Національна академія наук України
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: СУЧАСНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Колективна монографія

Київ
Видавництво ІМФЕ
2023

УДК 7.036:008](477)
С 89

Головний редактор
академік ***Ганна Скрипник***

Відповідальний редактор
Олена Немкович

Рецензенти
докторка мистецтвознавства, професорка,
академік НАМУ ***Тетяна Кара-Васильєва***,

докторка мистецтвознавства,
професорка ***Валерія Шульгіна***

Актуальні проблеми художньої культури: сучасні інтерпретації.
С 89 Колективна монографія / [голов. ред. Г. Скрипник ; відп. ред. О. Немкович] ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2023. 442 с.
ISBN 978-966-02-9780-7

Пропонована увазі читача праця, що підготовлена авторським колективом відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, зумовлена особливо гострою на сьогодні актуальністю переосмислення історичного досвіду української художньої культури відповідно до сучасних соціокультурних реалій, розкриття його у світовому контексті. Цією метою об'єднано дослідження комплексу питань, представлених у монографії. У праці охоплено різні галузі художньої творчості й мистецтвознавчої думки – літературу, драматичний, музично-драматичний і балетний театри, кіномистецтво, україністичний напрям мистецтвознавства. Ці матеріали істотно доповнять наявні в науці дані щодо актуалізованих реаліями сьогодення проблем національної художньої культури.

Книгу адресовано науковцям, викладачам та студентам вишів гуманітарного профілю, усім, хто цікавиться питаннями української художньої культури.

Затверджено до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
(протокол № 9 від 23.10.2023 р.)

ISBN 978-966-02-9780-7 © ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2023

ПЕРЕДМОВА

Драматичні реалії сучасного світу гостро поставили проблему стану його духовної культури й водночас актуалізували роль гуманітарного знання, що її осмислює. У ситуації війни росії з Україною, різкої дестабілізації життя суспільства, зламу багатьох людських доль, увиразнилося, як ніколи раніше, значення народознавчої науки, сукупності мистецтвознавчих та інших дисциплін, метою яких є дослідження різних граней історичного духовного шляху нашого народу. Адже насамперед це є теоретичною базою для ствердження перед світовою громадськістю суб'єктності української культури, її духовних надбань, що збагачували й нині збагачують різні національні культури. Отже, у центрі пропонованої розробки – проблема інтерпретації обраних для розгляду мистецьких і наукових явищ, тому що війна значною мірою змінила духовний світ людей, зумовила інше бачення історії та сучасності. Зазначена ситуація, на яку тонко реагує гуманітарне знання, зумовила й другу важливу смислову лінію праці, що конкретизує вказану провідну в цій роботі проблему. Це – розкриття аналізованих питань у контексті історичного досвіду культури й звідси – наголошення на семіологічному аспекті дослідження. Такий напрям вивчення художніх і наукових текстів означає звернення до інваріантних, панхронічних надбань історії вітчизняної культури, усвідомлення яких є особливо важливим у боротьбі протилежних моральних полюсів.

Праця складається з трьох розділів, присвячених, відповідно, її основній проблемі – осмисленню семіосфери мистецтва та мистецтвознавства в контексті історичного досвіду культури, проблемному полю інтерпретології в площині театрального мистецтва, концептуальному розумінню кінематографічного досвіду.

У монографії на основі різних галузей мистецтва та мистецтвознавства (літератури, драматичного, музично-драматичного, балетного театру, екранних мистецтв, наукової музичної україністики) вивчено широке коло різних питань. Однак вони безпосередньо спрямовані на висвітлення вищезазначених провідних у розробці проблем, що зумовлюють актуальність і практичну цінність праці, а вміщені в ній авторські дослідження, уперше здійснені в українській гуманітаристиці, визначають її новизну та теоретичне значення.

Розділ I

СЕМІОСФЕРИ МИСТЕЦТВА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО ДОСВІДУ КУЛЬТУРИ

Тетяна Руда

ЛІТЕРАТУРА І ВИДОВИЩНІ МИСТЕЦТВА: ДО ПРОБЛЕМИ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Тривалий час мистецтвознавство, літературознавство та естетика досліджують взаємодію різних видів мистецтва. Сьогодні головна увага приділяється багатоманітним зв'язкам художньої літератури із синтетичними мистецтвами. Логічним підходом до розкриття цієї проблеми видається з'ясування понять «література» і «художня література», місця художньої словесності в історичних системах видів мистецтва та особливостей міжвидової взаємодії всередині цих систем, а також аналіз впливу літератури на різні види мистецтва і змін, що відбуваються в ній під дією цих мистецтв.

Інтерес до взаємодії мистецтв періодично висувався в теоретичній літературі на передній план: наприкінці XVII – у XVIII ст. увага зосереджується на взаєминах поезії та живопису; у другій половині XIII ст. порушується, хоча й не так інтенсивно, проблема співвідношення поезії і музики. «Проблеми взаємозв'язку і взаємовпливу літератури й інших мистецтв, передусім літератури й живопису, літератури й музики, літератури й театру та кіно, виходять на перший план у другій половині XX ст. і в літературознавстві й мистецтвознавстві набувають першорядної ваги, – зауважує Д. С. Наливайко. – Починаючи з 1960-х років, стрімко збільшується кількість наукових публікацій з цих питань як на Заході, так і (з певним інтервалом) у країнах "соціалістичної співдружності"» [1].

Починаючи з 1990-х років, актуальними стають інтермедіальні студії. «З одного боку, вони фіксують актуальність нових куль-

[1] Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Література на полі медій*. Дніпро : Акцент ПП, 2019. С. 18.

турних практик, у яких руйнуються межі мистецтв і здійснюються різноманітні форми обміну засобами вираження та естетичними конвенціями між різними мистецтвами – малярством, музикою, літературою, кіно, дигітальним мистецтвом тощо. З другого боку, інтермедіальні студії тісно пов'язані з розвитком медіа-студій та відображають зростання уваги до комунікативних аспектів функціонування мистецтва» [2].

З розвитком цього напряму досліджень руйнуються усталені погляди щодо герметичності мистецтва і його протиставлення реальному світові. Поняття «інтермедіальність», розробка інтермедіальних теорій на початку XXI ст. зумовили новий сплеск дослідницького інтересу до взаємодії мистецтв. Без сумніву, посиленню уваги до цієї проблематики сприяло і світовідчуття, характерне для *періоду зламу культурних епох*, показниками якого є драматизм, конфліктність, різка суперечливість, роздрібненість картини світу тощо. «Перехідна» епоха передбачає еклектику художнього розвитку, багатство варіантів естетичних експериментів – зокрема, «перетікання» можливостей одного виду мистецтва в інше, розмивання кордонів між «високим» і «низьким».

Література. Художня література

«Літературою» зазвичай називають сукупність писемних і друкованих текстів, з яких виокремлюється література художня; її часто називають просто «літературою». Якщо ж ідеться про корпус, скажімо, наукової літератури, то тут вживаються уточнення – філософська, технічна, фольклористична тощо. А ще серед писемних текстів є епістолярії, щоденники, спогади, журналістські публікації, історичні хроніки й т. ін., що в певних умовах може претендувати на статус художньої літератури.

---

[2] Гундорова Т. Література на полі медій – медії на полі літератури. *Література на полі медій*. Дніпро : Акцент ПП, 2019. С. 10.

Досі не існує задовільного визначення поняття «художня література» ані в енциклопедіях та довідниках, ані в наукових працях. Навіть найбільш авторитетні літературознавці не зуміли сформулювати це визначення. Наприклад, на початку XX ст. Б. Томашевський писав: «Обійняти одним визначенням всі форми літератури в усі часи безглуздо й абсолютно безцільно; лише в історичному вивченні життя людського суспільства розкривається, чим була література в різні часи. Таке загальне визначення, окрім того, і неможливе; подібні явища в різний час то відносилися до літератури, то виключалися з неї. Кожне століття має своє визначення літератури» [3].

Склад літератури відрізнявся не лише в різні періоди історії, а й у різних національних культурах. М. Конрад в середині минулого століття висловив судження, подібне до цитованої думки Б. Томашевського. За його словами, у давні часи «літературою» вважалися історичні твори, юридичні документи, наукові трактати – поряд з піснею, оповіданням. І лише пізніше літературою стало те, що отримало назву «художня література». Історично так само реальне уявлення про «художність» і у зв'язку із цим різноманітний склад саме художньої літератури. Наприклад, у Китаї в деякі періоди Середньовіччя в орбіту художньої літератури не входили оповідання чи роман, але входив політичний трактат або публіцистична стаття, якщо вони були написані з дотриманням певних стилістичних правил. Тобто для середньовічного жителя Піднебесної важливі були не сюжет, не інтрига, не пригоди персонажів (роман – не література!), а стилістичні особливості тексту.

Сучасник сприймає середньовічну літературу руських князівств як сукупність найрізноманітніших текстів (переклади біблійних книг, агіографія, апокрифи, «слова» – художньо-публіцистичні твори, літописи, перекладні західноєвропейські та східні повісті тощо). Як аргумент щодо належності до художньої літератури, скажімо, відомих списків «Повісті минулих літ», часто наводиться

[3] Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : учебное пособие. Москва : Аспект Пресс, 1999. С. 6.

установка на художнє відображення дійсності. Але чи справді давні літописці (за твердженням М. Гудзія, особи, що належали до князівсько-боярського або монастирського середовища) свідомо обирали таку «установку»? Вони просто записували події, свідками яких були або про які від когось чули. Ці записи разом з легендами, повістями або оповідями про різних осіб чи події були зведені в окремі зводи, що в подальшому поповнювалися й видозмінювалися доти, доки не склався той перший звід, який дійшов до нас. Значна частина оповідей першого літопису має ознаки поетичного викладу, явно успадкованого від фольклору. Очевидно, літописці, не маючи достатньо фактичного матеріалу, використовували твори народної словесності в готовому вигляді, певною мірою редагуючи їх відповідно до актуальних ідеологічних завдань. Такими непересічними художніми оповідями були, наприклад, легенда про відвідування апостолом Андрієм Києва і Новгорода, про трьох братів – Кия, Щека і Хорива, про похід Олега до Царгорода, його смерть, помсту Ольги древлянам за вбивство свого чоловіка Ігоря, про Святослава, сина Ольги, про одруження Володимира Святославича з Рогнідою тощо. «Повість минулих літ» складається з різноманітних матеріалів, статті її належать до різних жанрів – від лаконічних, фактичних заміток до розгалужених оповідань, у яких присутні і діалогічна мова, і традиційні стилістичні формули усного епосу, воїнських повістей, і риторика агіографічних творів. «Начальний літопис», один із найвидатніших пам'ятників нашої літератури XI–XII ст., був синтезом всієї руської історії попередніх часів і свідченням високого ступеня розвитку загальної культури Київської Русі. Цей звід, щедро збагачений нецерковним (світським) історичним матеріалом, подекуди основаним на матеріалі народнопоетичному, є прикладом поєднання «нехудожнього» (документального) і «художнього» викладу історичних подій. У жодній іншій літературі літописання не займало такого вагомого місця й не відігравало такої великої ролі в пізнанні свого історичного минулого і в піднесенні національної самосвідомості.

Ця геніальна компіляція, що ввібрала в себе значну кількість усних і писемних джерел, існуючих раніше окремо, дала невичерпний матеріал для письменників, художників, драматургів, сценаристів і режисерів, які на основі літописних легенд і оповідань створювали романи, поеми, театральні вистави, фільми й телесеріали.

«Песнь о вещем Олеге» О. Пушкіна, п'єса І. Кочерги «Ярослав Мудрий», незавершена трилогія С. Скляренка, з якої вийшли друком два романи – «Святослав» і «Володимир», романи «Диво» П. Загребельного, «Отрута для княгині» Р. Іванченко (письменниці та історика), цикл «Древлянські мотиви» Ліни Костенко, фільм «Легенда про княгиню Ольгу» – усе це лише незначна частина художніх текстів, що ґрунтуються на давніх історіографічних джерелах – «Повісті минулих літ» та інших літописних зводах (Новгородському, Суздальському, Чернігівському, Ростовському та ін., що з більшою чи меншою повнотою використовували «Повість…»). Пам'ятники літописання часто подають різні версії подій, походження найвідоміших історичних персонажів. Чимало таємниць є в історії далеких предків; версії літописів часто різко відрізняються одна від одної; автори сучасних романів, п'єс, сценаріїв дають, звичайно, власну інтерпретацію подій, доповнюючи лаконічні літописні описи й висновками та припущеннями дослідників, і своєю фантазією.

Однією з найбільш загадкових героїнь хронік XI–XII ст. є княгиня Ольга, дружина князя Ігоря і мати Святослава, безстрашного воїна й завойовника чужих земель. В оповідях про неї літописці припускаються суперечностей: Ольга – християнка й водночас здатна на жорстоку помсту (знищення древлянського Іскоростеня як покарання за вбивство Ігоря). Немає також достовірних відомостей про її походження. С. Скляренко обирає «вибутську» версію, зафіксовану в Несторовому літописі: героїня – «мудра дівчина» із с. Вибутово на Псковщині; молодий князь випадково знайомиться з нею і, вражений її красою та розумом, бере за дружину. Р. Іванченко використовує іншу, «болгарську», версію: Ольга народилася в Пре-

славі, вона – царського роду й була християнкою ще до одруження з київським князем.

Історіографічні стародавні книги, очевидно, не сприймалися як художні твори в часи їх написання, оскільки, по-перше, вони виконували інші функції – ідеологічну (обґрунтування прагнення Русі до політичної та церковної незалежності від Візантії), пізнавальну (задовольняли живий інтерес тогочасних освічених людей до свого історичного минулого) і – вже меншою мірою – естетичну.

І літописи, і публіцистичні твори («Слово о полку Ігоревім» та ін.), і патерики («Києво-Печерський патерик»), і апокрифи стали благодатним матеріалом для багатьох поколінь митців – і не лише вітчизняних (історія дочки Ярослава Мудрого Анни, що стала королевою Франції, стала сюжетом французьких романів), і отримали багатоманітні інтерпретації у творах різних видів мистецтва.

Так де ж пролягає межа між художнім і нехудожнім, якщо склад художньої літератури в уявленнях публіки різних епох і країн може докорінно відрізнятися? У дослідженні «Структура художественного текста» Ю. Лотман намагається це з'ясувати: «Поставимо собі питання: які тексти є художніми, а які ні? Важкість всеохоплюючої відповіді на нього загальновідома. Як тільки сформулюєш будь-яке правило, так одразу жива історія літератури пропонує стільки винятків, що від нього нічого не залишається» [4]. Визначення літератури вчений не дає, але виокремлює чотири можливості функціонування тексту:

– письменник створює текст як твір мистецтва, читач сприймає його саме так;

– письменник створює текст не як твір мистецтва; читач сприймає його естетично (приклад такого сприйняття ми вже дали раніше – це, наприклад, історіографічні праці середньовіччя);

– письменник створює художній текст, але читач не може ототожнити його з певним видом текстової організації, з яким у нього

[4] Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1970. С. 346.

пов'язане уявлення про художність, і сприймає текст як джерело нехудожньої інформації (це може трапитися, скажімо, під час читання біографічних, автобіографічних творів);

– нехудожній текст, створений автором, сприймається читачем як нехудожній.

У сучасній літературі, насамперед постмодерністській, трапляються тексти, які непідготовлений читач може сприйняти як нехудожній, хоча вони, безсумнівно, належать до корпусу художньої словесності. Наприкінці минулого століття внаслідок поширення нових технологій відбулися докорінні зміни у процесі творення мистецьких текстів. Автор використовує комп'ютер і водночас потрапляє в залежність від нього й, усвідомлюючи цю залежність, уводить своїх персонажів у реальність віртуальну, яку можна змінити, натискаючи відповідні кнопки. У масовому мистецтві прикладом того, як герой «загрався» з комп'ютерними віртуальними реальностями до такого ступеня, що не зміг вибратися з них, є фільм «Газонокосильник». У літературі постмодернізму з'явилися комп'ютерні художні тексти: Майкл Джойс, наприклад, створив комп'ютерний роман під назвою «Полудень», читати який можна лише на дисплеї комп'ютера. Натискаючи на відмічені в тексті «кнопки», читач переключає рух сюжету в минуле або майбутнє, міняє епізоди місцями, може замінити поганий фінал хорошим тощо. Прийом це не новий, у літературі вже були приклади відкритого фіналу, різних версій закінчення роману, запропонованих читачеві. Найцікавіший приклад – роман Джона Фаулза «Подруга французького лейтенанта». Але комп'ютерний роман дає на вибір читачам безліч варіантів компонування та прочитання тексту. Такий твір побудований як гіпертекст – «текст, влаштований таким чином, що він перетворюється на систему, ієрархію текстів, одночасно складаючи єдність і множинність текстів». Найпростіший приклад гіпертексту, пише В. Руднєв, – це словник або енциклопедія, «де кожна стаття має посилання на інші статті того самого словника. Внаслідок цього читати такий текст можна по-різному: від однієї статті до іншої, в міру потреби, ігноруючи гі-

пертекстові посилання; читати статті підряд, справляючись з посиланнями; нарешті, відправитися у гіпертекстове плавання, тобто від одного посилання переходити до іншого» [5].

Всесвітню відомість здобув у свій час «роман-лексикон» сербського письменника Милорада Павича «Хазарський словник» (1989), що має дві версії – «чоловічу» і «жіночу». Це один із найбільш незвичних творів світової літератури кінця XX ст. Зміст його виходить за межі традиційної лінійної літератури й наближається до гіпертексту (яким, власне, і має бути лексикон). Автор начебто реконструює першодрук такого собі Даубманнуса, виданий у 1691 році. Між іншим, Павич виступає тут не як «автор», а як «лексикограф», припускаючи, що і в майбутньому можуть з'явитися ті, хто захоче переписати або доповнити цю книгу (як це було в історії літописання). У «Словнику» є рекомендація щодо користування ним: «…читач може користуватися книгою так, як йому видасться зручним. Одні, як у будь-якому словнику, будуть шукати ім'я або слово, яке цікавить їх у даний момент, інші можуть вважати цей словник книгою, яку слід прочитати цілком, від початку до кінця за одним присідом, щоб тримати більш повне уявлення про хазарське питання і пов'язаних з ним людей, речей, подій. Книгу можна гортати зліва направо і справа наліво, так здебільшого і гортався словник, опублікований у Пруссії (єврейські та арабські джерела) <…> "Хазарський словник" можна читати і по діагоналі, щоб отримати зріз кожного з трьох джерел – ісламського, християнського і єврейського» [6]. Словом, Павич («лексикограф», або «скриптор») пропонує читачеві абсолютне вільне поводження з лексиконом, тим більше, що статті, присвячені персонажам хазарської історії, чергуються з розповідями про події та осіб пізніших часів (XVII–XX ст.).

---

[5] Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 2001. С. 95–96.

[6] Павич М. Хазарский словарь. Мужская версия. Санкт-Петербург : Издательство «Азбука-классика», 2003. С. 21.

«Хазарський словник» за структурою подібний до електронного гіпертексту й водночас за стилем деяких оповідей нагадує розгорнуті описи життя і діянь героїв стародавньої історії з літописів.

Сучасна література включає у свій склад найрізноманітніші тексти, деякі з яких примушують переглянути уставлені уявлення про художність / нехудожність. У багатьох популярних виданнях на обкладинці цитуються висловлювання журналістів, критиків, письменників, що містять оцінку пропонованого читачеві твору. Ф. Третьяк так пише про твір М. Павича: «Здається, це перша книга XXI століття. Сага, яка визначає, розвиває, огортає в шати, вибухає і співає тисячу пісень війни, детективних інтриг і метафізичних дискусій. "Хазарський словник" – перша велика чорна діра грядущої літератури».

Наведена раніше типологія функціонування тексту, побудована Ю. Лотманом, представляє різні варіанти читацького сприйняття творів, що первісно визначалися авторами як художні або нехудожні. Спираючись на його роздуми, В. Зінченко зазначає: «Необхідність в авторських вказівках на належність твору до художньої літератури зумовлена специфікою словесного мистецтва. Річ у тім, що література (як художня, так і нехудожня) використовує як матеріал одну й ту саму природну мову. Тому письменники застосовують різні види вказівок, з яких найпростішою і найбільш розповсюдженою є підзаголовок з назвою літературного жанру або його різновиду» [7]. Як пам'ятаємо, у Ю. Лотмана друга можливість функціонування тексту – це випадок, коли письменник створює його не як мистецький твір, а реципієнт сприймає цей текст естетично. Але М. Павич подає свій гіпертекст як «словник», причому підкреслює, що не є «автором», а лише одним із лексикографів, читач же приймає умови мистецької гри і не сумнівається – перед ним непересічний художній твір. Звичайно, постмодерністські тексти

[7] Зинченко В. Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. *Зинченко Виктор Георгиевич. Научное наследие литературоведа. Воспоминания*. Одесса : Астропринт, 2017. С. 214.

адресовані не всім категоріям читачів (хоча присутність в деяких книгах детективної лінії може привернути прихильну увагу і неадресата), а ось пряма вказівка на нехудожність не зіб'є з толку читача-інтелектуала.

***

Екранізації та інсценізації літературних творів майже виключно беруть за основу художні тексти, хоча іноді сценаристи та режисери звертаються до нехудожнього матеріалу, наприклад, епістолярію видатних особистостей, до щоденників, спогадів, інших документальних матеріалів. Щоправда, деякі подібні матеріали, зібрані й опубліковані, можуть набувати статусу художньої літератури – якщо в них простежується сюжет, трапляються влучні характеристики осіб або подій, а мова яскрава, забарвлена тропами. Найчастіше нехудожні тексти в процесі інтерсеміотичної взаємодії, тобто передачі змісту літературного твору мовою іншого мистецтва, перетворюються на документальні, науково-популярні, просвітницькі фільми або серіали.

Екранізації та інсценізації літературних творів є об'єктами вивчення різних наук: літературознавства, кіно- і театрознавства.

Тема «література і кінематограф» почала розроблятися в гуманітарних науках вже з початку XX ст., оскільки мистецтво екрана почало «експлуатувати» літературу з початку свого існування.

Література мала багатовікову історію і у вершинних своїх зразках досягла художньої довершеності, коли нове мистецтво ще не набуло досвіду й не мало власної художньої мови. Тому на деяких тогочасних критиків перші екранізації справляли невтішне враження. Але процес інтермедіального перекодування (адаптації одного виду мистецтва іншим) розпочався задовго до народження кінематографа. А. Базен уважав, що переклад (адаптація), що тією чи іншою мірою розглядається сучасною критикою як украй ганебний прийом, незмінно існував в історії мистецтва. Можна згадати й інші приклади взаємодії мистецтв: барокова поезія і живопис,

модерністська інтермедіальність, стосунки літератури й живопису в імпресіонізмі тощо.

«Якщо Ю. М. Лотман, його попередники і послідовники поняттям "світ є текст" зуміли об'єднати всі види мистецтва, то дійсно, "текстом" можна вважати як твори музики, живопису, скульптури і архітектури, так і моду, а також побут – тобто, у кінцевому підсумку, весь простір культури. Прийнявши цю тезу як аксіому, ми сприймаємо світ мистецтва як семіосферу, в якій кожне з мистецтв володіє своїми знаковими проявами» [8], – пише В. Силантьєва.

Мистецтво – це «диференційована цілісність» (Д. Наливайко), що складається з різних видів, між якими завжди існували взаємні зв'язки і впливи. Нові види, приєднуючись до цієї цілісності (системи), закономірно вступають у стосунки з існуючими мистецтвами. Тож кінематограф, основною складовою якого є літературний текст, сценарій (навіть на стадії дозвукового кіно), із самого початку активно використовував досвід літератури, а також живопису, театру, музики тощо. Він виявився наполегливим та старанним і дуже швидко виробив унікальну власну мову, специфічні засоби художньої виразності (монтаж, великий план, суміщення кадрів, спецефекти).

І зрозуміло, що на всіх етапах свого розвитку він активно використовував літературні твори, причиною чого були:

– брак достатньої кількості повноцінних сценаріїв, не пов'язаних з адаптацією літературних текстів;

– кінематограф є комерційним мистецтвом, дорожнеча кіновиробництва змушує митців орієнтуватися на смаки і запити публіки, а «перевіреність» літературних шедеврів або популярних книжок гарантує безпечність інвестиціям;

– адаптація літературного твору мовою кіно дозволяє розкрити по-новому його потенціал («потенційні смисли» за М. Бахтіним), вступити в діалог з першоджерелом (романом, повістю, поемою);

[8] Силантьєва В. Литература и живопись в контексте компаративистики. Одесса : Астропринт, 2015. С. 26.

– нарешті, «інтермедіальне перекодування» літературного тексту може виявитися «взаємовигідним» для обох мистецтв – словесного і екранного, оскільки популяризує явище літератури (кіно – масовий вид мистецтва, а телебачення взагалі має необмежену аудиторію) і часто спонукає читачів звернутися до літературної першооснови, яку вони досі не знали, тобто розширюється читацька аудиторія.

Література в системі мистецтв

У кожній історичній системі видів мистецтва складалася своя ієрархія, і література, залишаючись складовим елементом більшості синтетичних мистецтв (театру, кінематографії, опери тощо), далеко не завжди займала в цій системі чільне місце. Статус художньої словесності та її функції неодноразово змінювалися (наприклад, у деяких національних культурах у певні періоди вона «перебирала» на себе функції філософії, соціології, історіографії).

В античності та середньовіччі література не посідала домінуючого становища в системі мистецтв, існуючи переважно в синкретичних, проміжних формах. Лірика, наприклад, була мистецтвом виконавчим, про що свідчить її назва (від грец. lirikos – виконуване під акомпанемент ліри). Літописи та хроніки включали, поряд з історичними відомостями, створені з явною установкою на художність фрагменти, що іноді являли собою завершені літературні твори.

У художній культурі європейського Відродження чільне місце займало образотворче мистецтво; класицистичні тенденції найповніше виявилися в архітектурі. І справа була не в «міжвидовій конкуренції» – дискусії відбувалися щодо переваг того чи іншого мистецтва головним чином між філософами та естетиками (відгомони подібних полемік були вже в античних авторів) – а в специфіці, можливостях і межах різних видів мистецтва. Розвиток образотворчих мистецтв у добу Відродження породив ряд трактатів, у яких відзначалося високе місце живопису серед вільних мистецтв (найвидатні-

ший твір такого роду – «Суперечка живописця з поетом, музикантом і скульптором» Леонардо да Вінчі). У XVIII ст. відомий трактат Лессінга «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» теоретично узагальнює вже іншу тенденцію – поступове завоювання літературою головної ролі в системі видів мистецтва.

У Новий час роль думки й рефлексії в мистецтві зростає, а відтак зростає і роль літератури, що має найбільш прямий зв'язок з мисленням і філософією. На це вказував Гегель у своїх лекціях з естетики: «Поезія є всезагальне мистецтво духу, що став вільним всередині себе і не пов'язаним у своїй реалізації зовнішнім суттєвим матеріалом духу, що існує не лише у внутрішньому просторі, а й у внутрішньому часі уявлень і почуттів. Але саме на цьому вищому ступені мистецтво підноситься також і над самим собою, тому що воно покидає ту ж стихію примиренного чуттєвого втілення духу і переходить з поезії уявлення у прозу мислення» [9].

Гегель вловлює ту одну зі специфічних особливостей письменницької творчості – наявність у ній більше, ніж в інших видах мистецтва, інтелектуального начала; подальший художній розвиток підтвердив ці спостереження і прогнози мислителя.

Інтелектуалізація мистецтва особливо повно й послідовно відбувається в літературі (звичайно, у тій частині художньої словесності, яку прийнято називати «високою», «фундаментальною» літературою, а не в белетристиці чи літературі масовій, хоча не завжди між цими сферами пролягає чіткий вододіл). Водночас «інтелектуалізуються» інші мистецтва, насамперед синтетичні, невід'ємною частиною яких є слово, літературна основа.

«…Література, – вважає Д. Наливайко, – будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов'язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням… А це також означає, що роль і значення літератури в художньому процесі зростали в міру того, як у мистецтві зміню-

[9] Гегель Г. В. Ф. Эстетика : в 4 т. Москва : Искусство, 1967. Т. 1. С. 94–95.

валося співвідношення між предметно-чуттєвим і когнітивно-ментальним освоєнням світу, зростала роль останнього. Більше того, зі зростанням цього елемента в художньому процесі література стає адекватною собі, реалізує повною мірою закладені в ній універсальні виражальні можливості й виходить на перше місце в системі мистецтв, починає чинити дедалі інтенсивніший вплив на інші мистецтва. Цей процес був тривалий та складний і розвивався він не по прямій, а радше спіралеподібно, з відхиленнями та ретардаціями» [10].

Протягом всього XIX і першої половини XX ст. у системі видів мистецтва література фактично залишалася на чільному місці, її домінуюча роль була, за нечастими відхиленнями, стабільною. Письменники в цей час стають «володарями думок»; їхні твори іноді сприймаються як дороговкази для певної частини читачів, їхні ідеї знаходять широкий відгук. Особливо це характерно для другої половини XIX ст. Література виконує найрізноманітніші суспільні функції – фіксує нові явища громадського життя, вивчає внутрішній світ людини, оцінює дійсність, утілює або пропагує філософські, природничі, політичні ідеї, досліджує історичні події та прогнозує майбутнє, виховує естетичні смаки та моральні почуття, дає зразки для наслідування. Наприклад, після появи роману М. Чернишевського «Що робити?» (1863) чимало читачів, сприймаючи цей твір як «підручник життя», захопилися викладеною в ньому теорією «розумного егоїзму» та картиною нових родинно-побутових відносин. Звичайно, подібний вплив літературних творів на читацьку аудиторію завжди був обмежений і перебільшувати його не слід. По-перше, досить значна частина людей налаштована на споживання белетристики, розважальних творів мистецтва, по-друге, далеко не всі, хто читає «серйозні книжки», здатні осягнути їхню складність, багатозначність, підтекст, глибинні смисли, а не просто сприймати лише фабулу.

[10] Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. *Слово і час*. 2003. № 6. С. 11.

У системі мистецтв завжди існувала багатостороння взаємодія; відбувався й безпосередній вплив одного виду на інший. Наприклад, літературні твори сприяли розвитку жанрового живопису, а також графіки; існував здавна зв'язок між музикою і поезією; з перших кроків свого існування кінематограф відчував на собі значний вплив театру тощо. Види мистецтва зберігають свою самостійність, але часто вона є відносною, оскільки між ними не зникає взаємозалежність і прямі та опосередковані зв'язки різного рівня та інтенсивності. Дві тенденції сучасного художнього процесу – тяжіння видів мистецтва до синтезу і збереження їхньої суверенності – не є чимось новим; вони притаманні майже всім періодам історії художньої культури й відрізняються лише інтенсивністю кожної з них на певному етапі. Первісне мистецтво було переважно синкретичним, у ньому органічно об'єднувалися різні типи художньої діяльності – слово і музика, пантоміма, ранні форми хореографії тощо, які у свою чергу виділилися з обрядового дійства, культу, ритуалу.

Виокремлення видів мистецтва припадає на відносно пізній період художнього руху, причому синкретизм зберігався в деяких сферах мистецької діяльності в античний період, почасти навіть у добу Середньовіччя та Відродження. Антична лірика, наприклад, яку нинішній читач сприймає як рід літератури (тобто словесної творчості), була невіддільна від музики й виконавської майстерності.

Відтоді, як мистецтво почало розвиватися у вигляді окремих галузей художньої творчості, проблема синтезу час від часу актуалізувалася, набуваючи на різних етапах різного смислу. Власне, уся історія світового мистецтва – це рух, у якому період розпаду синкретичних форм, виділення з них окремих, самостійних видів та жанрів, змінюється станом, на якому пануючими можуть стати тенденції до об'єднання.

Філософи та естетики віддавна замислювалися над причинами виокремлення видів мистецтва, перевагами й можливостями кожного з видів, особливостями їх взаємодії. Гегель, скажімо, у систе-

мі мистецтв віддавав перевагу «поезії». Символічна, класична та романтична художні форми, що, за його теорією, являють собою три види співвідношення між ідеєю та її образом у мистецтві, знаходять своє адекватне втілення в різних видах мистецтва: «*Символічне* мистецтво досягає своєї найбільш адекватної дійсності й найвищого розповсюдження в *архітектурі*, у якій воно панує відповідно до повноти свого поняття і ще не зведене до рівня неорганічної складової частини іншого мистецтва. Навпаки, для *класичної художньої форми* безумовною реальністю є *скульптура*, архітектуру ж вона приймає лише як обрамлення і не в стані розвинути живопис і музику як абсолютні форми свого змісту. Нарешті, *романтична* форма мистецтва володіє живописним і музикальним вираженням у їхній самостійності і безумовності, так, як і поетичним зображенням. Але поезія відповідає усім формам прекрасного й розповсюджується на них усіх, тому що справжньою її стихією є художня фантазія, а фантазія необхідна для творення краси, якою б не була форма останньої» [11]. Ця теза Гегеля цікава тим, що в ній окреслюється ієрархія мистецтв у рамках художніх напрямів (або течій) – проблема, яка розроблялася наступними поколіннями мистецтвознавців та естетиків, – а також підкреслюється домінуюча роль «поезії» (власне, художньої літератури) як елемента, що пов'язує всі історичні системи мистецьких видів.

Мистецтво, що займає чільне місце у певній історичній системі, активно впливає на інші види художньої творчості (а іноді й на позамистецькі галузі духовної культури). Наприклад, у XIX ст. реалістична література сприяла розвиткові оперного мистецтва, деяких жанрів живопису. Мистецтво за природою своєю поліфункціональне, але літературі притаманний найповніший комплекс функцій (комунікаційна, пізнавальна, гедоністична, ціннісно-орієнтаційна, естетична тощо). Її «будівельний матеріал» – *слово*. А художнє слово багатошарове за своєю структурою, багатозначне, і в процесі розвит-

[11] Гегель Г. В. Ф. Эстетика. Т. 1. С. 95–96.

ку літератури (=словесності) актуалізуються й набувають різного ступеня інтенсивності ці шари та значення – залежно від специфіки певних напрямів, жанрів, нарешті від здатності читача сприймати твір – простолінійно або ж у всьому багатстві його внутрішнього змісту. Художня мова літератури універсальна за своїми зображальними й виражальними можливостями. Хоча, звичайно, вона поступається іншим мистецтвам: наприклад, скульптурі – у пластичності зображення, живопису – у його візуальній наочності, музиці – в емоційній наснаженості тощо.

Слова Гегеля про те, що «стихією» поезії є «художня фантазія», підкреслюють одну з головних переваг літературного твору – його здатність активізувати мислення читача, спонукати його на співтворчість у побудові художньої картини світу. Крім того, література займає центральне місце в системі видів мистецтва (хоча деякі з них у певну епоху можуть вивищуватися над нею) ще й тому, що вона поєднує те, чого інші мистецтва досягають лише спільними зусиллями. Віддавна вчені приділяли чимало уваги проблемі класифікації мистецтв та критеріїв їх видового розподілу. Звичайно, кожна класифікаційна система має свої вади, оскільки охоплює лише деякі відношення та сторони, тобто вона є відносною і обмеженою. Скажімо, музикознавець Б. Асаф'єв розподіляв мистецтво на види залежно від їхньої художньої мови: «інтонаційні, мистецтва висловлювання, вимовляння» і мистецтва з ритмом і образами, виявленими зримо, мистецтва «німі».

Ця класифікація не враховує, однак, такої ознаки мистецтва, як наявність у ньому безпосередньо зображуваного предмета чи явища, що сприймається чуттєво. Безпосереднє зображення дають живопис, скульптура – навіть нехай це зображення умовне чи деформоване, – а також синтетичні мистецтва (кінематограф, телебачення, театр), на відміну від, наприклад, музики або архітектури, які прямо не відтворюють матеріального вигляду явищ (архітектуру неодноразово називали «застиглою музикою», інтуїтивно схоплюючи їх внутрішній взаємозв'язок).

За критерієм «зображальності» мистецтва можна розподілити на «зображальні» і «незображальні». Існує також подальше уточнення класифікації, побудованої за цим підходом – у такій системі виділяються мистецтва *зображальні*, *виражальні* (тобто художня дійсність постає в них більш узагальнено, викликаючи через асоціативну роботу мислення певні почуття, образи, уявлення) і *зображально-виражальні* (до них належать література і синтетичні мистецтва). Звичайно, розмежування і тут є досить умовним, оскільки і зображальність, і виражальність притаманні будь-якому виду мистецтва – підставою для даного типу класифікації може бути лише домінування в природі певного мистецтва виражальності або зображальності.

Нарешті, мистецтва розподіляють на *просторові* (або статичні), *часові* (динамічні) та *просторово-часові*. Літературу в цій класифікації раніше відносили до часових мистецтв, але вже М. Бахтін показав, що вона за своєю природою є «хронотопічним» мистецтвом, тобто словесне вираження наділене специфічною синтетичністю. У літературному творі «час згущується, ущільнюється, стає художньо видимим, натомість простір інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються в просторі, і простір осмислюється і вимірюється часом» [12]. Усі ці типи класифікації згадуються тут задля того, щоб показати, що література опиняється, принаймні у двох із названих систем, в одному ряді з синтетичними (видовищними) мистецтвами. І не лише тому, що в основі творів театрального або кінематографічного мистецтва лежить словесний текст (п'єса, сценарій), а й за такими притаманними їй ознаками, як універсальність і синтетичність.

Література від найбільш ранніх етапів свого розвитку активно співпрацювала з іншими мистецтвами, збагачуючи свої виражальні та зображальні можливості, удосконалюючи свою художню мову.

[12] Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. Литературно-критические статьи.* Москва : Художественная литература, 1986. С. 235.

Ми вже згадували про роль музики у становленні лірики в її різних жанрах – ще з часів первісного синкретизму, його розпаду та в античності. У класичний період давньогрецької літератури ліричні твори виконувалися з музичним супроводом, і лише в епоху еллінізму частково втратили цей зв'язок, стали творами для читання. У становленні драматичних жанрів роль музики також була надзвичайно важливою: трагедія, наприклад, вийшла з хорової лірики, у свою чергу пов'язаною з культовою та обрядовою пісенністю.

«Епос і лірика уявилися нам наслідками розкладу давнього обрядового хору; драма, у перших своїх художніх проявах, зберегла весь його синкретизм, моменти дійства, переказу, діалогу, але у формах, зміцнених культом, і зі змістом міфу, що об'єднав масу анімістичних і демонічних уявлень, що розпливаються й не дають охоплення» [13], – писав О. Веселовський. Давньогрецька трагедія у своїй структурі поєднувала драматичний і музичний елементи, причому їх пропорції у цьому поєднанні змінювалися в ході розвитку жанру. До Есхіла трагедія була просто хоровим твором з єдиним самостійним актором, який грав роль співбесідника з хором. Найбільш архаїчна трагедія Есхіла «Благаючі» на три п'ятих складається з хорових партій, в інших його творах хорових рядків не менше половини тексту, і лише в «Прометеї прикутому» хору відведено незначну частину тексту.

З плином часу музичний елемент втрачає своє значення (хоча чимало спектаклів мають музичний супровід, включають у свій художній текст пісні, танці (до речі, танці вперше вводить до трагедії саме Есхіл)). Спроба ж відродити давньогрецьку трагедію в Італії другої половини XVI ст. приводить до появи нового музично-драматичного жанру – опери. Отже, роль музики в розвитку словесного мистецтва і театру – першого професійного синтетичного мистецтва – не була постійною і на різних етапах виявлялася з різною активністю, а художнє слово завжди залишалося їх незмінним компонентом.

[13] Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Ленинград : Художественная литература, 1940. С. 291.

Взаємозв'язок літератури з образотворчим мистецтвом також віддавна був досить активним. Д. Наливайко одним із перших (серед компаративістів) звернув увагу на те, що «у з'ясуванні взаємозв'язків і взаємодій літератури з іншими мистецтвами доцільно брати літературу не тільки як цілісність, а й диференційовано, за її родами» [14]. Він підкреслює, що літературні роди виявляють різний ступінь близькості до різних мистецтв і різну «потенційну готовність до взаємодії з ними» [15]. Оскільки епос є мистецтвом розповіді та опису, він найбільше з літературних родів тяжіє до образотворчого мистецтва – живопису, скульптури, графіки. Це яскраво виявилося ще в античній епічній поезії, яка досконало володіла майстерністю малювання словом. Безперечно, тут виявився вплив живопису на літературу, що прагнула оволодіти прийомами образотворчого мистецтва в зображенні предметної дійсності. Звідси – докладність у фіксації найменших деталей в описах предметів, явищ, рухів, жестів, портретів епічних героїв. Класичний приклад – детальне зображення щита Ахілла в «Іліаді» Гомера. Описи в гомерівських поемах вражають яскравою зображальністю, розраховані на творення зримих образів, на пряме, наглядне зображення того, про що йдеться. В античній літературі виявляється тяжіння до синтетичності, до подолання обмеженості словесного мистецтва в зображенні предметного світу.

Інтенсивний вплив скульптури й живопису на літературу спостерігається в Новий час, в епохи, коли образотворче мистецтво досягало розквіту (Ренесанс, Бароко) і займало чільне місце в системі мистецтв. Навпаки, у періоди активізації ролі літератури в цій системі, піднесення її статусу живопис, інші форми образотворчого мистецтва шукають можливості використання її художньої мови, прагнуть до аналітичності в зображенні явищ. Так, побутовий жанр в живописі не міг розвиватися поза літературою, про що свідчать твори Рєпіна, Курбе, Мілле, інших художників-реалістів. Без літера-

[14] Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. С. 24.

[15] Там само. С. 10.

тури не могли виникнути деякі жанри інших мистецтв – програмна музика, що посилено розвивалася в XIX–XX ст., поетичний театр Лорки, «епічний театр» Брехта. І річ не лише в тому, що театральне мистецтво є синтетичним, залежним від драматургії, тобто літературної основи, а й у його спробах перейняти специфічні функції літератури, її аналітичні можливості.

Образотворче мистецтво Нового часу піддається впливові літератури навіть тоді, коли прагне підтвердити свою незалежність від художньої словесності. Воно, добиваючись більшої виразності, а також аналітичності, починає зображати не стільки саму предметну реальність, скільки враження від неї, долає статичність і створює наративні сюжети – у цьому й виявляється засвоєння досвіду словесного мистецтва. Отже, не лише література, а й інші види художньої творчості на певних етапах свого розвитку виявляють тенденцію до синтетичності.

Утім, характер взаємозв'язків між літературою та іншими мистецтвами навіть в одну й ту саму епоху може змінюватися, урізноманітнюватися в рамках різних художніх напрямів. Так, імпресіонізм в живописі заперечує сюжетність і обирає світло й колір основними виражальними засобами. Цей напрям став свого роду реакцією на могутній тиск літератури і спробою повернення образотворчим мистецтвам їхньої іманентної художньої мови. Пізніше абстракціонізм ще гостріше підкреслив цю тенденцію до подолання залежності від літератури (з її сюжетністю, аналітичністю, оповідальністю). Музика, театр також у певні періоди повертаються до прийомів та засобів, найбільш адекватних їхній природі, «емансипуються» від дії художньої словесності, хоча видовищним мистецтвам, звичайно, неможливо відмовитися від такого важливого елемента, як літературна основа; вони здатні лише активізувати, висунути на перший план вироблений протягом своєї історії специфічний досвід (прийоми театральності, у кінематографі – великий план, монтаж тощо).

Під впливом мистецтв, що займають найвищу позицію у видовій системі певного напряму, література, утрачаючи своє домінування,

запозичує особливості їхньої художньої мови. Оскільки музика вважалася «найромантичнішим» із мистецтв, письменники-романтики не лише наслідували її мову, а й перекодовували музичну мову в словесне мистецтво. Особливо це було притаманне поезії, яка широко користувалася звукописом, рефренами, асонансами тощо, намагалася пройнятися «духом» музики, зосереджуючись на безпосередньо-чуттєвому. Особливого значення музиці вірша надавали й символісти, прагнучи при цьому до максимального наповнення звуку смисловою відповідністю, шукали співвідношення звуку і кольору (згадаємо «кольоровий» сонет А. Рембо «Голосні» або трактат К. Бальмонта «Поезія як чаклунство» (1915), ідеї якого підкреслюються поетичними ілюстраціями). Поети цього напряму вважали, що звуки говорять не менше слів, шукали самоцінної змістовності форми, і в багатьох віршах досягли вершин музикальності, ритмічної багатоманітності.

Переворот, що відбувався в художньому мисленні й свідомості на переломі XIX–XX ст., найбільш виразно позначився на образотворчому і словесному мистецтвах, хоча цей процес і захопив усю систему мистецтв. Література в цей період інтенсивно переймає виражальні засоби напрямів, що складаються в образотворчому мистецтві, музиці. Так, імпресіонізм, який проіснував у живописі приблизно з 1860-х років до початку XX ст., відчутно впливав на розвиток музики (Е. Дебюссі, М. Равель), скульптури (О. Роден), а згодом поширився в багатьох європейських літературах.

В українській літературі розвій імпресіонізму пов'язують з іменами М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника, М. Вороного та ін. У ряді літератур (зокрема в українській) складається імпресіоністична течія. За визначенням Ю. Кузнецова, «це коло письменників з імпресіоністичним світобаченням, які виступають у літературі з близькими ідейними, естетичними установами» [16].

---

[16] Кузнецов Ю. Імпресіонізм в українській прозі кінця XIX – початку XX ст. (Проблеми естетики і поетики). Київ : Зодіак-еко, 1995. С. 83.

Власне, реалістичне мистецтво також широко користується відтворенням вражень від навколишнього світу – зорових, слухових, тактильних тощо, описує колір, гру світлотіні. І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості» пов'язує цю тенденцію з народнопоетичною традицією. Але імпресіоністичні твори відрізняються від реалістичних насамперед специфічним «актуальним» хронотопом (найважливішим є «мить», «миттєве враження»), відображенням внутрішнього світу героя з його миттєвими настроями і переживаннями, підкресленим акцентуванням кольору, відтінків, світлотіні в пейзажному малюнку або портреті, явною перевагою виражальності над зображальністю. Світ постає тут «переломленим через суб'єктивну сферу людини (враження, чуття); у суб'єктивних формах: враження зливаються в єдиний процес перебігу почувань, "снів наяву" (З. Фрейд), снів, уяви, утоми, марень, галюцинацій і т. п.» [17]. Гармонізація створюваного письменниками-імпресіоністами художнього світу досягається за допомогою прийомів, «запозичених» в інших мистецтв, які надають прозі, наприклад, такого видатного українського письменника, як М. Коцюбинський, унікальної живописності та музикальності. Літературознавство приділяє значну увагу «новій» школі української прози, що складалася наприкінці XIX – на початку XX ст. і засвідчила переорієнтацію літератури на новітні форми й зображально-виражальні засоби (елементи психоаналізу, рефлексія, форми неофольклоризму, експресіонізму, символізму, неоромантична стилістика тощо). Простежується тенденція, властива модерним європейським літературам, – схрещення різних творчих напрямів і стилів, пошуки синтетичної образності. Форми художнього зображення, започатковані «новою» школою (М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Стефаник, Марко Черемшина), поглиблюються в модерністських течіях (неореалізм, неонатуралізм та ін.). Пошуки синтетизму знову спрямовують письменників на запозичення засобів художньої мови інших мистецтв. Оновлюється

[17] Там само. С. 273.

навіть жанрова система літератури, з'являються нові жанрові різновиди – візії, студії, акварелі, ескізи, що відрізняються підкресленою живописністю, імпресіоністичною передачею плину вражень і переживань; деталі, фрагменти, образи беруться нібито випадково, без вибору, спонтанно, але є внутрішньо узгодженими з авторським задумом.

Поезія більшою мірою була орієнтована на музику, оскільки запозичення виражальних засобів живопису було для неї недостатнім для передачі найтонших душевних станів, для творення нової поетичної техніки для вираження настроєвого, безсвідомого. «… Кожне мистецтво, базоване на якійсь одній частковій здатності людини (зору, слуху або здатності мовлення), гостро відчуло свою неповноту перед обличчям реальності і прагнуло вийти поза власні межі. Живопис, графіка, скульптура намагаються оволодіти рухом (і "умоглядом"). Музика – проникнути у світ пластичних форм. Література (і проза, і поезія) – подолати бар'єр слів, що відділяють її як від чуттєвого світу, так і від безпосереднього переживання. Театр – усунути поділ на сцену й зал для глядачів» [18], – так характеризує В. Божович одну з провідних тенденцій художнього процесу кінця XIX – початку XX ст.

Це загострене відчуття своєї обмеженості та прагнення її подолати спонукали митців до реформування творчих прийомів інших мистецтв, тим самим даючи імпульси, іноді несподівані, для подальшого розвитку кожного з них. І справді: живопис, намагаючись позбавитися «олітературення», робить установку на основні свої виражальні засоби – колір і світло, повертає свою іманентну художню мову – народжується імпресіонізм. Література, у свою чергу відчуваючи необхідність оновлення своїх жанрових структур, системи поетичних засобів, звертається до живописного досвіду – з'являються імпресіоністичні стильові ознаки, формуються імпресіоністичні течії. М. Алексєєв, наприклад, розглядає взаємовідношення між літе-

[18] Божович В. И. Традиции и взаимодействия искусств. Франция. Конец XIX – начало XX века. Москва : Искусство, 1987. С. 93.

ратурою та образотворчим мистецтвом як одну з органічних сторін літературного процесу. Але річ не лише в глибинній дії мистецтва слова на художню культуру в цілому і на музику, живопис чи театр зокрема, або ж у запозиченні літературою творчих прийомів інших мистецтв.

Взаємодія мистецтв простежується майже на всіх етапах історико-культурного процесу, але особливо виразно близькість, односпрямованість творчих пошуків постає у так звані перехідні епохи, коли складається нова парадигма художнього мислення, відбувається зміна художніх форм, складаються нові напрями і течії тощо. Наявність подібної історико-культурної ситуації, спільність естетичної орієнтації художників дає підстави для паралельного прочитання творів різних мистецтв. Так, В. Силантьєва аналізує творчість А. Чехова в єдності з живописною спадщиною І. Левітана, В. Сєрова, К. Коровіна, обґрунтовуючи необхідність подібного прочитання такими ознаками:

«– однорідність і односпрямованість авторських пошуків, ідейно-художня близькість творів;

– спорідненість сприйняття письменником і художниками свого часу, його головних процесів, загострене почуття роздоріжжя кінця XIX ст. і почуття необхідності переорієнтації;

– близькість художньо-естетичної позиції, яка прочитується в підсумковому усвідомленні минулих досягнень і різноспрямованому експериментаторстві в річниці нових течій» [19].

Порівнювати різновидові твори досить складно, тому що не вироблені чіткі критерії та способи оцінки. Наприклад, коли йдеться про живопис, на перший план виступають техніка, колір, характер малюнка. У словесній творчості головне – образ людини в її зв'язках з навколишнім світом, особливості сюжетобудови, композиція, система тропів тощо. Те, що було основним у живописі, для літератури стало периферійним. В аналізі театральної вистави дослідника

[19] Силантьева В. Художественное мышление переходного периода (литература и живопись). Одесса : Астро Принт, 2000. С. 16.

насамперед цікавить режисерське трактування п'єси, особливості акторської гри, робота художника-декоратора, і глибше – тип сценічного мислення, утілений у спектаклі.

Однак порівняльний розгляд різновидових творів у контексті художнього напряму (течії) дає можливість розширити вузькопрофесійні межі прочитання, виявити типологічні сходження в мистецтвах, їх спільність на рівні змісту, тематики, образного ряду. У такому разі специфічні особливості кожного з видів мистецтва стають маловажними. Саме такий тип спільних пошуків і осягнень мистецтв у рамках художніх напрямів досліджується Д. Наливайком у дилогії «Искусство: направления, течения, стили» (Киев, 1981, 1985. Кн. 1, 2). Причому рамки ці не бувають застиглими, незмінними: кожний напрям (течія, стиль, школа) підтримує більш-менш міцні зв'язки з історично попередніми, може формуватися на їхньому ґрунті (або демонстративно поривати з ними), а також взаємодіє з іншими сучасними йому напрямами і стає основою для виникнення наступних. Це підкреслено в цитованій уже праці В. Силантьєва: «…Імпресіонізм чудово співіснує з реалістичним світобаченням і, підгодовуючи його романтичним життєлюбством, робить акцент на загальнолюдські та естетичні цінності; як явище, що позначає перелом у прагматичній свідомості, імпресіонізм виступає витоком творів нереалістичного толку і – геть протиріччя – постімпресіонізм – це і початок символізму, і рух до імпресіонізму, і перспектива авангардних "осколкових" форм» [20].

Таким чином, напрям, складаючись на певному відрізку руху художнього процесу, об'єднує різні мистецтва, актуалізуючи або, навпаки, послаблюючи їхню взаємодію, в одних – досягаючи високого ступеня розвитку, в інших – виявляючись лише як стильова течія. Так, аналізуючи обставини формування в театральному мистецтві Києва 1900–1910-х років модерністських течій, Г. Веселовська відзначає: «Сценічне осмислення модерністського світосприйняття,

[20] Силантьева В. Художественное мышление переходного периода. С. 111–112.

яке так химерично закарбувалося в архітектурі київських вулиць, театрові давалося досить важко. Густа атмосфера більшості п'єс модерну, побутово залежних від великої кількості інтер'єрних та екстер'єрних подробиць, що зумовлюють розвиток подій, ускладнювала постановки. А вистави мали народжуватися легкі, ефемерні, культ занепадницького мистецтва прагнув божественного духу, позабуттєвого існування… » [21].

У наведеній цитаті, наголосимо, мова йде насамперед про «модерністське світосприйняття», яке з різною інтенсивністю відбивається на розвитку окремих мистецтв, у яких формується модерністський тип художнього мислення. В українській літературі, як і в театральному мистецтві, модернізм займав досить скромне місце, хоча в ній відбувався пошук модерності, неодноразові спроби модерністичного оновлення. Соломія Павличко розглядає модернізм як дискурс (теоретичний, критичний), що на всіх історичних етапах свого існування перебував у «діалозі-конфлікті» з народництвом. І розкриває причини невдач модернізму у словесній творчості: «На кожному етапі свого розвитку він мав свої особливості й загальні, повторювальні прикмети (антинародництво, індивідуалізм, інтелектуалізм, європеїзм, формалізм, розмикання рамок, зняття табу, інтерес до сексуальності та ін.). Модернізм впливав на народництво, примушував його модернізуватися. Проте на жодному етапі розвитку літератури модернізм не зайняв домінуючої позиції, не став осердям літературного процесу чи хоча б тривалою модою. Навіть творчість таких чільних постатей, як Леся Українка, Ольга Кобилянська, Віктор Петров, Валер'ян Підмогильний, не вивела його з маргінесу» [22]. А от у декоративних та образотворчих мистецтвах цей специфічний тип художнього мислення знайшов своє втілення у таких всеохоплюючих явищах, як «стиль модерн», «артдеко» і

[21] Веселовська Г. Театральні перехрестя Києва 1900–1910-х років. Київський театральний модернізм. Київ : Критика, 2006. С. 49–50.

[22] Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. С. 348.

«модернізм». В Україні стиль модерн проіснував 10–15 років, проте, підкреслює Т. Кара-Васильєва, «його ремінісценції відчуваються до сих пір» [23]. Творення нового модерного стилю відбувалося, з одного боку, шляхом переосмислення традицій народного мистецтва, з другого – через засвоєння досягнень західноєвропейської художньої культури, принципів модерну, а згодом – супрематизму (а також модернізацію класичних форм).

Детально проаналізувавши розвиток стилю модерн в різних регіонах України та в різних видах і жанрах мистецтва (архітектурі, живописі, графіці, килимарстві, вишивці, кераміці, інтер'єрі тощо), Т. Кара-Васильєва робить висновок: «Характерною особливістю стилю модерн є втрата творами живопису, скульптури, декоративного мистецтва своєї самодостатності і включення їх у загальний єдиний ансамбль як цілісну художню систему» [24].

У рамках одного напряму або стилю, як правило, взаємодіють різні види мистецтва і, попри нерівноцінність їх досягнень, спостерігається спільність пошуків і естетичних засад, створюючи певну художню цілісність.

Синтетичні мистецтва та література

Перш ніж перейти до розгляду інтерсеміотичного перекладу (тобто передачі твору-першоджерела мовою іншого мистецтва) та інших форм взаємодії мистецтв, зупинимося на деяких питаннях взаємин літератури з мистецтвами синтетичними, що розгорталися з перших кроків їх самостійного існування.

В історії художньої культури складалися різноманітні типи синтезу, які зберігають своє значення й сьогодні. Під поняттям «синтез» часто мають на увазі поєднання мистецтв з метою досягнення більшої образної виразності при втіленні певного художнього заду-

[23] Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. С. 185.

[24] Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. С. 184.

му, наприклад, синтез архітектури з образотворчими мистецтвами, художніми ремеслами у творенні архітектурних пам'ятників – храмів, палаців, меморіальних комплексів тощо – тут «синтезуються» просторові мистецтва.

Синтез – це також особливий тип художньої творчості, представлений групою синтетичних мистецтв (театр, кіно, цирк, естрада, телебачення). Поняття синтезу в просторових мистецтвах відрізняється від категорії «синтетичне мистецтво»: архітектура, образотворче мистецтво існують і самостійно, поза їх співдружністю; «синтетичні» ж мистецтва принципово не можуть існувати поза сплавом різних видів художньої творчості. Театр не просто використовує різні мистецтва – ці мистецтва є незамінними компонентами створюваного ним художнього образу. Якщо, наприклад, у спектаклі не звучить музика або не використовуються засоби архітектури (у декораціях), то все одно присутні ритм (у рухах, співі акторів), просторові рішення – навіть при відмові від звичних декорацій.

Кіно і телебачення відзначаються ще більшим ступенем синтетизму, використовуючи і трансформуючи виразні засоби всіх мистецтв у створенні специфічно кінематографічної мови та образності. Об'єднуючи, синтезуючи інші мистецтва, театр, кінематограф і телебачення актуалізують деякі видові якості цих мистецтв, виявляють їх приховані можливості, нові типи взаємовпливів. Це відбувається і на змістовому, і на жанровому, і на структурному рівнях. Наприклад, у жанровій системі кіно вже давно склалися – під впливом літератури – такі форми, як кінопритча (фільми Т. Абуладзе), кінороман-епопея, кіноповість, кінопоема («Поема про море» О. Довженка) тощо, тим самим розширивши уявлення про межі використання жанрових структур та їх функціональне призначення. Адже в цих випадках нове мистецтво адаптувало і трансформувало жанри, історія яких розвивалася впродовж багатьох століть або навіть кількох тисячоліть. Так, притча – дидактико-алегоричний жанр – у своїх модифікаціях є універсальним явищем світової фольклорної та літературної творчості. Її зразки містяться в Біблії, Талмуді, ранньохристиянській літературі, на

її традиції спиралися романісти і драматурги (Ж. П. Сартр, А. Камю, Ф. Кафка, Ж. Ануй та ін.).

Нарешті, художній синтез виникає і при перекладі творів одного виду мистецтва на мову інших, хоча в цьому процесі може виявлятися і протилежна тенденція – збереження за кожним видом мистецтва його переважних компетенцій. Синтез утворюється тут не внаслідок поєднання різних мистецтв задля утворення нового виду, а шляхом звернення різних видів мистецтва до сюжету, розробленого у творі одного з них. Найчастіше першоосновою стає літературний (роман, п'єса) або фольклорний твір. Прикладів можна навести чимало. «Ромео і Джульєтта» В. Шекспіра – це численні постановки в театрах світу, фільм Дзефіреллі, балет Прокоф'єва; «Ричард III» – основа однойменного фільму з незрівнянним Л. Олів'є. «Украдене щастя» І. Франка має кілька кіноверсій. Спектакль і фільм – це, як правило, два різні твори (хоча існує і жанр «фільм-спектакль»). Засоби кінематографа дозволяють представити такі деталі та явища життя, які в театрі показати майже неможливо, чому допомагають великий план, внутрішній монолог, закадровий голос, монтаж, майже безмежне розширення часопросторових параметрів створюваного художнього світу.

Щоправда, театр досить успішно використовує кінематографічні прийоми – наприклад, уведення в хід дії титрів або закадровий голос. Експериментом поєднання театру й кінематографа свого часу став, скажімо, популярний празький театр «Латерна магіка» («Магічний ліхтар»), у якому на сцені виступають живі актори й водночас дія проєктується в різних планах на різні екрани.

Найчастіше театр і кіно лише виграють, активно взаємодіючи, запозичуючи досвід один в одного, якщо, звичайно, ідеться не про «колаж», пряме вторгнення «чужих» засобів у спектакль чи фільм. Театри стали користуватися кадрами хроніки, рухомими й нерухомими проєкціями; дія п'єс іноді роздрібнюється на епізоди тощо.

Театральне мистецтво XX ст. продемонструвало прагнення до оновлення перегляду законів, установлених нормативною естетикою,

нарешті, до використання досягнень техніки, що стали передумовою появи «молодих» видовищних мистецтв. Адже кінематограф виник як технічний винахід, але дуже скоро отримав ранг мистецтва. Він чимало запозичив у театру, широко використовуючи театральних акторів і засоби театральної виразності. Кінематографісти вчилися в Немировича-Данченка, Леся Курбаса, Мейєрхольда… З плином часу кінематограф усе відчутніше відокремлювався від театру, виробляючи власні, специфічно кінематографічні засоби виразності (які, підкреслювалося раніше, іноді сприймав і адаптував для своїх потреб театр). У другій половині XX ст. деякі майстри кіно повернулися до витоків свого мистецтва, частково відмовляючись від кінематографічних прийомів. Обмежується число дійових осіб і звужується хронотоп, іноді дія відбувається в межах одного приміщення. «Дванадцять розгніваних чоловіків» – фільм Сідні Люмета (1957), так звана юридична драма, у якій суд присяжних розглядає справу про вбивство; у 1997-му Уїльям Фридман представив ремейк – однойменний телефільм (обидві версії основані на спектаклі Реджинальда Роуза).

Змінюється й роль слова в художній системі цих суміжних мистецтв. Театр – мистецтво, історія якого налічує тисячоліття. І майже до початку XX ст. слово було його основним виражальним засобом, але взаємодія з «молодими» видовищними мистецтвами дещо послабила його роль, висуваючи на перший план запозичені в кіно (пізніше – у телебачення) прийоми, а також посилила значення пластичних, художньо-декоративних, музичних елементів. Кіно, у якому на ранній стадії головними були рухоме зображення, пластика, міміка акторів, з появою звуку приділяє слову більшу увагу, будуючи певні епізоди на монологах, діалогах, увівши внутрішній монолог, закадровий голос тощо. У стрічках «театрального типу» слово набуває особливої ваги. І звичайно ж, роль слова дуже важлива в екранізаціях літературних творів, особливо це стосується перекладів або інтерпретацій зразків світової класичної літератури.

Оскільки інтерсеміотичний переклад з мови літератури на мову сцени або екрана є найбільш поширеним типом безпосередньої вза-

ємодії між мистецтвами, слід зупинитися на деяких аспектах цього процесу, які мають принципове значення.

Взаємодія між театром і кіно відбувається на внутрішньогруповому рівні – ці мистецтва при зверненні до будь-якого типу видової класифікації належать до однієї групи («видовищні», «синтетичні», «часопросторові»). Однак вододіл між ними завжди залишається. Навіть якщо театр зближується з кінематографом, запозичує його прийоми, у нього залишається основна якість – умовність. Монтаж, затемнення, великий план, наплив, перенесення дії в часі та просторі тощо – специфічні для кіно і створюють враження достовірності зображуваного. Коли ж до цих прийомів удається театр, вони сприймаються як умовність.

Взаємини літератури з театром і мистецтвом екрана дещо складніші: з одного боку, це тип міжгрупової взаємодії, з іншого – літературний текст є складовою частиною видовищних мистецтв, і твір художньої словесності, не призначений спеціально для вистави або екранізації, не просто «перекладається» мовою синтетичних мистецтв, а частково входить у нову самостійну художню єдність – спектакль або фільм. Звичайно, є літературні твори більш або менш драматургічні за своєю будовою, за описами місця подій і характерами дійових осіб. Одностайно до таких творів відносять романи Ф. Достоєвського, хоча автор свого часу заперечував проти спроб інсценізації, уважаючи, що для переробки їх на п'єси слід змінити сюжет, композицію, характери героїв. Класика давно утвердилася в репертуарах багатьох театрів світу, хоча практика «перекладу» прози на театральну мову не раз викликала гостру відсіч – уважалося, що роману нав'язується «чужа функція», збіднюється первісний текст. С. Ломінадзе, наприклад, заявляв, що екранізація та інсценізація класики несе загрозу літературі як виду мистецтва – «рветься зв'язок з учорашнім днем культури» [25].

---

[25] Ломинадзе С. Литературная классика в условиях НТР. *Вопросы литературы*. 1976. № 11. С. 63.

Взаємодія мистецтв може бути надзвичайно плідною, але вона має свої межі. Колись Гете попереджав, що інше мистецтво здатне принести художникові не лише користь, а й відчутну шкоду. «Ваятеля може збити зі шляху живописець, живописця – міміст, й усі троє можуть так заплутати один одного, що жоден не встоїть на ногах» [26]. Це стосується і синтетичних мистецтв, які не мають підкорятися цілковито словесному тексту, щоб не втратити своїх переваг. Література, якщо порівняти її з іншими мистецтвами, здатна якнайповніше охоплювати та відтворювати всі сфери матеріального й духовного життя суспільства та особистості. У слові вже відображена й перетворена дійсність, і письменник здійснює вторинне її перетворення, створюючи образ (цілісний образ твору, образи-характери, образи подій, предметів – термін «образ» багатозначний). Форма літературного образу, «побудована» зі слів, вже не є явищем мови, це явище мистецтва. А такі формотворчі фактори, як фабула, сюжет, ритм або метр, уже мають металінгвістичний характер. Зародження теорії образу пов'язується дослідниками зі вченням Арістотеля про «мімезис», тобто про наслідування митцем спроможності самого життя створювати багатоманітні конкретні форми реальності. Пізніше поняття мімезису (у класицистичній, почасти у просвітницькій та позитивістській естетиці) було інтерпретоване однозначно – як відтворення предметів і явищ природи, пряме наслідування життя. Річ у тім, що буттєвою основою мистецтва (і насамперед – літератури) є зображення «дії», тобто «подій життя» (в епічному роді) або переживання, життя почуттів (у ліричному). Але зміст життя передається через художню мову (у літературі – через художнє слово, багатозначне, поліфонічне). Художник не «копіює» життя, а творить власну цілісну картину світу, що має свої закони, свою міру умовності. Ще Арістотель уподібнював поетичний твір живому організмові. На його думку, поезія має «…виробляти притаманне їй задоволення, подібно до єдиної та цілісної живої істоти» [27].

[26] Гете И. В. Об искусстве. Москва : Художественная литература, 1975. С. 327.

[27] Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Искусство, 1957. С. 118.

Сучасна наука, розробляючи концепцію цілісності літературного твору, виходить з ідей М. Бахтіна, для якого «твір у його подієвій повноті» – «цілісна і нероздільна» (а також і незлиянна) єдність «події, про яку розповідається» і «події самого висловлювання» [28]. Дати визначення цілісності досить складно, є лише максимально узагальнене визначення: це «*повнота буття*» – саме так визначав її, наприклад, український дослідник М. Гіршман: «…Категорія цілісності відноситься не лише до цілого естетичного організму, а й до кожної значущої його частинки. Літературний твір не просто розчленовується на окремі взаємопов'язані частини, шари або рівні, але в ньому кожний – і макро-, і мікроелемент несе на собі відбиток того неповторного художнього світу, частинкою якого він є. Відповідно і структура художнього твору не може бути представлена як сконструйована зі заздалегідь готових елементів, тому що специфічні елементи естетичного організму не готові, не існують до нього, а створюються у процесі творчості як моменти становлення художнього цілого» [29].

Художня цілісність дає підстави говорити про твір як образ і про окремі образи (характери, події, предмети), що несуть на собі відбиток єдності твору.

Що ж відбувається з твором у процесі інтерсеміотичного перекладу (або інтерпретації), коли, наприклад, з роману виокремлюються сюжетні лінії, мотиви, образи, – характери для створення спектаклю або фільму – тобто якісно нової художньої цілісності? Вочевидь, ці фрагменти не повинні втрачати зв'язку із цілісним художнім світом твору-першооснови. Вони включаються в новостворену естетичну єдність, що в синтетичному мистецтві будується зусиллями багатьох художників (сценарист, драматург, актори, режисер, кінооператор), кожний з яких неодмінно позначає театральну виста-

[28] Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Искусство, 1975. С. 40–41.

[29] Гиршман М. М. Ритм художественной прозы. Москва : Художественная литература, 1982. С. 47–48.

ву чи кінострічку особливостями свого світобачення, майстерності, індивідуального стилю. Очевидно, що в цьому процесі відбуваються певні «природні втрати» – збіднюється, ущільнюється, звужується художній світ роману, випадають епізоди й деталі (деякі з них просто неможливо передати мовою іншого мистецтва).

Не все, що «зображується» в літературному творі, можна перевести у візуальний ряд без спотворення смислу. Під час інсценізації / екранізації нерідко певною мірою втрачаються й аналітичні, інтелектуальні начала словесного твору: спектакль і фільм просто не здатні вмістити весь обсяг філософських роздумів, ліричних відступів, дискусій навколо актуальних сучасних або ж «вічних», загальнолюдських проблем тощо. Якщо митці й намагаються зберегти все інтелектуальне багатство класичного першоджерела, то нерідко їхні твори виходять нудними, позбавленими динамізму, малоцікавими для пересічного глядача. Характери у творах синтетичних мистецтв розкриваються, як правило, через монологи та діалоги, психологія – не лише через словесний текст, а й через прийоми акторської гри, за допомогою музичного компонента. Звичайно, і театр, і кінематограф не обмежуються, як уже зазначалося, прямою мовою – не виключається й авторське втручання в дію. І найчастіше це відбувається саме при зверненні сценаристів і драматургів до епічних літературних творів (думки й коментарі письменника доносять до глядача читець, закадровий голос тощо), але й тут необхідні певні обмеження, щоб зберегти динаміку дії та інтерес аудиторії.

Існує ще одна суттєва відмінність у творенні образу в романі, театральному спектаклі або фільмі. Письменник має справу, як уже наголошувалося, з духовним «будівельним матеріалом», і тому зображувані обставини місця дії, персонажі, деталі не можуть бути «показані» в буквальному смислі, про них можна лише «розповісти». Тому читач у процесі сприйняття твору своєю фантазією «малює» портрети, картини природи, реалії побуту тощо, спираючись на власний життєвий і культурний досвід. Навіть найбільш розгорнуті й докладні описи залишають місце для «домальовування».

А ось кінематограф здатен не лише «візуалізувати» словесний портрет, а й відтворити динаміку описуваних подій, озвучити їх – і водночас обмежити глядацьку фантазію, представивши одиничний, завершений варіант зображення героїв та обставин дії.

Колись академік В. Виноградов писав: «Слово вільніше в самому абстрагуванні, ніж матеріал будь-якого іншого мистецтва. Воно може вихопити з дійсності будь-які сторони і якості. Крім свободи абстракції, слово володіє ще й широтою охоплення. Слово відбиває усі сфери буття – і зорові, і дотикові, і слухові, й інші враження, відображає найбільш різносторонні явища і різноманітні зв'язки в них, відображає, зрештою, явища в їхньому русі, в розвитку» [30].

Усе це багатство слова, словесного тексту, його відтінків, його емоційно-смислової виразності може підсилюватися або, навпаки, звужуватися при візуалізації. Екранне слово може витіснити кінематографічну виразність фільму, і вийде чисто розмовний фільм (хоча існують зразки прекрасних стрічок саме такого типу, що здобули прихильність і глядачів, і критики). Здавалося б, кінематограф має необмежені можливості для «видимого», «зримого» відтворення «множини хронотопів» (М. Бахтін) твору великої прози. Але нерідко істотні втрати відбуваються тоді, коли кінодраматурги й режисери намагаються зберегти часові, географічні, історичні масштаби великого епічного твору при його екранізації. Необхідний відбір найголовнішого, скорочення того, що не піддається екранному втіленню, уміння жертвувати другорядним – у сюжетних переплетіннях, в епізодах, у часопросторових відношеннях всередині художнього світу першоджерела. Навіть дво- або чотирисерійний широкоформатний фільм не може вмістити всю багатоманітність змісту роману-епопеї (наприклад, «Вогнем і мечем», «Quo vadis» Є. Гофмана за романами Г. Сенкевича тощо). Інша річ – телесеріал, у якому неквапно, з подробицями можна викласти кіномовою розвиток усіх сюжетних ліній, передати по змозі повноту змісту літературного

[30] Виноградов В. Борьба за стиль. Москва : Художественная литература, 1937. С. 212.

твору (так знімалися, наприклад, «Холодний дім» за Ч. Діккенсом, «Петербурзькі нетрі» за Вс. Крестовським, «Роксолана» за О. Назаруком). Однак і телесеріал не здатен досягти «адекватності» щодо художньо-словесного джерела – і зокрема у відтворенні хронотопу. Час з необхідністю буде не стільки «лінійним», скільки розірваним, пунктирним, і щоб зберегти ілюзію безперервності дії, перед початком кожної серії часто йде короткий виклад змісту попередньої. Простір також змінюється – звужується відповідно до можливостей телеекрана, обмежується масив реальності. Дія відбувається в кількох зонах різного призначення й належності – наприклад, палац, квартира того чи іншого героя, вулиця, сквер тощо, які повторюються із серії в серію, стають звичними для глядача й асоціюються з тією чи іншою дійовою особою, ситуацією, сюжетною лінією. Безкрайній природний простір для телесеріалу майже недоступний.

Інтерсеміотичний переклад літературного твору може поєднуватися з перекладом цього твору іншою національною мовою і його включенням до контексту цієї інонаціональної культури. Інсценізація або екранізація твору «чужої» літератури – це водночас включення його до традиції культури-реципієнта. І «посередником» тут вже стає не лише перекладач словесного тексту, а й «колектив інтерпретаторів» (драматург або сценарист, режисер, актори, оператори та ін.).

В останній третині XX ст. (саме в цей час розвиток ЗМК особливо поширюється) література, яка в попередній період (XIX і перша половина XX ст.) займала в системі мистецтв центральне місце, поступово втрачає свою домінуючу роль.

У країнах Заходу ще із середини 1950-х років учені займалися «аналізом спілкування, що здійснюється шляхом масових комунікацій» (дисципліна, що називається «масові комунікації», входить до навчальної програми багатьох університетів, створюються дослідження і підручники). У рамках таких досліджень увага, зокрема, приділялася процесам, що відбувалися в художній культурі внаслідок масово-комунікаційної політики, яка вела до експансії маскульту

на кіно-, телеекранах і відео, а відтак до зниження культурних стандартів [31].

Розвинувся тим часом ще один науковий напрям – «міжкультурна комунікація», і на рубежі другого і третього тисячоліття сучасна вища школа поповнюється цією новою дисципліною, створюються навчальна й наукова література: «Практикум по межкультурной коммуникации» (Ч. I, II, Нижний Новгород, 2002), «Межкультурная коммуникация: системный подход» (Нижний Новгород, 2003) та ін. У Вступі до останньої книги (автори – одеський учений В. Г. Зінченко, а також В. Г. Зусман, З. І. Кирнозе) визначається коло проблем, що стоять перед дослідниками, а також підкреслюється необхідність вивчення різних аспектів міжкультурної комунікації в умовах сучасного інформаційного буму: «Міжкультурна комунікація розуміється як особливий ступінь комунікації культурної, що відрізняється власними якостями. У широкому смислі слова міжкультурна комунікація – не лише комунікація міжнаціональна і міжетнічна, а й комунікація між різними видами і рядами культури. Міжкультурна комунікація <…> може супроводжуватися культурною експансією, придушенням однієї культури іншою й не завжди більш високою. Міжкультурна комунікація – могутній і небезпечний інструмент, що потребує спеціальних знань і вміння» [32].

Теорія міжкультурної комунікації спирається, зокрема, на сучасні концепції перекладу, однак поки що обмежується перекладом як «видом мовного посередництва», не залучаючи до кола своїх проблем інтерсеміотичний переклад, передачу художньої ідеї, сюжету, образів літературного твору мовами інших мистецтв. А в рамках окресленої проблематики взаємодія словесного мистецтва з аудіо-

[31] Зернецька О. В. Глобальний розвиток систем масової комунікації і міжнародні відносини. Київ : Освіта, 1999. С. 47–49.

[32] Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Кирнозе З. И. Межкультурная коммуникация: системный подход : учеб. пособие. Нижний Новогород: Нижегородский гос. лингвистич. ун-т им. Н. А. Добролюбова, 2003. С. 4–5.

візуальними могла б виявитися одним із перспективних напрямів дослідження. Використовуючи термінологію цієї дисципліни, було б доцільно простежити, як словесні (вербальні) концепти передаються за допомогою невербальних, як художні концепти «перекладаються» з мови літератури на мову іншого (зокрема видовищного) мистецтва, викликаючи в реципієнта (глядача) певні уявлення, асоціації, переживання; як виникаючі незбіги концептів можуть призвести до нерозуміння, втрати смислу.

***

Історія української культури дає багато прикладів сценічного й екранного втілення творів літератури. Спроби сценічного прочитання вітчизняної та зарубіжної класики здійснювалися ще в XIX ст. Так, М. Кропивницький неодноразово звертався до інсценізації відомих літературних зразків: «Глум і помста» (за Шевченковими поемами «Невольник» і «Титарівна»), «Чайковський або Олексій Попович» (за М. Гоголем), «Вергілієва Енеїда» (за І. Котляревським), «Підгіряни» (за І. Гушалевичем), «Вуси» (за О. Стороженком). До деяких із постановок він написав оригінальну музику. Активне звернення до літературної класики в пореволюційний час пояснюється, зокрема, відсутністю оригінальних драматичних творів, присвячених докорінним змінам у соціальній дійсності, а також певною недовірою до драматургічної спадщини, що декому вважалася застарілою і неактуальною. Водночас професійних митців не міг задовольнити художній рівень простолінійних і схематичних п'єс-агіток, які окупували сцени багатьох театрів. Щоправда, і класичні літературні твори в той час надмірно «осучаснювалися» режисерами, однак пошуки в цьому напрямі призводили іноді до справжніх художніх звершень. Одним із них була постановка «Гайдамаків» за однойменною поемою Т. Шевченка, здійснена Лесем Курбасом у «Молодому театрі» (1920).

Інсценізації за творами Шевченка представлені в репертуарах театрів ще в другій половині XIX – на початку XX ст. Іноді вони

являли собою словесні ілюстрації до текстів або серії «живих картин» (як, наприклад, інсценівка М. Кропивницького, що за своїм художнім рівнем вигідно вирізняється серед подібних переробок). «Гайдамаки» привертали режисерів яскравою театральністю, динамічністю розвитку подій, гостротою конфліктів. Поема «Гайдамаки» – найбільший за розміром твір у поетичній спадщині Шевченка. Вона відтворює події 1798 року в Україні, яскравий епізод антишляхетської національно-визвольної боротьби, відомий під назвою Коліївщини. У тексті поеми чимало драматичних монологів головних героїв, що органічно змінюються діалогами; ці особливості художньої структури стали визначальними у зверненні Леся Курбаса до Шевченкової поеми. Він дбайливо зберігав поетичне шевченківське слово. Інсценізація складалася з пролога і трьох частин – фактично окремих дій. Збережені також центральні монологи й діалоги, що органічно поєднувалися із жіночим хором «Десять слів поета». Додамо, що режисером були введені античний хор і численні пантомімічні сцени, що надавали постановці особливого ліричного звучання. Детальна реконструкція окремих компонентів та вистава в цілому у книзі «Поема народного гніву» (Київ, 1972), здійснена Г. Довбищенко та М. Лабінським, свідчить про поєднання в курбасовській інсценівці «Гайдамаків» найрізноманітніших форм – від античної трагедії до агітаційного театру, про оригінальне образно-пластичне вирішення, активне використання музичного компонента. «Гайдамаки» в сценічній інтерпретації Леся Курбаса – приклад того, як «потенційно театральний» класичний твір літератури може стати основою для модерного, сповненого духом експериментаторства спектаклю.

Метою Леся Курбаса була не лише оригінальна сценічна інтерпретація героїко-романтичної поеми великого письменника; цей класичний твір розкривав можливості для осмислення проблем, які одвічно цікавили людство, – влада і мораль, історія і особистість, значення історичної пам'яті народу для його поступу, вірність обов'язку.

Звернення до проблеми влади в певному сенсі було пророчим – наближалася епоха тиранії, масових репресій.

Деякі переробки літературних першоджерел свідчили про відчутний вплив травестії (насамперед «Енеїди» Котляревського). Прикладом може слугувати «Вій» Остапа Вишні, поставлений Г. Юрою в театрі ім. І. Франка. Інсценізації літературної класики, створені за принципами умовності, метафоричності, безпосереднього спілкування виконавців з аудиторією, надавали первісному текстові сучасного звучання – це один із найвиразніших типів взаємодії між словесним і театральним мистецтвом у 1920-х роках. На межі 1920–1930-х років цю тенденцію було втрачено, творчі пошуки обмежувалися тиском ідеологічного диктату, схематизму, кон'юнктурності, що поширився на всі сфери національної культури. До того ж на театральних та літературних диспутах та в газетно-журнальній полеміці наприкінці 1920-х активно обговорювалося питання творчого методу радянського мистецтва, наслідком чого стали офіційно визнана доктрина «соціалістичного реалізму» і руйнування досягнутого. «…Започатковане в [19]20-х роках після революційних соціальних і національних катаклізмів Відродження української культури стало розстріляним Відродженням і на кінець [19]30-х років жанрово-стильова, формальна різноманітність попереднього десятиліття була зведена до єдиної соцреалістичної "ноти", <…> коли навіть непересічні особистості виступали блідими тінями самих себе» [33].

Звичайно, подальший розвиток мистецтва не слід розглядати сьогодні як суцільно похмуру картину – неможливо було абсолютно знищити дух експериментаторства. І хоча вульгарно-соціологічні приписи тодішнього мистецтвознавства породжували появу персонажів-схем, «рупорів ідей», а театри часто користувалися законами «життєво-художньої правди» (тобто натуралістичної, побутової «правди»), з'являлися й важливі розробки в галузі теорії режисури, і талановиті нові п'єси (В. Ярошенка, М. Куліша, М. Ірчана,

[33] Історія української літератури XX століття. Київ : Либідь, 1993. Кн. 1. С. 6.

І. Микитенка та ін.), існувала зріла акторська школа, що уславилася такими непересічними талантами, як А. Бучма, Г. Юра, Ю. Шумський, І. Мар'яненко, Н. Ужвій, О. Сердюк та ін.

Не припинялася також традиція співтворчості літератури й театру, однак усе частіше перевага надавалася творам радянських письменників – Д. Фурманова, Вс. Іванова, Л. Леонова, О. Фадєєва, М. Островського та ін.

Так, «Бронепоїзд 14–69» Вс. Іванова обійшов чимало сцен Радянського Союзу: його ставили театр ім. І. Франка (реж. Г. Юра), «Березіль» (1928) та ін. Вистава Г. Юри мала романтичну тональність, напружений ритм (як і повість Іванова), а інсценізація, здійснена «Березолем» (реж. Б. Тягно), відзначається новаторством у вирішені масових сцен, поглибленням акторської гри та відтворенням характерів.

Таким чином, кожна зі сценічних інтерпретацій літературного твору здатна розкрити й загострити певні його грані, багатоманітно представити внутрішній світ персонажів, художньо відтворити процеси, що відбувалися в суспільному житті та свідомості людей. Безперечно, соцреалістичні твори незіставні з класикою за художнім рівнем, багатством «потенційних смислів», аналітичністю – вони підкреслено тенденційні, тематично обмежені, їх герої переважно простолінійні та схематичні, але ці твори несуть на собі відбиток епохи, відображають ментальність так званої нової людини.

Досить часто певний твір радянської літератури ставав основою для цілого ряду інсценізацій. Так, вистави за романом О. Фадєєва «Молода гвардія» пройшли на сцені дванадцяти театрів України. Кілька разів прочитаний театром був роман цього ж автора «Розлом». Неодноразово інсценізувався роман «Як гартувалася сталь» М. Островського. У постановці Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка (1952, реж. В. Воронов) головного героя – Павку Корчагіна – зіграв тоді ще молодий актор Л. Биков, який пізніше уславився як один із провідних майстрів українського кіномистецтва. На мову сцени у 1960–1980-х роках перекладалися також

романи та повісті таких талановитих і неординарних письменників (чия творчість абсолютно не вписувалася в рамки соцреалістичного канону й навіть спонукала теоретиків літератури висунути тезу про «відкритість» цього методу), як Ч. Айтматов, В. Биков, Б. Васильєв та ін. Це твори, сповнені глибокого драматизму, навіть трагедійності; їм притаманні нестандартність сюжетного мислення, психологізм, емоційність – власне ті риси, які визначали їх потенційну «театральність» і спонукали митців театру до їх сценічної інтерпретації.

Зазначимо, що й повернення театру до літературної класики, і сценічне втілення творів видатних письменників другої половини 1950–1980-х років відбувалося в період, коли ідеологічний тиск на сферу художньої культури певною мірою послабився. І хоча бурхливий сплеск у мистецькому процесі в роки «відлиги» й був притлумлений, започатковані «шістдесятниками» традиції продовжувалися у творчості митців, орієнтованих на пошук нових засобів естетичної виразності, на постановку в спектаклях актуальних, часто болючих питань сучасності.

Нашим завданням не є огляд історії взаємодії літератури й театру; нас цікавлять насамперед тенденції, що визначилися на різних етапах цього процесу.

У різні періоди свого існування українське кіномистецтво обирало з літератури те, що могло сприяти або задоволенню ідеологічних потреб часу, або піднесенню його художнього рівня, збагаченню досвіду.

Перші українські екранізації з'явилися до появи в кіно звуку, і зміни тексту були зумовлені специфікою німого екрана, що зосереджував уяву на русі за рахунок діалогів, просторих описів, ліричних відступів. Отже, втрати бували подекуди досить відчутними, ураховуючи не лише дуже малий обсяг словесного компонента, а й вплив стереотипів мислення тієї епохи. У пореволюційний період уважалося, що попередня культура переважно застаріла, що в більшості літературних творів не вистачає соціальної гостроти (говорилося

навіть про «обмеженість світогляду» таких класиків, як І. Франко або М. Коцюбинський), тому в екранізаціях слід посилювати «ідейний зміст» і «викривальний пафос» першоджерел.

У 1927–1929 роках на Одеській кінофабриці знімаються фільми за творами М. Гоголя – «Сорочинський ярмарок» та «Черевички» («Ніч під Різдво»), М. Коцюбинського – «Навздогін за долею» (за повістю «Дорогою ціною»), І. Франка – «Борислав сміється», І. Нечуя-Левицького – «Василина» («Бурлачка»), «Микола Джеря». Екранізуються також твори Шолом-Алейхема – «Мотеле-ідеаліст», «Крізь сльози», І. Бабеля – «Беня Крик» та ін.

Це був час, коли кіномистецтво ще виробляло власну, специфічну систему зображально-виражальних засобів, і вплив «старого» театрального мистецтва був доволі сильним та уповільнював іноді ці пошуки.

Згадані приклади звернення кіномитців до літературних творів свідчать, що в опануванні літературних першоджерел, у визначенні «меж свободи» кінематографістів в екранізаціях мистецтво кіно мало пройти довгий і суперечливий шлях: від простої ілюстративності через «осучаснення», «модернізацію» сюжету й акцентування на соціальних мотивах до вдалих спроб адекватної передачі задуму автора, віднайдення в тканині літературного твору коренів екранних засобів художньої виразності. У процесі інтерсеміотичного перекладу розкривається те спільне, що існує в різних видах мистецтва, активізується міжвидова взаємодія і зміцнюється зворотний вплив нових мистецтв (кіно, а пізніше – телебачення, відео) на мистецтво з дуже давньою історією, зокрема й на літературу; але це окрема проблема.

Українські кіномитці в різні періоди екранізували твори М. Коцюбинського, який був для них чи не найулюбленішим автором. Однією з причин цього була певна спільність художніх прийомів його прози з кінематографічними засобами.

Лаконічність, «ущільненість» письма, характерна для М. Коцюбинського, уміння виділити момент, у якому найповніше розкрива-

ється сенс подій і особливості характерів, тобто прийом суто драматургічний, спонукала кінематографістів екранізувати його твори. Л. Погрібна в монографії «Твори М. Коцюбинського на екрані» (Київ, 1971) звернула увагу ще на одну особливість прози письменника – її «колоритність, мальовничість», що допомагали творцям фільму. Відзначає вона й майстерність діалогів, яка змогла розкритися лише в звуковому кіно (перші фільми за Коцюбинським були німі), психологізм, властивий його творчості [34] . У часи, коли було надруковане це дослідження, М. Коцюбинський уважався «міцним реалістом», хоча й відзначалася його «самобутність», його належність до «нової генерації» майстрів слова. Сучасні праці про цього письменника позбавлені такої однозначності та категоричності, оскільки в його творах явно відчувається відхід від реалістичної традиції, започатковані нові принципи зображення людини в її взаєминах з навколишнім світом. Ю. Кузнецов, наприклад, обстоює думку про належність прози Коцюбинського до імпресіоністичної стильової течії.

Власне, дослідник відзначає ті самі риси художньої манери письменника – «мальовничість», «музикальність», «психологізм», але якщо його попередники обмежувалися їх констатацією, то в Кузнецова вони постають ознаками нового типу мистецького мислення – імпресіоністичного – підкресленою увагою до настроїв та переживань людини, з превалюванням виражальності, зі специфічним пейзажем, що існує як засіб відтворення глибинних психічних процесів.

Якщо простежити історію екранізацій М. Коцюбинського, то можна помітити, що кінематографічна інтерпретація певною мірою відповідає уявленням про його творчість, про особливості його художньої системи, існуючим в той чи інший період.

Перша екранізація М. Коцюбинського була здійснена в 1927 році. Це фільм «Навздогін за долею» за повістю «Дорогою ціною» (сценарист К. Полонник, реж. М. Терещенко). Це був період «по-

[34] Погрібна Л. З. Твори М.Коцюбинського на екрані. Київ : Наукова думка, 1971. С. 7.

вернення» класичної спадщини після футуристичних та пролеткультовських її заперечень, але в «повернених» класичних творах шукали насамперед соціально-викривальні мотиви. Саме тому екранізації тієї пори ігнорували елементи першоджерела, безпосередньо не пов'язані із соціальними проблемами. У фільмі «Навздогін за долею», як показує Л. Мороз, події ущільнюються для досягнення динамічності, але водночас уводяться епізоди, що мають показати розбещеність і сваволю панів та забитість селян (тут явно вплинули соціологізаторські тенденції в аналізі літератури); послаблюється властивий письменникові психологізм, зникає епілог, що міг бути сприйнятий як примирення героя з невблаганною долею. Унаслідок цього стрічка стала не дуже вдалою ілюстрацією, проте мала інтерес у глядача завдяки хвилюючому сюжетові та популярним акторам (оперному співакові І. Капралову в ролі Остапа, М. Таут-Корсо в ролі Соломії). «Дорогою ціною» екранізується ще раз через 30 років (сценарист І. Донська, реж. М. Донськой, Київська кіностудія, 1957). У сценарії акценти дещо змінені: в основу покладено трагедію кохання двох молодих людей, а бунтарські мотиви – лише тло боротьби Остапа і Соломії за своє щастя [35]. Власне, за втрату «гострої соціальної наснаженості» й дорікали сценаристці; у процесі роботи над фільмом М. Донськой спробував перенести акцент на засудження кріпосництва, соціальний протест, водночас додаючи кілька ефектних епізодів для підсилення динамізму в розгортанні подій, доповнюючи зміст літературного джерела деякими сценами й подробицями (наприклад, у зображенні циганського табору, куди потрапляють герої, або східного базару).

Одним із безперечних художніх здобутків «третього відродження» української культури став фільм С. Параджанова «Тіні забутих предків» (Київська кіностудія ім. О. П. Довженка, 1964). Повість М. Коцюбинського, на перший погляд, справляє враження екзотичної картини, створеної на основі народнопоетичної традиції, про-

[35] Погрібна Л. З. Твори М.Коцюбинського на екрані. С. 97.

сякнутої давніми міфологічними (чи швидше – міфопоетичними) уявленнями. Написана в 1911 році, вона обернена в минуле – у часи, коли людина була нерозривно пов'язана з природою, відчувала її поетичне начало; коли між родами тривала кровна ворожнеча, що ламала долі. Водночас «Тіні забутих предків» – твір з глибоким філософським підтекстом, у ньому поставлені одвічні, загальнолюдські питання: істинна краса, сенс буття, моральне життя як природний стан людини. Іван і Марічка – молоді, закохані, духовно обдаровані, незвичайні натури, «чудні» для оточуючих. Очевидно, якщо героїня й не загинула б у Черемоші, кровна ворожнеча стала б на її шляху до щастя. У повісті мрія розбивається об грубу реальність; Іван – вразливий, поетичний юнак, іде від людей, шукає зустрічі з померлою Марічкою, прагне смерті й знаходить її. «Тіні забутих предків» – твір не лише про минуле, у ньому виявляється живий зв'язок з плином історії, із суспільною психологією доби реакції.

Фільм С. Параджанова не став ілюстрацією до повісті; це цілком оригінальне, незвичне для тогочасного кінематографа явище. Його автори дають своє тлумачення першоджерела, зосередившись не стільки на психології героїв, скільки на символічному розкритті трагічного конфлікту між красою, поетичністю життя й несприятливою дійсністю. С. Параджанов вивчав культуру Гуцульщини, звичаї та ментальність її мешканців, залучив до зйомок ряду сцен гуцулів Верховини. Перш ніж знімати фільм, він побував у місцях, де в 1911 році М. Коцюбинський збирав матеріал до своїх «Гуцулів» («робоча» назва «Тіней забутих предків»).

Розкішна карпатська природа, гори і ліси, населені добрими і злими духами, бистрі ріки і зелені полонини, де пасуться кози й вівці, – у фільмі не просто тло, а жива, багатолика учасниця подій, джерело гармонії життя й поетичного натхнення. У стрічці є вражаючі деталі, що, повторюючись, набувають символічного значення: соковиті червоні ягоди, якими Іван частує Марічку, – і червоні намистинки на шиї Палагни у сцені весілля; яблуко, зірване героєм з гілки безлистого дерева, підтята смерека. Автори фільму скон-

центрували увагу на романтичній історії кохання, зради і смерті – як звільнення. Нагадаємо, що навіть у період «відлиги» інші митці посилювали насамперед соціальне звучання екранізованих творів, тому фільм «Тіні забутих предків» вийшов неординарним і певний час стояв осторонь усього масиву вітчизняної кінопродукції. Критика сприйняла його неоднозначно: дехто писав про відхід від оригіналу, довільне трактування образів основних персонажів, про суперечливість формулювання ідеї «смерть як звільнення»; а дехто відзначав із захопленням буяння барв, мальовничість, експресію кольорового вирішення, операторську майстерність Ю. Іллєнка як одну з причин рідкісного успіху фільму, емоційний ритм, яскраву метафоричність.

«Тіні забутих предків» С. Параджанова – ще одне яскраве свідчення того, що екранізація здатна стати повноцінним художнім твором, а не просто «екранною версією словесного тексту», що, посилюючи поетичне начало, закладене в оригіналі, митці можуть перетворити літературну прозу на поетичне кіно, нарешті, що відступи від змісту першоджерела, зміни акцентів – тобто віддалення від тексту – зовсім не означають зниження художнього рівня кінотвору. Навпаки, така вільна *інтерпретація*, позбавлена рабського копіювання, здатна виявити глибинний смисл твору, літературної класики, його художню ідею, переосмислену відповідно до законів екранного мистецтва.

Проблема інтерсеміотичного перекладу далеко не вичерпується наведеними тут спостереженнями і міркуваннями. Взаємодія літератури з театром і кінематографом має вже досить довгу історію і демонструє різні варіанти інтерпретації словесного тексту: від простої ілюстрації до цілком оригінального твору, в якому першоджерело є лише відправною точкою для вільного художнього пошуку. Єдиних правил і принципів інсценізації або екранізації існувати не може, і хибною була б вимога «адекватності», «повної передачі» змісту літературного твору. Критеріями оцінки сценічної або екранної версії можуть бути художній рівень сценарію

або п'єси, оригінальність режисерської трактовки, майстерність акторів, і нарешті, здатність творчого колективу створити художню цілісність, донести «художню ідею» оригіналу, його дух, його внутрішній смисл.

Інтермедіальні студії як галузь компаративістики

Інтерес до взаємодії мистецтв виник ще в античності, з вирізненням окремих видів художньої діяльності з первісного синкретизму. Усталеної класифікації античність не виробила, але в літературно-теоретичній думці того часу вже склалося уявлення про поділ мистецтв (за Арістотелем) на «мусичні» (тобто духовно-творчі) і «пластичні», пов'язані з обробкою певного матеріалу, з ремеслами. До першої групи були віднесені поезія, музика, хореографія, до другої – живопис, скульптура, архітектура. У своїй «Поетиці» Арістотель проводив зіставлення між різними видами, фіксуючи їх подібність або відмінності, причому не лише всередині кожної з груп, а й між «мусичними» і «пластичними» мистецтвами. Фактично до XVIII ст. серйозних зрушень у вивченні міжмистецької взаємодії не відбувалося, і лише в епоху просвітництва і романтизму складається поняття системи мистецтв як єдності специфічного виду творчої діяльності та усвідомлюється взаємопов'язаність усіх мистецьких галузей. Центральне місце в цій системі відводиться літературі («поезії»), з'являються ґрунтовні праці про її зв'язки з іншими мистецтвами (в епоху просвітництва – переважно з живописом, в епоху романтизму – з музикою).

Проблемі взаємин поезії та живопису, як уже відзначалося, присвячений знаменитий трактат Г. Е. Лессінга «Лаокоон, або про межі живопису й поезії» (1766). Цю проблему обговорювали представники різних національних літератур Європи: Шефтсбері, Аддісон, Річардсон, Дідро, де Марсі, Бодмер та ін.

У добу романтизму складається нове розуміння мистецтва й неповторності кожного з його видів, однак система мистецтв розгля-

дається в стані постійного руху, переходів, розходжень і зближень. «Не відміну від класицизму, в якому панував дух регламентації і нормативності, що вимагав чіткого розмежування видів, родів і жанрів мистецтва, романтизм характеризується протилежною інтенційністю до їх поєднання і синтезування. У творчій практиці романтиків відбувається розмивання кордонів між жанрами, родами й видами мистецтва, які вступають в активну взаємодію, а також з іншими видами духовної творчої діяльності, зокрема філософією та історіографією. Виникає владне прагнення до творення нових художніх форм і структур…» [36].

Центральне місце в системі мистецтв романтики відводили музиці, до якої «тяжіють» усі інші мистецтва. Гегель вважав музику втіленням духу романтизму, в «Лекціях з естетики» він розглядає взаємодію музики й поезії (власне літератури). Інтерес до взаємопов'язаності і взаємовпливів мистецтв, таким чином, здавна існував в естетиці, мистецтвознавчій та літературознавчій думці. Але в той час ще не виокремилася наукова галузь, що займалася б цією проблематикою. Літературна компаративістика складається в другій половині XIX ст., а в XX ст.розвивається все більш інтенсивно. Спочатку вона була зосереджена переважно на вивченні генетичних і контактних зв'язків між національними літературами. Студії на теми взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими мистецтвами, за словами Д. Наливайка, «мають переважно конкретно-історичний характер та спрямування і не експлікуються як компаративістичні» [37].

У радянській науці порівняльне літературознавство, що почало своє відродження, після тривалої перерви, у другій половині 1950-х років (термін «компаративістика» сприймався тоді як одіозний), зайнялося вивченням насамперед міжнаціональних літературних зв'язків і впливів. У січні 1960 року відбулася дискусія

[36] Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. С. 15.

[37] Там само. С. 17.

«Взаємозв'язки і взаємодія національних літератур», у якій узяли участь науковці, критики, перекладачі з різних республік. Учасники її рішуче відмежувалися від компаративістики, «яка існує в зарубіжних країнах як особлива галузь історико-літературної науки», їй властиві «невміння від одиничних фактів переходити до скількинебудь серйозних узагальнень, дивовижна схильність розпилятися на окремі мікроподробиці. Оскільки компаративісти відділяють літературу від соціальної боротьби, заперечують її активну роль в розвитку суспільства, вони нездатні до значних наукових узагальнень і обмежують своє завдання вузькоемпіричними рамками» [38], – такими словами «викривали» «буржуазну науку» радянські вчені.

У дискусії виступили видатні філологи – В. Жирмунський, М. Гудзій, М. Конрад, О. Білецький та ін.; у їхніх доповідях розглядалися теоретичні проблеми порівняльно-історичного вивчення літератур, форми літературних зв'язків, конкретні приклади впливів в діахронному й синхронному зрізах. А тим часом зарубіжна компаративістика, від якої відмежовувалася (або мусила заявляти про своє відмежування) радянська наука, починаючи з початку 1960-х, усе активніше звертається до взаємин літератури з іншими мистецтвами. Цей напрям досліджень стає *складником* порівняльного літературознавства. У Європі ця галузь компаративістики утверджується в 1970-х роках, хоча студії із цієї проблематики з'являлися й раніше. Однак вивчення системи мистецтв і взаємин між ними вважалося сферою не літературознавства або мистецтвознавства, а естетики. Лише наприкінці 1970-х було «узаконення» цієї компаративістичної галузі в рамках науки про літературу. До речі, не всі компаративісти були згодні з таким розширенням сфери їхньої діяльності. Наприклад, відомий словацький учений Д. Дюришин, автор та ініціатор колективного проєкту «Особливі міжлітературні спільності» (*Osobitné medziliterárne spoločenstvá*). Протес-

[38] Анисимов И. И. Национальные литературы и их взаимодействие. *Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур*. Москва : Издательство Академии наук СССР, 1961. С. 7.

туючи проти необмеженого збільшення проблемного кола компаративних студій, Д. Дюришин пропонує замість національних літератур досліджувати «міжлітературні» літературно-історичні утворення, що «характеризують більш безпосередні, більш вузькі форми історичної взаємодії» [39]. Такими літературно-історичними формаціями він уважає, наприклад, поєднання слов'янських, германських, романських літератур, а також специфічні спільності, що відрізняються єдиною літературною традицією, об'єднуючим етнічним, географічним, ідейним фактором або подібністю шляхів розвитку тощо.

У радянській науці в цей період виникає інтерес до взаємозв'язків і взаємовпливів між літературою та іншими мистецтвами, з'являються колективні праці із цієї проблематики, окремі нариси, статті, у яких розглядаються інсценізації та екранізації літературних творів.

В українській гуманітаристиці до порівняльного вивчення літератури в системі мистецтв першим звернувся І. Франко. У праці «Із секретів поетичної творчості» (1899) є два розділи «Поезія і музика», «Поезія і малярство», у яких розглядаються взаємини між різними видами мистецтва; однак ідеї Франка не отримали на той час належної оцінки й розвитку. Лише в 1970-х роках з'явилися окремі мистецтвознавчі та літературознавчі дослідження взаємин літератури з образотворчим мистецтвом («Література і образотворче мистецтво», Київ, 1971; «Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства», Киев ; Одесса, 1975; Шахова К. О. «Образотворче мистецтво і література», Київ, 1987). Найчастіше взаємообмін мистецтв простежувався на тематичному рівні, тож Д. Наливайко відзначає, що «…майже або й зовсім не розроблялися такі питання, як література й теорія мистецтв, correspondance des arts і література, взаємовідповідність стилів літератури та інших мистецтв і особливо перекодування літературних текстів на художню метамову інших мистецтв і зво-

[39] Дюришин Д. Особые литературные общности. *Dionýz Ďurišin a kolektiv. Osobitné medziliterárne spoločenstvá*. Bratislava : Veda, 1987. С. 23.

ротне перекодування художньої метамови інших мистецтв на метамову літератури» [40].

Розробка цих проблем відбувається пізніше (цитована праця Д. Наливайка вперше опублікована в журналі «Слово і час», 2003, № 5 (509)), причому переважно у філологічних дослідженнях. Скажімо, у книзі В. Силантьєвої (яка вже давно займається проблемами міжвидової компаративістики) «Литература и живопись в контексте компаративистики: писатели и художники периодов эстетической переориентации» (2015).

«В сучасному літературознавстві подібний тип зіставлень визначається поняттям "міжвидова компаративістика" і, підтверджуючись, закріплюється ще й цілим рядом "дочірніх" термінів, що мають щодо названого прикладне значення. Це, наприклад, інтердисциплінарність, інтермедіальність, екфрасис. Що стосується міжкультурної комунікації, то ця галузь знань, спрямована пояснити комунікацію міжнаціональну й міжетнічну, виявилася затребуваною і в тій галузі наукових знань, яка вивчає зв'язки між різними видами й рядами культури» [41]. Про перспективність міжвидового підходу до художніх явищ писала Т. Денисова, ця ж проблематика заявлена в роботах Г. Сиваченко, присвячених творчості В. Винниченка.

Інтермедіальні студії набувають актуальності з 1990-х років. Їм передували, як уже зазначалося, дослідження взаємодії мистецтв у літературній компаративістиці, культурології, естетиці, мистецтвознавстві, а також праці з морфології мистецтва. У них всі види художньо-творчої діяльності представлені як єдина «система мистецтва», у якій існують координаційні й субординаційні зв'язки між окремими елементами (видами мистецтва). У радянській естетиці

[40] Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. С. 20.

[41] Силантьева В. Литература и живопись в контексте компаративистики. Писатели и художники периодов эстетической переориентации. Одесса : Астропринт, 2015. С. 6–7.

цей науковий напрям представлений, наприклад, працею М. Кагана «Морфология искусства» (1972).

Т. Гундорова пише про два напрямки, з яких «черпає ідеї» теорія інтермедіальності: поширення, починаючи з 1980-х років, поняття «текст» і засноване на теорії М. Бахтіна поняття «інтертекстуальності» та інтерсеміотична концепція Ю. Лотмана, «згідно з якою синтез мистецтва є взаємодією різних семіотичних рядів та різних мов у культурі» [42].

Літературний твір і його екранізація

Екранізація, тобто інтермедіальна взаємодія літератури і кінематографа – надзвичайно значущий феномен у контексті сучасної культури. Це обумовлено насамперед популярністю кіноверсій літературних творів серед глядацької аудиторії. Екранізації приваблюють і тих, хто не читав першоджерела, і тих, хто з ним ознайомлений. Перших спонукає до перегляду фільму чи телесеріалу інтерес до непрочитаного тексту (про який вони, можливо, чули). Інтерес інших, за словами Олени Дубініної, «має більш тонке екстетико-психологічне підґрунтя, пов'язане зі специфікою кінематографа як виду мистецтва. Екранізація в сучасному культурному просторі стає невід'ємним супутником літературного твору, виконуючи різні соціально-психологічні функції: або заміщує літературне першоджерело, або існує паралельно з ним, або спонукає до (пере)прочитання» [43]. Коли радянський кінематограф і телебачення, починаючи з 1960-х років, дуже активно продукували екранізації за прозою класиків (М. Коцюбинського, Ф. Достоєвського, Л. Толстого, М. Булгакова та ін.), а також творів популярної літератури (А. К. Дойля, А. Крісті, В. В. Коллінза, Ю. Семенова, Ю. Дольд-Михайлика та ін.), у бібліотеках і книгарнях спостерігався справжній бум навколо книжок цих авторів.

[42] Гундорова Т. Література на полі медій – медії на полі літератури. С. 11.

[43] Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*. Дніпро : Акцент П. П., 2019. С. 218.

Кінематограф і телебачення стали інтерпретаторами літератури, певним чином впливаючи на сприйняття літературного першоджерела й часто викликаючи неоднозначну реакцію глядачів – задоволення, розчарування, а іноді навіть роздратування. Попередньо ознайомлений з літературним твором читач під час перегляду його кіно-, телеверсії найчастіше оцінює її за критерієм «схоже / несхоже». Явне відхилення від оригіналу може викликати в нього невдоволення, особливо якщо вже склалося візуальне уявлення про персонажів, місце подій тощо. Екранізації іноді дуже відчутно відрізняються від першоджерела: випускаються деякі сюжетні ходи, змінюються акценти, зміст фільму може узгоджуватися з актуальними ідеологічними вимогами та потребами. Екранізації можуть затушовувати соціальні моменти літературного твору, або, навпаки, висувати їх на перший план. Нарешті, сценаристи й режисери нерідко використовували першоджерела, змінюючи їх функціональне призначення та пристосовуючи їх до нових політико-ідеологічних умов. С. Безклубенко зауважує: «Ранні радянські *екранізації літературних творів*, зняті в "епоху агітфільму", розцінювалися передусім як засіб здійснення просвітницько-пропагандистських завдань і являли собою переважно примітивні кіноілюстрації літературних першоджерел і загалом не піднімалися вище середнього рівня дореволюційного кіно» [44]. І як приклади, наводить стрічки, відзняті В. Гардіним у 1922–1923 роках на Ялтинській кінофабриці: «Двобій» («Остання ставка містера Еніока» за мотивами оповідань О. Гріна), «По Європі блукає примара» (за творами Е. По), «Отаман Хміль» (за повістю Л. Нікуліна). Митці, з одного боку, мусили рахуватися із запитами і смаками аудиторії, завойовувати масового глядача. «Для цього треба було опановувати традиційні жанри – комедію, мелодраму, пригодницький фільм, детектив. З іншого боку, належало задовольняти вимоги політорганів щодо агітаційно-пропагандистських функцій кіно, – відзначає С. Тримбач. – Отож режисери часто мусили якось

[44] Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії. Київ : КНУКіМ, 2001. С. 40–41.

поєднувати ці два завдання. У фільмі Володимира Гардіна "Отаман Хміль" (1923), до прикладу, оповідається про буржуазного інтелігента, який переходить на бік народної влади. Тим самим режисер "сигналізував" політичним цензорам про наявність "революційного змісту". Та вчинок героя мав мелодраматичне обґрунтування: зрада жінки. До старого, усіма улюбленого жанру, прищеплювався "новий матеріал"» [45]. Глядачі, що постійно перебували під зливою ідеологічних гасел і стереотипів, призвичаювалися до такого поєднання мелодраматичної інтриги або захоплюючої пригоди з нав'язливими пропагандистськими штампами.

Таким чином літературні твори «осучаснювалися», до них «прищеплювався» актуальний соціальний зміст, який абсолютно не в'язався із сюжетами дореволюційних книжок.

Письменники, звісно, були незадоволені й протестували, але кінематографісти не звертали на це уваги – мали виконувати соціальне замовлення. «З'явилось щось на зразок ніби теорії (М. Бажан), покликаної виправдати подібне ставлення до класики як необхідність, продиктовану, мовляв, не лише політико-ідеологічною "злобою дня"», але й нібито природою кіно як мистецтва: «Сфотографована література. як і сфотографований театр, – твердив майбутній класик радянської літератури, – не є кінематографія. Ми вже не кажемо про ті вимоги сучасної активної ідеологічної цінності фільму, що також причиняється до великих, часом і значних змін у будові певного літературного твору» [46]. Виходить, що «активна ідеологічна цінність», пропагована кінематографом, здатна якимось чином змінити «будову» словесного тексту. Не зовсім зрозуміло, які саме «зміни» мав автор цих слів на увазі. Чи має змінюватися структура літературного твору? Конфлікт? Склад персонажів? На жаль, у літературі справді відбувалися докорінні зміни – переоцінювалася спадщина, письменникам настійливо «рекомендували» (власне, вимагали) освоюва-

[45] Тримбач С. Ігрове кіно. Від 1920-х до 1930-х: вектори еволюції. *Історія українського кіно. Т. 2. 1930–1945*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2016. С. 18.

[46] Безклубенко С. Українське кіно. Начерк історії. С. 41.

ти нові теми, пов'язані з новою соціально-політичною реальністю. Історія української літератури, що зазнавала національного гніту здавна, у радянський час – «це історія вилучення і викреслення провідних діячів, арештованих видань і розсипаних наборів, історія заборонених численних тем, творів, імен» [47].

Кінематограф, «підганяючи» літературні твори до «вимог часу», також сприяв спотворенню уявлення про оригінальні джерела екранізацій. Звернення майстрів кіно до цих джерел значною мірою пояснюється браком достатньої кількості повноцінного сценарного матеріалу. Однак утвердилася думка, що класична література не здатна допомогти українському кінематографу вийти зі сценарної кризи – як і нова радянська література, створювана в ті роки.

Пізніше, у період «малокартиння» і спаду кіновиробництва, митці вдалися до екранізації театральних вистав. У цьому разі вони зверталися до класичних (перевірених часом) творів, наприклад: «Украдене щастя» І. Франка – вистава Київського театру ім. І. Франка в постановці Г. Юри (реж. І. Шмарук), «Мартин Боруля» І. Тобілевича в постановці Г. Юри (реж. О. Швачко), «Назар Стодоля» Т. Шевченка (реж. В. Івченко) та ін. Ці стрічки з'явилися в прокаті в першій половині 1950-х років. «…Тривалий акцент на екранізаціях театральних вистав у фільмовиробництві позначився негативно на процесі творчого зростання саме кіномитців, – робить висновок С. Безклубенко. – Чимало з них "пристрастились" до театрального бачення світу, і дійшло навіть до того, що деякі намагались саме в "театральності" вбачати національну специфіку українського кіномистецтва» [48].

На відміну від екранізацій творів літератури, коли класичним першоджерелам нав'язувався «актуальний ідеологічний зміст», екранізації кращих вистав провідних українських театрів пропонували глядачам досконале мистецтво, знайомило широку аудиторію з досягненнями майстрів сцени. Однак екранізація вистави – це

[47] Історія української літератури XX століття. Київ : Либідь, 1993. Кн. 1. С. 4.

[48] Безклубенко С. Українське кіно. С. 93.

фіксація одного спектаклю, яка, зрозуміло, у незмінному вигляді демонструється на кіноекранах. А кожний театральний спектакль – це динамічне дійство, яке щоразу створюється на сцені й розраховане на співучасть глядачів, на зворотний зв'язок з аудиторією, чого не відбувається при перегляді вистави в кіно. Екранізація сценічних творів є особливим виявом інтермедійності, що має бути предметом спеціального дослідження.

Змістові зміни літературного першоджерела в процесі його екранізації простежуються протягом усієї історії кінематографа. Причому не лише з причин ідеологічних, як це було в радянському кіно.

Часто зміни диктувалися потребою адаптації літературного твору відповідно до уявлень і смаків (етичних, естетичних) глядачів – сучасників творців фільму. Або, наприклад, завданням спростити елітарний словесний твір до рівня сприйняття масової глядацької аудиторії.

Як відомо, Умберто Еко був незадоволений екранізацією його роману «Ім'я троянди». У кіноверсії складний постмодерністський твір, що поєднує елементи різних жанрів (детективу, роману жахів, інтелектуального та історичного романів) і, за словами Д. Затонського, «начинений тяжкуватою для недосвідченого розуму вченістю (у цьому разі середньовічною)» [49], перетворився на пригодницько-детективний блокбастер, значною мірою втративши інтертекстуальність, пародійність, інтелектуальність. Перекладів адаптації кінофільмів до сподівань аудиторії можна навести чимало.

Фільм Е. Рязанова «Жорстокий романс» (1984) – це третя радянська екранізація п'єси О. Островського «Безпосажна» (рос. «Бесприданница») – мав велику популярність у глядачів, однак деякі критики дали йому негативну оцінку (З. Гердт, Дм. Урнов, В. Кардін). Режисера звинувачували у глумі над класикою (в «апології паратовської порожнечі», в уподібненні сюжету фільму «історії» мадам Боварі тощо).

[49] Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. Харьков : Фолио-Аст, 2000. С. 7.

У п'єсі Лариса, покинувши будинок нареченого, їде за Волгу з Паратовим, його приятелями – багатими купцями та циганським хором. Згідно з моральними засадами того часу, вже сама участь жінки в такому пікніку, та ще й у виключно чоловічому товаристві, лягала незмивною плямою на її репутацію. У кінофільмі героїня проводить з Паратовим ніч у каюті на його пароплаві «Ластівка», а вранці спокусник признається, що заручений і одружитися з нею не може. Очевидно, режисер уважав, що для глядачів другої половини XX ст. епізод з прогулянкою в чоловічій компанії – без «серйозних наслідків» – не пояснив би глибоких переживань, навіть відчай, Лариси.

Приблизно так само був «підкорегований» відомий твір Оскара Уайльда «Портрет Доріана Грея». У романі красень Доріан закохався в юну актрису Сибіллу Вейн. Коли дівчина відповіла на його почуття, він прикро розчарувався: на сцені Сибілла грала погано, без душі. Усі думки й поривання її були зосереджені на Прекрасному Принцеві (під таким ім'ям знали Доріана в театрі). Покинута коханим, Сибілла вчинила самогубство. У фільмі «Доріан Грей» (2009, реж. Олівер Паркер) Сибілла стала коханкою Доріана, завагітніла і, зраджена героєм, зважилася на роковий крок. Зображене в романі наївне платонічне кохання також могло б видатися сучасному глядачеві недостатнім приводом для самогубства. Творці фільму вигадали історію кохання Доріана і Емілі, їхнього одруження. У фіналі Доріан згоряє живцем, чого не було в романі – герой О. Уайльда намагається знищити зловісний старіючий портрет, і його знаходять з ножем у серці.

Редукція літературного твору, як і викривлення його змісту можуть пояснюватися різними обставинами: актуальними ідеологічними вимогами, зміною естетичних смаків і моральних орієнтирів або ж недостатньою кваліфікацією творців кіноверсії. А часто – комерційною спрямованістю екранізацій. Масовий сучасний глядач, наприклад, може не сприймати «цнотливості» літератури XIX ст., прагнучи «полунички», еротичних сцен, звичних для споживачів

маскульту. Заплановане «спрощення» або «осучаснення» першоджерела часто має на меті розширення глядацької аудиторії.

Іноді зміни вносяться в літературне першоджерело у зв'язку з бажанням глибше висвітлити особливості історичної епохи, національного характеру і світосприйняття або надати роль певному акторові.

У 1972 році Леонід Осика екранізував повість Івана Франка «Захар Беркут». Приступивши до роботи над фільмом, він жалкував, що серед персонажів не знайшлося ролі для Івана Миколайчука, з яким він уже плідно співпрацював. «Ролі там для Івана якось не дібралось. Та я вже не мислив собі, щоб картина робилась без нього. Тому й виник Любомир, виник і поступово почав обростати плоттю. На початку, в задумі, то був більше характер-символ, так би я це назвав. Чи, може, знак навіть. А по суті, опора для руху фантазії. Без неї тут ніяк. Подоба, образ людини постають уже як щось готове, сформоване не одним навіть життям – історією народу. Потрібні зусилля, щоб вирватися за межі даності, її зовнішньої форми, піти вглиб. Іван фантазував: він, як ворожбит, брав до рук то одне, то інше, і добувалося нове. Він прекрасно знав життя народу в усіх його формах – ось що» [50].

Іноді в екранізаціях відбувається зміна жанру: так, знаменитий гомерівський епос «Іліада» став джерелом для кількох кіноверсій; найпопулярніша з них «Троя» (2004, реж. Вольфганг Петерсен) з Бредом Пітом в ролі Ахіллеса – це бойовик (жанр цього фільму ще визначають як «воєнний бойовик» і навіть «історична драма», хоча сюжет поеми ґрунтується не на історичних подіях, а на міфах «троянського» циклу). Роман Ч. Діккенса «Олівер Твіст» в одній з екранізацій (і в деяких інсценізаціях) перетворено на мюзикл, «Весняні води» І. Тургенєва – на балет.

Проте існує чимало прикладів обережного та дбайливого ставлення кінематографістів до літературних, насамперед класичних,

[50] Осика Л. Билиці про Івана. *Білий птах з чорною ознакою. Іван Миколайчук: спогади, інтерв'ю, сценарії.* Київ : Мистецтво, 1991. С. 133.

творів. Намагання якомога повно, якнайдокладніше передати оригінал мовою екранних мистецтв простежується в англійських телесеріалах за романами Діккенса «Холодний дім», «Крихітка Дорріт», «Життя і пригоди Ніколася Нікльбі» та ін., російських за творами Ф. Достоєвського («Підліток»), М. Булгакова та ін., американському фільмі «Відлетіли з вітрами» (за М. Мітчелл, 1939, реж. Віктор Флемінг, у 2004 році реставрований за принципом комп'ютерної обробки).

Звичайно, екранізація далеко не завжди здатна «адекватно» відтворити цілісність літературного першоджерела, особливо якщо йдеться про «високі» зразки словесного мистецтва. Філософські роздуми, інтертекстуальність, «вставні» твори (казка або роман у романі), розлогі дискусії щодо естетичних або моральних проблем важко піддаються інтерсеміотичному перекладові, хоча приклади часткового їх збереження іноді в екранізаціях існують. Зате візуалізація, скажімо, пейзажних описів, інтер'єрів, батальних сцен, деталей побуту, портретів героїв тощо дає багатьом глядачам яскравіші уявлення про історичну епоху, природне оточення, умови життя персонажів, ніж словесні описи, які читачі нерідко пропускають.

Теоретичне дослідження екранізацій розпочалося пізніше, ніж виникла теорія кіно, хоча вже з перших років існування екранного мистецтва сценаристи й режисери зверталися до літературних текстів. Ця тема стала актуальною лише в другій половині XX ст., коли компаративістика починає серйозно займатися взаємодією літератури з театром і кінематографом (взаємодія літератури з музикою, образотворчим мистецтвом привертала увагу учених, як уже відзначалося, ще з XIX ст.). Інтерес до екранізацій пов'язаний, зокрема, і з медіалізацією літератури, тобто залученням інших медіа до процесу літературного виробництва (телебачення, музики, інтернету).

Утім, уже у 20-х роках минулого століття проблема видової взаємодії мистецтв вивчалася або побіжно, або в контексті загального вивчення кінематографа (В. Шкловський «Література і кінемато-

граф», 1923; Б. Ейхенбаум «Література і кіно», 1926). У вітчизняній науці екранізаціям присвячені кінознавчі роботи Л. Погрібної «Твори М. Коцюбинського на екрані» (1971), Л. Брюховецької «Література і кіно: проблеми взаємин. Літературно-критичний нарис» (1988).

Перше компаративне дослідження феномена екранізації належить американському вченому Дж. Блюстоуну («Роман у фільмі: перетворення художньої літератури на кіно», 1957). Автор цієї праці досить скептично ставився до змішування двох мистецтв і навіть писав про «катастрофічні» наслідки перетворення словесних образів у візуальні. Він і його послідовники вважали кіноверсії літературних творів вторинними продуктами й шукали насамперед схожості або відмінності між першоджерелом та його екранізацією (так само, як оцінюють кіноверсії літературних творів знайомі з їх текстами глядачі). Лише наприкінці XX ст. екранізація починає сприйматися як художній продукт, рівний у правах з літературою.

Екранізація – тобто інтермедіальна взаємодія мистецтв літератури і кіно – у компаративних студіях розглядається в різних аспектах: як інтертекстуальність (відтворення особливостей першоджерела, наслідування його стильових прийомів, таких як алюзія, ремінісценція, пародіювання, стилізація тощо); як форма перекладу (або перекодування – у процесі творення кіноверсії мовне повідомлення передається сутнісно іншим кодом); як інтерпретація.

Очевидно, кожний із цих аспектів може відповідати певному типові екранізації. «Інтертекстуальність», як уже відзначалося, – це відповідність стильовій характеристиці літературного твору, збереження його тональності, настрою, нюансів авторського світобачення. «Переклад» передбачає якомога точнішу передачу змісту оригіналу мовою екранних мистецтв. В «інтерпретації», напевно, на перший план висувається індивідуальна манера творців фільму, які своєрідно використовують художню ідею першоджерела, дають оригінальну його трактовку – часто в анотаціях до таких стрічок зазначено «за мотивами».

Вивчення екранізацій як найпоширенішого типу взаємодії літератури з кіно і телебаченням відбувається в кількох напрямах. Можна, наприклад, аналізувати кіносценарії, створені на основі літературних творів різних жанрів (романів, повістей, оповідань, епічних поем). Іноді сценаристи об'єднують кілька текстів одного автора – наприклад, комедія «Одруження Бальзамінова» включає дві п'єси О. Островського – «Святковий сон – до обіду» («Праздничный сон – до обеда») і «За чим підеш, те й знайдеш, або Одруження Бальзамінова» («За чем пойдешь, то и найдешь, или Женитьба Бальзаминова»); комедія «Не може бути!» – поєднання кількох оповідань М. Зощенка.

Проте, на думку Ю. Лотмана, «сценарій нечасто являє собою самостійний твір мистецтва – це етап і елемент створення фільму» [51]. Зауваження слушне, оскільки між написанням сценарію і завершенням кінцевого художнього продукту – кінофільму – може існувати велика дистанція, що включає всі етапи творення стрічки. І на кожному із цих етапів, як правило, вносяться зміни в первісний сценарний матеріал.

Предметом дослідження можуть бути екранні версії творів одного письменника або одного літературного твору. Існують, наприклад, численні екранізації «Іліади» та «Одіссеї» (і окремих епізодів з них), романів А. Дюма, Ч. Діккенса, Г. Флобера, А. Крісті, Ж. Сіменона, оповідань А. К. Дойля про Шерлока Холмса … Можна досліджувати творчу манеру режисера та інших творців фільму (операторів, акторів, художників та ін.), порівнювати творчість кінематографістів різних країн і різних історичних періодів, ураховуючи національну специфіку, вплив історико-культурних особливостей епохи, а також адаптацію інонаціональних літературних текстів. В останньому випадку йдеться про подвійний переклад (або інтерпретацію): літературний твір перекладається іншою мовою, і переклад стає першоджерелом екранізації. В ідеалі пере-

[51] Лотман Ю. М. Язык театра. *Ю. М. Лотман. Об искусстве.* Санкт-Петербург : Искусство, 2005. С. 606.

кладач має належати світові обох культур: своєї рідної й тієї, до літератури якої він звертається. Для того, щоб досягти цього, він повинен чудово знати свою мову, інтуїтивно й аналітично сприймати її стилістичні відтінки, бути знайомим з її регіональними особливостями. І не лише досконало вивчити мову оригіналу: «Оволодіювачи асоціативно-вербальною сіткою висхідної мови, перекладач повинен наблизитися до розуміння картини іншомовної культури. Для цього необхідне уявлення про системний характер культури, національний культурний світ, базові концепти ментальності та мови. Перекладач мусить орієнтуватися в історії, звичаях, побутовому укладі, мистецтві, літературі висхідної культури» [52]. Однак навіть найповніше знання мови оригіналу й культури, до якої він належить, не убезпечує від «неминучих втрат» у процесі перекладу: неправильної передачі інтонації, базових концептів, порушення ритму, незбіг родів іменників тощо.

В екранізації «неповна перекладність» словесного тексту, звичайно, може зберігатися, але творці фільму здатні передати іноді зміст першотвору повніше, ніж словесний переклад. Глядач отримує «картинки», що дають йому набагато яскравіше і правдоподібніше уявлення, скажімо, про історичну епоху і країну, в якій відбувається дія, про реалії інонаціонального життя – побутові, культурні, природні. Згадаймо хоча б телефільм із серії «Пригоди Шерлока Холмса і доктора Ватсона» – «Собака Баскервілів» (1981 р., реж. Ігор Масленников). Кіномитці детально представили інтер'єр і атмосферу квартири славетного сищика на Бейкерстріт і похмурого холодного палацу старовинного дворянського роду Баскервілів, безрадісні пейзажі Девонширу – безкрайні болота, серед яких височіють кам'яні брили – залишки будівель доісторичної людини. Навряд чи читач зміг би з такими подробицями уявити собі цей куточок Англії, де Шерлок Холмс розкриває таємницю загадкового вбивства.

[52] Зинченко В. Г., Зусман В. Г., Киркозе З. И. Межкультурная коммуникация. Системный подход. С. 152.

Кінематограф і телебачення стали інтерпретаторами літератури і певним чином впливають на сприйняття літературного твору, доповнюючи, уточнюючи або, навпаки, збіднюючи його зміст.

Екранізація та інсценізація – специфічні форми міжмистецької взаємодії; літературне першоджерело і «зроблені» з нього п'єса і фільм – це три медійні форми, за словами А. Базена, «мистецька піраміда» з трьома боками, рівними в очах критика.

Звичайно, увагу екранізаціям найбільше приділяють кінознавці. Але сьогодні, як уже наголошувалося, до цього феномена звернулася літературна компаративістика. «Являючи собою, за термінологією Ю. Лотмана, пізнання другого ступеня, інтермедіальне компаративне дослідження феномена екранізації дає можливість виявити естетико-семіотичні особливості літератури та кіно, розкриває специфіку смислотворення та когнітивні і сугестивні можливості кожного з мистецтв» [53].

Компаративне дослідження екранізацій у французькій науці заклали ще праці відомого кінознавця А. Базена, однак більшість західноєвропейських учених не вважали за потрібне розширювати межі «традиційної» («велеківської») компаративістики і зіставляти явища різних видів мистецтва. Лише в 1980-х поступово зростає увага до теми зв'язків літератури з іншими, зокрема аудіовізуальними, мистецтвами. В Україні вже існує низка філологічних робіт, присвячених екранізаціям (О. Довбуш, У. Левко, Т. Свербілова, Н. Висоцька, Н. Овчаренко, О. Дубініна, О. Пронкевич). Проте слід зазначити, що комплексного інтермедіального дослідження феномена екранізації в Україні (та й зарубіжній науці) досі не існує.

Особливої ваги у виробленні методологічних засад компаративного аналізу взаємодії літератури і кіно набувають семіотичний підхід, наратологічний метод зіставлення, жанровий погляд на взаємозв'язок цих видів мистецтва. Хоча й досі кіноадаптації літературних творів нерідко сприймаються за суб'єктивним критерієм

[53] Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. С. 218.

«схоже / несхоже» (і так само розглядаються в наукових працях і критиці).

Одним із найскладніших питань у вивченні екранізацій є різниця між словом і візуальним образом – а відтак, можливість (чи неможливість) зміни вербальних образів візуальними.

Деякі вчені (Ю. Лотман, британська дослідниця К. Елліот) впевнені, що це гостре, на перший погляд, протиріччя є насправді уявним. На думку першого, парадокс полягає в тому, що мистецтво як вторинна моделююча система використовує, у принципі, лише іконічні знаки. «На основі двох видів знаків виростають два різновиди мистецтв: образотворчі й словесні. Поділ цей очевидний та, здавалося б, жодних подальших пояснень не потребує. Однак варто придивитися до художніх текстів і вдуматися в історію мистецтв, як стає зрозуміло, що словесні мистецтва, поезія, а пізніше й художня проза, прагнуть із матеріалу умовних знаків побудувати словесний образ, іконічна природа якого наочно виявляється хоча б у тому, що чисто формальні рівні вираження словесного знака: фонетика, граматика, навіть графіка – у поезії стають змістовними. З матеріалу умовних знаків поет створює текст, що є знаком образотворчим. Одночасно відбувається й протилежний процес: малюнком, що по своїй знаковій природі не створений для того, аби служити засобом оповіді, людина незмінно прагне розповідати. Тяжіння графіки й живопису до оповіді становить одну із самих парадоксальних й одночасно постійно діючих тенденцій образотворчих мистецтв» [54].

К. Еліот вважає, що між словом і візуальним образом немає нездоланної прірви, і на доказ цього звертається до гібридних мистецьких творів – ілюстрованих романів і фільмів німого кіно. Ілюстровані романи з'явилися ще в другій половині XVIII ст. й були дуже популярні в читацької аудиторії. Пізніше ця мода зникає (хоча твори літератури – і низової, і «високої» часто видавалися в супроводі ілюстрацій, іноді виконаних відомими художниками). Але ця форма остаточно

[54] Лотман Ю. М. Семиотика кино. *Ю. М. Лотман. Об искусстве.* Санкт-Петербург : Искусство, 2005. С. 294.

не зникає, активно використовується масовим мистецтвом у вигляді коміксів.

Фільми німого кіно – своєрідні зразки візуально-вербального наративу: титри їх розміщувалися в рамці та являли собою зображальні знаки. Німий кінематограф своєю чергою досить оригінально впливає на сучасну літературу, створюючи новий тип гібридного твору – «роман-фільм». Прикладом є «Смерть на брудершафт: роман-кіно» Б. Акуніна – цикл із десяти повістей у цьому експериментальному жанрі, що суміщає літературний текст з візуальністю кінематографа. Спільна тема цих творів – Перша світова війна, протистояння російської та німецької розвідок. Книги цієї серії мають оригінальне оформлення: на першій сторінці першої з повістей у рамці з двох намальованих колон читаємо: «Фильма первая. Младенецъ и чертъ. Комедія. операторъ Игорь Сакуровъ. Таперъ г-н Акунинъ»). Збереження тогочасного правопису вводить читача у світ культури Російської імперії початку ХХ ст. На численних ілюстраціях у детально виписаних інтер'єрах зображено персонажів (у реалістично-гумористичному ключі), унизу сторінки вміщено ремарки з означенням відповідного музичного супроводу («Исполняется "Марш Преображенского полка"», «До зари, до утра прохлады я пѣть серенады буду для тебя!» тощо – популярні марші та романси початку ХХ ст.). А завершується кожна «фільма» (=роман) розділом «Хроніка», що містить тогочасні фотографії – солдати на полі бою, поранені й сестри милосердя в госпіталі, краєвиди Швейцарії – «острову миру посеред океану війни», – зображення «зірок сцени», акторів вар'єте тощо.

Створений Акуніним жанр «роману-кіно» є ще одним свідченням того, що прийоми літератури й кінематографа здатні поєднуватися, створюючи своєрідну вербально-візуальну нарацію. Проза цього письменника демонстративно «кінематографічна» і актуалізує властивості та принципи кіномистецтва. Однак «кінематографічність» літературних текстів, що нерідко простежується у словесному мистецтві ХХ ст., може виступати не так явно, виявлятися в

окремих, специфічних для кіно, рисах («кліповість», монтажність, видовищність тощо).

Г. Сиваченко розглядає роман Володимира Винниченка «Сонячна машина» як приклад кінематографічної прози, що має певні специфічні ознаки аудіовізуального мистецтва.

Одна із цих ознак – «кліповість» тексту цього твору. «Якщо тлумачити кліповість естетично, то її можна співвіднести з іконоцентричністю. <…> Кліповість сьогодні розуміють як картинку, тобто мислення, передусім готове сприймати й розуміти поняття і судження, явлені в текстах» [55]. Ця особливість мислення (і ширше – світобачення) властива насамперед масовій культурі, у якій візуальні образи заміщують логіко-словесні, що сприяє формуванню кліпової свідомості, тобто сприйняттю дійсності не цілісно, а як розрізнені аудіовізуальні образи (до речі, серійність, притаманна масовій літературі та мистецтву, також розкладає цілісність реальності на елементи, прості ланки одного ланцюжка). Г. Сиваченко зазначає, що кліповість властива сучасним текстам «навіть реалістичного спрямування, в якому принцип детермінізму базовий» [56], а кліповий текст «Сонячної машини» «робить читача, як і глядача в кіно, співучасником того, що відбувається на екрані чи в тексті» [57].

Монтажність – прийом, що прийшов, як відомо, у кіно з літератури, використовується, за спостереженням дослідниці, у романі як розбивка на плани, зміна величини предметів, контрастні зіткнення. Монтажна техніка композиції – спільний прийом для літератури і кінематографа, синтез яких дає кінематографічну прозу, що актуалізує прийоми кіно.

Отже, у деяких літературних текстах уже закладена можливість їх віртуальної візуалізації.

---

[55] Сиваченко Г. Інтермедіальна парадигма роману Володимира Винниченка «Сонячна машина». *Література на полі медій*. Дніпро : Акцент П. П., 2019. С. 243.

[56] Там само.

[57] Там само. С. 245.

За словами Ю. Лотмана, словесний текст, що складається з умовних знаків, стає знаком образотворчим. Додамо, що такий «взаємоперехід» (адже твори образотворчого мистецтва часто стають наративами; найяскравіше це можна продемонструвати на іконах, де в клеймах зображуються епізоди з життя святих апостолів, мучеників, отців церкви) спостерігається навіть тоді, коли йдеться про звукове письмо. Але ми знаємо, що найдавніші пам'ятки писемності деяких народів створювалися за допомогою зображально-виражальних знаків – ієрогліфів. Термін цей походить з найменування єгипетських письмен, що траплялося у грецьких авторів і означає «священні письмена, вирізьблені на камені». Ієрогліфи (їх відомо до п'яти тисяч) використовувалися з кінця IV тис. до н. е. для монументальних написів на камені, дерев'яних саркофагах, папірусах, зокрема і для знаменитої «Книги мертвих». Фактично ці знаки мали «картинну» форму, тобто образотворчий характер. Деякі системи письма (образотворчий різновид хеттської, що склалася у II тис. до н. е., найдавніші і сучасні китайська і японська) частково сполучали ідеографічне значення із зображально-образною формою.

Тому можна погодитися з висновком, що між умовними й образними знаками не існує понятійної прірви, а отже, за словами О. Дубініної, інтермедіальне зіставлення літератури й кіно «в аспекті екранізації не видається незграбним з теоретико-методологічної точки зору» [58].

***

Екранізація, таким чином, рідко буває рівноцінною літературному першоджерелу, якщо воно має високі естетичні достоїнства, належить до елітарної культури. Відтворення такого тексту на екрані – складне завдання, і створення більш-менш художньо й інтелектуально рівноцінної його кіно- або телеверсії вимагає неабиякого рівня майстерності. Навіть високопрофесійно зроблений екранний твір рідко досягає відповідності (адекватності) оригіналу.

[58] Дубініна О. Екранізація літературного твору. С. 223.

Олена Немкович

ФОРМУВАННЯ НАУКОВОЇ МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ У XIX СТОЛІТТІ: КОНТЕКСТУАЛЬНІ ВИЗНАЧНИКИ ТА ІМАНЕНТНІ ПРОЯВИ

Початковий етап кристалізації наукової музичної україністики як наукового напряму, визначеного у своєму предметі й провідних концептуальних ідеях, припадає на перші десятиліття XX ст. У той час він уже розкрився як міждисциплінарний, охопив різні, більшою чи меншою мірою сформовані тоді дисципліни – насамперед етномузикологію і внутрішньо диференційоване на низку розділів історичне музикознавство, що цілком зосереджувалися на вивченні української музичної культури. Давні історичні традиції мали дослідження вітчизняного богослужбового хорового співу. Україністична проблематика розглядалася також у низці актуальних дотепер музично-естетичних розробок, захищеній 1907 року у Відні докторській дисертації та шевченкознавчих працях С. Людкевича. Окремі її прояви мали місце в теоретичному музикознавстві. Зазначене свідчить, що до кінця XIX ст. в національній думці про музику, в детермінуючих її контекстах уже склалися необхідні передумови вказаного дослідницького напряму, відбувся перший етап його формування.

Будучи саморефлексією національної музичної культури, а отже, відображаючи специфіку її історичного розвитку, музична україністика, як і вітчизняна музикознавча наука загалом, пройшла в подальшому складний, драматичний, водночас позначений вагомими науковими результатами шлях. Цей науковий напрям зазнавав штучних корективів «згори», а відтак викривлень внутрішньої логіки його

еволюції, тенденційно оцінювалися або вилучалися з наукового обігу окремі факти, явища, галузі музичної культури, однак у ньому в специфічних для різних хронологічних відтинків, часто прихованих формах взаємодіяли конструктивні й деструктивні тенденції, виявлялися зв'язки з напрацюваннями минулих періодів і передбачення наступних. Нагромадження впродовж 1930–1980-х років фонду цінних джерельних даних, спостережень і висновків стало базою, без якої неможливими були б багатопрофільні історичні й енциклопедичні україністичні музикознавчі дослідження кінця XX – початку XXI ст., що спираються на весь нагромаджений у попередні історичні періоди багаж відповідних знань, історичний досвід української культури, включаючи XIX ст.

Однак передісторія та перший етап формування наукової музичної україністики в той час досі спеціально не розглядалися, висвітлювалися лише в контексті передумов української музикознавчої науки загалом [1], тому є недостатньо вивченими. Про цей попередній період, коли у світській українській культурі склалися й дедалі рельєфніше окреслювалися процеси, кульмінаційні стадії яких припадають уже на XX ст., а енергія сформованих тоді сенсів культуротворенння, провідних інтелектуальних ідей, наукових концепцій

[1] Немкович О. Українська музикознавча наука як система наукових дисциплін. Київ, 2006. 534 с.; Немкович О. Передумови наукового напрямку українського музикознавства у другій половині XIX – перших десятиліттях XX ст. *Українське народознавство: стан і перспективи розвитку на зламі віків : матеріали міжнар. наук.-практ. читань, присвячених пам'яті українського фольклориста Михайла Пазяка*. Київ, 2000. С. 309–312; Немкович О. Передумови формування системи наукових дисциплін українського музикознавства у другій половині XIX століття. *IV Міжнародний конгрес україністів, 26–29 серп. 1999 р*. Одеса ; Київ : Вид-во асоціації етнологів, 2001. Кн. 2 : Мистецтвознавство. С. 371–380; Немкович О. Передумови формування науково-дослідної галузі українського музикознавства у другій половині XIX – на початку XX ст. / НМАУ ім. П. І. Чайковського. *Українське музикознавство : наук.-метод. збірник*. Київ, 2003. Вип. 31. С. 67–81; Загайкевич М., Немкович О. Музикознавство. *Історія української музики*. Київ, 2009. Т. 2. С. 731–762 та ін.

(що рельєфно виявилися й у музикознавчій думці) даються взнаки донині, буде йти мова далі.

У XIX ст. виникло явище «музична україністика» (хоча тоді ще не позначене цим терміном) в лоні існуючих на той час галузей думки про музику – збирацької музично-фольклористичної праці, перших наукових етномузикологічних розвідок, музичної критики та публіцистики. Окремий напрям, як уже зазначалося, був представлений вивченням богослужбової співочої традиції, що розвивалась у сфері церковної науки, авторами відповідних праць були духовні особи. Процес становлення музичної україністичної думки виявився тоді в усіх регіонах вітчизняних земель, де він мав свою специфіку та хронологічні особливості. У цій праці вказаний процес буде розглянуто на теренах Наддніпрянської України.

Український Романтизм і становлення музичної україністики в річищі збирацької фольклористичної діяльності

Виникнення музичної україністики в XIX ст. як складової світської галузі музикознавчої думки [2] зумовлено комплексом визначальних для того часу тенденцій, що охопили європейську культуру, специфічно розкрилися й на вітчизняних землях [3]. Витоки цього на-

[2] Дані, що стосуються української музичної творчості, мали місце в музичних трактатах і значно раніше, відображаючи місцеву музичну практику, насамперед становлення української музичної традиції у сфері богослужбової музичної творчості, у паралітургічних жанрах. Однак, ураховуючи, що специфіка проявів музичної україністики в XIX ст. і більш ранні періоди істотно відрізняється, уважаємо за потрібне зосередитися на одному, цілісному у своїх світоглядних і стильових засадах періоді.

[3] Як відомо, XIX століття увійшло в історію як період «національного культурного відродження», що не вміщається в хронологічні межі цього століття, а є цілісним культурно-історичним етапом, що охоплює кінець XVIII – початок XX ст. Він диференціюється на кілька хронологічних відтинків. Перший («дворянський») припадає на кінець XVIII ст. – 1840-ві роки. Другий («народницький» його виразник – демократична інтелігенція), найбільш плідний для націо-

пряму варто розглядати саме в такому (більш широкому) культурному просторі, а не лише в «музичному» контексті. Вплив притаманних епосі світоглядних рис, особливостей художнього й наукового мислення на музикознавчу думку зумовлювався вже тим, що вони, пронизуючи всі без винятку прояви культури, й, отже, усталюючись, виконували роль певної «матриці» сприймання та пояснення світу, тому «працювали за спинами творців», хотіли вони того чи ні. Водночас музикознавство, як саморефлексія музичної культури, відображало її історичну специфіку, що, як уже зазначалося, перевтілювала в собі історичну специфіку світобачення й світорозуміння, відтак ця специфіка через музичну практику впливала й на музикознавчу думку.

Важливим для пояснення шляхів залучення музичної україністики до художньої та наукової творчості, духовного змісту культури XIX ст. було й те, що музикознавство тоді ще не існувало як фах, а отже, авторами публікацій про музичне мистецтво були представники інтелігенції, які здебільшого здобули університетську освіту, проявили себе в різних сферах науки, мистецтва, освіти тощо [4]. Тому

нальної культури – на 1840–1880-ті роки. Третій («модерністичний»), виявив себе впродовж 1890-х років – на початку XX ст. Ця думка, висловлена, зокрема, істориком української суспільно-політичної думки, політологом, публіцистом І. Лисяком-Рудницьким, потім (із різними уточненнями відповідно до іманентної логіки розвитку тих чи інших складових науки й мистецтва) розкрилася в багатьох дослідженнях – «Історіях ...» різних видів мистецтва, багатотомній академічній «Історії української культури» тощо. Зазначена періодизація має точки дотику також з процесом формування наукової музичної україністики. Більш точні хронологічні показники вказаного музикознавчого процесу розкриваються в цій праці.

[4] Працею авторів музичних публікацій у різних сферах науки й мистецтва, несформованістю музикознавства як виду фахової діяльності зумовлено й те, що вказані матеріали часто були позначені характерним для етапу формування музикознавства як науки синкретизмом, у них не диференціювалися знання з історії, теорії музики, музичної естетики, психології, орґанології, а також галузей знання, безпосередньо не пов'язаних із музикознавством. Наприклад, як свідчить назва праці мінералога, музиканта, журналіста, письменника Ґ. Ґесса де Кальве «Теория музыки, или Рассуждение о сем искусстве, заключающее в себе историю,

зв'язки їхніх «музичних» публікацій із провідними тенденціями розвитку літератури, театру, різних наукових дисциплін, конкретними мистецькими й науковими подіями виявлялися не лише опосередковано, через вплив цих позамузичних чинників на свідомість культурної громадськості, але часто безпосередньо.

Серед детермінуючих процес зародження й подальшого становлення наукової музичної україністики впродовж кінця XVIII – XIX ст. чинників, що охоплюють усі напрями культуротворчої діяльності, основними є, на перший погляд, різноспрямовані, однак насправді щільно взаємопов'язані два. Перший – це утвердження на вітчизняних теренах Романтизму як стилю культури. Властиві йому світоглядні засади й інтелектуальні ідеї, проникаючи у свідомість культурної громадськості, пронизали філософію, науку, освіту, форми музичного життя. Його художні принципи визначили образні, стильові, мовні засади, жанрову систему художньої творчості. З усім комплексом проявів Романтизму в тогочасній національній культурі, його специфікою на українських землях щільно пов'язано виникнення й важливі віхи на шляху подальшого становлення та розвитку музичної україністики. Другий чинник – це дедалі відчутніше підвищення ролі сцієнтистського світогляду впродовж другої половини XIX ст., що сприяло перетворенню слова про музику в галузь наукового знання, безпосередньо стосувалося всіх його складових, а отже, і музичної україністики.

Романтизм на українських землях мав свою специфіку. На відміну від Романтизму державних народів, де в центрі уваги були свобода та індивідуальність творчої діяльності, протиставлення пріоритетному в Класицизмі Логосу, надіндивідуальним абсолютним істинам оду-

---

цель, действие музыки, генерал-бас, правила сочинения (композиции), описание инструментов, разные роды музыки и все, что относится к ней в подробности», власне теорія музики виявилася еквівалентом компендіуму різнорідних знань про музичне мистецтво. У ній мова йде не лише про композиторську творчість, але й про музичне життя різних міст Російської імперії, наведені спостереження автора над музичною обдарованістю простих людей тощо.

хотвореного й неповторного емоційно-психологічного мікрокосмосу художника-творця, Романтизм тодішніх бездержавних народів (приміром чехів, словаків, українців), унаслідок неповної соціальної структури, зосереджувався насамперед на історії, культурних традиціях власних народів. Їх мова, звичаї, обряди, фольклор, на думку носіїв романтичного світогляду, містили в собі генокод відповідних націй, а отже, закладали основу цих національних культур. Відтак зв'язок народної та елітарної складових був усвідомлений як умова націєтворення в той час і в історичній перспективі. З цього погляду показово, що в епоху Романтизму народ у європейській історіографії вперше був усвідомлений як суб'єкт історичного процесу.

Зазначена ситуація мала місце й на українських територіях. В умовах вторинності нашого народу на власних землях унаслідок їх включення до складу Російської імперії як її губерній, провінційного статусу останніх, економічної експлуатації, ліквідації структур самоврядування та національних культурних інституцій, русифікації всіх сфер життя суспільства основним носієм і творцем національної культури залишався народ. Тому, як і на Заході, орієнтована на збереження вітчизняних культурних традицій інтелігенція звернулася в умовах бездержавності до фольклору та історії власного народу. Його вікові традиції найбільшою мірою зберігалися в селянському середовищі, саме «селянська культура виконувала основні етнозберігаючі функції, забезпечувала трансляцію етнокультурної традиції» [5]. У зв'язку з цим розбудова української культури в XIX ст. відбувалася на основі селянської верстви населення та її культурних надбань.

Унаслідок близькості історичних умов, світоглядних основ і векторів розвитку культури, а головне – породження типологічних для Романтизму бездержавних народів ідей насамперед власним історико-культурним процесом, відтак підготовленості українського культурного середовища для сприймання інтелектуальних ідей західно-

[5] Скрипник С. Передмова. *Історія української культури.* Київ, 2008. Т. 4 : Українська культура першої половини XIX століття. Кн. 1. С. 9.

го Романтизму, від початку XIX ст. розгорнувся активний процес їх проникнення й асиміляції на вітчизняних теренах. Він реалізувався через навчання української молоді в німецьких університетах, читання лекцій запрошених до Російської імперії західних професорів, з-поміж яких були здебільшого вихідці з Німеччини, переклад праць представників німецької класичної філософії тощо.

Істотний вплив на формування романтичних рис вітчизняної культури мали представники суспільно-культурного руху другої половини XVIII ст. «Буря й натиск», передусім Й. Гердер, а також Г. Лессінг, Ф. Шиллер, Й. Гете, Ф. Шеллінґ, Ф. і А. Шлегелі, І. Гаман та ін. Вплив названих західних філософів на вітчизняну культуру відзначали діячі XIX ст., зокрема М. Грушевський, який уважав, що поява нового ставлення до української мови, романтичне захоплення ідеєю народності генетично пов'язані з англійським і німецьким середовищами, особливо з філософією Й. Гердера [6]. Проникнення на українські землі філософського доробку І. Канта, Й. Фіхте, Ф. Шеллінга, Г. Гегеля відзначав Д. Чижевський [7]. Уже в наш час О. Пріцак зазначав, що витоки харківської романтики – у німецькій романтиці [8]. Для зародження музичної україністики суттєве опосередковане або безпосереднє значення мали радше не цілісні філософські системи згаданих західних мислителів, що не вкладаються в межі романтичного світогляду, а висловлені в їхніх роботах провідні принципи Романтизму, співзвучні тим, які були висунуті ходом розвитку тогочасної української культури. Це різнобічно обґрунтована науковим знанням і стверджена, зокрема, західними філософами ідея розвитку й щільно пов'язаний з нею історизм у підході до аналізу суспільного поступу та культури, вищезгадане розуміння народу як її творця, звідси – прагнення дослі-

---

[6] Огородник І., Огородник В. Історія філософської думки в Україні. Київ : Вища школа; Знання, 1999. С. 269.

[7] Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. Київ, 1992. С. 82–83.

[8] Пріцак О. Історіософія Михайла Грушевського. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Київ : Наукова думка, 1991. С. XL.

дження рідної мови, фольклору, «народної душі» як носіїв надіндивідуальних смислів і значень тощо.

Породження інтелектуальних ідей, властивих Романтизму, іманентним українським історико-культурним процесом, його суголосність із відповідним західним процесом, взаємообмін національної та інонаціональних культур, сприяючи поширенню ідей Романтизму на вітчизняних землях, зумовили появу тут низки осередків, де напрацювання представників німецької філософії першої половини XIX ст. (зокрема ті, що репрезентують романтичний світогляд) засвоювались, а відповідні ідеї продукувались і залучались у різні сфери української науки й культури. Такими осередками стали насамперед Харківський (заснований 1804 р.) і Київський (відкритий 1834 р.) університети – альма-матер багатьох провідних діячів тогочасної національної (у тому числі музичної) культури. На початку XIX ст., до того, як провідним центром українського національного руху став Київ, таким центром був Харків. Так, низка дослідників указує, що біля джерел громадських ініціатив щодо розвитку просвіти в цьому місті, зокрема відкриття Університету, стояв Г. Сковорода[9]. Наприкінці XVIII ст. він жив у цьому місті та в маєтку матері В. Каразіна поблизу Харкова, мав вплив на багатьох представників тодішнього дворянства. У Харківському університеті об'єдналася передова професура, літератори, науковці – О. Потебня (також випускник Університету), І. Срезневський, А. Метлинський, П. Гулак-Артемовський, Д. Овсянико-Куликовський, М. Сумцов та ін. Поміж випускників цього закладу – М. Костомаров, Д. Яворницький, Б. Грінченко, П. Сокальський та ін. На межі 1820–1830-х років при Харківському університеті почав діяти гурток «любителів української народності», до якого входили І. Срезневський (голова), К. Сементовський, А. Метлинський, В. Пассек, М. Костомаров, І. Боровиковський

[9] Опыт истории Харьковского университета (по неизданным материалам) проф. Д. И. Багалей : в 2 т. Харьков : Паровая типография и литография Зильберберг, 1893–1898–1904.

та ін. Впливу ідей Й. Гете і Й. Шиллера зазнав харківський гурток літераторів, до якого входили, зокрема, Г. Квітка й П. Гулак-Артемовський. Харківські романтики вперше почали видавати україномовні праці й українофільські періодичні видання – «Украинский вестник», «Украинский журнал», щотижневу газету «Сніп» тощо. У 1816 році в «Украинском вестнике» було оприлюднено фрагменти вищезгаданої ґрунтовної праці Ґ. Ґесса де Кальве «Теория музыки…», а 1818 року в друкарні Харківського університету вона була опублікована повністю.

Пізніше наукові школи й важливі напрями українознавчих досліджень склалися в заснованому 1865 року на базі Рішельєвського ліцею Одеському університеті. Тут, зокрема, працювали учні В. Антоновича, які вивчали історію різних українських регіонів. Так, І. Линниченко вивчав історію Галицької Руси XIV–XV ст., П. Іванов досліджував середньовічну Волинь і Південь українських земель, брат М. Грушевського О. Грушевський уже на початку XX ст. читав тут українською мовою спецкурс «Історія Київської Руси й Литовсько-Руського князівства», за що був звільнений.

Однак від часу відкриття університету в Києві трьома десятиліттями раніше саме це місто поступово стало центром українського культурного життя, національного руху та національної консолідації в Наддніпрянській Україні. Тут зосередилася провідна вітчизняна наукова й художня інтелігенція – М. Максимович, М. Костомаров, П. Куліш, О. Маркович, В. Білозерський, Т. Шевченко, М. Лисенко та багато інших. При Київському університеті 1851 року було засновано Комісію для опису губерній Київського навчального округу, яка видала «Программу для этнографического описания губерний Киевского учебного округа», праці учасників експедицій. У Києві виникали й розвивались організаційні форми україністичної культурно-освітньої роботи. Першою громадською організацією загальнонаціонального масштабу стало Кирило-Мефодіївське братство (1845–1847), членами якого було здійснено спробу теоретичного оформлення української ідеї в політичній і суспільній сферах.

Після поразки Росії в Кримській війні український національний рух пожвавився. У другій половині XIX ст. виникли його нові організаційні форми – об'єднання національно орієнтованої інтелігенції «громади». Центром цього руху спочатку став Петербург, де М. Костомаров, П. Куліш та низка інших діячів заснували українську громаду, видавали науково-літературний щомісячний журнал «Основа», що став першим авторитетним друкованим органом українського руху в Російській імперії. «Громади» були створені також на вітчизняних землях – у Харкові, Одесі, Чернігові, Полтаві та ін. Заснована в Києві 1859 року (існувала до 1876 р., коли була заборонена Емським актом) Стара Київська громада спочатку діяла як студентський гурток, а вже на початку наступного десятиліття він трансформувався в потужний інтелектуальний культурно-національний центр. Завдяки об'єднанню в «Громадах» цвіту української інтелігенції, проведенню ними значної культурно-освітньої та громадської роботи (заснування недільних шкіл, видання популярних україномовних брошур, публічне обговорення суспільно значущих проблем українського життя, розгортання наукової українознавчої праці), територіальній розгалуженості та охопленню різних регіонів вітчизняних земель вони мали суспільний авторитет. Попри репресії царського уряду, що посилилися після скасування кріпосного права й потім, з 1870-х років, у Київській громаді об'єдналися видатні представники громадського й культурного, у тому числі музичного життя – історики В. Антонович (керівник) і М. Драгоманов; етнографи П. Чубинський і Хв. Вовк; перекладач, письменник, лексикограф, видавець, адвокат О. Кониський; мовознавець П. Житецький; соціолог і економіст М. Зібер; етнограф і економіст, батько М. Рильського Т. Рильський; статистик, етнограф, фольклорист О. Русов; історик права О. Кістяківський; письменник, етнограф, фольклорист, педагог І. Нечуй-Левицький; композитор, піаніст, диригент, педагог, етномузиколог М. Лисенко; письменник, театральний діяч, один із корифеїв українського театру, водночас діяч музичної культури М. Старицький та ін. Отже, від 1870-х років у Києві значно збільши-

лась і зміцніла когорта української інтелігенції, саме відтоді це місто стало основним осередком українського національного руху в Наддніпрянській Україні.

Зазначене свідчить, що в аналізований період виразно виявилась єдність смислового поля культури, зокрема науки й мистецтва, у тому числі музичного. Зумовлена цим нерозривність у них фахового й подвижницького (професійна діяльність як служіння національній культурі) аспектів стала рушієм провідних культурних тенденцій і процесів, спричинила виникнення громадського інтересу до всіх проявів української культури, що став потужним стимулом для їхнього розвитку. Спільний сенс різних видів творчої праці стимулював становлення національних мистецьких (у тому числі музичної) шкіл, вітчизняної народознавчої та ширше – гуманітарної науки (історіографії, антропології, археології, фольклористики, етнології, мовознавства, історії культури, мистецтвознавства, зокрема музикознавства, тощо), вироблення історіософських, народознавчих, мистецтвознавчих (зокрема музикознавчих), соціально-політичних та інших ідей і концепцій, орієнтованих на збереження української мови, здобутків традиційної культури, заснування україністично орієнтованих наукових і художніх інституцій тощо. Для музичної україністики це важливо тому, що представники різних сфер культури (серед них – композитори, музиканти-виконавці, автори музичних україністичних публікацій) часто були пов'язані тісними творчими й дружніми стосунками в межах україністичних громадських об'єднань, тому взаємно «підживлювали» один одного інтелектуальними й творчими ідеями. Отже, представники музичної культури не лише зазнавали впливу вказаного єдиного світоглядного, інтелектуального, ментального поля, але й творили його своєю діяльністю. У цьому контексті синкретичний стан тогочасної музикознавчої думки, що був іманентною умовою залучення до музикознавчого процесу представників різних фахів, став додатковим стимулом для відображення в ньому сенсоутворювальних для української культури XIX ст. тенденцій.

Смислова домінанта українського культурного процесу відобразилась у світоглядних позиціях і відповідних фахових принципах багатьох митців, науковців, громадсько-культурних діячів, які в той час працювали на вітчизняних землях. Так, принципи Романтизму пронизали тогочасне українське письменство (І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко, П. Гулак-Артемовський та ін.). Творець «Енеїди», вивчаючи історію України, усну народну творчість, своїм мистецьким доробком насамперед стверджував, що літературна українська мова й елітарна культура виростають із народних звичаїв, моралі, обрядів, говору.

Послідовником ідей Ф. Шеллінга був учений-енциклопедист, фахівець у галузях ботаніки, історії, архівістики, археології, філології, мовознавства, етнографії, фольклористики, поет, засновник київської документальної школи, перший ректор Київського університету Св. Володимира М. Максимович. Не випадково в «Листі про філософію» він висловив співзвучну романтичному тлумаченню філософії думку про те, що вона [філософія. – *О. Н.*] не може спиратися лише на розум, «дійсна жива мудрість розуму ґрунтується на любові» [10]. Близьким історизму романтичного світогляду є його розуміння історії як провідної науки в системі філософського мислення. Утіленням історичності мислення є твердження вченого про те, що українці, проживаючи від Дунаю до Дону, є автохтонами на своїх етнічних землях. З цим пов'язано думку про українську мову як близьку до мов західного й східного слов'янства, однак самостійну. Одним із перших М. Максимович здійснив спробу диференціювати ментальні та психологічні особливості українців і росіян. Характерним для романтичного світогляду є його переконання в тому, що народне мистецтво є найвищим типом мистецтва.

Погляди історика, поета, вихованця гегельянця М. Луніна в Харківському університеті М. Костомарова, якого В. Антонович називав «українським Тьєррі», з Романтизмом поєднують філософсько-

[10] Цит. за: Волинка Г., Гусєв В., Огородник І., Федів Ю. Вступ до філософії. Київ : Вища школа, 1999. С. 548.

християнські мотиви його праць, вивчення специфіки українського народного характеру тощо. Він уважав головним завданням його «занять історією» – «знайти, схопити сі особливості народнього життя частей Руської держави» [11], що було реалізовано в серії розробок – «Две русские народности», «Черты народной южнорусской народности», «Мысли о федеративном начале в древней Руси» та ін. У них він розглядав народ як творця «внутрішньої» історії, ментально виокремлював українців, отже, як і М. Максимович, зробив внесок у формування етнопсихології в українській науці.

Послідовник ідей М. Костомарова, колега В. Антоновича по Київському університету М. Драгоманов доповнив теорію українства політичною візією того часу.

Т. Шевченко, на відміну від багатьох тодішніх українофілів, акцентував не минуле в уявленнях про національну специфічність української культури, а формував синтетичний погляд на український народ як такий, що пролонгований у часі, відкритий у майбутнє й водночас розгорнутий у просторі [12]. Його внесок у моделювання модерної української нації як цілісності, піднесення вітчизняної культури до високого цивілізаційного рівня на той час належить до найвагоміших.

Унаслідок узагальнення в українському Романтизмі сутності процесу національного культурного відродження, водночас відповідності притаманної йому кондоцентричності особливостям менталітету українців він зберігав своє провідне значення у вітчизняній культурі в останніх десятиліттях XIX ст., коли на Заході формувалися й починали домінувати інші, насамперед модерністичні художні течії та напрями. З ідеями Романтизму генетично пов'язані оригінальні концепції українських філософів, що з'явились у другій поло-

---

[11] Цит. за: Пріцак О. Історіософія Михайла Грушевського. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. С. XLII.

[12] Бондар М. Українська літературна творчість. *Історія української культури* : у 5 т. Київ : Наукова думка, 2005. Т. 4 : Українська культура другої половини XIX ст. Кн. 2. С. 50–66.

вині століття. Мислитель, релігійний філософ, вихованець, а потім викладач Київської духовної академії, згодом – Московського університету (лекції якого слухали, зокрема, такі російські діячі, як філософ В. Соловйов та історик В. Ключевський) П. Юркевич створив своєрідну філософську концепцію – «філософію серця». Серце в антропології П. Юркевича є центром душевного й духовного життя людини, передумовою істинного пізнання [13]. Не випадково він виступав проти матеріалізму та позитивізму, наголошував на значенні емоційного начала в процесі пізнання. Спираючись у своїх філософських поглядах на християнське віровчення, присвятивши низку праць богословським проблемам («Доказательства бытия Божия», «Мир с ближним как условие христианского общежития» тощо), він водночас був спадкоємцем ідей Г. Сковороди, що підкреслювали, зосібна, Д. Чижевський і В. Соловйов. Відтак у його концепції відображено специфіку світобачення українського народу, його духовності, менталітету, культурних традицій.

Принципам Романтизму певною мірою співзвучні положення праць фахівця зі світовим ім'ям у сферах загального мовознавства, фонетики, граматики, семантики, етимології, діалектології, теорії словесності, слов'янської філології, а також філософії, етнографії, фольклористики, професора Харківського університету О. Потебні. Учений зазначав, що мова нерозривно пов'язана з культурою народу, її творцем є народ, вона породжує «народний дух», а останній – «національну ідею». Отже, у філософській концепції О. Потебні поняття «мова», «слово», «мислення», «думка» нерозривно пов'язані з поняттями «народ», «народність», «нація», «національний». Зумовлена цим єдність мови, уважав дослідник, є основною ознакою народу. Саме мова, стверджував О. Потебня, формує думку. Відтак міф, фольклор, література є похідними щодо мови модельними системами. Через тривалий час до цієї ідеї прийшла тартусько-москов-

[13] Юркевич П. Сердце и его значение в духовной жизни челокека по учению слова Божия. *Труды Киевской духовной академии*. 1860; Из науки о человеческом духе. *Труды Киевской духовной академии*. 1860.

ська школа семіотики. На основі вивчення історії української мови, народної творчості він теоретично обґрунтував право народу на свою рідну мову та культуру [14].

Прихильник історико-соціологічного методу, що виник на ґрунті ідей позитивізму, історик, громадський і політичний діяч М. Грушевський водночас спирався на близьку Романтизму народницьку історіософську традицію, започатковану Кирило-Мефодіївським братством. Він уважав, що головний суб'єкт історичного поступу – народ; підкреслював селянську природу українського народу. Учений виокремлював його за мовними, антропологічними, психофізичними, культурними ознаками, що об'єднують окремі групи української людності в «національну цілісність», «національну індивідуальність».

Окремі наведені приклади свідчать, що у філософських і наукових позиціях представників різних сфер знання окреслилося коло спільних інтелектуальних ідей, що характеризували український Романтизм. Серед найважливіших із них можна назвати автохтонність української людності на території «від Дунаю до Дону»; єдність українського народу, виявлена в антропологічних, ментальних, мовних ознаках, культурних традиціях тощо; наявність власної багатовікової історії та культури; розкриття народу як їх творця; усвідомлення фольклору як основи професійної музичної творчості й звідси – необхідності його вивчення; самодостатності вітчизняних культурних надбань у колі інших європейських культур.

Пов'язане із зазначеним колом ідей зародження музичної україністики в останніх десятиліттях XVIII ст. в межах світської культури виявилося спочатку у зверненні до національного музичного фольклору – збиранні його зразків та примітивному їх аранжуванні з метою використання в домашньому музикуванні. Тому характерними ознаками першого (до М. Лисенка) аматорського прикладного етапу фіксації фольклорних зразків були епізодичність записування,

[14] Потебня О. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.

невиробленість принципів відбору, систематизації, класифікації, обмеженість жанрового складу творів, що потрапляли до таких збірників, примітивність у відтворенні й аранжуванні мелодій [15]. До того ж багато пісень не було опубліковано; їх видання виходили з друку відкоригованими офіційною цензурою.

У такому підході до традиційної музичної творчості відображався не лише стан тогочасної україністики в гуманітарній думці, але й відсутність структури української музичної культури, насамперед фахової освіти та розвиненої світської національної композиторської школи. Перші ж прояви записування народних пісень ознаменували один із найважливіших початкових етапів побудови цієї структури. Осмислення фольклорних творів як самодостатніх, як утілення ментальної, психологічної сутності українців, відображення духовної історії нашого народу складалося впродовж XIX ст. поступово, почало рельєфно виявлятися в другій половині століття, коли розвинулися всі ланки структури української музичної культури. У цьому контексті значення діяльності збирачів музичного фольклору першої половини XIX ст. полягає в тому, що вона означила виникнення одного з трьох основних річищ, які підвели в першій третині XX ст. до свого кульмінаційного щабля – розкриття музичної україністики як міждисциплінарного наукового напряму.

Зважаючи на те, що в кінці XVIII – на початку XIX ст. на українських землях були дуже обмежені можливості для власного книгодрукування (укази Петра I від 1720 р., Олександра I від 1805 р.), перші публікації зразків українського пісенного фольклору (переважно побутових, жартівливих пісень, романсів, балад) відбулись у російських, польських, західних пісенниках. Так, свідченням виникнення музичної україністики в той час стали збірник українця із походження В. Трутовського «Собрание русских простых песен с нотами» (4 випуски виходили впродовж 1776–1795 рр.), два видання збірника І. Прача й М. Львова «Собрания народных русских песен с их голосами,

[15] Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. С. 53–103.

положенными на музыку Иваном Прачем» (1790, [2]1806), ще більш ранні публікації творів українського музичного фольклору в нотному журналі «Музыкальное увеселение» (1774) тощо. У вищезгаданій «Теории музыки…» Ґ. Ґесса де Кальве також було вміщено кілька українських народних мелодій. У той самий час князь грузинського роду, вихованець Харківського університету М. Цертелєв опублікував «Опыт собрания старинных малороссийских песен» (1819), у якому було зібрано зразки дум (хоча упорядник видання ще не називав їх так), записаних на Полтавщині. Збірка започаткувала процес збирання українського пісенного епосу. Продовжуючи цю справу, М. Максимович видав три збірники зразків національного музичного фольклору – «Малороссийские песни» (1827; збірник містить 129 пісень), «Украинские народные песни» (1834; перше видання вітчизняного музичного фольклору з нотами), «Сборник украинских песен» (1841), що дістали широкий резонанс у слов'янському світі. Фольклорні збірки впродовж XIX ст. публікували також П. Лукашевич («Малороссийские и червонорусские народные думы и песни», 1836; подано 176 пісенних творів), І. Срезневський («Запорожская старина», 1833–1838; уміщено пісні й думи, записані в Катеринославській губернії), М. Маркевич (1840, 1857), С. Руданський (двотомник «Народные малороссийские песни, собранные в Подольской губернии», початок 1850-х рр.), П. Демуцький та багато інших. Зверталася до фольклору й популяризувала його переважна більшість українських письменників, композиторів та інших діячів тогочасної національної культури.

На початкових етапах фіксації народної музичної творчості мали місце й окремі прояви більш глибокого її розуміння, спроби осмислення як об'єкта дослідження. Наприклад, Ґ. Ґесс де Кальве у вищезгаданій праці, як і діячі-романтики, уважав, що вивчення пісень і танців різних народів матиме велике значення для осмислення історії музики [16]. Не випадково в цій праці, поряд із відомостями про му-

[16] Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. С. 77.

зичні жанри, питаннями інструментознавства, власне теорії музики, поданими за працями німецьких і чеських музикознавців, наведено деякі дані з історії української музичної культури (про «стару “руську нотацію”», Ірмолой, мистецьке життя Києва, Харкова, Одеси, рогові оркестри, почуті автором у Миколаєві), співзвучне естетиці Романтизму судження про те, що у словах української народної пісні «Воли ж мої да половії» більше істини, ніж у творах поетів останніх століть. У цьому сенсі показово, що «музичний шлях» автора значною мірою пов’язано з Харківським університетом, що саме він став одним із перших біографів Г. Сковороди, хоч опублікована в українофільському виданні «Украинский вестник» (1817) його стаття про видатного філософа мала полемічний характер. М. Цертелєв у передмові до збірника «Опыт собрания… » порівнює записані ним зразки з «Іліадою» та «Одіссеєю», відтак усвідомлює їх значення як національного епосу. М. Максимович у своєму збірнику 1827 року здійснив спробу класифікації пісень на побутові, пов’язані із соціальними подіями, «веселі» і «карикатурні».

Упродовж середини – другої половини століття почалася діяльність великої когорти митців, науковців, меценатів, чиновників, з якою пов’язано зміцнення україноцентричної тенденції в культурі, у тому числі активний процес розбудови структури музичної культури, внесок у формування музичної україністики. Серед них – М. Лисенко, П. Сокальський, В. Сокальський, О. Русов, Г. Ґалаґан, С. Гулак-Артемовський, П. Ніщинський, М. Аркас та багато інших. У світоглядних і творчих позиціях цих представників української інтелігенції виявилися вищезгадані об’єднувальні щодо українського культурного процесу ідеї Романтизму, що визначили спільну грань їхньої праці в різних сферах музичної культури, в тому числі в музичній україністиці.

Вихованцем Київського університету був «батько української музики» М. Лисенко, формування якого як творчої особистості потім тривало в тісних контактах із київськими громадівцями – В. Антоновичем, М. Драгомановим, П. Чубинським, П. Житецьким,

О. Русовим, М. Старицьким, О. Пчілкою та ін[17]. Отже, зазнаючи їх впливу, він, як харизматична особистість, водночас активно формував своєю свідомою народно-культурницькою діяльністю спільне з ними світоглядне, ментальне, інтелектуальне поле. Потужний вплив М. Лисенка майже на всі сфери тогочасної музичної культури (композиторська творчість, хорове, камерно-вокальне, інструментальне виконавство, освіта, збирання зразків музичного фольклору, етномузикологія тощо) значною мірою сприяв охопленню тенденцією українського національного відродження всіх зазначених галузей тогочасного музично-культурного процесу в Наддніпрянській Україні, позначився також на музичному житті західних українських земель. Його етапне для вітчизняної композиторської творчості надбання – кристалізація національної музичної мови й стилю – було своєрідним відображенням у музиці типологічного для різних галузей україністичної діяльності розуміння ролі рідної мови для нашого народу. А це своєю чергою мало непересічне значення для наукової музичної україністики, створювало підвалини для осмислення вже у XX ст. відповідних базових понять у межах музично-історичної концепції, що відображала парадигму національного культурного відродження, тобто теоретичного усвідомлення вказаного мовно-стильового процесу в музичній практиці.

До кола української інтелігенції, у творчій діяльності якої отримав свої класичні прояви тогочасний процес розбудови української академічної культури на основі національних народних традицій, належить композитор, оперний і камерний співак, драматичний актор, нащадок старовинного козацького роду С. Гулак-Артемовський. Не випадково він підтримував дружні й творчі стосунки з Т. Шевченком, М. Костомаровим та іншими визначними представниками української інтелігенції. Зазначене спрямування його творчості ви-

[17] Питання зв'язків М. Лисенка з представниками Київської Старої громади вивчала Д. Садовникова (Садовникова Д. М. Лисенко і «Київська громада» в контексті національно-культурного відродження України другої половини XIX – початку XX ст. : автореф. дис. … канд. мистецтв. Київ, 2013. 16 с.).

явилось у зверненні до сюжетів із життя українського селянства (насамперед знаменитий «Запорожець за Дунаєм», а також вокально-хореографічний дивертисмент «Українське весілля», водевіль «Ніч на Івана Купала» тощо), зокрема історії Козаччини, їх патріотичному тлумаченні. Спирання в музично-сценічних творах названого та інших тогочасних українських композиторів на розмовну народну мову, уведення в жанри академічного музичного мистецтва національної народної пісенності та інтонаційності українського романсу було «музичним аналогом» асиміляції мови простого народу в українській літературі XIX ст. А отже, цим створювалася база для осмислення в подальшому в музично-історичних працях вітчизняного музичного процесу в єдності традиційної та академічної його складових. Показово, що С. Гулаку-Артемовському належить також збірка зразків музичного фольклору, що стала помітним явищем у становленні тогочасної музичної україністики.

До громадівців О. Андрієвського, Л. Смоленського, М. Комарова, А. Крижановського був близький старший сучасник вищеназваних композиторів П. Ніщинський, який також співпрацював із корифеями українського театру М. Кропивницьким, М. Тобілевичем, П. Саксаганським, М. Садовським, М. Садовською. Зацікавленість українською історією і фольклором виявилася, зокрема, у його обробках козацьких пісень (з яких найвідоміші «Козак Софрон», 1870; «Байда», 1877, присвячено М. Лисенкові; «Ой гук, мати, гук», 1877), музичних картинах на власний текст «Вечорниці» (1875) до п'єси «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Центральною частиною останніх є відомий хоровий твір «Закувала та сива зозуля», що закріпилась у концертному репертуарі хорових колективів Наддніпрянщини, керованих М. Лисенком, та Східної Галичини, стала одним із класичних утілень у музиці української національної специфіки.

Активним учасником національно-культурного руху кінця XIX – початку XX ст. був культурно-освітній і громадський діяч, композитор, історик, меценат М. Аркас. У студентські роки він ви-

ступав як артист-аматор в «Одеському новому театрі» М. Кропивницького. Мав тісні творчі зв'язки з П. Ніщинським, М. Лисенком. Як меценат підтримував осередки української культури – товариство «Просвіту», часопис «Киевская старина» тощо. Зацікавлення вітчизняною історією виявилося, зокрема, у написані ним на початку XX ст. українською мовою науково-популярної «Історії України-Руси» (Санкт-Петербург, 1908; [2]Краків, 1912). Музично-фольклористичний доробок композитора включає записи близько 400 українських народних пісень, дві опубліковані збірки їх аранжувань.

Свідоме українофільство М. Аркаса зумовило його звернення до творчості Т. Шевченка. У 1891 році він написав хронологічно першу оперу на основі його поезій «Катерина», що дотепер залишається репертуарною. Написання цим автором, а також М. Лисенком, П. Ніщинським та іншими українськими музикантами творів на слова Т. Шевченка ще в XIX ст. не лише засвідчувало єдність смислового поля тогочасної вітчизняної культури, а й відіграло непересічну роль у становленні національної композиторської школи, її мовно-стильових засад.

У різнобічній філософській, морально-етичній, естетичній проблематиці творчості Т. Шевченка постає історія та духовне життя українського народу, його етнопсихологічне єство, відображено зміст, проблематику, форми новітньої національної культури, розкривається величезний вплив на її подальшу долю. Він належав до когорти різних за масштабами й напрямами діяльності подвижників вітчизняної культури, які зробили вагомий внесок у консолідування української нації. Сукупний результат їх творчої праці відіграв виняткову історичну роль у тому, що вона з'явилася на історичній арені. Т. Шевченку, безумовно, належить першість у ряду таких діячів. С. Людкевич, який у своїх шевченкознавчих розвідках уперше теоретично осмислив значення поезій Кобзаря для становлення вітчизняної композиторської школи, зазначав: «Т. Шевченко як людина і поет, – це не тільки індивідуальність особиста,

неподільна, але також найкращий тип і втілення української вдачі і характеру, типовий репрезентант, що так скажу, української народної індивідуальності» [18]. «Поезія Шевченка, – писав дослідник в іншій шевченкознавчій розробці, – при всіх літературних впливах залишилась найближчою українській народній поезії, зросла в органічному зв'язку з нею і є найкращим вицвітом її. Шевченко – останній великий Кобзар України, в якому злилась, зіндивідуалізувалась і піднеслась до артистичної творчості уся колективна українська поезія – за змістом і за формою» [19]. У своїх розробках він уперше в українському музикознавстві ґрунтовно дослідив шляхи взаємопроникнення індивідуальних і властивих народній «співаній поезії» (термін С. Людкевича) особливостей художнього мислення у творчості поета.

Не випадково в контексті безпрецедентної за масштабами музичної шевченкіани чільне місце дотепер належить М. Лисенку. Його багатовекторна діяльність у царині музичної культури також засвідчувала істотну роль композитора в консолідуванні української нації; він посів чільне місце в розвитку об'єднувальних тенденцій в українській музиці. Зокрема, синтезуючий за своєю сутністю процес кристалізації національних музичних мови й стилю в його композиціях, що виявлявся в синтезі ознак, притаманних національній народній та європейській академічній музиці, розкриття М. Лисенком музичними засобами характерних ментальних, психологічних рис українського народу значною мірою були пов'язані з осмисленням ним специфіки поетичної мови Т. Шевченка. Ідеться про весь комплекс особливостей його творчості (зокрема, взаємодії в ній рис фольклорної співаної поезії та індивідуального художнього мислен-

---

[18] Людкевич С. Про композиції до поезій Т. Шевченка. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії* / упоряд., вступ. стаття, перекл. та примітки З. Штундер. Київ : Музична Україна, 1973. С. 134.

[19] Людкевич С. Про основу і значення співності в поезії Тараса Шевченка. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії* / упоряд., вступ. стаття, перекл. та примітки З. Штундер. Київ : Музична Україна, 1973. С. 120–121.

ня), завдяки яким Кобзар уже в той час був усвідомлений вітчизняною культурною громадськістю як «речник українського народу» (С. Людкевич). Як свідчать шевченкознавчі розробки С. Людкевича, зазначені здобутки музичної практики вже з початку XX ст. стали предметом музикознавчої рефлексії. Вона репрезентувала ті самі здобутки, але в науковій площині – у поняттях, категоріях, проблемах, у музично-історичній концепції, тобто у формі інтелектуального вияву вказаних непересічних надбань духовної культури українського народу.

Однією з найпомітніших постатей в українській музичній культурі другої половини XIX ст. був композитор, етномузиколог, журналіст, музичний критик, громадський діяч, вихованець Харківського університету П. Сокальський. Збереглися висловлювання діяча, у яких відображено його розуміння мови як основного чинника етнонаціональної ідентифікації народу. «Зрозуміло, – вказує діяч, – що люди, не знайомі з мовою, можуть назвати її, через незнання, жаргоном, провінціалізмом, якоюсь сумішшю говірок, але тим, хто з колиски чує навколо себе звуки української мови, непростимо відмовлятися від неї. Це такий самий manvaisgenre, як відмовлятися від рідного батька чи рідної матері, одержавши якийсь мізерний чин» [20]. Така світоглядна позиція виявилась у всіх перелічених напрямах його творчої діяльності. Він є одним із фундаторів жанру української опери (зокрема, «Облога Дубна» за повістю «Тарас Бульба» М. Гоголя, що хронологічно випереджає оперу М. Лисенка на той самий сюжет), у сфері музичної україністики – автором збірника народних пісень у власній обробці (з авторською передмовою, опубліковано посмертно 1903 р.). Його ґрунтовна наукова монографія «Русская народная музыка…» засвідчила погляд її автора на фольклор як на об'єкт наукового дослідження.

Композитор, піаніст, музичний критик, педагог, юрист, племінник П. Сокальського В. Сокальський також навчався в Харкові –

[20] Одесский вестник. 1860. № 20.

в університеті й музичному училищі. Напрацювання в названих напрямах його творчої діяльності також свідчать про свідоме прагнення зробити внесок у розбудову української музичної культури. «Розмірковуючи про музику в Росії, – писав В. Сокальський, – неприпустимо ігнорувати те, що існує в її межах і викликає величезний інтерес. Збірники Маркевича, Рубця, Єдлічки, Лисенка мають, щоправда, багато недоліків (як, зрештою, і збірники російських пісень), однак вони красномовно свідчать про те, що в Росії є також малоросійські пісні. Опери, вокальні й фортепіанні твори Лисенка дають право додати, що малоросійська музика існує, що б не просторікували ті, хто скептично ставиться до будь-якого прояву оригінального малоросійського духу» [21]. Зазначене спрямування його творчості виявилось у його композиторському доробку, зокрема перших спробах, пов'язаних із аранжуванням п'єс для драматичних вистав у трупі М. Старицького. Проте відомий В. Сокальський насамперед як один із визначних музичних критиків свого часу та автор Симфонії соль мінор, що характеризує її автора як одного з фундаторів українського симфонізму, опери «Ріпка», що ставилась у Полтаві, Смоленську, Тифлісі (нині – Тбілісі), Харкові. Зважаючи на те, що в тогочасному процесі формування національної композиторської школи провідне значення мали жанри вокальної, вокально-симфонічної музики (хорова, камерно-вокальна, кантата, ораторія), оперної творчості, його Симфонія була помітним явищем у вітчизняній інструментальній музиці другої половини XIX ст., відтак – у контекстуальній основі музичної україністики.

Земський статистик, етнограф і фольклорист, громадський діяч, вихованець Київського університету, один із керівників Київської Старої громади О. Русов належав водночас до ініціаторів створення Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства, сприяв розвитку в ньому наукових українознавчих досліджень, контактам із низкою слов'янських наукових центрів.

[21] Южный край. 1882. 18 сентября.

Водночас він був активним діячем Харківського історико-філологічного товариства та місцевої громади. Як член Чернігівської губернської вченої архівної комісії, О. Русов і там працював в українській громаді. У цьому контексті закономірним є написання ним музично-україністичних розвідок: «Кобзарь Вересай, его музыка и песни, которые исполняются им» (1874), «Торбанисты Грегор, Каетан и Франц Виторды» (1892).

Однією з особистостей, які своєю діяльністю формували провідні культуротворчі процеси, був близький до київської громади представник відомого старшинсько-дворянського роду Ґалаґанів, громадський діяч, меценат Г. Ґалаґан. Відомий він і як засновник Колегії в Києві (у пам'ять про свого єдиного сина, який рано помер; діяла до 1917 р.), у якій безплатно навчалися діти з українських земель [22]. Музичній культурі і, зокрема, музичній україністиці він прислужився як співпрацівник Київської археографічної комісії, голова (з 1873 р.) Південно-Західного відділу Імператорського російського географічного товариства та автор праці «Сборник этнографических материалов, касающихся Малороссии». Коштом Г. Ґалаґана було опубліковано «Южноруські пісні з голосами» (як доведено К. Квіткою, запис і упорядкування належать М. Маркевичу).

Маляр і графік романтично-народницького напряму, етнограф, архітектор, педагог, засновник Миргородського краєзнавчого музею О. Сластіон ще в часи навчання в Петербурзькій академії мистецтв щороку мандрував Україною. Відтоді провідною темою його творчості стали історія, побут українського народу. Він вивчав останній, збирав зразки народної творчості (орнамент, вишивка, різьблення, кераміка тощо), малював українські краєвиди, портрети кобзарів, опрацьовував матеріали про українське козацтво, ілюстрував «Кобзар» Т. Шевченка. У XX ст. (1917–1920) рятував художні шедеври з маєтків відомих родин (Муравйових-Апостолів, Гоголів-Яновських, Капністів, Трощинських та ін.); завдяки йому було збережено

[22] Нині в цьому приміщенні Національний музей літератури України.

значну їх частину. Невід'ємною складовою його україноцентричної діяльності було вивчення від 1870-х кобзарства, записи дум від різних кобзарів, пізніша співпраця в цих студіях із Лесею Українкою та Ф. Колессою (який використав записані О. Сластіоном думи у своїй роботі «Матеріали до української етнології», 1913), здійснення на початку XX ст. одних із перших записів дум на фонограф.

Вищенаведений перелік діячів, творчість яких репрезентує процес національного культурного відродження й, зокрема, засвідчує формування музичної україністики, можна значно розширити. Однак навіть наведені дані унаочнюють важливі моменти для розуміння цього процесу. Вони увиразнюють факт заснування музичної україністики великою когортою діячів, які в той час виступили на теренах розбудови української культури, охопили у своїй діяльності практично всі її сфери. Тому представлені тут відомості показують конкретні прояви музичної україністики як складової їхньої багатовекторної культурницької діяльності, що стимулювалася єдиним смисловим полем тодішньої національної культури й водночас його створювала. За об'єктивною історичною логікою, явище, яке в теоретичних формах відображало ці базові й заразом актуальні для наступних періодів сенсоутворювальні тенденції в українській культурі, до якого причетна велика когорта її провідних діячів, не могло виявитися в подальшому маргінальним, мало історичні перспективи розвитку.

Становлення україністичного напряму музичної журналістики в другій половині XIX століття

Друге (поряд зі збиранням і публікацією зразків національного музичного фольклору) річище формування музичної україністики виявилось у критико-публіцистичній сфері. Її виникнення на вітчизняних землях припадає майже на той самий час, що й збирацької фольклористичної діяльності, – на початок XIX ст., що зумовлювалося зародженням нової тоді форми музичного, а саме – концертно-

го життя [23]. Зважаючи на несформованість українських рис світської творчої практики в першій половині століття, у тодішньому масиві матеріалів музичної журналістики також, як правило, ще не порушувалося питання національної специфіки музичних явищ. Як і стан фольклористики в різні періоди, це також засвідчує, що, попри наявність контекстуальних передумов у позамузичних сферах вітчизняної культури, відображення основних векторів їх історико-культурного розвитку, для функціонування названого напряму музикознавчої думки необхідною була основа у структурі музичної культури. Тому хронологічне членування музичної україністики впродовж XIX ст. механічно не збігається з його вищезазначеною періодизацією, має власну історичну логіку. Незважаючи на те, що для критико-публіцистичної україністики важливим є стан усієї структури музичної культури, першорядне значення належить музично-творчій – композиторській і виконавській – практиці, українські риси якої в першій половині століття ще не були чітко сформовані. Відтак результатом першої половини XIX ст. (якщо говорити про світську музичну культуру) стало зародження названого тематичного напряму у сфері збирання вітчизняного музичного фольклору й музичної журналістики як передумови майбутньої критико-публіцистичної україністики.

У наступних десятиліттях, як уже вказувалося, було закладено основи багатьох національних творчих шкіл; у їх межах створено здобутки європейського рівня, що засвідчили наявність професійної складової вітчизняного мистецького процесу, а в європейській фаховій художній культурі її нової – української – гілки. Упродовж XIX ст. вона була представлена творчістю І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка й потім Т. Шевченка в літературі, мистецтвом М. Щепкіна, пізніше – сфокусованою в поетичній назві «театр корифеїв» національною, європейського рівня, школою в музично-

[23] Про окремі явища музичної культури на українських землях можна прочитати в періодичних виданнях ще у XVIII ст. Систематично публікації такого роду стали з'являтись в Україні протягом першої половини наступного століття.

драматичному театрі, малярськими творами Т. Шевченка, а також М. Мурашка, Л. Жемчужникова, К. Трутовського, М. Пимоненка, І. Їжакевича та ін., композиторською школою в особі М. Лисенка та його старших і молодших сучасників, активним формуванням в останніх десятиліттях XIX ст. музичних виконавських (вокальної, інструментальних) шкіл тощо. Простежується безперервний логічний ланцюг, що веде від виконавської практики другої половини XIX ст. не лише до критики й публіцистики, а й до функціонування музичної україністики як сфери наукового знання в другій половині XX ст. Приміром, одна з ліній цього історичного поступу виявляється в наступному ряді явищ. Це – виникнення шкіл сольного співу, заснованих на українських землях у музучилищах ІРМТ іноземними викладачами (друга половина XIX ст.) – заснування вокальних шкіл вітчизняними педагогами, у межах яких було синтезовано західні й вітчизняні вокальні традиції [24], як-от у принципах школи О. Муравйової (перша половина XX ст.) – теоретичне узагальнення особливостей національного вокального інтонування в науково-методичних працях її учнів, насамперед Д. Євтушенка (середина – друга половина XX ст.).

У другій половині XIX ст. світська фахова музична культура отримала рефлексію лише в музичній журналістиці. Відсутність тоді її наукового вивчення пояснюється принаймні двома моментами – більшою мобільністю критики, порівняно з наукою і педагогікою, тобто закономірністю певного відставання теорії від практики, та несформованістю україністичного аспекту музичної освіти, важливого для розвитку музичної україністики як науки. В аналізований період в Україні поки що не існувало спеціальних музичних періодичних видань, наявною була лише сукупність різнопрофільної періодики, де було вміщено великий масив матеріалів про музичну

[24] Ці традиції формувалися, головним чином, на основі синтезу питомого на землях Центральної України хорового співу в межах богослужбової культури, місцевої міської побутової музики, асимільованого композиторською творчістю селянського музичного фольклору. Зазначену проблему досліджувала В. Антонюк.

культуру, в тому числі українську. Отже, події музичного життя висвітлювались у газетах, журналах, часописах, альманахах громадсько-політичного, літературно-художнього, художньо-історичного, історико-літературного, загальнохудожнього та іншого спрямування [25]. Цей масив публікацій став передумовою виникнення спеціальної музичної періодики у XX ст. Геополітичні й культурні зв'язки зумовили появу матеріалів, присвячених вітчизняним музичним явищам, також у російських, польських, німецьких, чеських газетах, в українській пресі, що тоді почали видавати за межами України.

У Наддніпрянській Україні в другій половині XIX ст. статті про вітчизняну музичну культуру друкувалися в таких київських виданнях, як «Киевские губернские ведомости» (1838–1917, публікувався, зосібна, В. Аскоченський), «Киевский телеграф» (1859–1876), «Заря» (1880–1886, співпрацював М. Лисенко), «Труд» (1881–1882), «Радуга» (в обох оприлюднено матеріали різних авторів про творчість М. Лисенка), український альманах «Рада» (1883–1884, уміщено, зокрема, бібліографічний покажчик нової української літератури, підготовлений М. Комаровим), «Киевское слово» (1886–1905), «Киевская газета» (1899–1905, друкувався М. Тутковський) тощо.

Особливу роль у становленні української музичної періодики відіграв у кінці XIX ст. історико-етнографічний і белетристичний журнал «Киевская старина» (1882–1907, останній рік видавався українською мовою під назвою «Україна»). У ньому найширше тоді в Наддніпрянській Україні висвітлювалися події та проблеми національної культури – історії, археології, етнографії, літератури, географії, музики. Навколо нього гуртувалося коло прогресивних діячів української культури, у тому числі й музичної, а в його ви-

[25] Зокрема, питання формування спеціальної української музичної періодики в XIX ст. вивчали Н. Костюк (Костюк Н. Матеріали до бібліографії української богослужбової музичної культури. Тернопіль, 2011. 122 с.) та О. Немкович (Немкович О. Явище «українська музична періодика» та його формування в XIX ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2003. Чис. 4. С. 22–31).

данні брали участь В. Антонович, П. Житецький, О. Лазаревський, П. Косач, М. Драгоманов, Д. Багалій, Панас Мирний, М. Коцюбинський, Леся Українка, М. Костомаров та ін., друкували часто досконалі з професійного погляду матеріали про музичну культуру, записи фольклорних зразків М. Лисенко, О. Русов, О. Сластіон, М. Сумцов, М. Старицький, Г. Ґалаґан та ін. На сторінках цього журналу було оприлюднено одні з перших досліджень українського музичного фольклору. М. Лисенко опублікував тут «Думу о Хмельницком и Барабаше» (1888. Т. 22. № 7), «О торбане и музыке песен Видорта» (1892. Т. 36. № 3) [26].

У Харкові події музичного життя висвітлювались на сторінках газети «Южный край» (уміщував свої статті В. Сокальський, псевдонім – Дон Дієз), літературно-наукового додатку к «Харьковскому календарю» (подано матеріали про А. Веделя), «Харьковского сборника», «Харьковского коллегиума» тощо. Значна кількість газет і журналів, де були наявними матеріали про музичну культуру, виходила на Півдні Україні, зокрема в Одесі, де побачила світ низка класичних зразків тогочасної музично-критичної думки П. Сокальського (один із псевдонімів – Фагот). Серед таких видань – «Одесский вестник», «Новороссийский телеграф», «Одесский листок», «Одесские новости», «По морю и суше» (де розглядалася творчість П. Ніщинського), «Ведомости одесского градоначальства», «Южнорусский альманах» тощо. В інших містах на українських землях питання музичної культури обговорювалися на сторінках «Елисаветградского вестника», «Николаевского вестника», різних «Губернских ведомостей» та багатьох інших. Українські діячі друкували матеріали про українську культуру також у петербурзьких, московських та інших російських періодичних виданнях, що мало значення для утвердження в різних регіонах Російської імперії думки про існування української музики як окремої і самодостатньої художньої царини.

[26] Палієнко М. Киевская старина (1882–1906). Систематичний покажчик змісту журналу. Київ : Темпора, 2005. С. 190, 208.

Уміщений у тогочасних періодичних виданнях критико-публіцистичний доробок – це великий масив текстів, надзвичайно контрастний щодо свого жанрового спрямування, тематичного наповнення, ступеня фаховості. Частина матеріалів за традицією мала суто інформативний характер. Серед них анонси, хроніки театрального й концертного життя тощо. Однак існував певний масив більш розгорнутих публікацій – рецензій, спроб монографічно-біографічного опису творчості окремих українських композиторів, статей, присвячених висвітленню різних проблем української музичної культури аматорами або професійними музикантами тощо. Осмислення в них національних рис музичної практики водночас засвідчувало формування національної визначеності відповідних публікацій, а отже, тогочасної музичної критики й публіцистики.

Найбільш інтенсивно у вказаних публікаціях обговорювалися музично-історичні питання. З цим пов'язано нагромадження в таких публікаціях багатого емпіричного матеріалу, в якому можна виокремити низку підрозділів. У подальшому вони, розростаючись кількісно, набуваючи фахового характеру, рис наукового дослідження, розкрились як напрями всередині історичного музикознавства, репрезентували собою складові його предмета й водночас наукової музичної україністики загалом.

Висунення в той час ряду помітних постатей вітчизняних композиторів не могло не привернути уваги авторів музично-критичних і публіцистичних статей до їх мистецького доробку. Важливими подіями в музичному житті України було виконання творів М. Лисенка. Отже, значна частина різних за жанрами, масштабами, ґрунтовністю викладу матеріалу, рівнем професіоналізму публікацій була присвячена творчості композитора. Це рецензії на його концерти в Празі («NarodniListy», 1867), на випускний концерт у Лейпциґу («Leipzigen Tageblatt» 1869), відгуки на його виступи як хорового диригента в газетах «Заря» (1884), «Киевлянин» (1872), на композиторські твори в газетах «Санкт-Петербургские новости» (1875), «Одесский листок» (1893), статті про митця О. Русова,

В. і П. Сокальських (усі – 1884 р.), пізніше – перша, проте одна з найкращих біографічних праць про діяча М. Старицького (1903) тощо [27]. Ці публікації склали передумови наукової лисенкіани.

Зважаючи на багатоаспектність творчої діяльності М. Лисенка, підвищену увагу до неї авторів музикознавчих праць, отже, детальніший розгляд пов'язаних із його мистецтвом явищ музичної культури, критико-публіцистична лисенкіана XIX ст. відіграла істотну роль у формуванні передумов інших розділів музичної україністики, у тому числі історії жанрів композиторської творчості, виконавського мистецтва, а також комплексу спеціальних музично-історичних дисциплін – джерелознавства, мемуаристики, епістології тощо.

Об'єктом уваги авторів музично-критичних статей стала й творчість інших композиторів XIX – початку XX ст. – С. Гулака-Артемовського (П. Сокальський, 1863), П. Сокальського (В. Чечотт, 1888–1889), В. Сокальського (І. Рачинський) та ін. У цих матеріалах було зібрано дані, що стосувалися творчих біографій провідних українських композиторів, як і в публікаціях, присвячених творчості М. Лисенка, подано певні відомості про жанри української музики – оперу, кантату, хорову, камерну вокальну та інструментальну творчість тощо. Нагромадження в подальшому цих емпіричних даних також отримало своє продовження у XX ст. у формуванні відповідних проблемно-тематичних розділів. Так, уже в першій третині XX ст. (насамперед у розробках М. Грінченка) усталився актуальний у різні періоди музикознавчий жанр – творчий портрет музичного діяча. У підсумкових музично-історичних працях різних періодів (від першої «Історії української музики» М. Грінченка до сучасної багатотомної академічної «Історії української музики», друге доповнене й перероблене видання якої нині триває) в основі систематизації матеріалу лежить жанровий принцип.

У газетах «Киевлянин», «Южный край», «Киевское слово» та ін., у церковній періодиці публікувалися також матеріали, при-

[27] Козаренко О. Життя і творчість М. В. Лисенка в критичних оцінках і наукових спостереженнях. *Українське музикознавство*. 1992. Вип. 27. С. 30–41.

свячені богослужбовій музичній практиці, у тому числі минулих періодів (як-от П. Сокальський, 1871), подіям церковного життя тощо. Ці статті були однією з передумов об'єктивного осмислення історичного обсягу української музичної культури в першій третині XX ст. і потім – у працях другої половини XX – початку XXI ст.

Один із напрямів музичної журналістики в XIX ст., що виходив за межі висвітлення власне музичної творчості, представлений публікаціями, присвяченими оперному театру, зокрема формуванню його української гілки. Утвердження оперного мистецтва на вітчизняних теренах у другій половині XIX ст. як однієї з найважливіших складових музичного життя (спочатку в італійському й російському варіантах), водночас щільно пов'язане з діяльністю українських мандрівних драматичних труп становлення української опери як жанру композиторської творчості, виникнення й розробка в межах уже зрілого в останній чверті століття національного музично-драматичного театру принципів оперної режисури, окремі (як виняток) постановки українських опер на оперній сцені, – усе це зумовило появу на шпальтах газет численних рецензій, полеміки між різними авторами щодо виконання тих чи інших оперних творів, мистецтва оперних співаків тощо. Декілька публікацій стосувалося окремих театрів – Київської російської опери (В. Чечотт, 1893), Одеського (П. Сокальський, 1858), Харківського (Г. Квітка-Основ'яненко) театрів, загалом українського музичного театру (В. Сокальський, 1884). Зазначена тематична група стала джерелом наукового напряму, пов'язаного з вивченням музичного виконавського мистецтва, що спочатку розвивався переважно в лоні педагогіки, і лише на межі XX–XXI ст. став швидко формуватися як розділ наукових досліджень історії української музичної культури.

Швидке становлення української музичної журналістики, природно, стало привертати увагу як предмет осмислення. Відтак у великому масиві критико-публіцистичних нарисів другої половини XIX – початку XX ст. П. і В. Сокальських, Б. Підгорецького, І. Рачинського, С. Людкевича, К. Стеценка, Б. Яновського та багатьох інших

авторів висловлювалися думки стосовно вітчизняної музикознавчої думки. Указана тематична складова українського слова про музику також отримала продовження у XX ст., особливо в другій його половині. А на межі XX–XXI ст. в межах музикознавчої науки утвердився її наукознавчий напрям, представлений переважно українознавчими розробками. Він був складовою наукознавчих досліджень у різних (природничих і гуманітарних) науках, що розгорнулись у XX ст., зумовлюючись необхідністю осмислення в них динаміки потужних кількісних і якісних змін у науково-технічному процесі.

Від сукупного критико-публіцистичного доробку логічна лінія тягнеться не лише до вивчення різних галузей музичного процесу в межах історичного музикознавства й музичної енциклопедистики, але й до цілісного охоплення української музичної культури в синхронії та діахронії. Ця культурологічна тенденція в музикознавстві рельєфно виявилась іще в перших вітчизняних узагальнюючих музично-історичних розробках, здійснених М. Грінченком, потім різною мірою давалася взнаки в наступних підсумкових музично-історичних працях першої та другої половин століття (А. Ольховський, В. Довженко, О. Шреєр-Ткаченко та ін.), наприкінці XX – у перших десятиліттях XXI ст. – у багатотомних академічних виданнях – «Історії української музики» (ініціатор і фундатор видання – М. Гордійчук) та «Українській музичній енциклопедії». У сучасний період розгортання міждисциплінарних досліджень культурологічний аспект став домінуючим, розкрився як такий, що є точкою перетину у вивченні різних тем і проблем. Критико-публіцистичний доробок XIX ст. сьогодні також є важливою складовою предметного поля джерелознавства історії української музичної культури, що значною мірою є основою музичної україністики як наукового напряму. Упродовж розвитку останнього у XX – на початку XXI ст. корпус текстів музичної критики й публіцистики XIX ст. розкрився і як збережена пам'ять культури, основне джерело пізнання живої, не викривленої ідеологічним тиском чи іншими чинниками музичної історії нашого народу.

У музичній журналістиці, аматорських публікаціях другої половини XIX ст., присвячених різним явищам музичної культури, почалося визрівання фахових навичок, підходів до опрацювання обраних тем, властивих науковому дослідженню. Відтак ці статті у своїй сукупності свідчили про поступовий процес професіоналізації музикознавчої думки. У багатьох матеріалах певна увага приділялася пошукам шляхів обґрунтування висунутих ідей, визначенню критеріїв об'єктивності висловлених оцінок (що значною мірою стосується публікацій П. і В. Сокальських, О. Русова та ін.). Так, у театральних рецензіях В. Сокальського містяться критичні зауваження щодо художньої недосконалості тогочасної української театральної музики. Він зазначав, що враження від народних мотивів «часто бувало знівечене незграбною фактурою, важкуватою гармонією і грубою оркестровкою» [28]. У деяких публікаціях відбувалося зіставлення окремих, спільних для української народної та професійної творчості музично-мовних закономірностей з особливостями гармонії західноєвропейської музики, підкреслювалася їхня несхожість. Інколи не лише інтуїтивне, а й раціональне розуміння музичними журналістами XIX ст. різних музичних питань виявляється «за кадром», лише при врахуванні певного контексту. Наприклад, П. Сокальський як етномузиколог-науковець вивчав українську специфіку засобів музичної виразності у фольклорі. Отже, він розумів, які саме ознаки музичної мови професійного мистецтва, споріднені з фольклором, характеризують його як національно визначене. Очевидно, саме такі фахові знання стоять за таким висловленням: «Шопен – слов'янин, Ліст – угорець, Россіні й Белліні – італійці, Глінка – росіянин, Бетховен – німець… усі ці композитори тому невідворотно впливають на всіх, – стверджував П. Сокальський, – що в їхній музиці живе правда народів… Національні композитори виражають достеменні почуття мільйонів мас» [29]. Однак найчастіше у

[28] Южный край. 1884. 11 октября.

[29] Сокальський П. Одесский листок. *Сокальський П. Вибрані статті та рецензії* / упоряд., вступ. стаття та примітки Р. Кулик. Київ, 1977. С. 30.

критико-публіцистичних нарисах, присвячених українській музиці, виявлялось інтуїтивне відчуття авторами її специфічності, як, наприклад, у дискусії О. Марковича і П. Куліша (1861) на сторінках журналу «Основа» (Петербург) і газети «Северная пчела» з приводу «українського духу» вечора, присвяченого пам'яті Т. Шевченка.

Отже, серед головних здобутків критико-публіцистичного доробку XIX ст. на шляху формування передумов наукової музичної україністики – започаткування її джерельної бази, насамперед історичного музикознавства й лексикографії, окремі прояви фахового підходу, необхідні для майбутніх наукових досліджень. З погляду найактивнішого обговорення в тогочасній періодиці музично-історичних питань показово, що в другій половині XIX ст. було намічено диференціацію синкретичної єдності різних аспектів знань про музичне мистецтво в межах музичної журналістики, а саме початок виокремлення музично-історичних знань в окрему галузь. Приміром, деякі публікації П. Сокальського скоріше перебували на межі критики й науки, ніж репрезентували власне журналістський погляд на обрані музичні явища. Так, уміщені у збірці вибраних статей і рецензій П. Сокальського[30] матеріали «Італійська й німецька музика. Занепад музикальності в Одесі. Філармонічне товариство. Музичні ранки п. Тедеско», «Про музику в Росії», «Нова опера Верді» та інші позначені розгорнутими історичними екскурсами, докладними емпіричними описами й аналізами обраних явищ, властивими більше музично-історичним розробкам, ніж критичним статтям. Окремі розвідки, присвячені діяльності Київського відділення ІРМО (М. Богданов, 1888)[31], Глухівської музично-співацької школи (П. Єфименко, 1883),[32] засвідчували, що перший крок на шляху виокремлення музично-історичних знань із синкретичної єдності різних сфер знання про музику в межах музичної критики й публі-

[30] Каришева Т. П. П. Сокальський. Нарис про життя і творчість. 2-ге видання. Київ : Музична Україна, 1977. 173 с.

[31] Богданов Н. Очерк деятельности Киевского отделения ИРМО. Киев, 1880.

[32] Єфименко П. Школа для навчання півчих, призначених ко двору. 1883.

цистики було зроблено. Поступово, упродовж кінця XIX – початку XX ст. відповідні публікації, у яких зміцнювалися їх наукові засади, виявлялася більша орієнтованість на осмислення специфіки й самодостатності української історії музики, почали утворювати традицію. Її розвиток протягом того часу логічно підвів до кристалізації українського історичного музикознавства в першій третині XX ст.

Формування наукових засад музичної україністики

Контекстуальні передумови становлення музичної україністики як науки у світській культурі

Одночасно з усталенням української музичної журналістики в межах світської сфери музикознавства відбулися перші кроки на шляху перетворення слова про українську музику в галузь наукового знання. Цей процес стає помітним з 1860-х років. Для перетворення слова про вітчизняну музичну культуру в науку протягом другої половини століття активно визрівали умови в провідних процесах розвитку української та ширше – європейської культури, у структурі їх музичної складової, у музикознавчій думці. Як уже зазначалося, другий вирішальний контекстуальний чинник, який вплинув на формування наукової музичної україністики в XIX ст., – це дедалі відчутніше зростання сцієнтистського світогляду в останні десятиліття цього століття. На межі XIX–XX ст. почала рельєфно окреслюватися кульмінаційна щодо всієї попередньої історії культури стадія в розвитку наукового й технічно-індустріального аспектів буття європейської цивілізації. Відкриття в галузі природничих наук – математики, фізики, хімії, біології та ін. (виявлення нових форм матерії, взаємозумовленості останньої та часу і простору між собою, інтенсифікація вивчення мікросвіту і, як протилежність, розгортання космічних досліджень тощо) – швидко й суттєво змінили уявлення про досі відомий людині Всесвіт. Водночас відбулися докорінні зміни в житті суспільства внаслідок його технізації й індустріалізації.

Наслідком цих змін стало різке підвищення рейтингу наукового світогляду в той час, картину світу й стиль мислення в європейської культури значною мірою формував тоді науковий світогляд, що спирався на надбання точних наук, індустріалізацію і технізацію суспільства [33]. Розвиток зазначених процесів безпосередньо підготував злет НТР із середини XX ст. У XIX ст. окреслена ситуація отримала своє філософське узагальнення, зокрема в поширенні постклассичної філософії – позитивізмі О. Конта, Дж. Мілля, Г. Спенсера та ін. На українських землях на кафедрах академічних закладів світського й духовного напрямів почала розвиватися професійна академічна філософська культура. Серед її найбільш відомих проявів – позитивізм В. Лесевича, панлогізм О. Козлова і О. Гілярова, неокантіанство Г. Челпанова та В. Зинківського. Прихильником позитивізму на межі XIX–XX ст. був, зокрема, І. Франко, який уважав, що поза природою немає пізнання, немає істини. Такі світоглядні основи культури своєю чергою стимулювали розвиток науки. На українських землях тоді розвивалися технічні й природничі дисципліни, працювала плеяда вчених світового рівня, з-поміж яких Д. Заболотний, М. Гамалія, М. Авенаріус та ін., відбувалося становлення наукових шкіл.

Активні процеси націєтворення в Європі, зокрема в Україні в XIX – на початку XX ст., у цих умовах потребували іншого рівня самоусвідомлення. Тому в контексті зростання наукового світогляду в суспільстві, відкриттів точних наук, романтичне замилування національною історією, мовою, фольклором (у т. ч. народною музичної творчістю) стало переростати в галузі науки, що їх вивчають, – історіографію, мовознавство, етнологію, етномузикологію, мистецтвознавство тощо. Скажімо, на Заході надбанням усього слов'янського світу стали етномузикологічні розробки О. Кольберґа (Польща), Ф. Кухача (нині – Хорватія), Л. Куби, З. Неєдли, (Чехія), Б. Бартока (Угорщина), музично-історичні праці А.-В. Амброса, низки вчених у галузі славістики тощо.

[33] Крымский С., Парахонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры. Введение в обобщенную теорию познания. Киев : Наукова думка, 1993. 216 с.

Гуманітарна галузь вітчизняної науки також мала тоді вагомі здобутки, помітна частина яких сягала світового рівня. Серед них дослідження у сфері історіографії (М. Маркевич, І. Срезневський, М. Костомаров, М. Драгоманов, В. Антонович, М. Грушевський, Д. Яворницький та ін.), етнології (П. Чубинський, Хв. Вовк та ін.), мовознавства і словникової справи (О. Потебня, П. Житецький, Б. Грінченко, К. Михальчук та ін.), сходознавства (А. Кримський), літературознавства (І. Франко, М. Сумцов, В. Перетц), етномузикології (П. Сокальський, М. Лисенко, Ф. Колесса, С. Людкевич, К. Квітка та ін.) тощо. Для українського музикознавства контакти з цими науковими дисциплінами мали істотне значення. Використання в ньому даних названих наук допомагало сформувати його власні науково-теоретичні засади – розробити предмет, метод, низку основних понять, концепційні основи, сформулювати ключові проблеми, що значно рельєфніше виявилось уже на початку XX ст.

Крім передумов, важливих для кристалізації вітчизняної музикознавчої науки загалом і музичної україністики як її складової, у той час склалися передумови для формування окремих, провідних у сфері музичної україністики наукових музикознавчих дисциплін, насамперед історичного музикознавства. Так, однією з фундаментальних у європейському науковому знанні другої половини XIX – початку XX ст. стала ідея розвитку. Відкриття природничих наук, зокрема еволюційна теорія Ч. Дарвіна, обґрунтували думку про безперервність еволюції матеріального світу; принцип розвитку був осмислений як один із найголовніших у науці й загальнодіалектичній традиції європейської філософії. У біології, археології, історії, етнології та інших наукових дисциплінах було виявлено багатовіковий хронологічний діапазон культури, що охоплював період від найдавніших часів людської цивілізації до початку XX ст. включно, розроблялася проблематика, пов'язана з проникненням у найдавніші періоди життя цивілізації. Наприклад, М. Грушевський охоплював історію України «в її генетичнім преємстві від початків аж до нині», ряд представників точних і гуманітарних сфер знання зверталися до проблеми походження мистецтва

(Ч. Дарвін, Г. Спенсер, К. Бюхер, Ж. Комбар'є та ін.), низку праць на українських теренах було присвячено первісним, античній культурам (В. Петр). Як і в природничих науках, де протягом XIX – на початку XX ст. розкрилась єдність матеріального світу, поглиблювалося цілісне розуміння його наукового осмислення, у гуманітарних дисциплінах також розвивалися тенденції, спрямовані на осягнення історії окремих галузей культури в їх цілісності. Певне значення це мало й для музикознавства, осмислення в ньому всього історичного обсягу української музичної культури як певного цілого, виявлення зв'язків між різними періодами її історії. Виявлені в науках про природу й суспільство нові тоді грані світобачення – великий хронологічний діапазон людської культури, розуміння навколишньої природи, суспільного буття, культурних надбань у їх генетично-еволюційному аспекті, взаємозв'язках окремих складових, релятивних аспектах (історія, археологія, етнологія тощо) – репрезентували характерні риси історичного бачення світу. Отже, вони становили важливі контекстуальні передумови відповідних методологічних, концептуально-теоретичних аспектів у вивченні музично-культурних процесів.

Прояви такого світорозуміння відобразилися в низці ґрунтовних європейських музично-історичних праць (що з'явилися протягом другої половини XIX – на початку XX ст.) А.-В. Амброса, Г. Аберта, Ґ. Адлера, Г. Кречмара, К. Нефа, А. Швейцера, Ж. Комбар'є, А. Шерінґа, Ф. Шпітти, О. Яна, Б. Асаф'єва, М. Фіндейзена, Є. Браудо, Р. Ґрубера та ін. Цей ряд був доповнений і українськими музично-історичними дослідженнями. Однак, зважаючи на провінційне становище тогочасної української культури в Російській імперії, відтак її відставання від європейської культури, утвердження вітчизняного історичного музикознавства відбулося з певним хронологічним зміщенням. Екстраполюючи відому думку В. Витвицького, що стосувалася національної музичної культури загалом, на музикознавство, можна сказати, що його розвиток набув на межі століть «стретного» характеру. Перша підсумкова українська музично-історична праця, написана М. Грінченком, датована 1922 роком.

Розвиток наукового світогляду, формування наукових засад тих галузей знання, які вивчають історію української культури, зумовили відкриття в Наддніпрянській Україні наукових центрів загальнонаціонального значення з її вивчення. Невід'ємним аспектом їх діяльності було дослідження вітчизняних музичних надбань. Так, митрополит Київський і Галицький Є. Болховітінов разом із М. Максимовичем, а також попечителем Київського навчального округу Є. фон. Брадке, професорами Київського університету Св. Володимира В. Цихом, С. Орнатським, І. Даниловичем заснували перше в цьому місті наукове товариство – Тимчасовий комітет для дослідження старожитностей у Києві (1835). Його наступником стала створена 1843 року Тимчасова комісія для розгляду давніх актів (Київська археографічна комісія). Метою цієї наукової установи було проведення пошукової роботи в архівах державних установ, магістратів, монастирів, у приватних архівах на Київщині, Волині й Поділлі, за необхідності – в інших містах Російської імперії. Від часу її заснування робота зі збирання та систематизації історичних документів набула організаційного оформлення. Зусиллями її членів було систематизовано й опубліковано великий масив документів з історії України, що заклали фундамент української історіографії. На основі зібраних Комісією джерел було створено Київський центральний архів давніх актів (нині це центральна архівна установа України – ЦДІАУ, що забезпечує зберігання документів Національного архівного фонду, які висвітлюють історію України).

У 1873 році завдяки зусиллям членів Київської Старої громади було створено Південно-Західний відділ Імператорського російського географічного товариства (проіснував до 1876 р.) [34]. До роботи в

[34] Думка про необхідність його відкриття вперше була висловлена 1866 року в газеті «Киевлянин». 15 лютого 1872 року ініціативна група (М. Юзефович, М. Бунге, В. Шульгін, П. Чубинський) звернулась із клопотанням до київського генерал-губернатора князя О. Дондукова-Корсакова. Він його підтримав і 20 квітня 1872 року здійснив власне подання, відтак було отримано дозвіл на відкриття названої українознавчої наукової установи. Установчі збори Відділу відбулися 13 лю-

цій установі були залучені найкращі місцеві наукові й культурні сили, у тому числі діячі, які зробили внесок в українську музичну культуру: В. Антонович, П. Чубинський, Хв. Вовк, М. Драгоманов, П. Житецький, С. Завойко, М. Зібер, О. Кістяківський, О. Клосовський, О. Лазаревський, О. Левицький, І. Рудченко, О. Маркевич, О. Русов, М. Старицький, М. Лисенко та ін. Загалом на березень 1876 року кількість членів відділу становила понад 180 осіб, більшість із яких представляла Київську Стару громаду. Фактичний контроль над діяльністю відділу перебував у руках громадівців-українофілів. Отже, його метою було всебічне дослідження матеріальної і духовної культури України, її національно-культурної самобутності. Відділ розгорнув широку культурно-освітню й наукову роботу в різних регіонах українських земель, став потужним науковим центром, який упродовж зазначеного короткого часу виконував роль академічної установи загальнонаціонального масштабу.

Члени Відділу взяли активну участь у 3-му Археологічному з'їзді (Київ, 1874), на якому «перед усім ученим світом» було розгорнуто «величезні духовні скарби українського народу» (А. Кобилянський). У березні 1875 року Товариство взяло участь у географічному конгресі та виставці в Парижі. 2 березня 1874 року було проведено Київський одноденний перепис населення [35], який засвідчив, що кількість жителів у Києві майже на 50 % більша, ніж вважалося офіцій-

---

того 1873 року; головою обрано Г. Ґалаґана (до 21 лютого 1875 р.). У подальшому Відділ очолював В. Антонович (затверджений 17 червня 1875 р.). До керівництва також входив П. Чубинський (помічник голови, секретар). У 1874 році у Відділі загострилися стосунки між його українофільською більшістю та деякими його фундаторами (В. Шульгін і М. Юзефович). У результаті 1875 року вони вийшли зі складу Відділу й у подальшому повели відкриту боротьбу проти нього, вимагаючи його закриття. Царська влада, налякана розмахом діяльності Відділу, закрила його. Архів, бібліотека, фонди музею були розпорошені. Підставою для таких дій був 10-й пункт Емського акту. У Київ відповідне рішення надійшло 6 липня 1876 року.

[35] Опубліковано: «Киев и его предместья: По однодневной переписи 2 марта 1874 г., произведенной и разработанной Юго-Западным отделением Императорского русского географического общества» (К., 1875).

но, розкривав реальний етнічний склад людності міста. Відділ доклав зусиль для публікації низки наукових україністичних праць, у тому числі присвячених музичній культурі. Серед них – визначне в історії української етнології фундаментальне 7-томне видання «Труды этнографическо-статистической экспедиціи въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ Обществомъ. Юго-Западный отдѣлъ. Матеріалы и изследованія собранныя д. чл. П. П. Чубинскимъ» (Санкт-Петербург, 1872–1878) [36], два із трьох підготовлених томів творів М. Максимовича (за редакцією В. Антоновича), «Історичні пісні малоруського народу» В. Антоновича й М. Драгоманова (т. 1–2, 1874–1875), «Збірник чумацьких пісень» І. Рудченка (1874; нотну частину опрацював М. Лисенко). М. Драгоманов підготував до друку українські народні перекази й оповідання (1876). Було надруковано матеріали з історії статистики, фольклору й етнографії письменника Г. Купчака, зібрані ним на Буковині (за програмою відділу) думи й пісні О. Вересая. Члени Відділу створили колекції цінних етнографічних матеріалів. Вони були доступні для широких кіл населення завдяки заснуванню бібліотеки й музею, фонди яких поповнювали також громадські організації та приватні особи. Важливим напрямом діяльності Відділу була популяризація народної культури, зокрема музики, кобзарства; неодноразово влаштовувалися концерти за участю кобзаря О. Вересая.

Відділ мав свій друкований орган – неперіодичне видання «Записки Юго-Западного отдела Императорского русского географического общества» (було видано два томи: Т. 1. К., 1874; Т. 2. К., 1875), в основу яких лягли підготовлені членами Відділу наукові реферати. В опублікованих томах вміщено праці співробітників відділу з економіки, статистики, географії, природознавства, лінгвістики, історії, етнографії, а також етномузикології: О. Клосовського, В. Антоновича Ф. Вовка й М. Яснопольського, П. Чубинського й О. Роговича, М. Драгоманова, М. Левченка, М. Лисенка та ін. Зо-

[36] Експедиція була дворічною, проводилась у 1869–1870 роках.

крема, надрукована тут праця М. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм» спочатку була виголошена як доповідь на засіданні Відділу (1873).

У 1876 році був створений інший науковий осередок із вивчення, координації та популяризації досліджень з історії, філології, етнології, культурології, філософії, проведення культурно-освітньої роботи – Харківське історико-філологічне товариство при Харківському університеті, що проіснувало до 1919 року. З-поміж його членів у різні роки (загалом нараховувало понад 100) – історик, філософ, громадський діяч, ректор Харківського університету Д. Багалій; статистик і етнограф О. Русов; історик, археолог, етнограф, лексикограф, музеєзнавець Д. Яворницький; мовознавець і літературознавець, історик культури Д. Овсянико-Куликовський; етнограф і літературознавець М. Сумцов; літературознавець, батько Андрія і Платона Білецьких О. Білецький; мовознавець-славіст Л. Булаховський та ін. Серед керівників цього наукового осередку – О. Потебня (1878–1890). Силами Товариства було засновано архів, 2 бібліотеки, етнографічний музей, видавалися «Сборник Харьковского историко-филологического общества» (опубліковано 21 том у 1886–1914 рр.), «Труды» (7 томів, 1893–1902 рр.), «Вестник» (5 вип., 1911–1914 рр.), уже на початку XX ст. проведено XII археологічний з'їзд.

Здійснені силами вищевказаних наукових осередків дослідження склали значну частину фонду опублікованих упродовж XIX ст. праць з історії, археології, статистики, мовознавства, етнології, етномузикології тощо. Серед них важливою передумовою становлення етномузикології, її джерельної бази, концептуального розуміння традиційної культури відіграли розробки з етнології другої половини XIX ст. Заслуга формування її «золотого джерельного фонду», що зберігає таке значення дотепер, значною мірою належить П. Чубинському. Він ініціював тотальну, в межах усіх етнічних українських земель, фіксацію пам'яток культури, розгорнув діяльність з організації експедицій у Західно-Руський край. Залучив до праці визначних

діячів, зосібна М. Лисенка, В. Антоновича, М. Костомарова та ін., найширші верстви інформантів. Зафіксував 4000 обрядових пісень, понад 300 казок, легенд і переказів, 20 весільних обрядів, десятки описів господарських і ремісничих занять тощо. Результати цього дослідження було викладено у вищезгаданій, визнаній у Європі семитомній праці, що була удостоєна золотої медалі на Міжнародній виставці в Парижі 1875 року. У третьому томі було опубліковано здійснені М. Лисенком записи календарно-обрядових, у четвертому – весільних пісень. Це був один із прикладів особливо щільної взаємодії процесів становлення україністичного напряму в музикознавчій думці та народознавчих дослідженнях. Достеменно не відомо, чи вплинула велетенська праця П. Чубинського на безпрецедентність масштабів роботи М. Лисенка з фіксації народнопісенних зразків, але паралелі, безумовно, мають місце. Хв. Вовк продовжив започатковану П. Чубинським експедиційно-збирацьку роботу в царині етнографії та антропології. Здійснив перші енциклопедичні й теоретичні праці з вітчизняної етнології та антропології українців, підготував тематичні й узагальнюючі праці з етнології. Створив антропологічну та етнографічну колекції пам'яток, що є свідченням цілісності української культури, етнокультурної та національної самобутності українства. У працях тогочасних народознавців (значною мірою П. Чубинського в процесі підготовки його вищезгаданого семитомного видання), розробках тогочасних істориків «сформувалася концепція засадничого поняття "народ"» [37], що стала концептуальною базою пізніших народознавчих досліджень, зокрема з етномузикології, вплинула на розуміння понять «українська музична культура», «історія української музичної культури», на розробку документальної основи музичної україністики в працях перших десятиліть XX ст.

О. Русов став основоположником статистики на українських теренах, розробив нові методи статистичного дослідження, здійснив

[37] Грица С. Фольклор і фольклористика. *Історія української культури*. Київ : Наукова думка, 2008. Т. 4 : Кн. 1. С. 486.

статистичні описи низки губерній, повітів, міст, у праці «Статистика украинского населения Європейської России» (за матеріалами перепису 1897 р.) здійснив аналіз етнічної та етнодемографічної структури населення підросійської частини України кінця XIX ст. Обґрунтував свої концепційні підходи й критерії визначення компактності українського етнічного масиву. Основним показником етнічної належності вважав мову. Історик, етнограф, літератор М. Драгоманов вивчав мову та культуру закарпатських українців. Історію української мови, інших східнослов'янських мов вивчали М. Максимович, І. Срезневський, П. Лавровський. З дослідженнями мовознавством, етнологією мовних процесів у вітчизняній історії кореспондував процес осмислення музичної мови композиторської творчості, де точкою перетину було усвідомлення базової ролі української мови для існування українців і української культури, у тому числі національної специфіки музичної мови для розвитку власної музичної творчості. Якщо кристалізація національної музичної мови й стилю засвідчила доповнення європейського процесу творення національних композиторських шкіл українською гілкою, то створення перших підсумкових музично-історичних праць з історії української музики М. Грінченка, де цей процес отримав наукове узагальнення, – виникнення вітчизняної галузі європейського історичного музикознавства.

Виняткову роль у становленні україністичного напряму наукових музикознавчих досліджень відіграли здобутки історіографії. Так, В. Антонович видав вісім томів «Архива Юго-Западной России», низку праць з історії Козаччини, селянських рухів тощо. Вони стали вагомим внеском у створення архівно-документальної бази сучасних йому й майбутніх історичних студій. Науковець досліджував також археологічні, етнологічні, етнопсихологічні проблеми. Протягом другої половини XIX – на початку XX ст. у працях українських учених-істориків відбулося виокремлення української історії із загальноросійської історичної схеми, що усталилася на той час у роботах М. Карамзіна, В. Ключевського, В. Соловйова та ін., ствердження

української історії як самодостатньої складової історії європейської. Це стосується розробок М. Костомарова, П. Куліша, О. Кістяківського, М. Драгоманова, О. Лазаревського, В. Антоновича та представників його школи, які обіймали майже всі професорські кафедри в університетах на українських землях наприкінці XIX ст., – Д. Багалія (Харків), І. Линниченка (Одеса), П. Голубовського (Київ), О. Грушевського, М. Довнар-Запольського та ін. Нову схему східноєвропейської історії побудував М. Грушевський. Він увів до наукового обігу колосальний масив архівних документів і на його основі в низці статей, насамперед у фундаментальній 11-томній «Історії України-Руси», детально обґрунтував положення про недоцільність вивчення «общерусскої» історії, необхідність дослідження історичного розвитку різних гілок Східного слов'янства. У 1894 році цей учений увів новий тоді курс історії України в університетські навчальні програми, почав читати його у Львівському університеті. Приблизно в той самий час В. Антонович читав лекції з історії України в Києві. Концептуальні положення громадянської історії – виокремлення вітчизняного історичного процесу із «загальноросійського», концептуальне розуміння народу як творця історії, періодизація, тлумачення окремих історичних періодів – найбільш безпосередньо вплинули на формування музично-історичної концепції, першої третини XX ст., найрельєфніше виявленої в працях М. Грінченка. Ураховуючи кількість посилань на праці М. Грушевського в його розвідках, не можна не помітити ці впливи – вивчення історії української музики, починаючи від найдавніших часів, паралелі в періодизації, визначенні сутності різних історичних періодів, генетично пов'язане зі здобутками історіографії та етнології осмислення суб'єктності народу у творенні культури нації, відтак розуміння української музичної культури як такої, що має своєю базовою складовою створену народом музичну практику, осмислення її як генетичного коду академічної музики тощо.

Таким чином, сукупність розробок тогочасної української гуманітарної науки склала розвинену контекстуальну основу для ста-

новлення наукової музичної україністики у двох її складових – дослідженнях традиційної музичної культури етномузикологією та фахової – історичним музикознавством і лексикографією.

Для формування музичної україністики як наукового напряму необхідним був також відповідний стан структури музичної культури. Особливе значення при тому мали існування багатовікових національно неповторних традицій народної музики, зрілість української композиторської школи й фахові засади музикознавства, зумовлені наявністю мережі спеціальної музичної освіти, а отже, професійних музикознавців. На початок другої половини XIX ст. лише перша з названих складових структури вітчизняної музичної культури була представлена сформованими століттями традиціями. Отже, у музичній культурі склалися передумови лише для кристалізації етномузикології в той час.

Необхідна для розвитку музикознавства як науки мережа професійної музичної освіти на землях Наддніпрянської України в другій половині XIX ст. лише почала формуватись, а розкрилась як сформоване явище, позначене відкриттям музичних вишів – консерваторій і музично-драматичних інститутів, лише у другому десятилітті XX ст. Упродовж другої половини XIX ст. в Наддніпрянській Україні було відкрито низку музичних шкіл і класів при відділеннях ІРМТ в Києві, Харкові, Одесі, Полтаві, Катеринославі та інших містах, що протягом 1880–1990-х років були реорганізовані в музичні училища. Школа при Київському відділенні ІРМТ вже працювала за статутом, виробленим для петербурзьких музичних училищ. За рівнем складності навчальних програм наближалася до консерваторії школа М. Тутковського в Києві, де, зокрема, читали курси гармонії, поліфонії, аналізу музичних форм, історії музики. Більш або менш досконалі знання з теорії та історії музики отримували учні різних приватних шкіл, курсів.

У другій половині XIX – першій третині XX ст. очевидними щодо поступового усвідомлення думки про музику як галузі науки стали стимули з боку західноєвропейського музикознавства, де на

той час музикологія вже мала значні наукові досягнення. Було створено фундаментальну документальну базу; наукова музикознавча думка розкрилась як диференційована галузь знання, представлена низкою дисциплін – теорією, історією музики, музичним джерелознавством, текстологією, музичною естетикою, акустикою тощо. На початку XX ст. західне музикознавство, що на той час уже чітко усвідомлювали як науку, викладали в більшості університетів Німеччини. Серед дисциплін, що в них читали, – історія й теорія музики, аналіз музичних форм, порівняльне музикознавство [38].

Залученню української думки про музику до європейської музикознавчої традиції сприяли розвинені в той період міжнародні зв'язки вітчизняної культури, зумовлені й геополітичною ситуацією, і націленістю вітчизняної культури на утвердження її у світовому культурному просторі, і перебуванням національної музикознавчої науки на початковій стадії формування, а отже, її орієнтацією на більш розвинені інонаціональні музикознавчі надбання. Останні відіграли непересічну роль у побудові структури національної музичної культури, у тому числі професіоналізації вітчизняного музикознавства як необхідної іманентної передумови наукової музичної україністики.

Результативність таких контактів підвищувалась типологічною близькістю не лише музично-культурних, а й музикознавчих процесів на українських і російських (у Петербурзі й Москві) землях, у західних країнах. У зазначений час у них із певними хронологічними розбіжностями відбувалося становлення національних композиторських шкіл, формувалася науково-дослідна галузь музикознавчої думки як розгалужена система дисциплін, що відображала цей музично-практичний процес. Отже, українське музикознавство було готове до сприймання й засвоєння інонаціональних музикознавчих здобутків. Відтак становлення мережі фахової музичної освіти на українських землях, відбуваючись на перших порах у щільних контактах з інонаціональними музикознавчими традиціями, характери-

[38] Веллер Ю. Музикознавство в ВУЗах Німеччини. *Музика*. 1927. № 5–6. С. 65–66.

зувалося спочатку здебільшого простими запозиченнями й наслідуваннями останніх.

Біля витоків наукової музичної україністики в другій половині XIX ст. – на початку XX ст. стояв ряд фахівців (М. Лисенко, П. Сокальський, В. Петр, пізніше – М. Грінченко, К. Квітка та ін.), які ще в часи їхнього навчання в Київському, Харківському, Празькому (В. Петр) університетах, Лейпцизькій консерваторії (М. Лисенко) долучилися до європейської філософії, наукових здобутків, розуміння музикознавства як науки.

У музичні навчальні заклади на українських землях були залучені кваліфіковані іноземні, а також виховані в університетах і консерваторіях за межами України (на Заході, а також у Петербурзі й у Москві) вітчизняні фахівці (В. Чечотт, І. Рачинський, Л. Саккетті, Й. Миклашевський, М. Тутковський, Я. Степовий, Є. Риб, А. Казбирюк, А. Юр'ян, Ф. Якименко, С. Богатирьов, В. Малішевський, Б. Яворський, Р. Геніка, Г. Любомирський та ін.). У Київському училищі ІРМТ протягом другої половини XIX ст. почали педагогічну діяльність А. Казбирюк, Є. Риб, М. Тутковський, В. Чечотт. У Харківському училищі працювали Р. Геніка, В. Сокальський, А. Юр'ян. Ще в часи їхнього навчання в університетах та консерваторіях за межами України вони долучилися до європейської філософії, наукових ідей, розуміння музикознавства як науки.

Низка названих та інших діячів уперше склала достатньо велику когорту музикознавців, які сприяли професіоналізації музикознавчої думки, усієї інфраструктури, на яку вона спирається. Названі фахівці виховали наступне покоління музикознавців, які, таким чином, навчалися вже на українських теренах. Це покоління запрацювало у сфері вітчизняного музикознавства в перших десятиліттях XX ст. З їхньою діяльністю й був пов'язаний перший етап утвердження музикознавчої науки як системи наукових дисциплін, зокрема наукової музичної україністики.

У навчальному процесі в другій половині XIX ст. спочатку використовувалися відомі музично-теоретичні праці Г. Рімана,

А.-Б. Маркса, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, С. Танєєва, а також орієнтовані на ці праці підручники й посібники місцевих музикознавців з елементарної теорії музики (А. Казбирюк, О. Каневцов, Г. Любомирський), гармонії (О. Іллінський, А. Казбирюк, М. Тутковський, Г. Любомирський, В. Малішевський). Використовувані в навчальному процесі розробки західних авторів здебільшого репрезентували традиції функціональної школи європейського музикознавства. Для неї не було характерним відображення становлення національних композиторських шкіл у XIX ст., однак з нею пов'язані вагомі наукові результати. Поміж її основних здобутків (утілених насамперед у працях Г. Рімана) – досягнення кульмінаційної стадії тривалого історичного процесу, осмислення музично-художнього твору як концепційного та композиційного цілого, набуття відповідними поглядами системності тощо. Зазначені праці вплинули на музикознавчу науку й педагогіку тодішнього та наступних періодів, а їх базові ідеї (значною мірою досліджень Г. Рімана) отримали продовження в музикознавстві різних країн, у тому числі в Україні у XX ст.

У центрі уваги в музично-історичних підручниках була західноєвропейська музика, побіжно висвітлювалися здобутки російської та інших національних композиторських шкіл. Наприклад, Р. Геніка розглянув у своїх «Очерках истории музики» (1911–1912) західноєвропейську й російську музику; в додатку було вміщено відомості з історії норвезького, фінського, чеського, польського музичного мистецтва, порушено питання національної специфічності музичної творчості. Проте поняття «української музики» для цього дослідника поки що не існувало, як і для інших тодішніх авторів робіт аналогічного типу, як Л. Саккетті, О. Размадзе, П. Перепелицин та ін. Національні музичні здобутки за традицією російської історіографії розглядались у цих роботах як певні епізоди всередині «загальноросійської» історії музики або зараховувалися до російської музичної культури. У названих та інших роботах відчувався вплив німецьких підручників такого типу. Це виявилось у зосередженні головної

уваги на збиранні й описанні фактологічного матеріалу, особливій ретельності, точності в його опрацюванні. Отже, головна цінність українських музично-теоретичних і музично-історичних праць педагогічного спрямування полягала в утвердженні професіоналізму – навичок фахового аналізу музики, систематизованих знань у певних галузях тощо. Відтак для формування музичної україністики вони мали значення щодо утвердження її фахових основ [39].

Формування наукової музичної україністики у сферах музичної фольклористики та етномузикології

Попри те, що впродовж другої половини XIX ст. швидко формувалися фахові складові музичної культури, на які найбільш безпосередньо спирається музикознавча наука, наявність на той час не лише розвиненої традиційної музичної практики, але й корпусу видань, де було зібрано музично-фольклорні зразки, значною мірою вироблено навички їх наукового опрацювання, підготовлено базу для появи перших наукових етномузикологічних праць уже наприкінці XIX ст. Їх публікація свідчила, що процес нагромадження знань про український музичний фольклор вступив у наступну стадію свого розвитку, позначену переходом від замилування ним до усвідомлення народної музичної творчості як предмета вивчення, джерела пізнання життя народу, його історії, звичаїв. Етномузикологія [40], таким чином,

[39] З цього погляду показово, що С. Людкевич на початку XX ст. почав застосовувати новий для українського музикознавства термін «музикознавець», аналогічний поширеному західному терміну «музиколог». У 1920-х роках в обіг дослідників мистецтва почав входити термін «мистецтвознавство». Ці спеціальні терміни, що виникли для позначення відповідних галузей знання та фахів, свідчили, що такі галузі й фахи в той час уже існували в Україні.

[40] Термін, що позначав цю нову наукову дисципліну, з'явився пізніше: у слов'янське музикознавство його вперше ввів К. Квітка у статті «Ангемітонічні примітиви і теорія Сокальського» (1928). Раніше, від початку XX ст. в німецькому, австрійському, польському музикознавстві вживався аналогічний термін «музична етнологія» (зокрема, А. Хибінський).

стала історично першою галуззю світської музикознавчої думки в Україні, що набула статусу науки, репрезентувала наукову музичну україністику. Водночас видання, позначені аматорським підходом до збирання й опрацювання музично-фольклорних зразків, тоді не зникли. Тому між аматорсько-прикладним і науковим напрямами збирання народної музичної творчості не існувало неперехідної межі; такий синкретизм є показовим для першого етапу формування етномузикології як наукової дисципліни.

Від 1860-х років почалось активне збирання матеріалів народної творчості не лише для домашнього музикування, а й із метою збереження кращих зразків, здійснення спроби осмислити їх як оригінальні твори, що не потребують обробки. Цьому сприяли А. Коціпінський, А. Маркевич, О. Потебня, О. Рубець та ін. Так, попри невизначеність заявлених у назві понять, праця польського композитора й педагога А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» (Київ, 1861, 1862) вперше була позначена таким широким географічним охопленням української народної пісенності. Науковий підхід до публікації музично-фольклорних зразків у збірці О. Потебні «Українські народні пісні, видані коштом О. С. Балліної» (Санкт-Петербург, 1863; уміщено пісні, зібрані в Харкові і Ромнах) виявляється в тому, що пісні подано без інструментального супроводу, вжито змінні розміри, особливу увагу приділено передачі фонетичних особливостей вимови народними виконавцями. У виданні С. Гулака-Артемовського «Народні українські пісні з голосами» (Київ, 1868) на високому рівні перебувають принципи транскрипції та впорядкування збірника, передача фонетичних особливостей текстів, наведено варіанти поспівок, зазначено динаміку, для позначення темпів, характеру виконання, фактури вжито українську термінологію. Оформлення нотного тексту засвідчує професіоналізм автора видання. У передмові порушено проблеми методики запису народних пісень, їх діалектних особливостей. Подано бібліографію записів народних пісень майже за століття (від 1777 до 1860-х рр.). Отже, це видання є значно більшою мірою науковим, ніж аматорським.

Характерною особливістю збирацької діяльності, що пов'язана з властивим тодішній історіографії осягненням багатовікового хронологічного діапазону української культури, стало зростання інтересу до пісень календарно- та родинно-обрядових циклів. В останній третині XIX ст. привернули увагу носії народної творчості кобзарі й лірники – їх життя, навчання, репертуар, прийоми гри, функціонування в межах цехових братств тощо. М. Цертелєв, І. Срезневський, П. Лукашевич іще не згадували виконавців, записуючи думи й пісні. Уперше місця запису та імена народних виконавців, від яких було записано вміщені у збірнику фольклорні твори, зазначені в збірнику «Народные южно-русские песни» (1854) професора Харківського університету А. Метлинського, який під час створення збірника співпрацював із М. Білозерським та П. Кулішем. Цю традицію пізніше продовжили М. Лисенко, О. Сластіон та ін. У розробках цих дослідників показано репертуар та особливості виконання окремих співців-кобзарів. Наприклад, у праці «Записки о Южной Руси» (1856–1857) П. Куліша постаті народних виконавців мають першорядне значення. Пізніше, до XII Археологічного з'їзду в Харкові (1902), М. Сумцовим було опубліковано «Программу для собирания сведений о кобзарях и лирниках».

Цінні етнографічні та фольклористичні розвідки, що стосувалися також традиційної музичної практики, було опубліковано на півночі Російської імперії – у першому українському періодичному виданні – журналі «Основа» (виходив книжковими випусками; Петербург, січень 1861 – жовтень 1862 р.) Метою цього літературно-наукового місячника було обґрунтування права українського народу на культурне самовизначення. Матеріали про вітчизняну музичну культуру публікувалися тут у рубриці «Библиографические и музыкальные известия». Попри короткий термін існування журналу, в ньому побачила світ низка помітних на той час розробок, як-от фольклористичні й етнографічні матеріали М. Костомарова, М. Максимовича, В. Антоновича, О. Марковича, П. Житецького,

П. Єфименка та ін.; нариси критичного характеру тощо. Однак через переслідування імперською політикою видання було закрито.

Новий етап в історії вивчення українського музичного фольклору почався від М. Лисенка. Він видав сім випусків «Збірника українських пісень» (1868–1911; обробки із супроводом фортепіано), дванадцять «десятків» (120 пісень, аранжованих для чоловічого й мішаного хорів), збірник «Молодощі». Коло постійних кореспондентів М. Лисенка (П. Чубинський, М. Загорська, кобзар П. Братиця, М. Кропивницький, А. Конощенко, Олена Пчілка, Леся Українка, Т. Рильський, І. Франко, М. Заньковецька, П. Саксаганський, М. Садовський, Софія Тобілевич, І. Карпенко-Карий, П. Демуцький, О. Кошиць, О. Сластіон та ін.) свідчить, що розуміння ним музичного фольклору складалося в щільних взаємозв'язках із тогочасною науковою народознавчою думкою, українською літературою, а отже, відображало закладене в них глибинне розуміння української історії, культури, підходи до осмислення традиційних творчих практик, сутності їх національної специфіки. Відтак в обробках народних пісень композитор спирався на властиві їм стильові прикмети народного мелосу. Порівняно з його сучасниками, він на значно вищому рівні володів принципами нотації та відбору фольклорних зразків, підпорядковував засоби виразності науково-етнографічним принципам публікації музичного фольклору, чим прислужився етномузикології як науці. Від випуску до випуску він удосконалював принципи паспортизації, методи фіксації (особливо ритмічних особливостей) та гармонізації (зокрема, при відтворенні притаманних деяким пісням метро-ритмічної імпровізаційності, орнаментальних зворотів) пісень, систематизував їх за жанровими особливостями, подавав словесні й мелодичні варіанти (що є важливим для порівняльних студій) тощо [41]. Композитор також уперше подав повноцінні записи дум із їх мелодіями. Попри деякі вади в записах ним пісенних зразків, К. Квітка слушно

[41] Правдюк О. Українська музична фольклористика. Київ : Наукова думка, 1978. С. 116–129.

вважав: «Кожне джерело треба розглядати і оцінювати з увагою на час, осередок і загальний рівень розвою наукових поняттів і поглядів у тім осередку і в тім часі, а проти загального рівня музично-етнографічних поняттів у тогочаснім українськім осередку Лисенко був велетнем» [42].

Однак загалом у записах пісень композитор не ставив перед собою суто етнографічних завдань, уособлював собою «найвищий тип збирача-артиста», «прагнув вивести народну пісню на концертну естраду, утвердити її в репертуарі співаків, тим посилити значимість української пісні» (О. Правдюк). «Його записи вирізняються художньою довершеністю, викінченістю форми та змісту. У редакції Лисенка ці пісні утвердились у свідомості народу як класичні зразки української народнопісенної творчості, що виразно відбивають типові національні особливості мелодики, ритміки, ладу» [43]. У творчості митця було започатковано новий вид обробок народних пісень, що є, по суті, авторськими творами. Цим він проклав шлях для М. Леонтовича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та інших композиторів наступних поколінь.

Показовим, з огляду на сформоване тоді діахронно-цілісне розуміння української культури, є те, що М. Лисенко звертався до народних пісень різних періодів, починаючи від найдавніших. Таким чином, він написав не лише класичні твори в жанрі обробки народної пісні, що у свідомості культурної громадськості стали еталоном національного в музиці. Своєрідно доповнюючи класичну історіографію, що створила цілісну схему історії українського народу, композитор у сукупності своїх обробок розгорнув його «внутрішню» історію, багатовіковий духовний шлях.

В етномузикологічній праці «Характеристика музыкальных особенностей украинских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» (1874) він розкрив національні ознаки кобзарського мелосу,

[42] Квітка К. Лисенко як збирач народних пісень. *Повідомлення Музично-етнографічного кабінету УАН*. Київ, 1923. № 1.

[43] Правдюк О. Українська музична фольклористика. С. 118.

здійснив опис будови та строю бандури, розкрив жанровий аспект репертуару О. Вересая, проаналізував записані у виконанні цього кобзаря твори. У розвідці «Народні музичні інструменти на Україні» М. Лисенко здійснив класифікацію народних інструментів на струнні, духові та «ритмові» (тобто ударні) [44].

Чільне місце в розвитку наукової етномузикологічної думки другої половини XIX ст. належить П. Сокальському, насамперед його праці «Русская народная музыка, великорусская и малорусская в ее строении мелодическом и ритмическом и отличия ее от основ современной гармонической музыки» (1888) [45]. Книга відображає пов'язаність теоретичних поглядів її автора з поширеним тоді в науці еволюціонізмом, погляд на народну творчість як на певну історичну фазу в розвитку елементів музики. Він обґрунтував спільність закономірностей історичного становлення словесно-музичного мистецтва людства, виокремив у ньому три епохи – кварти, квінти октави, охарактеризував автентичні та плагальні поєднання тетра- й квінтахордів у першу й другу епохи та функціональну мажоро-мінорну систему у третю. Генетичні корені таких поглядів – у давньогрецькому вченні про ладові системи. Водночас у таких позиціях П. Сокальського простежується вплив позитивізму О. Конта, що тоді позначився, як уже вказувалося, на різних сферах гуманітарного знання. Французький соціолог і філософ стверджував, що всі народи проходять у своєму розвитку однакові стадії, а завдання дослідника – виявити їх історичну послідовність і визначити, на якій стадії перебуває кожний народ в той

[44] Лисенко М. «Народні музичні інструменти на Україні». *Зоря* (Львів). 1894. № 1, 4–10; передрук: Лисенко М. Народні музичні інструменти на Україні. Київ, 1955.

[45] Хронологічно першою спробою наукового аналізу музично-стилістичних особливостей українських народних пісень стала стаття О. Сєрова «Музыка южнорусских песен», надрукована в петербурзькому україністичному журналі «Основа» (1861, № 3, 4). Національну специфіку народної творчості він розглядав як проблему історії культури. У праці автор, зокрема, відзначив багатоголосий спів як характерну особливість української народної пісні.

чи інший час. Попри історичну обмеженість зазначених поглядів українського етномузиколога (схематизація історичного процесу, прямолінійність і спрощеність у зіставленні різних культур), на його працю спираються сучасні теорії ладових основ слов'янської народної музики. У цій розробці також застосовано акустичні виміри, зокрема використано винаходи Г. Гельмгольца (психофізіологічна спільність музичного слуху людини й сприйняття нею музики). Розуміння П. Сокальським значення народної музичної творчості для розвитку й утвердження української музичної культури відобразилося в історично перспективній ідеї створення в консерваторіях кафедр «руської народної музики», що була реалізована у XX ст.

Одним із аспектів формування етномузикології як науки була розробка її методологічних основ, що перебували в річищі провідних методологічних тенденцій тогочасного наукового знання. Так, у працях О. Потебні, де виявлено семантику знака, символа, спостерігається зародження семіотики, структуралізму, в аналізі нашарувань різних сенсів у пісенній творчості – основи структурно-порівняльного методу, силабічної та синтаксичної будови пісні – структурно-типологічного тощо [46]. Як слушно зазначає С. Грица, його ідеї знайшли продовження в роботах Ф. Колесси, структурних дослідженнях Я. Проппа, К. Леві-Строса, Р. Якобсона, Я. Мукаржовського та ін [47]. Структурні методологічні підходи, що відповідали поширеному тоді позитивістському світогляду, водночас були виразником іще однієї важливої, історично перспективної тенденції. Наукові відкриття в біології, хімії, клітинній теорії, вищезгаданих гуманітарних науках, водночас поступові зміни у структурі наукового знання, що виразніше далися взнаки у XX ст. (зокрема, формування «стикових» дисциплін, що були сполучними ланками між уже усталеними науковими галузями – геохімії, біогеохімії, радіогеології

[46] Потебня О. Естетика і поетика. Київ : Мистецтво, 1985. 302 с.

[47] Грица С. Фольклористика і фольклор. *Історія української культури*. Київ : Наукова думка, 2008 Т. 4. Кн. 1. С. 498.

тощо), відповідна класифікація наукового знання, що відображала взаємозв'язки між різними дисциплінами, звернення до категорій загальнонаукового рівня (як-от М. Планком до категорії «наукова картина світу») поступово стверджували думку про те, що наука є цілісною системою. Домінуючою ця тенденція стала в другій половині XX ст., відтак отримала відображення в провідній на той час методологічній концепції, а саме системності, основними проявами якої стали системний підхід і загальна теорія систем. Серед основних передумов цієї методологічної концепції – структуралізм XIX – початку XX ст.

Нові обрії перед етномузикологією відкрило винайдення фонографа Едісона (1877). Завдяки здійсненим на ньому звукозаписам стало можливим значно точніше, ніж при записуванні на слух, відтворювати в письмовій фіксації всі особливості вокального й інструментального інтонування народних музикантів. Перші записи на фонограф Едісона 1889 року зробив Й.-В. Февкес. У 1897 році Є. Ліньова вперше записала на фонограф народне багатоголосся, увела ці записи в науковий обіг, зібрала велику фонотеку, що має непересічне значення для вивчення історії народної поліфонії та її регіональних стилів. У 1900 році фонограф для запису народних пісень використав О. Роздольський, у перші роки XX ст. – С. Людкевич для розшифровок музично-фольклорних зразків.

На межі XIX–XX ст. почалася наукова праця К. Квітки й Ф. Колесси, які посіли чільні місця в розвитку української етномузикології, піднесли її до європейського рівня. Дослідження в етномузикології останньої чверті XIX – початку XX ст. специфічних національних ознак музичного мислення в українській народнопісенній творчості безпосередньо підготувало ґрунт для появи музично-історичних праць, де музичному фольклору як базовій складовій національної музичної традиції було присвячено перші розділи, наукове обґрунтування дістало твердження про традиційні музично-творчі практики як інтонаційну основу вітчизняної композиторської творчості.

Музично-україністичні аспекти
досліджень богослужбової культури

На перший погляд, стоїть осібно від вищезазначених культурних процесів, а насправді з ними пов'язана низка праць, присвячених церковному аспекту вітчизняної музичної культури минулих і тогочасного періодів. Безумовно, не можна заперечувати, що процес формування наукової музичної україністики в XIX ст., перебуваючи в річищі українського Романтизму й водночас сцієнтистських тенденцій, спирався на світську культуру – фахову складову її структури, фольклор, здобутки наукового знання. У подальшому нав'язаний «радянському суспільству» атеїстичний світогляд, гоніння Церкви Христової, водночас інтенсивний науково-технічний процес також не сприяли вивченню сакральної музичної творчості. Однак, попри агресивний тиск на науку й мистецтво атеїстичної пропаганди за радянської доби, питання церковної музики висвітлювалися в українських музично-історичних розробках упродовж усього зазначеного періоду [48]. Опрацювання цих питань стало важливою умовою сучас-

[48] Так, у працях М. Грінченка 1922 року церковна музика, поряд із народною та світською професійною, розкривається як одна з трьох основних частин національної музичної культури. У «Нарисі історії української музики» А. Ольховського (написаний у 1930-х роках!) відомості про церковну музику подано в другому розділі «Зародження музичного професіоналізму». Тим самим автор уже в той, значною мірою трагічний період історії української науки й мистецтва, стверджував думку, що поступово усталювалася лише впродовж другої половини століття: формування української композиторської школи почалось в Україні не від М. Лисенка, а відбувалося значно раніше у сфері духовної музичної творчості. У зв'язку з цим у названій книзі, а також у «Тематичному плані курсу історії української музики, читаному ним у Київській консерваторії, А. Ольховський висвітлив проблеми поступового вкорінення запозиченого церковного співу в місцеву культуру внаслідок «переінтонування слов'янськими народами сприйнятих іноземних культових наспівів», формування окремих «наспівів» як-от у Києво-Печерській лаврі, «охрещення Русі і його значення для розвитку культури і письменства народів СРСР», розглядав монастирі як осередки церковно-музичного професіоналізму тощо. Пізніше учениця А. Ольховського О. Шреєр-Ткаченко розвинула його

ного комплексно-цілісного осмислення багатовікового хронологічного діапазону української музичної культури не лише у взаємодії різних складових її світської галузі, але й світського та церковного річищ, значною мірою розкрило витоки духовних, ментальних, психологічних особливостей нашого народу, в які, як визнають науковці в різних галузях, було вкорінене релігійне світовідчуття. Саме зазначене панорамне бачення української історії в її синхроному й діахронному аспектах відповідно до рівня сучасних наукових знань сьогодні найповніше репрезентує теоретичну базу для заперечення сформованих за радянського часу фрагментарних уявлень про історію української культури, що породили «синдром її меншовартості», та ствердження суб'єктності нашого народу і його культурних надбань у світі. Основи вказаного погляду на вітчизняну музичну історію також уперше чітко розкрилися в XIX ст. – у практиці культури, здійснюваних служителями Церкви наукових дослідженнях, їх співвідношенні зі світським науковим знанням.

Вищевказане свідчить, що історична картина становлення наукової музичної україністики в XIX ст. була б неповною без залучення праць, присвячених богослужбовій культурі; крім того, виявилася

напрацювання в підручнику «Історія української дожовтневої музики» (1969), де вона також говорить, зокрема, про виникнення «нового мелодико-інтонаційного складу, формування самобутнього стилю виконання» внаслідок «величезного впливу на церковно-музичний побут» народного співу. Однак до середини XX ст. включно відповідна тематика не могла стати об'єктом вивчення в спеціально присвячених їй наукових монографіях, дисертаціях. У 1960-х роках почалася систематична розробка питань старовинної (до XIX ст.) української музики, що впродовж другої половини XX ст. – на початку XXI ст. зумовила формування потужного міждисциплінарного дослідницького напряму. У цей час склалася регіонально розгалужена наукова школа вітчизняних музичних медієвістів, які ввели до наукового обігу численні архівні джерела, дослідили монодію та багатоголосний спів, жанри церковної музичної творчості, структуру богослужбової музичної культури тощо, інтегрували цей міждисциплінарний напрям до наукового знання, репрезентували його як одну з найбільш розвинених і диференційованих підсистем української музикознавчої науки.

б рудиментом атеїстичних поглядів радянського часу. Насамперед звернення до цієї сфери вітчизняної думки про музику зумовлено тим, що вона є теоретичною рефлексією питомої традиції богослужбового монодійного, а згодом багатоголосного хорового співу, що до XIX ст. існувала майже тисячоліття на землях Наддніпрянської України. Цю традицію російська історіографія зараховувала до «великоруської» культури, як і численні інші визначні явища українського мистецтва й науки. Проте медієвісти, історики вітчизняної музичної культури, мовознавці та інші фахівці у великому корпусі публікацій другої половини XX – початку XXI ст. довели, що ця музична традиція є духовним скарбом нашого народу, який впливав на богослужбовий спів на російських і ширше – східнослов'янських теренах.

Церковне співоче мистецтво, що сягає коренями візантійської культури, як пише, зокрема, Л. Корній, унаслідок взаємодії запозичених, записаних ідеографічною невменною нотацією та переданих усним шляхом піснеспівів із місцевим фольклором, під впливом місцевих говірок, що зумовили виникнення церковнослов'янської мови, поступово розкрилось як окрема, південно-руська етнорегіональна гілка монодичного співу [49]. Н. Костюк зазначає, що вже на межі XI–XII ст. в Києво-Печерській лаврі «було створено перші національні за інтонаційним матеріалом Служби Божі, присвячені пам'яті перших руських святих – Бориса і Гліба, а також ігумена Києво-Печерського монастиря Феодосія Печерського [50]. Факт фор-

[49] Корній Л. Проблема національної ідентичності в українській музичній культурі. *Українська художня культура в умовах інформаційного суспільства*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2019. С. 161–162.

[50] Костюк Н. Києво-Печерська лавра. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2008. Т. 2. С. 365. Посилання на статті цього багатотомного академічного видання є доцільними, тому що воно не є типовим для жанрів довідкової літератури. Це – фундаментальний здобуток наукового колективу й загалом ІМФЕ НАН України. У ньому вперше до наукового обігу введено значну кількість документальних даних, уміщено чимало масштабних статей-досліджень, які значно перевищують обсяги публікацій у фаховій періодиці, узагальнено результати багаторічних напрацювань науковців з усіх регіонів України з різних тем і проблем музикознавчої

мування на основі різнорідних міжнаціональних взаємодій власної співочої традиції підкреслювало й багато інших дослідників різних часів (включаючи сучасний період), які вивчали богослужбовий спів та історію української музичної культури загалом, – К. Харлампович, М. Грінченко, А. Ольховський, О. Цалай-Якименко, О. Шреєр-Ткаченко, Н. Герасимова-Персидська, А. Конотоп, ігумен Спиридон (Письменний), І. Сахно, О. Прилепа, Д. Болгарський та ін.

Зазначена співоча традиція існує в православних храмах дотепер [51], що свідчить про її тяглість, розкриття богослужбового співу як складової традиційної української культури [52]. Сталість цієї традиції була для неї своєрідними охоронним засобом, зумовлювала її трансмісію в діахронії, передачу з покоління в покоління сформованих століттями інтонаційних особливостей, що характеризують її як українську. Від кінця XVI – початку XVII ст. у православних церквах поряд із використанням монодії почав звучати багатоголосний партесний спів, що, попри асиміляцію в ньому рис західноєвропейської та польської хорової музики, також відзначався національною самобутністю завдяки зв'язкам з уже усталеною на землях Наддніпрянщини церковною монодією, кантом, місцевим музичним фольклором, що, за влучним висловлюванням С. Грици, є «фактором етнічної консолідації», «генофондом нації» [53]. Теперішні звукозаписи

науки, міждисциплінарних питань, концентровано викладено відкриття, здійснені в численних кандидатських і докторських дисертаціях.

[51] Зокрема, Ол. Шевчук указує на її неперервність – періодичне «згасання» але й «постійне відновлення» (Шевчук Ол. Києво-Печерський наспів. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2008. Т. 2. С. 368.

[52] Розуміння українського православного богослужбового співу на цих землях як традиційного виявлено, зокрема, у монографії Н. Костюк (Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2018).

[53] Грица С. Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України. *Українська художня культура: навчальний посібник*. Київ : Либідь, 1996. С. 164.

творів, які, що важливо, використовуються у процесі богослужіння, отже, міцно вкорінені в зазначену співочу традицію (приміром, одного з українських корифеїв-регентів М. Литвиненка), виявляють, за всієї стриманості почуттів, надзвичайну емоційно-психологічну глибину, емоційну теплоту, що закорінена в українській пісенній інтонаційності й у кінцевому підсумку – в менталітеті нашого народу. Зокрема, це відрізняє їх від більш аскетичного, суворого, «истового» богослужбового співу північнішої російської традиції. Не випадково з надбаннями вітчизняної церковної музики були генетично пов'язані духовні композиції багатьох поколінь українських авторів до сучасного періоду включно. Деякі митці XVIII – початку XX ст., які зробили внесок у світські галузі культури, водночас були практикуючими регентами (Д. Бортнянський, К. Стеценко, Я. Яциневич, Я. Калішевський та ін., за радянського часу – Д. Загрецький, М. Литвиненко, нині І. Сахно та ін.), у їхній творчості ці зв'язки виявилися особливо рельєфно.

Провідним духовним центром східнослов'янського світу, де сконцентрувалися богослужбові співочі традиції, від початку XVII ст. став Києво-Печерський монастир [54]. Починаючи з давніх часів, – указує Н. Костюк, – «авторитет співочих традицій Києво-Печерської лаври був настільки високим, що їх без змін було запозичено такими значними монастирями, як Глинська й Оптина пустині. В Оптиній пустині монахи з Києво-Печерської лаври також навчали місцевих служителів майстерності виконання на церковних дзвонах. Динаміку поширення співочого уставу Києво-Печерської лаври засвідчує, наприклад, той факт, що у XII ст. близько 50 висвячених тут ієрархів на нових місцях служіння (Новгород, Чернігів, Юр'єв (тепер – Тарту, Естонія), Полоцьк, Турів, Ростов, Суздаль та ін.) впроваджували співочий обіход Ки-

[54] Це було зумовлено тим, що 1620 року Єрусалимський патріарх Феофан IV висвятив Йова Борецького як митрополита Київського, відтак було відновлено ієрархію православної церкви на українських землях. Відтоді зросла культурна роль Києва й Києво-Печерського монастиря як його духовного осердя.

єво-Печерської лаври за допомогою численних крилошан, які їх супроводжували» [55]. Згодом ці традиції були «передані всьому східнослов'янському світові» [56].

Отже, зазначене свідчить, що теоретична рецепція вказаної співочої богослужбової традиції в XIX ст. мала безпосередній стосунок до процесу формування музичної україністики в той час. Водночас звернення до цих питомих українських співочих традицій у мистецтві, публіцистиці, науці XIX – початку XX ст. об'єктивно було співзвучним потягу до осмислення витоків національної духовності в романтичному світогляді. Крім того, відомими є факти участі духовних осіб у розбудові тогочасної вітчизняної культури та науки. Відтак у точках перетину їх світської та церковної галузей також неминуче виникали прояви суголосності останньої та принципів українського Романтизму.

Історіографія української богослужбової музичної творчості – окремий масштабний і актуальний, з огляду на вищезазначене, проблемно-тематичний напрям. Утім, попри те, що питання церковної культури досліджуються сьогодні істориками, релігієзнавцями, мовознавцями, мистецтвознавцями та ін., праці з відповідної тематики дотепер недостатньо вивчені музикознавцями – фахівцями з проблем богослужбової культури. Зважаючи на цю обставину, водночас на необхідність залучення до контексту музичної україністики XIX ст. праць із проблем церковної музики, завдання цього фрагменту роботи є доволі скромними: показати окремі, присвячені богослужбовій практиці розробки XIX ст. у їх співвідношенні з тогочасним вітчизняним культурним, зокрема музично-україністичним контекстом; на окремих прикладах виявити деякі конкретні точки перетину світської та церковної галузей національної культури в той період.

---

[55] Костюк Н. Києво-Печерська лавра. *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2008. Т. 2. С. 365.

[56] Шевчук Ол. Києво-Печерський наспів *Українська музична енциклопедія*. Київ, 2008. Т. 2. С. 368.

Церковна гілка музичної україністики почала формуватися як сфера наукового знання хронологічно першою – значно раніше, ніж етномузикологія. Це зумовлювалося тим, що структура богослужбової культури викристалізувалася задовго до XIX ст. Як уже вказувалося, насамперед це стосується вітчизняної православної співочої традиції, що, поряд із народною музичною творчістю, стала однією з двох гілок (а саме професійною) багатовікової історії традиційної музичної культури на цих землях. До XIX ст. склалися також інші складові структури богослужбової культури на українських теренах, зокрема мережа духовних освітніх закладів – семінарій, бурс, шкіл. Важлива роль Церкви в житті суспільства зумовила її вплив на світський процес навчання: з нею до кінця XVIII ст. було пов'язано музичну освіту; на виховання християнина було спрямовано й освітянський процес у початковій школі. Відомо, що в часи існування Києво-Могилянської академії більша частина викладачів також була з числа братії Києво-Печерської лаври. Після розформування 1817 року згаданого навчального закладу 1819 року у Київському Братському Богоявленському чоловічому монастирі було відкрито єдиний в Україні, найстаріший у Східній Європі вищий духовний православний навчальний заклад – Київську духовну академію [57]. Попри виявлення в діяльності Академії зумовлених геополітичною ситуацією русифікаторських тенденцій, не можна заперечити, що вона була визначним на той час освітнім і науковим осередком, центром богослов'я та освіти для православних народів. Так, Д. Степовик, аналізуючи прояви вказаних тенденцій у діяльності Київської духовної академії, водночас указує на те, що у «"Трудах Кіевской Духовной Академии" друкувалися поважні праці з історії церкви, порівняльної богословії, гомілетики, екзегетики, герменевтики, літургіки, а також з прикладних дисциплін – книжкової справи, храмової архітектури,

[57] Існувала до квітня 1919 року. Її викладачі ще певний час проводили заняття приватно. У лютому 1920 року Академія відновила діяльність як Київська православна богословська академія, однак 1924 року вона також була ліквідована.

іконопису, духовної літератури. "Труды КДА" в цілому сприяли піднесенню в Україні богословії як наукової дисципліни» [58]. У цьому сенсі показово, що Митрополит Київський і Галицький, церковний історик, археограф, бібліограф і бібліофіл, церковно-освітній діяч, письменник, перекладач Є. Болховітінов, який від 1822 року до кінця життя (1837) жив і працював у Києві, сприяв створенню й 18 грудня 1822 року відкрив та очолив у цьому закладі Академічну конференцію (своєрідний аналог сучасної вченої ради). Це позитивно впливало на наукову культуру в Академії. Не випадково значна частина праць, присвячених богослужбовій культурі, була в той час підготовлена й опублікована, здійснена в жанрі дисертаційних досліджень саме в Київській духовній академії. У її межах функціонували богословське й церковно-практичне відділення, у 1869–1884 – також церковно-історичне. При Академії діяли Богоявленське церковно-археологічне (від 1872, з 1901 – Церковно-історичне та археологічне), релігійно-просвітницьке (від 1894, з 1907 – Релігійно-філософське) товариства, Церковно-археологічний музей (від 1878 р.). Зібрані й упорядковані ними наукові дані становили складову тогочасної археології як наукової дисципліни, що почала розвиватися на вітчизняних землях під впливом провідних принципів українського Романтизму.

В Академії в різні роки викладали відомі особистості, з іменами яких пов'язано вагомі здобутки в галузях богослов'я, філософії, науки, внесок у українську культуру. Серед них, зокрема, вищезгаданий П. Ліницький, який закінчив цю Академію, а потім викладав у ній філософію; прозаїк, журналіст, історик В. Аскоченський [59], який читав тут курси польської та німецької мов, патрології; історик-літургіст, знавець грецької палеографії, почесний член усіх чотирьох духовних академій Російської імперії, викладач в Академії літургіки й церковної археології О. Дмитрієвський та ін. З викладацькою діяльністю

[58] Степовик Д. Релігія і культура. *Історія української культури.* Київ : Наукова думка, 2008. Т. 4. Кн. 1. С. 732.

[59] Відомо, що В. Аскоченський підтримував творчі стосунки з Т. Шевченком.

останнього пов'язано розквіт у Києві відповідних галузей знання й започаткування в цьому місті школи церковної археології. Помітний слід у вітчизняній культурі залишив і ряд її вихованців, як-от згадані раніше П. Гулак-Артемовський, П. Юркевич, а також педагог, організатор народної освіти, батько М. Грушевського С. Грушевський, письменник, етнограф, фольклорист, педагог І. Нечуй-Левицький, композитор П. Козицький, композитор і хоровий диригент О. Кошиць та ін. КДА видавала низку періодичних видань, про які буде йти мова далі.

Упродовж століть найпотужнішими центрами розвитку культури на землях Наддніпрянської України стали монастирі. Вони відігравали значну роль у розвитку й поширенні писемності, освіти, літератури, живопису, декоративно-прикладного мистецтва, музичного професіоналізму, друкарства тощо. Так, іще в давні часи при Києво-Печерській лаврі сформувалася літописна школа, найбільш відомими представниками якої є преподобні Никон, Нестор Літописець, Сільвестр, Полікарп. У 1616 році Є. Плетенецький заснував тут друкарню. Видавнича справа розгорнулася в монастирях від кінця XVI ст., православні друкарні публікували богослужбову, полемічну, навчальну літературу, зокрема календарі, вірші, навчальні посібники, словники, наукові праці тощо. Не випадково у різні періоди чернечі обителі «притягували» до себе письменників, художників, державних діячів та ін. [60]. У XIX ст. було засновано спеціальні видання, де виходили у світ публікації з питань богослужбової, у тому числі музичної культури. Низку періодичних видань публікувала Академія. Серед них насамперед варто назвати щомісячний журнал «Труды Киевской духовной академии» (1860–1917). У надрукованих за час існування журналу понад 2300 статтях було представлено комплексний погляд на історію та культуру в єдності її церковної та громадянської, подієвої та «внутрішньої», морально-етичної складових. Серед показових у цьому сенсі розділів журналу – «Нравственное

[60] Наприклад, відомо, що 1846 року Т. Шевченко написав свою картину «Церковь всех святых» у Києво-Печерській лаврі.

богословие», «Церковная археология и литургика», «Общая гражданская история», «Философия», «Педагогика», «Древние языки и их словесность» тощо. Відтак журнал мав істотне пізнавальне, просвітницьке та виховне значення. Однак, на противагу, наприклад, статтям, уміщеним у розділі «Церковная археология и литургика», які об'єктивно надавали документальну базу для українських історичних досліджень, у концептуальному висвітленні питань «государства Российского» виявлялася русифікована позиція, протилежна утвердженій у працях вищезгаданих українських істориків того часу. І така ситуація не була винятком. Співіснування в одних і тих самих друкованих виданнях, публікаціях, у творчій праці одних і тих самих діячів аспектів, що засвідчували їх причетність як до української, так і до російської культури, породжувалося конкретно-історичною геополітичною ситуацією, у якій формувалась українська культура в XIX ст.

КДА видавала також річник «Учено-богословские и церковно-проповеднические опыты студентов Киевской духовной академии» (1904–1915; 1917), «Чтения в Церковно-историческом и археологическом обществе при Киевской духовной академии» (1883–1916), щотижневий загальнодоступний журнал морально-етичного змісту «Воскресное чтение» (1837–1912; поряд із матеріалами популярного просвітницького характеру друкувалися лекції професорів Академії). Виходили у світ також київські, харківські, полтавські, подольські, чернігівські та інші «Епархиальные ведомости», «Церковь и народ (Херсон), «Регентское дело», «Хоровое и регентское дело», «Церковная газета», «Церковные ведомости», «Церковный вестник», «Черниговский церковно-общественный вестник», «Руководство для сельских пастырей» тощо. Так, популярність останнього була такою високою, що деякі випуски друкувалися двічі. У складі його автури – С. Грушевський, В. Петрушевський та ін. У журналі друкувалися статті з питань духовної освіти суспільства, пастирські настанови, матеріали з церковної історії, зокрема церковного співу, питань повсякденного життя, здійснення служб і

треб, стосунків з іншими конфесіями тощо. Поміж висвітлених на сторінках видання проблем церковного співу – його історія та теорія, богослужбовий спів у Старому Заповіті, відмінності православного співу від співу в церквах інших конфесій, церковно-співоча практика, церковна творчість визначних композиторів, насамперед Д. Бортнянського, А. Веделя, а також рецензії тощо. Особливу увагу було приділено співу в Києво-Печерській лаврі. Праці богословського змісту публікувалися й у приватних типографіях, типографії Університету Св. Володимира тощо.

Найбагатші на той час сховища рукописних богослужбових, у тому числі нотних книг, що комплектувалися протягом віків, також належали монастирям. Зокрема, маловідомим є факт, що за життя преподобного Феодосія Печерського він сам був керівником бібліотеки Києво-Печерської лаври, навіть пряв нитки для плетіння (тобто для переплітання книг). До справи збирання книг у подальшому доклали зусиль печерські архімандрити: Никифор Тур; церковний, громадський та культурний діяч, один із засновників Київської братської школи Єлисей Плетенецький; письменник, церковний і культурний діяч Захарія Копистенський. У XIX ст. Києво-Печерська лавра (на початок XX ст. її бібліотечні фонди налічували понад 30 тис. друкованих видань і рукописи) і Київська духовна академія мали великі бібліотеки. У 1826 році Є. Болховітінов ініціював створення першого каталогу Академії [61], що містив близько чотирьох з половиною тисяч назв. До початку XX ст. фонди КДА налічували майже 150 тис. одиниць зберігання. Заслуговує на увагу й приватна бібліотека митрополита (майже 13 000 одиниць зберігання, поміж яких друковані видання та рукописи XI – початку XIX ст.), якою користувалися тодішні історики, письменники, колекціонери та ін. Серед них, зосібна, Д. Бантиш-Каменський, М. Берлинський, П. Гулак-Артемовський, В. Каразін, викладачі та студенти Академії та Київського університету Св. Во-

[61] Безпосереднім укладачем каталогу був священник, професор Академії, бібліотекар А. Пушнов.

лодимира [62]. Отже, його приватна бібліотека вже за життя митрополита стала громадським надбанням [63].

Важливим контекстуальним чинником для становлення україністичної складової церковної науки в XIX ст. була громадсько-культурницька діяльність духовних осіб, що доповнювала результати праці представників світської науки й художньої творчості, пов'язані з розбудовою структури національної культури. Так, завдяки старанням митрополита Є. Болховітінова було побудовано нові корпуси Київської духовної академії, приміщення для братії та паломників у Києво-Печерській лаврі, дзвіницю Видубицького монастиря, відремонтовано й реконструйовано низку монастирів, Андріївську церкву. Його участь, разом із М. Максимовичем, у заснуванні «Тимчасового комітету для дослідження старожитностей» характеризує Є. Болховітінова як одного з діячів, які стояли біля джерел організаційного оформлення української науки. Так, у Наддніпрянській Україні простежується єдина логічна лінія в такому історичному ряді явищ: перше наукове товариство в Києві «Тимчасовий комітет…» (1835) – «Київська археографічна комісія» (1843) – фактична перша українська академічна наукова установа «Південно-Західний відділ Імператорського російського географічного товариства» (1873) – засноване з ініціативи М. Грушевського «Українське наукове товариство» в Києві (1907), що стало безпосереднім попередником Української академії наук (1918).

Відображаючи великий хронологічний діапазон процесу розвитку структури богослужбової музичної культури на Наддніпрян-

---

[62] Є. Болховітінов благословив відкриття Університету і став його першим почесним членом (від 1934 р.).

[63] Іще за життя Є. Болховітінов передавав примірники зі свого книжкового зібрання до бібліотек КДА та лаврської. Після смерті митрополита фонди його книгозбірні було розподілено між бібліотеками КДА, Софійського собору та консисторії. У 1920–1930-х роках частина колекції видань і рукописів, що на той час збереглася, була передана до фондів Всенародної бібліотеки України (нині – Національна бібліотека України ім. В. І. Вернадського).

ській Україні, історичний відлік її теоретичного осмислення також почався задовго до XIX ст. Ця сфера українського музикознавства сягає коренями практичного опанування гласової системи церковної хорової музики, відтак нагромадження теоретичних знань і дидактичних ідей при їх передачі спочатку усним шляхом від часу прийняття християнства в Київській Русі в X ст. Першими центрами розвитку музичної теорії – розробки й систематизації елементів музичної композиції (поспівок, фіт, окремих мотивів тощо), правил їх сполучення тощо, таким чином, стали також монастирі. Не можна також виключити, що в давніх друкованих книгах, зокрема тих, що вийшли з лаврської друкарні за часів Є. Плетенецького («Часословец» (1616), «Візерунок цнот» (1618) О. Митури, «Анфологіон» (1619), «Книга о вєрє єдиной» (1620), «Вірші на жалосний погреб … Сагайдачного» (1622) К. Саковича, «Іже в святих Іоанна Златоустаго … бесєди на 14 посланій … апостола Павла» (1623) та ін.) не існувало згадок про музичний аспект богослужбової практики. Фаховий теоретичний досвід нагромаджувався в практиці запису півчого репертуару п'ятилінійною київською нотацією, коротких музичних азбуках, що долучалися до Ірмолоїв, тощо. Пізніше з'явилися спеціальні педагогічні й науково-педагогічні трактати – призначений для освовєння нотного «мусикійського» співу «Что есть мусикія?» невідомого автора, найвищі у XVIII ст. досягнення музично-теоретичної думки «Граматика музикальна» та «Способ для заправи дітей» М. Дилецького, а також «Буквар і Граматика» М. Березовського, «Партесна азбука» Г. Головні, «Граматика» партесного співу С. Бишковського та ін. Отже, відповідні трактати хронологічно першими набули певних рис наукових досліджень, оскільки мали не лише педагогічне призначення (були посібниками для навчання), а об'єктивно вперше узагальнювали закономірності відповідної музичної практики.

Таким чином, XIX століття – це лише один із етапів багатовікової еволюції теоретичного осмислення питомої вітчизняної православної традиції богослужбового хорового співу. У той час було напи-

сано праці, спеціально йому присвячені, значний масив відомостей про музичні аспекти богослужбового співу був розосереджений у присвячених йому різних за тематикою розвідках. Вони публікувалися тоді переважно в церковних (зокрема спеціальних музичних виданнях) або друкувалися окремими відбитками, частину з них було захищено як дисертації в КДА. Поміж надрукованих силами Академії розробок, що й сьогодні є цінними музично-історичними джерелами, наприклад, «Характер православного церковного пения» В. Чумачевського (середина XIX ст.), анонімна стаття «Ляментация кіево-братских монахов конца XVII века» («Труды Киевской духовной академии» (1884, с. 10). Публікації із зазначеної проблематики в періодиці на українських землях і за їх межами здійснили М. Лисицин, В. Пéтр, ієромонах Іадор та ін. Відомості про музику в Церкві присутні в таких працях, як «Киев с древнейшим его училищем академиею» (Київ, 1856) та «Історія Київської духовної академії по перетворенні її в 1819 році» (Київ, 1863) В. Аскоченського, «Историческая записка о состоянии академии в минувшее пятидесятилетие» («Труды Киевской духовной академии», 1869, т. 4) І. Малишевського, «Службы страстной седмицы» Ф. Данилевського (1895) тощо. Музичний аспект, перебуваючи в цих та інших (у т. ч. спеціально присвячених богослужбовому співу) тогочасних розробках у синкретичній єдності з іншими напрямами висвітлення обраних явищ, насамперед богословським, особливо чітко виявляв свою сутність у контексті богослужіння – не як самостійного мистецтва, а як «співаної молитви», засобу вираження емоційного стану віруючої людини під час звернення до Бога. Це – якість, надовго втрачена через ідеологічні чинники в музикознавчих розробках радянської доби, де стильові, мовні, художні аспекти зазначеної музичної практики вивчалися поза їх релігійною сутністю. І лише в пострадянський час світський музикознавчий і богословський аспекти вивчення сакральної музичної культури знову почали зближуватися.

Понад 100 наукових праць з проблем богослов'я, історії церкви, археології належить митрополиту Є. Болховітінову. Постійним

членом і доповідачем Церковно-історичного й археологічного товариства при Академії, автором класичних праць із літургіки був О. Дмитрієвський. Для вивчення джерел історії Церкви Христової він здійснював регулярні подорожі до святинь православного світу, насамперед на Афон, також відвідував Німеччину, Францію, Італію та ін. Зокрема, цей діяч описав грецькі рукописи ніжинських храмів і монастирів у працях «Описание рукописей и книг, поступивших в Церковно-археологический музей при КДА из греческой нежинской Михайло-Архангельской церкви («Труды Киевской духовной академии (1885, № 3–12)), «Греческие Нежинские храмы и их капитальный вклад в Церковно-археологический музей при КДА» («Православное обозрение». (1885, февраль)). Випускник Київської духовної академії протоієрей Д. Разумовський, який жив і працював у Москві, своїми працями закладав основи фахового вивчення богослужбового співу у Православній церкві, також особливого значення в поширенні християнства в Давній Русі надавав Києву – «св. Князю Володимиру, першому митрополиту київському Михаїлу та ін. "причету церковному"». Він досліджував проблеми походження церковного співу на східнослов'янських землях, його генетичних зв'язків із візантійською церковною музичною традицією, вивчав історію системи осмогласся, уважав, що вона є «спільним законом богослужбового співу християн», походить від давньогрецьких ладів, високо оцінював діяльність православних південно-західних (українських) братств, пов'язану зі збереженням автохтонних православних традицій [64].

Наприкінці XIX ст. було здійснено низку нотних видань, у яких було зафіксовано Літургію Іоанна Златоустого, ряд церковних піснеспівів, чин молебного співу Успінню Пресвятої Богородиці з Акафістом тощо. Вони мали неабияке значення для збереження традицій вітчизняного богослужбового хорового співу.

---

[64] Прилепа О. Разумовський Димитрій Дмитро Васильович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2022. Т. 6. С. 22–24.

Окремі наведені приклади свідчать про наявність фонду опублікованих джерел, визначних науковців, різновекторну тематику досліджень, а отже, відносну розвиненість досліджень церковного співу в православній Церкві в XIX ст. Відтак у вищеназваних та інших працях було закладено підвалини низки дисциплін, пов'язаних із церковною історією – археології, пам'яткознавства, джерелознавства, біобібліографії, лексикографії тощо. Так, у 1820–1830-х роках Є. Болховітінов був організатором і, за сучасною термінологією, спонсором археологічних досліджень фундаменту Десятинної церкви, Золотих воріт, Ірининської церкви в Києві. Тим самим він, разом із істориком М. Берлінським та археологом-аматором К. Лохвицьким, став одним із фундаторів вітчизняної археології та пам'яткознавства. Спільно з єпископом Амвросієм (Орнатським) цей діяч підготував капітальну 6-томну «Историю российской иерархии» (1807–1815), де, зокрема, описано історію лавр, монастирів, навчальних закладів – академій, колегіумів, семінарій – на українських землях. Дві його ґрунтовні праці – «Описание Киевософийского собора и киевской иерархии: с присовокуплением разных грамот и выписок, объясняющих оное, также планов и фасадов Константинопольской и Киевской Софийской церкви и Ярославова надгробия» (1825) та «Описание Киево-Печерской лавры» (1826, 1831) – стали першою спробою історико-археологічного й іконографічного опису давньоруських храмів. Водночас вони репрезентують Є. Болховітінова як одного з перших істориків Києва, а відтак і представників української історіографії. Він також ініціював створення колекції копій документів, що стосувалися заснування Київської духовної академії, атрибуцію стародавніх рукописів із її бібліотеки, що свідчило про закладання підвалин спеціальних історичних дисциплін, які зосереджуються на вивченні джерел історії культури, насамперед джерелознавства.

У сфері біобібліографії і водночас лексикографії найбільш відомою його працею є «Словарь исторический о бывших в России писателях духовного чина греко-российской церкви» (1818, 1827; перевид. 1971, 1995), у якому зібрано матеріали про життя і творчу

працю вказаних діячів у науці, освіті XVI–XIX ст. Близько 130 персоналій, які потрапили до кола уваги автора, – діячі українського походження. Опубліковані Є. Болховітіновим «Словари…» були першими біобібліографічними посібниками в Україні, оскільки інших загальних біобібліографічних видань, де б виразно був представлений україністичний аспект, у XIX ст. не існувало через утиски вітчизняної культури.

Наведені вище факти конкретизують думку про виникнення в точках перетину церковної та світської культури спільного, пов'язаного з принципами українського Романтизму смислового поля, суголосність церковних наукових праць і напрямів дослідження, які розгорнулися тоді у світській науці (етнології, історіографії, статистиці, етномузикології тощо), стали одним з основних виразників процесу національного культурного відродження в XIX ст. Така спорідненість мала як типологічний характер (виникала поза процесами конкретних проявів взаємодії світської та церковної науки), так і була наслідком безпосередньої взаємодії названих двох річищ розвитку української культури. Теоретична рефлексія тисячолітньої традиції місцевої богослужбової співочої практики, поглиблене вивчення історії Церкви Христової на українських теренах, а отже, формування комплексу історичних дисциплін (власне історії, а також археології, лексикографії, джерелознавства, біобібліографії тощо) зумовлювалися насамперед реаліями церковної історії та культури. Натомість наведені факти безпосередніх контактів світської та церковної галузей свідчать про те, що в єдиному, конкретно-історично зумовленому багатовекторному процесі творення вітчизняної культури в XIX ст. її світське й церковне річища були нерозривно пов'язані, взаємодоповнювали одне одного.

Заслуговує на увагу й погляд на вказану обставину в історичній перспективі. Войовничий матеріалізм радянських десятиліть, водночас пріоритетність заснованого на даних точних наук сцієнтистського світогляду до середини XX ст. спричинили розуміння науки й релігії винятково як антиподів. Поступова втрата такими світогляд-

ними позиціями їх абсолютного значення внаслідок екологічних і соціальних катастроф, а відтак змін у психології окремих людей і суспільства загалом, розвитку самої науки увиразнило факт відсутності неперехідної межі між різними аспектами духовного освоєння світу. Іще на початку XX ст. В. Вернадський передбачив, що в майбутньому почнуть взаємодіяти ті річища культури, науки, які раніше осмислювалися лише як протилежності. Ця тенденція почала активно розвиватися з другої половини XX ст., коли, зокрема, як складові цілісної у своїх глибинних основах творчої діяльності були осмислені наукова й художня творчість. Сучасне зближення богослов'я і світського наукового знання – друкування в наукових фахових музикознавчих збірниках праць духовних осіб і, навпаки, звернення світських музикознавців до богослужбових, теософських аспектів церковної музики – також є проявом розвитку вказаної тенденції, що рельєфно розкрилась у процесі формування наукової музичної україністики ще в XIX ст. у співвідношенні церковного й світського аспектів наукового знання.

Формування джерельних і концептуальних засад музичної україністики в сукупному доробку музикознавчої думки XIX століття

Значення музичного-україністичного доробку аналізованого періоду для становлення й розвитку відповідного наукового напряму як міждисциплінарного у XX – на початку XXI ст. більш цілісно виявляється при погляді на україністичні напрацювання XIX ст. як сукупність напрацювань фольклористики, етномузикології, музично-україністичних аспектів церковної наукової традиції, музичної журналістики. Як указувалося вище, у них почала закладатися джерельна база майбутньої наукової музичної україністики, було охоплено три складові, тобто найбільшу частину структури музичної культури – народну, богослужбову та професійну світську. Подальший процес цілісного розкриття в музикознавчій думці (як у музичній журналіс-

тиці, так і в музикознавчій науці) структури української музичної культури був означений більш глибоким осмисленням і подальшою диференціацією зазначених її розділів та доповненням створеної в XIX ст. моделі ще однією складовою – розробками з питань масової музичної культури, що в різні періоди несли на собі відбиток конкретно-історичних соціокультурних особливостей.

«Рушійна сила» створення джерельної бази музичної україністики (спільне смислове поле української культури XIX ст.) націлювала також на пошуки чинників, що об'єднували б розрізнені факти в єдине ціле. Концепція поняття «народ», створена в етнографії й історіографії, статистичні дослідження О. Русова, у яких таким об'єднувальним українську людність чинником виступала мова, історична концепція М. Грушевського, що показувала цілісність хронологічного діапазону української історії, розвиток теоретичних форм мислення в науці – усе це спонукало до пошуків відповідників, специфічних для музичної культури, а отже, і музикознавчої думки. Відтак, попри закономірний для емпіричного етапу акцент на описанні окремих музичних явищ, тобто домінування тенденції диференціації, у становленні музично-україністичних знань одночасно почала розвиватися й друга тенденція – інтеграції, виявлена у виникненні концепційних щодо історії української музичної культури ідей. Поєднання тенденцій, спрямованих на об'єднання і членування знань про музику на етапі формування передумов наукової музичної україністики було джерелом, від якого почався розвиток двоєдиного процесу інтеграції-диференціації наукової музичної україністики й загалом вітчизняного музикознавства, що триває дотепер, відображаючи панхронічну за своїм значенням закономірність розвитку науки, у тому числі музикознавчої.

Розосереджені в етномузикології та музичній журналістиці концептуально важливі ідеї, що стосувалися української музичної культури, отримуючи безпосередні стимули з боку гуманітарних, а опосередковано – від точних наук, однак насамперед відображали реалії традиційної та професійної музичної практики – історичну

давність української музичної культури, щільний зв'язок народної й тодішньої світської професійної музичної творчості, кристалізацію в останній національної музичної мови й стилю, отже, залучення її як рівноправної складової до загальноєвропейського процесу творення національних композиторських шкіл, виняткову роль у ньому творчого доробку М. Лисенка тощо.

Попри значно менш розвинені контакти з тогочасним світським науковим знанням, вивчення церковної музики теоретично узагальнювало процеси, що об'єктивно мали точки дотику зі світською музичною культурою. Це, зокрема, багатовіковий хронологічний діапазон питомої вітчизняної традиції хорового співу в Православній церкві на землях Наддніпрянської України та її специфічність. Остання зумовлювалася передусім неповторним «ментальним конденсатом», властивим атмосфері богослужіння у православних храмах, водночас пов'язаністю церковної музики з конкретно-історичною культурою – менталітетом, психологією народу, його мовою та певною мірою світською музичною практикою, відтак інтонаційністю української пісенності. За цих умов найглибшим, субстанціальним рівнем, на якому виникала площина перетину церковного православного співу й світського музичного процесу була специфіка інтонаційності мови й мовлення народу, що виявляла себе в різних іпостасях – вербальній, вокально-мовленнєвій тощо. У ній упродовж віків закарбувалися архетипи духовності, менталітету, психології українського народу, його історичний духовний досвід, щільно пов'язані з релігійністю у світовідчутті й світорозумінні, водночас відображалися їх мінливі, історично специфічні ознаки. У музиці цей субстанціальний рівень отримував найбільш загальне вираження у специфічному для кожного історичного періоду «музичному ґрунті у його інтонаційній природі» (М. Грінченко), у якому інтонаційність мови втілювалася засобами музичного мовлення. Елементи «музичного ґрунту… » через носіїв богослужбової співочої традиції – представників народу – проникали в неї, певною мірою позначалися на неповторній стилістиці сакральної музичної творчості

тих чи інших періодів. Пронизуючи народну творчість, музичний інтонаційний фонд епохи, отже, виявлявся й у композиторському мистецтві. Водночас вищезазначена найглибша площина перетину сакральної та мирської складових музичної культури – інтонаційність мови народу – стосувалася всіх видів мистецтва. Її присутність у формах, відповідних до специфіки їх мови, дозволяла усвідомити сукупність художніх здобутків у різних галузях як цілісність – культурне надбання українського народу. Саме відображення інтонаційності його мови у світських музичних творах є тією глибинною сутністю, що стоїть за вловлюваними слухом типовими національними пісенними чи танцювальними зворотами, дозволяє безпомилково впізнати їх належність до української музики, у виконавському мистецтві співаків – вітчизняну вокальну школу, у творчості хормейстерів – її генезис в історичних місцевих традиціях хорового співацького мистецтва, у балетній пластиці – національну танцювальну мову тощо[65]. У творчості багатьох оперних і камерних співаків, хорових диригентів дотепер виявляється синтез рис, властивих фаховим світським школам і хоровому співу в православній Церкві. Отже, впродовж багатьох століть останній був не лише окремою частиною тисячолітнього українського музичного процесу, а гілкою, яка перетворювала в собі «спільний знаменник» сакральної та світської музики, що своєю чергою належав до основ питомого, цілісного, унікального українського музичного світу, а отже, на глибинних рівнях, сприяв єдності різних річищ музикознавчої думки як теоретичної рефлексії цього світу.

Як і в світській, у церковній музичній традиції протягом віків також утвердилися певні її визначні явища. Завдяки найвищому рівню хорів деяких монастирів, усталенню їх як визначних осередків куль-

[65] Немкович О. Оперне та балетне мистецтво на сцені Київського оперного театру у взаємодії його власних закономірностей та ідеологічних чинників. *Українська музична культура 1930–1941 років у європейському контексті: нові погляди, матеріали: колективна монографія*. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2021. С. 298–333.

тури й, зокрема, церковного співу, до надбань якого всі православні християни ставилися як до великого духовного скарбу України, водночас увазі до збереження співочих традицій, їх поширенню в різних регіонах, ці монастирі відігравали консолідуючу роль у вказаній галузі української музичної культури. Провідним центром на землях Наддніпрянської України була насамперед Києво-Печерська лавра й сформовані тут майже за тисячоліття співочі традиції.

Отже, диференційованість на різні річища, «поліфонічність», але водночас глибинна цілісність процесу становлення й розвитку української національної музичної культури XIX ст. стали основною передумовою концептуальних ідей музикознавства. В існуючих на той час його галузях виявилася низка показників, що свідчили про формування концепційно послідовного погляду на обраний предмет розгляду, слугували джерелом музично-історичної концепції в наукових працях першої третини XX ст. Так, на противагу критиці й публіцистиці, що, природно, зосереджувалися на сучасних для них фахових явищах XIX – початку XX ст., дослідження богослужбового співу, фольклористика й етномузикологія, звернені до традиційних музичних явищ, репрезентували також давніші періоди, включаючи архаїчний. Таким чином, сукупністю різних сфер музикознавчої думки другої половини XIX ст. вперше було охоплено багатовіковий хронологічний діапазон вітчизняної музичної культури. Крім вищезазначених надбань тогочасного гуманітарного знання, світоглядних позицій українського Романтизму, практики музичної культури, цьому сприяло також притаманне європейській науці утвердження в суспільній свідомості думки про «надзвичайну давність людської культури» (В. Вернадський), звернення в умовах тотальних змін у суспільному житті з кінця XIX ст. до першоджерел, а відтак і архетипів культури, де митці шукали вічні цінності. Виявлення історичної глибини національної музичної культури сукупністю різних сфер тодішньої музикознавчої думки стало основою відповідного наукового осмислення діахронних меж предмета міждисциплінарної наукової музичної україністики першої третини XX ст., з яким

генетично пов'язаний відповідний аспект сучасних українознавчих досліджень.

Не усталилося на той час розуміння просторових меж предмета музичної україністики. Щільні територіальні й культурні зв'язки українського музичного процесу в Наддніпрянському регіоні з російським і польським, контакти з іншими європейськими традиціями (німецькою, чеською, італійською та ін.), водночас порівняно слабка розвиненість знань про вітчизняну музичну культуру, відсутність власної державності, виїзд і подальша праця багатьох музикантів на теренах інонаціональних культур зумовили розбіжності в розумінні цих меж. Часто давалася взнаки синкретична нерозчленованість національної та інонаціональних культур, як у численних критико-публіцистичних нарисах, де українські явища зараховувалися до російської музики. Інколи межі української музичної культури пов'язувалися з етнічними українськими землями, подеколи – з розкриттям національної специфічності в музичному мистецтві не лише на цих територіях, а й за їх межами, що, зокрема, проявилося в публікаціях у петербурзькому журналі «Основа». З таким розумінням української музики генетично пов'язано осмислення українства як географічно розгалуженого й водночас цілісного феномена світової культури в пізніші періоди.

Провідну системотворчу роль у розрізнених спостереженнях над історією української музичної культури відіграло її усвідомлення як самобутньої складової відповідного європейського контексту, що об'єднало в один логічний ланцюг усі інші концептуально важливі судження, гіпотези, оцінки окремих українських музичних явищ. Так, низка публікацій засвідчувала, що М. Лисенка визнавали не лише як непересічну особистість у вітчизняному мистецтві, але і як одну з творчих постатей, які виводять національну культуру на європейські обшири. У 1881 році в журналі «Світ» серед портретів найвидатніших діячів науки й культури XIX ст. – Ч. Дарвіна, М. Гоголя, А. Міцкевича, М. Салтикова-Щедріна та інших – було надруковано портрет М. Лисенка. Аналогічну думку стверджувало й історичне

буття богослужбової музичної традиції, запозичення лаврського співу багатьма монастирями східнослов'янського світу. Цим було підготовлено основу для запровадження в музикознавстві компаративного методу, що тоді почав застосовуватися в гуманітарній науці, відображаючи тенденцію становлення національних музичних культур у Європі в XIX ст. та входження української науки й мистецтва до цього міжнародного контексту. В Україні з кінця XIX ст. цей метод увійшов в етномузикологію, у першій третині XX ст. – в інші музикознавчі дисципліни, насамперед історичне музикознавство (М. Грінченко) та музичну естетику (С. Людкевич), слугуючи базою для осмислення українських музичних надбань у світовому просторі. У кінцевому підсумку такий погляд сягав філософських позицій, утверджених у європейській культурі впродовж другої половини XIX – на початку XX ст., – історичного бачення світу, його релятивності, мінливості, відображених як у гуманітарних, так і в точних науках.

Уявлення про національну культуру як частину світової, зумовлюючи необхідність їх об'єктивного обґрунтування в контексті досліджень «окремішності» й самобутності вітчизняної історії та культури гуманітарними науками, зумовили спроби розкриття української музики не лише як неповторного, але водночас як цілісного явища й у зв'язку із цим виявлення конкретних чинників, через які вказана цілісність утілювалась. Уже в той час такі спроби були усвідомлені як «ядро» аналітичного підтвердження суб'єктності вітчизняних музичних надбань у європейському контексті. У світській науці відправним пунктом на шляху зазначених пошуків стало вивчення вітчизняними етномузикологами особливостей українського музичного фольклору (аналіз особливостей музичної мови народного мистецтва – ритміки, мелодики, особливостей багатоголосся, поетичного тексту, принципів його узгодження з мелодикою тощо насамперед у працях М. Лисенка, П. Сокальського тощо) як бази й умови національної ідентичності фахової музичної культури. У музичній журналістиці зазначений погляд певною мірою розкри-

вався в більшості публікацій, присвячених українській музиці, однак передусім у висвітленні творчості М. Лисенка, що тоді почала усвідомлюватися в аспекті її синтезуючого значення для української музики, тобто як еталонне втілення вказаної ідентичності. Ця ідея простежувалася, наприклад, у публікаціях початку XX ст., присвячених 35-річному ювілею творчої діяльності М. Лисенка. В одному з матеріалів, уміщених у львівській газеті «Діло», було висловлено думку про те, що постать композитора засвідчує всьому світу єдність українського народу[66]. Таке осмислення творчості митця було важливим для обґрунтування в музично-історичних працях першої третини XX ст. єдності української музичної культури у просторовій площині, непересічної ролі М. Лисенка у створенні цієї єдності.

Зазначене свідчить, що осмислення національної характерності українського музичного мистецтва виявлялося в аналізований період на різних рівнях – від домінуючого в критиці інтуїтивного до раціонально осмисленого, характерного для етномузикології. Навіть негативне ставлення до національної своєрідності української музики, як у деяких статтях В. Чечотта, опублікованих у газеті «Киевлянин», свідчило про існування відповідної якості вітчизняного композиторського доробку.

У дослідженні богослужбової музичної традиції велику роль у розкритті єдності православної традиції засобами аналізу музики відіграли, зокрема, нотні публікації церковних піснеспівів кінця XIX ст. У них було зафіксовано поспівковий фонд, отже, той специфічний чинник, що, передаючись із покоління в покоління, надавав власне музичному аспекту цієї співочої традиції єдності в синхронній і діахронній площинах. Його мелодичні багатства дотепер містять у собі великий потенціал для подальших досліджень.

Логічний наступний крок в осмисленні питання національної визначеності української музики у світських музикознавчих працях – звернення до проблеми національного музичного стилю як певного

[66] Білавич Д. Львівська газета «Діло» про 35-річний ювілей творчої діяльності М. В. Лисенка. *Українське музикознавство*. Київ, 1992. Вип. 27. С. 56.

«спільного знаменника» вітчизняного музичного мистецтва, феномена, що уособлює цю визначеність, а отже, і цілісність вітчизняної композиторської школи в її синхронному й діахронному аспектах. У філософських, естетичних і мистецтвознавчих працях XX – початку XXI ст. поняття «стиль» (художній стиль, стиль культури, стиль наукового мислення, національний художній стиль тощо) розкрилось як таке, що втілює в собі не лише неповторні сутнісні риси окремих явищ, напрямів, шкіл мистецтва, науки, загалом культури. У межах його опрацювання вони вивчалися в аспекті їх цілісності, що був присутній «за кадром» при висвітленні питання національної специфічності української музики в критиці й публіцистиці другої половини XIX ст.

У перших десятиліттях XX ст. поняття «стиль» було введено в науковий обіг і в мистецтвознавстві, а положення про наявність в українській музиці національно визначених музичних стилю й мови було обґрунтовано на рівні одного з базових у музично-історичній концепції, що остаточно викристалізувалась у той час. Розробка відповідного поняття й пов'язаного з ним кола ідей в історичному музикознавстві, таким чином, стала одним із головних аргументів на користь суб'єктності української музичної творчості в європейському контексті й водночас першорядного значення цієї наукової дисципліни в процесі кристалізації україністики як відносно окресленого у своєму предметі й концептуальних засадах наукового напряму. З часом поняття «музичний стиль» і «національний музичний стиль» були усвідомлені в музикознавчій (зокрема українській) науці як її фундаментальні категорії, що дотепер вивчаються теоретичним та історичним музикознавством, досліджуються на матеріалі як світської, так і церковної та ширше – духовної музики.

Вивчення проблеми національної специфічності музичної творчості й національного музичного стилю виявилось у музикознавстві всіх країн, де формувалися національні композиторські школи, засвідчуючи теоретичну рефлексію над зазначеним мистецьким процесом, усвідомлення його історичності. Обговорення питання націо-

нальної самобутності української музики в другій половині XIX ст. кореспондувало з осмисленням відповідної проблеми, наприклад, у працях австрійських дослідників – мистецтвознавця А. Рігля й музикознавця Г. Адлера, французького письменника й музикознавця Р. Роллана, польського музикознавця М. Мохнацького та багатьох інших.

Напрацювання гуманітарних наук, зокрема історіографії та етнології в осмисленні діахронної цілісності історії українського народу і його культури, водночас відкриття багатовікового хронологічного діапазону вітчизняного музично-культурного процесу спрямовували на осмислення його єдності у відповідній площині й у музикознавстві. Так, думки про об'єднувальне значення М. Лисенка (скажімо, у праці Ф. Колесси «Микола Лисенко», 1903 р.) стосувалися не лише синхронного зрізу вітчизняного музичного мистецтва. Усвідомлення авторами «музичних» публікацій, культурною громадськістю того факту, що композитор синтезував певну традицію, засвідчувало інтуїтивне відчуття його постаті як етапної в історичному становленні професіоналізму в композиторській творчості. Звідси логічно витікає думка про те, що наявний на той час фонд національних музично-художніх здобутків є не хронологічною послідовністю розрізнених явищ, а безперервним історичним процесом. Як уже вказувалось, ідею діахронної єдності богослужбової культури увиразнював її традиційний характер. На методологічні аспекти світської галузі українського музикознавства початку XX ст. надбання у сферах фіксації та вивчення церковної музики в подальшому не мали значного впливу. Більше точок дотику простежується з вітчизняними напрацюваннями народознавчих дисциплін, історіографії, західного музикознавства XIX – початку XX ст., навіть точних, природничих наук – акустики та психофізіології. Однак сьогодні, при ретроспективному погляді на двохсотлітню історію музичної україністики виразно виступає її історична логіка, де здійснені наприкінці XIX ст. публікації церковної музики, її дослідження стояли не осторонь світського музикознавчого процесу, а, навпаки,

були одними з найпереконливіших (поряд з етномузикологією) на той час свідчень звернення у фаховій музикознавчій думці до діахронного зрізу вітчизняної музичної історії, розуміння його єдності. Так закладалися передумови ще не реалізованого в XIX ст. процесуально-історичного («динамічного», як називали його у працях перших десятиліть XX ст.) підходу до аналізу історії української музики, найглибші генетичні корені якого сягали практики культури та ідеї розвитку в тогочасному філософському й науковому знанні. Для розробки названого методологічного підходу потрібний був достатній для подолання фрагментарності рівень вивченості музичної культури, вироблення у власних дослідженнях та врахування напрацьованих європейською музикознавчою наукою відповідних навичок, досвіду, що було досягнуто у XX ст.

Підсумки

Вищезазначене дає змогу підбити підсумки щодо процесу формування музичної україністики як міждисциплінарного наукового напряму в XIX ст. У той час для цього склалися контекстуальні та іманентні умови: взаємопідсилюючі зв'язки романтичного й сцієнтистського світоглядів в українській культурі, з якими пов'язано створення її єдиного смислового поля; зумовлені ним результативні (попри заборони імперською владою) прояви розбудови структури національного культурного процесу (у тому числі музичної складової); наявність відносно тривалої традиції збирання українського музичного фольклору (спочатку з утилітарними, потім з науковими цілями), наукових досліджень богослужбового співу у православній Церкві, розвиненої україністичної складової музичної журналістики.

Цим зумовлено, по-перше, виникнення музичної україністики як історико-культурного явища. По-друге, відбулася поступова її кристалізація як потужної різнопрофільної складової тогочасної музикознавчої думки, що у своєму сукупному доробку стала само-

рефлексією всього простору вітчизняної музичної культури, а отже, рівноправною – інтелектуальною – складовою тогочасного культурного процесу. По-третє, на цій основі в останніх десятиліттях XIX ст. музична україністика досягла першого щабля її формування як міждисциплінарного наукового напряму, що включав фольклористику (збирання фольклору з науковими цілями – його вивчення як самодостатньої складової вітчизняної культури), етномузикологію (теоретичні розробки, присвячені українській народно-пісенній творчості та її носіям), усталені ще до XIX ст. дослідження православної богослужбової культури.

В існуючих на той час складових музичної україністики (фольклористика, етномузикологія, дослідження богослужбової музичної культури, музична журналістика) було закладено підвалини емпіричної бази, її основних розділів, необхідних для розвитку в подальшому відповідного міждисциплінарного наукового напряму. В історичних, культурологічних, частково географічних межах був сформований предмет музично-україністичних знань. Низка концептуальних ідей засвідчувала наявність узагальнюючих практику музичної культури, кореспондуючих із напрацюваннями тогочасної історіографії, народознавства, інших гуманітарних наук, світоглядними основами Романтизму, базовими принципами європейської філософії та науки цілісного погляду на українську музичну культуру, отже, основи майбутньої музично-історичної концепції. Цим було закладено передумови теоретичного рівня вказаного міждисциплінарного наукового напряму.

Упродовж зазначеного періоду різною мірою визріли передумови окремих дисциплін, що викристалізувались у XX ст. Найбільшою мірою була підготовлена поява історичного музикознавства й музичної лексикографії. Історичне музикознавство розвинулося в подальшому на основі осмислення музично-творчого процесу, джерельних даних, аналітичних спостережень, концептуальних ідей, сконцентрованих у музичній журналістиці, етномузикології, напрацюваннях гуманітарних наук, дослідженнях богослужбової культури. За-

значена джерельна база й концептуальні ідеї склали також підвалини української музичної енциклопедистики, що, як і історичне музикознавство, репрезентує стан і рівень вивченості вітчизняної музичної культури, концептуальні засади україністичних досліджень, властиві певним періодам, однак в енциклопедичному аспекті. Дослідницька галузь, присвячена вивченню богослужбової музичної культури, у подальшому стала окремою міждисциплінарною підсистемою наукової музичної україністики. Висвітлення питань, що стосувалися проблемно-тематичного поля джерелознавства, біобібліографії, епістології у працях, присвячених богослужбовій культурі, у критико-публіцистичних нарисах формувало базу відповідних спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін. У наступні десятиліття вони, розростаючись кількісно, отримуючи наукові підвалини в розробці їх теоретичних засад у спеціальних розвідках, засвідчили формування їх циклу як підсистеми історичного музикознавства, представленої в Україні насамперед українознавчими розробками. Вивчення етномузикологією мовностильових ознак музично-фольклорних зразків, водночас розосереджені у критико-публіцистичних матеріалах відповідні спостереження становили передумову україністичного аспекту теоретичного музикознавства.

Відображаючи специфіку й вектори розвитку загальнокультурних тенденцій, наукового знання, музична україністика XIX ст., проте, мала іманентну логіку формування й становлення, що зумовила особливості її періодизації. По-перше, кожне з трьох її основних річищ (дослідження богослужбової культури, фольклористика /етномузикологія, журналістика) позначалося своїми діахронними закономірностями. Якщо наукове вивчення богослужбової музичної практики зародилося до XIX ст. й набуло більш досконалих форм в аналізований період, то опрацювання фольклорних зразків пройшло упродовж того століття великий шлях від аматорської збирацької діяльності до наукового опрацювання народної творчості в етномузикологічних розвідках. Так само українська музична журналістика розвивалася від її передумов у першій половині століття до відносно

зрілої стадії в другій його половині. Отже, у першій половині століття існували наукові дослідження богослужбового співу й збирацька фольклористична діяльність. У другій – позначена науковими підходами фольклористика, сформована на її основі етномузикологія, наукові дослідження богослужбової культури, музична журналістика, у межах якої чітко намітилася тенденція диференціації, виокремлення із синкретичної єдності різних сфер знання про музику історичного музикознавства. Здобутки другої половини століття стали одним із проявів активного формування структури національної музичної культури, зокрема поступового становлення в її межах фахової музикознавчої складової. Зазначені очевидні кількісні і якісні відмінності першої та другої половин XIX ст. при погляді на музичну україністику як певне ціле дозволяють виділити в її еволюції протягом того періоду відповідні два основні етапи.

Музична україністика була проявом смислової єдності тогочасного культурного процесу й водночас сприяла підтримці цієї єдності завдяки численним публікаціям у періодиці, друкуванню збірок музичного фольклору тощо. Еволюціонуючи й доповнюючись новими розділами, вона впродовж XIX ст. розкрилась як дієвий чинник тогочасного процесу національного культурного відродження, у відповідних формах узагальнювала й оприлюднювала сутність пошуків, основних тенденцій, здобутки тогочасної вітчизняної музичної культури, сприяла усталенню в громадській свідомості думки про історичну об'єктивність її існування. Це було тим паче важливо, що не лише традиція богослужбового хорового співу у православній Церкві упродовж віків стала відомою всьому східнослов'янському світові, а й світська галузь вітчизняної музичної творчості в XIX ст. мала не менше значення для розкриття і ствердження духовної скарбниці нашого народу на українських землях і за їх межами, ніж література, театр, малярство, наукові відкриття тощо.

Напрацювання музичної україністики XIX ст. не втрачають своєї історичної та наукової цінності до сучасного періоду включно. Нині вони зберігають полісмислове значення. Насамперед указані

здобутки усвідомлюються нинішніми дослідниками як історичні витоки сучасних багатопрофільних наукових музично-україністичних досліджень. Отже, попри істотні трансформації напрацювань XIX ст. у динаміці подальшого розвитку, з ними й сьогодні не втрачається зв'язок. Сформовані тоді джерельна база й концептуальні ідеї продовжують функціонувати в теперішніх знаннях про українську музичну культуру відповідно до сучасних соціокультурних умов, стану й рівня розвитку гуманітарної науки. Утворення певної смислової арки, кінці якої з'єднують XIX і початок XXI ст., а також безпосередня причетність до кращих надбань вітчизняної науки й художньої культури, у яких зосередилися духовні та інтелектуальні скарби нашого народу, засвідчують життєздатність основних здобутків музичної україністики XIX ст. У цьому контексті розкривається їх причетність до сенсоутворювальних тенденцій історії української культури, що надають їй внутрішньої синхронної та діахронної єдності.

Розділ II

ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ ІНТЕРПРЕТОЛОГІЇ У ПЛОЩИНІ ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

Лідія Корній

УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТА У ТВОРАХ ВЕЛИКОДНЬОГО ТА РІЗДВЯНОГО ЦИКЛІВ

Театр за своєю природою є синкретичним явищем завдяки використанню в ньому різних видів мистецтв. Яскравим прикладом цього є український шкільний театр XVII – першої половини XVIII ст., який виставляв видовищні спектаклі. У них поєднувалися різні види мистецтв: поезія (адже шкільний театр ставив віршовану драму), музика, живопис, оскільки існувала практика використовувати живописні картини для конкретизації дії, а також хореографію (танці, пантоміму).

Досі українську шкільну драму вивчали переважно літературознавці та театрознавці. Вони інтерпретували (тлумачили) тексти драм, але мало приділяли уваги сценічним поясненням, ремаркам і вербальним текстам, які стосувалися музичного звучання. Дещо докладніше про це писала Л. Софронова в монографії «Старинный украинский театр» [1].

На музичний компонент в українських шкільних драмах звернули увагу українські музикознавці й у своїх публікаціях щодо цього подавали деякий фактологічний матеріал (О. Шреєр-Ткаченко [2], Л. Ар-

[1] Софронова Л. А. Старинный украинский театр. Москва : РОССПЭН, 1996. С. 289–293.

[2] Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Київ : Музична Україна, 1980.

химович [3]). У нашому дослідженні «Українська шкільна драма та духовна музика XVII – першої половини XVIII ст.» (Київ, 1993) уперше більш детально аналізувався музичний компонент в українській шкільній драмі, розглядалися основні його драматургічні функції, а також простежувалися його зв'язки з українською духовною музикою епохи Бароко.

У пропонованій розвідці розглядається проблема інтерпретації музичного компонента в українських драмах великоднього та різдвяного циклів, які були провідними в українському шкільному театрі. Урахування ролі цього компонента дає можливість належним чином розкрити фабулу п'єс, їхню ідею, драматургічну специфіку. У зв'язку з тим, що, за одним винятком, нотні записи музики драм не збереглися, здійснення інтерпретації музичного компонента мало кілька етапів:

1. *Пошуковий*. Виявлення інформації про музичне звучання в драмах, яке дає супровідний текст: сценічні пояснення, ремарки, серед них – ремарка-зміст. Виявлення в драмах вербальних текстів музичних номерів та пошуки їх нотних записів.

2. *Аналітичний*. Аналіз вербальних віршових текстів музичних номерів драм відповідно до фабули п'єс, їх ідейного спрямування, проголошення певних християнських постулатів та ідеалів; визначення драматургічних функцій музичних номерів у великодніх та різдвяних драмах згідно з християнськими канонами.

3. *Компаративний*. Встановлення схожостей у змісті й тематиці між музичними номерами драм і піснеспівами церковної гімнографії та паралітургічним жанром – духовними кантами, які функціонували в епоху Бароко. Виявлення явищ запозичень авторами драм церковних піснеспівів і духовних кантів у музичній частині п'єс.

Драматичні елементи з давніх часів існували в Україні в народних піснях-хороводах, у весільному обряді, але це не започаткувало театру на наших землях. Літургія православної церкви відзначалася

[3] Архимович Л. Старинный музыкальный театр Украины. *Новые черты в русской культуре и искусстве (XVII – нач. XVIII в.)*. Москва : Наука, 1976. С. 146–162.

«театральністю», однак в епоху Середньовіччя в цьому осередку не виникла літургійна драма, як у «латинському» світі.

Поява шкільного театру в Україні наприкінці XVI ст. була результатом кардинальних змін у її культурному житті, зумовлених зближенням і взаємодією з культурами «латинського» світу (Західної Європи та Польщі). Це проявилося насамперед у створенні школи нового типу, так званої слов'яно-греко-латинської, у якій, як і в «латинських» навчальних закладах, викладали сім вільних наук, з-поміж яких поетику, риторику і музику. Найбільші досягнення в цьому мала Києво-Могилянська колегія, з початку XVIII ст. – академія. Петро Могила, запровадивши в Лаврській школі, а потім і в Київському колегіумі сім вільних наук, орієнтувався, як зазначає історик К. Харлампович, «на зразок єзуїтських шкіл» [4]. При цьому Петро Могила хотів, щоб у Київському колегіумі дотримувалися православних релігійних традицій, щоб «західна наука була перенесена на православний ґрунт, у якій молодь, як і колись, виховувалася б у «великой побожности, в обычаях добрых» [5]. Створена в Київській академії школа поєднала візантійсько-православні традиції з «латинськими». У ній поряд із церковнослов'янською навчали латинської та польської мов.

У період функціонування української шкільної драми (XVII – перша половина XVIII ст.) в Україні важливу роль відігравала православна церква, і значну увагу приділяли духовно-християнським цінностям. Це позначилося на музичному доробку, який у той час у професійній галузі мав християнську релігійну тематику. Протягом XVII – першої половини XVIII ст. у православних та греко-католицьких церквах на українських землях хор виконував церковну монодію на гімнографічні тексти, а також багатоголосні

---

[4] Харлампович К. В. Западнорусские православные школы XVI – начала XVII века, относящие их к инославным, религиозное обучение в них и заслуга их в деле защиты православной веры и церкви. Казань : Типогр. Императорского ун-та, 1898. С. 459.

[5] Там само. С. 357.

(партесні) твори на ті самі тексти. Водночас активно функціонував паралітургічний жанр – духовні канти. З цими музичними жанрами, як показало наше дослідження, була тісно пов'язана українська духовна віршова драма.

В епоху Бароко в «латинських» школах (західноєвропейських та польських) неабияку роль надавали релігійному вихованню, із чим пов'язане культивування в цих осередках шкільного театру з виставленням духовної віршової драми. В Україні в школах нового типу релігійне виховання також було прерогативою православних українських діячів, і для цього вони використовували шкільний театр. Засвоївши інонаціональні досягнення в означеній царині, вони прагнули використати шкільний театр для зміцнення православної віри.

«Латинський» світ на той час уже мав багаті традиції в театральних видовищах на християнську тематику: літургійна драма в епоху раннього Середньовіччя (близько X ст.), вихід її на площу і формування в XII–XV ст. середньовічних жанрів – містерій, міраклів, мораліте; виникнення в 30-х роках XVI ст. в Німеччині та Нідерландах духовної драми нового стилю («новолатинської»), яка зазнала деякого впливу античної трагедії. У XVI–XVII ст. ця драма активно розвивалася в різних європейських країнах, спираючись на щойно згадані середньовічні традиції жанрів – містерій, міраклів та мораліте. Драматурги нового напряму, як і середньовічні, спиралися на матеріали Старого та Нового Завітів, але використовували їх по-іншому. В. Рєзанов зауважував, що вони «брали окремі, придатні для драми сюжети, допускаючи при тому здогадів та вигадок різних» [6]. Як і середньовічні автори, вони залучали не лише канонічні, але й неканонічні джерела (апокрифічні Євангелія, Житія святих та ін.)

Автори середньовічних драматичних творів не дотримувалися жодних «правил», мали свободу у викладі змісту. Їхні драми могли мати великий обсяг, у них брала участь значна кількість персонажів. Духовна драма нового стилю, що виникла в XVI ст., керувалася вже

[6] Рєзанов В. І. Українська драма. Вип. І. Вступ. Сценічні вистави в Галичині. Київ : Укр. акад. наук, 1926. С. 7.

певними приписами, що подавали латиномовні курси «поетики», які викладали у вищих школах Західної Європи, Польщі, а також України. Як пише В. Рєзанов, під впливом античної драми шкільні латинські п'єси XVI ст. складалися з п'яти дій, після кожної співав хор. Однак при цьому він зазначає, що обсяги п'єс не обмежувалися жодними нормами, зокрема кількістю дійових осіб [7].

Шкільна духовна драма, функціонуючи протягом епохи Бароко в «латинському» світі та в Україні, зберігала релігійну основу, водночас зазнаючи змін і трансформацій як у змісті, так і в драматургії вистав.

У шкільній драмі «латинського» та слов'яно-православного простору проявилася характерна риса для барокового мистецтва – поєднання середньовічних традицій з виразовою системою барокового стилю.

Шкільні вистави набули значного розвитку в єзуїтських школах, що виникли в Європі наприкінці XVI ст., зокрема й на українських територіях. Від початку свого існування такі школи орієнтувалися на модель гуманістичної школи, основану на Еразмовому принципі *pietas litterata* [освічене благочестя] [8].

У виховному процесі єзуїти надавали велику увагу шкільним виставам. Вони вбачали в них вагомий засіб пропаганди католицьких ідей у європейському суспільстві, зокрема серед молодого покоління.

Поширення шкільної драми в Україні, на думку В. Рєзанова, відбувалося через польський вплив. Польща своєю чергою адаптувала західноєвропейські традиції в цій галузі, зокрема, єзуїтських колегіумів [9], які з'явилися на території Польщі та в Україні наприкінці XVI ст. У єзуїтських школах навчалися діти різних релігійних конфесій, з-поміж них і православні.

У своїх п'єсах єзуїти успадкували драматичну форму, створену гуманістами під впливом античної драми; у них проявилися ремінісценції середньовічного театру. Їхні драми XVII ст. уявляли собою продовження та розвиток латинської драми XVI століття [10].

Єзуїти оновили духовну драму завдяки використанню барокової стилістики. В. Рєзанов відзначив одну з характерних ознак єзуїтських

драм – «пристрасть» авторів до алегорій, виведення на сцену алегоричних фігур, які брали на себе функцію реальних персонажів [11]. Під єзуїтським впливом в українських драмах також використовували алегоричні фігури, які заміняли священних осіб (Бога, Богородицю, Христа), їх було заборонено виставляти на сцені, як і персон, що представляли доброчесні та гріховні сили.

У єзуїтських драмах подекуди простежується поєднання християнського з античнo-поганським у прологах, хорах та інтерлюдіях, в алегоричних драмах-панегіриках [12], що також було притаманне бароковому стилю.

Єзуїти були добрими психологами й використовували різні театральні засоби для впливу на глядача. Для посилення вражень від спектаклів вони залучали музику, пластичні рухи, танці, живописні картини, освітлення, механіку [13].

Єзуїтські драми складалися від однієї до семи дій, переважно з трьох до п'яти (їх кількість не була регламентована). Починалися вони прологом, а завершувалися епілогом [14]. Таку структуру здебільшого мали й українські шкільні драми.

Розглядаючи побудову єзуїтських драм, В. Рєзанов відзначив, що наприкінці кожної дії співав хор. У середині дій його часто переривали діалоги або він поєднувався із ритмічними рухами, часом перетворювався на цілий балет [15]. Мабуть, під впливом єзуїтських вистав українські автори зрідка використовували в драмах також танці. Особливо цікавим прикладом цього є пантомімічний танець зі співом у п'єсі «Іосиф Патріарха» Лаврентія Горки.

Розвиток в Італії опери вплинув на єзуїтські вистави, у яких особливого значення набув музичний компонент. Поданий у праці В. Рє-

---

[11] Там само. С. 456.

[12] Рєзанов В. І. Українська драма. Вип. 1. С.11.

[13] Там само. С. 9.

[14] Рєзанов В. И. К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов. С. 457–458.

[15] Рєзанов В. І. Українська драма. Вип. 1. С. 12.

занова «К истории русской драмы. Экскурс в область театра иезуитов» (Ніжин, 1910) розгляд окремих єзуїтських драм різних західноєвропейських країн та Польщі свідчить про те, що в їхніх п'єсах часто співав хор. Між діями серйозної драми в єзуїтському театрі виставляли інтерлюдії та інтермедії веселого, розважального змісту. Такі інтермедії використовували й українські автори.

В. Рєзанов також детально розглядав рецепцію єзуїтських драм у творчості українських драматургів. Сучасна польсько-американська вчена Паулина Левін (Paulina Levin), досліджуючи українську шкільну драму, дійшла висновку, що за наявності єзуїтських впливів у ній проявилася своєрідність у розкритті релігійних християнських сюжетів відповідно до православних традицій [16].

На цей час опубліковано тексти 58 українських драм, які в XVII–XVIII ст. входили до репертуару шкільного театру [17]. Функціонуючи протягом кінця XVI–XVIII ст., шкільний театр зазнавав певних змін, що позначилися на еволюції драми – від ранніх форм (декламацій) до зрілих шкільних п'єс. Здебільшого це була духовна драма великоднього й різдвяного циклів, міраклі про життя та чудеса святих, а також мораліте. На початку XVIII ст. зароджувалися ознаки світської драми на історичні сюжети.

Автори п'єс зверталися до національної історії та проблем тогочасного життя України. Драма «Владимир» Феофана Прокоповича присвячена періоду запровадження християнства на Русі (поставлена в Києво-Могилянській академії 1705 р.). Сюжет драми «Милость Божія» невідомого автора пов'язаний із національно-визвольною боротьбою українського народу під проводом Богдана Хмельниць-

---

[16] Lewin P. Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centurius. Edmonton ; Toronto, 2008. 252 s. / укр. перекл. з англ. : Левін Пауліна ; Польські контексти українського бароко, шкільна драма та театр ; відп. ред. упоряд. і передм. Р. Радишевський ; післям. Дж. Броджі-Беркофф (Італія). Київ : Талком, 2020. С. 36.

[17] Сулима М. Шкільна драма. *Історія української літератури*. Київ : Наукова думка, 2014. Т. 2. С. 503.

кого (вистава відбулася в Київській академії 1728 р.). У драмі Георгія Щербацького «Трагедокомедія, нарецаемая Фотій…» (1749) порушується актуальна на той час проблема стосунків між православними і католиками.

Випускники Києво-Могилянської академії, використовуючи набутий досвід написання драм та їх постановок, успішно ставили вистави в інших національних осередках. Скажімо, її випускник Минайло (Михаїл) Козачинський написав першу драму з історії Сербії *«Трагедіа, сирѣчь печалная повѣсть о смерти послѣдняго царя сербскаго Уроша Пятаго…»*, яка була поставлена 1734 року в реорганізованій ним школі у Карлівцях Сремських. На території Росії писали та ставили драми вихованці Києво-Могилянської академії Димитрій Туптало, Ісаакій Хмарний, білорус Симеон Полоцький та ін.

Авторами більшості драм були професори Києво-Могилянської академії: Митрофан Довгалевський, Феофан Прокопович, Лаврентій Горка, Георгій Кониський, Сильвестр Ляскоронський, Мануїл Базилевич, Ісаакій Хмарний, Інокентій Одровонж-Мигалевич та ін., а також випускники Дмитро Туптало (згодом митрополит Ростовський), Мануїл (Михайло) Козачинський. Частина драм анонімна.

Більшість авторів драм були професорами латиномовних курсів поетики або риторики. Збереглося близько двох десятків таких курсів XVII – першої половини XVIII ст., частина з них походить із Києво-Могилянської академії [18].

---

[18] Українські латиномовні поетики збереглися переважно в рукописному вигляді. Лише курс поетики Феофана Прокоповича, який він викладав у Києво-Могилянській академії протягом 1705–1706 років., був опублікований Георгієм Кониським у Могильові 1786 року. Друге видання цього курсу в перекладі російською мовою вийшло 1961 року (Прокопович Ф. Сочинения. Москва ; Ленинград, 1961. У другій половині XX ст. в перекладі українською мовою надруковано дві поетики: «Сад поетичний» Митрофана Довгалевського 1736 року (Київ : Наукова думка, 1973) та В. І. Крекотнем «Київська поетика 1667 р.» (Літературна спадщина Київської Русі і українська література XVI–XVII ст. Київ : Наукова думка, 1981. С. 118–154).

Дослідження цих поетик українськими вченими показало, що їх автори спиралися на античну теорію (поетики Арістотеля, Горація), ураховували досвід ренесансних та барокових західноєвропейських і польських поетик XVI–XVII ст. Спираючись на ці джерела, українські поетики розглядали особливості жанру трагедії і водночас зупинялися на ролі в ній хору, орієнтуючись на античну традицію. З початку свого виникнення антична трагедія значну увагу приділяла ролі хору, який у різний час використовувався по-різному. Західноєвропейські, польські та українські поетики у своїх трактатах спеціально зупинялися на місці використання хору в трагедії, а іноді писали про його драматургічні функції.

В інонаціональних та українських поетиках можна простежити два підходи до використання хору в трагедіях: 1. Активна участь хору протягом усієї п'єси, який має зв'язок з фабулою драми і виконує функцію персонажа. 2. Спів хору лише наприкінці дій. Ці два підходи виникли на основі античного театру.

Аналіз драматургічної функції музичного компонента в українських різдвяних та великодніх драмах засвідчив, що їх автори спиралися на теорію поетичних курсів та на окреслені два підходи використання хору.

Маркером звучання музичного компонента в українських драмах були ремарки, а також вербальні віршовані тексти музичних номерів. Майже в кожній зі збережених драм трапляються ремарки з використанням термінів: *пѣніє (спів), кант, cantus, хор, chorus*. Схожі терміни мала й західноєвропейська та польська драми: *cantus, chor, chorus*. Очевидно, від *cantus* походить термін «кант», який також часто можна побачити в заголовках музичних номерів драм (Димитрій Туптало, Митрофан Довгалевський, Георгій Кониський та ін.). В українській драмі польською мовою «Комедія уніатів з православними» (*Komedya Uniatówz Prawosławnemi*) Сави Стрілецького (кінець XVIII ст.) фіксуються латинські назви: *cant, aria*.

Ремарки дають інформацію про персонажів, які співали, та іноді конкретизують зміст вокальних номерів. Вони засвідчують викорис-

тання в драмах гри на інструментах, танцювальних номерів. Завдяки ремаркам дізнаємося про залучення до драм православних церковних піснеспівів і популярних у той час українських духовних кантів.

Ремарки дають уявлення про місце звучання співу на сцені. Для виставлення різдвяних та великодніх драм використовувалася середньовічна двоповерхова містеріальна сцена. На основній сцені (перший поверх) відбувалися земні події, а на спеціальному підвищенні (другий поверх) дія відбувалася начебто в небесних сферах (у Раю). Земля з небом, мабуть, з'єднувалася східцями, бо на небо піднімалися і з нього спускалися дійові особи. На підвищенні виступали персони, що втілювали вищі небесні сили, і відповідно цьому відбувалися дії: сцени про перебування першої людини в Раю, її гріхопадіння та вигнання з Раю. Спеціальне місце на сцені – на першому поверсі – мало пекло, яке зображувалося по-різному: у вигляді змія, що розкриває пащу й випускає дим, або великої пащі з полум'ям, а іноді – просто темниці. Як свідчать ремарки, співи лунали з різних поверхів сцени. Іноді відбувалися своєрідні вокальні діалоги персонажів, що розташовувалися на різних поверхах.

Деякі драми, зокрема історичні та мораліте, мабуть, виставляли на сцені зі змінними декораціями. І в цих драмах, як свідчать ремарки, спів звучав як на основній сцені, так і долинав з-за сцени (ремарка: «"поют" за запоною»).

Як показало наше дослідження, у великодніх та різдвяних драмах найчастіше співали Ангели як реальні персонажі. Роль персонажа виконували також співи Хору, які в текстах драм фіксували з назвами «Хор» або «Пѣніе». У використанні Хору як персонажа українська шкільна драма дотримувалася традиції античної трагедії.

Джерельним матеріалом для пропонованого дослідження стали друковані тексти українських шкільних драм, які опублікував В. Рєзанов у 20-х роках XX ст. [19], а також його наукові праці про західно-

[19] Рєзанов В. І. Драма українська. Т. 1 : Старовинний театр український : у 6 вип. / Укр. акад. наук. Вип. І : Вступ. Сценічні вистави у Галичині. Київ, 1926. 204 с.; Вип. 3 : Шкільні дійства великоднього циклу. Додатки. Київ, 1925. 394 с.;

європейську та польську шкільні драми, насамперед єзуїтську [20]. Оскільки ознайомитися з рукописами і стародруками інонаціональних текстів драм (XVI–XVIII ст.) практично неможливо, монографії В. Рєзанова стали єдиним джерелом інформації про використання в них музики. Дослідник подає зміст багатьох драм, їх структуру, а іноді пише і про застосування музики. З його інформації довідуємось, що в більшості інонаціональних шкільних вистав був музичний компонент.

Великодня драма

Великодня драма спочатку виникла в Західній Європі. Найдавніший зразок пасхальної п'єси кінця XIII – початку XIV ст. входив до збірки мандрівних поетів Північної Німеччини «Cármĭna Burána» (відомий як «Кодекс Бураніс»), що була знайдена в Бенедиктинському монастирі Боєрн (Баварія). За інформацією В. Рєзанова, у цій п'єсі виконувала пісню Марія Магдалина [21].

З часом середньовічна пасхальна драма збагатилася новими сюжетними мотивами й набула великого обсягу; у ній брало участь багато персонажів. Вона стала однією із центральних п'єс у циклі містерій. Наприкінці епохи Середньовіччя латинську мову в п'єсах замінили на національні мови – французьку, німецьку та ін.

Особливої популярності набула пасхальна містерія у Франції. Починаючи з XIV ст. й до Відродження, збереглися записи понад ста п'єс, які виставлялися в різних містах Франції. Деякі з них на-

Вип. 4 : Шкільні дійства різдвяного циклу. Київ, 1927. 208 с.; Вип. 5 : Драматизовані легенди агіографічні. Київ, 1928. 296 с.; Вип. 6 : Драми-мораліте. Київ, 1929. 264 с.

[20] Рєзанов В. И. К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов. Нежин : Тип. наследников В. К. Меленевского, 1910. 464 с.; Рєзанов В. И. «Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII ст. и театр иезуитов. Москва : Синодальная типография, 1910. 344 с.

[21] Рєзанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII ст. и театр иезуитов. С. 134.

друковані. Про використання співів свідчить одна зі значних французьких пасхальних містерій XV ст. – «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (*Lapassion Nostre Seigneur Jhesu Crist*) Арнуля Гребана (1420–1471). У її кінці звучав гімн «Тебе Бога хвалим» (*Te Deumlaudamus*) [22].

В Україні вистави з великодньою тематикою з'явилися наприкінці XVI ст. Спочатку це були ранні форми шкільних драм – декламації, а згодом їх зрілі форми.

Українські драматурги, створюючи великодні декламації та зрілі форми драм, використовували матеріали Старого та Нового Завітів, а також західноєвропейські містерії XV ст., єзуїтські драми XVII ст. та інші джерела. В. Рєзанов простежив зв'язки українських великодніх драм із західноєвропейськими містеріями XV ст., зокрема з французькою «Містерією страстей Господніх» Арнуля Гребана [23].

Зі старозавітного джерела походить сюжетна ситуація в драмах про первородний гріх праотців та їх вигнання з Раю (книга Буття 1–3). Євангельське джерело стало основою для виставлення страстей Христових і Його Воскресіння.

Декламація Йоаникія Волковича «*Розмишлянє о муцѣ Христа Спасителя нашего, притым веселая радость з триумфального его воскресения … при церкви братской Успенія Пречистыя Дѣви Маріи през отрочат отправованыи*» (надрукована у Львові 1631 р.) була драматичною виставою на сюжет страстей Христових. Як зазначено в заголовку, її виконували учні львівської ставропігійської школи «при церкви братской»,тобто не всередині церкви, як літургічну драму, а десь поблизу – найімовірніше на шкільному подвір'ї [24].

Декламація складалася з двох частин. У першій ішлося про страсті Христові, а в другій – про Його Воскресіння. У другій частині, що мала назву «*Вѣршѣ на радостный день воскресенія Христа Спасите-*

[22] Там само. С. 136.

[23] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 38.

[24] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 1. С. 29

ля нашего» наявне цитування слів деяких православних церковних піснеспівів [25].

Після виступу Ангела наведена ремарка: «Воскресенія день просвѣтимся людіє», що є початком тексту церковного піснеспіву – ірмосу 1-ї пісні, 1-го гласу. У тексті декламації, яка подана після цієї ремарки, ідеться про використання музики (співів) для уславлення події Воскресіння Христа:

Всѣ розныи музики, к нам ся к нам зберѣте,
Прелюбезнои утѣхи нам допоможѣте,
Орфеє и Аріон вас к собѣ взываем,
До нашего веселья и вас запрошаем.
Стройте цитари, лютнѣ, в арфы миле бійте,
Мелодійными думы нас всѣх веселѣте.
Бійте в лютнѣ а нехай лѣсы выскакуют,
И морскіи делфины при брегу танцуют.
Хоры аггелскіи, и вы к нам завитайте,
И з нами, «*Христос воскрес*», весело спѣвайте [26].

«*Христос воскрес*» – тропар, що співали в церкві на свято Воскресіння Христа.

Перед виступом Першого отрока ремарка: «Ты же чистая красуйся Богородице, о востании сына твоего». Цей текст є завершальними словами церковного піснеспіву – ірмосу «Свѣтися, свѣтися, Новий Єрусалиме (1-го гласу, 9-та пісня). Ці слова ірмосу відповідали текстам виступів 11 Отроків, які закликали до радості Богородицю та всіх християн. До виступу персонажа «Радості церковної» подана ремарка: «Свѣтися, свѣтися, новый Іерусалиме, слава бо Господня на тебѣ возсія» (ірмос 1-го гласу). Зміст та радісно-гімнічний характер церковних піснеспівів був немовби «лейттемою» для виступів персонажів декламації.

[25] Там само. С. 118–121.

[26] При цитуванні вербальних текстів драм, церковної гімнографії та кантів твердий знак (ъ) у кінці слів опускаємо.

Перед текстом наступного виступу персонажа Ангела ремарка: «Воста нѣст зде. Радуйтеся», а в середині – початок тексту ірмосу «Воскресенія день просвѣтимся людіє». У кінці декламації Ангел закликав хор співати тропар «Христос воскрес из мертвых»:

Хоры аггескіи и вы к нам завитайте,
И з нами, Христос воскрес, весело спѣвайте.

Цей театральний твір є доказом особливо тісного зв'язку декламації з православною Літургією. Цілком можливо, що в декламації було вокальне виконання цих текстів, як у Літургії. У XVII–XVIII ст. ці церковні піснеспіви фіксувалися в українських нотолінійних Ірмолоях з кінця XVI–XVIII ст., які в рукописному вигляді зберігаються в книгосховищах України, а на початку XVIII ст. з'явилися їх перші друковані видання (Львів, Почаїв).

Музичний чинник використовували в зрілих формах драм: «*Дѣйствіе на страсти Христовы списанное*» (80-ті роки XVII ст.), «*Царство Натури Людской*» (1698), великодня драма без назви (поч. XVIII ст.), «*Мудрость предвѣчная*» (1703), «*Торжество Естества Человѣческого*» (1706), «*Трагедокомедія*» Сильвестра Ляскоронського (1737/1738), «*Властотворній образ Человѣколюбія Божія*» Митрофана Довгалевського (1737). Ці драми надрукував В. Рєзанов у книзі «Драма українська» (вип. 3, Київ, 1925).

У зрілих формах шкільних українських драм у сюжетній ситуації про гріхопадінням праотців під впливом містерії А. Гребана виступає змій Люцифер, який був незадоволений величчю Людини і робив усе, щоб зіпхнути її з райського престолу та відправити в пекло. Він посилає злі сили, що намовляють Людину порушити заповідь Бога, і переконують, що, з'ївши плід із забороненого дерева, вона буде мати таку саму владу, як у Бога. Через порушення Божого заповіту Людина віддалилася від Бога й була вигнана з Раю до пекла. З цим сюжетним мотивом пов'язане проведення в драмах теми боротьби між добром і злом. Злі сили намовляють Людину на гріх, а Добрі співчувають і оплакують її гріхопадіння.

У євангельському джерелі, на які спиралися автори драм, розкривається сутність обітниці Бога (його план) – порятунок грішного людського роду відбувається пришестям Спасителя на землю. Христос своїми стражданнями, смертю та воскресінням визволить грішних людей. Проводиться тема любові Бога до Людини. Незважаючи на вчинений Людиною гріх, недотримання заборони й прояв власної волі, Бог виявляє милосердя до неї та посилає Спасителя, який її визволить з пекла. Старозавітні мотиви мали підготувати глядача до сприйняття Христа як Спасителя. На основі євангельського джерела в драмах виставлялася сюжетна ситуація про його розп'яття, смерть та воскресіння. У зв'язку із цим проводилася ідея порятунку людства жертовністю Христа.

У великодніх драмах музична складова найчастіше представлена співами хору Ангелів, які в драмах не є алегоричними постатями, а реальними персонажами. Про співи Ангелів ідеться в текстах Біблії, православній церковній гімнографії, а також у середньовічних містеріях. Ця традиція перейшла й до шкільних драм. Майже в кожній зі збережених українських шкільних драм співали хори Ангелів і виконували різні драматургічні функції.

Зупинимося на найбільш показових зразках залучення музичного чинника до великодніх драм. До них належить використання вокального звучання в лірико-елегійних сценах, які передавали страждання першої Людини після гріхопадіння, її плач і каяття. У Біблії при розповіді про гріхопадіння праотців немає сюжетного мотиву про оплакування Адамом свого гріха, віддалення від Раю і потрапляння в пекло. На думку В. Рєзанова, цей мотив міг виникнути під впливом містерій, зокрема «Егерської», де йшлося про скорботу Адама через втрату райського блаженства [27].

Авторам українських великодніх драм, мабуть, були відомі й українські джерела, у яких ішлося про «плач» Адама. Про це мовиться в апокрифічних рукописних джерелах XVII ст., віднайдених

[27] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 14.

та опублікованих І. Франком. У рукописі XVII ст. «Слово о Адамѣ» зазначено, що після скоєння гріха «древіє поверже листвіє, єдина не поверже смоква. Адам въсплакася вєлми» [28].

Про «плач Адама» мова йде і в православних літургічних піснеспівах, зокрема у стихирі 6-го гласу, яку співає Хор у Сиропусну неділю: «Сіде Адам прямо рая і свою наготу ридая, плакаше…». Вона зафіксована в українських нотолінійних Ірмолоях кінця XVI–XVIII ст.

«Плач Адама» трапляється й серед духовних кантів. У друкованому «Богогласнику» (1790) зафіксовано кант «Плач Адама Праотця из Рая изгнанного»: «Уви от куду отпадох бѣдний» [29].

У виставленні цієї тематики автори драм, спираючись на різні джерела, проявляли творчу фантазію та винахідливість. Вони створювали лірико-елегійні сцени, поетика виступу персонажів була спрямована на підвищений емоційний вплив на глядача. З цією метою в сценах використовували також музичний компонент. Адама і Єву в драмах заміняли алегоричні персонажі – Натура Людська (Натура Людская), Єство Людське (Єстество Человѣческое).

У драмі «*Царство Натури Людской*» у 7-й з'яві І-ї дії виставлялося оплакування першою Людиною свого гріхопадіння. У ремарці-змісті до цієї з'яви зазначено: «Плач Натури Людской ридает падения, изгнания своего з царства райски, ему же и аггели смутним пѣнием з небес соболѣзнуют; но Благодать Божая пришедши плач утоляет» [30]. Персоніфікацією грішної Людини в цій драмі є Натура Людська, яку алегоричний персонаж Спокуса («Прелесть») за велінням Люцифера намовляє порушити Божу заборону. Страждання Натури Людської передані через алегоричну постать «Плач», котрий страждав у темниці. У діалозі з Плачем звучали співи хору Ан-

[28] Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. 1 : Апокрифи старозавітні. Репринт видання 1896 року. Львів, 2006. С. 20.

[29] Друкований Почаївський Богогласник 1790/91 рр. № 38.

[30] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 127.

гелів. У цій драмі вони співчувають Натурі Людській і страждають разом з нею.

Наводимо фрагмент із цієї сцени:

Плач
З рая четире текущия рѣки,
Источѣте ми воды слез велики,
Слезное море!
Источите ми крвавих слез токи,
Фѣзон, Геонь, Тигр и Ефрад глубоки!
Горе мнѣ, горе!..

Ангели
Плачем ми, плачем небесния хори,
Вси аггеские ридаем собори
Людску надежду:
Свѣт часоносний плачем заливаем,
Во сердца наша твоего здихаем
Сердца мятежу… [31].

Поетичні засоби виступів Плачу та Ангелів були спрямовані на розчулення глядача. Драматичний ефект досягався особливостями віршової поетики: емоційно-підвищеним тоном вислову з використанням окличних і питальних речень, повторенням окремих слів та словосполучень, які передавали певний емоційний стан. До них належить часте вживання у виступах Плачу та Ангелів слова «сльози» в різних словосполученнях: «слезное море!», «слезные воды», «крвавых слез токи», «нехай утону во слѣзах во вѣки», «облечите мя, слезные потоки», «райские рѣки, лийте моя слези». Повторення слова «сльози» в різних варіантах мало емоційний та інтелектуальний вплив на глядача.

Через образ «потоку сліз», який дійшов і до неба, передано глибоке усвідомлення Людиною свого гріха. Ангели у співі припуска-

[31] Там само. С. 127, 129.

ють, що плачем Людська Натура згасить «горящий гнѣв неутолимий Бога Егова», і Десниця Божа готова проявити милість [32].

В. Рєзанов вважає, що виступ Плачу був вокальним номером, який він назвав «арією» [33]. Після кожної віршової строфи виступу Плачу хор Ангелів виконував також одну строфу. Цілком можливо, що персонаж Плач не декламував текст, а співав, хоча вказівки на це в тексті драми немає. Однак про спів цього персонажа може свідчити ідентичність віршових особливостей вербального тексту Плачу та хору Ангелів. У них використовується модифікована складна шестирядкова сапфічна строфа, що складається з двох простих сапфічних строф: 11(2) + 5; 11(2) + 5. Римуються 1-й і 2-й; 3-й і 4-й рядки та адонії – 3-й і 6-й рядки. Це дає підстави припустити, що у вокальному соло Плачу та співах Ангелів використовувався схожий музичний текст. Тому 7-му з'яву (крім заключення) можна вважати музичною сценою, яка була лірико-елегійною кульмінацією в розробленні сюжетного мотиву про гріхопадіння Натури Людської. Спів Ангелів у цій сцені був співучасником оплакування гріха Натури Людської. Їхні виступи мали співчувальну драматургічну функцію. Особливості віршової поетики дають можливість припустити, що у виступах Плачу та Ангелів могла використовуватися сумна лірико-епічна мелодика, подібна до канта «Плач Адама»: «Уви откуду отпадох бѣдний».

У драмі «*Мудрость предвѣчная*» спів Ангелів також брав участь у сцені після гріхопадіння перших Людей. Автор драми замість біблійних персонажів використав алегоричні постаті: Бог представлений в образі Мудрості Предвічної (Мудрость Предвѣчная), перші Люди – в образі Душі, змій-спокусник – у постатях семи гріхів, які спокушують Душу: Гординя, Глупота (Безумие), Заздрість (Зависть), Спокуса (Лакомство), Ненажерливість (Обжорство), Хтивість (Нечистота) та Гнів. Під їхній вплив потрапили персонажі Розум і Воля, які допускають можливість Душі недослухатися Божої за-

[32] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 128–131.

[33] Там само. С. 14.

борони. Після її гріхопадіння персонажі, які уособлюють сім гріхів, торжествують. Розкаюються Розум і Воля, уважаючи, що падіння Душі сталося через них («наше діло»). Після цього в II дії 6-й з'яві в лірико-елегійній монологічній сцені звучав спів у Небі (ремарка «Пѣніе в Небѣ»), тобто співали Ангели:

Горкія слезы точити начнѣте,
Звѣзди, планети и солнечний свѣте!
Паде Ваш зрител, паде в устнѣ аду
В смертну ограду… [34].

Ангели у співі висловлюють жаль і біль через те, що Душа, як прекрасне створіння Боже, за його задумом, мала бути в Раю, а потрапила в пекло. Цим викликаний горювальний настрій виступу Ангелів. Вони закликають весь Всесвіт (сонце, зорі, планети, діброви та ріки) оплакати перехід Душі в «смертну ограду». У цьому «плачі» Ангелів, як і в попередній драмі, виступає образ «сліз» («излиймо слезы горкія чувственно») і заклик до всієї природи оплакати гріхопадіння Душі.

У драмі Митрофана Довгалевського «*Власнотворнѣй образ человѣколюбія Божія*» в середині 3-ї з'яви звучав музичний номер під назвою «кант», який, імовірно, співали Ангели. Згідно з ремаркою, він виконувався під час того, як «Правосудіє Божіе» «обнажатимет человѣка со всего одѣянія». Ангели вражені цією подією й обурені вчинком Людини Першої (Человѣка Первого), за який вона потрапила до пекельних сил.

Что се? Что се?
Коль бѣдно дѣло, срамно зѣло,
Зрим на тебѣ нинѣ
Божіей лишен!
О владико рая красна,
Образа Божія лѣпота самовласна

[34] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 182–183.

Днесь уже бѣсу сопричасна! [35].

На відміну від виступів Ангелів у попередніх драмах, у цьому «канті» вони осуджують гріховні діяння Людини Першої.

У Великодній драмі без назви (у 3-й з'яві) натрапляємо на сцену, в якій співає та декламує Душа грішна після гріхопадіння. Невідомий автор створив монологічну сцену, яка має тричастинну будову: крайні частини «cantus» Душі грішної, а середня – її декламація. Про це свідчить ремарка лат.: *Hoc loquitur anima pecaminosa* («Це говорить Душа грішна»). У співі «Душі грішної» з підвищеною емоційністю розкривається жаль через здійснений гріх: «Уви мнѣ, о Боже, кто ми днес поможе / Грешной, окаянной?» [36]. У декламації вона виражає злість через свої діяння і просить допомоги («Кто подаст руку помощи»). У наступному співі («cantus») – «Уже отчаянна, злобою попранна, / Не имам надежди;...» передано стан відчаю. Зміст та поетичні особливості співів Душі грішної в цій драмі були схожими з виступами персонажів «Плачів» в інших драмах.

Ангели в сценах гріхопадіння першої Людини не тільки співчували та засуджували цей персонаж. Вони, виконуючи волю Бога, сповіщали про його милосердя над грішною Людиною.

У драмі «*Царство Натуры Людской*» про помилування Богом Натури Людської сповіщає Хор (завершення 9-ї з'яви). Про це зазначено в ремарці: «Хор оглашает милосердна быти Бога над Натурою Людскою» [37]. У співі Хору «О кто исповѣст, як ест Бог богати» проводиться тема про милосердя Бога, що призведе до визволення Натури Людської. Отже, при виставленні сакрального сюжету персонаж Хор уособлював «небесні, вищі сили».

---

[35] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 338. У цій драмі М. Довгалевського інші канти звучали в кінці з'яв.

[36] Там само. С. 319.

[37] Там само. С. 137.

Проте у виняткових випадках Хор як персонаж міг бути прибічником негативних сил. Так, це простежуємо в трагедокомедії Сильвестра Ляскоронського. У І дії, 5-й з'яві у сцені гріхопадіння праотців виставлялося спокушення алегоричним персонажем Спокусою («Прелестю») першої Людини – Єства. Спокуса переконує Єство, що, з'ївши плід із забороненого дерева, їй відкриється істина. Скуштувавши плід із забороненого дерева, Єство вихваляється своєю всевладністю: «Моей державѣ будет ввесь свѣт покоренній». Після монологу Єства подано ремарку: «Приходящу демону хори поют пѣснь торжественную» – «Торжествуй щасливѣ владика, Побѣдивій человѣка; Радость тебѣ лики / Поем во вся вѣки… Тебе отселѣ славими / Увѣнчают діядими». Після цього виступав персонаж Гнів (Гнѣв), який осудив Єство за його вчинок. Отже, Хор у цій сцені був на боці Люципера та його прибічників, які йому допомагали (Демон, алегоричні персонажі Спокуса, Зависть).

У великодніх драмах музичний компонент брав участь у сценах, які відображали сюжетні ситуації страстей Христових та Воскресіння Христа. В українських драмах на сцені не виставляли подій, пов'язаних із розп'яттям Ісуса Христа. Ця сюжетна ситуація передавалася через алегоричні сцени, через страждання персонажів, які бачили понівечене тіло Христа.

Так, у драмі *«Торжество Естества Человѣческаго»* у 7-й з'яві І частини монолог персонажа Милість Божа (Милость Божія), що уособлював Ісуса Христа, замінив низку сцен, пов'язаних із Його стражданнями. Такі заміни дії монологами, як зазначив В. Рєзанов, існували в єзуїтських виставах [38]. У руках цього персонажа знаходилися символи мук – хрест, терновий вінець та ін. У монолозі Милості Божої, що займає всю з'яву, ідеться про те, що «Милосердие от горна Сиону / Во мир мя посла спасти ону» [39], тобто вона визволить Єство з пекла. Милість Божа перераховує ті муки, які їй доведеться

[38] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 37.

[39] Там само. С. 237.

перетерпіти: «…древу дам ся пригвоздити, / На крестѣ живот зволю совершити» [40].

У 8-й з'яві алегоричний персонаж Побожність (Побожность) шукає Христа, про що мовиться в її монолозі «Слишах ревност глас жениха». «Голос з небес» їй сповіщає, щоб вона йшла на Голгофу: «Гряди к Голгофѣ – се твой возлюбленний / Мертв висит и наг на крест пригвожденний» [41]. Як свідчить ремарка, Побожність іде на Голгофу й там, побачивши «розп'ятого між скорботними ангелами, плаче»:

«…Боли не терпя твоей смерти зрѣти,
Зволю при стопах здѣ твоих умрѣти, –
Нех покриет зраненну дозѣла
Смертна могила» [42].

На Голгофі біля розп'ятого Христа перебувають Ангели. Виступи кожного із семи Ангелів сповнені страждальницькими почуттями і близькі до плачу: «Ридаем Творца нестерпимой смерти, / Желаем равно здѣ при нѣм уметри» [43]. Водночас вони сповіщають і радісну вістку, що після трьох днів Христос Воскресне. Ця сцена виступів Побожності та Ангелів пройнята лірико-елегійним настроєм. В. Рєзанов уважає, що вона була музичною сценою. На його думку, Побожність співала арію, Ангели – елегійні пісні, а сама сцена «являла собою швидше уривок духовної опери» [44]. Проте в тексті драми не зазначено, що Побожність та Ангели мають співати. Однак зміст словесного тексту дає можливість припустити її вокальне виконання. У великодній польській драмі 1651 року «Оплакування Божих ран Розп'ятого Спасителя» (*Nabożneran Ukrzyżowanego Zbawiciela oplakiwanie*), як засвідчено в її тексті, три ангели співали «lamenty»

[40] Там само. С. 239.

[41] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 240.

[42] Там само.

[43] Там само. С. 241.

[44] Там само. С. 38.

про страсті Христові [45]. Можливо, що такі вокальні сцени надихали українських авторів на створення подібних і в українських шкільних виставах.

Музичний компонент використовувався й у сцені, що розробляла сюжетну ситуацію про Йосифа з Никодимом, які зняли Ісуса з хреста. У 9-й з'яві драми «*Торжества Естества Человѣческаго*» ремарка-зміст інформує: «Іосиф со Никодимом распятаго и умершаго на крестѣ снимают и у вертоградѣ полагают в новом своем гробѣ, с погрѣбательним Аггелским пѣнием болѣзненним, и отходят» [46]. У драмі подано діалог Йосифа з Никодимом, але не має тексту співу Ангелів, який мав звучати в цій сцені.

В іншій драмі – *трагедокомедії Сильвестра Ляскоронського* ця сюжетна ситуація передана в музичній сцені (III дія, 5-та сцена). У ремарці до неї зазначено: «Іосиф с Никодимом поют», а далі подано текст співу: «Гдѣ нынѣ в сей годинѣ / Зашел, еси свѣта? Гдѣ искати, Руцѣ святи / Пути нам скажѣте…» [47]. У ньому мова йде про пошук Йосифом та Никодимом розіп'ятого Христа.

Після цього вокального дуету подано ремарку: «Приходят ангели и поют». Далі наведено текст виступів Ангелів:

«Творче вѣков и владико!
Зримое в тобѣ толико
Множество ран, ах, … ужасает
Ум удивляет…» [48].

У співі Ангелів передано стан жаху, який їх охопив через побачене понівечене тіло Христа і його смерть:

«Святіи твои вси члени
Видимо, ах,уязвленни.

[45] Рєзанов В. И. «Из истории русской драмы. Школьные действа XVII–XVIII ст. и театр иезуитов. С. 156.

[46] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 242.

[47] Там само. С. 308.

[48] Там само.

Иже иногда биша над свѣтѣ бѣли
Днесь очернѣли… ».

Ангели оплакують смерть Христа: «Ангелов лици внезапну зряще, / Плачем стеняще» [49]. За поетичними особливостями цей вокальний номер подібний до емоційно схвильованих «плачів», які ми розглянули в попередніх драмах, пов'язаних з гріхопадінням праотців.

Авторам драм, очевидно, був відомий церковний піснеспів – стихира 5-го гласу «Тебе одѣющаго ся свѣтом яко ризою, сонем Иосиф со Древа со Никодимом и вѣдѣ мертва нага непогребена благосерде плач восприим ридая глаголаше увы мнѣ сладкии Исусе… » [50], яку виконував Хор у церкві на Велику П'ятницю Страстей Христових. У цьому піснеспіві передано емоційний стан страждання та болю через страшну подію – понівечення тіла Христа та його смерть. У вступному розділі піснеспіву йдеться про зняття Йосифом з Никодимом Ісуса з хреста, а далі текст стихири викладений як «плач»: «Уви мнѣ, сладчайший мой Ісусе… ». У драмі немовби відбувалася театралізація тексту цього піснеспіву, і «плач» звучав у співах Ангелів.

Музичний компонент використовувався також у сцені біля гробу Ісуса Христа. У ній виставлялося оплакування Богородицею свого сина. Такі сцени могли виникнути під впливом західноєвропейських середньовічних містерій.

У драмі «*Торжество Естества Человѣческого*» Богородиця виступає в образі Ревності Матірньої (Ревность Матерняя). Вона виголошує монолог «Се третий ден болѣзненна, стражду серцем, ах, зраненна...» (1-ша з'ява II частини), у якому оплакує смерть свого Сина [51]. Після її монологу звучав спів Ангелів (ремарка: «Хор на небеси поет»):

---

[49] Там само. С. 308–309.

[50] Ірмолой кінця XVI – початку XVII ст. ЛНБ, шифр МВ-50. С. 196–197.

[51] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 247.

Что оумираеш? Что горко сѣтуеш?
Или крѣпости вишняго непщуеш?
Востанет слава,
Патриарх глава
Во воскликновении… [52].

Хор Ангелів заспокоював Ревність Матерню і сповіщав, що Милість Божа (Христос) встане «ада разорит / Всю твар свободит / Сущу во плѣнении» [53].

Інший Хор (ремарка «Инный хор») «Воскресни, всѣхъ животе, востани – что спиши?» звертається до Милості Божої із закликом воскреснути, мертвих оживити, бо «твар в адѣ ридает, Востания чает – Зволъ же слези втерти!» [54]. Отже, співи Ангелів у цій з'яві мали важливу драматургічну функцію. Вони не тільки заспокоювали Ревність Матірню (Богородицю), а й сповіщали про майбутні події: воскресіння Христа й визволення мертвих.

У цій драмі Ангели співали також під час підведення з гробу Милості Божої (Ісуса Христа). Про це йдеться в ремарці-змісті до 2-ї з'яви II частини драми: «О пѣнии Аггелском со многим ужасом Милостъ Божая встает от гроба… ». Але словесних текстів виступів Ангелів немає.

Вокальне звучання було використане в 6-й з'яві II частини цієї драми у сцені визволення Єства Милістю Божою. Вона наказує Єству вийти з темниці й перейти «к небесному трону». Разом з Єством виходить низка визволених праотців. Ангели у співі закликають Єство торжествувати з нагоди визволення: «Торжествуй, ликовствуй, Натуро преславна! / На весъ свѣт многих лѣт слава твоя явна». Милість Божа вінчає Єство: дає йому корону вічної благодаті, скіпетр, садить біля себе і звертається до праотців: «Ви же, пра-

[52] Там само.
[53] Там само. С. 248.
[54] Там само.

отці, аще человѣци, / Равни будете, яко ангеллици: Сидѣте окрест престола Бога» [55].

Розлючений персонаж Пекло (Ад) не вірить, що його державу можуть зруйнувати й посилає на оборону свого царства семиголового змія. Персонаж Перемога Христова (Побѣда Христова) бореться зі змієм і перемагає його. Пекло страждає через свою поразку: «О лютѣ мнѣ, князю тми, нынѣ побѣжденну! / Во вѣк связанний буду терпѣти геенну» [56]. Про перемогу воскреслої Милості Божої над Пеклом і визволення Єства з в'язниці йдеться у співі Ангелів «Плѣни крѣпостъ супостата вескресшаго Бога» [57]. Ангели прославляють велич Милості Божої, яка здійснила падіння Пекла, що хизувалося силою своєї держави.

Вокальний компонент займає значне місце на завершенні драми «*Торжество Естества Человѣческого*» в 7-й з'яві III частини. У ній, як зазначено в ремарці-змісті, «Милостъ Божа со аггелскіми хори ликует». Милість Божа, подолавши ворога, торжествує і закликає ангелів співати: «Паче же воспѣвайте, всѣ, аггел собори… / Ви мнѣ торжественніа гласи восклицайте / Торжественну над враги мене прославляйте…» [58]. Спочатку звучали три панегіричні співи хорів Ангелів між виступами Милості Божої: 1. «Ликуй Милосте в безконечнія вѣки»; 2. «Слава десници вишняго и силѣ»; 3. «Убо преславно и преторжествовенно». Хори Ангелів прославляли Милість Божу як переможницю над ворогом:

«Ликуй, Милости, в безконечни вѣки:
Тя прославляем, аггелскія лики,
Яко в десници крѣпкая ти сила
Врага убила» [59].

---

[55] Там само. С. 257.

[56] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 258.

[57] Там само. С. 259.

[58] Там само. С. 278.

[59] Там само. С. 278.

Вербальні тексти цих трьох хорових виступів мають схожі особливості віршування, що може свідчити про використання в них тотожного музичного матеріалу. Після цього окремо звучав спів кожного із семи Ангелів: 1. Преч, дерзости вражія, стужающи нама!» 2. «Велми стужающая супостата сила». 3. «Хвала неизреченна живущему горѣ!» 4. «Благословенна всюди имя Бога буди». 5. «Буди честъ, хвала от нас благословенну Богу». 6. «Буди прославлен во вѣкъ, молим аггел сили». 7. «Милость Бога вишна любви превелика».

Ангели (як вісники Бога) прославляють Милість Божу, яка знищила пекло й визволила людину та перемістила її із землі на небо. У драмі, зокрема й у співах Ангелів, проводиться ідея любові Бога та Ісуса Христа до Людини. Жертвою Христа сталося визволення людини від первородного гріха.

У церковній гімнографії знаходимо панегіричні піснеспіви схожого змісту, присвячені Воскресінню Христа: «Пасха священная нам денесь показася»; «Сій день, іже сотвори Господь, возрадуємся і возвеселімся в он»»; «Воскресенія день, просвѣтимся торжеством» та ін. Така тематика наявна й у духовних кантах: «В день Христова востанія аггел вопіет, Адам ликует, праздник свѣтлый род адамскій днесь торжествует».

Сьому з'яву III частини драми, у якій брав участь хор Ангелів та сім сольних виступів Ангелів, можна вважати музичною панегіричною сценою.

У попередніх драмах музичний компонент був представлений переважно співами Ангелів та Хору. Проте існують великодні драми, у яких використовується термін «пѣніе». Прикладом цього може бути драма «Мудрость предвѣчная», музичні виступи в якій позначені як «пѣніе».

У сцені страстей Христових виступають алегоричні персонажі – Віра (Вѣра), Надія (Надежда) та Мир, які говорять про зняття з хреста персонажа Любові (=Христа). Віра – у розпачі через понівечене тіло розп'ятого. Після цього подано вербальні тексти трьох

музичних номерів під ремаркою «пѣніе». У них розкривається Божий «план» спасіння грішного людського роду стражданням та смертю Ісуса Христа. «Пѣние» 1: «Вижд вразумленний всякий человѣче»; «пѣніе» 2: «Понес для тебе смертоносни рани»; «пѣніе» 3: «Послѣдуй всякому снятому со древа» [60]. Отже, при розкритті сакральної тематики українські автори драм, використовуючи терміни «пѣніе» або Хор, мали на увазі виступи «небесних вищих сил», які є вісниками Бога, тобто Ангелами. У цьому вони дотримувалися християнської традиції. Лише в одній з аналізованих драм Хор, як персонаж, був на боці диявольських сил. Загалом співи Ангелів і Хору (пѣніе) відігравали активну роль у розкритті фабул великодніх драма, проведенні їхніх ідей, роз'ясненні християнських постулатів. Хоровий спів брав участь у різних сюжетно-образних ситуаціях. Особливо важлива його роль у лірико-елегійних та панегіричних сценах. У деяких великодніх драмах автори створювали повністю музичні або словесно-музичні сцени.

Різдвяна драма

Джерела різдвяної драми походять від євангельських розповідей про обставини народження Ісуса Христа і злочинні діяння царя Ірода. З Євангелія від Св. Луки (I, 28–38, 2, 7–20) використовували сюжетні мотиви про народження Ісуса в яслах у Вифлеємі, про пастухів, яким Ангел приніс звістку про народження Ісуса, про відвідини Ангелом і пастухами народженого Ісуса у Вифлеємі, прославлення пастухами Бога та оголошення про цю подію людям. З Євангелієм від Св. Матвія (2. 1–19) пов'язані сюжетні мотиви про волхвів, які йдуть вітати новонародженого Царя (Ісуса); обурення царя Ірода появою нового царя й намагання використати волхвів для встановлення місця його народження; привітання волхвами Ісуса й невиконання підступного наказу Ірода повернутися до нього; злочинні дії

[60] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 3. С. 211.

Ірода – убивство у Вифлеємі та його околицях малих дітей до двох років і його смерть. У Євангелії від Св. Матвія наводяться слова пророка Єремії, пов'язані зі смертю дітей: «Чути голос у Рамі. Плач і ридання та Голосіння велике: Рахиль плаче за дітьми своїми і не дається розважити себе, бо нема їх».

Західноєвропейська різдвяна драма розпочалася з діалогічної вставки («тропи»), яка в X–XI ст. була включена до різдвяної Служби [61]. На початковому етапі це була Літургічна драма, що розробляла мотив про пастухів, які вітали новонародженого Ісуса Христа. Відповідно до тексту Євангелія від Луки хор співав «Слава на небі Богу». Згодом до виконуваної під час Служби діалогічної частини були включені інші мотиви про волхвів, Ірода, його злодіяння. Так, поступово у XIII ст. виникла велика різдвяна п'єса, що потім еволюціонувала в різних напрямках [62]. Огляд європейських різдвяних драм, зроблений В. Рєзановим у монографії «Драма українська» (вип. 4, Київ, 1927) дає можливість пересвідчитися, що в них часто використовувався музичний компонент.

У тексті різдвяної драми з латинського рукопису XIII ст., надрукованої Й. Шмеллером [63], зазначено, що співали віщунка Сівілла, пророк Варлаам та Хор («Нині Христос народився», «Де той, що народився» та ін.), хор Ангелів («Слава на небі Богові») [64]. Отже, уже в ранніх зразках різдвяної драми використовували вокальні виступи.

У XIV–XV ст. з'явилися різдвяні драми німецькою та французькою мовами, у яких також наявний музичний компонент. У французькій драмі «Втілення та Різдво нашого Спасителя та Відкупителя Ісуса Христа» (*L'incarnationetnativité de Nostre Saul veuretredempteur*

---

[61] Рєзанов В. І. Драма українська. Старовинний театр український. Вип. 4 : Шкільні дійства різдвяного циклу. Київ : Укр. акад. наук, 1927. С. 3.

[62] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 3.

[63] Schmeller J. A. (Publ. d. lift. Vereins 16 № CCII, стор. 80–95). Цит. за: Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 4.

[64] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 4–7.

Jesucrist), надрукованій у Руані 1474 року, звучали співи Ангелів вітального характеру, пастухи виконували селянські пісні [65]. У драмі «Невинні» (*Les Innocents*) (перша половина XVI ст.) звучало голосіння Рахилі, яке складалося з 240 віршових рядків, співали «душі» забитих дітей, які входили в Рай [66]. У французькій драмі «Пустеля» (*Le Desert*) (перша половина XVI ст.) Діва Марія співала гімн Богові, Ангели виконували пісню [67]. У німецькій драмі «Комедія про Різдво» (*Ludus de Nativitate Domini*) з рукопису XV ст. значне місце займав музичний компонент: Йосип гойдав у колисці народженого Ісуса і співав разом з невільником та ангелами [68]. Збагачена музичним звучанням була німецька різдвяна комедія «Коротка комедія про народження Господа Христа» (*Eine kurtze Comedien vonder Geburtdes Herren Christi. Anno 1589*), у якій використовували, крім співу хору, гру оркестру (Musica) [69]. На думку В. Рєзанова, різдвяна драма Йогана Клауса (Johann Klays) «Вірші радості з нагоди рятівного народження Ісуса Христа» (*Freudengedichte der seligmachenden Geburt Jesu Christi zu Ehren gesungen*) (Nűrenberg, 1651) була подібна до опери, а твір «Народження Христа» (*Geburt Christi*) (Hamburg, 1681) уже був справжньою оперою [70].

В Україні різдвяну тематику спочатку розробляли в декламації Памва Беринди «На Рождество Господа Бога и Спаса нашого Ісуса Христа вѣршѣ для утѣхи православным христіаном» (надр. Львів, 1616). Збереглася низка зрілих форм різдвяних драм: 1. «Комедія на день рождества Христова» Димитрія Туптала. 2. «Дѣйствіе на Рождество Христово» кінця XVII – початку XVIII ст., написане в Київській академії. 3. «Комическое дѣйствіе» Митрофана Довгалевського, поставлене в Києво-Могилянській академії 25 грудня

[65] Там само. С. 9.
[66] Там само. С. 10
[67] Там само.
[68] Там само. С. 12–13.
[69] Там само. С. 17.
[70] Там само. Вип. 4. С. 19.

1736 року. 4. Різдвяна драма без назви й автора. 5. Уривок різдвяної драми «Розмова пастухів».

Характерною особливістю українських різдвяних драм є поєднання в них євангельської оповіді про народження Ісуса та старозавітної про спокуси і гріхопадіння першої Людини, що призвело до віддалення її від Бога. Спасіння Людини, повернення її до Божого лона відбулося завдяки приходу на землю Божого сина – Ісуса Христа. Таке поєднання євангельських мотивів зі старозавітними простежується також і в західноєвропейських різдвяних драмах [71]. У євангельській тематиці проводяться дві сюжетні лінії, контрастні за морально-етичним змістом: сакральна – народження Ісуса Христа та егоїстично-жорстокі діяння царя Ірода. В основі цієї тематики лежить боротьба між добром і злом, а ідеєю драми є мінливість людської долі.

Музичний компонент був використаний у декламації Памва Беринди «На Рождество Господа Бога и Спаса нашого Ісуса Христа». Вона призначалася для виконання учнями школи Львівського ставропігійського братства, яке її надрукувало. У цьому творі сім учнів (отроків) по черзі переповідали основні події Різдва Христового. Крім виступів учнів, у декламацію входять також пролог та епілог. У тексті декламації після виступу п'ятого отрока міститься ремарка: «Спѣвати: Слава в вишних Богу: Стихиру по 8 псалмі на Рождество Христово» [72]. У кінці декламації (перед епілогом) 7-й отрок також згадує цей спів: «Слава въ вышнихъ: всѣ с пастырми спѣваючи… / Хотѣмо завше пѣснъку тую вєнц спѣвати, / И в "слава в вышних": нѣгди не уставати» [73]. У цій ремарці, як і в інших випадках, де залучалися церковні піснеспіви, подавалися тільки початкові слова тексту.

Різдвяну стихиру «Слава во вишних Богу» церковний Хор виконує у православних та греко-католицьких Літургіях на свято Різдва

[71] Там само. С. 54.

[72] Рєзанов В. І. Драма українська. Старовинний театр український. Вип. І : Сценічні вистави в Галичині. Київ : Укр. акад. наук, 1926. С. 65.

[73] Там само. С. 67.

Христового. З кінця XVI ст. її фіксували п'ятилінійною «київською» квадратною нотацією в українських та білоруських кодексах – Ірмолоях, що містили відібрані монодійні (унісонні) церковні піснеспіви церковного року [74].

Стихира складається з п'яти нерівноскладових рядків:
Слава во вышных Богу и на земли мир.
Денес восприемлєт Выфлеом седящаго по выну со отцем.

Денес ангели младенца рождешаго ся боголѣпно славословят:

Слава во вышных Богу и на земли мыр,
Во человѣцех благоволениє.

Вона уславлює Бога та новонародженого «младенца», якого ангели «славословят». Цей церковний піснеспів у декламації виконував панегіричну драматургічну функцію. Урочисто-піднесений характер стихири передавався мелодикою кантиленного типу з розспівуванням складів тексту. Найбільше розспівування припадає на слово «Вифлеєм», що нагадує мелодику «фіт» у давньокиївському співі, який фіксувався кулизмяною (крюковою) нотацією. У вербальному тексті двічі повторюються слова «Слава во вышных Богу, и на земли мир» (1, 4 рядок). Така повторність є і в музичному тексті. У цих словах та музиці яскраво виражений урочистий і радісний характер піснеспіву.

До найбільш розвинених різдвяних драм належить «Комедія на день Рождества Христова» Димитрія Туптала [75]. У ній значне місце

[74] Ірмолой кінця XVI – початку XVII ст. // ЛНБ. Шифр. МВ-50. Арк. 72 зв.

[75] Димитрій, митрополит Ростовський, у миру Данило Савич Туптало (1651–1709) український церковний діяч, учений, письменник і проповідник, богослов, агіограф, митрополит Ростовський і Ярославський. Народився в Україні, у містечку Макарів на Київщині, помер у Ростові в Росії. Навчався в Києво-Могилянській академії (1662–1665). Упродовж 1675–1700 років – ігумен і проповідник у різних українських монастирях (Густинський, Чернігівський, Батуринський, Києво-Печерська лавра та ін.). У 1701 році Петро I призначив його митрополитом Тобольська, але через слабке здоров'я в 1702 році він став митрополитом Ростовським та

займає музичний компонент. Тому на прикладі цієї драми ми розглянемо особливості його інтерпретації в різдвяній драмі.

Точна дата написання цього твору невідома. Як зазначено в одному зі списків цієї драми, її вистава відбулася 27 грудня 1702 року в Ростові. Її автограф не зберігся, але існує низка списків драми, зроблених у Росії. Мову та правопис тексту в цих списках, на думку В. Рєзанова, «дуже зрусифіковано… Тільки-ж, незважаючи на таку свою зрусифіковану редакцію, різдвяна драма Димитрія Туптала все-ж лишається пам'яткою української драми, бо крізь її великоруську редакцію дуже добре можна побачити українську першооснову» [76].

Димитрій Туптало, пишучи драму на канонічну тему про Різдво Христа, спирався на Біблійне джерело, ураховував здобутки європейських різдвяних містерій. Особливо помітний вплив на його п'єсу єзуїтських шкільних вистав, зокрема, стосовно використання алегоричних персонажів і створення алегоричних сцен. У цій драмі проявилася така характерна тенденція, яка була і в інших українських шкільних драмах – переважання оповідного принципу над розгортанням дії. З цим пов'язане значне місце виступів Хору, який відігравав помітну роль у розкритті фабули твору та його ідеї.

«Комедія на день Рождества Христова» складається з антипролога, пролога, епілога та 18 з'яв («явленій»). Таку структуру мали й польсько-єзуїтські драми, під впливом яких, як зазначає В. Рєзанов, розвивалася українська драма [77]. Музичний компонент брав участь у значній кількості з'яв: 1, 3, 4, 6, 7, 8, 10, 11, 12. Основною ремаркою, що маркерувала музичний компонент, було «пѣніе», а в 10-й з'яві

Ярославським. У Ростові відкрив школу на зразок українських шкіл, де викладалася латинська та давньогрецька мови, поетика, риторика, нотний спів. У цій школі, ймовірно, відбувалися шкільні вистави, бо саме там у 1702 році була поставлена його драма «Комедія на день Рождества Христова. Димитрій Туптало є автором також іншої шкільної драми «Комедія на Успѣніе Богородицы» та духовних кантів.

[77] Там само. С. 41.

автор називає музичний номер «кантом». У драмі поєднуються старозавітні та новозавітні сюжетні мотиви, і в їх виставленні важливу роль відіграє музичний компонент.

На відміну від середньовічних драм, які детально передавали події народження Ісуса Христа, як, наприклад, французька містерія А. Гребана, Димитрій Туптало оминув сюжетний мотив Благовістя архангела Гавриїла Діві Марії про майбутнє народження сина. В Антипролозі автор створив алегоричну сцену, яка розпочалася старозавітнім мотивом про гріхопадіння праотців. Алегорична постать Натура Людська докоряє собі, що через непослух Бога вона проклята. Її заспокоюють алегоричні персонажі – носії сил доброчесності: Омильна Надія (Омыльная Надежда), Золотий Вік (Вѣк Златый), Спокій (Покой), Тихість (Кротость), Незлість (Незлобие), Радість, Фортуна. Вони закликають змінити смуток на радість. Проти них виступають інші алегоричні персонажі, які є втіленням гріховності: Залізний Вік (Железный Вѣк), Битва (Брань), Лютість (Ярость), Злість (Злоба), Заздрість (Зависть). Злі сили перемагають, і Натура в розпачі: «Жду гроба… окруженная печалми и бѣди» [78]. Персонаж Смерть радіє через свою всевладність: «Человѣческим родом силна властенствую: царей и князей под моя покоряю нозѣ». Його зупиняє і проганяє персонаж Життя, який прийшов у світ, щоб оживити Людину і дати їй вічне життя: «Аз есмь Жизнь, иже пріидох того оживити, Живота безконечна в вѣки сподобити» [79]. У цьому антипролозі Димитрій Туптало алегоричною сценою передав значення народження Ісуса Христа для подолання гріха і смерті. У ньому також продемонстрована боротьба добрих і злих сил, що є провідною темою в драмі.

Пролог пов'язаний з образом Ірода «треокаянного». У ньому проголошується ідея драми про мінливість світу. Захоплення Ірода славою та «солодким життям» привели його до гріховних діянь –

[78] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 94.

[79] Там само. С. 95.

виступу проти Бога, вбивства малолітніх дітей, за що він буде покараний Божим судом і «днес во адѣ терпѣт зла премнога».

У 1-й з'яві розробляється мотив гріхопадіння праотців у виступах алегоричних персонажів – Земля, Небо, Милість Божа (Милость Божия), Милосердя. Земля страждає, проливає сльози, бо проклята через гріх Адама і Єви. Її виступ звучить як плач: «…Увы, увы! Проклята за грѣх есмь Адама и Евы…» [80] (нагадує «плачі» першої Людини після гріхопадіння у великодніх драмах). Персонаж Небо заспокоює Землю, пропонує їй звеселитися і сповіщає, що Земля до Неба буде «преобщенна», прийде на землю Ісус Христос, Син Божий, який проявить милосердя. Після цього в тексті драми ремарка: «Пѣніе: «Христос раждается славите» и прочая». У цьому місці драми звучав церковний спів на гімнографічних текст – ірмос (пісня I, глас I) «Христос раждается славите», а можливо, й інші піснеспіви з Православної Служби на Різдво Христове.

Христос раждается, славите.
Христос со небесе, срящите
Христос на земли, возноситеся.
Пойте Господеви вся земля,
И велиєм воспойте людиє
Яко прославися [81].

Виконання цього церковного піснеспіву мало важливий сенс, бо саме завдяки народженню Ісуса Христа відбувалося визволення Землі від прокляття та об'єднання з Небом. Ірмос закликав славити народження Ісуса Христа. Прославлювальний характер піснеспіву створювався вербалізаторами хвалебної емоції: «славите», «возноситеся», «пойте», «воспойте», «прославися».

Саме на ці слова припадає мелодична розспівність складів тексту. У піснеспіві повторюється розспівна поспівка наприкінці першої строфи на слова («срящите») і в кінці піснеспіву на слова «про-

[80] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 96.

[81] Ірмолой кінця XVI – початку XVII ст. // ЛНБ. Шифр. МВ-50. Арк. 7.

славитеся». Вона найвиразніше передавала хвалебний емоційний стан. Таким чином, вербальні та музичні засоби сприяли створенню в глядача стану радості та веселості.

Варто взяти до уваги, що в другій половині XVII – першій половині XVIII ст. в українських церквах на цей гімнографічний текст ірмосу міг співатися не тільки монодичний піснеспів, пов'язаний із середньовічною стилістикою, але й багатоголосний партесний твір з особливостями барокового стилю. Якщо монодичний ірмос «Христос раждается славите» знаходимо у збірниках Ірмолоях кінця XVI–XVIII ст. з незначними текстовими відмінностями, то значно складніша ситуація з виявленням партесного твору на цей текст, бо існували різні авторські твори, і який саме з них міг виконуватися, не відомо. Хоча простіше було залучати до драми монодичний піснеспів «Христос раджается славите», але не можна виключати й виконання багатоголосного авторського твору на гімнографічний текст ірмосу.

Ремарка дає підстави твердити, що в драмі виконувалися й інші церковні піснеспіви з прославлювальною тематикою, як, наприклад, ірмос 1-го гласу:

Пѣснь нову поєм людіє
От Дѣвы рождшємуся спасєніє нашє,
И єдиному сотворшєму со нєбєсными зємная,
Яко прославися [82].

У цьому ірмосі звучить мотив об'єднання землі і неба завдяки народженню Ісуса Христа.

У драмі персонаж Милість Божа говорить про помилування Землі: «Землѣ, за змѣя вражду иногда проклята, Радуйся, яко Богом нынѣ еси свята», а персонаж Милосердя проголошує об'єднання Землі і Неба:

[82] Почаївський друкований Ірмолой 1766 р. Арк. 59.

Земле! Чрез милость Бога Небу приближися.
Небо! Чрез милость Бога Земли примирися,
Се вас союзом златым на вѣки спрягаю,
Мир, єдинство и любов на вас полагаю» [83].

Після цього ремарка – «Пѣніе «Слава во вишних Богу» и прочая». Тобто виконувався церковний піснеспів – різдвяна стихира 6-го гласу, яка, як уже було зазначено, звучала і в декламації Памва Беринди «На Рождество Бога нашего вѣршѣ».

У тексті різдвяної стихири йдеться про народження у Вифлеємі «младенца» (Спасителя людства), якого прославляють Ангели. Через його народження мав настати мир на землі та «во человѣцех благоволение». У цій стихирі й відповідно в театральній сцені проводиться центральна в християнському вченні ідея про спасенну роль Христа на Землі. Через те, що Бог став людиною в особі Ісуса Христа, відбулося поєднання Землі і Неба. Цей церковний піснеспів, як і попередній («Христос, раждается, славите») був передвісником подій, що виставлялися в наступних з'явах.

У цій з'яві в бароковій алегоричній сцені з персоніфікацією абстрактних ідей (Земля, Небо, Милосердя) Димитрій Туптало залучив церковні піснеспіви, що виконувалися в православній Службі епохи Бароко (в одноголосній або партесній версії).

Музичний компонент брав активну участь у сценах, що виставляли сюжетний мотив про народження Ісуса Христа. Хоровий спів звучав у сценах, пов'язаних із пастухами: повідомлення Ангелом про народження Ісуса Христа, а також відвідини пастухами новонародженого в 3-й та 4-й з'явах.

У 3-й з'яві подано ремарку, яка засвідчує, що пастухи почули спів Ангелів і дуже здивувалися: «Запоют аггели, а они забудутся кусы в ротах. Думают долго, один на одного смотрят, не скоро в небо» [84]. На жаль, текст співу Ангелів у драмі не наведено. У цій сцені Ангел спові-

[83] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 99.
[84] Там само. С. 102.

щає пастухам, що «Спас человѣческому роду родился / От непорочной Маріи, дѣвицы» і знаходиться у місті Вифлеємі в яслах у вертепі. Він закликає пастухів відвідати новонародженого Ісуса та йому поклонитися. Після діалогу Ангела з пастухами виконувалося «пѣніе»:

Аггел пастырем вѣстил:
Христос ся вам днес родил
В Вифлѣемѣ градѣ Давидовом,
В колѣнѣ Іудовом
От дѣвы Маріи.
Хотяще знать извѣстно,
Ежее им благовѣстно,
В Вифлѣем скоро пошли,
Отроча в яслѣх знайшли,
Матер с Іосифом.
То дивное рождество
Не изречет вѣтѣйство:
Зачала дѣва сына в чистоти
И родила в цѣлости
Дѣвства своего [85].

У ньому йдеться про події, що відбувалися в 3-й та 4-й з'явах. Особливості віршування та музична специфіка цього «пѣнія» свідчать про його належність до жанру духовного канта, поширеного в епоху Бароко в Україні, Польщі та інших країнах Європи. У цьому разі Димитрій Туптало використав 1-шу, 2-гу та 4-ту строфи популярного польського різдвяного духовного канта «Ангел пастирям мовив» (*Anioł pasterzom mówił*) у перекладі давньоукраїнською мовою. На думку В. Рєзанова, польський варіант є перекладом німецької пісні, яка, очевидно, була першоджерелом [86]. Цей кант з драми Димитрія Туптала з деякими відмінностями в тексті знаходимо в рукописній збірці три-

[85] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 105.
[86] Там само. С. 45.

голосних кантів, яка зберігається в Російській національній бібліотеці (Санкт-Петербург) [87].

Мелодія канта має урочисто-величавий характер з повторенням ритмо-формули, близької до танцю павани, типовою рисою якого є урочиста хода. У ладовій специфіці канта поєднуються принципи горизонтально лініарні (паралельні рухи терціями) та функційно-гармонічні (у кадансових зворотах).

У 4-й з'яві розробляється мотив відвідання пастухами вертепу. Сценічна ситуація розкривається через промову пастухів. Вони нерішуче заглядають у вертеп і розповідають, що бачать новонародженого Ісуса, Діву Марію, Йосипа, чують спів Ангелів. Ремарка в тексті «Пѣніе у вертепі», тобто Ангелів:

Нынѣ весь мир да играет
Дѣвая Христа раждает
Младенца первенца,
Небеснаго облюбенца;
Во ветепѣ днес раждает
И во яслѣх полагает
Іисус Христа, Бога иста,
Повивает Дѣва чиста[88].

У співі Ангелів розкривався зміст «німої сцени», що відбувалася у вертепі.

Цей музичний номер, як і попередній, також є кантом, і знаходимо його в опублікованому збірнику кантів XVIII ст. [89]. Він складається з двох строф і має гімнічний характер. У першому мелорядку мелострофи секвенційно розвивається мотив «тріумфального» ха-

[87] Збірник кантів // РНБ Санкт-Петербурга. Арк. 46 зв.–47.

[88] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 106.

[89] Сборник кантов XVIII века (в извлечениях) из рукописных фондов Государственного исторического музея. Приложение к четвертому разделу книги Т. Ливановой «Русская музыкальная культура XVIII века». Т. 1. Москва : Музгиз, 1952. С. 92.

рактеру, що передає величаву ходу, а в мелодиці другого мелорядка яскраво виражена танцювальність. Усе це створювало настрій радості та веселощів.

Подібну драматургічну функцію виконував спів Хору наприкінці 7-ї з'яви, у якій три царі-волхви вітають Ісуса у вертепі. Вона побудована як монолог кожного із царів, що славлять Ісуса, а потім, декламуючи разом, вони сповіщають, що підуть іншим шляхом, аби Ірод не дізнався, де перебуває новонароджений. Після цього в кінці з'яви звучить «пѣніе»:

«Весь мир нынѣ веселится, веселися:
Христос спаситель родися; (двічі)
Пришли к нему три[е] цары, трие цары,
Поклон дают, кладут дары, (двічі)
Ливан, смирну, купно злато, купно злато;
З различных стран дар той взято, (двічі)
Мы же ему сердце даймо, сердце даймо,
Чистым сердцем величаймо [90].

Це «пѣніе» має вербальні та музичні особливості, притаманні українським кантам. Можна припустити, що Димитрій Туптало і в цій ситуації використав популярний різдвяний кант, але можливо, що й створив його сам.

Музичний номер «Весь мир нынѣ веселится, веселися» має строфічну будову з 12-складовими (4+4+4) та 8-складовими (4+4) віршами. Такі віршові розміри часто трапляються в українських народних піснях (щедрівках, колядках, русальних, танцювальних). Це дає підстави припустити, що співові Хору був притаманний моторний тип мелодики і, ймовірно, її близькість до українських народних пісень.

Цей спів Хору за змістом, веселим настроєм і танцювальною ритмікою близький до українських кантів із різдвяною тематикою,

[90] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 121.

як, наприклад, «Небо и земля, небо и земля нынѣ торжествуют» [91]. Цей кант, як і інші на різдвяну тематику, мали широке розповсюдження серед різних верств українського народу. Їх часто називали «колядками».

Отже, співи Хору, що звучали в 3-й, 4-й та 7-й з'явах, є важливою драматургічною складовою в розкритті сакральної сюжетної лінії, пов'язаної з мотивом народження Ісуса Христа. У цих «вертепних» співах відтворено схожий емоційний стан радості й веселощів з приводу народження Спасителя.

Зразками для створення таких хорових співів могли бути різдвяні піснеспіви церковної гімнографіїї, у яких розроблялася така сама тематика. Так, наприклад, у стихирі на Різдво Христове подавалася немовби «програма» сцен шкільних вистав: «Днесь Христос во Вифлеемѣ раждается от Дѣви; днесь Безначалній начинается, и Слово воплощается, силы небесния радуются, и земля со человѣки веселится; волсви дари приносят, пастиріе чудо проповѣдуют. Мы непрестанно вопіем: Слава во вишних Богу, и на землѣ мир, во человѣцех благословеніе» [92].

У виставленні сюжетної ситуації про царя Ірода музичний компонент виконував різні драматургічні функції. У 6-й з'яві Хор виступає васалом царя Ірода і виконує його забаганку. У цій з'яві автор показує Ірода в оточенні Сенаторів, які його прославляють, відзначаючи могутність та довговічність його влади («Буди ты побѣдоносный, / Долговѣстно носящи вѣнец свѣтоносный»). Такі слова Сенаторів про «довговічну» владу радують Ірода. Він звертається до співаків: «Пѣвцы! Сладкїа гласы в устах растворѣте, Господина своего пѣснми веселите». Звучав спів («пѣніе»):

[91] Друкований Богогласник. Почаїв : 1790/1701 рр. № 5.

[92] Ірмолой кінця XVI – початку XVII ст. НБУВ, шифр І-5391.

Апполліо! Музы! сѣмо поспѣшѣте,
Сладкіа пѣсни с нами воскликнѣте!
Да веселится велегласный Ірод,
Да торжествует отселѣ в род і род! [93]

Ірод просить заспівати ще щось інше. Виконується друге «пѣніе»:

Іо! Іо! восклицайте.
Ірода увеселяйте!
Воскликнѣте сладки гласы,
Златые бо имат часы.
Аіоне! Бій у струны!
Направо коло Фортуны,
Направо точится пилно
И будет так неомылно [94].

Хор звеличував царя, для якого настав «золотий час», і бажав йому торжествувати «в род и род». Він закликав грецьких богів Аполлона і Музу співати разом з ними, а грецького поета Аріона – грати на струнах, очевидно, на кіфарі. У цій сцені, можливо, виконувалася інструментальна музика. Ці співи Хору пов'язані зі сценічною ситуацією торжествування Ірода.

Значна роль музичного компонента спостерігається в розробленні сюжетного мотиву злочинства Ірода, а саме – оплакування вбитих ним невинних дітей. Ірод, дізнавшись про народження нового царя у Вифлеємі й прагнучи зберегти свою владу, наказує воїнам вбити дволітніх дітей. Командир воїнів висловлює готовність виконати цей наказ. Наприкінці 8-ї з'яви звучало «пѣніе»: «Глас слышав – в Рамѣ Рахили рыдаше, / Яко любезных чад сиі не выдяше Вопль испускаше» [95]. Слова з Євангелія від Матвія: «В Рамі чути голос, плач і тяжке ридання: то Рахиль плаче за дітьми своїми й не хоче, щоб її втішити, бо їх немає» (2, 18) спонукали авторів драм вводити мотив оплакування Рахиллю своїх дітей. В. Перетц від-

значав, що мотив ordo Rachelis включала латинська містерія XI ст., трапляється він також у французькій та польській різдвяних драмах XVII ст. [96]. У драмі Димитрія Туптала Рахиль не з'являється на сцені, але в «пѣніі» «Глас слышав – в Рамѣ Рахили рыдаше» після вступних слів наводяться слова її плачу: «О чада моя, чада прелюбезна». Тому можна вважати цей музичний номер «плачем» персонажа Рахилі:

Глас слышав – в Рамѣ Рахили рыдаше,
Яко любезных чад сиі не видише,
Вопль испускаше:
О чада моя, чада прелюбезна,
Очесем моим красото полезна!
Плачу вас слезна.
Никогда плача аз не утолюся,
Дондеже лицем вас не наслаждуся;
Сама убьюся [97].

Нотний запис цього музичного номера знаходимо в Харківському нотному рукописному збірнику кантів XVIII ст. [98]. У мелодичних зворотах зі «стогнущими» інтонаціями, що завершують два мелорядки на слова: «Рахили рыдаше», «невидяше, вопль испущаше», відтворено лірико-скорботний настрій.

«Плач Рахилі» виконувався відразу після злочинного наказу Ірода й демонстрував наслідок його смертоносного вчинку. Тобто цей музичний номер випереджував майбутні події. Злочинство Ірода продемонстровано в наступній (9-й «німій») з'яві, про що свідчить ремарка: «Убиение отрочат неслышимое, но зримое »[99]. На думку В. Рєзанова, тут могла бути тіньова картина, яка зображала цю жор-

[96] Перетц В. Историко-культурные исследования и материалы : в 3 т. Санкт-Петербург : Типо-литография Ф. Вайсберга и П. Гершунина, 1900. Т. I. С. 356.

[97] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 128.

[98] Збірник кантів XVII–XVIII ст. ХНБ, шифр 819553, № 14.

[99] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 128.

стоку сцену [100]. Злочин Ірода передано через оплакування матерями своїх загиблих дітей. Цьому присвячена 10-та з'ява. У ній алегорична постать Плач, яка є вісником страждання і плачу матерів, виголошувала довгий скорботний монолог (ремарка: «Плач и рыдание о убиенных отрочат подобнем плачевной Рахилы» [101]. Драматичною кульмінацією 10-ї з'яви є спів Хору (названий «кантом») – «О серце, серце, твердѣйшо опоки», який ніби продовжує попередній монолог Плачу. У ньому висловлюється співчуття матерям та оплакується смерть немовлят:

О серце, серце, твердѣйшо опоки!
Что удершиши слезныя потоки?
Что от жалости, аки воск, не таеш,
Слез не истощаеш?... [102]

Після цього канта, як свідчить ремарка, повторювався музичний номер з кінця 8-ї з'яви «Глас слышав в Раме» як «плач Рахилі». Повторення музичного номера дає підстави умовно назвати його «лейтмотивом» «плачу Рахилі». Він починав розкриття цієї трагічної ситуації (кінець 8-ї з'яви) і завершував її наприкінці 10-ї з'яви, а в кульмінації звучав «кант» «О серце, серце, твердѣйшо опоки!», що може свідчити про наявність у цих з'явах певних ознак музичної драматургії.

Часте використання музичного компонента простежуємо при розкритті сюжетної ситуації про покарання царя Ірода за злочин і його смерть. На початку 11-ї з'яви, як зазначає ремарка, «Вождь с вои приносить главы отрочат и Їрод радуется» [103]. Він переконаний, що серед убитих немовлят є новонароджений цар і закликає Співців веселити себе урочистими піснями. Виконувалося «пѣніе»: «Аполлїо! Музы! Сѣмо поспешѣте», яке звучало в 6-й з'яві й передавало

[100] Там само. С. 46.
[101] Там само. С. 128.
[102] Там само. С. 132.
[103] Рєзанов В. І. Драма українська. Вип. 4. С. 133.

тріумфальний стан Ірода. Цей музичний номер, що є втіленням образу його царської величі, повторюючись в 11-й з'яві, також можна умовно назвати «лейтмотивом» торжествування Ірода. Хор тут виступає його васалом.

В 11-й сцені Ірод проганяє співців та вельмож і, сидячи на троні, хоче заснути. Далі співав Хор («пѣніе»):

Спиш, окаянне, сном обремененный!
Глас невинности, в небо возведенный,
За кров рыдает, отмщения просить,
О нечаянну смерть тебѣ голосить [104].

У цьому «пѣніи» персонаж Хор є вісником «вищих сил». Він повідомляє, що голос із неба невинно убитих дітей «просить помсти» і смерті Ірода. Осуджується його злочин і передбачаються події, які відбудуться в наступних з'явах.

У сцені покарання Ірода виступає алегорична постать Невинність (Невинность). Уособлюючи вбитих малих дітей, вона звертається до неба й просить помсти Іродові. Невинність підносить йому дві чаші (одна наповнена кров'ю немовлят, а друга – сльозами матерів) і примушує їх випити. У сцені вмирання Ірода звучить «пѣніе»:

О прелестнаго Мира!
Лютѣйшаго звѣря
Ныне венчает,
А утро пожирает;
Даръствует ныне злато,
Утро мещет в блато… [105].

У співі Хору проголошується ідея драми – про мінливість світу. Всіма залишений, Ірод помирає. Алегорична постать Помста

[104] Там само. С. 143.
[105] Там само. С. 137–138.

(«Отмщение») сповіщає, що він опинився в пеклі. Хор осуджує Ірода за гординю:

О гордость мира! Что се сотворила?
Сама себѣ во ад двери отворила,
От Люцыпера завистию злою
Для непокою» [106].

У наступному монолозі Ірода передано його жахливі муки в пеклі. Повторюється «пѣніе» «О гордость мира! Что се сотворила?». У цій сцені воно мало засуджувальну функцію й завдяки повторності та вираженню конкретного смислу його можна умовно визначити як «лейтмотив» гордині Ірода.

Отже, унаслідок повторності окремих музичних номерів, які є носіями образної характеристики і певних смислів у різдвяній драмі Димитрія Туптала, можна констатувати використання трьох музичних «лейтмотивів»: торжествування Ірода, плачу Рахилі та гордині Ірода.

Значна роль музичного чинника в драмі Димитрія Туптала «Комедія на день Рождества Христова», використання його в багатьох з'явах, активна роль у драматургії твору, у проведенні основної теми та ідеї твору дають підставу визначити його жанр як «драма з музикою», що був предтечею українських музично-драматичних вистав («Наталка Полтавка». «Москаль чарівник» Івана Котляревського та ін.), а також української опери.

Підсумовуючи, зазначимо, що незважаючи на переважну відсутність нотних записів текстів музичних номерів драм, дослідження проблеми інтерпретації музичного компонента у великодніх та різдвяних театральних творах дало змогу дістати більш-менш достовірні відомості про нього та його роль у виставах.

[106] Рєзанов В. Драма українська. Вип. 4. С. 141.

***

У всіх українських великодніх та різдвяних шкільних драмах, як і в західноєвропейських та польських, існував музичний компонент. У його використанні в українській шкільній драмі можна простежити еволюцію. Частота залучення та драматургічні функції музичних номерів у драмах були різними: в одних лише поодинокі музичні номери, а в інших музика звучала в більшості з'яв або дій, що може свідчити про формування жанру «драма з музикою». Прикметно, що в окремих драмах були повністю музичні або словесно-музичні сцени. Повторення в драматургії твору окремих музичних номерів, пов'язаних з певним образом та смислом, дає підстави для умовного вживання терміна «лейтмотив», який зазвичай застосовується під час аналізу музики з XIX ст.

В аналізованих великодніх та різдвяних драмах простежуємо два підходи у використанні музичного компонента. Переважає перший підхід, при якому музичне звучання використовували протягом усього твору, і рідко – другий, коли музика звучала лише в кінці з'яв або дій. Серед аналізованих драм другий підхід простежуємо тільки у творах Митрофана Довгалевського. Про такі два підходи писали західноєвропейські та українські курси поетик. Їх автори, як уже відзначалося, орієнтувалися на античну традицію використання Хору в давньогрецькій трагедії різного часу. Під впливом курсів поетик і виникли два підходи в залученні музичного чинника в українських шкільних драмах. З античної традиції походить також ставлення до Хору (пѣнія) та Ангелів як до персонажів, які у великодніх та різдвяних шкільних драмах виконували важливі драматургічні функції: панегіричну, співчувально-оплакувальну, віщувальну, осуджувальну, роз'яснювальну, морально-дидактичну, розважальну. У вербальному змісті виступів Хору проголошувалася ідея творів та основні постулати християнського вчення.

Музичний компонент використовувався не тільки для розкриття фабули твору, донесення певних ідей та смислів, але мав і естетичну функцію. Це особливо виразно проявилося у вокальному співів

лірико-елегійних, лірико-драматичних, а також у панегіричних сценах. У таких сценах автори хотіли досягнути максимального впливу на глядача, зворушити його, викликати в нього відповідні емоційні стани, що було характерне для стилю бароко. Як свідчать вербальні тексти, а також віднайдені окремі музичні записи співів Хору, Ангелів та «плачу Рахилі», їх виступи в лірико-елегійних та лірико-драматичних сценах були пройняті болісними, жалібними, співчутливими почуттями, а в панегіричних сценах передавали емоційні стани радості, тріумфування.

Українські автори використовували в драмах не тільки інонаціональний досвід. Вони орієнтувалися на православні релігійні джерела, православну Службу (П. Левін). Це підтверджує і наш аналіз музичного компонента в українських великодніх та різдвяних драмах. На це вказує залучення до декламацій і зрілих драм православних церковних піснеспівів на гімнографічні тексти. Цілком імовірно, що піснеспіви звучали в одноголосному (унісонному) виконанні, так, як вони зафіксовані в українських та білоруських нотолінійних Ірмолоях кінця XVI–XVIII ст. Ці піснеспіви в епоху Бароко та Класицизму звучали під час православних Служб, тому були добре відомі виконавцям і глядачам. Вони представляють пізньосередньовічну традицію українського церковного співу. Проте можливо, що на ці самі гімнографічні тексти могли виконуватися й багатоголосні – партесні композиції. Музичний стиль цих творів відображав нове музичне мислення, що відповідало бароковому стилю.

Створюючи музичні номери драм, автори могли орієнтуватися на православну церковну гімнографію. Про це свідчать виявлені нами схожості в змісті та образах між текстами музичних номерів драм і піснеспівами на гімнографічні тексти.

Дослідники вже відзначали, що шкільні вистави не мали активної драматичної дії, у них переважало слово. Варто відзначити, що поряд зі словом був також спів. Саме він часто компенсував недостатність дії. У співі могло йтися про дію, яка не виставлялася на сцені.

Слово і спів Хору домінували і в православній Службі. Зв'язок шкільної драми з православним обрядом надав їй самобутніх рис.

Орієнтація авторів шкільних драм, переважно священнослужителів, на православні джерела й обряд не випадкова, оскільки їхнім пріоритетом у шкільним виставах було релігійне виховання та пропагування християнських цінностей. Таке виховання молоді було особливо актуальним в умовах релігійного протистояння.

Як показало наше дослідження, українська шкільна драма мала особливо тісні зв'язки з паралітургічною творчістю – духовними кантами, які з'явилися в Україні в той самий період, що й шкільні театральні вистави (від кінця XVI ст.). Це зумовлено різними чинниками.

Духовні канти мали таку саму тематику, що й шкільні драми великоднього та різдвяного циклів. У вербальних текстах драм і духовних кантів використовували силабічне віршування староукраїнською літературною мовою, яке в Україні виникло наприкінці XVI ст. Драму і канти єднало спільне освітнє середовище їх появи та виконання (братські школи, колегіуми, Києво-Могилянська академія). Особливо велике значення мало навчання студентів у цих закладах поетики та системи силабічного віршування. Викладачі курсів поетики і риторики були авторами та постановниками драм, а також творцями духовних кантів. Обізнаність студентів із системою віршування сприяла розквіту жанру духовних кантів в Україні епохи Бароко. Духовні канти в цей час також активно функціонували в Польщі та Західній Європі. Вони були відомі також в Україні, і деякі з них в адаптованому вигляді використовувалися в українських драмах.

Саме завдяки тісним зв'язкам шкільної драми з духовними кантами нам вдалося віднайти деякі музичні номери різдвяних та великодніх драм у збірниках кантів. Щодо цієї ситуації може бути двояке пояснення: у драмах могли використовувати вже відомі зразки, зафіксовані в збірниках кантів, або під впливом драм виникали духовні канти, які поширювалися в культурному просторі.

Про появу кантів під впливом драм писав І. Франко, зазначаючи, що українські вірші XVII–XVIII ст. «в значній частині виплили з драм» і наводить як приклад збірку духовних пісень «Богогласник» (Почаїв, 1790/1791) [107].

Наше порівняння версифікації текстів духовних кантів та музичних номерів драм показало їх тотожність або схожість [108]. Це дає підстави припустити, що й музичні особливості співів у драмах були подібні до жанру канта. Для стилістики цього жанру характерні барокові стильові риси. У вербальних текстах кантів та їхній мелодиці передавалися різні емоційні стани. Найяскравіше це проявлялося в панегіричних та лірико-драматичних зразках. Під впливом силабічної поезії в кантах виникли особливості музичної форми, яка диференціюється на завершені, симетричні та повторювальні побудови, що мають функції експозиції, розвитку та завершальний каданс. Чітка структура кантів з повторністю музичної побудови на зразок куплетної пісні допомагала легкому їх запам'ятовуванню та поширенню. У переважно наспівній мелодиці особливу роль відігравав ритм, який надавав духовним кантам динамічності, немовби відтворював ходу. Це створювалося завдяки повторенням у кантах ритмо-формул та ритмо-інтонацій рухливого характеру. На кантах позначилися впливи народної та міської побутової музики. Така стилістика була притаманна і музичним номерам драм, які вдалося віднайти у збірниках кантів. Вона, імовірно, була властива й іншим музичним номерам п'єс.

Український шкільний театр був першою сходинкою формування професійного театру в Україні. Історичні драми, що виникли на початку XVIII ст. («Владимир» Ф. Прокоповича, «Милість Божія» невідомого автора) свідчили про становлення світської драми. Укра-

---

[107] Франко І. Апокрифи і легенди з українських рукописів / зібрав, упорядкував і пояснив др. Іван Франко. Т. 1: Апокрифи старозавітні. Репринт видання 1896 року. С. XXXVI.

[108] Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. Київ : Ін-т історії України АН України, 1992. С. 67–77.

їнська шкільна драма активно розвивалася до середини XVIII ст. Наприкінці зазначеного століття російська імперська влада перетворила Києво-Могилянську академію на духовний заклад. У зв'язку з освітньою реформою, запровадженою митрополитом проросійської орієнтації Самуїлом Миславським, у Київській академії (1783–1796) шкільні вистави було заборонено. Це загальмувало розвиток національного театру в Україні.

Під впливом шкільної різдвяної драми виник ляльковий театр вертеп. У двох діях цієї вистави були адаптовані особливості «серйозної» різдвяної дії та розважальної інтермедії [109]. Вертеп поширився в народному середовищі й проіснував до нашого часу. Він є відголоском славної історії барокового українського шкільного театру з музикою.

[109] Корній Л. П. Українська шкільна різдвяна драма XVII–XVIII століть і ляльковий театр вертеп: проблема адаптації та інтерпретації. *Народна творчість та етнологія*. Київ, 2021. № 2. С. 5–14.

Олена Боньковська

УКРАЇНСЬКА ТА ЄВРОПЕЙСЬКА ДРАМА НА СЦЕНІ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКОГО ТЕАТРУ МІЖВОЄННОГО ДВАДЦЯТИЛІТТЯ (20–30-ті роки XX століття)

Західноукраїнський театральний процес 1918–1939 років у контексті європейської сценічної культури міжвоєнного двадцятиліття (кінець Першої світової – початок Другої світової воєн) варто трактувати як своєрідне, самодостатнє, невід'ємне від загальнонаціонального театрального процесу цілісне явище. Адже саме в міжвоєнний період у Західній Україні і власне під впливом європейських тенденцій були усталені найістотніші досягнення, що засадничо характеризують тогочасне й сьогочасне мистецтво театру – відкриття та розвиток постановочного мистецтва (інсценізації) й цілковите зміцнення позицій режисера. Можливо, можна запідозрити певну непослідовність у спільному підпорядкуванні Східної Галичини, Закарпаття та Буковини. Утім, універсальне об'єднання західноукраїнських земель у нашому випадку є цілком обґрунтованим. Адже на Закарпатті, Буковині й особливо виразно у Східній Галичині простежуються спільні тенденції, ритм розвитку та формотворчі здобутки, співзвучні з тогочасним європейським театральним процесом. Фактично поетапність розвитку національного театрального мистецтва міжвоєнного двадцятиліття залежала від європейського контексту, позаяк перша загальнопольська театральна криза 1924–1926 років фактично була спровокована затвердженням підневільного статусу Східної Галичини під державним протекторатом II Речі Посполитої, а театральні кризи у Східній Галичині, на Буковині й Закар-

патті 1930–1931 років були зумовлені європейською економічною кризою 1930 року. У цих хронологічних межах можна простежити спільні тенденції і споріднені процеси: репертуарна політика, спроєктована на європейську популярну драматургію, емоційно-психологічний стиль гри, утвердження ансамблевості постановок, означення ролі сценографічного мистецтва, діяльність суспільно-революційного, національно-романтичного й поетичного монументального театрів, утвердження популярного в Європі естрадного мистецтва («рев'ю»), зародження інтеграційних театральних організацій (спілки, кооперативи). На Закарпатті та Буковині, з огляду на національну нечисленність, а отже, меншу потужність українського театрального мистецтва, ці тенденції були менш виразні або не завжди присутні. Водночас Західна Україна міжвоєнного двадцятиліття залишалася цілісною в об'єднаній географічній моделі театрального руху. На автентичних українських, а також чужинних землях у рамках незакритих кордонів II Речі Посполитої, Чехословаччини та Румунії виступали національні мандрівні театри, актори-емігранти. Вони повсюди, хоча й не завжди на надто професійному (нерідко – і рутинному) рівні, доносили надбання тогочасної української театральної культури, виконували важливу роль школи артистичної майстерності. Відтак цілком обґрунтовано й умотивовано формулювати тему у фокусі інтеграційних процесів. Адже в часовому просторі міжвоєнного двадцятиліття в державних кордонах іноземних держав ці чинники на національному театральному ґрунті є дуже виразними та очевидними. Саме ці визначальні тенденції покликані продемонструвати «Театральне мистецтво на Західноукраїнських землях у 1918–1939 роках», у якому хронологічно достовірно, вичерпно й нерідко вперше досліджені, заново трактовані й узагальнені всі театральні явища на теренах Східної Галичини (завершальний період діяльності театру товариства «Українська Бесіда», театральний рух у таборах інтернованих, цензурна політика, діяльність Української драматичної школи під дирекцією М. Вороного, Союзу діячів українського театрального мистецтва, Кооперативу «Україн-

ський театр», Львівського українського театру Й. Стадника, Українського театру під орудою І. Когутяка, Українського театру під дирекцією М. Орла-Степняка, Українського Наддніпрянського театру О. Міткевич, Українського наддніпрянського театру під управою Н. Бойко, Незалежного людового театру, Українського просвітянського театру, Українського народного театру ім. І. Тобілевича, Молодого театру «Заграва», Театру ім. І. Котляревського. Діяльність естрадних – ревійових театрів (Українського театру ляльок, сценки «Богема», театрів «Криве дзеркало», «Цвіркун», «Хмаролом»), розвиток аматорського руху під протекторатом товариства «Просвіта», діяльність Робітничого театру, рух Дитячого театру. На Волині діяли Український наддніпрянський театр Теодори Руденко, Товариство любителів музичного і драматичного мистецтва в Острозі, Літературно-мистецьке товариство ім. Лесі Українки в Рівному, театр О. Залевського «Волинський український театр» під керівництвом М. Певного (Волинське українське театральне товариство). На Лемківщині – Лемківський театр, театр «Бескиди» під дирекцією Я. Барнича, Драматичне товариство ім. Лесі Українки, аматорський рух товариства «Просвіта». На Закарпатті активно працювали Руський театр товариства «Просвіта», «Дружество. Руський театр», кооператив «Руський театр», Український театр «Нова сцена», Земський підкарпатський народний театр, Український державний театр. На Буковині діяли Український чернівецький театр, Український театр С. Терлецького, театральна трупа при чернівецькому товаристві «Руський міщанський хор» під керівництвом режисерів і акторів І. Дудича й І. Дутки, Народний театр, драматичне товариство «Буковинський кобзар».

Найвиразніше ці інтеграційні процеси простежуються в репертуарі. Адже репертуарна політика всіх тогочасних західноукраїнських театрів формувалася здебільшого навколо популярних вистав розважального жанру – оперет, комедій, ревій тощо, які приходили з європейських сцен. У руслі нових принципів артистичної майстерності розвивалося режисерське й акторське мистецтво. Адже по-

треба фахової модерної режисури на початку 1920-х років у Східній Галичині стала насущною та актуальною. Саме тому перспектива роботи у Львові М. Садовського була відкинута, з огляду на його застарілі принципи режисури в стилістиці побутового театру. У той час до Львова приїхав О. Загаров, програма артистичної діяльності якого базувалася на мхатівських принципах реалістично-психологічного театру. Його визначними учнями стали М. Бенцаль, котрий через популярний музично-драматичний репертуар згодом розвинув свою стилістику національно-романтичного театру, і В. Блавацький, що через серйозний драматичний репертуар, під впливом «Березоля» і польського режисера Л. Шіллера, випрацював оригінальну модель національного монументального театру.

Одночасно зміни відбувались і в акторському мистецтві. Перші ознаки вже проглядаються у практиці Українського незалежного театру, основний акторський склад якого працював у молодотеатрівських виставах. Надалі нові принципи акторської гри у стилістиці реалістично-психологічного театру впровадили О. Загаров і М. Морська, утвердивши співзвучні пошуки старшої акторської генерації (Й. Стадник, С. Стадникова, М. Бенцаль) та підготувавши плеяду молодих акторів (О. Голіцинська, В. Блавацький, М. Крушельницькй, Н. Рубчаківна та ін.). Відтак на сцені західноукраїнського театру поступово утверджуються основні принципи нового театру, а саме тип гри, що опирався не на копіювання життєвих «типів», а на особистість актора.

Отож, у міжвоєнному двадцятилітті на теренах Західної України усталилась особлива модель українського театрального руху. Нагадаємо, що автентичні українські землі були поділені між різними державами або ж навіть роз'єднані в рамках одного окупаційного режиму. Відповідно очікувалося розмежування єдиного національного культурного, а отже, і театрального простору. Однак він залишився цілісним; у ньому простежуються споріднені або ж навіть тотожні театральні процеси. У цьому контексті надзвичайно важливу освітянську, виховну й національно-об'єднувальну інформативну

роль відіграла українська мандрівна трупа. Адже мандрівний театр у національному середовищі залишався на той час єдиною школою артистичної майстерності, витривалості і творчої снаги, завдяки чому в жорстких умовах «сценічного виживання» сформувалися з початківців потужні й визначні українські артистичні сили.

Отже, розвиток українського театру в Західній Україні впродовж 1918–1939 років при її черговому (згідно з Версальським договором (28 червня 1919 р.)) переділі між Польщею, до якої ввійшли автентичні українські території Східної Галичини (Львівське, Тернопільське, Станіславівське воєводства), включно з Лемківщиною в Західній Галичині, і північні регіони Західної Волині, Південного Підляшшя, Полісся, Холмщини (розділені між Волинським, Поліським, Брестським, Люблінським воєводствами), та з переділом згідно із Сен-Жерменським договором (10 вересня 1919 р.) між Румунським королівством, яке заволоділо Буковиною і Мраморощиною та Чехословаччиною, до якої було приєднано Закарпатську Україну, проходив у загальному руслі європейського міжвоєнного двадцятиліття (період закінчення Першої – початок Другої світової воєн).

Найбільш активно і планомірно тогочасний український театральний рух (на основі давніх театральних традицій, відтак вимогливому мистецькому й організаторському рівні) протікав на теренах Східної Галичини – колишньої потужної Австро-Угорської автономії Галичина з намісництвом у Львові. Тут упродовж міжвоєнного періоду в українському театральному процесі Східної Галичини (у межах II Речі Посполитої) простежується розвиток формотворчих мистецьких засобів, співзвучних з тогочасним польським театром. Водночас прослідковується певна диференціація, а часто й повне відчуження, зумовлені довголітньою історією геополітичного протистояння й тогочасного статусу окупованої недержавної української нації. Тому розвиток національного театрального мистецтва міжвоєнного двадцятиліття, періодизацію якого фактично можна здійснювати згідно з хронологічними межами польських театральних криз 1924–1926 і 1930–1931 років, безперечно, залежав від

тогочасного суспільно-політичного становища українських територій і національних процесів у ІІ Речі Посполитій.

Нагадаємо, що початкова стадія польського завоювання Східної Галичини вирізняється чітким поетапним перебігом: етап українсько-польської війни (з 1 листопада 1918 р. – утворення Західно-Української Народної Республіки (ЗУНР) до липня 1919 р. – закінчення війни). Етап 1919–1921 років виділявся досить жорстким встановленням польської влади, що спричинив апеляційний період невизначеності міжнародно-правового статусу Східної Галичини (23 лютого 1921 р. – 14 травня 1923 р.), коли до остаточного рішення Ліги націй про так звану Галицьку автономію в рамках ІІ Речі Посполитої, східногалицькі області залишалися тільки в адміністративному віданні Польщі. Натомість 1924–1929 роки вирізняють етап відносно мирного становлення й розвитку суспільно-політичного життя українців у Польщі, тоді як завершальний етап 1930–1939 років виокремлюють загостренням українсько-польських відносин.

Стійку безперервність українського театрального процесу в Східній Галичині на зламі державних режимів забезпечив єдиний професійний український театр товариства «Українська Бесіда». Власне його трупа під керівництвом Василя Коссака на час утворення ЗУНР ще встигла дати у Львові одну виставу (02.11.18. – «Циганка Аза» М. Старицького). Надалі, в умовах денаціоналізуючої політики, В. Коссак невтомно боровся за існування українського театру, який втрачав (3 листопада – 7 лютого 1918 р.) і здобував (8 лютого 1918 р. – 6 березня 1919 р.) право на діяльність у Львові, певний час давав вистави в Перемишлі й лише у вересні 1919 року дістав дозвіл постійно працювати у Львові. Звісно, що така несистематична робота театру не сприяла цілеспрямованому мистецькому процесові: акторський склад був нестабільним і довільним за професіоналізмом, а репертуар, зокрема за акторської режисури Петра Сороки, зосереджувався на старих легких, розважальних, народно-побутових виставах. Робота трупи полягала в рятівній і водночас невибагливій

в окупаційних умовах патріотично-пропагандистській функції, яка згодом стала недостатньою.

Весною 1920 року зі Східної України до Львова прибули актори-галичани (Н. Левицька, О. Бенцалева, М. Бенцаль, Я. Ясень-Славенко, Е. Хрупович, Г. Ничка та ін.), які у складі Нового львівського театру працювали з частиною молодотеатрівців під керівництвом Г. Юри (Вінниця, лютий – березень 1920 р.). За їх участю вже перші незалежні вистави колективу, такі як «Молодість» М. Гальбета, «Панна Мара» В. Винниченка, зазвучали високою сценічною культурою та інтелігентним виконанням акторського ансамблю, а в постановочній майстерності вражала естетика європейськості. Як наслідок, Товариство «Українська Бесіда» віддало свій протекторат цьому Українському незалежному театрові (УНТ) з тричленною управою Миколи Бенцаля (режисер), Ярослава Ясень-Славенка (секретар) і Григорія Нички (адміністратор). Новий театральний колектив виповнювався ентузіазмом у втіленні новаторських ідей і досягнень тогочасного східноукраїнського театрального мистецтва. Художнє керівництво театру розуміло й гостро відчувало потребу оновлення традиційної української сцени в Галичині й упродовж року наполегливо шукало нових принципів і способів театральної діяльності, запорукою якої вважався насамперед новий і різножанровий репертуар. Тож тільки протягом року було здійснено дванадцять постановок з нової української і європейської драматургії: символістський «Росмерсґольм» Г. Ібсена, модерні «Про що тирса шелестіла» і «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Молода кров», «Чорна Пантера і Білий Медвідь, «Базар» і «Брехня» В. Винниченка, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської та ін.

Утім, нові вистави театру були переважно опосередкованою, механічною копією молодотеатрівських вистав або ж залежні від чергових театральних авторитетів. Зокрема, після гастролей у Львові трупи М. Садовського в УНТ залишились Г. Березовський та М. Авсюкевич. Ті вистави, у яких ці актори брали участь («Суєта» І. Карпенка-Карого) або ж уже, здавалося, нові драми, які ставив Г. Бере-

зовський («Молода кров» В. Винниченка), продовжували звучати в найкращих традиціях побутового театру.

Водночас М. Бенцаль свої нові постановки з європейської чи сучасної популярної української драматургії пропрацьовував у манері «концептуального цитування». Скажімо, символістський «Росмерсґольм» Г. Ібсена режисер представив так само в руслі реалістичної «Молодості» М. Гальбе; а тональність, настроєність трагедії «Про що тирса шелестіла» цілком переніс на постановку іншої драми С. Черкасенка – «Казка старого млина»; психологічну драму В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Медвідь» представив у спрощеному варіанті мелодраматичних сімейних непорозумінь, тоді як реалії сценічної реалізації запропонованих театром драматичних творів різних літературних течій і напрямів диктували свої вимоги, яких режисура театру не осмислювала і своєю чергою подолати не могла. Самостійні постановки виявляли неспроможність і безпорадність театру в новій театральній естетиці, що не зумів випрацювати власної незалежної концепції сценічної гри. Проте завдяки виставам із новітнього українського та європейського репертуару цей колектив здобув у сучасників визнання в означенні «європейський театр», що відродив традиції, авторитет і престиж передвоєнного театру товариства «Руська бесіда».

Однак перед українською театральною Галичиною гострою залишалася потреба театру нового типу, можливість створення якого усвідомлювали в необхідності професійного, новаторського мистецького керівництва. Тож згода відомого режисера й актора психологічно-реалістичної театральної школи Олександра Загарова (фон Фессінґ) працювати в театрі «Української Бесіди» була неймовірною удачею. Він мав фахову театральну освіту (драматичний клас В. Немировича-Данченка в Московському філармонічному товаристві), на практиці був обізнаний з найновішими досягненнями та ідеями театрального мистецтва (акторська діяльність у 1898–1906 роках у Московському художньому театрі; співпраця з В. Мейєрхольдом), мав широкий сценічний досвід роботи на росій-

ських і українських сценах (театри К. Нєзлобіна, Ф. Корша, Александринський театр, власні антрепризи, Московський драматичний театр, Київський державний драматичний театр тощо).

О. Загаров, маючи на меті організувати у Львові український «європейський» репрезентативний театр, запропонував його струнку адміністративну й мистецьку організацію. Відтак була введена форма-статут прийому акторів у трупу зі строгою регламентацією їхніх умов праці й обов'язків, а також, зважаючи на режисерську спеціалізацію та запити різнотипної публіки, було чітко розмежовано серйозний драматичний (режисер О. Загаров) і розважальний музично-драматичний «оперно-оперетковий» (режисер Й. Стадник) репертуари. Треба зазначити, що О. Загаров приїхав до Львова з видатною акторкою Марією Морською. Вони разом чітко й виразно презентували акторську майстерність солідного академічного рівня, ґрунтуючись на новому, незнайомому в галицькому середовищі стилі реалістично-психологічної, емоційно-інтелектуальної гри.

Упродовж двох сезонів 1921–1923 років О. Загаров здійснив сорок постановок, які можна підпорядкувати стрункій проблемно-тематичній класифікації. Особливий інтерес викликають насамперед неореалістичні драми В. Винниченка. На їх матеріалі режисер будував власну оригінальну концепцію, пропонуючи неординарне прочитання і творче трактування. Окрім київської постановки «Гріха», на львівській сцені з'явилися «Співочі товариства», «Закон», «Молода кров», «Панна Мара», «Натусь», «Брехня». Тут режисер почувався вільно й невимушено: відступав від основної авторської ідеї («Натусь»), переакцентовував ідею з одного героя на іншого («Закон») або різко, контрастно доповнював і підсилював її звучання («Гріх»). Особливу увагу режисер приділяв класичній драматургії: «Мірандоліна» К. Ґольдоні, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Отелло» В. Шекспіра (укр. прапрем'єра). Її довершена жанрова чистота була, на його думку, обов'язковою передумовою досягнення високої акторської майстерності, запорукою вдалого створення актором художнього образу.

Водночас об'ємний цикл загаровського репертуару становила програмна західноєвропейська реалістична драма. Передовсім це були засадничі вистави перших років діяльності МХТ: п'єси Г. Ібсена («Примари», «Гедда Габлер», «Ляльковий дім») і Ґ. Гауптмана («Візник Геншель»), режисура яких у руслі реалістично-психологічного театру надала їм первинної виразності, розуміння ідейних засад і нових драматургічних досягнень. У такій самій стилістиці О. Загаров самостійно поставив реалістичну з елементами експресіонізму драму А. Стріндберґа «Батько», психологічну драму шведського письменника Ю.-Х. Берґера «Потоп» і «молодопольську» синкретичну драму Т. Ріттнера «В малій хатці».

Разом з тим сценічна практика О. Загарова показувала, що насиченість репертуарного, тим більш локального галицького театру виключно серйозною драматургією є дещо переобтяжена. Режисер запропонував, на перший погляд, еклектичне поєднання різножанрових драматичних постановок. Утім, ніби комедійні розважальні вистави формували англійські комедії періоду реалізму у виразному стилістичному обсязі трьох авторів: «Міс Гоббс» Джерома К. Джерома, «Ідеальний чоловік» О. Вайлда, «Шоколадний воячок» («Людина і зброя») Б. Шоу. До цієї ж категорії належали популярні в Європі легкі (із захопливим сюжетом) сценічні мелодрами Г. Зудермана «В рідній сім'ї» і «Бій метеликів», а також тимчасово популярні, невисокого ґатунку п'єси маловідомих австрійських письменників-натуралістів Г. Енґеля «Над морем» і Г. Міллера «Полум'я». Поряд із тим О. Загаров використовував досвід російських сцен, де широку популярність мали сучасні психологічна драма І. Сургучова «Осінні скрипки» і кримінальна драма Л. Урванцева «Вєра Мірцева». А в ситуації темпового репертуарного графіка режисер шукав порятунку в незвичному, нетрадиційному, можливо, навіть епатуючому репертуарі. У даному разі сфера символістського театру, на зразок ранніх експериментів з В. Мейєрхольдом, здавалася йому найбільш відповідною. Однак при цьому режисер звернувся до не найкращих драматичних зразків (умовно символістський етюд

Д. Пшибишевської «Гріх», драми тогочасних українських львівських письменників Є. Карпенка «Момот Нір» і С. Левинського «Свято Нового року»), виявивши в їх постановках цілковиту безпорадність і безсилля в естетиці символістського театру. Водночас О. Загаров, незважаючи на часте ігнорування львівською публікою, ніколи у свій репертуар не допускав «касових» мелодрам, фарсів тощо й навіть наприкінці своєї роботи також опрацьовував серйозну драматургію. Відтак і ключові, чи, здавалось би, випадкові постановки О. Загарова львівського періоду, поза обґрунтованими експериментами, у першооснові презентували реалістичну драматургію кінця XIX – початку XX ст., що цілісно опрацьовувались у стилістиці реалістично-психологічного театру.

Своєю чергою для реалізації свого репертуару режисер потребував співвідносно-майстерного акторського складу. І тут вагомість його режисерсько-педагогічної практики у Львові неоціненна. Стикнувшись з практично недоторканим акторським матеріалом, він наполегливо та серйозно, на основі певного режисерського деспотизму й обов'язковій для кожного жорсткій дисципліні, пропрацював тут усі, навіть, здавалось би, самоочевидні принципи реалістично-психологічного театру. Зокрема, він тут утвердив первинні мхатівські положення однакового ставлення до героя і статиста, спростовував обмеження в амплуа, відступ від акторського прем'єрства тощо. Водночас О. Загаров разом з талановитою характерною акторкою Марією Морською привніс відмінний, побудований на основі високотехнічної манери гри, емоційно-інтелектуальний стиль виконання, який режисер послідовно впроваджував у львівському театрі. Водночас О. Загаров удосконалив інтуїтивний, притаманний Йосипу Стаднику, Софії Стадниковій, Миколі Бенцалю та Наталі Левицькій психологічний стиль їх гри, а також сформував плеяду молодих акторів, таких як Іван Гірняк, Олена Голіцинська, Надія Рубчаківна, Володимир Блавацький, Мар'ян Крушельницький, які згодом стали не тільки ядром, оплотом ансамблевості і єдності загального тону його постановок, а й відіграли значну роль у творенні майбутнього українського театру.

О. Загаров привніс до театру товариства «Українська Бесіда» професійність, свіжі методи реалістично-психологічного стилю гри та режисури, показав конечність для вдосконалення акторського мистецтва широкої театральної освіти й дисципліни, а головне – навчив серйозно розуміти театр не тільки як спосіб розваги, а насамперед як інституцію надзвичайно важливого культурного, мистецького та суспільного призначення. Натомість, щоб увиразнити розважальну функцію театру з метою урізноманітнити й пристосувати темпоритм роботи територіально-локального театру для потреб масового глядача, була цілеспрямовано узгоджена програма тогочасного музично-драматичного репертуару Й. Стадника. Більшість із його сорока вистав становили вже опрацьовувані режисером популярні опери та оперети, реалістично-побутова українська драма, європейські комедії, єврейські мелодрами. Водночас Й. Стадник поставив незнайомі, незвичайно популярні в тогочасній Європі оперети «Барон Кіммель» В. Колло, «Троянда Стамбулу» Л. Фалля тощо.

За відсутності постійних професійних співаків режисер не пропонував широкого діапазону опер. Разом з тим, ставлячи оперети, він застосовував свою попередню практику і залучав «загарівських» драматичних акторів. Завдяки цій методиці виховувався синкретичний актор, який розширював діапазон своєї майстерності в естетиці й стилістиці музичного жанру.

В останньому (1923/1924) сезоні діяльності театру «Української Бесіди» його мистецьке керівництво продовжував здійснювати Й. Стадник. Робота театру, як на репертуарну сцену, проходила цілком планомірно та самодостатньо. Тут не було виняткових новаторських пошуків, але були репертуарні здобутки. Зокрема, Й. Стадник поставив «Лісову пісню» Лесі Українки, а також у режисурі вправлявся М. Крушельницький («Клопіт з Ернстом» О. Вайлда, «Тітка Карла» Т. Брандона, «Блакитний лис» Ф. Герчеґа). І в цьому контексті злагодженого ритму остаточне (у травні 1924 року) рішення товариства «Українська Бесіда», згідно з минулорічним поперед-

женням, вивести театр з-під своєї юрисдикції, стало все-таки несподіваним, особливо в його 60-річний ювілей [1].

Утім, мистецька й суспільна сутність цього професійного українського театру була настільки виразною і значущою, що зупинка його діяльності не визначила різкого розвороту в українській театральній культурі. Театр послідовно й цілісно заповнив національний театральний простір у Східній Галичині впродовж її хиткого, неозначеного становища в 1918–1924 роках. На його сцені були утверджені основні принципи нового театру, а саме тип гри, що опирався на особистість актора, а не на копіювання життєвих «типів». Театр «Української Бесіди» означив головні завдання та засади високомистецької, національно-виховної, відтак уже розважальної функції театрального мистецтва й відіграв рушійну роль у розвитку українського театру на наступних етапах.

Від середини 1920 року в адміністровану Польщею Східну Галичину зі Східної України внаслідок вже очевидної поразки в Українській визвольній війні почали прибувати цивільні політичні українські емігранти – громадяни Української Народної Республіки. Серед них – учені, державні службовці, Державний симфонічний оркестр (диригент Юрій Гаєвський), «Державний народний театр» під керівництвом М. Садовського, зокрема Марфа Авсюкевич і Григорій Березовський, Микола і Марія Айдарови, Микола Орел-Степняк, Ганна Борисоглібська, Олена Голіцинська, Леся і Яків Кривицькі, Анна Терещенко, Григорій Сіятовський, Олекса Скалозуб, Надія Ткаченко, Ніна Бойко, Теодора Руденко і багато інших. Вони досить швидко, приєднуючись до місцевих театрів (театр товариства «Українська Бесіда», «Українська театральна дружина» В. Коссака, Незалежний театр («Гурток артистів театрального мистецтва») Й. Стадника, Драматичний театр ім. І. Франка, Український драматичний театр під очіль-

[1] Боньковська О. Львівський театр товариства «Українська Бесіда». 1915–1924 рр. Львів, 2003; Боньковська О. Театральний процес на західноукраїнських землях у 1918–1939 роках. *Історія українського театру : у 3 т.* Т. 2. С. 533–581, іл.; Боньковська О. На маргінесі театральних ювілеїв. Львів, 2010.

ництвом Івана Когутяка, Український народний театр під дирекцією Зіновія Стасюка, Драматичний театр («Гурток драматичних артистів») під керівництвом М. Крушельницького в Тернополі або ж утворюючи власні колективи (трупа Юрія Гаєвського, Український театр під проводом М. Орла-Степняка [2], театр «Штука» під керівництвом М. Айдарова в Перемишлі, на Волині – Український наддніпрянський театр Т. Руденко, театр «Відродження» М. Айдарова (Луцьк), Український наддніпрянський театр Ольги Міткевич, Український наддніпрянський театр Ніни Бойко та ін.), інтегровувалися в західноукраїнський театральний простір, збагачуючи його східноукраїнськими засадами театральної діяльності, оживлюючи цим його ментальний, стильовий і репертуарний діапазони.

Водночас у 1919–1920 роках на території автентичної Польщі були створені для потерпілих у поразці в Українській визвольній війні уряду та армії Української Народної Республіки (так звана петлюрівська – військова політична еміграція) понад десять таборів інтернованих (Вадовиці, Олександрів-Куявський, Ланцут, Стшалково тощо). Тут полонені відразу розгорнули активну культурницьку роботу, утворювали, зокрема, численні аматорські драматичні гуртки й театри. Утім, табори часто розформовували, а відтак існуючі тут театри або зникали, або ж об'єднувалися з іншими колективами. Театральний рух міцно утвердився в найтривалішій, що існувала до середини 1924 року, так званій Каліській групі таборів (сусідні табори в Каліші й у Щипіорно). У Каліші діяв репрезентативний «Таборовий театр» за участю акторів Українського державного театру, «Артистичного товариства», «Об'єднаного таборового гуртка», трупи М. Горуновича, «Драматичного товариства "Об'єднання"». У Щипіорно – «Драматичного товариства "Запорожців"», «Драматичного товариства ім. М. Садовського» тощо. Поступово театральна діяльність набувала тут вищого професійного рівня організації: розділяли функції режисера, директора й завідувача літератур-

[2] Боньковська О. Український мандрівний театр Миколи Орла-Степняка (Галичина, 1920-ті рр.). *Народознавчі зошити*. 1999. № 5. С. 691–694.

ної частини театру, проводили курси з режисерської та акторської майстерності, формували театральні бібліотеки. Згодом утворювали цілі літературно-артистичні товариства, при яких діяли акторські секції: «Мистецтво» в Щипіорно (реж. Б. Кривусів), «Веселка» в Каліші (реж. М. Горунович, драматичний курс В. Евтимовича), видавали власну пресу, популяризували драматичну творчість (п'єси І. Зубенка, О. Карманюка, Ю. Косача, Ф. Крушинського, В. Смутного) і театрально-критичну практику (статті О. Карманюка, А. Коршинського, Е. Маланюка, М. Селегія, І. Зубенка та ін.).

Репертуарна політика табірних театрів формувалася зі зміною становища та умов побуту інтернованих. Спочатку ставили акцент на популярні національні соціально-побутові й розважальні п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, С. Гулака-Артемовського, М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Суходольського, С. Черкасенка, Л. Старицької-Черняхівської та ін. Утім, поступово, з вимогами уже свідомого творчого процесу, з'являлися вистави модерних драм В. Винниченка, С. Черкасенка, І. Сургучова, Л. Урванцева. А наприкінці «східноукраїнські» актори відважилися працювати з малознайомим західноєвропейським репертуаром: «Шалапут» К. Глінського, «Які хорі – такі доктори» О. Фредра, «Чорт-Жінка» К. Шенгера, «Молодість» М. Гальбе, «Сніг» С. Пшибишевського, «Примари» Г. Ібсена. З поступовим розформуванням таборів багато театрів чи окремі актори, отримавши початковий театральний досвід, самостійно чи долучившись до діючих мандрівних труп вливались і творили український театральний процес у Польській державі 1920–1930-х років. З таборів інтернованих вийшли мандрівні українські трупи під керівництвом Родіона Полтавченка, Назара Обідзінського, Теодори Руденко, а також театри Гончаренків, «Емігрант», Івана Городничого, Сильвестра Мілянського, Аполінарії Барвінок, Панаса Карабіневича та ін. [3]

[3] Боньковська О. Театральна діяльність української еміграції у таборах інтернованих (1914–1924). *Буття в мистецтві*. Львів, 2007. С. 85–103.

Отже, на теренах Східної Галичини до 1924 року зібралися численні потужні, багатогранні артистичні сили, які влились у її подальший театральний рух. Виникала значна кількість мандрівних труп, діяльність більшості з яких нерідко виглядає безпомічно в спонтанності й мистецькій необґрунтованості їх появи, репертуарній тенденційності та обмеженості, швидкоплинності артистичного складу і, зрештою, безпорадним фінансовим базисом, що зумовлювало короткочасність їх існування. Проте театральна практика для безправних і безробітних емігрантів була чи не єдиною можливістю достойного існування в чужій державі.

Ще непевний (з огляду геополітичного становища Східної Галичини) період 1920–1924 років став у розвитку її національного театрального життя найбільш плідним у багатоплановості починань і проявів. Зокрема, у Львові підноситься практика власне української театральної освіти. У травні 1920 року при Львівському вищому музичному інституті ім. М. Лисенка Йосип Стадник відкрив тримісячні драматичні курси. А в жовтні 1922 року драматичну школу тут влаштували О. Загаров і М. Вороний. Дворічну програму Української драматичної школи під дирекцією М. Вороного на 1923–1924 роки складали предмети з теорії театрального мистецтва (дикція, декламація, жест, мімодрама, гримування), загально-театральної освіти (історія стилів, зокрема історія костюма, історія українського і світового театру і драми, історія української культури, українська лексика і версифікація, психологія, естетика), техніки акторської майстерності (вироблення дихального та голосового апарата, артикуляція, логічні й художньо-тональні властивості декламації, пластика), а також практика сценічного існування (опрацьовування ролі, репетиція, вистава). Викладали М. Вороний, О. Загаров, Й. Стадник, Л. Білецький, І. Свєнціцький, о. Д. Садовський, проф. І. Шендрик, д-р Й. Пеленський, І. Олексин, В. Бобинський та ін. [4]. Рівночас-

[4] Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові. Українська драматична школа під дирекцією М. Вороного. *Театральне мистецтво*. 1923. Вип. VI–VII. Червень – липень. С. 1.

но у Львові утворювались професійні базові театральні інституції: «Союз діячів українського театрального мистецтва» (СДУТМ), «Союз українських акторів» (СУА), кооператив «Український театр», які відігравали важливу роль в інтеграції всіх галицьких українських театральних осередків. Восени 1922 року у Львові з метою об'єднати всіх артистів і діячів української сцени Східної Галичини в міцне професійне товариство була утворена Професійна театральна спілка СДУТМ. Її метою було досягнення високого мистецького та економічного рівня національних театрів і захист права (право на працю, пенсію) і свободи своїх членів. При Спілці відразу було створено Комісію посередництва праці для збирання відомостей (творча біографія, фото) і реєстрації всіх безробітних і працюючих театральних діячів. Поміж членами «Союзу» довший час точилася полеміка щодо можливості членства в спілці тільки професійних діючих акторів чи всіх діячів театрального мистецтва (рецензентів, викладачів драматичних шкіл тощо). Тому в тогочасній пресі водночас трапляються анонси СДУТМ чи СУА, які, проте, передбачають одну організацію.

Протягом існування до 1939 року Союз провадив широку діяльність: насамперед у 1922–1923 роках опублікував у пресі анкету (опитування) «Із недолі українського театру»; відкривав по Східній Галичині свої філії-секції; створив власний театр, який у Львові і на провінції повсякчас влаштовував вистави («Чортиця» К. Шенгера, «Псотник» А. Коцебуа, «Натусь» В. Винниченка, «По той бік кордону» В. Евтимовича, «Вовки» Ромен Роллана, «Тайфун» М. Ленґіеля), вечори, лекції тощо на допомогу хворим, безробітним, театральним діячам літнього віку; з метою побудови «Дому актора» провів по Східній Галичині «Тиждень українського актора» (2–10 жовтня 1926 р.); формував театральну бібліотеку; забезпечував своїм членам адвокатську опіку; у 1930-х роках узяв на себе важливу посередницьку функцію (конференції, наради, переговори), щоб об'єднати численні українські мандрівні театри в єдиний чи в кілька високопрофесійних театральних колективів. Союз мав свій Статут,

за яким його керівним органом були щорічні збори членів з виборною Головною радою, яку почергово очолювали Роман Орленко-Прокопович, Мар'ян Крушельницький, Григорій Ничка, Андрій Шеремета, Іван Гірняк, Володимир Блавацький та ін. [5]

Іншим статутним товариством був кооператив «Український театр» (КУТ). Він був утворений улітку 1923 року у Львові з метою координувати цілісний український театральний процес у Східній Галичині, на Холмщині, Підляшші та Поліссі, а також зібрати кошти на будову приміщення українського театру у Львові. Для цього 6–12 квітня 1924 року кооператив організував «Тиждень українського театру». При кооперативі існували театральна бібліотека, орендний театральний гардероб, магазин театрального реквізиту. КУТ влаштовував концерти, святкові маскаради та карнавали; у 1926–1927 роках провів драматичний конкурс, у якому перемогла п'єса Я. Галана «Дон Кіхот з Етенґайму»; організовував «театральні анкети» з проблем розвитку українського театру. Водночас громадськість неодноразово порушувала питання про необхідність створити при кооперативі театр, який було відкрито в листопаді 1927 року на основі «Українського театру Й. Стадника» (Й. Стадник, М. Бенцаль, О. Неделко, К. Козак-Вірленська, Л. Кривицька, С. Орлян, С. Стадникова, І. Рубчак, С. Ярема, Л. Боровик та ін.). Однак театр працював за інерцією. До його репертуару входили переважно старі, як правило, наспіх відновлені постановки: «Маруся Богуславка» М. Старицького, «Вій» М. Кропивницького, «Катерина» М. Аркаса, «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Дон Кіхот з Етенґайму», «Вантаж» Я. Галана, «Скупар» Ж.-Б. Мольєра, «Мадам Батерфляй» Д. Пучіні, «Мазепа» Ю. Словацького, «Зачароване коло» Л. Ригеля, «Орфей у пеклі» Й. Штрауса, «Княжна Чардаша», «Графиня Маріца» І. Кальмана, «Кохання» А. Вільдґанса, «Найкращі очі в світі» Ж. Сармана тощо. Проте невдовзі кооператив «Український

[5] СДУТМ Галичини. В справі професійної організації українського театрального мистецтва. *Театральне мистецтво*. 1923. Вип. VI–VII. Червень – липень.

театр у Львові» розпустив цю трупу і з грудня 1929 року обійняв протекторат над Українським народним театром ім. І. Тобілевича, а в 1938 році – над Театром ім. І. Котляревського.

Керівним органом кооперативу були, як уже зазначалося, щорічні загальні збори, які обирали Надзірну раду, раду та управу (Й. Дрималик, К. Левицький, М. Рудницький, Г. Ничка, М. Галущинський, В. Загайкевич, О. Луцький, В. Мудрий, С. Людкевич, М. Волошин, Ю. Савчак, К. Вишневський, Б. Янів, Л. Лепкий та ін.). Зазначимо, шо кооператив існував головно з членських внесків приватних (митрополит Андрей Шептицький, С. Людкевич, Г. Ничка, М. Рудницький, В. Барвінський, К. Студинський, А. Крушельницький та ін.) і юридичних осіб («Союз діячів українського театрального мистецтва», товариство «Українська Бесіда», «Маслосоюз» тощо) і добровільних внесків.

Необхідно наголосити, що в тогочасному суспільно-політичному житті театр був фактично єдиним масовим популярним візуальним мистецтвом і відігравав надзвичайно потужну, а в українському варіанті – украй небезпечну пропагандистську роль. Відтак він підпорядковувався не так адміністративному, як особливому політичному контролю. Адже нагляд над організацією та діяльністю всіх публічних організацій, зокрема театральних, здійснювало не Міністерство культури і мистецтв, а Міністерство внутрішніх справ II Речі Посполитої. Уже 7 лютого 1919 року було видано «Декрет про тимчасові положення про розваги» [6] та розпорядження міністра внутрішніх справ про механізми його виконання [7]. Реалізація цих (нібито загальноприйнятих у цензурній практиці) законодавчих актів для контролю національних меншин доручалася не місцевій адміністрації, а власне поліції. Вона, навіть

[6] Dekret w przedmiocie przepisów o widowiskach. *Dziennik Urzędowy Minsterstwa Spraw Węwnętrznych*. Warszawa, 1919. № 12. S. 6.

[7] Rozporządzenie Ministra Spraw Węwnętrznych w przedmiocie przepisów wykonawczych do dekretu z dnia 7 lutego o widowiskach. *Dziennik Urzędowy Minsterstwa Spraw Węwnętrznych*. Warszawa, 1919. № 12. S. 8–9.

якщо вже був дозвіл від центральних органів повторно, на власний розсуд визначала доцільність роботи сценічних колективів, вимагала щопіврічного пролонгування концесії, а для її оформлення значну кількість документів: заява-клопотання директора трупи, список акторів, щоразу новий урядовий звіт про благонадійність директора, визначення регіону діяльності тощо. При одержанні дозволу, який ніяк не розповсюджувався на міста зі сталим польським театром, трупа повинна була завжди реєструватись у місцевих органах поліції і попередньо реєструвати програму свого виступу, указавши номер і якою адміністрацією були апробовані твори, що призначалися до вистави. Послідовно виконуючи рекомендації «Декрету» про ідеологічний нагляд, представники місцевої поліції обов'язково були присутніми на виставах і писали звіти про їхню правомірність. Надалі контроль над національним театральним рухом ставав все більше суворим. Зокрема, 16 вересня 1928 року Міністерство внутрішніх справ видало рескрипт, у якому зобов'язувало керівництво воєводств, особливо східних, щопівроку надсилати перелік усіх українських театрів, які дають вистави на терені воєводства разом з оцінкою їх діяльності, особливо акцентуючи, чи керівництво театру, його артистичний склад не виявляють недоброзичливих політичних настроїв щодо держави або уряду [8]. Скажімо, восени 1929 року в Тернополі з причини, що трупа «Подільського українського театру» на виставі виконувала духовний гімн України «Боже Великий, Єдиний», поліція арештувала директора П. Карабіневича й тимчасово забрала концесію на діяльність театру [9]. Ще жорсткіший контроль установився в період пацифікації, коли щороку (1930, 1931, 1932, 1933) Міністерство

[8] Województwo Krakowskie. Wydział Bezpieczeństwa Publicznego. Przedmiot: Ukraińskie teatry wędrowne – materiały informacyjne o działalnośći. Kraków, dnia 29 września 1928 r. // Archiwum Państwowe w Krakowie. Starostwo Grodskie Krakowskie 329. S. 91. .

[9] Новинки. Не вільно співати «Боже Великий Єдиний». *Діло*. 1929. 8 листопада. Ч. 249.

внутрішніх справ видавало циркуляри із чіткими вимогами щодо функціонування об'їзних труп [10].

Отже, на 1924 рік українська театральна Галичина опинилась у розгубленому невизначеному стані наступних дій. Провладний розрахунок на деструкцію галицького національного театрального життя із закриттям професійного театру «Української Бесіди» був досягнутий. Пригнічені існуючі трупи працювали апатично й без амбіцій, продукуючи популярний розважальний репертуар. За інерцією артистичну діяльність на провінції продовжував професійний склад розформованого театру «Української бесіди» – під назвами «Український театр директора Й. Стадника», згодом – «Львівський український театр Й. Стадника». Наприкінці 1925 року цей колектив (С. Стадникова, С. Федорцева, Н. Левицька-Ничкова, О. Голіцинська, В. Сорокова, Й. Стадник, А. Шеремета, П. Сорока, І. Гірняк, В. Блавацький, Л. Краснопера, Я. Ярема, Р. Залуцький, Я. Стадник та ін.) здобув протекторат Союзу артистів, ставши його офіційним театром і отримавши можливість давати вистави у Львові (найбільш визначні постановки «Тайфун» М. Ленґіеля, «Вовки» Р. Роллана).

З більш помітних труп Східною Галичиною мандрували «Український театр» під орудою Івана Когутяка, «Український театр» під дирекцією М. Орла-Степняка. Сюди ж, відколи в січні 1924 року втратила категоричність заборона польської влади українським емігрантам перетинати межі семи східних воєводств (Білостоцького, Новоґродського, Поліського, Волинського, Львівського, Тернопільського, Станіславівського) з Волині прибув Український наддніпрянський театр Ольги Міткевич. Згодом від нього відокремилася трупа Українського наддніпрянського театру під очільництвом Ніни Бойко, яка ставила традиційний східноукраїнський репертуар.

---

[10] Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. Wykazy funkcjonowania objazdowych przedsiębiorstw widowiskowych. Warszawa, dnia 18 maja 1932. Archiwum Akt Nowych w Warszawie. – Ministerstwo Spraw Wewnętrznych. – 2323. S. 1–3; Prawo o publicznych przedsięwzięciach rozrywkowych. *Dziennik Ustaw Rzeczypospolitej Polskiej*, 1933. 30 października. № 85.

Зауважимо, що українська громада без ентузіазму сприйняла утворення у Львові в листопаді 1926 року нового Незалежного людового театру. Його появу відразу потрактували як явище чергове, проміжне й навіть зайве в контексті численних українських театральних труп. Проте, на противагу діючим трупам, організатор нового колективу, досвідчений театральний адміністратор Григорій Ничка, передбачив конкретні принципи й засади його діяльності. Неймовірно, але директор зумів домогтись, щоб український театр по неділях та у святкові дні постійно працював у Львові. При цьому керівництво театру декларувало національний характер діяльності трупи, передусім «культивувати українську мову і пісню» серед львівського міщанства, робітництва, шкільної молоді [11]. Згодом у своїх спогадах режисер і актор В. Блавацький писав, що організація «Незалежного людового театру» свідомо пов'язувалася з метою «боротися із застрашаючими проявами колонізаційної політики польської влади на терені Львова шляхом притягнення широких мас українського великого міського пролетаріату, найбільш виставленого на небезпеку денаціоналізації» [12]. І тільки тому він, незважаючи на відсутність конкретної мистецької програми, згодився стати режисером театру. Тим паче, що склад трупи формували переважно професійні, досвідчені актори (С. Стадникова, А. Юрчакова, К. Козак-Вірленська, Н. Блавацька, Н. Левицька-Ничкова, А. Шеремета, П. Сорока, Г. Березовський, І. Гірняк, Луць Лісевич, Дядинюкова, І. Полюгова, Н. Іваненко, В. Слобідський, Р. Яструбенко та ін.), що значно спрощувало мистецьку роботу.

Очевидно, з огляду на проєктований контингент масового глядача та за порадою Андрея Шептицького виникла назва «Незалежний людовий театр»: незалежний – з огляду як дань традиції – Українського незалежного театру товариства «Українська Бесіда», а «людовий» (з польс. – ludowy) – у лексичному значенні «народний».

[11] Новинки. Людовий театр у Львові. *Діло*. 1926. 19 листопада. Ч. 257.

[12] Блавацький В. Спомини. *Ревуцький В. В орбіті світового театру*. Київ, 1995. С. 120.

Саме з контексту «невибагливої» публіки втілювалася концепція легкої репертуарної політики театру: популярні українські історично-побутові й іноземні драми та комедії («Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Невольник» М. Кропивницького, «Нещасне кохання» Л. Манька, «За друзі своя» В. Товстоноса, «Хмара» О. Суходольського, «За батька» Б. Грінченка, «Тріумф медицини» К. Лисенка-Конича, «Хата за селом» і «Пан Твардовський» Ю.-І. Крашевського, «Мораль пані Дульської» Ґ. Запольської, «Графиня Маріца» Е. Кальмана, «Ніж моєї жінки» Е. Блюма і Р. Тохе, «Лунатик» С. Кубіцького, «День і ніч» Шолом Ан-ського).

Діяльність театру, не виправдавши очікуваних сподівань, протривала лише п'ять місяців. Вистави колективу не відзначалися мистецькою оригінальністю. Проте вже сам факт існування Незалежного людового театру, в організацію якого були закладені певні національні програмні засади, важливий як український фактор виходу з першої театральної кризи в Польщі.

У травні 1927 року режисер В. Блавацький, очевидно, за порадою митрополита Андрея виїхав працювати й навчатися в «Березолі» Леся Курбаса.

З іншого боку, ліквідація Незалежного людового театру, разом з попередньо розформованими театрами «Союзу артистів» та О. Міткевич зазвучала розпачливо, адже він ніби був уже тим підґрунтям, щоб реально сподіватися на становлення репрезентативного національного театру. «Що далі буде? – виникало тривожне питання, – чи українці не мали б уже ніколи дійти до добре зорганізованого театру? Думаємо, що так зле не буде, коли лише хтось візьметься до праці, не з особистого користолюбства, а для добра самого театру, <...> щоби сконцентрувати цілу нашу акцію в театральній справі і вийти вже враз з хронічної театральної мізерії» [13]. Утім, питання тут полягало не лише в організації постій-

[13] Новинки. З українських театрів. *Діло*. 1927. 8 травня. Ч. 100.

ного професійного національного театру, а у створенні театру новаторського.

У пошуках нових театральних форм цікавою ініціативою стала організація львівського Українського просвітянського театру. Це був взірцевий мандрівний, «інструкторський», так би мовити, навчальний театр. Його заснував довголітній сподвижник української сцени Альфред Будзиновський під протекторатом товариства «Просвіта». Театр появився з огляду на значну кількість аматорських гуртків по численних у Східній Галичині філіях і читальнях товариства «Просвіта» для практичної допомоги в професійній організації високого рівня їх театральних вистав. Програма театру відзначалась комплексним підходом, передбачаючи широку репрезентативну сценічну діяльність по галицьких селах, залучення місцевих аматорів і хористів у спільних виставах, проведення під час гастролей своєрідних коротких драматичних курсів; фахову підготовку акторів і режисерів; виховання педагогічних кадрів (інструкторів, корепетиторів) для влаштування місцевих і районних драматичних курсів (основи режисерської та акторської майстерності, сценографія, музичне оформлення, хоровий спів, гримування).

Членами управи були Альфред Будзиновський (відповідальний директор), Петро Сорока (режисер), Андрій Шеремета (представник Союзу акторів), Лавро Кемпа (представник трупи), Петро Гладкий (секретар і касир). Невеликий театральний колектив складався з таких професійних акторів, як Володимир Блавацький, Ванда Сорокова, Клавдія Кемпова, Н. Костів, М. Чмирівна, Марко Ганжа, Юрій Нікітін, Олександр Яковлів, Богдан Сарамаґа (музичний керівник), Володимир Фідерко та ін.

Просвітянський театр відкрився виставою «Катерина» М. Аркаса в Городенці 15 лютого 1928 року й до літа 1928-го гастролював у Коломиї, Делятині, Надвірній, Станіславові, Калуші, Дрогобичі, Самборі, Добромилі, Судовій Вишні, Яворові, Раві-Руській, Рогатині, Сокалі й навколишніх селах. Репертуар театру (36 вистав) був традиційним. Поряд з популярною українською драматургією («За-

порожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Циганка Аза», «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Вій», «Невольник» М. Кропивницького, «Воскресіння» В. Чубатого) грали розважальні оперети «Графиня Маріца», «Осінні маневри», «Княжна Чардаша» І. Кальмана, «Гейша» С. Джонса, «Барон Кіммель» В. Колло й невигадливі «Запорозький скарб» К. Ванченка-Писанецького, «Вихрест» С. Козич-Уманської, «Іспанська муха» Ф. Арнольда і Е. Баха, «Воєнний похресник» М. Геннекена, «День і ніч» Шолом Ан-ського, «Монтке Ганеф» («Монтке-злодій») Шолом Аша та ін. Трупа самовіддано працювала на засадах великої ролі театрального мистецтва. Однак спочатку задекларована репертуарна політика добірних українських вистав не витримала обставин побуту. Будучи недотованим колективом і орієнтуючись на окрему, далеко незаможну категорію публіки, трупі було важко чітко витримувати завдання навчального театру. Тому не дивно, що діяльність Просвітянського театру також була недовготривалою – приблизно до весни-літа 1929 року.

Отже, у Східній Галичині й надалі залишалась актуальною мрія про національний високопрофесійний постійний театр у сталому приміщенні й бажано з гарантованим фінансуванням. Розв'язання несподівано прийшло зі Станіславова. Тут при великих державних дотаціях працював стаціонарний польський Театр ім. Станіслава Монюшка. Вистави польського театру, за відсутності національного, численно відвідували українці. У такій ситуації у віце-директора державного банку Костянтина Вишневського виникла думка, що організація з його фінансуванням українського театру в Станіславові може стати прибутковою справою.

Зазначимо, що ще з 1910 року в Станіславові існувало статутне товариство – аматорський Український народний театр ім. Івана Тобілевича. Діяльність аматорської трупи була ненормованою і залежала від спорадичних дотацій, наявності акторського складу та художнього керівництва. У різні часи режисерами театру були Володимир Демчишин, Микола Орел-Степняк, Григорій Сіятовський-Мінчен-

ко, Нестор Величковський та ін. Упродовж майже двадцятилітньої діяльності цей театр випрацював сталі мистецькі традиції, зокрема орієнтувався на кращі вистави з національного репертуару (п'єси за І. Котляревським і Т. Шевченком, драматичні твори М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого, І. Франка, В. Винниченка та ін.) і постійно поновлював концесію [14]. На основі цієї аматорської сцени в стаціонарному приміщенні товариства «Сокіл» у Станіславові був створений однойменний професійний Український народний театр ім. Івана Тобілевича, який 15 вересня 1928 року відкрився виступом Соломії Крушельницької.

Мистецьким керівником і режисером театру став улюбленець станіславівської української публіки, актор польського Театру ім. С. Монюшка, колишній керівник «літературно-артистичної сценки «Розрада» і ревійової трупи «Сфінкс» Ярослав Давидович. Утім, на початках у театрі професійних акторських сил було обмаль (Г. Сіятовський-Мінченко, Олена Лєнська, Людмила Сміринська (Лужницька), Клавдія Кемпова, Леонід Боровик, Лавро Кемпе, Іван Даньчак, Богдан Паздрій). До участі у виставах масово залучали аматорів (М. Опар, Н. Величковський, Угорська, Хичій та ін.). Однак мистецьке керівництво недовго належало Я. Давидовичу. Як естрадний актор він орієнтувався виключно на легкий розважальний естрадний жанр. Численні вистави популярних оперет («Чар вальса» Й. Штрауса, «Церковна миша» В. Фодора, «Дротар» Ф. Легара, «Барон Кіммель» В. Колло, «Доллі» Г. Гірша) і рев'ю («І це, і те», «Тройка») задовольняли невибагливу інонаціональну публіку, проте не виправдали сподівань українського глядача на серйозний національний театр. Український драматичний репертуар утішався спорадичними виставами в режисурі Г. Мінченка-Сія-

[14] «Український народний театр ім. Івана Тобілевича», товариство в Станіславові просить о уділення субвенції. 5 грудня 1913 // Центральний державний історичний архів України у Львові. Ф. 165. Оп. 2. Спр. 555. С. 11–12; Др. І. Р-ин. Український театр ім. І. Тобілевича у Станіславові. *Діло*. 1924. 13 грудня. Ч. 277; Український драматичний театр. Нариси історії. Київ, 1967. Т. І. С. 435–436.

товського («Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого і «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького) чи в режисурі актора Л. Боровика («Вій» М. Кропивницького), а також за участю професійних співаків А. Гаєка і Н. Костів, були нечасті вистави опер «Галька» С. Монюшка і «Катерина» М. Аркаса. Вони завжди і за будь-яких умов, будучи постійним «залізним» національним репертуаром, мали незмінну популярність. Тож єдиний на той час стаціонарний, з гарантованим фінансуванням, Український народний театр ім. І. Тобілевича мав усі прерогативи безтурботного функціонування, але потребував мистецького реформування. Саме тому у квітні 1929 року художнім керівником театру запросили перспективного Володимира Блавацького, який навчався і мав досвід роботи в харківському «Березолі» під керівництвом Л. Курбаса.

В. Блавацький, будучи режисером драматичного спрямування, застав той самий професійно малочисельний акторський склад, що був призвичаєний до вимог опереткового жанру. Відтак новий режисер не міг різко змінювати напрям роботи театру. З іншого боку, він змушений був орієнтуватися на потреби загалу, а тому продовжував ставити оперету. Але здебільшого це були нові вистави, у яких режисер старався глибоко вникнути в суть естетики оперети, щоб збагатити постановки істинною принадністю жанру й досягнути належної легкості виконання («Графиня Маріца», «Баядера» І. Кальмана, «Паяцик», «Меді» Р. Штольца, «Гарна Олена» Ж. Оффенбаха, «Троянда Стамбулу» Л. Фалля). Водночас режисер послідовно втілював програму переорієнтації акторського складу до вимог драматичного жанру. Він обережно й поступово вводив легкий популярний, на українській сцені також маловідомий, але драматичний репертуар. Він складався з простих розважальних комедій, сатир, фарсів чи сентиментальних трагедій («Гарно вшитий фрак» Ґ. Дреґелі, «Детектив» І. Мясницького, «День і ніч» Ш. Ан-ського, «Ніж моєї жінки» Б. Фуше, «Чорт» Ф. Мольнара, «Жінка, яка убила» С. Ґаррікса).

Разом з тим до театру поступово підтягувалися поважні акторські сили, зокрема з Просвітянського театру прибули професійні й

досвідчені Н. Блавацька, Ю. Нікітін, Н. Костів, а також Л. Кривицька, Г. Совачева, О. Голіцинська, В. Королик, Я. Кривицький, Є. Радванська, О. Яковлів та ін. Завдяки фаховому поповненню акторського колективу та посильній роботі режисера театр уже міг синхронно сміливо оперувати оперетковими, оперними й драматичними виставами. Така інтенсивна різноспрямована театральна практика увінчалася нетрадиційною і новаторською в українській Галичині постановкою – в умовно-реалістичній формі В. Блавацький інсценізував поеми Т. Шевченка «Розрита могила» та «Суботів». Виставу відзначали ідейно-стрижневі скульптурні масові сцени й акцентна символіка. Саме тут уповні проявився творчий тандем режисера і сценографа Л. Боровика. Вистава захоплювала цікавим рішенням декорацій та складними освітлювальними ефектами [15].

Власне Л. Боровик був тим театральним художником, який на сцені Театру ім. І. Тобілевича вперше в українському галицькому театрі втілив і утвердив розуміння величезного значення сценографічного мистецтва в задумі й інтерпретації постановки. Зокрема, цю засаду він продемонстрував у своїй попередній самостійній постановці «Вія» М. Кропивницького. Критика наголошувала, що правдиве переживання казкових, уже не «вражаючих на сьогодні гоголівських жахів», стало можливим тільки «під впливом пластичного зображення» [16].

У репертуарі театру були, правда, і малочисельні українські класичні драми: «Маруся Богуславка», «Циганка Аза» М. Старицького. Цими виставами В. Блавацький передусім віддавав данину національному характерові театру. Водночас, на відміну від тогочасного частого й ремісничого втілення цих драм, тут їх постановки дістали надзвичайно прискіпливе й нешаблонне режисерське рішення, де до нюансів

[15] М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича в Станіславові: «Барон Кіммель» – оперета Вальтера Кольо, «Ніж моєї жінки» – фарса на 3 дії Блюм Фуше, «Розрита могила – інсценізація Шевченкової поеми В. Блавацького, «Катерина» – опера на 3 дії М. Аркаса. *Діло*. 1929. 30 травня. Ч. 120.

[16] Дописи. М[ихайло] К[едрин] [Іван Рудницький]. Станиславів. (З театру ім. І. Тобілевича). *Діло*. 1929. 19 березня. Ч. 60.

були продумані всі мізансцени в достеменному виконанні вже зіграного за пів року акторського колективу. Свідченням старанної, серйозної успішної роботи ще вищого ступеня майстерності трупи стала постановка польської психологічно-побутової трагедії К. Ростворовського «Несподіванка» (прем'єра 26 грудня 1929 р.). Це незвичне в польській драматургії змалювання психології поведінки, переживань і вчинків саме простих людей власне на сцені українського театру змогло знайти надзвичайно проникливе трактування. На підґрунті великого досвіду існування в народному українському репертуарі та генетичного розуміння й відчуття народної психології, акторський ансамбль театру зумів надзвичайно переконливо, на досконалому виконавському рівні зобразити трагізм буття простої людини.

Вершиною півторарічної роботи театру під художнім керівництвом В. Блавацького стала вперше реалізована на галицькій сцені постановка комедії М. Куліша «Мина Мазайло» (прем'єра у травні 1930 р.). За спогадами режисера, ця вистава, яку він готував в умовно-реалістичній формі «іронічного гротеску», закумулювала весь творчий потенціал акторського складу. Доволі довга і складна робота над виставою тривала на винятковому піднесенні. Відкинувши амбіційність, усі актори в єдиному прагненні створити якнайдосконалішу в естетичному й ідейному вимірах виставу, самовіддано та наполегливо працювали над своїми, зовсім для них незвичними, образами. Прем'єра стала явищем, засвідчивши, що в національному театральному просторі діяв оригінальний, зіграний і цілеспрямований театральний колектив.

У липні 1930 року в театр прийшов і працював до 1938 року новий художній керівник, режисер і актор Микола Бенцаль. Незважаючи на нові, утім, традиційні, постановки драм «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «Гріх» В. Винниченка, а також популярної оперети «Життя Парижа» Ж. Оффенбаха, театр поступово втрачав темп і творчий потенціал роботи. Очевидно, що між режисером і акторами ще не був установлений важливий для повноцінної театральної діяльності внутрішній зв'язок повного взаєморозуміння

та взаємодовіри. Але насамперед творчі й побутові (втрата постійного місця роботи в Станіславові) труднощі театру виникли у складний період світової і загальнодержавної економічної кризи, процесу пацифікації, а в результаті – й політичної кризи 1930–1931 років, які в цілому характеризували другу загальнонаціональну польську театральну кризу.

У середині 1931 року до театру повернувся В. Блавацький, котрий згодився спільно з М. Бенцалем здійснювати художнє керівництво. Принципи мистецької діяльності двох режисерів, як у розумінні конкретних засад сценічного процесу (репертуарна політика, завдання режисури, методика роботи з актором тощо), так і в концептуальному розумінні суті й ролі театрального мистецтва, були зовсім відмінними. Водночас період їхньої співпраці відзначався злагодженим і рівномірним ритмом мистецької роботи. За узгодженим розподілом М. Бенцаль спеціалізувався в постановках оперет і українського класичного репертуару («Циганка Аза», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Хмара» О. Суходольського, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, «Весела вдовичка» Ф. Легара, «Розведена» Л. Фалля, «Чесна Сузанна» Ж. Ґільберта, «Лялька» Е. Одрана); а В. Блавацький працював у новій сучасній українській і перекладній драматургії.

Першою і єдиною на той час серйозною постановкою В. Блавацького стала психологічна драма Д. Щеглова «Пурга». Майстерно вибудувана п'єса приваблювала місцем дії, незначним складом дійових осіб, які, належачи до різних націй і різних соціальних груп та представляючи розбіжні ідеологічні переконання, творили складний, насичений психологічно-драматичний рисунок. Вистава була вдалою. Нею режисер нагадав свій попередній злагоджений акторський склад (О. Кривицька, В. Блавацький, В. Королик, Л. Боровик, О. Яковлів, а пізніше – М. Бенцаль).

Водночас В. Блавацький змушений був миритися з розважальним характером діяльності театру. Цей напрям режисер заповнив незнайомим драматичним репертуаром, поставивши низку невідомих ко-

медій: «Грішниця на острові Паґо-Паґо» («Седі») С. Моема, «Пан директор – то я» А. Біссона і Ф. Карре, «Роксі» Б. Коннерса, фарс «Мужчина з минулим» Ф. Арнольда і Е. Баха і, як виняток, популярну оперету А. Суллівена «Мікадо». На відміну від її тогочасних багаточисленних стандартних постановок, В. Блавацький своєрідно й успішно потрактував оперету в стилі мистецької буфонади (сценограф Ю. Нікітін). Утім, специфіка легкого жанру не завжди інспірувала особливі, виняткові режисерські рішення. У скромних можливостях мандрівного театру основний принцип режисури В. Блавацький і надалі вбачав у інтенсивній роботі з актором. Працюючи переважно вже з давно зіграними акторами (О. Кривицька, О. Лєнська, Г. Совачева, Б. Паздрій, Ю. Нікітін, Л. Боровик, О. Яковлів, В. Королик, а також Микола і Олена Бенцалі), він зумів сформувати й довести їхню майстерність до вершин. Усі вистави відзначалися інтелігентним звучанням, ансамблевим стилем виконання та досконалою цілістю.

Однак, незважаючи на інтелігентне співіснування двох режисерів, все-таки давалася взнаки невідповідність, так званий дуалізм їх мистецьких спрямувань, а власне орієнтація М. Бенцаля на популярний музично-драматичний репертуар і неможлива тут установка В. Блавацького цілеспрямовано і творчо працювати в серйозному драматичному репертуарі. Тож у вересні 1933 року В. Блавацький організував свій новий колектив – Молодий театр «Заграва». Натомість співрежисером у Театрі ім. І. Тобілевича прийшов традиційний Й. Стадник. Правда, його робота в театрі, попри цікаві музичні й драматичні постановки («Королева кіна» Ж. Ґільберта, «Гра на замку» Ф. Мольнара, «Пепіна» Р. Штольца, «Корневільські дзвони» Р. Планкета, «Розкішна дівчина» Р. Бенацького, «Те, що найважніше» М. Євреїнова) тривала з перервами й недовго (до середини 1935 р.).

Разом з тим у цих змінах театрального керівництва простежується чітке усвідомлення необхідності кардинальних змін у загальній тенденції апатії в тогочасному українському театральному житті, яка виразно намітилась у період театральної кризи 1930–1931 ро-

ків. Гноблений окупаційним режимом український глядач потребував свого національного, але нового, актуального й оригінального репертуару. Популярний жанр переважно посередньої іноземної оперети вже певною мірою викликав роздратування: «...театр зі шкодою для себе й цілого українського загалу головну увагу у своєму репертуарі звертає на оперету, мовляв тільки оперетка <...> дає поважну матеріальну підтримку театрові. <...> Але зате безумовно більше нашої публіки на поважніших п'єсах. <...> Тому, може, слід би одинокому нашому поважному театрові [Театр ім. І. Тобілевича. – *О. Б.*] йти назустріч бажанням передусім нашої публіки, служити її духовним потребам...» [17]. А наприкінці 1931 року Р. Купчинський чітко зазначав: «...ні кіно, радіо, чи за високі вступи здержують публіку від українського театру, а недостача відповідного репертуару, брак акторських сил, подиву гідна примітивність декорацій і тим подібна мізерія». Але «одною з дуже важних причин занепаду нашого театру є брак репертуару» і «не якого-небудь, а відповідного до обставин і часів. Навіть старі п'єси, головно побутові, не можуть дочекатися якоїсь нової постановки, якогось нового сценічного помислу...» [18]. Проте проблема не вирішувалась, і наприкінці 1932 року звучали такі ж інвективи. Газета «Діло», ознайомившись зі старим репертуаром чергового виступу Театру ім. І. Тобілевича («Бродвей» Я. Кохановського, «Грішниця на острові Паго-Паго», «Сорочинський ярмарок»), знову зауважила, що «репертуар, призначений для провінції, мусить мати інший характер, ніж репертуар більшого театру у більшому місті. Цим пояснюється, що наш театр хоче якомога знайомити нашу інтеліґенцію на провінції з чужими п'єсами, що йдуть на більших сценах. Наша оригінальна драматична продукція майже ніяка; нема нових п'єс, а деякі, що є незвичайно важко вивести на малій сцені» [19].

---

[17] Бар М. Успіхи нашого театру і його вагання. *Діло*. 1931. 21 березня. Ч. 63.

[18] Купчинський Р. За віно для української Мельпомени. *Діло*. 1931. 8 жовтня. Ч. 225.

[19] З театру. Перед виставами нашого театру. *Діло*. 1932. 24 листопада. Ч. 253.

Безумовно, для практика театру ця концептуальна необхідність оновлення репертуару була вельми очевидною, а на основі немічного драматичного матеріалу – вкрай болісною. Наприкінці 1932 року М. Бенцаль пробував її вирішити постановкою непоширеної в Східній Галичині «Боярині» Лесі Українки. Утім, неоромантична поетика драми не збігалася з бажаннями глядача бачити, власне, сценічно захопливу патріотичну виставу. За браком оригінальних п'єс означеної тематики галицькі письменники, імовірно, на замовлення Театру ім. І. Тобілевича, звернулися до практики інсценізації. Зокрема, драматурги Григор Лужницький і Луць Лісевич інсценізували повість Б. Лепкого «Мотря». Її прем'єра взимку 1933 року стала справжньою сенсацією. Це був надзвичайно вдалий вибір. Вистава об'єднувала всі вимоги публіки як ідейно-тематичного спрямування (героїчне минуле нації, маєстат українського гетьманства, патріотизм на тлі романтичного й водночас епатуючого кохання), так і мистецького характеру (високий рівень режисури і гри акторського ансамблю, прегарна сценографія і костюми). Відтак, натхненний успіхом, театр уже влітку виставив наступну прем'єру, здійснену Л. Лісевичем інсценізацію повісті Б. Лепкого «Батурин». У постановці В. Блавацького вистава звучала з істинною патріотичною патетикою, вирізнялася сильними драматичними й динамічними мізансценами, незвичайним символічними, метафоричними сценографічними знахідками. Саме вистави «Мотря» і «Батурин» започаткували новий напрям діяльності театру в національному героїко-романтичному репертуарі. Уже невдовзі була поставлена трагедія В. Пачовського «Сонце Руїни» (реж. Й. Стадник). Разом з тим серйозні, нехай і патріотичні, вистави на тривалий час глядача вдержувати не могли. Популярність розважального музичного жанру й надалі залишалася безперечною. Досвідчений М. Бенцаль розсудив об'єднати ці два концептуальні фактори. На основі недавно виданої п'єси М. Угрина-Безгрішного з життя українських січових стрільців «Лицарі Залізної Остроги» Л. Лісевич і А. Курдидик написали на музику М. Гайворонського лібрето опе-

рети на 3 дії «Залізна Острога». Успіх вистави був надзвичайний. Зі сцени промовляли реальні, ще незабуті з недавнього минулого герої у стрілецьких одностроях, зокрема легендарний, улюблений чотар Цяпка у виконанні М. Бенцаля.

Дотримуючись національного контексту, М. Бенцаль поставив традиційну й компромісну в тогочасному становищі українського театру драму Ю. Словацького «Мазепа» та відновив з репертуару театру товариства «Руська бесіда» 1908–1912 років історичну п'єсу Б. Грінченка «Серед бурі».

Отже, театр знайшов рятівний і водночас непопулістський засіб глядацької популярності в легкому, але національно виразному оригінальному репертуарі. У пошуках нової подібної драматургії театр продовжив практику безпосереднього замовлення. І поступово навколо театру навіть сформувалося коло постійних авторів. Зокрема, Театр ім. І. Тобілевича співпрацював з емігрантом зі Східної України Миколою Чирським. Його патріотична п'єса «Отаман Пісня» про маловідому національну визвольну партизанську війну з більшовиками в 1920-х роках у Східній Україні якраз відповідала тематичним і формотворчим вимогам режисури. На матеріалі п'єси М. Бенцаль вибудував логічну, захопливу, наповнену ефектними батальними сценами і пронизану широким пісенним рядом постановку. Другою була оперета М. Чирського «Лев з Абісинії» (прем'єра 25 грудня 1935 р.).

З Театром ім. І. Тобілевича пов'язане також становлення композитора Ярослава Барнича як творця нової української оперети, що написав для театру три з чотирьох своїх оперет.

Перша оперета Я. Барнича «Дівча з Маслосоюзу» (прем'єра 10 вересня 1935 р.) на лібрето В. Павлусевича хибувала на чималі недоопрацювання як музичного, так і драматичного характеру. Водночас вона, завдяки своїй завжди актуальній інтризі фінансово-шлюбних стосунків, а тут ще й на тлі правдивого тогочасного побуту, можливостей і уявлень українця в Галичині і українця-емігранта з Америки, отримала безперечний бонус від публіки.

Усі оперети Я. Барнича, що обов'язково опрацьовували хрестоматійну для цього жанру тему романтичного й щасливого кохання, були наскрізь проникнуті ідеєю українськості. Найбільшу можливість для її втілення давала недалека, але вже легендарна, сповнена романтичного національного пафосу, історія Українського січового стрілецтва. Будучи сам січовим стрільцем, Я. Барнич написав лібрето і створив, використовуючи багатий стрілецький фольклор, музику оперети зі стрілецького життя «Шаріка» (тексти пісень Ю. Шкрумеляка). Театр отримав бездоганний як у широкому потенціалі сценічного втілення, так і беззастережному глядацькому сприйнятті новий оригінальний національний твір (прем'єра 15 грудня 1936 р.). «Та українськість твору, – пророкував Іван Німчук, – як і музика з кількома "шлягерами" <...> запевнюють "Шаріці" успіх на нашій сцені на довгі роки» [20]. Оперета створювала таку невловиму чарівливу атмосферу, в якій акторський ансамбль (О. Бенцалева – Шаріка, В. Карп'як – поручник Степан Балинський, О. Яковлів – чура Клим Гусак, а також О. Лєнська, М. Слюзарівна, К. Кемпова, О. Посацька, І. Рубчак, А. Радванський, Л. Кемпе) об'єднувався майже на інстинктивному рівні й упродовж усієї дії непомильно існував у єдиній піднесеній тональності.

Третьою в Театрі ім. І. Тобілевича була оперета Я. Барнича «Пригода в Черчі» (прем'єра 13 червня 1938 р.). Утім, тут автор не зумів утриматись на попередньому рівні цілісного музичного і драматичного опрацювання. Хоча загалом вистава відзначалася сумлінною підготовкою і цікавим декораційним оформленням, проте в старанній грі акторів проглядалася вже деяка типова, стандартизована манера виконання [21]. Поряд з тим театр прагнув працювати в новому, серйозному і власне драматичному українському репертуарі. Зокрема, члени Спілки молодих письменників «12» Р. Антонович і З. Тар-

[20] І. Н. [Іван Німчук]. Український Театр ім. Тобілевича: «Шаріка» – романтична оперета на 3 дії (4 відслони) Я. Барнича. *Діло*. 1936. 22 грудня. Ч. 287.

[21] Дописи. Станіславів. Б. Л. З гостини театру ім. Тобілевича. Прем'єра: «Пригода в Черчі». *Діло*. 1938. 14 червня. Ч. 136.

навський на замовлення М. Бенцаля здійснили інсценізацію повісті «Гори говорять» відомого тогочасного письменника Уласа Самчука. У цьому разі рівень постановки (прем'єра 13 листопада 1935 р.) залежав і від драматургії, і від режисерської майстерності. Стрижневий мотив повісті психологічно непростих взаємин простого гуцула й інтелігентної мадярської дівчини інсценізатори перевели в проміжний епізод, а натомість рушійною основою вистави зробили безіндивідуалістичне масове тло національної боротьби. Своєю чергою режисер, намагаючись наповнити динамізмом численні масові сцени, вирішив драму практично в оперетковій стилістиці. Хоча за необхідності він звертався до засобів психологічного театру, що взагалі спричиняло безлад у цілості постановки. Відповідно акторський склад вистави «єдності не проглядався», і рецензенти виділяли тільки поодинокі вдалі сцени окремих акторів [22].

Цікавою репертуарною знахідкою стала історична драма Івана Зубенка «Орленя» (прем'єра 11 вересня 1937 р.). Тут майстерно були поєднані основні параметри безперечного успіху вистави в українського глядача: чітка структура п'єси, захоплива дія, колоритність місця й часу XV ст., а головне – національна тематика. Адже причиною всіх багатоманітних колізій драми (кохання, інтриги, підкупи, зради), що відбуваються в оточенні королівського французького двору, є герой граф Григор Орлик (А. Теплий, М. Бенцаль), який, за заповітом батька Пилипа Орлика, самовіддано захищає національну ідею. Усі дійові особи драми були зовсім реалістичні й не переобтяжені психологічним рисунком, що об'єднало акторський ансамбль у побутовій манері виконання. Водночас М. Бенцаль як постановник створив для цього «народного духу» [23] відповідне

[22] М. Р. [Михайло Рудницький]. Український театр ім. І. Тобілевича: «Гори говорять». Інсценізація з повісти У. Самчука – Р. Антоновича й З. Тарнавського на 6 картин. *Діло.* 1935. 15 листопада. Ч. 306.

[23] М. Р. [Михайло Рудницький]. Театр ім. І. Тобілевича: «Орленя», історичні картини з XVIII ст. Івана Зубенка. (Саля театру ріжнородностей). *Діло.* 1938. 26 січня. Ч. 17.

багате підґрунтя: широкий візуальний (багаті костюми, декорації) і музичний ряд (українські танці, пісні). За такою самою схемою популярних нових колоритно-національних вистав була обрана драма Е. Задвірського «Довбуш» («Чорногора в огні»), у якій традиційно, на побутовому рівні опрацьовувалася легендарна тема кохання Довбуша (М. Бенцаль) і Дзвінки (К. Кемпе) на тлі народних змагань за справедливість і рівність.

Разом з тим театр планомірно підтримував політику популярного українського та іноземного легкого музично-драматичного репертуару (у 1933 р. – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Катерина» М. Аркаса, «Фраскіта» Ф. Легара; у 1934 р. – «Чумаки» І. Тобілевича, «Пісні в особах (лицях)» М. Кропивницького, «Мазепа» Ю. Словацького, «Корневільські дзвони» Р. Планкета, «Цілунок перед дзеркалом» В. Фодора; «Товаріщ» Ж. Деваля, «Спадкоємець» А. Ґжимала-Сєдлєцького; у 1935 р. – «Серед бурі» Б. Грінченка, «Бешкет у раю» Ф. Арнольда і Е. Баха; у 1936 р. – «Вій» М. Кропивницького, «Німа теща» М. Деваллієра і А. Марса, «Муж двох жінок» К. Крааца; у 1937 р. – «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, «Казка старого млина» С. Черкасенка, «Під кураделею» Ф. Арнольда і Е. Баха, «Процес Мері Деґен» Б. Вейлера; у 1938 р. – «Невольник» М. Кропивницького, «Лісова Пісня» Лесі Українки «Орфей у пеклі» Ж. Оффенбаха, «Шалена Льоля» Г. Гірча тощо).

У тогочасному театральному національному галицькому процесі новоорганізований В. Блавацьким у вересні 1933 року Молодий театр «Заграва» невдовзі, поряд з Театром ім. І. Тобілевича також зайняв місце українського репрезентативного театру. Основою стала трупа попереднього однойменного театру під керівництвом О. Степового (Н. Блавацька, Г. Істоміна, М. Степова, Н. Цісикова, Л. Сердюкова, Клавдія і Лавро Кемпе, Р. Зелез, Ю. Кононів, В. Шашарівський, В. Сердюк, А. Радванський), до якого поступово приєднувались актори Л. Боровик, Б. Паздрій, В. Королик, М. Опар, Г. Совачева, Леся і Яків Кривицькі, В. Левицька, Н. Мелехівна, І. Гор-

бачівна, О. Данилко, Є. Курило, І. Цьолко, О. Неделко, А. Маруненко, Є. Левицький, Я. Пінот-Рудакевич, А. Маруненко, Я. Романчик, Ю. Горняткевич та ін.

На початковому етапі В. Блавацький, щоб налагодити контакт з очевидним «оперетково-фарсовим» актором і освоїти його з новими режисерськими вимогами, опрацьовував широко розповсюджені, але виключно драматичні вистави. Пройшовши через «Мужчину з минулим» Ф. Арнольда і Е. Баха, «Часи Месії» Шолома Аша, «Буриданів осел» Р. Флера і Ґ. Каяве, «Несподіванку» К. Ростворовського, режисер завершив цей установчий етап своєю постановкою з часів Театру ім. І. Тобілевича драми «Батурин». Поза тим режисер удосконалив її барельєфним, символічним рішенням масових сцен і ще більше наповнив умовною, метафоричною сценографією (художник Л. Боровик). Таким чином на галицькому українському театральному ґрунті вперше була представлена постановка в її чистому класичному вигляді, у якій, за словами Г. Лужницького, «слово, світло, маска, костюми і декорація були поєднані в одну мистецьку цілість» [24]. Ця вистава стала першою і знаковою у визначенні власне «загравістського» концептуального модерного методу і стилю роботи.

Перед «Загравою» стояло не тільки загальноактуальне, але питання ще й особливого «загравістського» репертуару. В. Блавацький, упевнившись у внутрішній налаштованості артистичних сил свого театру до реалізації його режисерської програми у виставі «Батурин», інсценізував шість новел В. Стефаника «Вона – земля», «Сини», «Марія», «Злодій», «Побожна», «Morituri» під назвою «Земля» (прем'єра 12 грудня 1933 р.). У своїх «Спогадах» В. Блавацький згадував, що розпочав роботу над інсценізацією новел В. Стефаника, коли вже очолив театр «Заграва» [25].

---

[24] Лужницький Г. Український театр після визвольних змагань. *Лужницький Г. Український театр. Т. 1. Наукові праці.* Львів, 2004. С. 274.

[25] Блавацький В. Спогади. *Ревуцький В. В орбіті світового театру*. Київ ; Харків ; Нью-Йорк, 1995. С. 150.

Постановка новел В. Стефаника вимагала фахового літературознавчого розуміння тонкого знавця творчості письменника, засад літургійної драми тощо, а також постулатів і канонів християнства, релігійних цінностей і чеснот. Ним міг стати тільки богослов, церковно-громадський діяч, історик української церкви, один із засновників мирянського харитативного літературного католицького товариства «Логос», релігієзнавець і письменник-«логосівець» і водночас «завліт» «Заграви» Григор Лужницький [26]. Тож є всі підстави вважати, що праця В. Блавацького над інсценізацією новел велася спільно з Григором Лужницьким. Очевидно, разом із Гр. Лужницьким В. Блацький обрав назву постановки в манері рецитації – церковної проповіді-повчання, яка мала вказувати на прорелігійну орієнтацію вистави.

Тож на традиційній сцені з'явилась цілком оригінальна як далеко нерозважальним характером драматургії, так за естетичним і формальним рішенням постановка. Вистава була проникнута патріотично-одухотвореною, майже літургійною, спроєктованою одержимим ідеєю акторським ансамблем, тональністю, яка невловимо охоплювала глядача. Режисер застосував тут новаторські в контексті галицького театрального процесу засоби виразності. Зокрема, увів хор з п'яти постатей, який виконував водночас формальну статичну і

[26] Г. Лужницький у 1921 році заснував Марійську дружину у Львові; упродовж 1922–1939 років член-засновник Товариства українських католицьких письменників «Логос»; Член однойменного видавництва і видавець перекладів зі світової релігійної літератури під назвою «Бібліотека Меріяма». Редактор серій «Українська бібліотека», «Аматорський театр» у видавництві «Українська преса» І. Тиктора (до 1939 р.). Упродовж 1936–1938 років – літературний консультант і співдиректор театру «Заграва». У 1933 році інсценізував повість Б. Лепкого «Мотря» (співавтор), 1936-му – твір Є. Гребінки «Чайковський» («Січовий суд», для Укр. народного театру ім. І. Тобілевича); 1936-му – Г. Сенкевича «Quo vadis?» («Камо грядеши?»); у 1937 році інсценізував «Слово про Ігорів похід» (для театру «Заграва»); Збірник праць і матеріялів на пошану Григорія Лужницького (1903–1910). *Записки НТШ. Праці філологічної секції. Т. CCXII.* Львів ; Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1996.

змістовну об'єднувальну роль у сценічній єдності окремих новел. На контрасті хору й на тлі стилізованої лаконічної сценографії вирізьблено звучала складна та майстерно вималювана психологічна дія, живі образи якої змінювалися майже в документальному темпо-ритмі. Завдяки такій чіткій архітектоніці постановки досягалась її стійка монолітність.

У пошуках нового репертуару В. Блавацький інсценізував романтичну повість М. Гоголя «Тарас Бульба» (прем'єра 12 лютого 1934 р.). В основну постановки, за задумом режисера, закладено принцип «романтичного видовища», де були просто інсценізовані лише звучні драматичні сцени без заглиблення в психологічну мотивацію [27]. На сцені були колоритно вималювані дійові особи, зокрема Л. Боровик в ролі Тараса Бульби, на тлі живописних казкових у стилі Івана Білібіна декорацій Л. Боровика.

Через брак репертуару В. Блавацький звертається також до давньої ідеї Р. Купчинського здійснити нове, відповідно до обставин, часу і сучасних вимог, прочитання старих побутових п'єс. Скажімо, «капітальна» драма «Ой, не ходи, Грицю», у якій варто скоротити довжелезні монологи і діалоги, а то й цілі сцени [28]. Поза тим В. Блавацький як інсценізатор застосовує також більш проникливі і вдумливі засоби сценічної композиції. У «заграній» драмі М. Старицького «Ой, не ходи, Грицю» (прем'єра 5 грудня 1934 р.) він трансформував монологи в діалоги, увів нову роль баби, змінив місце дії в першій дії, а також відмінно інтерпретував її головних героїв – немолодий і негарний Гриць (Б. Паздрій) і, навпаки, привабливий Хома (Л. Боровик). Роль Марусі виконувала Л. Кривицька. Рецензент відзначав принцип геометричної конструкції в побудові масових сцен і експресіоністичні елементи в декораціях [29].

---

[27] «Тарас Бульба» на сцені театру «Заграва». *Назустріч*. Львів, 1934. Ч. 6.

[28] Купчинський Р. За віно для української Мельпомени. *Діло*. 1931. 8 жовтня. Ч. 225.

[29] М. Р. [Михайло Рудницький]. Саля театру Ріжнородностей: Театр «Заграва»: «Ой, не ходи Грицю» драма на 5 дій Александрова-Старицького. *Діло*. 1934.

Водночас для забезпечення необхідного в мандрівних умовах задовільного «касового» темпоритму репертуарної політики театру, а також з навчальною метою напрацювати широкий діапазон навичок артистичної діяльності театр «Заграва» ставив популярні різножанрові п'єси з перекладної драматургії: «Гарно вшитий фрак» Ґ. Дреґелі, «Змійка» В. Ришкова, «Птах» Є. Шанявського, «Будівничий Сольнес» Г. Ібсена, «Гетто» Г. Гейєрманса, «Рай без мужчин» Я. Скружного, «Святе полум'я» С. Моема, «Крамарі слави» М. Паньоля і П. Нівуа, «Верблюд вухом голки» Ф. Лянгера тощо. Кожна вистава по-своєму вирізнялася цікавим задумом, режисурою, акторськими роботами чи сценографічними знахідками, хоча цільною творчою наснагою не відзначалась.

Непересічні репертуарні вимоги «Заграви» врешті змогли задовільнити драми сучасного, уже відомого своїми п'єсами «Жабуриння», «Акорди», «Подружжя в двох помешканнях» та інсценізаціями, Г. Лужницького, який у майбутньому став фактично головним драматургом театру. Окремий цикл становили його патріотичні історичні драми: «Ой, Морозе, Морозенку» (прем'єра 29 квітня 1935 р.), «Дума про Нечая» (прем'єра 29 січня 1936 р.) «Лицарі ночі» (прем'єра 15 вересня 1937 р., реж. Б. Паздрій), інсценізація «Слово о полку Ігоря» (прем'єра у вересні 1937 р.). Дія кожної драми формувалася навколо легендарних народних героїв: полковники – Нестор Морозенко, Данило Нечай, Тамаров, князі – Ігор, Ярослав Осьмомисл, Святослав тощо. Вони відрізнялися тим, що не були позбавлені звичайних людських слабин (кохання, розпач, страх) і водночас були могутніми особистостями високої честі й шляхетності, з почуттям суспільного й морального обов'язку, а основне – сповнені істинної, непафосної любові до рідної землі.

Разом з тим «Заграва» гостро переживала трагічну сучасність України. Театр здійснив постановку політично-національної трагедії Олександра Олеся «Земля обітована» (прем'єра 14 жовтня 1935 р.)

26 грудня. Ч. 348.

Там само.

про криваву трагедію галицької родини Крушельницьких, яка виїхала до Радянського Союзу. Всі чотири дії трагедії були чітко вибудувані й витримані на єдиному надриві надлюдських переживань, вагань, душевних ударів, розпачу, жаху та божевілля. Силу й пронизливість вистави рецензент Г. Лужницький особливо признавав у тому, що в ній «немає цеї повені демагогічних закликів, від яких аж кишить кожна українська драма. Немає в неї патосу, ні голосіння (це теж необхідні прикмети наших драм!!!). Є трагедія, щира й проймаючо правдива, наскрізь пронизлива трагедія громадянина-діяча, чоловіка-батька» [30]. Тож вистава стала вершиною взаєморозуміння і мистецької співпраці автора й театрального колективу. Водночас режисер ще більше вирізьбив і підсилив звучання персонажів, наділив кожного власним світосприйняттям, завдяки чому творилася напружена атмосфера не тільки зовнішньої, а й внутрішньої трагедії. У співмірності та єдності емоційного переживання проблематики трагедії виконання акторського ансамблю було надзвичайно переконливим, зокрема в розумінні рівноцінності кожної ролі (Шумицький – В. Блавацький, Шумицька – Г. Істоміна, Корців – Б. Паздрій, Кульчицький – Л. Боровик, Марійка – М. Степова). Водночас психологічно-напружена дія відбувалась на тлі «стильних, мистецьких декорацій Л. Боровика» [31].

У процесі роботи над історичним драматичним жанром театр, не без поради митрополита Андрея Шептицького, випрацьовував свій унікальний потужний стиль постановки незнайомого на галицькій українській сцені жанру релігійної драми. Це спрямування намітилося вже на початковому етапі під час постановки історично-релігійної драми Г. Лужницького «Ой, зійшла зоря над Почаєвом» (прем'єра 1934 р.). Скупий історичний факт облоги Почаївського монастиря татарами в 1198 році драматург обрамив у психологічно-

[30] Нигрицький Л. Нова українська п'єса. (О. Олесь «Земля обітована». Трагедія на 4 дії відомої галицької рідні в Большевії). *Лужницький Г. Український театр*. Т. 2. С. 263.

[31] Там само.

емоційну форму великої і сильної віри та поклоніння Матері Божій його малочисельних захисників-ченців. У статиці історичної події і місця дії «цей суто християнський етос», за визначенням М. Рудницького, сповнив п'єсу «динамізмом і живучістю». І на основі такої психологічно-переконливої дії актори, зосібна В. Блавацький у ролі брата Гедеона, вибудували своїх героїв згідно із закономірністю відкритості – «чітко, зрозуміло і логічно» [32]. Постановкою суто релігійного жанру в репертуарі «Заграви» стала драма Г. Лужницького «Голгота» (прем'єра 6 березня 1936 р.), де драматург уважав себе не автором п'єси, а лише інсценізатором Євангелій. Режисер В. Блавацький, опираючись на апокрифічну структуру «Гологоти» із семи картин («В'їзд до Єрусалиму», «Зрада», «Тайна вечеря», «Схоплення», «Петро відрікається», «Присуд», «Воскресіння»), за основу постановки взяв видовищну стилістику старовинних українських пасійних містерій. Відтак особливу увагу він приділив конструктивно-пластичній розробці дійства, динаміку якому надавали розміщені в різних площинах масові сцени. На їхньому тлі вирішених за архітектонікою всесвітньо відомих живописів на біблійні сюжети Леонардо да Вінчі та Ґвідо Рені, грі світло-тіней, ритмізації масових сцен виразно проглядалася живописна скульптурність головних дійових осіб (Ісус Христос – В. Блавацький, Юда – Я. Пінот-Рудакевич, Апостол Петро – Л. Боровик, Марія Магдалина – В. Левицька, Сатана – Б. Паздрій). Тим самим режисер домігся вищого ступеня невловимої літургійно-мистецької єдності з глядацьким залом. О. Кульчицький не міг зрозуміти, «чи почування, яке тягне людей на таку виставу, виключно театральне, чи навпаки: тільки релігійне, чи може якесь перемішане – не знаємо» [33]. На думку В. Ревуцького, успіх «Голготи» був стимулом, щоб створити іншу постановку

---

[32] Рудницький Л. Драматургія Григора Лужницького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Т. CCXXIV. Праці філологічної секції.* Львів, 1992. С. 193.

[33] Кульчицький О. Театр «Заграва», містерія, опрацьована М. Лужницьким. *Діло.* 1936. 18 березня. Ч. 61.

«широкого релігійного видовища» [34]. Відтак була обрана повість Г. Сенкевича «Камо грядеши» (Quovadis), яку Г. Лужницький інсценізував у двох частинах «Вініцій і Ліґія» (5 картин: «Кохання», «У палаті Нерона», «Хільо Хільонід», «В Остріянум», «У християн») і «Смерть Нерона» (6 картин: «На Ате і на Фурії не забуду», «Пожежа Рима», «У тюрмі», «В цирку», «Камо грядеши», «Смерть Нерона») (прем'єра 19, 20 вересня 1936 р. в Коломиї). Поза, безумовно, неординарним режисерським рішенням, безперечною акторською майстерністю (Нерон – Л. Боровик, Вініцій – Є. Курило, Ліґія – Н. Лужницька, Петроній – В. Блавацький, Попея Сабіна – В. Левицька, Євніце – М. Степова, Хілон – Я. Рудакевич, Апостол Петро – О. Неделко) й оригінальною сценографією Л. Боровика новаторство цієї постановки полягало ще й у застосуванні виразного комунікативного сценічного взаємозв'язку актора з глядачем. Тобто вистава була розрахована не тільки на духовно-емоційний аспект сприйняття публіки, а вимагала від неї ще й певної інтелектуальної участі. Водночас у галицькій сценічній практиці вперше був застосований прийом тривалої паузи, коли реалізація драматично-цільних двох частин виходила за межі усталено замкнутого сценічного часу 2–4 годин і розраховувалась на два театральні вечори. Це давало змогу глядачеві вдумливо, навіть медитативно, осягнути тематику і проблематику вистави. Поза тим, незважаючи на таке незвично ускладнене, багатовимірне залучення й підвищені вимоги до глядача, вистава, як згадував актор Є. Курило, у будь-якій місцевості завжди притягувала численну публіку [35].

Відзначаючи Шевченківські дні, В. Блавацький поставив нову п'єсу З. Тарнавського «Тарас Шевченко» (прем'єра 9 березня 1937 р. в Коломиї). Це були чотири картини з життя поета: «Два світи», «Двоголовий орел», «На засланні», «Вмирає людина». Уперше на українській сцені постать Т. Шевченка трактувалася нетрадиційно – не як генія, пророка й національної святині, а в площині звичайних

[34] Ревуцький В. В орбіті світового театру. Київ ; Нью-Йорк, 1995. С. 30.

[35] Там само. С. 30.

людських вагань, терпіння та самотньої смерті. Разом з тим засобом актуалізації особистісних переживань поета режисер зумів перевести їх у площину всенародних цінностей національної і релігійної ідентичності. Власне цим можна обґрунтувати тезу рецензента, як В. Блавацькому, вслід за «Камо грядеши», удалося створити «театр спільноти» [36].

Постановка витримана в умовно-реалістичній формі, вирізняючись гіперболізованими, символічними й пафосними сценами. У виставі майстерно поєднувалися всі елементи театрального дійства: стильні, оригінальні, ефектні декорації Л. Боровика; багаті історично достовірні костюми; бездоганна характеризація виконавців; продумана й вибудувана гра численного, часто коротко існуючого на сцені, але чітко вирізьбленого акторського ансамблю (В. Левицька – кн. Репніна, Г. Істоміна – її Мати, Я. Рудакевич – Закревський, В. Блавацький – генерал Дубельт, О. Неделко – граф Орлов, Б. Паздрій – М. Костомаров, Н. Блавацька-Лужницька – Кітті, В. Сердюк – майор Усков, І. Цьолко – граф Честяхівський, Є. Левицький – Чарненко та ін.). На сцені постійно був присутній протагоніст Л. Боровик у ролі Т. Шевченка. Об'ємність образу й акторського існування дозволяла акторові широко та вільно розгорнути лінію своєї ролі. Водночас провести її через усю виставу і втримати на рівноцінній висоті акторові не вдавалось. Тому у виставі вирізняли окремі дії і мізансцени [37].

Шукаючи відповідний до засад діяльності «Заграви» репертуар, В. Блавацький відкрив для себе ніколи сценічно не опрацьовувану драматургію Лесі Українки. Постановку у двох діях її драматичних етюдів «Йоганна, жінка Хусова» і «На полі крові» він виразив у формі «Вечора Лесі Українки» (прем'єра 5 квітня 1938 р.). Вечір відкрив Г. Лужницький доповіддю про «Релігійні драми Лесі Укра-

[36] Кульчицький О. Театр «Заграва» в Коломиї. Тарас Шевченко – чотири картини з життя поета З. Тарнавського. *Діло*. 1937. 16 березня. Ч. 57.

[37] Г. К. Нова прем'єра «Заграви» в Коломиї (Новий Час. 1937. 13 березня.). *Наш театр*. Нью-Йорк, 1992. Т. II.

їнки». Режисер потребував такого наукового, а відтак програмного обґрунтування свого вибору, щоб показати, що українська драматургія вже давно володіла оригінальними творами, які тільки тепер достойно здатен реалізувати модерний театр «Заграва». Тут були всі складові концептуальних установок театру: релігійність, інтелектуальність, філософічність, майстерна структура і психологічний рисунок системи образів драм (Юда – В. Блавацький) у непересічній інтерпретації неоромантичної національної драматургії.

Вистава драм Лесі Українки стала певним підсумком пошукової експериментальної сценічної діяльності «Заграви», закумулювавши найвиразніші її прикмети. За багатьма ознаками, як стверджує І. Волицька, її можна трактувати у стилістиці монументального театру [38]. Адже в більшості постановок «Заграви», можливо, не завжди, з огляду на специфіку роботи мандрівного нефінансованого театру, цілісно чи послідовно знаходимо класичні ознаки стилю: антипобутовізм, антипсихологізм, видовищність, настроєвість, використання засобів сучасної інсценізації (живописна й архітектонічна сценографія), широке застосування масових сцен, композиція цілості згідно з музичним рядом, застосування світлових ефектів), масове залучення глядача. Водночас стилістика такого театру засадничо опирається на виразний характер національного світогляду, який передовсім закладений у драматургічному матеріалі. На відміну від первинної оригінальної польської романтичної драми, яку опрацьовував польський монументальний театр, театр «Заграва» таким репертуаром не оперував. І власне тут, очевидно, найбільш виразно проглядається та, саме українська, за І. Волицькою, модель монументального театру [39].

На нашу думку, до однієї з основних ознак «загарівського» монументального театру належить архітектонічна сценографія вистав,

[38] Волицька І. «Монументальний театр» Володимира Блавацького. *Записки Наукового товариства імені Шевченка.* Т. 237. Праці театрознавчої комісії. Львів, 1999. С. 246–258.

[39] Там само. С. 252.

особливо на релігійну тематику, де кожна дія здебільшого відбувається на сцені, що в оформленні Л. Боровика нагадувала інтер'єр величного храму, оздобленого релігійними сюжетами або іконами святих.

Зауважимо, що В. Блавацький шукав свій репертуар у власних інсценізаціях прозових творів і тільки згодом таки віднайшов свого драматурга, уже згаданого Григора Лужницького. Цей автор проникливо зумів відчути та зрозуміти прагнення режисера до високої ідеї національного театру, який нероздільно бачив індивідуалістичні переживання в загальнонародному бутті. Саме тим і зрима та оригінальність українського монументального театру, який знайшов свій міцний, суто національний, стрижень «соборності» на рівні масового й водночас індивідуалістичного патріотичного, духовного та релігійного світосприйняття.

Утім, ситуація розрізненого, а відтак слабкого національного театрального процесу постійно непокоїла національну еліту Східної Галичини. У 1930-х роках надзвичайно розрісся рух українських мандрівних театрів (нараховували близько 17 труп). Зовні це був ніби й позитивний аспект популяризації української культури. Але часто нерозбірлива та невиразна кількість цих труп, навпаки, лякала низьким, часто вже профануючим як мистецьким, так і національним рівнем. Потреба єдиного репрезентативного національного театру й театрального приміщення була пекучим і часто порушуваним питанням у тогочасній українській пресі [40]. Так, 1934 року кооператив «Український театр», щоправда, без найменшого розуміння концептуальних відмінностей у мистецькій діяльності Театру ім. І. Тобілевича й Молодого театру «Заграва», вів неуспішні переговори, щоб об'єднати і спрямувати в єдине річище сили цих двох найпотужніших у Східній Галичині українських театрів [41]. Проте тільки у вересні 1938 року запевнення українських кооперативів

[40] Нова ситуація в нашому театрі. *Діло*. 1934. 21 жовтня. Ч. 281.

[41] З наших театральних справ. Загальні збори кооперативи «Український театр» у Львові. *Діло*. 1935. 26 березня. Ч. 51.

фінансувати український театр, але з виключною умовою злиття «тобілевичівців» і «загравістів» у єдиний колектив, зуміли переконати їх об'єднатись у Театр ім. І. Котляревського. Передбачалось, що Театр ім. І. Котляревського буде доволі механічним об'єднанням, де кожний із режисерів зі своїми акторами самостійно ставитиме власний репертуар. Однак невдовзі після інавгураційної вистави «Маруся Богуславка» М. Старицького (7 вересня 1938 р.) раптово помер М. Бенцаль. Єдиним художнім керівником театру залишився В. Блавацький, який, маневруючи поміж почерговими старими виставами театру «Заграва» («Слово о полку Ігоревім», «Вечір Лесі Українки», «Зоря над Почаєвом», «Цвіркун у запічку») і Театру ім. І. Тобілевича («Орфей у пеклі», «Пригода в Черчі», «Орленя», «Шаріка»), намагався ненав'язливо узгодити артистичні навички зустрічних труп. Режисер прагнув створити новий цільний акторський ансамбль, найкращим засобом для чого було формування нового спільного репертуару. Відтак В. Блавацький відмовився від непростої стилістики «Заграви» і планував репертуарну політику згідно з потенціальною майстерністю своїх різностильових акторів. Водночас він намагався обґрунтувати утворення нової трупи оригінальністю й неповторністю її роботи. Режисер запропонував цілком нову, ще сценічно неопрацьовану сучасну комедійну українську (галицьку) драматургію. Скажімо, 2 грудня 1938 року була поставлена з елементами сатири і пародії сучасна комедія з життя міщанського Львова XVII ст. «Кирка з Льолею» («Львівська спокусниця») Юрія Косача. Приваблювало, що це була п'єса з європейським настроєм. Застосована автором схема характерів-масок commedia dell'arte, уведення старовинних церемоній (банкет, суд) давала режисерові можливість вирішити постановку в антинатуралістичному, романтично-карнавальному стилі з використанням широкого спектру сценічних ефектів, зокрема буфонади. Це був дуже вдалий вибір п'єси і надзвичайно успішна майстерно-вибудована вистава, у якій змогли органічно віднайти себе й гармонійно співіснували різнопланові актори (В. Блавацький – Бальтазар Грабовський (Pantalone), Л. Кри-

вицька / В. Левицька – Настуся (Izabela), Б. Паздрій – капітан Генріх Дінгоф (Capitano), Л. Боровик – доктор Жерунович (Dottore), В. Карп'як, Е. Левицький, А. Яковлів – слуги Бальтазара (zanni), а також М. Степова – стара панна (Colombina), Г. Совачева – вдова Єндичкова (Franchesca), І. Рубчак (Arlekin), А. Теплий, І. Самокішин – романтичний змовник Сіктус (Truffaldino), О. Сліпенький – поет Теодот (Flavio), Л. Кемпе, А. Данилко – виконавці судового трибуналу.

В. Блавацький також уперше поставив комедію про галицьке спортивне життя «Муза на офсайді» поета і драматурга-початківця І. Керницького (редактор журналу «Нові шляхи»; прем'єра 25 травня 1939 р. в Золочеві). У комедії змальовувалися своєрідні «галицькі» типи-характери: директор і меценат спорту «розсіяний добряк» Бас – В. Блавацький, молодий поет – Я. Рудакевич, магістр Молодецький – Е. Левицький, донька Ірина – В. Левицька, недовчений медик Кліщик – О. Яковлів, личаківський змагун Скакун – В. Карп'як, «благочестива» тета Меляся – Г. Совачева. Легка й розважальна вистава подобалася публіці власне завдяки комічній дії і ситуаціям, забавним перипетіям, смішним образам і дотепам, де постановочна майстерність згадувалась лише з константою, що «вистава комедії – як усе в театрі І. Котляревського – дуже дбайлива; гарна обстанова, різна в трьох діях. Прегарні та етнографічно вірні гуцульські строї...» [42].

Водночас тогочасна вкрай напружена ситуація українсько-польських суспільно-політичних відносин збурила В. Блавацького поставити історико-героїчну трагедію «Цариця Грузії» («Зрада») видатного російського актора і драматурга грузинського походження О. Сумбатова (прем'єра 20 січня 1939 р. у Стрию). Патріотична тема п'єси – боротьба за незалежність у Грузії – виразно трансполювалася на український ґрунт. Тим паче, що режисер у виставі усунув означений час дії (не так важливо – XII чи XVIII ст.), а її сценогра-

[42] О. Л. Прем'єра Українського театру ім. І. Котляревського в Золочеві «Муза на Офсайді» – комедія І. Керницького. *Діло*. 1939. 2 червня. Ч. 123.

фію формувала національна колористика (народний одяг, предмети побуту, народні музичні інструменти – кресала). Цікаво, що почуття патріотизму драматург побудував на основі первинного інстинкту, завдяки чому всі образи в трагедії мали незмінний прямолінійний характер (Л. Кривицька / М. Степова – мудра цариця Грузії, Л. Боровик – жорстокий Сулейман-хан, В. Блавацький – філософ і патріот селянин Глаха, Б. Паздрій – грузинський князь зрадник Отар-Беґ, І. Рубчак – благородний батько Саба та ін.). У виставі В. Блавацький застосував і пафосну романтичну стилістку, що була близькою, навіть типовою для колишньої трупи ім. І. Тобілевича.

У контексті тогочасної національної спраги вкрай животрепетною була шевченківська тематика. В. Блавацький продовжив практику шевченківських вистав. Під назвою сценічного образу «Тополя» режисер здійснив постановку трьох інсценізованих Г. Лужницьким балад Т. Шевченка «Тополя», «Причинна» і «Утоплена» (прем'єра 29 травня 1939 р. у Зборові).

Згідно з романтичними творами поета вистава була витримана в романтично-казковій стилістиці. За досвідом попередніх шевченківських вистав В. Блавацького в основі постановки для досягнення пафосного емоційного й психологічного напруження був максимально використаний контрастний прийом живих колористичних масових сцен (веселе й безтурботне життя сільської молоді, забави лісовиків і мавок, і на кінець статична сцена-оповіді, де біля тополі зібралась уся громада – чумаки, вдова, хлопці і дівчата, чабан, кобзар) у зіставленні з переживаннями, діями і вчинками головних дійових осіб – Галі (М. Слюзарівна), Матері (Л. Сердюкова), старої чарівниці (М. Степова), Кобзаря (Б. Паздрій). Настроєність і водночас динаміку у виставу вносили сцени персоніфікованих, згідно з фольклорною традицією, дерев: тополя – Галя, явір – Козак, верба – Свекруха, кущ калини – Пара Закоханих [43]. Зважаючи на опереткові навички «тобілевичівців», В. Блавацький також нагадав свій досвід

[43] Оскол. Український театр ім. Котляревського: «Тополя». *Діло*. 1937. 11 червня. Ч. 131.

у постановках оперет, запропонувавши, уже на той час «класику жанру», «Циганське кохання» Ф. Легара (прем'єра 5 квітня 1939 р. у Львові). Приємною несподіванкою і досягненням постановки було те, що розмірену й сентиментальну мелодику вже, здавалося, застарілої оперети режисер зумів наповнити насиченим темпоритмом сучасності.

Останньою прем'єрою в Театрі ім. І. Котляревського стала оперета Я. Барнича «Гуцулка Ксеня», також сповнена романтичних пригод і принадною, чаруючою і колоритною гуцульською екзотикою.

З приходом у вересні 1939 року радянських військ театр фактично припинив своє існування. За рік діяльності трупа так і не віднайшла свого оригінального стилю. З одного боку, причина полягала в різностильовості об'єднаних труп, незважаючи на те, що В. Блавацький намагався врівноважити акторське співіснування. А з другого боку, тут проглядається специфіка мецената. Начебто й відрадно, що міцне фінансове забезпечення українськими кооперативами нарешті давало українському театрові можливість зосередитись на означеному репертуарі й не вдаватись до «касово»-рятівних, невисокого ґатунку, фарсів, оперет тощо. Утім, вимоги замовника водночас диктували дещо однобоку репертуарну політику, коли вибір вистав залежав насамперед від їх національної тематики, що своєю чергою провокувало певну пасивність режисерських формотворчих пошуків і рішень.

Перебуваючи в умовах державницького несприяння, українські сценічні діячі шукали нових, свіжих і саме політично-поміркованих форм театральної діяльності. Це стало поштовхом для стрімкого розвитку театрів малих форм на основі популярного й модного в Західній Європі естрадного жанру – уже згаданого «рев'ю». Жанр рев'ю передбачав низку легких, гумористичних, саркастичних чи пародійних сценок-скетчів, що переплітались з музичними, вокальними й танцювальними номерами, які драматично і сценічно об'єднувала одна чи кілька дійових осіб і спільна тематика. Водночас рев'ю було зручним сценічним жанром, що не вимагало об'ємного

облаштування, а також багаточисленного і сталого, з огляду на короткочасність і довільність виступів, акторського складу.

Уперше українська галицька трупа естрадного характеру, так звана артистична сценка «Співомовки», була утворена весною 1920 року з ініціативи Степана Чарнецького (артистичний керівник) і Левка Лепкого (режисер). Серед здебільшого випадкового акторського складу вирізнялися актори кам'янець-подільського Українського державного театру під проводом Миколи Садовського – М. Лебедєва. Вона співала романси, а Ярослав Давидович читав «монологи» і співав «куплети». Проте невдовзі «Співомовки» розпались, а на їхньому місці під артистичним проводом Я. Давидовича виникла літературно-артистична сценка «Розрада», яка відрізнялась цікавішим, багатоманітним репертуаром. «Розрада» мала популярність, проте після успішних, але фінансово-незадовільних п'ятимісячних гастролей по Східній Галичині (20 вистав) припинила свою діяльність [44]. І тільки влітку – восени 1922 року «Розрада», уже як літературно-артистичний театр, знову відновила свою діяльність при Союзі діячів Українського театрального мистецтва Галичини у Львові (меценат Давиденко, режисер Я. Давидович, конферансьє В. Сорокова, капельмейстер О. Шлапаківна). Тоді програми театру іменувались «вечорами пісні, гумору та сатири». На одному з них драматичні монологи («На злобу дня» Г. Поліщук-Орлівни, «В своїм репертуарі» Я. Давидовича, «Зефір» Губая) чергувалися з вокальними номерами (романси під гітару у виконанні О. Благодіра; куплети «Розрада», «Мужчини всего світа» співала В. Сорокова; В. Коссак і Я. Давидович у дуеті виконували «Модерний Львів»; Я. Давидович і Баґріятон – дуети «Чардаш», «Арлекін і Колумбіна»), які переплітались з інструментальною музикою (Венявський «Концерт D moll», Олена Шлапаківна «Allegro moderato», «Romanze», «A la Zingara»). Центральним номером таких вечорів обов'язково була одноактна оперета: «В чужій шкірі», «Влодусь має поправку» Юри Ігоркова на музику Ярослава Ярославенка. Утім, удруге віднов-

[44] К. Лаврінович [Клим Поліщук]. Дещо про кабарет. *Театральне мистецтво*. Львів, 1922. Жовтень. Вип. VII–VIII. С. 5–6.

лена «Розрада» також довго не проіснувала. У зв'язку з театральною кризою лише наприкінці 1925 року Я. Давидович організував нову, але жанрово чітко означену, власне ревійову трупу «Сфінкс» у складі 15 осіб.

У січні 1926 року письменники Р. Купчинський і Л. Лепкий створили гротесковий Український театр ляльок. Перша програма театру «Український вертеп» («Вертеп наших днів») у сатирично-гумористичних, гротескних фарбах змальовувала злободенні настрої і стан тогочасного суспільства, на тлі якого поставала галерея відомих сучасних діячів [45]. Театр гостро реагував і на пекучу політичну проблематику, зокрема виборів до сейму 1928 року [46]. «Український театр ляльок» під назвою «Новий Вертеп» діяв до 30-х років XX ст. [47]

У той час у Східній Галичині функціонувало й багато інших українських театрів малих форм. Так, у 1930-х роках діяла сценка «Богема» П. Сороки, яка на серйозному рівні у складі професійних акторів, письменників, композиторів, декораторів (М. Сабат-Свірська, К. Козак-Вірленська, В. Сорокова, П. Сорока, О. Ольський [О. Лужницький], І. Гірняк, М. Бодак, І. Стерпак, В. Балтарович, Т. Купчинський, учні пластично-ритмічної школи О. Суховерської, декоратори Р. Чорній, А. Малюца) працювала також у довших жанрах, зокрема поставила музичні комедії Г. Лужницького «Жабуриння» та «Інваліди» [48].

У 1930–1939 роках діяв також «ревійово-оперетковий» мандрівний театр «Криве дзеркало» під мистецьким керівництвом сина видатного режисера Йосипа Стадника – Яреми Стадника. У театрі ставили монтажі слова, пісні і танцю («Наш темперамент»,

---

[45] Новинки. *Діло*. 1926. 24 січня. Ч. 16.

[46] Там само. 1928. 18 липня. Ч. 157.

[47] М. Р. [Михайло Рудницький]. «Новий Вертеп». Ляльковий театр. Саля музичного товариства ім. Лисенка. *Діло*. 1930. 24 квітня. Ч. 88.

[48] І. Н. [Іван Німчук] Сценка «Богема»: «Жабуриння». Музична комедія на 6 картин Меріям-Лужницького, музика В. Балтаровича (Саля «Кольосею»). *Діло*. 1933. 9 лютого. Ч. 30.

«Тримаймося, не даймося ревії»), авторами яких були сучасні галицькі письменники й театральні діячі (Л. Лепкий, С. Чарнецький, Рогозинський, Я. Давидович, Р. Сливка, Я. Стадник) та композитори (В. Балтарович, Е. Козак, О. Курочко, В. Безкоровайний, О. Радіяш). Театр поступово від короткого естрадного жанру перейшов до музично-драматичного репертуару («Запорожець за Дунаєм», «Наталка Полтавка», «Цілунок перед дзеркалом» В. Фодора, «Подружжя в двох помешканнях», «Жабуриння» Г. Лужницького, «Тернистим шляхом на Соловки» Р. Сливки, «Жовта лата» А. Ґранаха, «Орлов» Б. Ґраніхштетена, «Доріна» Ж. Ґільберта та ін.) [49].

Упродовж 1930–1937 років по Східній Галичині та Буковині під артистичним проводом П. Сороки, згодом Олеся Остої, виступав ревійовий театр «Цвіркун». Акторами трупи були С. Стадникова, В. Сорокова, П. Сорока, Р. Залуцький, О. Остоя, С. Орлян, К. Козак-Вірленська, Ю. Якимова, конферансьє Мельник, Р. Сливка, Рудакевич, Г. Кульчицька, О. Залуцька та ін. Репертуар театру складали оригінальні, переважно сатиричні рев'ю («Не банкротуємо», «Як вертіти, то вертіти», «Все для ідеї», «Біда біду перебуде», «1+1=3», «Бо хто не ризикує», «Весняні настрої») сучасних українських авторів – Л. Лепкого, Р. Купчинського, Ю. Шкрумеляка, С. Чарнецького, П. Сороки, Г. Лужницького, Софронова-Левицького, А. Курдидика, Р. Сливки та ін. Театр виступав також зі святковими програмами, що складались з різноманітних скетчів, монологів, куплетів. Поза коротким естрадним жанром театр працював у більш складному популярному музично-драматичному репертуарі («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Сараєво» Брандовського, «Черці» С. Гіляра та ін.) [50].

---

[49] К-с. Гостина театру «Криве дзеркало». *Діло*. 1933. Ч. 38. 17 лют.; Гостинний виступ театру ревії «Криве дзеркало»; Клим[овський] Яр[ослав]. Театр «Криве дзеркало» під кер. Яреми Стадника. *Наш театр*. Нью-Йорк, 1992. Т. 2.

[50] І. Н. [Іван Німчук]. Львівський Український театр ревії «Цвіркун»: «Як вертіти, то вертіти». *Діло*. 1931. 11 жовтня. Ч. 228; І. Н. [Іван Німчук]. Львівський

У 1930-х роках на теренах Східної Галичини естрадну театральну діяльність з репертуаром модних і популярних рев'ю здійснювала театральна студія «Хмаролом» та інші колективи.

Треба зазначити, що рев'ю було на той час настільки популярним жанром, що фактично кожний мандрівний театр у своєму репертуарі мав хоч одну-дві, часто навіть без зазначення назви, постановок: «Ай, ой! Мокро всюди», «Те, чого не бувало» в Українському театрі під керівництвом І. Когутяка, «Раз, та добре» Л. Лепкого, Ю. Шкрумеляка, Р. Купчинського в Українському театрі ім. І. Тобілевича, «Без куртини» в «Заграві» О. Степового, «Бо хто не ризикує» в Українському театрі Богдана Сарамаґи, «Парада Веселки», «Тинди-ринди», «Гайда Тройка», «Хлюп-хлюп» в Українському театрі «Веселка» під дирекцією Олекси Тимченка, «Весело жий», «Після третього дзвінка» в Новому українському театрі Тосі Лепківної, а також у Новому українському театрі «Зоря» під управою Н. Войновича і артистичним проводом О. Неделки, в Українському наддністрянському театрі.

Цікаво, що, працюючи на галицьких теренах, східноукраїнські актори-емігранти поступово пристосовувались до вимог європейського процесу. Зокрема, 1928 року частина акторів відокремилась від Українського наддніпрянського театру і під дирекцією дочки Валентини Міткевичевої організувала, оволодівши популярними західноєвропейськими сценічними формами, українське артистичне рев'ю, що виступала на землях автентичної Польщі (Познаньщина) й у Галичині. Репертуар складали інсценізації українських народних пісень, поезій та новел (твори В. Стефаника, А. Нікодемі, Ануя, Таірова, О. Вертинського та ін.) [51].

У міжвоєнному двадцятилітті в Галичині й надалі активно, у різноманітних виявах розвивався також український аматорський театр.

Український театр «Цвіркун»: «Ой не ходи Грицю» – народня драма Старицького. Виступ Михайла Островерхи. *Діло*. 1931. 30 грудня. Ч. 292; І. Н. [Іван Німчук]. Львівський народний театр «Цвіркун»: «Весняні настрої» – ревія в 16 точках. *Діло*. 1932. 29 березня. Ч. 68.

[51] Новинки. Українська артистична ревія. *Діло*. 1928. 25 серпня. Ч. 190.

У 1922 році українське громадське товариство «Просвіта» утворило окрему театральну комісію (І. Туркевич, О. Загаров, С. Маґаляс, І. Брик, Й. Стадник, Г. Гануляк, Г. Сіятовський, С. Шах, В. Шиян, М. Галущинський), яка при численних філіях і читальнях товариства координувала та організовувала роботу аматорських театральних гуртків [52]. З цією метою тут утворювали театральні бібліотеки, видавали підручники для влаштування аматорських театрів (Л. Болобан «Драмгурток на селі», О. Скалозуб «Характеризація в аматорськім театрі», Д. Толбухін «Як улаштовувати сільський театр»), у серії «Народна бібліотека» друкували рекомендований репертуар з режисерськими вказівками, ноти до вистав, публікували методичні театрознавчі статті з акторської і режисерської майстерності, випустили фаховий журнал «Аматорський порадник», виготовляли для оренди декорації, гардероб, реквізит, бутафорію, відряджали для допомоги аматорам професійних інструкторів-режисерів, провадили театрально-драматичні курси тощо.

Одним із напрямів тогочасного українського аматорського театрального мистецтва можна вважати робітничий театральний рух [53], який, на відміну від польського, оперував головно непрофесійними силами. У 1925 році на основі Театрального гуртка товариства «Просвіта» львівської городецької дільниці зародилася «Робітнича сцена». У 1927 році на її основі, на зразок діючих професійних театральних спілок, був організований статутний кооператив «Робітничий театр», на чолі якого стояли Надзірна рада (голова М. Вовк, режисер А. Матулівна) і Управа (актори Й. Завадка, К. Пелехатий, Й. Макарук). Виконуючи завдання політичної агітації і пропаганди, кооператив провадив комплексну діяльність: здійснював просвітницьку функцію (видання п'єс, ор-

[52] В справі аматорських театрів. *Театральне мистецтво*. 1922. Вип. І. 15 квітня. С. 2–4.

[53] Мельничук-Лучко Л. Тернистим шляхом. Львів, 1961. С. 36–62; Арсенюк Н. Революционный театр Западной Украины (1920–1930 гг.) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Тбилиси, 1977.

ганізація драматичних курсів, комплектування мандрівних бібліотек, забезпечення робітничо-селянських драмгуртків декораціями, бутафорією тощо), виконував роботу інформаційно-ідеологічного характеру (видання журналів «Вікна», «Жива сцена», «Масовий театр»), але насамперед провадив активну театральну практику. Для виконання революційної функції політичної сцени робітничий театр використовував нетрадиційні засоби виразності. Зокрема, його репертуарний діапазон змістовно й формально вимагав цілком відмінної драматургії. Поза класичними драмами соціального звучання М. Гоголя, І. Карпенка-Карого, М. Горького, Г. Ґейерманса, Ґ. Гауптмана тут на замовлення створювали нові п'єси соціально-революційного змісту («Безробітні», «Родина щіткарів», «Підземна Галичина» М. Ірчана, «99 %», «Осередок» Я. Галана, «Таміла» А. Золіна, «Перші хоробрі» Я. Могили, «На руїнах минулого» О. Косинського, «Під крилами церкви» А. Бедзика та ін.). А. Матулівна здійснювала авторські інсценізації («Фата моргана» і «Коні не винні» М. Коцюбинського, «Як Шевченко шукав роботи» О. Маковея, «Жерміналь» Е. Золя, «Мати» М. Горького). У театрі послуговувалися також різноманітними формами агітаційно-масових вистав, зокрема літературно-музичними композиціями, які поєднували декламацію, живу газету, фактомонтаж («Саул» і «Сон» Т. Шевченка, «Борислав сміється», «Каменярі» і «Думи пролетаря» І. Франка, «Три сини» і «На майдані» П. Тичини, «Суд над страйколомами»). Такі вистави передбачали тісний зв'язок театру із суспільною реальністю, єдність сцени й публіки, колективну творчість (безпосередня участь робітників, загальна імізація), що в засаді мало відрізняти соціалістичний театр від індивідуалістично-міщанського. Утім, «робітнича сцена» працювала відокремлено від загального українського театрального руху в Східній Галичині. Упродовж своєї діяльності театр не привернув визначних професійних артистичних сил, не створив твердого мистецького підґрунтя, не виховав численних ідейних послідовників і не здобув масового глядача. Відтак у проце-

сі економічної і політичної кризи кооператив «Робітничий театр» не витримав натиску пацифікації. Будучи закритим у 1932 році, він згодом відновився. Однак спорадичні на шпальтах газет (1934, 1937 рр.) згадки про вистави Робітничого театру свідчать про його вже доволі мляву й нерегулярну роботу [54].

У межах аматорського театрального процесу вирізняється також рух Дитячого театру. Це явище прикметне тим, що не професіонали грали вистави для дітей, як наприклад у Театрі Української бесіди, що віддавна, за зниженими цінами показував свої репертуарні вистави для «шкільної молоді», а власне діти різного віку безпосередньо творили свої постановки. Повсюди діяли Діточі (дитячі) аматорські театри і Діточі кружки (гуртки). Разом з тим дитячий театральний рух розвивався ненормовано: не мав конкретних координаторів і означеної програми діяльності. Ним опікувалися різні організації: товариство «Просвіта», Українське педагогічне товариство (з 1926 р. освітньо-виховне товариство «Рідна школа»), «Українське крайове товариство охорони дітей і опіки над ними», «Дитячий захист сестер-василіанок».

В основі завдань дитячого театрального руху лежала самоочевидна засаднича мета виховного національно-освітнього характеру. Власне за таким принципом тогочасні драматурги творили надзвичайно широкий і багатий «дитячий репертуар», який друкували видавництва «Світ дитини», «Русалка» (серія «Діточий театр»), «Бистриця» (серія «Діточі читанки») та ін. Тематично дитячі драматичні п'єси чи опери поділялися на шевченківські («Сон на могилі Тараса Шевченка» Ю. Шкрумеляка, «Дядько Тарас» В. Полянського, «Вінок на могилу Т. Шевченка» В. Лебедєвої, «Слідами Тараса» О. Нерішеної); релігійно-обрядові («Святий Миколай» Я. Вільшенка, «Різдвяна казка» М. Шугаєвського, «Український вертеп» І. Габрусевича, «Маланка» М. Дашкевича, «Гагілки» М. Михаська, «Зима й весна» Дніої Чайки, «Свято матери» М. Козоріса); історико-пізнавальні

[54] д. «Сербин», драма на 5 дій І. Тобілевича, виставлена Робітничим театром у Львові. *Діло*. 1937. 18 квітня. Ч. 85.

(«Княжна Анна» І. Зубенка, «Печери» В. Софронова, «Козацькі діти», «Русалка Дністрова» К. Малицької, «Геройська любов», «В тиху ніч» Л. Лотоцького) і власне дитячого казкового, пригодницького чи ігрового характеру («Золотий черевичок» Г. Орлівни, «Соняшник» В. Островського, «Прогулька» С. Чубатівни, «Одної ночи» А. Животка, «Іменини Влодка», «Лісова Казка» М. Ваврисевича, «Стріча в лісі» Л. Верховинки, «Робін Гуд» («Лісовий розбійник») С. Заяїцького, «Іменини» Г. Марусина, «Пригоди лиса Панаса і його жінки Мотрі» В. Хроновича, «Коник-стрибунець», «Червона шапочка» Я. Вільшенка, «Коза-дереза» М. Лисенка) тощо [55].

В умовах державного несприяння й виключного самозабезпечення єдиним способом існування, основною і визначальною формою тогочасної української театральної практики залишався мандрівний театр. У багатьох випадках мандрівні трупи були невисокого професійного й мистецького рівня, нестабільними й нетривалими. Утім, у пошуках глядача вони невтомно та наполегливо освоювали маргінальні культурно «незаймані» українські території, водночас мимоволі відіграючи важливу національно-виховну, освітянську та інформаційну роль і значною мірою об'єднуючи розрізнений різними окупаційними режимами єдиний національний театральний простір.

Театральну наснагу здобула нарешті далека й забута Лемківщина. Адже свого часу сюди ніколи не заїжджав навіть театр товариства «Руська бесіда». Наприкінці 1920-х років на Лемківщині був створений свій Лемківський театр, а також її терени тепер часто відвідували численні мандрівні трупи зі Східної Галичини: театр «Бескиди» під дирекцією Я. Барнича, театр Г. Березовського, Український наддніпрянський театр Н. Бойко, перемишльське Драматичне товариство ім. Лесі Українки [56], Український театр під артистичним одом І. Волощука, Новий український театр О. Карабіневича, Український

[55] Репертуар дитячого театру. *Театральне мистецтво*. 1922. Вип. І. 15 квітня. С. 13; Вип. ІІ. 15 мая. С. 11–12.

[56] Felczyński Y. Fredreum i inne teatra Przemyśkie. Kraków, 1966. S. 190.

театр «Мельпомена» під очільництвом М. Айдарова, Український народний театр ім. М. Садовського, Український театр Богдана Сарамаґи та ін. Тут театри ставили весь свій активний і пасивний репертуар. У цьому первинному, спраглому просторі успіх мали всі вистави. Утім, особливу популярність мали п'єси національного характеру – від малопопулярної вже в Галичині так званої побутовщини («Наталка Полтавка», «Ой, не ходи, Грицю», «Ніч під Івана Купала», «Вій», «Невольник», «Маруся Богуславка», «Циганка Аза», «Воскресіння», «Хмара») і до галицької історичної і народної драматургії («Гетьман Полуботок» О. Барвінського – п'єси, що змальовувала обряд лемківського весілля «Пісня Бескиду» Луковича). Поза тим Лемківщину нарешті досягнуло і протягом 1923–1932 років працювало товариство «Просвіта», яке займалось активною культурно-освітньою роботою, зокрема організацією аматорських гуртків [57].

У своєрідному специфічному становищі були «північні», приєднані до Польщі й розділені між Волинським, Поліським, Брестським, Люблінським воєводствами українські землі – Західна Волинь, Південне Підляшшя, Полісся та Холмщина. Перебуваючи в єдиних державних межах II Речі Посполитої, вони, проте, перебували в адміністративно-розмежованому та ізольованому від національно спорідненої Східної Галичини культурному просторі. Тут існував певний інформаційний вакуум. Відповідно в галичан-українців складалося риторичне запитання-звинувачення, що «...волинське громадянство – не знати чому – живе своїм окремим життям і думає, що Волинь і Галичина відділені китайським муром, та нема потреби інтересуватися, що діється за тим муром. Думаємо, що в інтересі національної справи лежить, щоб Галичина і Волинь спільно працювали і спільно боролись о своє краще завтра... На Волині – між іншим –

[57] Moklak J. Ukraiński ruch narodowy na Łemkowszczyźnie w Drugiej Rzeczypospolitej. Organiyacje kulturalno-oświatowe i gospodarcze. *Krakowskie Zeszyty Ukrainoznawcze*. (Kraków), 1995. T. III–IV. S. 336–342.

розвивається гарно театральне життя, а волинське громадянство про те мовчить і світ думає, що там сон і дрімота» [58].

Зазначимо, що до 1914 року волинські землі входили до складу Російської імперії, тож національне культурне, зокрема театральне, життя тут фактично не розвивалося. Деякі зрушення в українському культурно-освітньому житті, наприклад організація початкових шкіл, тут, за ініціативою Українського січового стрілецтва, відбулися в 1917–1918 роках. І тільки на початку 1920-х років на волинських землях спостерігалося значне національне відродження. На початковому етапі приєднання до Польщі ці «північні» терени мали своїх національних представників у польському Сеймі, між ними й українською Галичиною поширювався політичний і кооперативний рух, активну культурно-просвітницьку діяльність тут одило товариство «Просвіта». За його підтримки тут повсюди поширювався аматорський театральний рух [59]. На початку 1920-х років у Західну Волинь прибула значна частина наддніпрянської політичної еміграції. У критичних умовах виживання професійні актори-емігранти організовували там численні мандрівні театральні трупи. У 1920 році в Ковелі під дирекцією Теодори Руденко зародився Український наддніпрянський театр, який працював на території Волині та автентичних землях Польщі до 1939 року [60].

Упродовж 1921–1924 років, незважаючи на заборону польської влади українським емігрантам осідати в східних воєводствах, на «північні» землі Польщі прибув створений у таборах інтернованих Укра-

[58] Г. Про театр п-ні Бойко. *Театральне мистецтво*. 1924. 15 червня. Вип. II. С. 37.

[59] Дописи. Селянин. Волинь. Дубно. *Театральне мистецтво*. 1922. 15 вересня. Вип. VI. С. 12–13; Дописи. Домбровичанин. Волинь. Домбровиця. *Театральне мистецтво*. 1922. Жовтень. Вип. VII–VIII. С. 28–29; З діяльності аматорських гуртків. Волинь – село Цюцнів (пов. володимирський). *Театральне мистецтво.* 1923. Травень. Вип. V. С. 77; З діяльності аматорських гуртків. Холмщина. *Театральне мистецтво*. 1923. Січень. Вип. I. С. 14; Мурський П. Амат. театральна анкета в Белзі. *Театральне мистецтво*. 1924. С. 42–44.

[60] Wiszka E. Emigracja ukraińska w Polsce 1920–1939. Toruń, 2004. S. 576–580.

їнський наддніпрянський театр О. Міткевич і згодом відокремлена від нього трупа Українського наддніпрянського театру під дирекцією Н. Бойко. У 1922 році актор Кам'янець-Подільського театру під дирекцією Теодори Руденко появився Український наддніпрянський театр [61]. На Волині та Поліссі гастролювали трупи М. Коморовського, Г. Березовського. Водночас тут виступали галицькі колективи: Український драматичний театр Івана Когутяка [62], Український львівський театр Й. Стадника [63], відомий танцівник Василь Авраменко, який організував першу українську хореографічну трупу і школу ще в таборах інтернованих [64], а також діяли Товариство любителів музичного і драматичного мистецтва в Острозі та Літературно-мистецьке товариство ім. Лесі Українки в Рівному [65]. У 1925 році з Конґресівки приїхав Театр Олександра Залевського. У травні 1926 року Український театр на Волині організував відомий режисер М. Орел-Степняк, який втратив концесію на театральну діяльність у Східній Галичині [66].

---

[61] Га. Театр «Відродження» на Волині. *Театральне мистецтво*. 1922. 15 червня. Вип. III–IV. С. 22–23.

[62] Ш. Український драматичний театр Івана Когутяка. *Театральне мистецтво*. 1922. 15 червня. Вип. III–IV. С. 21–22.

[63] Ш. Український драматичний театр Івана Когутяка. *Театральне мистецтво*. 1922. 15 червня. Вип. III–IV. С. 30; Хроніка. Театр п. Стадника. *Театральне мистецтво*. 1924. Липень – вересень. Вип. III. С. 45; Чужинці про наш театр. (З приводу виступів Українського львівського театру О. Стадника на Волині і Поліссю). *Театральне мистецтво*. 1924. Жовтень – грудень. Вип. IV. С. 26–27.

[64] Націоальний танок. *За Україну. Літературний неперіодичний журнал 3-го Кінного полку 3-ої Залізної стрілецької дивізії*. Каліш. Листопад. Ч. 6–7. С. 12–14; Авраменко на Волині і Холмщині. (Ковель, Луцьк, Рівне, Межиріччя, Кремінець, Дермань, Гребінне, Клєвань). *Театральне мистецтво*. 1923. Вересень – жовтень. Вип. IX–X. С. 123; В. Авраменко (З нагоди його виступів на Волині). *Театральне мистецтво*. 1923. Лютий. Вип. II. С. 26–27.

[65] Никитюк Н. Роль жіноцтва в музичній культурі Волині 20–30-х років XX століття. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2008. Ч. 2. С. 53.

[66] О. А. Український театр у Ковлю. *Наша Бесіда. Ілюстрований двотижневик літератури, науки і суспільного життя*. (Варшава, Львів, Хуст, Холм). 1926. 5 листопада. Ч. 21.

Утім, свобода пересування мандрівних українських театральних труп поміж Волинню і Східною Галичиною тривала недовго – від 1924-го до кінця 1930 року, коли внаслідок пацифікації і виборчого терору був твердо усталений так званий сокальський кордон, що остаточно розривав будь-які економічні, політичні й культурні зв'язки між «північними» і «східними» українськими землями Польщі. Відтак відомості про розвиток національного театрального життя на «північних» землях стали дуже скупими. У галицькій українській пресі тільки спорадично з'являлися поодинокі короткі повідомлення про виступи на Волині Української драматичної трупи під дирекцією І. Городничого (Крем'янець), Українського народного театру «Промінь» М. Комаровського, театру Володимира Крижанівського, Холмського театру під керівництвом А. Салабая. У 1928 році в Луцьку під керівництвом Миколи Певного було організовано «Волинський український театр», який працював у широкому українському етнографічному, історичному, соціально-побутовому, модерному і європейському розважальному репертуарі («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Катерина» М. Аркаса, «Вій» М. Кропивницького, «Чорноморці», «Сорочинський ярмарок», «Циганка Аза» М. Старицького, «Суєта» І. Карпенка-Карого, «Вечорниці» П. Ніщинського, «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, «Гріх» В. Винниченка, «Мірандоліна» К. Ґольдоні тощо [67]. Даючи вистави в Луцьку у приміщені читальні «Рідна Хата», а також гастролюючи по містечках і селах Волині, Холмщини, Підляшшя та Полісся, театр проіснував до початку Другої світової війни [68]. У 1931 році було засноване Волинське українське театральне товариство, яке до 1939 року очолював сенатор Микола Маслов [69]. Утім, ці трупи чи організації цілісного повнокровного на-

[67] Никитюк Н. Роль жіноцтва в музичній культурі Волині 20–30-х років XX століття. С. 53.

[68] Stępień S. PodznakiemMelpomenyiTalii. UkraińskiteatrwPolscemiędzywojennej. *Ukraina. Teksty i konteksty* . Warzawa, 2007. S. 540.

[69] Степанюк С. Волинські пересувні театри в культурному житті Волині, Люблінщини і Полісся в 1928–1939 рр. *Spotkania polsko-ukrińskie. Język – Kultura –*

ціонального театрального процесу на Волині не творили. Адже тільки в 1938 році в газеті «Діло» з'явилася стаття, у якій ішлося про те, що нарешті «Луцьк спромігся на свій незалежний театральний гурток» [70]. Хоча склад його частково з професійних, а переважно з аматорських артистичних сил і рівень репертуару не був багатообіцяльним. Більше повідомлень про діяльність цього театрального гуртка в українській галицькій пресі не з'являлось.

Тогочасне українське театральне життя як у Галичині, так і на Волині було різко перерване радянським вторгненням у вересні 1939 року, що хронологічно точно зафіксувало його в рамках європейського міжвоєнного двадцятиліття. Своєю чергою міжвоєнний український театральний процес у межах незалежної II Речі Посполитої, на відміну від польського рівномірного двоетапного розвитку, розділяється трьома, болісно посиленими національно-політичним гнобленням, стадіями. Відтак тут виокремлюються період державної невизначеності впродовж 1919–1923 років, подальших жорстких «державних» адаптаційних 1924–1930-х років і «пацифікаційний» етап у 1930-х роках. Разом з тим, незважаючи на наскрізний стан пригнічення, національний театр Галичини оперував і розвивав потужний творчий і мистецький потенціал. Так, на початку 1920-х років були організовані професійні базові театральні статутні товариства Союз діячів українського театрального мистецтва і кооператив «Український театр», які своєю діяльністю піднесли суспільне значення і становище українських театральних діячів. Українські театри працювали в найприкрішому, вкрай несприятливому для творчості, мандрівному статусі. Водночас українське театральне мистецтво незмінно оновлювалось, що здійснювалося не завдяки діяльності виключно лише окремих модерних чи експериментальних колективів, а в процесі рутинної праці «звичайних» традиційних труп. Їх репертуарна політика

Literatura. Chełm, 2006. S. 321.

[70] В. О. Театральний гурток у Луцьку. «Хатня революція» А. Володського. *Діло*. 1938. 25 червня. Ч. 137.

була насиченою, проте еклектичною драматургією, яка, згідно з вимогами широкого загалу, поєднувала традиційні українські соціально-побутові вистави, різнорідні популярні розважальні комедії, фарси, оперети, рев'ю тощо. Разом з тим, на основі сучасної української драматургії чи інсценізацій, тут успішно ставили новаторські вистави. Навіть на менших сценах з'являлися репертуарні нововведення. Також здійснювали пошукову роботу в постановочному мистецтві: замість достосовуваних декорацій і задників використовували спеціальні й сміливіші сценографічні рішення, дедалі більшого значення набувала функція режисера-постановника, а в акторській майстерності простежувалися тенденції до більш модерної (ансамблевої) гри. У той час тут з'являються нові мистецькі театральні колективи, а також нові покоління акторів, режисерів, сценографів, драматургів, які відіграли значиму, нехай і не до кінця усвідомлену, роль у наступній історії української сцени.

У той час національне політичне й культурне життя на українських землях Буковини і Мраморощини було ще під жорсткішим, ніж у тогочасній Польщі, режимом румунської окупації і майже не розвивалось. Так, до 1932 року тут поступово закрили всі українські культурні товариства, обмежили вжиток української мови в адміністративній і освітянській галузях, заборонили всі українські газети [71]. Тож не дивно, що на українських землях Буковини і Мраморощини національний (український) театральний рух також розвивався несистемно. Недовготривало працював у Чернівцях утворений з професійних акторів львівського театру товариства «Українська Бесіда» Український чернівецький театр при товаристві «Руський народний дім» (М. Онуфрак, К. Рубчакова, В. Демчишин, А. Осиповичева, Ф. Лопатинська, К. Пилипенко, К. Козак-Вірленська, Л. Новіна-Розлуцький, О. Польовий, О. Неделка, С. Терлецький та ін.). Пропрацювавши в Чернівцях з липня 1918-го до січня 1919 року, трупа, унаслідок заборони румунською владою вистав українською мовою,

[71] Маґочій Павло Роберт. Історія України. Київ, 2007. С. 512–515.

виїхала до Станіславова [72]. Улітку 1920 року С. Терлецький організував напівпрофесійний Український театр (адміністратор К. Савицький), який спорадично давав вистави в Чернівцях, а здебільшого по інших містах і селах Буковини. З 1923 року театральну діяльність з ініціативи і під керівництвом режисерів та акторів Іванна Дудича та Івана Дутки здійснювала театральна трупа при чернівецькому товаристві «Руський міщанський хор». У 1928 році ці два театри з метою згуртувати свої мистецькі сили об'єдналися в один Народний театр. Це дало можливість розширити репертуар більш складними й багатоперсонажними п'єсами («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Вій», «Невольник» М. Кропивницького, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка тощо). З огляду на традиційну для інційного театру потребу постійно оновлювати репертуар, трупа часто виїжджала з Чернівців на гастролі по Буковині та Бессарабії. На початку 1932 року десять акторів театру (К. Павловська-Дудка, Маруся і Стефанія Павловські, К. Синюк-Ґолдшмідт, А. Деснянська-Дудич, С. Терлецький, І. Дудич, І. Дутка, В. Дячук, С. Дубиневич) на вимогу влади надати трупі дозвіл надалі провадити діяльність тільки при наявності в її складі щонайменше десяти професійних акторів, успішно склали іспит акторської майстерності перед комісією Будапештського національного театру. Восени 1933 року, щоб здобути для українського театру приміщення чернівецького Народного дому, частина трупи на чолі з І. Дуткою як «Драматична секція» перейшла під протекторат товариства «Буковинський кобзар». А восени 1934 року сюди примкнула й решта акторів під керівництвом С. Терлецького та І. Дудича. Тут, як у стаціонарному театрі, було запроваджено трирозрядну форму оплати, коли творча робота працівників сцени оцінювалась за відповідальністю функцій і рівнем майстерності. Відповідно в цих умовах роботи значно збагатився репертуар трупи. Поза традиційними й популярними українським п'єсами М. Кропивницького,

[72] Український Черновецький театр. *Пролом. Місячник літератури, науки, мистецтва і громадянського життя*. Станіславів, 1919. № 1.

М. Старицького, І. Карпенка-Карого, О. Шатковського, Б. Грінченка театр працював і в модерній драматургії: «Брехня» В. Винниченка, «Вантаж» Я. Галана, «Батько» А. Стріндберґа, «Живий труп» Л. Толстого. Утім, 1938 року товариство «Буковинський театр» на вимогу влади припинило свою діяльність. Проте його драматична секція не розпалась і перейшла під протекторат чернівецького товариства «Руська бесіда». Отже, влада з іншого боку вирішила питання ліквідації українського театру і 1939 року просто заборонила режисерам С. Терлецькому, І. Дудичеві, І. Дутці працювати на українській сцені, у такий спосіб позбавивши її головних і професійних подвижників [73].

Сюди впродовж міжвоєнного часу в прикордонні українські землі сусідньої Румунії спорадично заїжджали й галицькі Український театр під дирекцією І. Когутяка, Український наддністрянський театр, а 1935 року до Мраморощини приїжджав Закарпатський український аматорський театр «Нова сцена».

Окреме місце в міжвоєнному українському театральному процесі займає Закарпатська Україна разом з Пряшівщиною. У травні 1919 року ці землі добровільно були приєднані до демократичної Чехословацької Республіки. Становище українців тут, на відміну від жорстких окупаційних умов Польщі і Румунії, значною мірою було кращим. Русини-українці у своєму губернаторстві Підкарпатська Русь зі столицею в Ужгороді були «державною національністю», хоча тут вони також перебували під тиском місцевих агресивно налаштованих мадярів (угорців). Відтак у національному культурному житті почали відбуватися значні зміни. У січні 1921 року при новозаснованому товаристві «Просвіта», на основі Музично-драматичного товариства «Кобзар» і драматичного гуртка «Просвіти»,

[73] Реконструкцію українського театрального процесу на Буковині міжвоєнного періоду здійснено на основі статті В. Русака «Нарис історії українського театрального мистецтва на Буковині по 28 червня 1940 року. (*Наш театр*. Т. І. С. 173–200) і монографії Т. Сулятицького «Чернівецький театр імені Ольги Кобилянської» (Чернівці, 2004. С. 9–24).

було відкрито професійний, що мав власний статут, Руський театр. Художніми керівниками театру стали професійні режисери М. Біличенко і М. Приємська. На початковому етапі робота трупи, що складалася переважно з аматорів, базувалася на популярному аматорському народно-побутовому й розважальному репертуарі («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького «Суєта», «Хазяїн», «Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Вечорниці» П. Ніщинського, «На перші гулі» С. Васильченка, «Учитель» І. Франка, «Верховинці» Ю. Коженьовського тощо) і концертних програмах («Народні веснянки, забави і танці», «Великий духовний концерт», «Святковий концерт Т. Шевченка»).

Перетворення в роботі театру «Просвіти» сподівався здійснити новий (з 1 квітня 1921 р.) режисер з Київського державного драматичного театру Б. Крживецький. Він обіцяв оновити репертуар невідомими українськими і європейськими драмами та комедіями, а також організувати театральні курси. Проте через короткочасність роботи й налаштованість глядача сприймати розважальні музичні вистави режисер все-таки продовжував політику музично-драматичного репертуару («Шельменко-денщик», «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Невольник» М. Кропивницького, «Украдене щастя» І. Франка, «Безталанна» І. Карпенка-Карого, «Батько» А. Ірасека).

Розквіт театру «Просвіти» на Закарпатті настав під дирекцією першої на той час величини українського театрального мистецтва М. Садовського (1921–1923), завдяки мистецькому керівництву якого, власне, тепер театр здобув характер істинного професійного національного театрального колективу.

Новий художній керівник театру, знаючи передумови серйозної театральної роботи, насамперед сформував професійну трупу, по змозі зібравши розпорошених по Галичині інтернованих і цивільних акторів-емігрантів з колишнього Державного народного театру Української Народної Республіки (В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, М. Певний, О. Левитський, П. Чугай, М. Кричевський, М. Миленко

та ін.). Оперуючи таким акторським підґрунтям, режисер зосередився виключно вже на знаних їм, провідних у колишньому київському Театрі М. Садовського народних побутових чи трактованих ним у побутовій естетиці виставах. Більшість із тогочасних постановок М. Садовського стали прапрем'єрами на українській ужгородській сцені («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» Т. Шевченка, «Чорноморці», «Зимовий вечір», «За двома зайцями» М. Старицького, «Дай серцю волю», «Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Мартин Боруля», «Сто тисяч», «Бондарівна» І. Карпенка-Карого, «Бояриня» Лесі Українки).

Уся преса захоплювалася високопрофесійною акторською і режисерською майстерністю М. Садовського. Відзначали природність і вишколеність гри всіх акторів, ансамблевість постановок, їх уміле сценографічне оформлення. Водночас виникла полеміка щодо репертуарної політики театру. Несподівано режисер зіткнувся тут не зі звичними закидами про застарілість, однобокість і тенденційність його побутових вистав, а з проблемою розуміння їх східноукраїнської ментальності. Адже ужгородська публіка була вихована на хоча переважно легкому розважальному, але все-таки європейському репертуарі мандрівних угорських і німецьких театрів. З другого боку, незважаючи на те, що українська музичність, пісенність і танці у виставах викликали замилування, проте надмірність спрощеної етнографічності тут, однак, переобтяжувала, адже «не конче всі в шароварах, чоботах і з горілкою – за що звали вороги наш театр "мужицьким театром"» [74]. Саме із цього погляду домагалися, щоб М. Садовський освіжив репертуар європейськими п'єсами чи із життя української інтелігенції. Задовольняючи вимогу, він увів до репертуару драми «Ліс» М. Островського, «Молода кров» В. Винниченка, а наприкінці сезону, зокрема, для гастролей у Празі, – «Ревізор» М. Гоголя.

У наступному сезоні М. Садовський, коли до трупи приєднались актори Г. Березовський і М. Авсюкевич-Березовська, значно

[74] Цит. за: Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Нью-Йорк, 1993. С. 79.

розширив репертуар. Крім його органічних побутових вистав («Тарас Бульба», «Циганка Аза», «Сорочинський ярмарок», «Крути, та не перекручуй» М. Старицького, «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого, «Панна Штукарка» О. Володського), на сцені з'явилися сучасні українські та європейські вистави ще з часів київського театру 1907–1920 років («Казка старого млина» С. Черкасенка, «Панна Мара» В. Винниченка, «Земний рай» Ю. Горста, а також перекладні комедії «Чортиця» К. Шенгера, «Останній мужчина» Ф. Свободи, «Хмарки» Я. Квапіля, «Ніж моєї жінки» Б. Фуше й навіть психологічна драма «Примари» Г. Ібсена). Утім, ці постановки не були численними чи надзвичайними, щоб здійснити відчутне зрушення в суспільному глядацькому сприйнятті. Позаяк суть проблеми, як з'ясувалось, полягала не стільки в європейському репертуарі, скільки винятково в жанровому діапазоні. Вимоги часу, євроцентричного місця дії, публіки, а відтак конкуренції диктували потребу універсального, загальнозрозумілого й розважального жанру – в даному разі музичного. Адже, як показала практика, велику популярність у різнонаціонального глядача мали також українські, хоч і побутові музичні вистави. Тобто європейський репертуар тут теж мусили становити музичні драми, оперети та опери. Цю проблему розуміли і члени театру. Зокрема, диригент О. Приходько, щоб унаочнити резонність такої репертуарної політики, з великим успіхом поставив одноактну чеську оперу В. Блодека «В студні».

Проте М. Садовський принципово не змінював уже усталеного напрямку своєї діяльності. Згодом О. Приходько уяснив: «В Ужгороді М. Садовський дуже скоро вичерпав свій побутовий репертуар. Нових п'єс не було, та М. Садовський їх і не шукав, бо ставився до них негативно. Та не всі наші наддніпрянські п'єси були зрозумілі в Карпатській Україні. В Ужгороді треба було вести не спеціально побутовий театр, а театр з ширшим репертуаром (і європейським) українською мовою, а для цього завдання Садовський зовсім не був

підготовлений своєю попередньою діяльністю» [75]. Тож за два роки він уже вичерпав свій побутовий репертуар. Адже за законами кожного локального театру, нові постановки на сцені довго не трималися, і репертуар вимагав постійного, темпового оновлення. З кінцем свого другого сезону М. Садовський Руський театр товариства «Просвіта» залишив.

Незважаючи на суперечливий відхід М. Садовського з Ужгородського театру, значення його діяльності тут було неабияке: на високому рівні мистецького керівництва він утвердив національний статус театру, запровадив і усталив найновіші принципи професійної режисерської та акторської майстерності реалістично-побутового театру, зміцнив ансамблевість трупи тощо. Тим самим він підготував підґрунтя для наступної діяльності О. Загарова, який після львівського театру товариства «Українська Бесіда» працював тут упродовж 1923–1925 років. Режисер тут же запровадив уже випрацювану, пристосовану до вимог локального театру, програму своєї попередньої артистичної діяльності, базовану на принципах реалістично-психологічного театру. Розпочинаючи свою роботу, він, як і у львівському театрі «Української Бесіди», увів насамперед строгу форму чіткої організації мистецького й адміністративного театрального процесу, затвердивши її в детальному «Правильнику» Руського театру товариства «Просвіта».

Тож при художньому керівництві О. Загарова Руський театр «Просвіти» здобув авторитет високопрофесійного театру з вишуканим «світовим» репертуаром. У перший сезон режисер ставив свої визначні львівські постановки з нової української і західноєвропейської драматургії («Гріх», «Панна Мара», «Натусь», «Закон» В. Винниченка, «Батько» А Стріндберґа, «Мірандоліна» К. Ґольдоні, «Тартюф» Ж.-Б. Мольєра, «Візник Геншель» Ґ. Гауптмана, «Гедда Габлер» Г. Ібсена, «Місс Ґобс» Джерома К. Джерома).

---

[75] Цит за: Шерегій Ю. Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року. Нью-Йорк, 1993. С. 104.

Безумовно, що повноцінна концептуальна реалізація цих вистав потребувала особливої акторської підготовки, яку на перших порах О. Загаров покладав на свій з довголітньою партнеркою М. Морською провідний акторський дует. Тон вистав значно підтримували одночасно прибулий з театру «Українська Бесіда» І. Данчак і М. Певний. Останній після звільнення М. Садовським певний час працював у львівському театрі під керівництвом О. Загарова. Пізніше до театру «Просвіти» приїхали Г. Совачева (січень 1924 р.), Ярослав і Ярослава Барничі (січень 1925 р.) та І. Рубчак (квітень 1925 р.). Опорою «загаровських» вистав стали професійні актори з попередньої трупи – П. Чугай, О. Левитський, К. Левитська, Н. Машкевич-Певна, а також новий Ф. Базилевич, який у 1921–1923 роках був актором у таборах інтернованих у Йозефові і Калуші. Поза тим формування цілісного акторського ансамблю потребувало часу. Нові вистави режисер ставив обережно, віддаючи перевагу більше простому, комедійному жанрові. Отже, у перший рік він здійснив тільки одну нову постановку комедії К. Чапека «Р.У.Р.» і лише наприкінці другого сезону відважився на ювілей Т. Шевченка поставити курбасівських «Гайдамаків».

Умови локального театру, значна непідготовленість глядача диктували О. Загарову здержувати амбіції свого серйозного драматичного репертуару. Поступово режисер, усупереч своїм програмним установкам, переорієнтувався на еклектичну репертуарну політику. Окрім поодиноких вистав нових драм («Брехня», «Між двох сил» В. Винниченка, «Останній сніп» Л. Старицької-Черняхівської), він ставив комедії і фарси («Герої» Б. Улоя, «Ернст» О. Вайлда, «Вовки та вівці» О. Островського, «Верблюд вухом голки» Ф. Ланґера, «Темна пляма» Т. Кальдебурга, «Двадцять днів тюрми» А. Геннекена, «Іспанська муха» Ф. Арнольда й Е. Баха, «Золота книжка» О. Толстого), розраховував на епатаж символістської поетики («Царевич Олексій» Д. Мережковського), а основне О. Загаров, що вже зовсім не збігалося з його школою і вподобаннями, здійснював постановки з української побутової драматургії («Невольник»

М. Кропивницького, «На перші гулі» В. Васильченка). У драматичних постановках вправлявся М. Певний («Колотнеча» А. Коцебу, «Ясні зорі» Б. Грінченка).

Разом з тим О. Загаров не надуживав драматичним репертуаром. Як художній керівник, він ураховував свій попередній власний і локальний досвід і в репертуарі театру передбачав вагому частину популярних музично-драматичних вистав. Водночас він, згідно зі своєю установкою і попередньою практикою, також мусив би тут витримувати чіткий розподіл режисерської спеціалізації або в серйозному драматичному чи в музично-драматичному репертуарі. Однак конкретної посади режисера опери й оперети в театрі не значилось. Ці функції О. Загаров почергово доручав різним режисерам, часто поєднуючи завдання й театрального диригента, і режисера музичних вистав. Скажімо, на початку театральним диригентом і водночас музичним режисером був колишній диригент симфонічного Українського державного оркестру УНР Юрій Гаєвський. Адже в тогочасному репертуарі театру «Просвіти» значаться ті вистави («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Майська ніч, або Утоплена» М. Гоголя на музику М. Лисенка, «Княжна Чардаша» І. Кальмана тощо), які були в репертуарі мандрівного Українського театру артистів-емігрантів, який Ю. Гаєвський провадив на території Польщі в 1920–1923 роках. А постановки опер «Продана наречена», «Поцілунок» Б. Сметани, «В студні» В. Блондека, оперети «Заручини при ліхтарях» Ж. Оффенбаха здійснював директор горожанської школи в Ужгороді чех Е. Паржизек. Деякі вистави ставив навіть сам О. Загаров («Катерина» М. Аркаса, «Пісні в лицях» М. Кропивницького). З початком сезону 1924/1925 років функції диригента і режисера («Пан професор в пеклі» К. Моора) виконував чех К. Моор. Із січня 1925 року його заступив досвідчений колишній диригент львівського театру «Українська Бесіда» Ярослав Барнич («Циганський барон» Й. Штрауса, «Жидівка» Ж.-Ф. Галеві, «Барон Кіммель» В. Колло, «Галька» С. Монюшка), який у 1920–1921 роках провадив у Галичині власну трупу «Бески-

ди». У цих музично-драматичних виставах участь брали всі актори театру, за винятком М. Морської. Як правило, вистави готували дуже старанно, залучаючи професійних співаків, зосібна Анду Остапчук, а також співочі сили Руського національного хору під керівництвом О. Приходька, товариства «Сокіл», Торговельної академії, драматичної школи тощо.

В ужгородських умовах власне репертуар був домінуючим і визначальним чинником признання статусу театру. Тогочасний репертуар Руського театру товариства «Просвіта» вражав і захоплював своїм широким діапазоном від популярних європейських музично-драматичних до серйозних драматичних вистав. Саме завдяки цим численним, власне європейського характеру виставам, зокрема операм і оперетам, навіть незважаючи на самоочевидну різностильовість цих постановок, піднісся, зокрема в признанні інонаціональним глядачем, достойний уваги, конкурентоздатний мистецький рівень українського театру.

З від'їздом О. Загарова діяльність театру в сезоні 1925/1926 років вирізнялася не винятковою, але справною рутинною роботою. Як і раніше, репертуарна політика полягала в погодженій постановці драматичних і музичних вистав. Цікаво, що зі старих драматичних вистав нові режисери драми М. Певний і О. Левитський не відновили жодної. Зважаючи на специфіку швидкозмінних глядацьких уподобань, вони повністю оновили драматичний репертуар. Режисери, очевидно, рівномірно орієнтувалися на школу як М. Садовського, так і О. Загарова, спеціалізуючись у драматичному народно-побутовому й новому європейському репертуарі. Скажімо, М. Певний ставив «Марусю Богуславку» М. Старицького, «Чумаки» І. Карпенка-Карого, «Живі покійники» О. Лисенко-Коннор і «Тітку Карла» Т. Брандона, «Забавки» А. Шніцлера, «Над морем» Ґ. Енґеля. Так само і О. Левитський, який поставив «Діти Аґасфера» С. Бєлої, «Хмару» О. Суходольського, а також «Пташника з Тиролю» К. Целлера. А в своєму старому, надалі популярному музичному репертуарі залишався режисер опери

і оперети Я. Барнич. Водночас він здійснював і нові постановки («Пергач» Й. Штрауса, «Циганська любов» Ф. Легара, «Відьма» Я. Ярославенка). Саме Я. Барничеві вдалося спростувати закиди ужгородської критики про доволі кволу й слабку, за браком достойних акторських сил, роботу українського театру. Він просто приголомшив своєю, давно задуманою, амбіційною постановкою складної опери Ш. Ґуно «Фауст», якою доказав, що театр наполегливо шукає і працює вище пересічного рівня. Залучені, уже звичні, здавалося, невиняткові актори (Ф. Базилевич – Фауст, І. Рубчак – Мефістофель, А. Остапчук – Маргарита, Г. Совачева – Марта, О. Дівич – Зібель, І. Данчак – Валентин, Р. Кирчів – Ваґнер) вразили своїм потенціалом і діапазоном виконання.

Скорочення фінансування змушувало товариство «Просвіта» обмежувати діяльність і склад свого театру. Зокрема, на сезон 1926/1927 років у трупі залишилося лише двадцять акторів. Відтак директор і режисер М. Певний уже не зважав на естетику вистав, а послуговувався всіма старими чи небагатьма новими постановками («Добре вшитий фрак» Ґ. Дреґелі, «Дурень» Л. Фульди), які передусім вимагали нечисленного виконавського складу.

Обмежені виконавські можливості театру його наступний директор Ф. Базилевич (1927–1929) вирішив компенсувати за допомогою залучення аматорських сил, при цьому скоротивши зарплатню цілій трупі. Нові режисери Г. Совачева і М. Аркас, згодом і Ф. Базилевич, невтомно ставили значну кількість жанрово-розмаїтих еклектичних вистав. Репертуарний діапазон був дуже широкий, включаючи драми («Дай серцю волю» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Страшна помста» С. Черкасенка), комедії і фарси («Буриданів осел» Р. Флера, Г. Каяве, «Детектив» І. Мясницького, «Контролер спальних вагонів», «Пан директор» А. Біссона, «Хатня революція» О. Володського, «Спадкоємець» А. Ґжимали-Сєдлєцького. «Польський жид» Е. Еркмана), музичні драми («Циганка Аза» М. Старицького, «Кума Марта» О. Шатковського, «Запорозький скарб» К. Ванченка), опе-

ри («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Катерина» М. Аркаса, «Продана наречена» Б. Сметани, «Паяци» Р. Леонковало), оперети («Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Весела вдова» Ф. Легара) тощо. Широко практикували так звані Вечори мініатюр, програми яких об'єднували одноактні драматичні жарти, шаржі, оперетки чи оперети. Скажімо, жарт Л. Яновської «Серденьку золотому», жарт А. Аверченка «Кінець любові» і оперетка Рені «Сузі».

Звісно, динамічний графік роботи театру привернув глядачів. Така репертуарна насиченість викликала й підвищену увагу критики в оцінці мистецького опрацювання вистав, майстерності та потенціалу артистичного складу. З різних делікатних зауважень про необхідність поважно готувати масові сцени і хори, вдумливо розподіляти ролі тощо тут передусім простежується питання акторської режисури. В одній рецензії звучало, що в театрі складні режисерські обов'язки виконують з необхідності особи, які набагато талановитіші в акторському мистецтві. З іншого боку, стояло питання багатогранності та якості акторської майстерності. Утім, очевидно, що в такому широкому жанровому розмаїтті вистав усіх епох і стилів акторові, навіть винятково талановитому, повноцінно існувати дуже важко. Скажімо, виникала спрощена пропозиція розділити спеціалізацію актора, зосібна Г. Совачевої, у народно-побутовому й модерному репертуарі.

Однак усі ці застереження залежали насамперед від репертуарної політики «виживання». Адже нові вистави готували у швидкому темпі й безсистемно, а старі відновлювали без довшої підготовки, за принципом участі різних акторів, які «знали роль». Разом з тим за два роки зіграність акторського складу ще не могла стати тривкою. Тим паче, що на сцені співіснували незнайомі професіонали й аматори, а також провідний склад трупи повсякчас змінювався: у січні 1928 року прибули актори В. Іванова-Верес, Є. Черкасенко, на початку сезону 1928/1929 років – балетмейстер М. Чирський, а натомість театр залишили Г. Совачева, О. Левитський, співачка І. Іваницька, Ф. Базилевич.

Водночас у контексті світової економічної депресії 1930-х років субвенціювання Руського театру «Просвіти» припинилось остаточно. У театрі працювало лише 10 професійних акторів. За таких умов, по-змозі залучаючи аматорів, режисер М. Аркас зміг поставити лише дві вистави: оперету С. Джонса «Гейша» і фарс С. Бєлої «Старі гріховодники». Невдовзі театр не те, що опинився в кризовій театральній ситуації, а й 31 грудня 1929 року змушений був узагалі припинити свою діяльність.

На етапі утвердження державного статусу українців у Чехословаччині організація та функціонування професійного Руського театру товариства «Просвіта» в Ужгороді в геополітичному значенні було надзвичайно важливим і знаковим. Цей театр у Закарпатській Україні відіграв визначальну роль у становленні та розвитку професійної національної театральної культури. Біля його витоків стояли емігранти зі Східної України, за допомогою яких мав бути сформований професійний театр із місцевих сил. Однак упродовж функціонування театру емігрантський артистичний потенціал тут залишався домінуючим. Відтак театр витворив власну модель творчої діяльності, у свій спосіб засвоївши надбання східноукраїнської, галицької і європейської театральних культур. У вимогах працювати в національно розділеному столичному й провінційному просторі театр провадив різноманітну репертуарну політику. Для міської публіки пропагували здебільшого популярні розважальні музичні й комедійні вистави. Проте на частих гастролях по всій Закарпатській Україні (Мукачеве – Берегове – Виноградів – Хуст – Тячів – Рахів – Свалява – Пряшів) трупа опиралася на бажаний народно-побутовий репертуар, виконуючи першу засаду національно-просвітницького, виховного призначення театрального мистецтва. Отож, за недовгий період діяльності Руський театр «Просвіти» зумів випрацювати та утвердити основи насамперед мистецької, культурно-просвітницької і розважальної функції театру. Відтак він відіграв засадничу, рушійну роль у розвитку українського театрального мистецтва в Закарпатській Україні на наступних етапах.

Проте напруженість і ненормованість українського театрального процесу дещо затягнулась. Упродовж 1930–1934 років постійно проводились (правда, неуспішні) спроби відновлення українського театру. Зокрема, з 1926 року в Ужгороді формально існувало «Дружество. Руський театр», на концесію якого М. Аркас в березні 1931 року спробував відновити професійний український театр. Однак трупа, за участю небагаточисленних колишніх професійних акторів і аматорів, оперуючи старим репертуаром і будучи без матеріальної підтримки проіснувала до кінця сезону 1931/1932 років. У цей час був утворений кооператив «Руський театр», при якому впродовж сезону 1932/1933 років М. Аркас (також на умовах самозабезпечення) очолював трупу. У її ядро, очевидно, за вимогою кооперативу, тепер входили кращі місцеві артистичні сили. Діяльність трупи не була інтенсивною, яка хіба що зацікавлює репертуарними нововведеннями оперет «Неофавстіяда» та «Місяць і зоря» актора й балетмейстера М. Чирського. А в сезоні 1933/1934 років робота театру взагалі стала майже непомітною. Преса зафіксувала лише прем'єру «Чорна Пантера і Білий Медвідь» у бенефіс В. Іванової-Верес.

Водночас у 1934 році під проводом Ю. Сопка був відкритий новий професійний Руський театр ім. М. Садовського (режисери М. Аркас, М. Біличенко). Відмінність цього театру полягала в тому, що його трупу, за винятком подружжя Аркасів, мусили формувати виключно місцеві сили, а репертуар складали різнорідні побутові й модерні вистави. Проте малочисельність трупи і, як завжди, відсутність фінансування, не дозволили розгорнути творчі плани. Відтак упродовж року існування репертуар театру повсякчас утримувався на малоперсонажних виставах і залишався мінімальним («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Бурлака» І. Карпенка-Карого, «Старі гріховодники» С. Бєлої, «Молодість» М. Гальбе, «Морфій» Л. Гарцера, «Квадратура кола» В. Катаєва).

Разом з тим у Закарпатській Україні з 1920 року під протекторатом товариства «Просвіта», а згодом «Рідної школи», «Пласту» тощо

повсюдно розвивався аматорський рух. З 1927 року у Празі, Ужгороді, Мукачеві та інших містах і селах давав вистави, організований при Союзі підкарпатських руських студентів у Празі» драматичний гурток «Верховина» (режисери М. Біличенко, Г. Підгірний, М. Аркас). Водночас театральний діяч Ю. Шерегій виношував ідею організувати на основі виключно місцевих талановитих артистичних сил постійний аматорський гурток, на основі якого згодом організувати для Закарпатської України професійний український музичний театр. Зокрема, у 1931–1932 роках в Ужгороді він провадив постійний аматорський музично-драматичний гурток «Веселка». А на початку 1934 року Ю. Шерегій при ужгородському Союзі пластунів Підкарпатської Русі створив так званий крайовий пластовий хор «Нова сцена», який складався з драматичної, танцювальної та інструментальної секцій. Цікава й незвична була також організація артистичної діяльності цього аматорського театру. Так, члени «Нової сцени» з усього Закарпаття повинні були для спільних репетицій періодично збиратися у визначеному місці (переважно в Хусті та Великому Бичкові), а в літній відпочинковий місяць – у пластовому таборі. Водночас через таку дочасну підготовчу роботу, а також самоочевидну плинність акторського складу, хоча члени трупи намагались організовано виконувати свої обов'язки, репертуарний графік театру не був динамічний і численний (сезон 1934/1935: «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Барон Кіммель» В. Колло, «Пані і її хресник» П. Вебера, М. Геннекена; сезон 1935/1936 – Вечір мініатюр («Воєннополонений» Є. Шерегія, «Рафі-Мафі» Ю. Гріма, концерт, «Голодний» Ю. Гріма), «Флірт і кохання» Ю. Гріма, «Криваві перли» Д. Гунькевича; сезон 1936/1937: «Маруся Богуславка», «Ой, не ходи, Грицю» М. Старицького, «Хмара» О. Суходольського, «Одруження» М. Гоголя, «Бен-Гур» Л. Валеса – Ю. Гріма, «Земний рай» Ю. Горста). Водночас свої вистави «Нова сцена» програвала значну кількість разів поспіль, під час яких і виконувалася власне репетиційна програма – до досконалості доводилися зіграність ансамблю, пісенний ряд і хореографія. Поступово майстерність і мистецький рівень трупи, що опирався на національно свідому,

натхненну єдність її членів, зростав. Діяльність театру ставала популярнішою та авторитетнішою. На початку 1936 року «Нова сцена» здобула статус вже самостійної «театральної дружини» під протекторатом «Просвіти». А на середину 1937 року вона, на думку видавця Ю. Сірого, представляла вже чітко організований ансамбль і оперувала всіма передумовами, щоб стати постійним професійним українським театром із власною студією. Упродовж сезону 1937/1938 років режисером «Нової сцени» згодився бути М. Аркас («Пошились у дурні» М. Кропивницького, «Маруся Богуславка», «Сорочинський ярмарок» М. Старицького, «Квадратура кола» В. Катаєва, «Неофавстіяда», «Місяць і зоря» М. Чирського, «Як сади зацвітуть» Є. Шерегія). А весною 1938 року цей театр уже отримав статус державного й під офіційною назвою «Український театр "Нова Сцена"» з успіхом гастролював у Празі.

У 1936 році в Ужгороді був організований проурядовий Земський підкарпатський народний театр (Карпаторуський театр). Його утворення виглядає доволі штучним, обґрунтоване тогочасними у громадському житті Закарпаття процесами боротьби українофільської, русофільської і русинофільської орієнтацій. А в 1930-х роках чехословацька адміністрація почала підтримувати русинофільську орієнтацію – тобто ідею окремої та, як вона сподівалася, прочехословацької підкарпатської русинської національності. Упродовж 1934–1935 років місцевий уряд в Ужгороді заклав спочатку одномісячні, а потім піврічні театральні курси. Утім, основний викладацький склад тут формували російські професіонали: колишні мхатівці П. Алексеєв, О. Куфтіна й тільки за вимогою українців-курсантів ввели В. Іванову-Верес і А. Остапчук. Тож поза єдиною українською виставою «Безталанної» І. Карпенка-Карого, тут домінувала російська драматургія. Отже, творився двоїстий мовний бар'єр як усередині різнонаціональної трупи курсантів, так і між сценою і публікою. Практика навчальних вистав показувала недієздатність такого формування, проте фінансування тривало. Уже під керівництвом чеського актора Ф. Главатого було організовано наступний семимісячний театральний курс,

на основі якого весною 1936 року утворили Земський підкарпатський народний театр. Тепер долучались ще й мовні непорозуміння на основі чеської драматургії («Впертюхи» Л. Строупежницького, «Маріша» А. і Ф. Мрштіків, «Войнарка» А. Їрасека тощо). Референт освіти й секретар театру Л. Кайґл і надалі пропагував русинофільську репертуарну політику. На карпаторуському діалекті грались «Гроза» О. Островського, «Та – третя» В. Крилова, «На дні» М. Горького, «Орач» Л. Кайґла, а українською мовою – лише «Украдене щастя» І. Франка. Незважаючи на урядовий протекторат, невдоволення театром національної публіки зростало. Тож було вирішено впродовж сезону 1937/1938 років здійснювати репертуарну політику, розраховану на всі верстви різнонаціонального населення. У театрі, оскільки головним режисером знову запросили П. Алексєєва, посилилася русофільська орієнтація. Російською мовою він здійснив вистави «Бідність не порок» О. Островського, «Дорога квітів» В. Катаєва і на «язичію» (суржику) – «Вуйко з Америки» А. Бобульського. Своєю чергою українською мовою В. Іванова-Верес поставила одну «Наймичку» І. Карпенка-Карого, а також «Бородате непорозуміння» Р. Сливки на закарпатському діалекті. Відтак симпатії і довір'я до театру не зростали. Водночас у контексті таких, далеко не мистецьких, антагоністичних процесів поглиблювалися нерозуміння і протистояння серед артистичного складу, коли власне духовна спорідненість трупи є визначальним чинником і запорукою її популярності. Криза театру дедалі більше поглиблювалась, і його існування опинилось під загрозою. Провівши у вересні 1938 року безуспішні переговори зі своїм конкурентом (українською «Новою сценою») з метою об'єднатися, але на засадах спільної дирекції і подвійних зменшених труп, Земський підкарпатський народний театр остаточно припинив свою діяльність. Однак внаслідок геополітичних процесів наприкінці вересня 1938 року (перетворення Чехословаччини у федеративну республіку) діяльність «Нової сцени» також була призупинена.

Разом з тим 2 листопада Закарпатська під назвою «Карпатська Україна», утративши, однак, на користь Угорщини райони з націо-

нальними центрами в Ужгороді і Мукачеві, отримала українську автономію зі столицею в Хусті. Усі культурні організації, зокрема «Нова сцена», переїхали в нову столицю. Відтак у діяльності трупи, яка здобула статус постійного професійного народного Українського державного театру, розпочався новий етап. Насамперед значною мірою був оновлений професійний склад театру, який формували попередні члени «Нової сцени», колишні учасники ужгородського Руського театру, Земського підкарпатського народного театру, празької Української драматичної студії, а також галицькі актори. На сезон 1938/1939 років режисери театру М. Аркас, Ю. Шерегій, В. Лібовицький готували понад двадцять вистав. Поряд зі старими постановками, які, однак, наново пропрацьовувалися з новими акторами, театр також пропонував і нову драматургію: «Часи минають» Ю. Гріма, «Отаман Хмара» Ю. Горліс-Горського, «Над Дніпром» О. Олеся, «Гайдамаки» Т. Шевченка в інсценізації В. Лібовицького. У цих постановках на піднесенні статусу національно-суверенної праці театр мимоволі, поки що невиразно, почав освоювати нову естетику театрального дійства. Проте його діяльність тривала недовго, коли 15 березня 1938 року Карпатську Україну окупувала Угорщина [76]. Для українського театрального Закарпаття закінчилося міжвоєнне двадцятиліття.

Отже, тогочасний національний театральний процес тут поетапно можна поділити приблизно 1920 й 1930-ми роками. Перший етап пов'язаний з повстанням і формуванням на Закарпатті українського професійного театру. Специфіка цього процесу полягає в тому, що він, за відсутністю міцної місцевої театральної традиції, творився за допомогою професійної східноукраїнської і галицької артистичної еміграції. Тут зосереджувалися надбання всіх театральних традицій, зокрема всесторонньо опрацьовувався багатоманітний і різнотипний драматичний і музичний як розважальний український народно-побутовий і сучасний, європейський реалістичний, а також

[76] Реконструкцію українського театрального процесу на Закарпатті міжвоєнного періоду здійснено за матеріалами книги Ю. Шерегія «Нарис історії українських театрів Закарпатської України до 1945 року». Нью-Йорк, 1993.

популярний польський і чеський репертуар. І лише достеменно опанувавши й засвоївши цей досвід, Закарпаття змогло надалі творити свій український театр. Спочатку це була аматорська трупа «Нова сцена», яка поступово, але впевнено й нероздільно здобувала закарпатський національний театральний простір. Колектив працював у своєрідному на той час так званому пленерному ритмі, провадячи водночас свої, зокрема в побудові оригінального репертуару, творчі пошуки. Відтак «Нова сцена», завдяки власним (здобутим наполегливою і невтомною працею) надбанням досягнула статусу професійного національного Українського державного театру, нехай і в недовготривалій Карпатській автономії. Упродовж міжвоєнного двадцятиліття на теренах Західної України усталилась особлива ендемічна модель українського театрального руху. Автентичні українські землі були поділені між різними державами або роз'єднані навіть у рамках одного окупаційного режиму. Відповідно очікувалося розмежування єдиного національного культурного, а отже, і театрального простору. Проте він залишився цілісним, у ньому простежуються споріднені або ж навіть тотожні театральні процеси. У цьому контексті надзвичайно важливу освітянську, виховну й національно-об'єднувальну інформативну роль відіграли українські мандрівні трупи. Будучи універсальною, мобільною формою театральної практики, мандрівна трупа проникала в усі закутки національних обширів і повсюди, хоча нерідко не на найкращому рівні, доносила надбання тогочасної української театральної культури. Водночас мандрівний театр у національному середовищі залишався на той час єдиною школою артистичної майстерності, а також був суворою школою витривалості і творчої снаги, завдяки чому в жорстких умовах «сценічного виживання» сформувались з початкуючих потужні, визначні українські артистичні сили. Поряд з тим мандрівний театр відіграв у міжвоєнній добі надзвичайно важливу роль, будучи в тогочасних складних пригноблених умовах чи не єдиною зв'язковою ланкою, завдяки якій підтримувався, а часто й формувався національно гідний рівень свідомості місцевого українського населення.

Олена Зінич

ПЛАСТИЧНА МОВА СУЧАСНОГО БАЛЕТНОГО ТЕАТРУ: АСПЕКТ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТЕКСТУ ВИСТАВИ

Проблема пошуків нової пластичної мови в сучасному балетному театрі є багатоаспектною і багатовекторною. Це пов'язано насамперед з тим, що саме мистецтво балету є синтетичним, адже в ньому поєднуються, співіснують і взаємодіють образні системи різних мистецтв. Інтегруючим чинником, зв'язуючим фактором у балеті є пластичність, яка об'єднує в художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, сценографії.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. процеси взаємодії та інтеграції мистецтв у балетному театрі помітно інтенсифікуються. Балетне мистецтво, з одного боку, продовжує існувати у своїх традиційних формах (ідеться про балетний театр у його більш канонічному вигляді), а з другого – завдяки інтегративним процесам, взаємодії різних художніх систем, народжуються нові форми пластичного видовища – сучасний театр танцю, так званий пластичний театр, різні мікстові форми, у яких на рівних правах співіснують «мистецтва руху».

Щодо суто хореографічного мистецтва – неодмінного складника балетного театру, то воно не є застиглою в часі канонічною формою – таким собі артефактом класичного танцю з незмінними лексичними нормами. Це швидше конгломерат, мікст найрізноманітніших лексичних елементів, привнесених як із різних напрямів танцювального мистецтва, так із різних «мистецтв руху». Тобто відбувається безперервний процес зближення мови різних мистецтв. Так, мова танцю постійно збагачується та ускладнюється засобами

виразності, технічними прийомами, елементами та можливостями такого «мистецтва руху», як фігурне катання, танець на льоду. І навпаки, той самий процес розширення лексичної системи фігурного катання, її художньо-естетичного потенціалу відбувається за рахунок хореографічних можливостей, асиміляції мови танцювального мистецтва.

Усі ці новації, пов'язані з інтегративними процесами в рамках балетного жанру, позначилися й на подальшому розвитку балетного театру у всьому світі, стали невід'ємним складником стилістики українського балету.

На збагачення пластичної мови сучасного балету спрямований власний хореографічний метод відомого українського балетмейстера Вадима Писарєва, заснований на співвіднесеності танцювального руху, хореографічної драматургії з логікою музичного розгортання.

Саме в цьому ключі В. Писарєв здійснив постановку «Пера Гюнта» Е. Гріга [1]. Хоча цей твір спочатку не призначався для його хореографічного втілення, у ньому, проте, є всі обов'язкові, необхідні для такого типу спектаклю якості – ретельно розроблені драматична першооснова та музична драматургія.

Щодо жанру, то хореографічну версію «Пера Гюнта» Е. Гріга, здійснену В. Писарєвим, можна віднести до типу «танцуемая пьеса» (термін В. Богданова-Березовського [2]; у М. Загайкевич – «ба-

[1] Знаменно, що балет «Пер Гюнт» на музику Е. Гріга за однойменною драматичною поемою Г. Ібсена в постановці В. Писарєва було приурочено до святкування 1000-річчя м. Тронхейма – першої столиці Норвегії. Спектакль був нагороджений призом «Троянда Норвезької гордості» та названий «Подією року». Норвезька прем'єра і прем'єра в Донецькому театрі опери та балету пройшли навесні 1997 року. У Києві прем'єра балету «Пер Гюнт» відбулася на сцені Національної опери України в грудні 1997 року. Див.: Зинич Е. Писарев. Явление второе. *Правда Украины*. 1997. 17 декабря.

[2] Див: Богданов-Березовский В. От Люлли до Прокофьева. (О музыкальной культуре балета). *Музыка советского балета : сборник статей.* Москва : Музгиз, 1962. С. 43.

летна п'єса» [3]) – з характерною для неї «…різноманітністю (поліперсоналістичністю) дійових осіб, із сюжетом, що розвивається, що включає експозицію, зав'язку, розвиток і розв'язку» [4].

Свою драматичну поему Г. Ібсен задумував як притчу про «людину без серцевини», як вільний норвезький варіант біблейської притчі про блудного сина, який лише наприкінці життя повертається до рідного порога. Переосмислюючи в «Пері Гюнті» поширені мотиви норвезького фольклору (саме ім'я Пер Гюнт належить популярному серед норвежців казковому героєві), драматург насичує їх екзистенціальними смислообразами та образами-символами призначення людини на землі, вірності, довічного протистояння добра і зла.

Друге народження й довге сценічне життя драма Г. Ібсена набула завдяки безсмертній музиці Е. Гріга, написаній спеціально для першої театральної постановки «Пера Гюнта» в 1876 році [5] (пізніше на цьому матеріалі Гріг створив дві оркестрові сюїти [6]). Е. Грігу робота над музикою до «Пера Гюнта» давалася нелегко через надзвичайну багатоплановість драми Г. Ібсена, у якій дивовижно поєднувалися тонкий ліризм і гостра соціальна сатира, картини норвезького по-

[3] Загайкевич М. П. Драматургія балету : монографія. Київ : Наукова думка, 1978. С. 74.

[4] Богданов-Березовский В. От Люлли до Прокофьева. (О музыкальной культуре балета). Музыка советского балета : Сборник статей. Москва : Музгиз, 1962. С. 43. Нагадаємо, що до цього типу належать видатні зразки радянського балету: «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва, «Спартак» А. Хачатуряна, «Тропою грому» К. Караєва, «Лісова пісня» М. Скорульського та ін.

[5] Повна партитура «Пера Гюнта» складається з 23 різножанрових номерів – суто симфонічних епізодів (вступи, антракти), танців, мелодрам, хорів, сольних пісень. Отже, Е. Гріг у «Пері Гюнті» максимально використав жанрові особливості «музики до драми».

[6] До двох оркестрових сюїт – ор. 46 (1888) та ор. 55 (1891) – увійшли лише окремі номери партитури. Найбільш відомою є перша оркестрова сюїта, прем'єрне виконання якої відбулося в 1889 році в Берліні. Широка популярність музики сюїт та багаторазове перевидання музичним видавництвом Peters на декілька десятиліть затримало видання повної оригінальної партитури «Пера Гюнта», яка побачила світ у тому-таки видавництві Peters лише після смерті композитора в 1908 році.

буту та філософська абстрактність. Окрилений невичерпною уявою драматурга, композитор урешті створив свій музичний космос, що ввібрав у себе лірику, народно-побутову й фантастичну стихію, незбагненну поетичну красу північної норвезької природи.

При здійсненні хореографічної версії «Пера Гюнта» Е. Гріга саме гостра характеристичність, пластична виразність музики, її яскрава театральність надали дуже точну підказку балетмейстерові, продиктувавши відповідну хореопластику рухів [7].

Драматургія балетного спектаклю вибудовується В. Писарєвим (він є також співавтором лібрето разом з Ю. Станішевським) на зіткненні двох полярних образних сфер – добра і зла. Пер Гюнт борсається між ними, дедалі більше заплутуючись у тенетах власних ілюзій.

Хореограф не спрощує драми героя, який губить себе в гонитві за нездійсненими мріями та міражами. Сцени мандрів і неймовірних авантюр Пера Гюнта, що потрапляє чи до підземного царства тролів, чи до марокканської пустелі, чи до шатра арабського вождя, чи до божевільні, вирішуються яскраво, динамічно, видовищно. В. Писарєв знайшов напрочуд вдалий пластичний еквівалент для кожного персонажа, реального або фантастичного, використавши як лексичні можливості класичної хореографії, так і елементи народної хореографії, у тому числі – власне норвезьких народних танців.

Для відтворення колоритних прикмет народного побуту в сцені весілля Інгрід і Маса Мона хореограф-постановник звернувся власне до норвезької танцювальної традиції. Функцію виразної образно-хореографічної характеристики Пера Гюнта він доручає халлінгу – гостро синкопованому чоловічому танцю-змаганню в силі,

---

[7] Відомо, що Е. Гріг у невиданих листах до К. Хеннума (зберігаються в Університетській бібліотеці м. Осло, Норвегія) залишив напрочуд детальні зауваження та вказівки щодо музично-сценічного втілення кожного з номерів партитури «Пера Гюнта». Див.: Левашова О. Е. Эдвард Григ. Жизнь и творчество. Серия «Классики мировой музыкальной культуры». Издание 2-е. Москва : Музика, 1974. С. 255.

спритності, винахідливості. У підкреслено ігровій стихії святкового дійства Писарєв – уже як виконавець партії Пера Гюнта – створює пластично ємний образ завзятого витівника, гультяя-вітрогона, що викрадає чужу наречену просто з весільного бенкету.

Фантастичні персонажі – Доврський король, Жінка в зеленому (його дочка), тролі – уособлюють у балеті сам дух норвезьких казок і легенд.

Особливо показовою є сцена «В печері Гірського короля»: музика Гріга стає першопоштовхом у пошуках виразного візуально-пластичного малюнка як усієї масової сцени («В печері Гірського короля»), так і кожного її учасника. Скрупульозно йдучи за музичною партитурою Е. Гріга [8], В. Писарєв дуже точно переклав на мову хореографії варіаційну форму епізоду й навіть саму музичну фактуру. Дрібна, повзуча, зміїна пластика звивистих тіл тролей – у міру наростання звучності, темпоритму та згущення тембральних барв оркестру – змінюється їхніми різкими акцентованими підскоками і стрибками, шаленством нестримного руху, переходячи у справжню вакханалію, яка втягує у свій страхітливий вир Пера Гюнта. У цьому вибуху несамовитості виділяється експресивний танець Жінки в зеленому (у виконанні лауреата Міжнародного конкурсу І. Комаренко) і Доврського короля (у виконанні Ю. Білецького), чия гротескно спотворена пластика пародіює народний пляс, наче знаменуючи тріумф демонічних сил над слабодухим і марнославним Пером.

У такому ж емоційному плані вирішено й сцену в божевільні, куди потрапляє герой, уявивши себе королем. Вона будується за тим самим принципом динамічного наростання. Ця друга хвиля розгулу демонічних сил передається через вихрове кружіння, зламану,

[8] В оркестровій картині «У печері Гірського короля», написаній Е. Грігом у формі динамічних варіацій на незмінну тему (melodia ostinata), поступово (від варіації до варіації) йде могутнє наростання динаміки звуку (від pianissimo до fortissimo), прискорення темпу, а також згущення тембральних красок оркестру за рахунок нашарування тембрів різних інструментів. У результаті виникає відчуття наближення страхітливої зловісної сили, що змітає усе на своєму шляху.

вивернуту пластику божевільних, які знущаються над Пером Гюнтом. Тут вражає безліч вигадливих постановочних знахідок: неприродно химерні пози нещасних безумців, що виснуть, як у павутинні, на величезній – на всю сцену – сітці (сценографія С. Спєвякіна); характерний жест Пера, що ніби підтримує уявну корону; прийом скидання личин (під маскою професора психіатрії Бегріффенфельда ховається той самий Доврський король) …

Прийом ремінісценції дає змогу виразити душевний стан головного героя. Перед внутрішнім зором Пера начебто проходять картини минулого. У його підсвідомості ніби матеріалізуються всі ті, кого зустрічав на життєвому шляху і кому завдав болю: Інгрід та її наречений, Жінка в зеленому й Доврський король, дочка арабського вождя Анітра, мати Пера Осе (як вічний докір сумління) і наречена Сольвейг, яка томиться у вічному очікуванні коханого.

Зовсім іншого (гумористичного чи навіть бурлескного) плану хореопластика Пера Гюнта, що розбагатів, та його попутників в Африці (сцени мандрів) [9]. Під мотиви популярних мелодій – англійської, німецької, французької, ірландської, норвезької – вони витівають неймовірні па, акробатичні номери, викрути і трюки в дусі циркової ексцентріади, то вибудовуючись в диковинні піраміди, то сплітаючи з тіл, рук і ніг своєрідний ланцюг-сороконіжку, то застигаючи в скульптурних позах. Уся ця ексцентрика сприймається як пародія на поважний вигляд і бундючність самовдоволеного Пера.

---

[9] Нагадаємо, що музика до IV акту драми Г. Ібсена, пов'язана з мандрами Пера, давалась композитору нелегко. Адже гостра ібсенівська сатира, якою були відмічені ці сцени, слугувала різким контрастом до загальної настроєвості музики Е. Гріга. Тож драматург у своєму листі до композитора навіть пропонував зробити в театральній постановці певні купюри й випустити таким чином незручні сцени: «Четверта дія майже повністю пропускається. Її має замінити велика музична картина, яка б малювала мандри Пера Гюнта білим світом; американські, англійські та французькі мелодії могли б чергуватися з основним мотивом музичної картини» (див.: Письмо Ибсена Э. Григу от 23 января 1874 г. *Ибсен. Г. Собр. соч.* Москва, 1958. Т. 4. С. 704–705).

Усю атмосферу спектаклю осяює світло кохання Сольвейг – цього уособлення добра, чистоти, жіночої вірності й водночас алегоричного образу вітчизни. Партія Сольвейг, трепетно виконана народною артисткою України, лауреатом Міжнародного конкурсу Інною Дорофієвою, вирішена засобами класичної хореографії. Балерина створює поетичний образ героїні – тендітної, одухотвореної, сонячної й водночас дивовижно сильної переможниці зла і смерті.

Піднесена, пронизана щемливим смутком «Пісня Сольвейг» стає наскрізною музичною і танцювальною лейттемою балету. Пластичний образ Сольвейг, що виникає у спогадах Пера, проходить крізь весь спектакль і завершує життєве коло героя: повертаючись до Сольвейг, Пер Гюнт віднаходить і батьківщину, і самого себе.

Зовсім іншу версію «Пер Гюнта» на музику Альфреда Шнітке запропонував Джон Ноймайєр, у балеті якого крізь призму власного світогляду та світосприйняття, у сценічному часопросторі розгортається хореопластична філософська розповідь-притча, де від ліричної інтонації, яка була домінантною в музиці Е. Гріга, його поетизації норвезької природи, норвезького побуту не залишається навіть натяку. «Пер Гюнт» А. Шнітке – Дж. Ноймайєра – балет не стільки про «шлях самого героя балету, скільки, у більш широкому тлумаченні, шлях помилок, сумнівів, уходів та повернень, взагалі типових для людини нового часу, людини фаустівського типу» [10], тобто це філософське осмислення сенсу буття та обставин, які власне і породжують сучасних «перів гюнтів». Може, саме тому в балеті автор навмисно уникає емоційної складової в трактуванні образу Пера Гюнта. Особливий інтерес Джона Ноймайєра до людської особистості перетворюється в балеті «Пер Гюнт» через трагічне світовідчуття. Це історія героя в калейдоскопі безупинно змінюючих один одного його життєвих мандрів, переказана мовою безперервного хореопластичного руху.

[10] Майниеце В. Вечное кольцо возврата: Мир в балетах Джона Ноймайера. *Музыкальная жизнь.* 1990. № 20. С. 6–9.

Власне творче кредо Джона Ноймайєра базується на принципі «безперервного руху», який він наслідує від Вацлава Ніжинського: «Я хочу виразити людину через рух» [11]. Саме людина для хореографа і стає засобом у процесі створення вистави: «По суті я використовую людину, як фарбу, як папір, щоб писати або малювати. Але так, щоб вона залишалася людиною, оскільки моє мистецтво здебільшого є соціально активним. Я не можу зробити жодного руху, поки все це не буде внутрішньо вмотивовано. І разом з тим я не можу сформулювати, що саме я відчуваю, поки не зроблю рух» [12].

Один зі шляхів збагачення пластичної мови сучасного балетного мистецтва пов'язаний із трансформацією фольклорної танцювальної традиції [13]. Використання фольклорної хореографії – її пластичної символіки, поетики, лексичних елементів – у балетному театрі здатне не тільки розширити й збагатити образно-смислове поле сучасного хореографічного мистецтва, а й у поєднанні з лексичними засадами класичного танцю, танцю модерн, сучасної пластики створювати все нові й нові мікстові форми.

Існують різні підходи – від використання окремих лексичних формул, застосування системи ритмопластичних рухів, структурно-композиційних особливостей, притаманних тому чи іншому жанру фольклорно-етнографічного, народно-сценічного танцю, до їхнього перетворення у складній мові сучасного танцювального мистецтва, у різноманітних мікстах із класичною лексикою, танцем модерн, контемпорарі данс, формами постмодернової хореографії.

---

[11] Ноймайер Д. Прежде всего меня интересует человек. Мариинский театр. 2001. № 3–4. С. 2.

[12] Там само.

[13] Фольклорна хореографія, або етнохореографія, існує також і як наукова дисципліна, що вивчає різновиди етнічного (фольклорного) танцю, у вигляді артефактів зберігаючи в собі первісну пластичну семантику й закріплені в часі інформативні символи-знаки, що акумулюють етнокультурні властивості того чи іншого народу – його особливу ментальність, тілесність, тобто пластичну характерність жесту, міміки, руху, пози, особливості ритмічної організації руху в часопросторі тощо.

Сучасні хореографи України активно застосовують елементи фольклорної хореографії, народно-сценічного українського танцю при створенні як суто балетних вистав, так і різноманітних танцювально-хорових дійств, фолькопер-балетів, а також жанрових мікстів, що поєднують у собі не тільки різні хореографічні напрямки – фольклорний і народно-сценічний танець, елементи класичної лексики, танцю модерн, сучасного танцю, – а й інтегрують у яскраво театралізованих видовищних формах образні системи різних мистецтв – балету, опери (співу), драми (слова).

Першим зразком української видовищної синтетичної музично-театрально-хореографічної форми, де відтворене магічно-ритуальне купальське дійство, була хорова фолькопера «Ятранські ігри» Ігоря Шамо. Продовжувачем І. Шамо в пошуках нових форм музично-театрального синтезу став класик української сучасної музики, лауреат Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка Євген Станкович, який у 1977 році створив фолькоперу-балет «Цвіт папороті» на лібрето Олександра Стельмашенка [14] – фольклорне дійство з наскрізним розвитком, у якому органічно поєднувались хоровий, балетний та оркестровий плани. Як зазначав Є. Станкович, «були сподівання, що нарешті прийшов час, коли світовий глядач зможе побачити і почути взірець найбагатшого українського фольклору і образів, викладених сучасною мовою, переосмислених композитором і постановником». Власне завдяки новим принципам підходу композитора до поєднання ритмо-тембро-інтонацій старовинного автентичного народного мелосу з прийомами су-

[14] Ідея створення фолькопери-балету «Цвіту папороті» пов'язана з проханням представників французької імпресарської фірми «АЛІТЕПА» змінити традиційне уявлення про художні колективи СРСР, з намаганням розширення образно-тематичного спектру програм тих художніх колективів, які представляли Україну за кордоном, зокрема на Всесвітній виставці в Парижі. Тож Є. Станкович отримав пропозицію від «АЛІТЕПА» щодо створення масштабного театрально-сценічного твору для колективу Державного заслуженого академічного українського народного хору УРСР ім. Г. Верьовки.

часної композиторської техніки «Цвіт папороті» Є. Станковича можна віднести до творів «нової фольклорної хвилі». Постановку фолькопери готували видатні українські театральні митці – балетмейстер-постановник Анатолій Шекера [15], диригент-постановник Федір Глущенко, художник-постановник Євген Лисик [16], хормейстер-постановник Анатолій Авдієвський (разом із колективом

[15] Шекера (справжнє прізвище – Шикеро) Анатолій Федорович (17.05.1935, м. Владивосток РРФСР – 2000, м. Київ) – артист балету, балетмейстер, педагог. Н. а. УРСР (1983). Лауреат премії імені С. Дягілєва (1995), Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка (2000). У 1964–1966 – балетмейстер Львівського театру опери та балету. Впродовж 1966–1974, 1977–1993 – балетмейстер, у 1974–1977, 1993–2000 – головний балетмейстер і художній керівник балетної трупи Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (нині Нац. опера України). Справжній хореограф-новатор з поліфонічним мисленням, з самобутньою пластичною мовою, А. Шекера створив понад тридцять багатопланових балетних вистав, кожна з яких відзначена досконало розробленими хореографічною драматургією та концепцією хореографічних рішень, детально «виписаними» та психологічно вивіреними характерами-образами. Тяжів до монументально-архітектонічних, фрескових, танцювальних композицій, вибудованих і структурованих за законами танцювальної поліфонії. Літ.: Станішевський Ю. Молодість балетної класики. *Музика.* 1974. № 4; Эльяш Н. Кому многое дано… *Театр.* 1977. № 1; Швачко Т. Поэзия одной старины. *Советский балет.* 1982. № 5; Гордійчук М. «Прометей» Є. Станковича. *Музика.* 1986. № 2; Загайкевич М. Прометей XX века. *Советский балет.* 1986. № 4; Шаповал О. Героїка в балетмейстерських пошуках Анатолія Шекери. *Вісник МСУ.* Харків, 2003. № 1; Шаповал О. Гармонія музики і танцю. *Музика.* 2002. № 3. С. 12–14; Шаповал О. Композитор і балетмейстер: аспекти співпраці. *Музика.* 2003. № 3. С. 13–15; Шаповал О. Творча діяльність балетмейстера А. Ф. Шекери в контексті історії української хореографічної культури 60–90-х років XX століття. Автореферат дис. … канд. мистецтвозн. КНУКіМ. Київ, 2006. 19 с.

[16] Лисик Євген Микитович (нар. 17 вересня 1930 р. в с. Шнирів Львівської обл., помер 4 травня 1991 р. у Львові) – театральний художник. Народний художник УРСР (1975). Лауреат Державної премії УРСР (1971). Закінчив Львівський інститут декоративно-прикладного мистецтва (1961). З 1961 – художник, впродовж 1967–1991 – головний художник Львівського академічного театру опери та балету, де здійснив сценографію понад 20-ти балетів. Оформляв балетні вистави в інших театрах – Одеському академічному театрі опери та балету, Київському академічному театрі опери та балету ім. Т. Г Шевченка (1974) та ін. Співавтор балетних лібрето: «Есмеральда» Ц. Пуні (разом із С. Дречиним), «Медея»

Державного заслуженого академічного українського народного хору УРСР ім. Г. Верьовки). Однак прем'єра вистави, яка мала відбутися на сцені палацу «Україна» на початку 1979 року, була зірвана: під час останньої (генеральної) репетиції з Москви надійшов наказ про заборону постановки. На жаль, цьому посприяли українські ідеологи (з-поміж яких був відомий своїм одіозним ставленням до самобутності української культури та «вільнодумства» її представників секретар ЦК КПУ з ідеології В. Маланчук), які побачили у «Цвіті папороті» прояв небезпечної етнічної самобутності, тобто українського націоналізму [17].

Подальша сценічна доля фолькопери «Цвіт папороті» Є. Станковича довгі роки складалась невдало. Неодноразовим спробам повного сценічного втілення твору кожного разу щось заважало; ставились лише окремі його частини [18].

Так, оригінальний синтез музично-хорового фольклорно-хореографічного дійства «Цвіт папороті» Євгена Станковича не пройшов

Р. Габічвадзе (разом із Г. Алексідзе). URL : http://www.opera.com/ua/persons/zaprosheni-mitzci/lisik-ievgen.

[17] Представники тогочасної влади потурбувались, щоб не залишилося жодних слідів від вистави, тож навіть декорації та костюми, над якими працював Є. Лисик, було знищено.

[18] Довгоочікувана прем'єра повної оригінальної версії фолькопери «Цвіту папороті», яка «стала справжнім проривом сучасного музично-театрального мистецтва» (див.: Олійник Л. Фольк-опера «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича: український прорив у Львові. Музика. Український інтернет журнал. (URL : http://mus.art.co.ua. 31 грудня 2017), відбулась на сцені Львівського національного академічного театру опери та балету лише в 2017 році, через сорок років після написання твору (режисер-постановник В. Вовкун, диригент-постановник В. Сіренко, художник-постановник Т. Риндзак, балетмейстери-постановники: С. Наєнко та А. Шошин, хормейстер-постановник В. Коваль). Після грандіозної львівської прем'єри фолькопери «Коли цвіте папороть» Є. Станкович зауважив: «Це доказ того, що український фольклор унікальний, він може звучати і звучить як тисячоліття тому, так і в сучасному світі, звучить активно і несе в собі глибину унікальності світосприйняття наших предків» (див.: Євген Станкович: фінал опери «Цвіт папороті». Ковчег «Україна». URL : kovcheh.ua. 12.05.2022).

повз увагу українського балетмейстера Алли Рубіної [19], зацікавивши її можливостями нових варіантів прочитання, пошуків інтеграції фольклорної хореографічної традиції з лексикою танцю модерн [20]. Алла Ру-

[19] Рубіна Алла Давидівна (нар. 14.05.1945, м. Київ) – артистка балету, балетмейстер, педагог. Заслужена артистка України (1996). Лауреат Міжнародного конкурсу балету ім. С. Лифаря у номінації «хореограф» (1994, 1996, Київ), Міжнародного фестивалю єврейської культури (1992, Москва), Міжнародного фестивалю театрів у Бухаресті (1994, Румунія). Володарка призу «Золота Зірка Голівуду» за кращу балетну виставу (1995, США). Лауреат премії «Лотос» Міжнародного фестивалю сучасної хореографії «Танець XXI століття» (1998, Київ), театральних премій «Образ мрії» (1997), «Київська пектораль» (1998, 2000, 2002 – усього понад 30 нагород). У 1986–1990 роках – балетмейстер-постановник Київського хореографічного училища. У 1990–1994 – головний балетмейстер Київського єврейського музично-драматичного театру «Мазлтов». У різні роки була головним балетмейстером Національного українського драматичного театру ім. І. Франка та Національного російського драматичного театру ім. Лесі Українки, балетмейстером Київського хореографічного училища. А. Рубіна – справжній майстер жанру хореографічної мініатюри, у якому органічно співіснують мова танцю, пантоміми, драми, ексцентріади, клоунади, бурлеску, характеристично-образного танцю. За допомогою ємних пластичних жестів, рухів, міміки А. Рубіна знаходить для своїх персонажів точний характеристичний код і творить примхливий і неповторний танцювальний малюнок своїх композицій, кожна з яких є завершеною новелою зі своїм сюжетним ходом і внутрішнім розвитком. Балетмейстер-постановник низки балетів на сцені Національної опери України ім. Т. Г. Шевченка, Харківського театру опери та балету, Одеського театру опери та балету, Київського музичного театру для дітей та юнацтва та ін.; балету, танцювальних сцен та номерів у понад 30 виставах різних драматичних театрів.

Літ. тв.: Хай упорається сам Гоголь. *Театрально-концертний Київ.* 1997. № 5.

Літ.: Зінич О. Післямова до прем'єри опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля в Київському дитячому музичному театрі. *Культура і життя.* 1990. 30 грудня; Самійленко Л. Коли Психея править Терпсихорою… *Час.* 1996. 22 березня; Стельмашевская О. Сон в майскую ночь. *Киевские ведомости.* 1997. 5 июля; Черненко С. Хореографічна версія «Майської ночі». *Музика.* 1997. № 5; Зинич Е. В будущее с «Танцем XXI столетия». *Інформаційний вісник Центру сучасної хореографії «Танець XXI століття»*. Київ, 2001.

[20] Прем'єра постановки фольк-опери-балету «Цвіт папороті» («Купало») Є. Станковича, здійсненої А. Рубіною до 60-річчя Національного заслуженого

біна звернулася до середньої частини фолькопери «Цвіт папороті» – хореографічної сцени «Купало» [21], – найбільш показової з точки зору можливостей саме такої інтеграції, а також взаємодії симфонічної музики, хору, балетної пластики і сценографії.

Фактично постановка А. Рубіної відтворює прадавнє фольклорне дійство, засноване на древній слов'янській обрядовості крізь призму сучасного прочитання. У динамічній хореоверсії «Купала» балетмейстеру-постановнику вдалося мовою сучасного танцю відтворити особливості старослов'янського укладу, специфіку взаємин у середині родових общин, їхнє протистояння, обрядовість свята, пов'язаного з магією очищення вогнем і водою, елементи обрядової еротики тощо.

Власне прадавній ритуал купальської обрядовості, який символізує нерозривний зв'язок природи і людини, уплетений у сюжетну канву дійства:

«Дівчина і Юнак кохають одне одного. Сила любові підіймає їх над буденністю та людськими законами. Весь рід придивляється до них, стежить за проявами високих почуттів. Юні обранці зазнають тяжких випробувань.

Прамати накликає на них стихії Вогню та Води, а також насилає віщунів і відьом, які затьмарюють розум людей. Злі сили відривають Юнака і Дівчину одне від одного і кидають в обійми розпусти. Але молоді душі гартуються. Вони рятують себе й усю громаду від напастей. Їх човен пливе в оновлений світ» [22].

академічного українського народного хору ім. Г. Верьовки, відбулася у листопаді 2003 року (сценограф-постановник І. Давиденко, автор аранжування для українського народного хору та оркестру Г. Єрьоменко).

[21] У свою чергу загальна структура «Купала об'єднує чотири окремі сцени – «Людське купало», «Русалчині купала», «Відьомське купала», «Заключне купало». Кожне з них символізує певний ритуал очищення.

[22] Євген Станкович. «Цвіт папороті». «Купало» – нова редакція. *Програмка вистави.* Національний заслужений академічний український народний хор України імені Григорія Верьовки. Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2003.

Сцена очищення водою, вирішена як ритуал занурення у дві купелі немовлят і кроплення водою усієї громади, символізує духовне оздоровлення і родючість майбутніх поколінь.

Чотири частини: «Купала» – «Людське купало», «Русалчине купало», «Відьомське купало» і «Заключне купало» – витримані в єдиному образно-стилістичному ключі.

Зазначимо, що, на відміну від яскравих мальовничо-колористичних знахідок сценографії Є. Лисика (ідеться про художнє оформлення так і не здійсненої вистави 1978 р.), рішення сценографа-постановника І. Давиденко досить просте й навіть мінімалістичне, що притаманно багатьом сучасним хореографічним постановкам: чорний задник і чорні бокові куліси обмежують собою сценічні рамки вистави, ніби замикаючи її часопростір на давньому обрядовому купальському дійстві-ритуалі. Окремою ознакою належності саме купальській обрядовості слугує Марена (деревце, вбране до Зелених свят стрічками та вінками), а також окремі атрибути-символи української обрядовості – віночки, рушники та ін. Білий колір сценічного вбрання (полотняні сорочки в танцівниць і білі сорочки та штани в танцівників) працює за принципом антитези: чорне – біле, ніч – день, морок – світло. У сцені «Русалчине купало» художник-постановник І. Давиденко використовує також символіку блакитного кольору – блакитні рушники – як ознаку води, плинності водної стихії, а у фінальній сцені білі рушники – як споконвічний символ непереможної сили кохання, торжества добра над злом. У свою чергу складна світлова партитура виконує своєрідну драматургічну функцію, підсилюючи та укрупнюючи найважливіші сакральні моменти купальського дійства [23].

---

[23] Купальський обряд, який збігався з днем літнього сонцестояння, є одним із найдавніших язичницьких свят у народному календарі древніх слов'янських племен. Характерними дієвими елементами купальського свята, яке тривало впродовж дня і ночі, були водіння хороводів навколо Марени і Купала, стрибки через купальське вогнище, ритуали запалювання колеса (як символу Сонця), спалювання Купала, обряди ворожіння, пошуки цвіту папороті та ін.

Задля відтворення основних драматургічних моментів купальського язичницького обрядового дійства Алла Рубіна вдається до використання лексичних засад народно-сценічного танцю – як українського, так і російського. Адже в танцювальному мистецтві древніх слов'янських народів ще не існувало чіткого розподілу рухів за етнічною належністю.

Основною хореографічною формою тих часів були різноманітні хороводи. Тож обрядова сцена прикрашання Марени у виставі вирішена саме як жіночий хоровод. У пластичному рішенні цієї сцени А. Рубіна застосовує графіку найрізноманітніших хороводних побудов – від лінії, діагоналі, хвилі до півкола, кола, подвійного кола – з характерними танцювальними рухами, як-от: ходіння по колу, галоп (біг по колу), «бігунці», «доріжки», «тинки» та інші елементи народного танцю. У масових танцювальних сценах графіка хореопластичного малюнка ускладнюється від простої лінії, діагоналі до просторових форм спіралі (равлика), кола в колі з протилежним рухом, а лексика жіночого танцю збагачується за рахунок використання хореографом тих самих бігу по колу, «доріжок», галопу, а також елементів-притупів, стрибків з підігнутими ногами, «упадань», обертів.

Чоловічий танець теж надзвичайно характеристичний: хореограф-постановник звертається до елементів як фольклорного, так і народно-сценічного танцю – присядки, галопу, притупів, стрибків, підскоків, кабріолів та більш складних технічних елементів. Ряд сцен вирішено як парні масові танці з характерними обертами для жінок і присядками для чоловіків (сцена випробування почуттів Дівчини і Юнака вогнем).

Цікавими хореографічними знахідками відзначена сцена випробування закоханих Юнака і Дівчини Водою, вирішена як хороводний танець русалок із блакитними рушниками, що уособлюють життєдайну водну стихію («Русалчине купало»). Семантика мірного кругового руху в ходінні по колу, півколу, подвійному колу [24] в стані

[24] Симптоматично, що «акти ходіння» (за О. Фрейденберг) були невід'ємним і найбільш сталим елементом будь-якого первісного дійства, найдревнішою фор-

певної відстороненої зосередженості, циклічність руху, його підкреслена статурність, поетичність плинної пластики хвилеподібних рухів-помахів – усе це працює на відтворення прадавнього магічного ритуалу, пов'язаного з очищувальною дією води під час купальських Зелених свят.

У сцені «Відьомське купало» А. Рубіна ускладнює та осучаснює хореографічну мову, інтегруючи елементи фольклорного й народносценічного танцю (різноманітні оберти, стрибки в обертах, біг) з лексикою танцю модерн, тим самим узагальнюючи в пластичній мові вічні людські цінності – кохання, вірність, народну мудрість тощо.

Загалом, у виставі цікаво поєднуються купальська обрядовість з притаманними їй первісними синкретичними формами (хоровод), а також синтетичність сучасної фолькопери-балету, де органічно взаємодіють різні образні системи – симфонічна (інструментальна) музика, хоровий спів, танцювальні форми, сценографія, естетика театральної умовності.

Особлива роль у пошуках нової пластичної мови балетного мистецтва, нових принципів взаємодії музики і пластики руху належить геніальному танцівнику й хореографу XX ст. Вацлаву Ніжинському, який обрав для своїх новаторських постановок балети К. Дебюссі, І. Стравінського, а також програмну симфонічну поему Р. Штрауса. Пластичний взаємозв'язок видимого-чутного, перетворений у їх музиці через жестовість у широкому сенсі цього поняття, дозволила В. Ніжинському втілити музичні образи в оригінальній своєрідній пластиці, вільній від догматів академічного танцю.

мою ритміко-кінетичних дійств і знаходили своє ритмічне вираження в хороводах, у кругових ходіннях [див.: Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Ленинград : Художественная литература, 1936. С. 124]. Ці процесії, кругові ходіння в хороводах, пройшовши крізь віки, збереглися до цього часу у фольклорних обрядах (у т. ч. у купальській обрядовості). Їхньою спільною ознакою є розміреність колективних кроку, ступання, кругового руху, їхня повторюваність, розтягнутість за типом «безкінечного періоду», циклічність, зосередженість на самому ходінні, що виконувалося в єдиному душевному стані, зумовленому характером самого ступання (екстатичність, урочистість тощо).

У своєму першому балеті «Післяполудневий відпочинок Фавна» В. Ніжинський – ще до прочитання поеми С. Малларме – інтуїтивно відчув її атмосферу крізь призму музики К. Дебюссі: «…створений ним фриз, що ожив, легко злився з партитурою Дебюссі, знайшовши підходящий малюнок рухів для виходів, раптових вторгнень і панічних втеч» [25]. Саме при створенні хореографії «Післяполудневого відпочинку Фавна» В. Ніжинський застосував свою новаторську систему, в якій техніка старої школи була повністю замінена цілком новою, що базувалася на принципі природності руху, позбавленого звичайної красивості, граційності як самоцілі, однак сповненого «живою ідеєю»: «У мистецтві можливий будь-який рух, будь-який рух має право на існування, якщо він не суперечить основній ідеї, навіть коли танцівник вдається до різких і спотворених жестів» [26]. В. Ніжинський вилучив усі плавні рухи, жести, напівжести, паріння в повітрі, «…залишивши тільки суто ритмічні та абсолютно необхідні па» [27]. У «Фавні» постановник примусив танцівниць ходити по-новому, ступаючи з п'яти на стопу (а не з кінчика великого пальця, як це прийнято в класиці): така манера ступання надавала тілу сталість і «природний ритм». Таким чином пуанти були логічно замінені босими ногами.

Одним із важливих виразових елементів системи хореографа була підкреслена зупинка руху, яку він використовував за аналогією з музичною паузою: саме нерухомість «…часто спроможна акцентувати рух краще, ніж самий рух, так само як пауза може бути виразнішою, ніж звук» [28]. Багато таких моментів застосування принципу статурності в танці якраз і знаходимо в постановці «Післяполудневого відпочинку Фавна». Передовсім це початок композиції,

---

[25] Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / пер. с англ. Л. А. Игоревского. Москва : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. С. 269.

[26] Нижинская Р. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. И. Кролик. Москва : Рус. книга, 1996. С. 64.

[27] Там само.

[28] Нижинская Р. Вацлав Нижинский / пер. с англ. Н. И. Кролик. Москва : Рус. книга, 1996. С. 64.

де Фавн у застиглій скульптурній позі зі зігнутою ногою лежить на скелі й грає на флейті, не рухаючись, аж до появи Шостої німфи.

У «Післяполудневому відпочинку Фавна», як зауважив біограф і дослідник творчості В. Ніжинського Р. Бакл, хореограф «…демонстрував настільки новий тип танцю, встановивши більш вільні стосунки між танцем і музикою, що деякі глядачі мали підставу заявити, ніби це зовсім не танець» [29]. Справді, танець у звичному розумінні цього слова замінювався ланцюгом послідовних рухів, які переважно зводилися до ходи, переміщення тіла в напівпрофільній позі, характерній, як уже зазначалося, для єгипетських і ранніх античних фризів (ноги і голова повернені у профіль, торс подано фронтально, руки і стегна розгорнуті й виставлені назовні). У цьому «рухомому» грецькому фризі «…людська постать наче втратила індивідуальність – танцівники стали елементами композиції» [30].

У цілому то уповільнена, то уривчасто-різка бестіальна пластика рухів і жестів напівбожества-напівлюдини Фавна-Ніжинського тим не менше органічно і природно сполучалася зі струмливою, сповненою томливості і знемоги пластикою музики К. Дебюссі.

Своїм «Фавном» В. Ніжинський відкрив новий шлях у мистецтві руху, заклавши основи школи танцю майбутнього – «contemporary dance». У наступних постановках хореограф також прагнув не до технічної віртуозності, а до передачі в пластиці «стрижневої» лінії балету.

Знакова постановка «Післяполудневого відпочинку Фавна» Вацлавом Ніжинським не залишилася поза увагою Сержа Лифаря [31]. Натхненний творчістю В. Ніжинського, його новаторськими пошуками, С. Лифар у 1935 році створює власну хореографічну редакцію

---

[29] Бакл Р. Вацлав Нижинский. Новатор и любовник / пер. с англ. Л. А. Игоревского. Москва : ЗАО Изд-во Центрполиграф, 2001. С. 271.

[30] Там само. С. 186.

[31] «Післяполудневий відпочинок Фавна» К. Дебюссі в постановці С. Лифаря було показано балетною трупою «Де Капітоль» з Тулузи на Другому конкурсі балету імені Сержа Лифаря (Київ, 1996 р.).

прелюдії Клода Дебюссі. У своїх спогадах («Перші балети, перші тріумфи») С. Лифар зауважив, що його версія досить відрізняється від версії В. Ніжинського: «…в ній я намагаюся стерти те, що в першій було переобтяжено реалістичним, конкретним, і розширити інцидент від самотності еротичної до міфу про цілковиту самотність танцівника, завжди відкритого тільки перед самим собою, такий собі "рух у русі"» [32]. Переливи звуків музики Дебюссі занурюють в атмосферу літнього пополудня, коли все застигло у в'язкому, майже тілесно відчутному мареві. У найтонших звивах мелодії – усі відтінки солодкої знемоги. Власне, музика продиктувала Лифареві сам характер рухів і поз Фавна, цієї напівлюдини-напівтварини. За допомогою міміки та жестів, подекуди плинних, подекуди різких і поривчастих, передано всю градацію станів-настроїв Фавна-юнака – від напівсонного оціпеніння до екстатичного захвату.

Кіноплівка [33] зберегла безцінні кадри з танцем самого Сержа Лифаря в «Післяполудневому відпочинку Фавна» К. Дебюссі, неосяжну магію пластики великого танцівника. У примхливих рухах Фавна-Лифаря оживає давній язичницький дух лісів і ланів. Його танець вабить якоюсь своєрідною «тваринною» грацією, дикою і прекрасною, особливою знемогою поз, жестів, рухів, кожного вигину тіла, що ніби розчиняється в божественних звуках музики Дебюссі [34].

Ще одна цікава хореографічна версія «Післяполудневого відпочинку Фавна» Клода Дебюссі належить сучасному бельгійсько-

---

[32] Лифар С. Спогади Ікара / з фр. пер. Г. Малець. Київ : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2007. (Українці у світовій цивілізації). С. 53.

[33] Унікальні кадри з танцем С. Лифаря в «Післяполудневому відпочинку Фавна» К. Дебюссі включені в документальний фільм «Видіння танцю» французького кінорежисера Д. Делюша про знамениту ученицю С. Лифаря, гранд-етуаль паризької Гранд Опера Ніну Вирубову, росіянку за походженням (за участю Сержа Лифаря, Сержа Головіна, Іва Брійо, 1960). Фільм змогли побачити учасники та гості (журналісти) Другого конкурсу балету ім. Сержа Лифаря (Київ, 1996 р.).

[34] Див.: Зинич Е. И все-таки Икар стремится ввысь. Послесловие к конкурсу имени Сержа Лифаря. *Правда Украины*. 1996. 5 ноября.

му хореографу Сіді Ларбі Шеркауї [35]. Одноактний балет «Фавн» у його оригінальній хореографії вирізняється серед інших відомих постановок «Післяполудневого відпочинку Фавна» К. Дебюссі насамперед сучасним поглядом і підходом до роботи з музичним матеріалом і концептуально іншим пластичним вирішенням і трактуванням образу Фавна та його кохання до Німфи. Осучаснення перш за все пов'язано з використанням у виставі електронної музики британського композитора Нітіна Сауні, хоча й контрастної, проте органічно вплетеної в канву партитури К. Дебюссі: «…туманно-утробні звуки – це ніби відгомін стихійної тваринності» (у музиці Н. Сауні), у той час, як сповнена томлінням музика «Прелюдії» («Післяполудневого відпочинку Фавна») Клода Дебюссі – скоріше

[35] Сіді Ларбі Шеркауї (нар. 10 березня 1976 р., м. Антверпен, Бельгія) – танцівник і хореограф. Отримавши в 1995-му першу премію на балетному конкурсі в м. Генті (Бельгія), був зарахований як танцівник у балетну кампанію Ballets Contemporains de la Belgique (керівник Ален Платель). Там само почав створювати власні балети. Справжнє визнання прийшло у 2000 році, коли хореограф створив композицію «Rien de rien». У своїх хореографічних композиціях С. Л. Шеркауї звертається до проблем мультикультурності, етнічної, культурної, релігійної, сексуальної ідентичності в сучасному суспільстві. Також працює в напрямку терапевтичного танцю, створюючи композиції для людей з особливими потребами (психічними, розумовими вадами) – для танцівників і акторів з Theater Stap. У 2005-му отримав світове визнання завдяки власній композиції Zero Degrée, яку виконав разом із танцівником Акрамом Кханом, що дозволило йому в 2006-му стати незалежним хореографом. У 2010 році заснував в Антверпені власну балетну кампанію Eastman. Упродовж 2015–2022 років – керівник Королівського балету Фландрії (Ballet de Flandre). У 2022-му очолив балет Великого театру Женеви (Швейцарія). Лауреат низки престижних балетних премій – Премії Вацлава Ніжинського в категорії «новий хореограф» (Монте-Карло, 2002), Європейської премії KAIROS (Гамбург, 2009), Премії Benoi de la dance (2011), Премії United Humans; у 2018-му – Кавалер Ордена Корони, у 2019-му – Кавалер ордена мистецтв і літератури. Індивідуальний стиль С. Л. Шеркауї базується на оригінальному поєднанні пластики сучасного танцю, елементів хіп-хопу, джаз-танцю, вільної імпровізації, а також естетики мюзиклу, танцювального шоу, яскравої театральної видовищності. Хореограф є автором серії балетних постановок для багатьох європейських театрів.

ознака «олюднення», облагородження почуття кохання міфічних Фавна та Німфи (тобто почуття, притаманного людині).

Хореограф С. Л. Шеркауї показав власну версію історії про кохання напівлюдин-напівміфічних створінь Фавна та Німфи в оригінальному пластично-хореографічному дуеті, продемонструвавши своє розуміння й трактування музичної образності. Постановник, надихнувшись ритмоінтонаційною пластикою «Прелюдії» Клода Дебюссі, акцентував увагу саме на олюдненні Фавна та Німфи, а не на їхній тваринній природі, максимально посиливши чуттєвість, пристрасність і разом з тим, піднявши градус кохання на новий рівень – рівень високого почуття. Уся ця складна гама почуттів знайшла вираження у відповідній пластиці рухів – у кантиленній хореопластиці широкого дихання, у складних комбінаціях, конфігураціях, сплетіннях тіл, ніби злитих у єдине ціле, у вібруючий (у пориві спільного почуття) організм.

Пластична мова Іржі Кіліана

Іржі Кіліан, чех із походження, вважається одним із найкращих хореографів сучасності. Всесвітньому визнанню він завдячує своїй діяльності в Нідерландському театрі танцю (Nederlands Dance Theatre, або скорочено NDT), розширенню меж класичного танцю і створенню нового напряму сучасної хореографії.

Свій шлях до балетних вершин Іржі Кіліан розпочав з навчання в балетній школі при Празькому національному театрі, після закінчення якої продовжив освіту в Празькій консерваторії. У 1967 році, вигравши стипендію Британської ради, Іржі Кіліан отримав можливість стажуватися в Лондонській школі Королівського балету. А вже в 1968 році молодого танцівника запросив до себе видатний хореограф і справжній реформатор європейського танцювального театру, керівник трупи Штутгартського балету Джон Кранко, який виховав цілу плеяду визначних хореографів другої половини XX ст. – Вільяма Форсайта, Джона Ноймайєра,

Уве Шольца. У Штутгартському балеті Іржі Кіліан сформувався не тільки як прекрасний танцівник (він був провідним солістом трупи до 1975 р.). Саме тут – з легкої руки Джона Кранко (який, до речі, допоміг багатьом своїм танцівникам стати хореографами) – розпочалися його перші спроби створення власних хореографічних опусів.

У 1976 році Іржі Кіліана, якому на той момент виповнилося 28 років, було запрошено до Нідерландського театру танцю (NDT) [36], де він обійняв посаду одного з артистичних директорів трупи (через два роки став одноосібним директором трупи). Для NDT це був не простий період: перед І. Кіліаном постало завдання об'єднати трупу й оновити її репертуар.

Саме в цей час Іржі Кіліану запропонували поставити балет на музику Симфонієти Леоша Яначека для Сполеттського фестивалю у США. І хоча завдання було не з легких, він у короткий термін створив хореографію Симфонієти, і в 1978 році балет з великим успіхом був презентований на фестивалі у Сполетто.

Фактично ця вистава стала доленосною як для трупи Нідерландського театру танцю, так і для самого Іржі Кіліана, який присвятив

[36] Нідерландський театр танцю (Netherrlands Dance Theatre) був заснований у 1959 році в Гаазі групою з 18 танцівників на чолі з Бенджаміном Харкарві, що вийшли зі складу Нідерландського балету. З 1967 року трупою керували Бенджамін Харкарві разом з Хансом ван Маненом, з 1967-го – Х. ван Манен, Г. Тетлі, Я. Фліер, К. Бірні (окремо і разом). З 1976 року трупу очолили І. Кіліан і Х. Кнілль. Метою трупи було руйнування меж між школами класичного балету та американського танцю модерн, отже, танцівники мали досконало оволоділи технікою обох напрямів. Відповідно творчість хореографів NDT відзначалася тенденцією до експериментів щодо сполучення класичного танцю й танцю модерн, а також пошуками нових танцювальних форм і технік. Нині Нідерландський театр танцю є однією з найкращих балетних труп на теренах Європи, чим багато в чому завдячує Іржі Кіліану, який довгий час був її керівником. Сьогоднішній репертуар NDT складається з постановок найцікавіших сучасних хореографів з усього світу – Ханса Ван Манена (одного із засновників трупи, її танцівника і балетмейстера), Іржі Кіліана, Соль Леоне, Пола Лайтфута та ін.

Симфонієту пам'яті своєї бабусі Стефанки Петкової. Найбільш чистий і цнотливий з усіх постановок (на думку самого І. Кіліана), цей балет знаменував собою народження нової хореографічної мови і, власне, нового хореографа.

Згодом були постановки «Затонулий собор» на музику К. Дебюссі, «Просвітлена ніч» на музику А. Шенберга, «Торс» на музику Такуміцу, балети «Симфонія псалмів» на музику І. Стравінського, «Забута земля» (за мотивами живопису Е. Мунка).

Усі ці постановки, а також хореографічні опуси 1980-х років, серед яких шість балетів з циклу Black&White Ballet [37], звернених до естетики «абстрактного» балету, принесли І. Кіліану всесвітнє визнання і славу одного з найвизначніших хореографів світу, а Нідерландський театр танцю піднесли до вершин сучасного балетного Олімпу Західної Європи. Діяльність І. Кіліана отримала найвищу оцінку й від королівського двору Голландії. Саме завдяки авторитету І. Кіліана Нідерландський театр танцю в 1987 році отримав від королеви Нідерландів новий театр у Гаазі – The Lucent Dans theater із сучасною сценою, технічно довершеною сценічною машинерією, з прекрасно обладнаними п'ятьма студіями.

---

[37] Київські шанувальники балетного мистецтва змогли вперше в Україні, у рамках програми «Шедеврів сучасної хореографії», на сцені МКЦМ (Жовтневий палац, 13–14 лютого 2019 р.) побачити три знакові балети всесвітньо відомого чеського танцівника й хореографа Іржі Кіліана із циклу Black&White Ballet, а також балет Меді Валєрські у виконанні балетної трупи Тбіліського оперного театру (на чолі з Ніною Ананіашвілі). Балетна трупа Тбіліського оперного театру стала першою виконавицею хореографії Іржі Кіліана на пострадянських теренах. Добитися права виконувати балети І. Кіліана було складно. І хоча Н. Ананіашвілі була особисто знайома з хореографом багато років (уперше Н. Ананіашвілі зустрілася з І. Кіліаном у 1980 р.), їй довелося (разом з балетною трупою Тбіліського оперного театру) виборювати це право два роки. Адже виконання балетів Іржі Кіліана є запорукою найвищого рівня майстерності, своєрідного «знака якості». Окрім того, сам Іржі Кіліан вимагає від потенційних виконавців не тільки високого професійного рівня, але й насамперед розуміння, справжнього емоційного переживання своєї хореографії.

Щодо творчого методу Іржі Кіліана, то його можна певною мірою вважати продовжувачем традицій таких визначних хореографів XX ст., як Джордж Баланчін, Джон Кранко, Фредерік Аштон, Ханс ван Манен [38], Глен Тетлі.

Так само, як Джорджа Баланчіна, хореографа з «музичним мисленням», девізом якого було «бачити музику і чути танець», Іржі Кіліана теж без перебільшення можна назвати музичним хореографом. «Золоті вуха» Іржі Кіліана свого часу відзначив славетний танцівник і хореограф Рудольф Нурієв: «Він перетворює метафори в рухи. Кіліан особливим чином чує музику і бачить рухи».

Від Джона Кранко в Іржі Кіліана загострене почуття гумору, оригінальність рішень, а також уміння передавати зміст дієвим танцем, пластикою рухів, розкривати характери засобами хореографічної драматургії, гостра характеристичність.

В Іржі Кіліана можна також помітити спільні риси з хореографічним мисленням Фредеріка Аштона, що виявляється передусім у принципах створення хореографічного руху. Так, впадає в око пряма аналогія в композиційному малюнку поз, рухів, вигинів тіла, співвіднесеності подовжених пластичних ліній дуетного танцю в балеті

---

[38] З творчістю Ханса ван Манена київські поціновувачі балетного мистецтва змогли ознайомитися під час гастролей трупи Баварського Staatsballett в рамках Тижня німецької культури (жовтень 1998 р.). У композиції «Дежа вю» на музику А. Перта постановник Х. ван Манен синтезував суто танцювальні засоби виразності з прийомами гімнастики, акробатики, традицією східних єдиноборств, йоги. Поряд із цим хореограф, ідучи за музикою, домігся органічного сполучення динаміки танцю з принципом статуарності, скульптурної рельєфності, своєрідного «перетікання» статики в рух, як у скульптурах Родена. Чи не найсильніше враження залишає пластична композиція Ханса ван Манена «Крицертанте» на музику Ф. Мартіна. У виставі безліч знахідок, фантазії, вигадки. Танець апелює до біологічного начала людини, до природної стихії почуттєвості. Гнучкі, звивисті рухи танцівників нагадують пластику молодих тварин і дивовижних птахів. Є в цьому танці щось первісне, одвічне, якась таїна життя і руху, повернення до самих витоків хореопластики [див.: Зінич О. П'ять днів з баварськими митцями. *Культура і життя*. 1998. 11 лист.].

«Маленька смерть» І. Кіліана та хореографічній композиції «Незаспівана пісня» Ф. Аштона.

Водночас в Іржі Кіліана вектор шукань власного стилю настільки широкий і багатоплановий, що йому вдалося створити новий напрям сучасної хореографії, спрямований на оновлення естетики, пластичної мови, форм і лексики танцю, свій неповторний стиль, який синтезує елементи різних танцювальних напрямів – від балетної класики, танцю-модерн до contemporary dance з її авангардними підходами, незвичними, сміливими рішеннями. Недарма творчий метод І. Кіліана визнаний в усьому світі, а самого майстра вважають одним із найвизначніших хореографів сучасності.

Серед справжніх інновацій Іржі Кіліана – створена ним у Нідерландському театрі танцю унікальна система розподілу танцівників на три трупи – основну, трупу молодих танцівників і трупу танцівників у віці за 40 років (танцівників-пенсіонерів), які доповнювали одна одну. Для кожної із цих труп хореограф розробив власний репертуар, тим самим надавши можливість розвиватися молодим артистам і максимально подовжив балетний вік заслужених професіоналів. Отже, на думку самого І. Кіліана, у його театрі життя артиста існувало одночасно у трьох вимірах [39].

Величезною заслугою Іржі Кіліана є також створення ним у Нідерландському театрі танцю знаної у всьому світі потужної лабораторії з підготовки хореографів. Продовжуючи традицію свого вчителя, Іржі Кіліан, так само, як Джон Кранко, надавав унікальну можливість молодим талановитим танцівникам (не тільки артистам трупи, але й початківцям за її межами) створювати на сцені NDT власні балетні постановки, щоб мати шанс стати високопрофесійними хореографами. Саме так – від танцівників трупи NDT до хореографів світового рівня – здійснився стрімкий творчий злет Соль Леоне та Пола Лайтфута, які (не без впливу І. Кіліана) сформувалися в потужних художників, з власним стилем і самобутньою пластичною мовою.

[39] Нині в Нідерландському театрі танцю залишилося лише дві трупи – основна, зіркова трупа (NDT1) і трупа молодих артистів (NDT2).

Достатньо згадати лише про одну з їх оригінальних постановок – балет «Postscript» (хореографія Пола Лайтфута і Соль Леон) на музику Філіпа Гласа, відмічений максимальним лаконізмом сценічного руху. Уже на початку дії вражає різко окреслена геометрія зламаних рухів і поз: три учасники хореографічної композиції стоять на правій нозі, ліва нога відведена назад, руки зігнуті під гострим кутом, як крила птаха. Хореографія передає найтонші нюанси настроїв, внутрішніх станів і порухів душі. «Сюжету нібито немає, але він є. Власне кажучи, це балет про розставання. Коли необхідно щось сказати наостанок, а слів не знаходяться, або ж знаходяться через силу… Завдяки нав'язливій повторюваності мінімалізму, це – через танець – виглядає як ситуація, у якій не вистачає сміливості сказати щось остаточно». Ефект невизначеності посилює цікавий сценографічний прийом: скрипалька, яка рухається разом зі своєю скрипкою вздовж нот, розвішаних на чорному просценіумі, створює свою власну танцювальну лінію як символ швидкоплинності часу життя, що миттєво пролітає назавжди, так само, як і почуття. Ще один додатковий образний план створює партія рояля: остинатне повторювання двох нот – символ зацикленості почуттів, неможливості вирватись із замкненого кола недомовленості.

Чорно-біле обрамлення сценічного простору, зламана пластика танцюристів, зіткана із загострених рухів і поз, продиктованих душевними пориваннями невизначеності та невпевненості. Пластика руху ламка, як неміцні стосунки, й одночасно протяжна, як неможливість розстатися. А натяк на хореографічні форми па-де-де та па-де-труа, що раптово створюються і так само раптово зникають у проміннях локального світла, доповнюють загальну образну картину композиції – це «образ» пар, що не склалися, і любовних трикутників, що зайшли в глухий кут. І нарешті, тріпотіння рук, долонь: то вигнутих у різкому зламі, як крила хижого птаха, то безсило пониклих, нервово-зламані жести тіла – як ознака невпевненості, невизначеності, невідворотної неминучості розставань…

Показово, що видатний український хореограф Раду Поклітару називає Голландію країною сучасного танцю номер один у Європі [40], а її знаменитий Нідерландський театр танцю (NDT), багато років очолюваний одним із найкращих хореографів сучасності Іржі Кіліаном, уважає недосяжною хореографічною вершиною. І. Кіліан для Р. Поклітару – справжня легенда сучасного танцю, взірець для наслідування не тільки як хореограф, але і як керівник балетної трупи та педагог-наставник творчої молоді.

У творчих методах І. Кіліана і Р. Поклітару є багато спільного. Головне, що обидва майстри максимально розширюють межі можливостей сучасної хореографії, фактично створюючи нові її напрями. Принципи підготовки молодих хореографів у І. Кіліана і Р. Поклітару також багато в чому збігаються.

Хоча за своє творче життя Іржі Кіліан отримав 66 різних нагород і відзнак, він скромно вважає, що нагороди – не головне. Метр тричі відмовлявся від престижних нагород, уважаючи, що інші хореографи мають на це більше право. Так, у 1993 році І. Кіліан відмовився від премії Choreography Award, адже це, на його думку, ставило його самого та ще одного претендента на нагороду, колегу й хореографа Ханса ван Манена, у незручне становище. Як уважає Іржі Кіліан, конкуренція між діячами мистецтва неможлива.

Пошуки І. Кіліана у сфері нової пластичної мови привели до появи однієї з його найдивовижніших постановок – опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля, вирішеної виключно засобами хореографії.

Задля розуміння пластичної природи цього оперно-балетного шедевру, принципів хореографічно-пластичного втілення різноманітних форм ритмоінтонаційного руху, закладених у музиці М. Равеля, і власне інтерпретації тексту вистави, необхідним видається

[40] Про те, що Нідерланди є зразком щодо розвитку сучасної хореографії, свідчить і той факт, що Раду Поклітару вдалося за чотири дні перебування в цій країні подивитися п'ять різних балетних програм по три вистави в кожній. І загалом, у маленькій Голландії діють 125 театральних установ.

розгляд усіх компонентів синтезу у творі «Дитя і чари», починаючи від його лібрето.

Власне лірична фантазія «Дитя і чари», побудована за законами яскравої театральної видовищності, є показовим зразком з погляду вивіреності лібрето й детальної розробки музичної драматургії на основі пластичної взаємодії літературної першооснови, музики та хореографії.

Такий прекрасний результат став можливим завдяки співпраці й співдружності двох талановитих французьких митців – С.-Г. Колетт і М. Равеля. Лірична фантазія «Дитя і чари» посідає особливе місце у творчості М. Равеля. Однак від часу написання самої казки до її сценічного втілення (прем'єра опери-балету відбулася 21 березня 1925 р. в Монте-Карло [41]) пройшло майже десять років.

Лібрето балету-казки, замовлене в 1914 році директором Паризького оперного театру Жаком Руше відомій французькій письменниці Сідоні-Габріель Колетт (вона ж пантомімістка, танцівниця й комедіантка, яка виступала на паризькій сцені), було створено нею в дуже стислий термін, усього за вісім днів (у 1916 році).

Спершу п'єса-казка замислювалася письменницею як балет для дітей. І не випадково, адже надихалася вона враженнями власного дитинства в Бургоні, його незабутньою атмосферою, любов'ю до всього живого. Ця омріяна аура дитинства, дивовижний світ природи, створені уявою Колетт, постають у написаній нею історії про вперту, вередливу дитину.

Хоч як це не дивно, спочатку М. Равель не зацікавився задумом С.-Г. Колетт, відхиливши її пропозицію написати музику на лібрето для балету-феєрії під назвою «Дивертисмент (балет) для моєї дочки», не без гумору мотивуючи своє рішення тим, що в нього немає дочки. Звісно, це було лише відмовкою. Насправді М. Равель не любив працювати поспіхом, обмежуючи себе запропонованими йому часовими рамками.

[41] Хореографом-постановником прем'єрного спектаклю «Дитя і чари» в Опері Монте-Карло був Джордж Баланчін.

І лише в 1918 році, після демобілізації з армії, куди був призваний під час Першої світової війни, композитор серйозно зацікавився ідеєю реалізації твору на лібрето С.-Г. Колетт. Зав'язалося інтенсивне листування. У листах до письменниці М. Равель повідомляв: «Я вже справді працюю над лібрето: я уявляю ноти, хоч не записую їх – думаю про можливі зміни. Та не турбуйтеся: у жодному разі не йдеться про пропускання пасажів (фрагментів), зовсім навпаки. Чи не можна продовжити історію про білочку? Живописати все, що білочка могла сказати в лісі та описати це в музиці. Або: Що ви думаєте про те, як повинні танцювати регтайм чашка і старий чайник Чорної порцеляни?» [42].

М. Равель був дуже вимогливий до тексту лібрето, пропонуючи доповнити й розширити численні фрагменти, зокрема танцювальні. У процесі роботи над твором з'ясувалося, що в композитора й письменниці багато спільного. Обоє любили природу, квіти і тварин (особливо кицьок), світ феєрії та казки, обоє із захопленням занурювалися в атмосферу дитинства, з глибоким шануванням ставилися до своїх матерів. На жаль, «Дитя і чари» залишилися єдиною спільною роботою цих видатних митців, таких схожих один на одного за духом і творчо близьких. Уже в ході реалізації задуму М. Равель трансформував ідею балету в ліричну фантазію, і впродовж зими 1920/1921 років з'явилася остаточна назва «Дитя і чари», хоч сам твір, зазнавши жанрових модифікацій (балет – опера) було благополучно завершено лише в 1925 році, коли композитор підписав контракт з директором Опери в Монте-Карло Р. Гансбургом. Сам М. Равель у післяпрем'єрному інтерв'ю газеті «Le Gauloise» зауважив: «Партитура "Дитя і чар" – це надзвичайно глибокий меланж стилів усіх епох від Баха до... Равеля! Вона знаходиться між оперою і американською оперетою, що переривається начебто музикою джаз-бенду. Перша і остання сцени опери, якщо

[42] Цит. за: JIRÍ Kylian. Maurice Ravel: L'enfant et les sortilèges. *NEDERLANDS DANCS THEATRE in L'enfant et les sortilèges.* ART HAUS Musik, 1997. P. 30.

не вдаватися в деталі, являють собою поєднання античного хору й мюзик-холу» [43].

Опера-балет «Дитя і чари» звернена до глибинних проблем психології дітей у їх такому складному й бунтівному віці. Дитя (enfant terrible) пручається, противиться своїй мамі. Норовливий хлопчик не хоче виконувати домашні завдання, кривляється, не слухається, і за численні витівки мама карає його, закриваючи в кімнаті, де з їстівного є лише чай без цукру і черствий хліб. У вибуху злості жахливе дитя трощить все навколо й розбиває старовинний чайний сервіз, ранить гострим пером замкнену в клітці білочку, смикає кота за хвіст, гасить вогонь у каміні, відриває маятник у настінного годинника, обдирає шпалери з пастушками й пастушками зі стін, дере на шматки свої книжки, підручники і зошити, і, нарешті, вигукуючи: «Я вільний, ось тепер я вільний!», знесилений падає в крісло.

І відразу гармонічний і прекрасний світ речей, чий спокій порушує норовливе Дитя, постає проти нього. Кімната змінюється на очах, речі оживають і мстять йому.

Наскрізний образний мотив опери-балету – подолання в душі маленького героя руйнівного начала, осягання добра і краси. Тільки навчившись розуміти й любити навколишній світ, природу, Дитя відкриє для себе його Гармонію. І лише тоді, коли дитина замилується витонченою принадністю Китайської порцелянової чашки, захоче врятувати казкову Принцесу і вперше пожаліє поранену Білочку, тварини пробачать хлопчику його безчинства.

Сповнене поезії лібрето Колетт оживає у витонченій і одухотвореній музиці Моріса Равеля. Саме оркестровка, гармонія, ритм і насамперед мелодика надають опері-балету оригінальної характеристичності. З цього приводу композитор зазначав: «Мелодичне

---

[43] Цит. за: Жаркова В. Лирическая фантазия Мориса Равеля «Дитя и волшебство» в контексте творчества композитора: актуальные аспекты понимания. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : збірник статей / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко.* Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 585–599.

начало, панівне в ній, спирається на сюжет, який мені хотілося трактувати в дусі американської оперети. Лібрето пані Колетт дозволяло таку вільність у музичній феєрії. Тут панує спів. Оркестр, хоч і не позбавлений віртуозності, залишається на другому плані» [44].

М. Равель називав свою ліричну феєрію оперою. Хоча насправді «Дитя і чари» являє собою синтез опери і балету [45], але вже в новій якості (у порівнянні з традицією Люллі – Рамо, з характерним для неї введенням у французьку оперу-балет чисто танцювального дивертисменту-сюїти): спів органічно поєднується з танцем, що надає дієвості музичному розвитку (тобто дивертисмент не суто танцювальний, у кожного персонажа – своя яскрава вокальна характеристика). Створення образів-характеристик персонажів у сценічному русі стає можливим завдяки поєднанню пластичної виразності танцю, руху (пластичність саме і є знаком самого руху, дії) з пластичною виразністю мелодичних ліній чи то в арії, чи то в музичній декламації. Тобто інтонаційна пластичність у музичній тканині опери-балету «Дитя і чари» досягається через проникнення розмовної інтонації в балет (пластичний речитатив) і особливого пластичного жесту – в оперу. Поєднуючись із пластикою вокальною, танцювальна пластика (як і виразність пластики руху та міміки) надає їй особливої ритмоінтонаційної пружності і гнучкості.

Утілені в пластичній інтонації жест, міміка, танець стають вираженням характеристичності поведінки, властивої кожному персонажові опери-балету (Дитя, Крісло, Кушетка та ін.).

В опері-балеті «Дитя і чари» саме пластичність [46] структурує усю форму загалом. При тотальній експозиції, уведенні в дію все

---

[44] Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1988. С. 196.

[45] Тому в цьому дослідженні ми спираємося саме на таке – опера-балет – жанрове визначення цього твору.

[46] Див.: Зінич О. Пластична взаємодія музики та «мистецтв руху» в сучасному балеті. *Культурологічна думка : щорічник наукових праць*. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2012. № 5. С. 82–88.

нових і нових персонажів – серія портретів речей, казкових героїв, тварин (тобто експозиція продовжується впродовж усієї дії) – тут немає експозиційності в її звичному розумінні, а є внутрішня дія, розробковість усередині експозиційних сцен.

Кожний номер (а їх сімнадцять з прологом і епілогом) – чи то закінчений монолог (аріозо, арія), чи розімкнена форма – залучений в загальну дію.

Монтажний принцип уведення кожного нового епізоду, чергування окремих закінчених сцен, як в американському музичному ревю, близькість до кінематографа, до анімації (одухотворення і оживлення речей, предметів) надають особливої динамічності, дієвості, пластичної виразності кожному епізодові окремо і всій композиції в цілому. При цьому калейдоскопічність зміни епізодів, кадрова драматургія не заважають М. Равелю у створенні дуже ємних портретів-образів.

Композитору дивовижним чином вдається збагнути внутрішню сутність, «душу» речей. М. Равель протиставляє два світи: світ дитини і світ речей, що його оточують. Кожний із них перебуває у своєму вимірі, у своїй реальності, проте водночас ці світи перетинаються.

Уведення принципу театру в театрі, дії в дії (переключення дії з реального плану в казковий), динаміка контрастних зіставлень епізодів також працюють на пластичність структурування всієї композиції і музичної драматургії опери-балету загалом.

Пластичність впливає і на протікання сценічного часу: то прискорюючи його в дієвих сценах, то уповільнюючи в сценах з переважаючою експозиційністю. Такі прискорення відбуваються у сценах із Годинником, у скерцо Старенького Задачника та хору Цифр, що є взірцями дієвої пластики, динамічного наростання, яке народжує наскрізні динамічні структури [47]. Музично-пластична характеристика Старенького Задачника засновується на лапідарній дводоль-

[47] Зінич О. Пластичність у балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. С. 80.

ній ритміці (при ритмічній пульсації чвертями), яка асоціюється з варварським маршем Доркона (з балету «Дафніс і Хлоя» М. Равеля). Механістичність, різкість руху посилюються тут гармонічним рядом, що виникає з накладання квартово-терцієвих утворень, суміщення двох септакордів (які складають терцдецимакорд), народжуючи гостро дисонуючі, жорсткі звучання. У вокальній партії Старенького Задачника переважають уривчасті скандовані репліки-вигуки з опорою на жорстке звучання кварти. Поступово рух прискорюється: ритмічна пульсація чвертями змінюється на пульсацію вісімками (у вокальній партії Задачника), знаменуючи початок танцю «в характері рондо» (ремарка М. Равеля) [48]. Нарешті рух ще більше прискорюється, переходячи в галоп, а різкість звучань посилюється: у басовій лінії – кварто-тритонові ходи; у мелодичній лінії – хроматична гама, гармонізована паралельними тризвуками (у партії хору Цифр). А звукозображальний прийом спіралеподібного руху по хроматичній гамі вверх, а потім униз, пластично зримо відтворює просторову динаміку «образу руху» – наближення і віддаляння Старенького Задачника та хору Цифр.

Справжньою пластичною дієвістю вирізняється скерцо Вогню з опери-балету «Дитя і чари». Динамічний «образ руху» тут створюється пластичною остинатністю, закладеною в танцювальному супроводі з характерним ритмом тарантели. Музично-танцювальна пластична формула тарантели виникає в опері-балеті з кількох пластичних ліній – лінії власне ритмічної пульсації (у її основі – гостро характеристичний регулярний ямбічний ритм), а також з накладеної на неї мелодичної лінії (сама тема тарантели), яка пластично відтворює вихровий іскрометний танцювальний рух. І, нарешті, третя лінія – виразна вокальна партія Вогню (у колоратурного сопрано): вона то дублює мелодичну тему тарантели, то розливається у фіоритурах і руладах, що графічно зримо передають мінливу гру полум'я – злітаючого догори і спадаючого (висхідний і низхідний мелодичний

[48] Див.: Равель М. Дитя и волшебство. Клавир. Москва : Музыка, 1969. С. 62.

рух за звуками нонакорду, гамаподібні пасажі, мелодичні стрибки на октаву вверх, на квінту, сексту, малу септиму – вниз). У результаті виникає пластично рельєфний, динамічний образ Вогню як «символу руху» [49].

Поліжанровість опери-балету, викликана поєднанням суто французьких жанрів (пасторалі, менуету, мюзет, французької chanson), танцювальних жанрів (тарантели, полонезу, галопу) з жанрами сучасної музики (елементи мюзиклу, сучасні танцювальні ритми – регтайм, фокстрот), і стилізація старовинної китайської музичної культури надають музиці пластичної багатовимірності, зримості, тілесної відчутності.

Отже, яскрава видовищна, пластично зрима лірична фантазія М. Равеля «Дитя і чари» є показовим твором з погляду специфіки втілення пластичної мови рухів у ритмоінтонаційний «образ руху» та їхньої взаємозумовленості, яка надалі стала визначальною для хореоверсій багатьох відомих балетмейстерів [50].

---

[49] Порівняння У. Хогарта. Див.: Валери П. Об искусстве : сборник / пер. с фр. 2-е изд. Москва : Искусство, 1993. С. 449.

[50] Символічно, що автором першої хореоверсії опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля був Дж. Баланчін, який здійснив її в американському «Балет сос'єте» в 1947 році. Хореограф знайшов, з нашого погляду, незвичний для цього жанру (і до того ніким не застосовуваний в інтерпретації равелівського твору) постановочний прийом. На сцені розгорталася тільки балетна дія, там само знаходився головний герой – Дитя, що співало (соло для 12-річного хлопчика), а інші солісти і хор були приховані від глядача в оркестровій ямі. Київські глядачі в 1990 році мали змогу побачити іншу інтерпретацію опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля в постановці Київського дитячого музичного театру (нині – Київський муніципальний академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва), яка, власне, була першим відтворенням равелівського твору на українській (радянській) сцені; до 1990 року «Дитя і чари» ставилися в СРСР лише в концертному виконанні [Див.: Зінич О. Післямова до прем'єри. *Культура і життя*. 1990. 30 грудня]. Київська сценічна версія опери-балету «Дитя і чари» М. Равеля (переклад лібрето українською мовою Г. Конькової та Ф. Млинченка) стала виразним продовженням художніх пошуків театру у сфері синтезу мистецтв. Виявляючи в музиці поліжанровість і стилістичну багатоплановість,

Саме завдяки первісно закладеній у музиці Моріса Равеля пластичній інтонації як першопосилу, як основи всіх музичних характеристик і стала можливою цілком адекватна пластична транскрипція опери-балету «Дитя і чари», здійснена Іржі Кіліаном у Нідерландському театрі танцю.

Утілені в пластичній інтонації жест, міміка, танець є тут вираженням характеристичності поведінки, властивої для кожного персонажа опери-балету. Тож, оскільки в М. Равеля всі дійові особи персоніфіковані через ритмоінтонації певного танцювального жанру (у Крісла і Кушетки – галантний менует у сполученні з гордівливим полонезом, у Годинника – поквапливий марш, у Чайника і Чашки – елегантний фокстрот, у Вогню – стрімка тарантела-сициліана, у Пастушок і Пастушків – пасторальний мюзет, у Старенького Задачника із Цифрами – загрозливий галоп), балетмейстеру достатньо було ретельно вивчити партитуру з точними ремарками композитора, аби перейнятися всепоглинаючою стихією танцювальності (у широко-

---

постановники увели в спектакль також нові образні мотиви, включивши в музичну драматургію другої картини вистави (сцена в саду) музику балету М. Равеля «Сон Флоріни», розширивши тим самим сюжетні й композиційні рамки спектаклю (два акти замість одного). Київська постановка опери-балету «Дитя і чари» відзначена цілісністю, стрункою логікою сценічної дії, що спирається на синтез вокалу, пластики і танцю. Слід насамперед віддати належне талановитій режисурі Л. Моспан, яка виступила не як «ілюстратор музики дією», а саме як «і н т е р п р е т а т о р музично-драматургічних ідей композитора» (Покровский Б. Размышления об опере. Москва : Советский композитор, 1979. С. 219. Розрядка автора). Щедра на вигадку, фантазію, а також гранично уважна до авторських ремарок у партитурі М. Равеля, Л. Моспан детально розробила графіку пластики рухів персонажів-«речей», що відтворювалася за допомогою хореографічно-пластичних прийомів, близьких до анімаційного руху. Особливо винахідливо прийом «оживлення» речей працює у вокально-пластичних сценах із Китайською чашкою (Т. Вовк) і Чайником (В. Плетюх), Стінним годинником (В. Жмуденко), Кріслом (Ю. Круглов, Є. Шокало) і Кушеткою (Л. Грінченко, Т. Царенко). Усі ці персонажі-предмети одухотворені, наділені гострою характеристичністю та сценічною індивідуальністю, які виражаються в особливій жестопластиці, у характері рухів, поз, розробці мізансцен.

му сенсі слова) і гри [51], що структурують усі вокальні партії, і втілити зриму музику в пластично-вигадливих, відточено-довершених хореографічних образах.

Відповідно до равелівської ритмоінтонаційної та жанрової заданості образів-персонажів, І. Кіліан у своїй винахідливій хореоверсії опери-балету «Дитя і чари» загострює їхню пластичну характеристичність, тим самим ще більше посилюючи театральність і видовищність сценічного дійства (з відтінком гротеску й подекуди навіть абсурду). А головне – усе це якнайкраще працює на висвітлення образно-смислової сутності персонажів-речей і водночас підкреслює і без того висхідний динамічний вектор дії.

Показова із цієї точки зору комічна танцювальна сцена Крісла і Кушетки (у ремарці М. Равеля цей епізод зазначено як танець «часів Людовіка XV» «розмірений і гротескний» [52]) побудована на поєднанні ритміки старовинного менуету з його галантно-куртуазними поклонами та розшаркуваннями, гордівливої полонезної ходи з мелодизованим речитативом, близьким до запитальних мовленнєвих інтонацій. І. Кіліан, акцентуючи в хореопластиці контрастну характеристичність персонажів – Крісла з його незграбною, важкою «жаб'ячою» ходою-шкутильганням і маленької войовничої Кушетки, – ще більше згущує атмосферу гротескно-зловісного наступу зламаних речей на Дитя. Задля посилення ефекту загрозливої наступальності Кушетки хореограф візуально витягує фігуру танцівниці відразу в двох площинах – по вертикалі (за допомогою пуантів) і горизонталі (завдяки химерному подовженню «рук-підлокітників» гострими наконечниками-піками, якими Кушетка безупинно атакує неслухняне Дитя).

---

[51] Ігрова стихія опери-балету як формотворчий фактор у цьому дослідженні не розглядається, оскільки означеній проблемі присвячено ґрунтовну дисертаційну роботу В. Клименко (Жаркової) [див.: Клименко В. Ігрові структури в музиці: естетика, типологія, художня практика : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. – «Музичне мистецтво». Київ, 1999. 16 с.].

[52] Равель М. Дитя и волшебство. Клавир. С. 15.

Той самий принцип музично-пластичного контрасту структурує і сцену Чайника чорного фарфору та Китайської чашки, трактовану М. Равелем на кшталт американської оперети-ревю [53]. Акцентована фокстротна ритміка, скандовані ритмоінтонаційні вигуки та розгойдувальні механістичні репетиції-повтори на одних і тих самих словах та окремих складах «працюють» на підкреслення в хореопластиці Чайника його незворушної ваговитості і комічної «зацикленості» на ідеї помсти хлопчикові. Усе це структурує й відповідні форми пластичного руху, що сполучають жваві фокстротні па та пружні акцентовані кроки-деміпліє, що разом з імперативними жестами-випадами гальмують і дещо обважують загальний танцювальний рух епізоду.

Зовсім інша – елегантно-граційна пластика в Китайської чашки, що зіткана з полярних ритмоінтонаційних пластів – стилізованої в дусі старовинних китайських пентатонічних наспівів мелодики та підкреслено-танцювальної ритміки сучасного (для першої чверті XX ст.) фокстроту. Вокальна лінія несе в собі погойдувальний «образ руху», що посилюється пружною сталою фокстротною метроритмічною основою. Широка інтерваліка на початку ніби запускає пружинний механізм, що, поступово розкручуючись, нагадує мірний хід маятника. Згодом активний мелодичний рух змінюється інерційним (мелодія ніби в'ється навколо своєї осі) і стопориться на серії синкоп, щоб знову – після активного висхідного скачка (на квартдециму) – повернутися до основного погойдувального «образу руху». Слід додати, що текст, на який усе це розспівується, складається переважно з уривків слів і окремих складів, які нагадують за звучанням китайські слова, але насправді не несуть жодного семантичного наповнення.

Вторячи равелівському «образу руху» й візуально підкреслюючи витонченість Китайської чашки, Іржі Кіліан знаходить для цього

[53] Нагадаємо: сам композитор зауважував, що панівним началом у його музичній феєрії «Дитя і чари» були мелодика і спів, трактовані «в дусі американської оперети» [Равель в зеркале своих писем / сост. М. Жерар, Р. Шалю. 2-е изд. Ленинград : Музыка, 1988. С. 196].

персонажа особливу жестопластику, привносячи в її хореографічну партію яскраву нотку мюзик-хольності з відтінком легкого абсурду. Певної екстравагантності додає і зовнішній вигляд порцелянової чашки з пап'є-маше, яку танцівниця то розкручує, як хулахуп, погойдуючись у хвилеподібному фокстротному русі, то ховаючись у ній, як равлик у мушлі, так що назовні залишаються тільки ноги, примхливо зігнуті у формі літери «Х» на деміпліє.

Виявляючи особливу екзотичну характеристичність Чашки, хореограф довершує її образ застосуванням різноспрямованих форм руху – струмливою пластикою рук, що, обплітаючи одна одну, позміїному звиваються догори й створюють ефект обертального руху (щось на зразок дзиґи), карколомно-стрімкими стрибками на колінах у перехресному русі та блискавичними вертикальними жестами-викидами рук угору, що супроводжуються грою-забавкою з китайською парасолькою.

В оригінальному пластичному прочитанні танцювальної партії Дитя хореограф, гранично точно йдучи за музикою і влучними ремарками М. Равеля, знаходить додаткові барви й нюанси в загострено-вугластій пластиці маленького героя, лейтрухами якого є різкі жести, вихватки і стрибки, тупотіння ніг і кульбіти, що передають внутрішній несамовитий протест, шалене роздратування і злість хлопчика на весь навколишній світ речей, тварин і навіть на Маму, і супроводжують сцени його безчинств.

Укрупнюючи фігуру Дитяти, яке залучається до активної сценічної гри, І. Кіліан тим самим посилює ансамблевість. Адже первісно замислені Равелем дуетні форми – Крісла і Кушетки, Чашки і Чайника, Вогню і Попелу, Кота і Кицьки – перетворюються в Кіліана на тріо (за рахунок уведення хореографічної партії Дитяти). Водночас це вторгнення іншого типу пластичного руху вносить певний образно-емоційний і хореографічний контраст у дивовижний світ речей і тварин, персоніфікованих через пластику того чи іншого танцювального жанру. Як приклад, можна навести гру хлопчика з туфлями на підборах, які він відібрав у Китайської чашки. Одягнувши їх на

руки, Дитя, стоячи накарячки, відбиває ними чечітку на підлозі – свого роду парафраз «танцю з булочками» Чарлі Чапліна.

Водночас (під впливом взаємодії з різними персонажами) хореографічна партія Дитяти певним чином трансформується й модифікується, асимілюючи характерні форми руху, притаманні іншим дійовим особам. Як результат – у пластиці хлопчика поступово гальмується й гаситься її агресивна складова; його жести та рухи стають більш «олюдненими», а пластика в цілому – більш гнучкою.

Усі ці фактори працюють на ускладнення загальної структурної організації кожного окремого епізоду-сцени, що надає додаткової контрастності й водночас формує своєрідний часопросторовий континуум, який складається зі спряжень різних рівнів і векторів хореографічного руху.

Ще один тип пластичних знахідок Кіліана пов'язаний із наслідуванням рухам природи (сцени в саду). Це вигадлива пластика летючих мишей, бабок, нічних метеликів, які, тріпочучи крилами і створюючи примхливі імпресіоністично-мінливі конфігурації-плями, заповнюють собою весь сценічний простір. Це також різноманітні форми руху-гри, притаманні маленьким жабкам, – стрибки, підскоки, перегуки в русі, об'єднані стихією вальсового руху. Усе це, помножене на рафіновану імпресіоністичну оркестрову колористику, підсвічену вишуканим звукописом голосів природи – «музикою комах, жабок, сміхом сови, шепотом вітерця і солов'їв» (ремарка М. Равеля [54]), створює особливу феєрично-чарівну атмосферу таємничого саду, оживленого, як в анімації, примхливою пластикою тварин і птахів [55].

Не менш зацікавлює своїм пластичним рішенням сцена із замкненою в клітці білкою. Динаміка руху тут прискорюється за рахунок складних акробатичних перекидів і стрибків білки в клітці, що

[54] Равель М. Дитя и волшебство. Клавир. С. 72.

[55] Задля цього композитор уводить у парний склад оркестру допоміжну групу ударних інструментів (тертку для сиру, дерев'яний брусок, батіг, тріскачку, кроталі, еоліфон, челесту), крім того – флейту з кулісою, арфи, фортепіано.

її одночасно обертає Дитя. Стихія тотального кружіння передує й останній сцені балету: охоплені жагою помсти хлопчикові тварини в нестямі розгойдують і крутять клітку, де замість білки знаходиться Дитя. Пластично відтворюючи в композиції цього епізоду поліфонічну фактуру музики (фугато), Іржі Кіліан по черзі вводить у дію нових персонажів-тварин, рухи яких, сплітаючись навколо клітки в мінливих контрапунктичних утвореннях-нашаруваннях, нагадують дивовижно-химерний рухливий клубок.

Нарешті дуже цікавий сценографічний прийом, пов'язаний з трансформацією клітки в люлечку, в якій тварини заколисують Дитя, що заснуло після всіх перипетій і переживань. І останній трансформер – клітка-люлечка перетворюється на велетенську умовну фігуру Матері (згадаймо Бузинну Матушку в однойменній казці Г.-Х. Андерсена) – алегоричний образ всепрощення й вічного торжества добра.

Таким чином, пластичну транскрипцію філософської казки «Дитя і чари» реалізовано як взаємозворотний переклад: спочатку – пластичних стимулів (жесту, танцю, міміки) у музичний «образ руху» (у партитурі Равеля), а потім – зримої пластичної музичної інтонації в її пластично-хореографічний аналог – багатоманітні форми руху в балеті Іржі Кіліана.

Отже, Іржі Кіліан своєю напрочуд винахідливою хореографічною інтерпретацією «Дитяти і чар» М. Равеля підтвердив головну місію, завдання сучасного балетмейстера-постановника, який працює над будь-якою хореографічною партитурою балетного спектаклю, – «побачити» в музиці всю різноманітність перетворених у ній форм танцювально-пантомімного руху й перекласти звукове (ритмоінтонаційний «образ руху») у візуальне – самий хореопластичний рух.

Балетний театр в епоху кризи глобалізаційних процесів

Віроломний напад росії на Україну й подальші воєнні події на території нашої незалежної держави не тільки кардинально змінили хід світової історії, але й суттєво вплинули на сучасний соціокуль-

турний простір, на функціонування та розвиток окремих видів мистецтва, зокрема балету.

Як відомо, історія розвивається по спіралі. Тож нинішній історичний період відсилає нас на сто років назад, у перше тридцятиріччя XX ст. Після закінчення Першої світової війни в Західній Європі різко загострилися політичні й соціально-економічні протиріччя, пов'язані з повним крахом ілюзій та подальшим згущенням песимістичних настроїв у суспільстві, що, зрештою, призвело до виникнення нацизму й фашизму. Загальне напруження в суспільстві, відчуття катастрофи, що невблаганно насувалася, передчуття Другої світової війни, не могли не позначитися як на житті окремої людини, так і на праці митців, що утверджували у своїй творчості демократичні антивоєнні, антифашистські, гуманістичні принципи.

Серед інших тенденцій тогочасного розвитку мистецтва – тяжіння до тотальної розважальності, відхід від соціальних проблем і потрясінь, намагання замкнутися в коконі елітарності. Ще одна тенденція була пов'язана з утвердженням у мистецтві одвічних для будь-якої епохи духовних цінностей – краси та гармонії світу, справжнього гуманізму.

Усі ці художні тенденції знайшли своє яскраве втілення в зарубіжному балетному театрі. Уперше в балетах з'являється тематика, пов'язана з питаннями моралі, соціально-політичних аспектів життя буржуазного суспільства, наростаючого мілітаризму. А звернення до нової тематики спричинило не тільки певні зміни образності, ритмоінтонаційної основи балетів, хореографічної лексики, але й усієї структурно-композиційної побудови балетної вистави.

Критичне осмислення явищ сучасного життя, складні протиріччя в суспільстві, його гостро соціальні, політичні аспекти, відтворення внутрішнього світу людей, їхні рефлексії напередодні Другої світової війни – ось коло тем, представлених у балетних творах «Зелений стіл», «Велике місто», «Дзеркало», «Хроніка» німецького хореографа Курта Йосса, у балетах «Чудовий мандарин» Б. Бартока, «Шахи» А. Блісса, «Сім смертних гріхів» Б. Брехта – К. Вайля.

Соціально-критичною спрямованістю відзначений балет «Шахи» Артура Блісса [56] (він же є автором лібрето) в хореографії Нінет де Валуа, створений на англійській балетній сцені й поставлений у 1937 році. У балеті в алегоричній формі – під виглядом гри в шахи – відтворено період приходу до влади фашистського режиму в Європі та криваві звірства нацистів. Хоча сюжетна канва вистави зводиться власне до шахової гри, однак шахові фігури (у балеті – червоні та чорні) уособлюють тут приховані людські пороки і пристрасті. У балеті гостро викриваються та засуджуються боротьба за владу, насильство, вбивства, кровопролиття невинних людей. Баланс сил добра і зла в цій умовній битві врешті-решт схиляється на сторону чорної сили, яка персоніфікується у страхітливому, потворному образі Смерті та ще в більш невблаганній, нелюдяній шаховій фігурі Чорної королеви. І хоча через увесь балет проходить лінія опору, протесту, що уособлюється в червоних фігурах Вершника, Короля та Королеви, у фіналі балету відбувається шабаш чорних сил зла, які в шалі тотальної жорстокості руйнують і знищують усе живе.

Ці дві полярні образні сфери балету яскраво виражені в музиці А. Блісса. Так, тематичний шар, пов'язаний з образами червоних шахо-

---

[56] Артур Едуард Драммонд Блісс (2 серпня 1891, м. Лондон, Велика Британія – 27 березня 1975, Лондон, Велика Британія) – англійський композитор. Професійну освіту здобув у Пемброк-коледжі в Кембриджі та Королівському музичному коледжі в Лондоні (клас композиції Ч. Станфорда). Упродовж 1923–1925 та 1938–1941 років викладав у Каліфорнійському університеті Берклі (США). Відомий також як концертуючий диригент; протягом 1942–1946 років був музичним керівником радіокомпанії Бі-Бі-Сі. У 1953-му отримав звання «майстра музики її величності королеви». У творах раннього періоду та балеті «Шахи» відчувається певний вплив творчості М. Равеля та І. Стравінського. Експериментував у сфері оркестрування, шукав нові прийоми звукопису та колористики. Продовжувач традицій Е. Елгара, Ф. Діліуса, Р. Воан-Вільямса. Автор низки музично-театральних творів, серед яких балети «Шахи» (інша назва – «Шах і мат», 1937), «Чудо у Горбалсі» (1944), «Адам Зеро» (1946), «Леді із Шалота» (1958); опери «Олімпійці» (лібрето Дж. Прістлі, пост. 1949), телеопери «Товія і ангел» (1960), низки кантат, симфонічних, камерно-інструментальних творів.

вих фігур, базується на лірико-танцювальних, граційних ритмоінтонаціях, відзначених гнучкістю пластики, широтою мелодичного дихання. Інший – полярний тематичний шар, який представляє «чорні сили», – побудований за принципом хвилеподібного динамічного наростання рушійно-моторного чинника – ворожої навали. Тут на перший план виходять ритмічний та темброво-ударний фактори, володарює «розгул» ритмічної стихії з її різко акцентованими остинатно-механістичними ритмоформулами, жорсткими мелодичними вигуками, наступальною енергією невблаганної сили, що змітає все на своєму шляху [57].

Найбільш повне вираження складні соціально-політичні протиріччя в суспільстві в передчутті нової війни (крізь призму експресіоністської естетики) отримали в німецькому балетному театрі – потужній лабораторії сучасного танцю: «По справжньому, сучасний танець, – як точно зазначив Моріс Бежар, – народився у Німеччині. Курт Йосс, Рудольф фон Лабан, Гаральд Кройцберг, Грет Палукка, Мері Вігман дали імпульс розвитку американського танцю модерн. У 1920–1930-х роках увесь авангард був німецьким» [58].

Показово, що паритет складників балетного синтезу в німецькому балетному театрі тієї доби певним чином порушується на користь хореографічної партитури. Адже саме хореографія з її провідною соціально-критичною позицією виходить у німецьких балетах того часу на перший план, у той час як музика залишається лише одним із компонентів синтезу.

Одним із тих, хто привніс нове дихання в німецький балетний театр, був Рудольф фон Лабан, продовжувач традиції «вільного танцю» Е. Жак-Далькроза [59], відмінної від класичного балету з

---

[57] Принципи використання остинатності та гострої акцентності ритміки відсилають нас до балетів М. Равеля (згадаймо «варварські» образи піратів у «Дафнісі і Хлої»), а також до ранніх балетів І. Стравінського та С. Прокоф'єва.

[58] Бежар М. Мгновение в жизни другого. Кн. 1. В чьей жизни?; Кн. 2. Мемуары. Москва, 1998. С. 195.

[59] Зазначимо, що на еволюцію «вільного танцю» XX ст. певною мірою вплинула система виразності руху, жесту та міміки французького співака, хормейстера,

його усталеними музично-пластичними формулами. Рудольф фон Лабан [60] започаткував новий реформаторський рух і напрям у мис-

---

теоретика і педагога вокалу Франсуа Дальсарта. Його ідеї були підхоплені Емілем Жак-Далькрозом, швейцарським композитором, педагогом, професором гармонії та сольфеджіо Женевської консерваторії. Розвинувши теорію Ф. Дальсарта та об'єднавши ритмічний рух і жестопластику з музикою, Е. Жак-Далькроз заснував систему ритмопластичного виховання (інші її назви – «евритмія», «ритмопластика», «ритмічна гімнастика», «ритміка»), яку послідовно запроваджував в організованій ним 1910 року «Школі музики і ритму» в Хеллерау (поблизу Дрездена, Німеччина), а пізніше, у 1915 році, – в «Інституті Жак-Далькроза» в Женеві (згодом такі інститути та школи було відкрито в Лондоні, Стокгольмі, Парижі, Відні, Барселоні, Нью-Йорку, Москві та Петербурзі). Метод Е. Жак-Далькроза насамперед скерований на музичне виховання особистості, він «виховував музикальність, першопричину музики» [Леонтьева О. Карл Орф. Москва : Музыка, 1984. С. 193]. Головним тут було «тілесне переживання» музичного ритму та його перетворення в русі. Ритмічні вправи з «новим відчуттям тіла» Е. Жак-Далькроза, хоч і не пропонували шляхів реформування танцю, проте вплинули на інші системи ритмічного виховання (назвемо систему евритмії Рудольфа Штайнера), спонукаючи до пошуків взаємозв'язку мистецтва музики і руху, а також сприяли становленню танцю модерн. Серед безпосередніх продовжувачів традиції Е. Жак-Далькроза можна назвати представників «руху нового танцю» – М. Вігман, Р. фон Лабана, М. Грехем (Грем), Д. Хамфрі та ін.

[60] Рудольф фон Лабан (15 грудня 1879, Пресбург (Братислава), Австро-Угорщина – 1 липня 1958, Вейбридж, графство Суррей, Велика Британія) – танцівник, хореограф, педагог, теоретик танцю. Є основоположником нового напряму сучасної хореографії – «виразного танцю» («Ausdrucktanz»); терміна «театр танцю», системи нотації рухів тіла – кінетографії (або лабонотації); специфічної методики аналізу руху та способів руху людського тіла (Laban Movement Analysis, LMA). У 1912 році в Мюнхені відкрив експериментальну школу «Tanz-Ton-Wort» (танець-звук-соло). У тридцять років, під впливом ідей американської танцівниці Гайді Дзінковскі (Heidi Dzinkowska) та вільного танцю почав створювати власний стиль танцювально-пластичного руху – «Ausdrucktanz» («експресивний, або виразний, танець»). Відстоював танець як самостійний вид мистецтва, вільний від «кайданів» музики, основним джерелом руху якого ставало людське тіло. У 1912 році разом з танцівниками Р. фон Лабан оселився в Монте-Верта (в Асконі) та на озері Маджоре (Швейцарія), де мешкав серед групи людей, об'єднаних у своєрідні комуни; викладав там мистецтво

тецтві танцю «Ausdrucktanz» («виразний танець»), який став своєрідним «…бунтом у хореографії, спрямованим проти канонів класичного і романтичного балету» [61]. «Ausdrucktanz», або «виразний танець», безпосередньо стосується естетики експресіонізму, що найбільш яскраво проявилася в соціально-критичному напрямі німецького балету (з характерними для нього хореографічними формами та лексичними особливостями).

пластики руху та музику («ферми танцю», за визначенням самого хореографа). Такий спосіб життя вплинув на створення Р. фон Лабаном «рухомих хорів» (Bewegungschöre), а також на подальшу розробку його ритмопластичної системи, де основними параметрами руху були ритм, пульсація, моменти напруження та розслаблення (релаксації). У 1913 році до школи-комуни Р. фон Лабана приєдналася Мері Вігман. У 1915-му заснував у Цюріху (Швейцарія) Хореографічний інститут (згодом філії інституту були відкриті також в інших європейських містах). У цей період Р. фон Лабан продовжував активно працювати над створенням реформаторської системи танцю, над основоположними постулатами теорії танцю та методів роботи, серед яких – імпровізація, колективна творчість, застосування різних форм ритму (змінного, синкопованого, неметричного) та руху тіла танцівника (від великих до найменших), заміна музики у виставі окремими звуками або тишею тощо. У 1921 році в Штутгарті створив театр експресивного танцю «Tanzbuhne Laban» та здійснив на його сцені понад десять великих постановок. У 1929-му заснував «Folkwang Schule» в Ессені, а також в інших містах Німеччини та Європи, де викладали танцювальні методики Р. фон Лабана для професійної підготовки майбутніх танцівників. У 1930 році очолив у Берліні балетну трупу Національної опери Унтер ден Лінден і одночасно був запрошений на посаду режисера танцю й пластики руху до Прусських театрів. У нацистській Німеччині (у 1936 р.) після участі у відкритті Олімпійських ігор у Берліні танцювального колективу Р. фон Лабана «Von Tauwind Und der Nauen Freude» («Про теплий бриз і нову радість») ім'я реформатора танцю (за вказівкою Й. Геббельса) було заборонено аж до 1985 року. У 1937-му хворий Р. фон Лабан вимушений був переїхати до Парижа; повоєнні роки мешкав у Великобританії: спочатку в Ньютоні, згодом – у Манчестері, де були відкриті центри з вивчення його танцювальної системи. До кінця життя підтримував творчі зв'язки з театральними трупами Bradford Civic Theater та British Drama League.

[61] Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939). Опыт исследования. Москва : Музыка, 1984. С. 92.

Реформатор танцю Р. фон Лабан у новій лексиці «Ausdrucktanz» намагався виразити свій протест проти моральних норм буржуазного суспільства того часу з його «хворобливою чуттєвістю, нервозним страхом, безсильною ненавистю» [62], запропонувавши розроблену ним систему рухів, спрямованих на вивільнення тіла танцівника від скутості й закріпачення, що притаманні класичним нормам танцю. Власне вільне й тому більш виразне та гнучке тіло танцівника стає в Р. фон Лабана генератором руху, «виразником індивідуальної свободи людини, позбавленої примусових зовнішніх обставин. Таким чином артист міг відтворити власний прихований досвід, що надавало танцю справжньої достовірності» [63].

Особливу увагу Р. фон Лабан у своїй системі приділяв просторовості рухів. У теоретичній праці «Хореографія» (1926), розглядаючи метричну, ритмічну, кінетичну та динамічну природу руху, він чітко зазначив основні параметри руху у просторі: рух тіла в горизонтальній площині та симетрія руху; техніка відхилення тіла від вертикалі «для просторово-спрямованої дії» [64]; просторові форми руху у вертикальній проєкції (уперед, назад, убік тощо).

Величезною заслугою Р. фон Лабана була його власна, унікальна своїм універсалізмом, розробка теорії танцювального жесту, яка «працювала» при дослідженні динамічних можливостей пластично-хореографічного руху в різних танцювальних жанрах та стилях. Концепція теорії руху хореографа, яку він виклав у ґрунтовній теоретичній роботі «Кінетографія» та з успіхом представив на Другому німецькому танцювальному конгресі в Ессені [65], будувалася на

---

[62] Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939): опыт исследования. Москва : Музыка, 1984. С. 93.

[63] Schmidt J. Tanztheater in Deutschland. Berlin, 1992. C. 7.

[64] Погребняк М. Нові напрями театрального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. Полтава : ПП «Астрая», 2020. С. 129.

[65] «Кінетографія» вийшла друком у Німеччині в 1928 році; в Америці також відома як «Лабонотація».

трьох основоположних умовах-параметрах руху – часі, просторі, енергії, а також (у продовження ідей «вільного танцю» Е. Жак-Далькроза) на «свободі від канонів», яка, вивільнюючи рух, давала можливість самовиражатися та імпровізувати.

Водночас теорія Р. фон Лабана знаходила своє обґрунтування в ірраціоналізмі індійської філософії: хореограф уважав, що танець – це шлях у якесь ірраціоналістичне, містичне буття. Зазначаючи позитивне коріння інтуїтивізму свого попередника, Курт Йосс підкреслював, що «Лабан став творцем «нової танцювальної теорії», що визнає «існування духовного шляху балету» [66].

Рудольфу фон Лабану належить також термін Tanztheater (виник у 1920-х роках), у який він вкладав подвійне значення, що об'єднувало власне «виразний танець» («Ausdrucktanz») та спеціальну архітектурну споруду, де «сцена мала б займати середню частину, а навкруги, в амфітеатрі, розташовувалися місця для глядачів» [67].

Однак визначення «танцтеатр» як назва нового напряму в сучасній хореографії з'явилось уперше в 1935 році в роботі учня Рудольфа фон Лабана Курта Йосса «Мова театру танцю» [68]. К. Йосс розумів під цим визначенням танець, «здатний повноцінно виразити усі фази драми» [69]. Він, услід за Р. фон Лабаном, який намагався інтегрувати класичний танець та хореопластичні можливості «вільного» танцю, активно працював над об'єднанням лексики нового – «виразного» – танцю та балетної класики, уважаючи, що «…робота над синтезом нового та класичного стилю ще не завершена, хоча вже подарувала нам сильну за виразністю мову руху:

[66] Maletic V. Body – Space – Expression. The development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concept. Berlin, New York, Amsterdam : Mouton De Gruyter, 1987. 150 p. Цит. за: Погребняк М. Нові напрями театрального танцю XX – поч. XXI ст.: історико-культурні передумови, крос-культурні зв'язки, стильова типологія : монографія. С. 129.

[67] Авдиев В. И. Новый свободный творческий танец: обзор. *Искусство. Театр-кино-печать.* 1929. № 5–6 (июль – август). С. 124–134.

[68] Написана в роки вигнання, книга вийшла друком у Німеччині в 1986 році.

[69] Schmidt J. Tanztheater in Deutschland. Berlin, 1992. S. 7.

з одного боку нестійкість руху замість класичної статики, з іншого – стиснута або експресивно дисгармонійна напруга, виокремлення сили тяжіння та пов'язаність із землею, елементарна життєва сила та міць вигинів тіла – усієї зовнішності експресивної людини, що бореться, страждає» [70].

У становленні «танцтеатру» велику роль зіграла ще одна учениця Рудольфа фон Лабана – Мері Вігман [71]. У танці М. Вігман тілесні жести та рух були вираженням внутрішнього «Я» танцівниці. Тобто, на її думку, «кожний танець має бути відображенням особистості його творця» [72]. «Танець Мері Вігман народився серед творів Пікассо та Шагала, Стравінського та Архипенка, здається, що вона будує рух за мотивами музики. Але її танець – не інтерпретація музики, а інтерпретація життя» [73]. Відома своїми «танцями без музики»

[70] Schmidt J. Tanztheater in Deutschland. Berlin, 1992. S. 7.

[71] Мері Вігман (Mary Wigman) (13 листопада 1886, Ганновер, Німеччина – 18 вересня 1973, Західний Берлін, ФРН) – німецька танцівниця, хореограф, засновниця експресіоністського танцю. Мистецтву танцю почала навчатися тільки у 23 роки: поступивши в 1911 році в школу Е. Жак-Далькроза в Хеллерау, вивчала ритміку як один зі складників ритмопластичної системи танцю. Упродовж 1913–1919 років навчалася в Рудольфа фон Лабана. З 1919 року почала розробляти власний танцювальний стиль, так званий новий німецький танець, а також виступати як професійна танцівниця із сольними програмами в Берліні, Бремені, Ганновері, Гамбурзі. У 1920 році відкрила власну танцювальну школу в Дрездені, де викладала експресіоністський танець. Серед її учнів – Ханья Хольм, Грет Палукка, Гаральд Крейцберг. У 1928-му здійснила подорож до Великобританії, у 1930-му – до США, де її танцювальний експресіоністський стиль був підхоплений багатьма танцювальними трупами. У 1930-х роках відбувається відкриття філіалів школи М. Вігман у багатьох містах Німеччини, а також офіційне визнання владою її заслуг за значний вклад у розвиток танцювального мистецтва. Після закінчення Другої світової війни М. Вігман викладала танець у Лейпцигу, а в 1949-му переїхала до Західного Берліна. Відкривши там власну танцювальну школу в 1950 році, працювала в ній до кінця життя.

[72] Цит. за: Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Харк. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2007. С. 162.

[73] Энциклопедия экспрессионизма. Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / науч. ред. и авт. по-

(її танцювальні композиції часто супроводжувалися лише ритмами африканських і східних ударних інструментів та флейтами), М. Вігман була, як відзначав К. Орф, «…здатна музицювати своїм тілом і перевтілювати музику в тілесність» [74].

У своєму теоретичному есе Мері Вігман, окресливши два типи «творчого танцю» – «абсолютний» (досконалий) та «сценічний» (театральний, драматичний), зазначала, що «сценічний» танець, через певний компроміс між елементами класики та пантоміми, призводив до неорганічного, еклектичного поєднання стилів. Натомість М. Вігман бачила майбутнє хореографічного театру за «живими» формами танцю «модерн», які несуть у собі «відбиток нашого часу, як жодний інший вид мистецтва» [75].

Мері Вігман повністю поділяла просторову концепцію виникнення руху «виразного танцю» («Ausdrucktanz») Рудольфа фон Лабана: «Простір – це світ середовища, що вічно змінюється навколо танцівника. І танцівник – його пан… Він виникає в ньому як ніжний пагін, вічний шукач, вічний руйнівник, творець цього простору. Він стає його душею, наче губка всотує в себе найменше коливання, яке відлунює в його душі хвилюванням, перетворюючись у тілесний рух, наповнює душу танцівника захватом повного злиття з простором» [76].

Однією з найвідоміших сольних постановок М. Вігман, яка візуалізувала її досягення в «Ausdrucktanz» на сцені, був «Танець відьми», відзначений надзвичайною жорсткістю, брутальністю, огрубленням пластичного жесту, демонічною експресивністю, динамікою несамовитого руху. Серед інших постановок слід відзначити експресіоністичну композицію «Сім танців життя» (1921), поставлену вже для групи танцівників «Чамберс Данс Груп», де в єдиній формі танцювального дійства поєднувалися мова рухів і слово, а також композицію «Сцени танцювальної Драми» (1924),

слесл. В. Л. Толмачев ; пер. с фр. Москва : Республика, 2003. С. 346–348. Цит. за: Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. С. 162–163.

витриману в естетиці абстрактної стилізації. Це також постановка М. Вігман «Celebration» («Свято»), створена для ансамблю танцівників і показана на Другому німецькому танцювальному конгресі в Ессені (1928), та відомий хореографічний цикл «Рухомий ландшафт» (1929).

На розвиток німецького «танцтеатру» вплинуло й активне становлення різних професійних шкіл танцю, починаючи зі школи Р. фон Лабана, де базово вивчалися його теорія руху («хоревтика» й евкіневтика»), а також техніка танцю, імпровізаційний танець, композиція, модифікований класичний тренінг, запис танцю (кінетографія, або «лабонотація»).

У школі танцю «Ausbildunshule» систему «виразного танцю» викладала М. Вігман, яка вважала, що танець – це насамперед особливий спосіб комунікації за допомогою виразних можливостей тіла.

Нарешті, ще одна школа танцю – Folkwang-Hochs-Shule – була заснована Куртом Йоссом [77] у 1927 році в Ессені (Німеччина).

[77] Курт Йосс (Kurt Joos) (12 січня 1901, м. Аален, Німеччина – 22 травня 1979, м. Гайльбронн, Штутгарт, Баден-Вюртенберг, ФРН) – німецький танцівник, хореограф, педагог, фундатор театру танцю (Tanztheater) та декількох балетних труп, зокрема Tanztheater Folkwang (м. Гессен, Німеччина). У своїй творчості намагався поєднати техніку класичного балету з технікою «вільного танцю», власне танець і театр. Упродовж 1919–1922 років навчався у Вищій музичній школі в Штутгарті. Після знайомства з Рудольфом фон Лабаном переїхав до Гамбурга. У 1921–1924 роках виступав як артист балету в театрах Гамбурга та Мангайма, виконуючи провідні партії в балетах Р. фон Лабана, а згодом став його однодумцем. Після виходу з трупи Р. фон Лабана почав працювати як хореограф у створеній ним (разом з композитором Фріцем Коеном та іншими діячами мистецтва) власній танцювальній трупі Die Neue Tanzbühne. У 1924–1925 роках був балетмейстером державного театру в Монстері. Протягом 1930–1933 років працював балетмейстером Ессенського муніципального театру. Продовжуючи розвивати основні ідеї та принципи системи танцю Р. фон Лабана та створюючи балети у стилях сучасного танцю, К. Йосс розробив власне хореографічне кредо, в основі якого була «еукінетика», яка базувалася на паритеті хореографії і музики, їхнього взаємозв'язку в балетній виставі як запоруки найбільш повного вираження драматичної ідеї твору, його композиційної структури, форми та стилю. У 1925 році разом з танцівни-

Об'єднавши Школу музики, танцю й мовленнєвої виразності (Folkwang у німецькій міфології – синтез різних мистецтв, а також мистецтва з життям), Folkwang-Hochs-Shule була покликана стати професійним навчальним закладом для підготовки виконавців «виразного танцю».

Курт Йосс заявив про себе як митець з чіткою політичною позицією, яка різко засуджувала наростаючий мілітаризм у Німеччині. У власних балетах, далеких від безсюжетності, К. Йосс звертався до тем, пов'язаних із нагальними соціально-політичними, морально-етичними аспектами тогочасного життя Німеччини, що було на той час незвичним і навіть новаторським підходом при створенні балетних вистав. Серед хореографічних новацій К. Йосса – спроба поєднання технік класичного та сучасного танцю з небалетною пантомімою.

У школі К. Йосса й виник «танцтеатр» власне як жанр балетного мистецтва, адже саме на сцені Ессенської Folkwang Dance Theatre Studio (у рамках Folkwang-Hochs-Shule) народжувався знаковий

цею Сіґурд Лідер заснував нову школу танцю Academie für Westfälische Bewegung, Sprache und Musik («Вестфальську академію руху, слова та музики»). Упродовж 1926–1927 років у хореографічних центрах Парижа та Відня вивчав (разом з С. Лідер) основи класичного балету в російської балерини Любові Єгорової, маючи на меті поєднання лексики класичного та «вільного танцю». У 1927-му створив на сцені Мюнстерського державного театру новаторський за стилістикою балет «Танець смерті», який через незвичні для того часу авангардистські хореографічно-постановочні прийоми не був сприйнятий багатьма артистами балету та колегами хореографа. Після їхнього виходу з трупи К. Йосс переїхав до Ессена, де заснував балетну трупу Folkwang Schule. У 1932 році хореограф разом з композитором Ф. Коеном створив найбільш відомий антимілітаристський балет «Зелений стіл». Через відмову звільнити з трупи артистів балету єврейської національності К. Йосс вимушений був у 1933-му залишити Німеччину і разом з групою своїх колег по балетному цеху деякий час переховувався в Голландії. Згодом переїхав до Англії, де разом з С. Лідер заснував балетну школу в Дартінгтон-Холл (Девон). У 1949-му повернувся до Німеччини, де в Ессені – аж до своєї відставки в 1968-му – викладав хореографію. Серед відомих учениць – Біргіт Кульберг (Birgit Cullberg), Піна Бауш, Еріка Ханка та ін.

балет хореографа «Зелений стіл» («Der Grüne Tisch», 1932 р.) [78], у якому в алегоричній формі ідеться про марність переговорного процесу 1930–1932 років, напередодні Другої світової війни.

Дія балету розгортається в уявному залі засідань. По обидва боки довжелезного зеленого столу сидять дипломати (пародія на Лігу націй) та вирішують питання – бути чи не бути війні. Нарешті рішення прийнято – війні дано «зелене світло». Розгортаються воєнні сцени: прощання із солдатами, мародерство, хмільна гулянка в кабаку, сцени смерті воїнів. Та ось нарешті війна скінчилась, уцілілий солдат повертається додому. І знову на сцені, як на початку дії, – зелений стіл, за яким дипломати вершать долі світу, – і знову відбувається суперечка вже щодо нової війни.

Балет «Зелений стіл» К. Йосса витриманий в естетиці експресіонізму з його абстрактністю, узагальненістю образів, гротесково-пародійним, гостро сатиричним стилем. Хореографічна лексика балету заснована на елементах «виразного танцю», де домінуючою є вугласта, спотворено-деформована пластика, гостра ламаність хореографічного малюнку, пластичного жесту персонажів.

Одноактний балет-пантоміма (визначення самого хореографа), який складається з 8 сцен і має підзаголовок «Танок смерті у 8-ми картинах», заснований на середньовічній формі-моделі *dance macabre*. Композицію балету «Зелений стіл» утворюють тема, яка відкриває й замикає балетну дію, та шість варіацій. Тема – «Пленум зеленого столу» – являє собою зібрання дипломатів за столом перемовин в уявному залі засідань. Пластично це вирішено у специфічному композиційному розташуванні зеленого столу, який ніби розрізає простір сцени на дві частини і спрямований на глядача. Умовність персонажів-дипломатів підкреслена гротескними масками, що зображують лисіючих старців в уніфікованих чорних фраках, які ве-

[78] Балет «Зелений стіл», уперше показаний 3 липня 1932 року в паризькому театрі «Shampes Elisée» (лібрето, хореографія та постановка Курта Йосса, музика Фріца Коена, декорації Хейна Хекрота), отримав Першу премію на Міжнародному конкурсі хореографів у Парижі.

дуть на пантомімічній мові рухів і жестів німий, проте напрочуд виразний експресивний діалог про долі миру та війни. Авторська іронія виявляється тут і в музичному тематизмі (дипломати рухаються ву ритмі фривольного танго), і в гротескному пародіюванні класичної балетної лексики – утрируваній виворотності ступання (ходи), перебільшеній гордовитості постави, химерній пихатості поз тощо. Куртуазне розшаркування змінюється раптовими й блискавичними агресивними наскоками один на одного, гострою перехресною пластичною суперечкою. Нарешті дискусія-агон вершителів долі світу досягає апогею, і на кульмінації лунає постріл як знак переключення дії: упродовж шести варіацій розгортаються картини війни та з'являються нові персонажі балету – персоніфіковані Прапороносець, Старий та Молодий Солдати, Молода дівчина, Стара мати, Жінка, Спекулянт-мародер і Смерть (цю роль виконував сам Курт Йосс), свого роду алегорія трагедії людей-жертв війни.

Смерть постає в балеті в образі наступального римського бога війни Марса, що вбиває все живе. Перебільшено-утрирувана, гротескна пантоміма теми «Пленуму зеленого столу» змінюється тут на узагальненість танцювальних сцен із використанням розповсюджених дансантних форм – вальса-бостона, лапідарного маршу тощо. Модель *dance macabre* через лексику експресивного танцю трансформується в антимілітаристський політичний памфлет-плакат. Характерно також, що «Зелений стіл» наближений за своєю стилістикою до німого кіно 20-х років XX ст. (навіть музичний ряд іде не під оркестровий супровід, а під супровід фортепіано).

Нині балет «Зелений стіл» К. Йосса, відновлений після Другої світової війни й такий, що не втратив своєї актуальності, є візитівкою багатьох балетних труп, зокрема балету Баварської опери, Шведської «Кульберг-балет», американської «Джоффрі Балле» (США) та ін. [79]. Серед сучасних українських хореографів балет «Зелений стіл» ставив Раду Поклітару.

[79] До Києва балет «Зелений стіл» К. Йосса привозила балетна трупа Баварського Staatstheater на Gartnerplatz (у рамках Тижня німецької культури в Україні,

Курт Йосс фактично був адептом «політичного активізму» експресіонізму в балетному театрі. Його вклад у розвиток системи «виразного танцю» крізь призму соціально-критичного осмислення нагальних проблем балетного театру не обмежився постановкою «Зеленого столу». Упродовж 1932–1939 років хореограф створив такі балети, як «Велике місто» [80], «Дзеркало» [81], «Хроніка» [82], у яких порушував найгостріші проблеми епохи, серед яких корупція, влада диктатури, тотальна мілітаризація, гострі соціальні протиріччя. Спільним в усіх названих балетах є гостре занепокоєння, острах автора за долі й майбутнє людства напередодні Другої світової війни.

Симптоматично, що відображення політичних реалій часу було незвичним і навіть новаторським явищем для балетного театру. Хоча, як зазначає дослідниця зарубіжного балетного мистецтва Р. Косачова, порівняно з іншими мистецтвами, балет у цьому плані

18–25 жовтня 1991 р.).

[80] Дія балету «Велике місто» відбувається в умовному великому місті, де живуть звичайні люди, серед них – Робочий та його Наречена. З'являється Спокусник, який розлучає закоханих, затягуючи дівчину в безодню спокус і розпусти великого міста. Соціальний контраст посилює підкреслена бідність житла дівчини, сім'я якої продовжує мешкати в бідному фабричному районі. Тим часом юнак не полишає кохати свою Наречену, ідучи на її пошуки в непроглядну темряву ночі.

[81] Головними героями балету «Дзеркало» є три учасники війни, які належать до різних соціальних прошарків: один із них – робочий, інший – службовець, третій – виходець із буржуазного середовища. Однак усі вони, зазнавши під час війни важкої психологічної травми, перебувають у жахливому психологічному стані, навіяному кошмарними спогадами минулих воєнних подій. Засобами хореографічно-пластичної образності на сцені постають жахи післявоєнної доби – страждання людей, подані крізь хаос, безробіття, розруху, голод. І робочий, і службовець, і буржуа нарешті повертаються у своє середовище, до своїх рідних, нібито до свого звичного життя, однак усюди – лише одні руїни.

[82] У балеті «Хроніка» дія відбувається в епоху Ренесансу. Після захоплення влади в місті деспотом-чужинцем Фортунато там починається справжній терор. У свою чергу в місті формуються опозиційні сили опору насильству: вільнолюбні жителі під проводом жінки Андреа у фіналі балету звільняють місто від влади сатрапа-загарбника та його приспішників.

припізнився, адже ще у двадцятих роках XX ст. «викривальний пафос експресіонізму» [83] вже проявив себе в них.

Усі названі вистави – і «Зелений стіл», і «Велике місто», і «Дзеркало» і «Хроніка» – так чи інакше є перетворенням на балетній сцені гострих соціально-політичних проблем. У балеті «Зелений стіл» у хореографічно-пластичних та ритмоінтонаційних музичних образах передана зловісна атмосфера передчуття, підготовки і власне прообраз прийдешньої війни. У балеті «Дзеркало» з експресіоністичною силою відображені психологічні наслідки минулої війни – втрата душевної рівноваги, кошмарні спогади, післявоєнний хаос, невпевненість у майбутньому. Вистава «Велике місто» візуалізує на балетній сцені загострення класових протиріч між різними соціальними прошарками суспільства – буржуазією та робочим класом, між багатими та бідними. Балет «Хроніка» викриває пороки диктаторської влади, деспотизму, корупції, зрадництва тощо. Головне, що об'єднувало всі вистави, – це їхня гостра злободенність, яка пробуджувала свідомість глядачів і змушувала їх замислитися, співпереживати ті події, що відбувалися на сцені.

Названі балети були далекі від звичної красивості, характерної для романтичної традиції, і вирішувалися переважно засобами антиромантичної естетики. Однак не без «мотивів нездоланного романтизму» [84], поданого крізь призму експресіоністської естетики.

Основним принципом естетики Курта Йосса є нонперсоніфікація образів у балетах, їхня узагальненість, надособистісність. Тож звідси – застосування прийомів алегорії, символіки, переведення дії в інші просторово-часові реалії тощо. Проте у всіх балетних виставах хореографа відчувається прямий зв'язок із сучасними реаліями Німеччини напередодні Другої світової війни. Так, попри перенесення дії балету «Хроніка» в епоху Ренесансу, зримо висвічуються аналогії з нацистським режимом, диктатурою фашизму. А в балеті

[83] Косачева Р. О музыке зарубежного балета (1917–1939). Опыт исследования. С. 94.

[84] Там само.

«Дзеркало» на передній план виходять складні психологічні проблеми в суспільстві, пов'язані з масовим відчуттям невпевненості, станів наростаючих страхів щодо майбутнього, втрати соціальних орієнтирів, безпорадності життя, поданих К. Йоссом зі справжньою експресіоністською силою.

Щодо надособистісності образів у балетних творах К. Йосса, то в різних виставах вона виявляється по-різному. У балеті «Зелений стіл» присутній певний збірний образ умовних дипломатів, які зібралися для вирішення майбутньої долі світу. В балеті «Велике місто», який серед тогочасних критиків отримав назву «соціологічного дослідження з життя робочих», показане умовне велике капіталістичне місто, його головна умовна вулиця з безліччю розважальних закладів, типовий для бідного фабричного району будинок, де проживає одна з дійових осіб, а також узагальнені головні герої – Робочий, його Наречена. Власне нонперсоніфікація образів, їхня гранична умовність, надособистісність, алегоричність – усе це є рисами експресіоністської естетики, що своєю чергою свідчить про явні ознаки антиромантичного типу мислення. Звідси – схильність до певного схематизму, конструктивізму в побудові сюжетних ліній балетних вистав, підкресленої алегоричності, символізації образів. Тож, як результат, – вирішення балетів у гостро пародійному стилі, застосування в сценічному рішенні вистав лексичних елементів «виразного танцю» з його специфічною, гостро сатиричною, гротесково-пародійною, деформованою, вугластою хореопластикою, особливим утрируванням зламано-вивернутих жестів.

«Ausdrucktanz» підтвердив розуміння терміна «театр танцю» як нового напряму в сучасній хореографії, як «сполучення природного танцю й театральних методів сценічного видовища, що створили унікальну форму танцю (особливо в Німеччині), опозиційну класичному балету» [85], де танцівники-актори для вираження внут-

[85] International Dictionary of Modern Dance. Detroit ; New York ; London : St. James Press : Taryn Benlow-Pfalzgraf, 1998. P. 756. Цит. за: Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. С. 160.

рішніх спонукань, душевних рухів спілкуються на мові пластики, пластичного інтонування.

Сучасний «Театр танцю» в Німеччині розвивається за кількома напрямами. Природно, що послідовники «театру танцю» працювали й працюють «не за стандартами звичайних балетних вистав» [86]. Для Г. Бонера тіло танцівника було своєрідним інструментом, який постановник використовував як засіб конструювання просторової архітектури (математична теорія). У свою чергу хореограф Й. Кресник дивився на тіло танцівника під кутом зору його політичної та соціальної функції. Увагу хореографа найперше привертали політичні реалії, тож його театрально-танцювальні вистави мали «агітаційно-пропагандистське забарвлення під гаслами боротьби проти капіталізму, расизму, наслідків фашизму» [87] і певною мірою несли на собі відбиток впливу «Зеленого столу» К. Йосса [88].

У свою чергу Піна Бауш [89], яка була послідовницею Курта Йосса, у власному танцтеатрі приділяла особливу увагу світу душевних

---

[86] Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. С. 174.

[87] Там само. С. 170.

[88] Насамперед це стосується балету Й. Кресника «Пазоліні».

[89] Піна Бауш (27 липня 1940, Золінген, Німеччина – 30 червня 2009, Вупперталь, ФРН) – німецька танцівниця та хореограф, одна з найяскравіших представниць сучасного хореографічного театру Німеччини другої половини XX ст. Упродовж 1955–1959 років навчалась у Folkwang-Hochs-Shule в Ессені під керівництвом Курта Йосса, який прищепив їй любов до «Танцтеатру», а також познайомив із серйозною класичною музикою (до цього П. Бауш була знайома тільки з розважальною музикою, яка звучала в ресторані її батьків). Фактично К. Йосс став її другим батьком та мудрим наставником. Отримавши однорічний грант (який вона розтягнула на два роки), П. Бауш поїхала продовжувати навчання до США. У 1960–1961 роках навчалася в Juilliard School of Music у Нью-Йорку (в Ентоні Тюдора Хосе Лімона). У 1961–1962 роках – танцівниця у трупах New American Ballet, Metropolitan Ballet (яку очолював Е. Тюдор), солістка у трупі Paul Teilor Company (1962). Повернувшись у 1962-му до Німеччини, П. Бауш стала солісткою щойно створеного Ессенського Folkwang балету під керівництвом К. Йосса, а також його асистенткою. Протягом 1969–1973 років була художнім керівником

переживань людини, незалежно від кінцевої мети тієї чи іншої композиції. Тож тіло танцівника в П. Бауш було «дзеркалом відомих чи прихованих бажань, нереалізованих намірів, ілюзій, страхіть та оман» [90]. Для П. Бауш, як і для К. Йосса, танець – це передусім театральний жанр, власне театр. Тому хореограф у своїх постановках звертається до творчості театральних композиторів, а також до суто театральних жанрів, таких як, наприклад, яскраво видовищний жанр кабаре. При цьому П. Бауш обходиться у більшості вистав майже без декорацій, залучаючи тільки необхідні атрибути, які конкретизують місце або ж час, коли відбувається дія балетного спектаклю (скажімо, вивіска «Кафе Мюллер»). Балетні критики зазначали безсумнівну близькість стилістики балету «Кафе Мюллер» П. Бауш до європейського та американського кінематографа 1970–1980 років [91].

Пошуками нових виразних можливостей танцю відзначена творчість хореографа й виконавиці Генрієтти Горн, продовжувачки традицій Курта Йосса та Піни Бауш, сучасної представниці німецької школи «Фолькванг» з Ессена [92]. Творчість Г. Горн, як і творчість П. Бауш, звернена до сфери підсвідомого, інтуїтивних порухів душі. Її танцювальні композиції «Двоє» та «Хорст» зіткані з рефлексій, хворобливих психічних станів, виражених у специфічній, нервовозламаній, дещо утрируваній пластиці. Інша природа пластики в композиції «Єві Є. Малахім» Г. Горн: це танець-арабеска, що заворо-

---

цієї балетної трупи, але вже під іншою назвою – Folkwang Tanzstudio, де створила свої перші хореографічні постановки – «Вітри часу» (на музику М. Дорнера) та «Фрагменти» (на музику Б. Бартока) (1962).

[90] Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. С. 174.

[91] Показово, що Федеріко Фелліні використав пантомімічні можливості Піни Бауш, запросивши її для виконання ролі сліпої принцеси Леремії у свій фільм «І корабель пливе».

[92] Її виступ (разом із танцівником Арданом Гуссейном) цінителі сучасного балетного мистецтва змогли побачити під час Першого фестивалю «Танець XXI століття», який відбувся в 1998 році в Києві.

жує своєю медитативністю, плинністю пластики, примхливим візерунком уповільнених жестів, рухів, поз.

Тож німецький «театр танцю» (від початку свого існування й до кінця XX ст.) через можливості пластики руху, нової невербальної пластичної мови зміг перетворити широкий спектр художніх-естетичних запитів свого часу – від осмислення складних протиріч у суспільстві, гостро соціально-політичних аспектів життя, відображення внутрішнього світу людей, їх страхів напередодні Другої світової війни до пошуку втрачених взаємовідносин та взаємозв'язків між людьми, відтворення природних імпульсів людського тіла, виражених в експресії танцювального руху.

Повертаючись до нашої реальності, необхідно зазначити основні виклики, які постають перед українським балетним театром у період глобалізаційної кризи під час російсько-української війни. Одна з проблем, яка вже виникла в мистецькому просторі України, пов'язана з репертуарною політикою театрів. Так, у відповідь на російську агресію в українському суспільстві простежується повне заперечення російської культурної спадщини, зокрема балетної (як на рівні окремих діячів культури України, так і на рівні колективів музичних театрів). Звідси – і суто педагогічна проблема, адже балети П. Чайковського, О. Глазунова, С. Прокоф'єва впродовж багатьох десятиліть були неодмінним складником процесу виховання майбутніх артистів балету (на всіх його стадіях).

Ще одна проблема пов'язана з еміграційними процесами, адже певна частина артистів балетних театрів виїхала за кордон, рятуючи своє життя й життя своїх рідних.

Отже, ураховуючи існуючі проблеми, можна передбачити, що особливо затребуваним може стати сучасний балетний театр, здатний через пластику руху відображати не тільки «кінетичний досвід людства», але й складні зміни в соціальному «портреті» як окремої людини, так і всього суспільства. У цьому контексті видається актуальною підтримка українських хореографів, чия творчість спрямована на пошуки сенсу, ролі танцю в житті та мистецтві.

Насамперед до таких хореографів можна віднести Раду Поклітару, творця власного авторського театру сучасної хореографії «Київ модерн-балет». Величезною заслугою і «Київ модерн-балету», і його незмінного керівника Р. Поклітару є значне зростання інтересу до сучасного театру танцю в сучасному театральному просторі як Києва, так і України загалом.

Як і в передвоєнній Німеччині 20–30-х років XX ст., в українській культурі (зокрема танцювальному мистецтві) в останні десятиліття простежувалася незмінна тенденція до розважальності, яка останнім часом навіть посилилась. Ідеться про незмінний інтерес до різноманітних танцювальних конкурсів, шоу-програм і особливо танцювальних телешоу. Однак ця розважальність спрацювала, на відміну від ситуації в Німеччині, швидше зі знаком плюс. Як уважає Р. Поклітару, телешоу корисні для соціуму передусім тим, що вони підвищують «емоційний градус» танцю, спонукають глядачів до співпереживання, роздумів, потенціюючи рівень сприйняття сучасного балетного мистецтва, інтерес до вистав «Київ Модерн-балету».

Показово, що на виставах «Київ Модерн-балету» зали завжди заповнені, і глядачі, підготовлені до сприйняття сучасного балету, розуміють, у який театр вони потрапили. Адже естетика постановок модерн-балету суттєво відрізняється від класики. Скажімо, «Спляча красуня», «Лускунчик», «Жізель» в авторських версіях Р. Поклітару та в класичних постановках – принципово різні вистави. Власне театр «Київ Модерн-балет» відрізняється від Національного театру опери та балету України зовсім іншими творчими позиціями, іншою естетикою, різними аудиторіями.

Сам Р. Поклітару наголошує, що його вистави не можна вкласти в «прокрустове ложе» ані модерн-балету, ані сучасного балету (у його нинішньому розумінні). Це балет, заснований на унікальному індивідуальному стилі хореографа.

Театр сучасного танцю «Київ модерн-балет», який фактично інтегрує всі сучасні танцювальні напрямки, є одночасно й культурною візитівкою Києва, і посланцем української сучасної хореографії в

Європі. Завдяки оригінальним творчим знахідкам, потужному експериментаторському пошуку, вишуканій стилістиці вистав, очолюваний Р. Поклітару театр символізує для театральної Європи всю (або майже усю) сучасну хореографічну культуру України.

Більшість знакових постановок Р. Поклітару (як розгорнутих балетних композицій, так і жанру хореографічної мініатюри, визнаним майстром якої є балетмейстер) вирішені в естетиці пластичного видовища та інтегрують – у різних варіантах і модифікаціях – образні та структурно-композиційні особливості різних мистецтв. А сам процес народження пластично-хореографічного руху в Р. Поклітару нерозривно пов'язаний з ритмоінтонаційним рухом. Власне під час звучання музики та під впливом її образно-емоційної сфери виникають ті чи інші рухи, просторові форми, що поступово візуалізуються в цілісне пластичне рішення, у завершену хореографічну партитуру.

Саме так створювалась і хореографічна композиція «Дощ» – філософська притча про долі людей, які мимоволі опинилися в одному часопросторовому континуумі. Р. Поклітару, звертаючись до філософських глибин величної музики Й.-С. Баха та контрастної до неї етнічної музичної традиції (своєрідного музичного аналогу мови різних народів та етносів, ніби людських голосів, «що говорять різними мовами» [93]), перетворює музичні «образи руху» в багатоманітність форм власне руху хореографічно-пластичного.

Здійснена в Театрі «Київ модерн-балет» за принципами організації сценічного простору засобами танцювально-пластичного руху, вистава Раду Поклітару «Дощ» на музику Й.-С. Баха та музику народів світу (2007) близька до балету Моріса Бежара «Шовковий путь». Вона ніби продовжує його образно-емоційно та структурно-композиційно. «Дощ», так само, як і «Шовковий путь», складається із серії хореографічно-пластичних епізодів, де під музику різних країн проходить низка характеристичних замальовок-миттєвостей із життя героїв балету.

[93] Див.: «Дощ». «Болеро». Театр «КИЇВ МОДЕРН-БАЛЕТ». Афіша. Програмка вистав.

Власне у виставі «Дощ розкривається головна ідея постановника – важливість об'єднання різних культур, націй і народів світу на принципах єдиних людських цінностей.

Раду Поклітару (який по праву вважається провідним хореографом не тільки українського балетного мистецтва, а й усього пострадянського простору) та його авторському театру танцю «Київ модерн-балет» належить особлива роль у становленні сучасної хореографії в Україні. Адже творчість хореографа, що є автором понад сорока одноактних та багатоактних вистав (серед них – балет-триптих «Перехрестя» на музику скрипкових концертів М. Скорика; Національна премія України імені Тараса Шевченка) – це завжди сміливий експеримент, спрямований на пошуки нової лексики, нових (іноді незвичних) танцювальних форм, поєднання сучасного танцю, музики з елементами театральної видовищності та перформенсу, зрештою, на оновлення пластичної мови сучасної хореографії – мови, яка не знає кордонів і зрозуміла на всіх континентах.

Розділ III

КОНЦЕПТУАЛЬНЕ РОЗУМІННЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ДОСВІДУ

Людмила Новікова

ОБРАЗ КИЇВСЬКОЇ РУСІ В КІНЕМАТОГРАФІЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Доба Середньовіччя пов'язана зі становленням державності європейських країн, визначенням кордонів і утворенням столиць, формуванням балансу політичних сил між національними державами і всередині кожної з них. Її сучасне осмислення здійснюється на науковому, мистецькому, медійному та комунікаційному рівнях. Відбуваються помітні зміни в рівні обізнаності світу з історією України, особливо з давньою. У європейських словниках XX ст. було відсутнє саме слово «Русь». Ішлося лише про росію, а Україна якщо й згадувалась, то тільки як південно-західний регіон росії або як Малоросія. Відповідно й про українську мову словники повідомляли в кращому разі як про малоросійську. У XXI ст. картина швидко змінюється, і вагомим свідченням цього є включення окремих розділів про нашу країну до фундаментальної багатотомної праці світових науковців «Історія європейської цивілізації», виданої під редакцією Умберто Еко. У томі, присвяченому Середньовіччю, у розділі «Держави» вміщено підрозділ «Руські князівства і королівства», підготовлений італійським медієвістом Джуліано Содано. У ньому мовиться про «перетворення Києва на найпрекраснішу метрополію Східної Європи» [1] в XI ст. Содано, утім, згадуючи, що у XII ст. території навколо Києва почали називати Україною, послуговується проросійською концепцією цієї назви як такої, що означає «на краю», «на окраїні». Така на-

[1] Історія європейської цивілізації. Середньовіччя. Варвари. Християни. Мусульмани / за ред. У. Еко. Харків : Фоліо, 2018. С. 88.

зва, на думку італійця, була показником втрати князівством своєї чільної ролі. Українським історикам і культурологам доводиться постійно роз'яснювати опонентам справжній сенс назви. Історик Кирило Глушко присвятив цій проблемі розвідку під промовистою назвою «Боротьба за ім'я та спадщину».

У розділі «Території і міста», у підрозділі «Русь: Київ, Новгород, Володимир», написаному італійською історикинею Франческою Дзаго, мова йде про хрещення Русі, про Десятинну церкву, собор Святої Софії, кафедру митрополита всієї Русі, про фрески, зокрема про портрети родини Ярослава Мудрого, про Михайлівський собор. Ф. Дзаго наголошує, що, «попри сильний зовнішній тиск кочових народів Сходу, який призвів до феодальної роздробленості й занепаду Київського князівства наприкінці XII ст., його великі культурні традиції були продовжені архітекторами і живописцями Новгородського і Володимиро-Суздальського князівств» [2]. Отже, Дзаго відкидає проросійський наратив про Новгород як перше місто Русі. Процес ідентифікації України як країни з глибоким історичним корінням триває. І значне сприяння йому надають історики, які є симпатиками України, передусім американець Тімоті Снайдер, чиї лекції про нашу історію, прочитані в Йєльському університеті й доступні у відеозаписі на ютуб-каналі, збирають багатотисячну глядацьку аудиторію.

Київська Русь як засадничий для розвитку країни історичний етап зосереджує на собі конкурентні дискурси національної ідентичності. За логікою історичного минулого країни, а також за даними російських і радянських досліджень антропотипу, етногенези, мови, культури й менталітету, пошуки відповіді на питання, чиїми прямими нащадками є жителі незалежної України, мали б вивести на добу Київської Русі. Саме цей період обрано за основу російського імперського наративу. Поєднуючи історію династії, імперії та російського народу, російська імперська схема змогла підвести підґрунтя

[2] Там само. С. 563.

під штучну концепцію практично безперервної тисячолітньої історії «Росії» та «російського народу». У цій схемі залишалося дуже мало місця для історії українців і білорусів, яких розглядають лише як відгалуження російської нації. Концепцію, згідно з якою все пояснювалося зміною географічних центрів, а різні історичні періоди пов'язувалися радше механічно, щоб підтвердити прямий лінійний розвиток російської нації від Київської Русі, у повному обсязі підхопила й розвинула радянська влада.

«Міфи про національну ідентичність, – зауважує Ентоні Сміт, – здебільшого пов'язані з територією або з предками (або з тим і з тим) як основою політичної спільноти, і ця різноманітність становить важливе, проте часто знехтуване джерело нестабільності та конфліктів у багатьох районах світу. Адже не випадково, що чимало найзапекліших і найтриваліших "міжнаціональних" конфліктів породжено конкурентними вимогами і концепціями національної ідентичності» [3].

Михайло Грушевський у своїй десятитомній «Історії України-Руси» вперше виступив із ґрунтовним спростуванням російськоцентричного погляду на історію України. Він підкреслював, що Давньоруська держава не перемістилася на північний схід, але продовжувала існувати на українській території як Галицько-Волинська держава, а пізніше – як Литовська Русь. Відтак історія російської нації починається на північно-східних землях, а історія українців – у Київській Русі. Кожен народ розвивався окремо, хоча їхні історичні долі подекуди перетиналися. Фактично Грушевський замінив парадигму, в якій українці відігравали незначущу роль на власній території на таку, де вони мали давнє минуле.

У сучасній російській культурно-історичній свідомості присутні елементи саме такого бачення України. Російський культуролог Олександр Ціпко на початку 1990-х висловлював подив пасивною позицією українців щодо власного минулого: «За бажання керів-

[3] Сміт Е. Д. Національна ідентичність / [пер. з англ. П. Таращука]. Київ : Основи, 1994. С. 8.

ники сьогоднішньої України, коли б не були так зашорені, могли б так само, як Єльцин, виступати від імені російської історії й російської державності. По суті, коли глянути на речі серйозно, на Україні створюється тепер друга російська в широкому значенні цього слова держава» [4]. Україна, фіксує Ціпко, фактично перехоплює в Росії історичну ініціативу: замість міфічного «тисячолітнього царства», немислимого без української історії та географії, на місці Київської Русі виникає нова держава, якій до російської географії та історії немає діла, бо свою «тисячолітню» легітимність вона цілком забезпечує власними силами – у межах власної історії та території.

Перші державотворчі кроки незалежної України свідчили про її намір вступити в спадкоємні права. Коли 1992 року було розроблено дизайн нової української валюти, українські гроші отримали назву «гривня», чим узаконювався зв'язок нової держави з Київською Руссю, а зображення на них об'єднували в пантеоні національних героїв найвидатніших київських князів Володимира Великого і Ярослава Мудрого з провідними постатями історії та культури України – Богданом Хмельницьким, Іваном Мазепою, Іваном Франком, Михайлом Грушевським, Тарасом Шевченком і Лесею Українкою.

Вартий уваги той факт, що на купюрах найменшого номіналу зображено визначних діячів Київської Русі (князь Володимир – на 1 гривні, Ярослав Мудрий – на 2 гривнях), тоді як ключові постаті вітчизняної культури XIX ст. виявилися вищі за грошовим номіналом (Т. Шевченко – 100 гривень, Леся Українка – 200). Портрет провідника об'єднання України з Росією Богдана Хмельницького розміщений на проміжному рівні (50 гривень), позицію порядком вище (500 грн) отримав Григорій Сковорода, утілення невловимого й мудрого духу нації, а найвищий щабель сучасної купюрної ієрархії (1000 грн) у 2021 році посів Володимир Вернадський, який постає

[4] Ципко О. Наследие Киевской Руси О. Ципко. *Комсомольская правда*. 1992. № 4. С. 3.

символом української науки, зокрема й у контексті наведеної на купюрі цитати з його мемуарів: «Я вірю у величне майбутнє України». Як відомо, повний текст цієї цитати містить слова «…й Української академії наук». Ця валютна ієрархія почала впливати на свідомість громадян лише 1996 року, коли було проведено грошову реформу й запроваджено гривню. У 1996 році було узаконено герб України – тризуб, символ Володимира Великого. Наскільки вся наведена символіка визначає ціннісні пріоритети сучасних українців, можна судити, з одного боку, за даними соціологічних опитувань, а з іншого – за інтерактивним опитуванням, проведеним телеканалом «Інтер» з метою визначення «найславетніших українців».

Етносоціологічні опитування (2001, 2003 рр.), що проводилися Центром етносоціологічних досліджень Інституту соціології НАН України в десяти областях України, засвідчили вагомість в етнічній свідомості українців уявлень про етноконсолідуючу роль мови, літератури, рис характеру, національної символіки, історії державності тощо [5]. За даними «Інтера», перше місце в рейтингу «найславетніших» посів Ярослав Мудрий. Отже, Київська Русь у персоніфікованому варіанті є елементом самоідентифікації сучасних українців.

Показовою була полеміка 2011 року щодо назви Львівського міжнародного аеропорту, який став однією з основних повітряних брам країни під час Євро-2012, а відтак стає складником ідентифікації України світовою (передусім європейською) спільнотою. Спочатку було запропоновано іменувати аеропорт на честь Степана Бандери. Дискусії, викликані неоднозначним ставленням до цього історичного діяча, зокрема в Польщі, спонукали до пошуку іншого варіанта. Остаточний вибір зупинився на титулуванні аеропорту на честь Данила Галицького – і таке рішення залагодило протиріччя, бо об'єктивно участь короля Данила в державотворчих процесах України значною мірою визначає культурний код нації. Усвідомлення

[5] Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. № 2. С. 25.

сучасним українським політикумом державотворчого символізму імені Данила Галицького відбувалося поступово, подекуди – доволі контроверсійно – як-от у разі надання почесного найменування військовій частині, що в результаті мала назву «24-та механізована Самаро-Ульянівська Бердичевська Залізна ордена Жовтневої революції, тричі орденів Червоного Прапора, орденів Суворова та Богдана Хмельницького дивізія імені князя Данила Галицького» [6]. Ця дивізія зазнала ще двох перейменувань за президентства В. А. Ющенка (Указ Президента України № 569/2006 від 23.06.2006) і П. О. Порошенка (Указ Президента України № 646/2015 від 18.11.2015), перш ніж отримала сучасну назву: «24-та окрема механізована бригада імені короля Данила» (Указ Президента України № 234/2017 від 23.08.2017). Від 1992 року – дати присяги військовослужбовців дивізії на вірність українському народові – на повну відмову від проросійського символізму її назви знадобилось чверть століття. Далі ми ще приділимо увагу інтерпретації особистості та історичної ролі короля Данила у творах екранних мистецтв.

У широко обговорюваній у нульових роках статті «Український і російський шляхи в історії: про два різні народи» А. Широпаєв визнає: «Ще у XIII сторіччі виділились два протилежні історичні вектори, які визначили подальше формування українського й російського народів. Перший вектор – боротьба з Ордою в союзі з Європою, другий – боротьба з Європою в союзі з Ордою. Персоніфікувались вони відповідно в постатях Данила Галицького й Олександра Невського. <…> І якщо король Данило – знакова постать України, то ханський приймит Олександр Невський – знакова постать Росії – її "ім'я". Їх можна назвати народоутворюючими.

[6] Указ Президента України «Про присвоєння почесного найменування "імені князя Данила Галицького" 24 механізованій Самаро-Ульянівській Бердичівській Залізній ордена Жовтневої Революції тричі орденів Червоного Прапора орденів Суворова і Богдана Хмельницького дивізії». 18.04.2001. № N 268/2001. URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/268/2001#Text (дата звернення: 15 листопада 2022).

Наскільки Данило Галицький не схожий на Олександра Невського, настільки українці не схожі на росіян – у своєму ставленні до права, свободи, власності» [7].

Тож цілком зрозуміло, чому 2008 року росіяни фільмують історичний блокбастер «Олександр. Невська битва». Для сучасного глядача класична картина Сергія Ейзенштейна «Олександр Невський» (1938) виглядає архаїчною за багатьма критеріями. Тому петербурзький режисер Ігор Кальонов здійснив нову кіноверсію легендарної битви, послуговуючись усіма можливостями новітніх комп'ютерних технологій.

Тяглість зв'язків України з Київською Руссю мала б стати об'єктом дослідницької уваги українського кінематографа нової доби, коли актуалізувався пошук засадничих характеристик національної ідентичності. Одначе кінематограф незалежної України, поспішаючи видалити сліпі плями нової історії, залишав поза полем зору добу Київської Русі, її геополітичну спадщину, вельми суттєву для осягнення української ідентичності в сучасному світі, для усвідомлення історичної безперервності зв'язків України з Європою, складних стосунків з московією, а потім – з росією. Єдину спробу простежити принаймні географічний, а точніше – картографічний ланцюг перетворень, який сполучає Київську Русь із сучасною територією нашої країни, зробило Львівське обласне телебачення в документальній стрічці під назвою «…І як Русь Україною стала» (2008, Василь Глинчак). Автори звернулися за коментарем до істориків, картографів і краєзнавців і з їхньою допомогою відтворили процес зміни історичної самоназви народу, перетворення Київської Русі на Україну, вперше згадану під таким іменем на німецькій мапі 1229 року. Зміна самоназв народів відбувалася також у Європі: у X ст. колишня Римська провінція Галлія з обранням на королівський престол франкського герцога Гуго Капета була перейменована на Францію.

[7] Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація: українська літературна дискусія 1920-х років. Київ : Ніка-Центр, 2006. С. 20.

Водночас у фільмі згадано дату, коли вперше було застосовано назву «Малоросія»: на російських мапах доби царювання Петра І. Фахівець з архівної справи розповідає, що в радянські часи відділ, де зберігалися старовинні карти, було суворо засекречено, і навіть співробітники архіву не мали допуску до цих матеріалів. Відтак автори стрічки підводять глядача до думки про свідоме замовчування історичної й геополітичної правди про Україну як у Російській імперії, так і в СРСР.

Показово, що в незалежній Україні роботу винести на екранний простір роздуми про віками приховувану істину взяли на себе представники Львівського ТБ, а не провідних вітчизняних студій, «Укркінохроніки» чи «Національної кінематеки». Митці розташованих у Києві кіностудій уникали звертатися до теми Київської Русі, чия спадщина досі лишається предметом спору російської та української ідентичностей. Тут знову варто звернутися до Широпаєва: «Все-таки в ставленні росіян до українців, до України криється щось ключове, доленосне – для нас, росіян. Для українців Росія теж значуща, але тільки як пункт відштовхування, який сприяє усвідомленню своєї, української, іншості. Для росіян же Україна, навпаки, пункт постійного притягання, ревнивої уваги, об'єкт поглинання як чогось "предковічно свого" і переробки за своїм образом і подобою» [8].

Пострадянське неоднозначне ставлення до Росії тривалий час заважало українському кінематографові звернутися до теми Київської Русі, у різних сенсах пов'язаної з бажанням північного сусіда писати спільні підручники історії та зрештою поглинути Україну. Саме це бажання на початку 1980-х сприяло створенню кількох фільмів про руське середньовіччя.

Формально приводом для їхньої появи стало відзначення на державному рівні двох знаменних дат: 1500-ліття міста Києва (1982) і 1000-ліття хрещення Русі (1988).

[8] Широпаєв А. Український і російський шляхи в історії: про два різні народи. *День*. 2010. № 233. С. 20.

Анна Ярославна

Перший із фільмів про Київську Русь знімався в Росії, на студії «Ленфільм». Це була стрічка Ігоря Масленникова «Ярославна, королева Франції» (1978), поставлена за однойменним романом поета і письменника Антоніна Ладинського (1895–1961), уперше виданим у 1961 році. Присвячена вона подорожі дочки Ярослава до Франції, де їй належало взяти шлюб з королем Генріхом. Хоча анотація до фільму Масленникова містила апологію розквіту Київської Русі на тлі занепаду імперії Карла Великого, Англії, Німеччини й Риму, у сценарії В. Валуцького основна інтрига розгорталася довкола кохання Анни до монаха-вчителя Даниїла (В. Євграфов), якого вона мала зректися, щоб виконати свою місію – поріднити Русь з Францією. Авторська група фільму вирішила оповідь про Ярославну в пригодницькому ключі. Важкотілі діалоги про міждержавні взаємини не відповідали законам жанру й конфліктували з темпоритмом картини.

На головну роль було запрошено Олену Корєнєву, якій приніс популярність «Романс про закоханих» А. Кончаловського (1974). Маючи вузький виконавський діапазон, актриса грала доньку князя Ярослава Мудрого в тому ж стильовому ключі, що й міське дівчисько 1970-х у мюзиклі Кончаловського.

До сильних сторін фільму належало виконання ролі Ярослава досвідченим драматичним актором Кирилом Лавровим, якого пов'язували з Україною роки роботи на сцені Київського російського драматичного театру ім. Лесі Українки (1949–1955). Та на цьому спорідненість творчої групи картини «Ярославна, королева Франції» з Україною й Києвом закінчувалася. В акторському ансамблі, до якого, крім російських виконавців, входили югославка Ханка Мікуч, вірменин Армен Джигарханян, поляки Веслав Голас, Марек Довмунт і Божена Дикель [9], не був зайнятий жоден український актор. Хоча той-таки Масленников у 1980-х плідно співпра-

[9] Кіностудія «Ленфільм» здійснила цю постановку в співпраці з польською кінокомпанією «Кадр».

цював на «Пригодах Шерлока Холмса і доктора Ватсона» з Бориславом Брондуковим, якому довірив зіграти одну з трьох провідних чоловічих ролей серіалу – інспектора Скотленд Ярда Лестрейда.

У 1970–1980-х кінематографісти різних радянських республік зверталися до теми далекої національної минувшини. Наприклад, у Литві 1972 року Маріонас Гедрис створив перший великий історичний фільм «Геркус Мантас», події якого розгортаються в добу раннього Середньовіччя. Держкіно СРСР цілком лояльно ставилося до того, що вся творча група картини складалася з литовців, а феодала Геркуса Мантаса, який встає на захист своєї землі, грав Антанас Шурна, а не російський виконавець. Доволі широко відобразили на екрані основні етапи своєї національної історії кінематографи Грузії, Латвії, Вірменії, Узбекистану – завжди власними творчими силами. Коли Ельдар Кулієв працював над біографічною картиною «Нізамі» (1983, «Азербайджанфільм», «Мосфільм»), довго обирав виконавця ролі: «Однак переконання, що образ великого сина нашого народу може втілити лише людина, яка сама є непересічною особистістю, ставало дедалі чіткішим» [10]. Зрештою, Нізамі зіграв Муслім Магомаєв. Отже, ситуація із запрошенням на ролі київських князів московських виконавців становила виняток у кінематографічній практиці.

Французький письменник і науковець Філіп Делорм у дослідженні «Анна Київська. Дружина Генріха I» [11], виданому в рамках II Міжнародного фестивалю мистецтв «Anne de Kiev Fest», дав цілком об'єктивну оцінку фільму Масленникова: «Насправді стрічка "Ярославна, королева Франції" нині має хіба документальне значення. Фільм, якому бракує динаміки і смаку, застряг на півдорозі між жанрами road movie, музичної комедії та спагетті-вестерна. Впродовж півтори години знекровленою Європою вештається жменька лицарів у дранті, ніби загублених посеред вічної зими. <…> Глядач відчуває полегшення, коли князівна Анна разом із двома супровід-

[10] Овсієнко М. Здійснення мрії. *Новини кіноекрана*. 1983. № 2. С. 7.

[11] Делорм Ф. Анна Київська. Дружина Генріха I / пер. з фр. Київ : Laurus, 2016. 208 с.

никами, котрим поталанило вижити, помічає вдалині загін короля Франції, що виїхав їм назустріч. На жаль, у цю мить на екрані з'являється слово "кінець"» [12].

Сценарист фільму ані до, ані після фільму Масленникова не працював із періодом Середньовіччя, тому в роботі над сценарієм обмежився першою третиною тексту роману А. Ладинського, щоб не загубитись у подіях, які відбувалися після прибуття князівни до Франції. Та й сам постановник фільму визначав добу Київської Русі як «нашу античність», вочевидь, не відрізняючи античності від середньовіччя. І це донині єдиний повнометражний ігровий фільм про дочку Ярослава Мудрого, про яку згадував Вольтер у праці «Дослід про звичаї та дух народів» (1756) і кров якої, за згадкою Делорма, тече в жилах майже всіх монархів Європи: від Філіпа Единбурзького до Філіпа I Бельгійського. Інформацію про понад шістсот тисяч нащадків королеви зібрано в генеалогічній базі Capedia [13], до числа яких належать актриса Брук Шилдз і співачка Селін Діон.

У добу незалежності українські кіномитці вперше побіжно згадали про Анну Ярославну в 1993 році в науково-популярному кіноциклі «Невідома Україна» [14], у другій касеті фільмів, об'єднаних назвою «Княжа доба»: у стрічках № 15 «Як народжувалася наша держава» [15] і № 17 «Коли розквітла Київська держава» [16].

---

[12] Там само. С. 205.

[13] URL : http:/www.capedia.fr/.

[14] «Невідома Україна» (1993) – цикл науково-популярних фільмів кіностудії «Київнаукфільм» про історію України. Складався зі 108 стрічок – кожна тривалістю 15 хв. Над проєктом працювало 68 режисерів і 50 кінооператорів.

[15] Фільм 15. «Як народжувалася наша держава». Автори сценарію: Лариса Федорова, Лев Удовенко. Режисер: Лев Удовенко. Оператор: Олег Максимовський. Становлення Київської Русі за часів князювання Олега, Ігоря, Ольги, Святослава. Використано літописи, старослов'янські мініатюри, малюнки, мапи.

[16] Фільм 17. «Коли розквітла Київська держава». Автори сценарію: Лариса Федорова, Лев Удовенко. Режисер: Лев Удовенко. Оператор: Олег Максимовський. Розквіт Київської Русі за часів князювання Ярослава Мудрого. Показ на мультиплікаційних мапах Київської держави XI століття і походів князів на Царгород.

Така мала увага кіномитців до історичної постаті, яка поєднувала Україну з Францією, відображала загальний стан зацікавлення добою Середньовіччя в Україні. Першим, хто зосередився на геополітичній ролі Анни Ярославни, став третій Президент України Віктор Ющенко, який у 2005 році відкрив в одному з найдавніших міст Франції Санлісі, розташованому за п'ятдесят кілометрів північніше Парижа, сповник дочці Ярослава Мудрого і його дружини, шведської принцеси Інгігерди. Пам'ятник королеві Анні було подаровано Франції за ініціативою Печерського району Києва, який є побратимом Санліса, колишньої резиденції французького короля Генріха I, чоловіка Анни. На виготовлення пам'ятника Печерським районом було оголошено конкурс, у якому перемогла родина скульпторів – Валентин та Микола Зноби (батько і син). Під час урочистої церемонії, на якій, крім глави української держави, були присутні мер Санліса Артур Деєн, голова адміністрації Печерського району Києва Анатолій Коваленко та понад 500 представників української громади Санліса, Віктор Ющенко зазначив, що французька земля, на якій він має честь стояти, тісно пов'язана з Україною, наголосивши, що наша країна має не просту, але цікаву історію.

Минуло ще 11 років, перш ніж за президентської каденції Петра Порошенка в листопаді 2016 року в Києві на Львівській площі було відкрито пам'ятник Анні Ярославні-дитині авторства скульптора Костянтина Скритуцького. А на початку вересня 2017 року копію санліського пам'ятника королеві Франції Анні Київській встановлено в Києві на вулиці Івана Мазепи біля станції метро «Арсенальна». За словами скульптора Миколи Зноби, прообразом доньки Ярослава Мудрого були кілька натурниць, а її сукня – це приблизний варіант одягу XI ст.

У нульових роках наукове й мистецьке зацікавлення особистістю та місцем в історії України Анни Ярославни виявив режисер науково-популярного кіно, сценарист, письменник і драматург Валентин Соколовський, автор кіноциклу про архітекторів Києва (1993–2000), фільмів «Рукопис з Пересопниці» (1993, Срібна

Оранта на Першому українському кінофестивалі християнського мистецтва) і «Андрій Першозваний» (1993). У 2004 році він оприлюднив п'єсу «Ми будемо жити вічно» про стосунки Анни, Генріха I і Рауля де Крепі. Її постановку в Експериментальному театрі «Астрея» в Києві здійснив Петро Миронов, у 2004–2008 роках на сцені експериментального театру київського Будинку актора пройшло близько пів сотні вистав за цією п'єсою. Наприкінці жовтня 2008 року спектакль під назвою «Анна Київська королева Франції» було представлено французькій театральній аудиторії в Санлісі в рамках програми 4-го фестивалю «Погляд на Україну». Показ вистави супроводили тривалі зацікавлені дискусії французького глядача з авторським колективом вистави. Успіх цієї постановки надихнув Соколовського на написання сценарію до повнометражного ігрового фільму про Анну Ярославну, який він мав намір перенести на екран із популярною французькою кіноактрисою Софі Марсо в головній ролі. Але через системні проблеми у вітчизняній кіноіндустрії нульових проєкт не було реалізовано. У 2018 році, коли у видавництві В. Ю. Бихуна вийшов роман Соколовського «Анна. Дилогія», тема Анни Ярославни вже набула гостро політичного забарвлення. Його першопричиною стала позиція президента росії путіна, який під час офіційного візиту до Франції 29 травня 2017 року заявив: «Освічена французька публіка знає про росіянку Анну – королеву Франції. Молодша дочка нашого великого князя Ярослава Мудрого була дружиною Генріха I і зробила істотний внесок у розвиток Франції, будучи однією із засновниць як мінімум двох європейських династій – Бурбонів і Валуа, одна з яких досі править в Іспанії» [17]. У коментарі тогочасного посла України в США Валерія Чалого, оприлюдненому на його сторінці у фейсбуці наступного дня після провокаційної заяви путіна,

[17] Путін про Анну Ярославну: дочка нашого князя Ярослава Мудрого була росіянкою. URL : https://censor.net/ua/video_news/441901/putin_pro_annu_yaroslavnu_dochka_nashogo_knyazya_yaroslava_mudrogo_bula_rosiyankoyu_video 29.05.17.

фактично було окреслено весь подальший розвиток геополітичного тлумачення путіним історії Київської Русі, яке у 2022 році завершилося повномасштабною війною росії проти України: «Коли в. путін говорить від імені росії про "нашого" князя Ярослава і його молодшу доньку Анну – королеву Франції, то не тільки намагається зазіхнути на наше українське глибоке історичне європейське коріння і приписати собі, але й досягнути іншої мети. Все набагато складніше. В позиції російського режиму проглядається намагання показати, що королівські, а потім й імперські європейські династії залежали від росії. І саме росія буде вирішувати, що далі робити з "аморфною", "слабкою", "невпевненою в собі" Європою, "закат якої наближається". Тому послідовність: "наш князь Ярослав" – "наша Анна" – королева Франції... може мати в збуджених мізках своє продовження. До того ж династичні шлюби мали наслідком і територіальні претензії. А є ще Єлизавета Ярославна – королева Норвегії і Данії. Є ще Анастасія Ярославна – королева Угорщини. Так що "слідкуйте за руками..."» [18]. Українська історикиня Олена Бетлій зазначила тоді з цього приводу, що в такий спосіб путін прагнув пояснити всім, що є тільки російська історія, а української історії «немає і бути не може» [19].

Міністр закордонних справ України Павло Клімкін відреагував на цю заяву короткою реплікою: «Проблема навіть не в тому, що росія намагається "привласнити" Анну Ярославну, а в тому, що дійсно вважає Анну Київську росіянкою» [20]. В обговоренні взяла участь і Адміністрація Президента Петра Порошенка, яка привернула увагу до зображення тризуба на персні-печатці Ярослава й до дати заснування москви століттям пізніше від доби Анни Київської.

---

[18] Чалий про заяву президента рф про Анну Ярославну: Путін намагається показати, що саме Росія буде вирішувати, що далі робити з Європою. Так що «стежте за руками». Цензор.нет. URL : https://censor.net/ua/n441965.

[19] Там само.

[20] URL : https://censor.net/ua/n442094.

До дискусії було залучено офіційний Twitter-акаунт МЗС України: «Коли росія каже, що Анна Київська започаткувала російсько-французькі відносини, дозвольте нам нагадати послідовність подій», – ішлося в повідомленні України з прикріпленим зображенням глухого лісу, який був на території москви в 1051 році, коли Анна Ярославна стала дружиною французького короля.

У відповідь на це на сторінці російського МЗС було опубліковано зображення побудованого приблизно в той же час собору святої Софії у Великому Новгороді, проте не згадувалося, що закладку собору здійснив київський князь Володимир у присутності своїх батьків – київського князя Ярослава і княгині Ірини (Інгігерди). Росіяни вкотре завели мову про «спільну історію»: «Ми пишаємося нашою спільною історією. Росія, Україна та Білорусь поділяють одну історичну спадщину, яка має об'єднувати наші народи, а не розділяти нас».

Але в 2010-х роках бачення західного світу історії України, вочевидь, уже відрізнялося від російського, бо за місяць під час зустрічі з П. Порошенком Президент Франції Емманюель Макрон наголосив у своїй промові, що Анна Київська об'єднує Україну і Францію: «Ви знаєте, що у нас дуже давні історичні стосунки між нашими країнами. І я хотів нагадати, що Президент України поїде відвідати місце, де похована Анна Київська, яка була королевою франків, і це дуже важливо в контексті нашої тисячолітньої спільної історії» [21]. Президент Порошенко, підсумовуючи результати свого офіційного візиту до Франції, зауважив: «Дуже символічно, що ця зустріч відбувається фактично першою після парламентських виборів у Франції. Це яскрава демонстрація важливості для нового французького керівництва відносин з Україною і наскільки першим

[21] Королева Анна Ярославна належить спільній історії Франції і України. URL : https://www.ukrinform.ua/rubric-polytics/2254375-anna-aroslavna-nalezit-spilnij-istorii-francii-i-ukraini-makron.html.

пріоритетом зараз є Україна в європейській політиці» [22]. І насамкінець Глава держави безпосередньо пов'язав наратив Київської Русі з російським вторгненням на суверенну територію України: «Весь світ має зараз бути з нами в умовах російської агресії. Ви разом з нами маєте називати агресію – агресією, росію – агресором, а Анну Київську – Анною Київською» [23]. Таким чином, встановлення копії санліського пам'ятника Ярославні в Києві стало прямим наслідком цієї колізії, яка також спричинилась до «битв у Вікіпедії», у ході яких у її російському сегменті в терміновому порядку було внесено численні правки в статтях про Київську Русь і її основні історичні постаті. Щодо битв у Вікіпедії, то вони стали невід'ємною частиною гібридних війн у сучасному світі, зокрема – протистояння між Китаєм і Тайванем [24].

Росія застосовує різноманітні технології фальсифікації історії Київської Русі. Наприклад, у щорічнику Інституту загальної історії російської академії наук «Найдавніші держави Східної Європи» за 2014 рік, присвяченому темі «Давня Русь і середньовічна Європа: виникнення держав», уміщено статтю провідного наукового співробітника Інституту історії матеріальної культури РАН Олександра Мусіна «Шлюбний союз Генріха Капетинга і Анни Ярославни: причини, обставини, наслідки», у якій автор усіляко намагається принизити політичний статус Київської Русі. Він, зокрема, стверджує: «Думку про міжнародний авторитет Київської Русі, з якою європейські монархи прагнули укласти шлюбні союзи,

[22] «Росіяни хотіли вкрасти в нас нашу історію», – Порошенко зустрівся з представниками української громади Франції і вшанував пам'ять Анни Ярославни. URL : https://ua.censor.net.ua/photo_news/445546/rosiyany_hotily_vkrasty_v_nas_nashu_istoriyu_poroshenko_zustrivsya_z_predstavnykamy_ukrayinskoyi_gromady.

[23] Там само.

[24] «Вікіпедія» перетворилася на поле для сутички між Китаєм і Тайванем – BBC. URL : https://ms.detector.media/media-i-vlada/post/23617/2019-10-07-vikipediya-peretvorylas-na-pole-dlya-sutychky-mizh-kytaiem-i-tayvanem-bbc/ (дата звернення 07.10.2019).

слід розглядати як вмотивовану історико-політичними обставинами XIX ст., коли росія зробила свій внесок в європейську перемогу над Наполеоном. Попри те, що в діях князя Ярослава простежується певна шлюбна політика, її успіх визначався, в кінцевому рахунку, інтересами європейських державців» [25]. Тобто історичне значення шлюбу Анни Ярославни з Генріхом Капетингом пов'язане не з політичним впливом київського князя Ярослава в XI ст., а з перемогою російської імперії над Наполеоном у XIX ст.: коментарі тут зайві. Дошукуючись якоїсь іншої причини цього шлюбу, окрім міжнародного авторитету Ярослава Мудрого, Мусін висуває ще одну перверсійну ідею: «Вважаємо можливим припустити, що цей шлюб мав на меті союз Франції з правителем Норвегії Харальдом I Сігурдарсоном, який був одружений із Єлизаветою, другою дочкою князя Ярослава Мудрого» [26]. Зрештою, Мусін навіть самого Генріха Капетинга називає «фантомом для істориків», бо, мовляв, не міг же реальний король Франції взяти за дружину дочку князя Київської Русі, попри те, що дружиною самого Ярослава була шведська принцеса, а його сестра і діти перебували в шлюбах із представниками кількох королівських династій Європи. Подібними маніпуляціями і фальшуванням історії було позначено й сумнозвісну промову путіна, виголошену напередодні початку широкомасштабної війни проти України, у відповідь на яку Посольство США в Україні опублікувало у твіттері порівняльний фотомонтаж історії Києва та москви [27]:

---

[25] Мусин А. Брачный союз Генриха Капетинга и Анны Ярославны: причины, обстоятельства, последствия. *Древние государства Восточной Европы. 2014 год: Древняя Русь и средневековая Европа: возникновение государств* / отв. ред Т. Джаксон. Москва : Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. С. 412.

[26] Там само. С. 417.

[27] Десятинна церква у Києві та болота у Москві. Посольство США відповіло Путіну на слова про те, що «Україну створив Ленін». URL : https://censor.net/ua/news/3318072/desyatynna_tserkva_u_kyyevi_ta_bolota_u_moskvi_posolstvo_ssha_vidpovilo_putinu_na_slova_pro_te_scho.

Але повернімось у 1980-ті роки. До 1500-ліття Києва, яке відзначалось під егідою ЮНЕСКО в 1982 році. У столиці України проводилися великі реставраційні роботи, які мали забезпечити гідний стан історичних декорацій для святкування ювілею. Зокрема, було вкрито свіжою позолотою куполи храмів Києво-Печерської лаври, поновлено фасади й куполи Володимирського собору та Андріївської церкви. З нагоди ювілею було створено фільм «Ярослав Мудрий» (1981, Григорій Кохан), над яким працювали «Мосфільм» і Кіностудія ім. О. Довженка. Сценарій було замовлено росіянину Михайлові Вепринському та українцю Павлові Загребельному. Аналізуючи тексти діалогів з часової відстані в чотири десятиліття, легко переконатися, що деякі важливі фрагменти в добу незалежності

України піддаються зовсім іншій інтерпретації, ніж у період створення фільму. Наприклад, коротенька розмова Ярослава Мудрого з очільниками церкви:

Ярослав: Чи потрібний Києву митрополит з Царгороду? Русича мислю я митрополитом.

Церковник: Князю, патріархія Царгородська не дозволить.

Ярослав: Покінчимо з печенігами, а там – і не питатимемо.

У брежнєвську добу згадка про бажання князя Ярослава зробити руську церкву самостійною й вивести з-під підпорядкування Царгорода стала можливою тільки як підґрунтя до непохитного авторитету єдиного чинного на той час керівництва православної церкви – московського патріархату. Сучасне тлумачення цього уривка виводить на взаємини Української православної церкви Київського і московського патріархатів і вказує на історичний прецедент, який підводить підґрунтя під легітимність виходу Української православної церкви з-під протекторату москви.

Хоча в провідних ролях знімалися російські актори Юрій Муравицький (Ярослав Мудрий), Петро Вєльямінов (князь Володимир) і Леонід Філатов (Твердислав), цього разу в проєкті працювали також українські виконавці: Людмила Смородіна (дружина Ярослава), Раїса Недашківська (Рогніда), Костянтин Степанков (Мстислав Чернігівський), Олег Драч (князь Борис) та ін. Музика Євгена Станковича поєднала у звуковому образі картини старослов'янське й українське інтонаційне забарвлення. Камера одного з кращих операторів київської школи Фелікса Гілевича надала зображенню колориту та масштабності фрески, підкреслила первозданну виразність пейзажів. На горі під Обуховом збудували декорації стародавнього Києва з кріпосними стінами, вулицями та соборами. Ця архітектурна реконструкція перевершила «шведську фортецю», на зведення якої для зйомок фільму «Петро Перший» у 1937 році використали сорок вагонів лісу.

Історик українського кінематографа Любомир Госейко оцінив картину Григорія Кохана прохолодно: «Знята у двох серіях

за участи 24 тисяч статистів і в безпретензійному дусі "Богдана Хмельницького", "Олександра Невського", "Івана Грозного" чи "Петра Першого", ця суперпродукція вкотре вже надає радянському кіну духу імперської патології та великодержавного панславізму» [28]. Досвід цієї масштабної постановки виявився несподівано важливим насамперед для її учасників, котрі вперше в житті пережили ідентифікацію зі своїми пращурами, які мешкали в Києві за часів Ярослава. Журнал «Новини кіноекрана» опублікував лист одного зі згаданих 24 тисяч статистів О. Рисіна: «Одягнувши кольчугу, шолом, взявши до рук щит і меч, я "бився" в лавах захисників рідного Києва. Пишаюся нашими предками, життя яких яскраво відтворено в картині» [29]. Глядачі дістали змогу побачити на великому екрані майстерно відзняті фрески Софійського собору, книги першої в Київській Русі бібліотеки, створеної Ярославом. Усе це, незалежно від наміру замовників фільму вибудовувати міфологему 1000-літньої Русі-Росії (зокрема, у зйомках було задіяно московський і Київський військові округи), допомогло українцям усвідомити себе часткою великої історії власної нації, відновлювало зв'язок часів.

Російський кінематограф путінської доби мав запропонувати своєму глядачеві власний погляд на цю історичну добу. Приводом для цього стало святкування 1000-ліття міста Ярославля, заснованого Ярославом Мудрим. У 2008 році Роскультура провела конкурс, у якому перемогло ТОВ «Анно Доміні. Агентство стилю», спеціалізоване на «продакт-плейсменті» – розміщенні прихованої реклами у фільмах. Прихованою рекламою, вочевидь, була концепція 1000-літньої Русі-Росії. За традиційною радянською схемою і для цього проєкту було зведено дерев'яне місто – у Тутаєвському районі Ярославської області. Сюжет стрічки обертався довкола християнізації та об'єднання Ярославом племен довкруж Росто-

[28] Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / [пер. із фр. Л. Госейко]. Київ : KINO-КОЛО, 2005. С. 315.

[29] Читачі діляться враженнями. *Новини кіноекрана*. 1983. № 3. С. 4.

ва й заснування Ярославля на місці капища племені «Ведмедів». У фільмі, поставленому режисером-дебютантом Дмитром Коробкіним, оминалися будь-які згадки про Київ. Жоден український актор не був залучений до цього проєкту. На головну роль запросили актора Російського драматичного театру в Таллінні Олександра Івашкевича. Допрем'єрний показ фільму відбувся 5 жовтня 2010 року на сторожовому кораблі Балтійського флоту «Ярослав Мудрий» [30]. Із січня 2012 року корабель разом зі сторожовиком «Безстрашний» базувався в Севастополі. Отже, згаданий «продакт- плейсмент» передусім стосувався свідомості екіпажу корабля, який призначався для базування на Чорноморському узбережжі України під час окупації Криму. Таким чином, продукція сучасного російського кінематографа, на відміну від українського, з його суто культурологічною місією, мала прикладне значення для геополітичних інтересів своєї країни.

Княгиня Ольга

Ще на початку 1970-х Юрій Іллєнко повідомив в інтерв'ю журналу «Новини кіноекрана» про задум екранної трилогії, яка мала складатись із фільмів: «Княгиня Ольга», «Князь Володимир» і «Ярослав Мудрий». Реалізовано було тільки першу частину проєкту. У 1983 році Юрій Іллєнко зафільмував за власним сценарієм

[30] «Ярослав Мудрий» – сторожовий корабель Балтійського флоту ВМФ росії. Другий з побудованих 2009 року кораблів проєкту 11540 «Яструб». Головним кораблем цього проєкту є сторожовик «Безстрашний». «Ярослав Мудрий» призначений для пошуку, виявлення і стеження за підводними човнами супротивника, завдання ударів по кораблях і судах у морі і базах, підтримки бойових дій сухопутних військ, забезпечення висадки морських десантів і вирішення інших завдань. На «Ярославі Мудрому» встановлено сучасні зразки тактичного озброєння, включаючи ударний ракетний комплекс «корабель-корабель», ЗРК середнього і ближнього радіусу дії, а також реактивна бомбометна установка РБУ-6000. В ангарі розташовано палубний Но-27, що несе протичовнові торпеди, ракети і глибинні бомби.

історичну драму «Легенда про княгиню Ольгу». У бесіді з кінознавчинею Ларисою Брюховецькою режисер пояснив, чому виникла нова назва: «Слово "легенда" знаєте чому з'явилось у назві? Без нього взагалі не хотіли визнавати цей фільм. Тодішній головний редактор студії Володимир Сосюра сказав: "Називаємо легендою і цим знімаємо багато цензурних проблем"». Вищою мірою прискіпливий до якості візуального образу картини, Іллєнко довірив зйомку на 70-міліметровій плівці Вілену Калюті (приз за кращу операторську роботу XVII Всесоюзного кінофестивалю, Київ, 1984). Зйомки Калюти використовують всі можливості широкого екрана й формату, даючи панораму буття середньовічної Русі, в усій красі первісної природи, де людина почувається гармонійно й органічно. Світ ніби обертається довкола древніх русичів, утворюючи своєрідний космос.

Музику до «Легенди» написав Є. Станкович, який так ґрунтовно заглибився в осягнення теми Київської Русі й самої рівноапостольної княгині, що 1990 року створив балет «Ольга» за лібрето Ю. Іллєнка. У фільмі троє оповідачів викладають свої версії життя та діяльності княгині. Це – онук Володимир (І. Миколайчук), грек-чорноризець Арефа і мати Володимира Малуша (С. Ромашко). Такий прийом, на думку Ю. Іллєнка, давав «можливість різнобічно дослідити період, коли в Київській Русі запроваджувалася державність, дипломатія, культура» [31].

Проте розлога композиція картини позбавляла її цілісності й знижувала силу емоційної виразності. Іван Миколайчук не мав можливості виявити свою акторську майстерність, оскільки його персонаж, князь Володимир, весь екранний час перебував на смертному одрі, цілковито нерухомий. Довгі монтажні плани внутрішнього монологу князя вирізнялися статичністю. У цій першій в історії українського кінематографа екранній появі Володимир Святитель сприймався як певний узагальнений образ, а не реаль-

[31] Лемешева Л. Українське кіно: проблеми одного покоління. Київ : Бюро пропаганди киномистецтва, 1987. С. 8.

на історична особа, що вплинула на весь шлях розвитку Київської Русі, а в історичній перспективі – й України.

У безладі, який на кілька років після смерті Л. Брежнєва запанував у владних структурах, ніхто вже не пильнував дотримання правила запрошувати на провідні ролі українських фільмів російських акторів. Завдяки цьому Ю. Іллєнко безперешкодно зібрав на «Легенді» кращі акторські сили України. Далеко не всім виконавцям поталанило з драматургічною розробкою їхніх персонажів, та й не всім була властива необхідна для національного епосу специфічна манера гри. Але знайдемо тут і художні відкриття: актор з амплуа героя-захисника батьківщини Микола Олялін точно вписався в стилістику фільму, створивши незабутній образ віщого Олега, гідного стати в один ряд з магічними дідами Олександра Довженка. Лесь Сердюк перечитав чимало літератури про Святослава, історичні й літературознавчі дослідження про епоху. І зрештою створив, за висловом Л. Госейка, «несподіваний образ», який вирізнявся глибиною осягнення характеру – в картині, позначеній властивою Іллєнку бароковою надмірністю прийомів художньої виразності, униканням індивідуалізації персонажів, які радше постають образами-символами. Водночас поет Дмитро Павличко наголошував, що Іллєнко – «один з небагатьох сучасних кіномитців, яким не просто близька стилістично, а доступна й підвладна довженківська поетична, філософська манера мислення образами на екрані» [32]. У 1984 році кіностудії Довженка заборонили створення україномовної версії фільму, у прокат вийшла лише російськомовна версія: тодішнє радянське керівництво вирішило, що Ольга та Володимир ніяк не могли розмовляти українською, лише російською. Український дубляж стрічки було здійснено через 31 рік після виходу фільму. Авторами літературної адаптації перекладу виступили Дмитро і Віталій Капранови. Всеукраїнська прем'єра україномовної версії кінокартини Юрія Іллєнка «Легенда про

[32] Павличко Д. Сага про Ольгу. *Новини кіноекрана*. 1984. № 2. С. 4.

княгиню Ольгу» відбулася в ефірі каналу ICTV 24 серпня (у День Незалежності України) 2015 року.

Про спроби сучасної росії долучити княгиню Ольгу до свого національного іконостаса свідчить минулорічний інцидент. Міністр закордонних справ Дмитро Кулеба у своїй праці «Війна за реальність» зазначає: «У 2014 році ми побачили, що машина російської комунікативної війни – це радянська машина, яку повернули зі смітника історії та оновили з використанням найкращих західних технологій» [33]. Він наголошує, що технологи росії базують свою діяльність не на одній детально відпрацьованій версії події або явища, а на дезорієнтації опонента. Така стратегія дає свої результати, як-от коли на сайті Всесвітнього економічного форму 2021 року оприлюднили статтю, у якій княгиня Ольга згадувалася як «перший російський монарх», а Київська Русь як «предок сучасної Росії». Після заклику П. Порошенка до Всесвітнього економічного форуму виправити помилку уривок зі згадуваннями було видалено, і на сайті було представлено таке пояснення: «Попередня версія статті містила згадки про княгиню Ольгу. Ми видалили цей шматок через суперечливі історичні відомості» [34].

Данило Галицький

У 1988 році відзначалося 1000-ліття хрещення Русі. Усі урочистості розпочиналися в Москві, щоб лише згодом продовжитися в Києві. У такий спосіб підкреслювалася безпосередня причетність Москви до «1000-літнього царства», де Києву відводилася другорядна роль. Напередодні цієї події виходець зі Львівщини Ярослав Лупій поставив на

[33] Кулеба Д. Війна за реальність: як перемагати у світі фейків, правд і спільнот. Київ : Книголав, 2022. С. 112.

[34] Всесвітній економічний форум видалив фрагмент статті, у якому княгиня Ольга згадувалася як «основоположниця сучасної Росії». URL : https://censor.net/ua/news/3252717/vsesvitniyi_ekonomichnyyi_forum_vydalyv_fragment_statti_v_yakomu_knyagynya_olga_zgaduvalasya_yak_osnovopolojnytsya.

Одеській кіностудії художніх фільмів історичну драму «Данило, князь Галицький» (1987), чим зробив свій внесок в екранний літопис України як окремої країни, яка існувала одночасно з московією. Діяв він ще з оглядкою на російську концепцію історії, тому разом зі співавтором сценарію Олесем Лупієм обережно розставляв акценти в картині, а на роль Данила Галицького запросив «апробованого» російського виконавця Віктора Євграфова, який у ленфільмівській стрічці «Ярославна, королева Франції» зіграв монаха Даниїла. Але на роль Данилового брата, князя Василька, узяв Івана Гаврилюка, актора з різнобічною екранною біографією, де осібне місце посідали образи героїв Київської Русі (Максим у «Захарі Беркуті», Рус у «Легенді про княгиню Ольгу»). У Госейка наведено характерний факт: під час роботи на фільмом КДБ надто зацікавилося минулим Гаврилюка, «щоби знати, чи хтось із його родичів часом не спілкувався з націоналістами» [35]. Тобто влада намагалася дискредитувати ключового українського виконавця у фільмі про Данила Галицького.

Слід зазначити, що Ярослав Лупій починав свій шлях у кіно як асистент режисера на картині Леоніда Осики «Захар Беркут» (1971), поставленій за однойменною повістю І. Франка. У фільмі Осики Данило Галицький згадувався лише побіжно і не дуже прихильно, оскільки режисер поділяв стримане ставлення Франка до князя Данила, який наділяв своїх прибічників серед бояр землями, що належали міським громадам, звичним до самоуправління й не схильним підкорятися одноосібній владі. Лупій ще під час роботи на «Захарі Беркуті» зацікавився українським середньовіччям. Для Осики в цьому історичному періоді найважливішою була тема демократичного управління, за якого всі питання вирішувалися на віче (коли тухольці зневажливо відгукуються про Данила, Тугар Вовк нагадує їм, що той же їм закони встановлює, а Захар Беркут на те відповідає: «Закони наші не від князів, а від предків наших походять»).

[35] Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995. С. 355.

Ярослав Лупій радше прагнув відтворити тему вертикалі влади, яка почала формуватися в ту добу. І якщо для Осики ідеалом очільника землі руської був Захар Беркут, ладний втратити обох синів задля спасіння громади, то Лупій віддавав перевагу Данилові Галицькому, котрий для свого сина заснував місто Львів, щоб той мав чим правити. Ці два підходи до історичного матеріалу виказують зміну векторів національної ідентичності, що відбувалася в українському суспільстві в останню чверть XX ст. На зміну інспірованому фольклорно-етнографічними мотивами національному романтизму, під впливом якого розвивалася школа поетичного кіно, приходив прагматизм, що визначив шляхи розвитку українського суспільства на рубежі століть, за доби президентства Леоніда Кучми.

Госейко критично оцінив музику, написану до картини Лупія постійним композитором Леоніда Осики: «Однак в історичному контексті старанно здійснену постановку дещо послаблюють бойскавтівські лейтмотиви композитора Володимира Губи» [36]. Проте вибір Губи (він був нагороджений 1988 р. призом за музику до «Данила, князя Галицького» на І Республіканському кінофестивалі в Дніпропетровську) свідчить про прагнення Ярослава Лупія долучитися до прошарку вітчизняного кіно, розроблюваного Леонідом Осикою і присвяченого осягненню основ української національної ідентичності – від «Захара Беркута» (1971) до «Гетьманських клейнодів» (1993).

Після стрічки Лупія тема Київської Русі майже на три десятиліття випала з поля зору майстрів ігрового кіно. У 2018 році львівський кліпмейкер і режисер Тарас Химич, відомий за історичною драмою «Жива» (2016), присвятив історії життя Данила Галицького бойовик «Король Данило», на який покладалися великі очікування, зокрема й комерційні. Проте результати прокату фільму виявилися настільки скромними, що виробникові довелося в усіх інформаційних ресурсах про фільм відбутися ремаркою «Касові збори не розголо-

[36] Там само. С. 355.

шуються». У картині Химича йдеться про напад Батия на Русь, знищення Києва, отримання Данилом Романовичем корони від Папи Римського і правління в ролі короля Русі. Постановник фільму мав цілком правильне бачення обраного матеріалу: «Король Данило – це ще одне свідчення того, що Україна є частиною Європи, що тут здавна існували демократичні традиції. Україна завжди йшла "в ногу" з Європою і лише на певний період відстала через об'єктивні історичні причини. Король Данило, який правив у XIII столітті, засвідчує, що Україна – не якась "молода держава з 25-річною історією"», як дехто вважає» [37]. Але щодо акторів проєкту, то рішення Химича обирати їх не за зірковим статусом, а «за відповідністю створеного образу, зважаючи на акторську майстерність та 200 % віддачі на знімальному майданчику», видається дещо помилковим. Образ короля Данила створив Сергій Ярмошенко – актор та професійний каскадер з досвідом роботи в закордонних проєктах. Усі бої та трюки виконував сам. Хоча за основу інтерпретації особистості головного героя було взято праці львівського історика Леонтія Войтовича, Химич не мав наміру дотримуватись історичної достовірності: «Якщо ми будемо робити все документально чітко, з правильними музичними темами, правильними ґудзиками й усім рештою – досягнемо історичної достовірності, але чи буде воно вражати та чіпляти за живе? Ми маємо створити образ, який буде зачіпати і включати мозок. Так не цікаво, коли людина прийшла в кіно, а їй усе, як у музеї, розписали й розклали по поличках» [38].

На відміну від ігрового кіно в науково-популярних випусках ютуб-каналів істориків ішлося про конкретні аспекти історичної істини про Данила Галицького: «Холмський, а не Галицький». Ким був король Данило? Володимир Александрович про короля Данила

[37] Гривінський Р. «Король Данило – ще одне свідчення того, що Україна – це Європа». Режисер Тарас Химич про те, як зацікавити сучасного глядача давньою історією. День. 2017. 24 березня. URL : https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/korol-danylo-shche-odne-svidchennya-togo-shcho-ukrayina-ce-yevropa.

[38] Там само.

в 99-му випуску «Без брому з Віталієм Ляскою» (січень 2022 р.). Олександр Алфьоров у березні 2022 року в спецвипусках свого ютюб-каналу «Як виглядала Корона Русі?» і «Данила Галицького не існувало! Вражаючий міф» доказово обстоює статус Данила як очільника не Галичини, а королівства Русь, тобто середньовічної України. Спільні зусилля митців і науковців крок за кроком відкривають замовчувану російською імперською і радянською історіографією картину українського Середньовіччя.

Вікінги

П'яту відеолекцію американського історика Тімоті Снайдера, прочитану в Йєльському університеті в циклі «Творення модерної України», присвячено темі «Вікінги, рабовласники, християнство. Як відбувалося становлення Київської Русі» [39]. Снайдер поділяє думку Сергія Плохія, висловлену в його праці «Брама Європи», про те, що створення України – це не про Схід і Захід, а про поширення Півдня, тобто класичної культури, на Північ. Крім того, зазначає Снайдер, «Київська держава стала місцем зустрічі півночі, тобто культури вікінгів, із культурою Візантії», що акцентує важливість теми вікінгів для українського історичного наративу такою ж мірою, як і для західноєвропейського.

В аудіовізуальному мистецтві цей наратив репрезентовано у всесвітньо відомому серіалі «Вікінги» (2013–2020), який належить до найрейтинговіших медійних проєктів сучасності: його дивляться по всій Європі, на Близькому Сході та в Південній Африці. Київська Русь згадується в 4-му і 5-му сезонах цього серіалу, а шостий – фінальний – сезон значною мірою оповідає про Київську Русь другої половини IX ст. Слушно припустити, що для переважної більшості

[39] Вікінги, рабовласники, християнство. Як відбувалося становлення Київської Русі. П'ята лекція Тімоті Снайдера. URL : https://forbes.ua/ru/svit/vikingi-rabovlasniki-khristiyanstvo-yak-vidbuvalosya-stanovlennya-kiivskoi-rusi-pyata-lektsiya-timoti-snaydera-23102022-9034.

глядачів «Вікінгів» це чи не перше знайомство з українським Середньовіччям.

Деміургом всесвіту серіалу є авторитетний британський сценарист Майкл Херст, творець біографічної дилогії «Єлизавета» (2007) та епосу «Тюдори» (2007–2010). Своїми «Вікінгами» Херст дав поштовх і для розвитку художніх серіалів на американському каналі History Channel (тепер він є європейським і має назву History). Новий художній серіал завдячує своїм глядацьким успіхом і вправним режисерам, на кшталт Кірана Доннеллі («Тюдори»), Кена Гіротті («Закон і порядок») та Джеймса Вулноффа («Темний янгол»), і залученню значних бюджетних коштів. За основу взято історію конунга вікінгів Рагнара Лодброка, оспіваного в сагах скандинавського епосу.

Наприкінці другого сезону і повною мірою в третьому з'явився син Рагнара, Бйорн, і саме йому і його братові Івару присвячено шостий сезон. Після того, як Івар програв боротьбу за трон, він подався на схід, за маршрутом, відомим як «шлях із варягів у греки». Опис шляху міститься в «Повісті временних літ» й у творі візантійського імператора Костянтина VII Багрянородного «De administrando imperio» («Про управління імперією»; складений у 943–953 рр.).

Саме до руської частини шостого сезону виникло найбільше претензій і звинувачень у деформації історичної правди про Русь. Уже в першій серії сезону до табору Івара посеред засніженого густого лісу вдирається загін вершників, які виглядають і поводяться як татарські ординці: в оторочених хутром шапках із китицями, у чорних шкіряних кольчугах, із підкреслено азійськими рисами обличчя. При цьому глядачам повідомляють, що перед ними – русичі.

Дізнавшись, що Івар – король, нападники забирають його із собою до столиці, Києва. Камера простежує, як вершники прямують полем до великого міста, розташованого на рівнині, а не на пагорбах, як належало б Києву. Хоча події сезону розгортаються в середи-

ні IX ст., тобто за понад 100 років до хрещення Русі, чомусь у Києві вже стоїть кілька церков – ще й із типово російськими цибулинами куполів, зовсім нетиповими для українського Середньовіччя, яке наслідувало візантійські зразки.

Фактографічні помилки авторів «Вікінгів» є доволі характерними для зарубіжних фільмів і телевізійних програм з історії. Наприклад, телеканал Viasat History, який позиціонує себе як «чудову альтернативу підручникам з історії та сухим фактам», у своїй продукції припускається помилкових суджень і визначень. Досить згадати другий фільм циклу «Історія Європи. Ідеї і переконання» (The Story of Europe. 2. Believes and Ideas, 2017), автор і ведучий якого – почесний професор історії Кембриджського університету Крістофер Кларк – у своїй розповіді про Києво-Печерську лавру зазначає: «Патріарх Московський регулярно проводить тут богослужіння, на одне з них я й прийшов». При цьому не згадується, що Києво-Печерська лавра є історико-архітектурною пам'яткою Київської Русі й України, а лише констатується, що Київ був першим центром руського християнства і мав назву Східного Єрусалима, і тільки в XIV ст. москва почала набувати статусу столиці православ'я.

Українські кінокритики висловлювали розчарування і подив з приводу помилок, допущених у «Вікінгах», але понад усе – щодо запрошення на роль київського князя Олега російського актора Данила Козловського. Серед пояснень такого вибору творців проєкту – наявність у доробку Козловського образу князя Володимира Святославича в російському фільмі «Вікінг» (2016) режисера Андрія Кравчука. Британський шоураннер серіалу Майкл Херст, маючи 30-річний досвід роботи в кіно (окрім «Єлизавети» і «Тюдорів», за його авторства зроблені «Фламандська дошка» про Францію, Іспанію та Британію XV ст., «Молодий Казанова» про Італію XVIII ст. і «Не маючи страху» про Папу Римського Івана Павла II), добре знаючись на історії Західної Європи, вочевидь, значно менше був знайомий з історією Київської Русі і її впливом на сучасну геополітику. У випадку з «Вікінгами» мали значення й зусилля російської

кіноіндустрії та політикуму в просування Козловського на роль князя Олега, як і відсутність будь-яких дій з боку української сторони задля вибору на роль київського князя обдарованого українського або знаного західного виконавця – з огляду як на скандинавське походження Олега, так і на прагнення нашої країни інтегруватись із Євросоюзом. У добу широкого розповсюдження кінопродукції запрошення визначних акторів з інших країн на ролі національних героїв стали поширеною практикою.

Оскільки надання російському акторові ролі Олега в серіалі «Вікінги» є вже доконаним фактом, не варто витрачати час на конспірологічну версію кастингового рішення як спроби показати історичний зв'язок Київської Русі з московським князівством і російською федерацією. Краще тримати в полі зору нові світові проєкти, тією чи іншою мірою пов'язані з Україною – від скіфської доби й до нашого часу. Держкіно України мало б налагодити комунікацію з Майклом Херстом і продюсерами «Вікінгів», щоб убезпечити політичні та мистецькі інтереси України. Тим більше, що головну жіночу роль у цьому серіалі виконала канадська актриса українського походження Кетрін Винник, відома своїми виразними національними переконаннями. Особистість різнобічна: вихованка Пласту, чорний пояс (3-й дан) з тхеквондо та чорний пояс (2-й дан) з карате, з дитинства вільно володіє українською. У «Вікінгах» було затверджено на роль іще одну актрису українського походження – Іванку Сахно, та через неповноліття на момент зйомок вона мусила відмовитися від участі в проєкті.

Замість закидати Херстові його помилку з Козловським було б доцільніше налагодити комунікацію із шоураннером такого рівня з метою в перспективі залучити його до реалізації історичного полотна про Україну. Слід зауважити, що ідеї таких проєктів поступово зринають у вітчизняному медіапросторі. Узяти хоча б анонсовану в жовтні 2016 року «1+1 медіа» розробку багатосерійної історичної драми «Інгігерда», присвяченої шведській принцесі, дружині Ярослава Мудрого. Цьому задумові передував документальний проєкт

від «1+1 Продакшн» – «Україна. Повернення своєї історії», показаний на «1+1» у серпні 2016 року. У його межах уперше було оприявнено зовнішність дружини Ярослава Мудрого Інгігерди. Автори фільму за підтримки польських колег з медичного університету Кароля Марциновського відтворили її зовнішність за фрагментами рештків з саркофага в Софійському соборі в Києві, що викликало інтерес як в Україні, так і за її межами. Одразу впадають в око спільні риси фенотипу Інгігерди й Кетрін Винник, яка могла б створити цей екранний образ. Керівництво проєкту «Інгігерда» задекларувало намір «розповісти про наше "Величне століття"», «показати роль сильної жінки в історії», а також зробити «цей проєкт масштабним і відкритим до взаємодії з іншими продакшенами, історичними інститутами» [40]. Щоправда, у випадку зі шведською дружиною Ярослава Мудрого доречніше було б вести мову про паралелі з «Вікінгами», а не з «Величним століттям». І мало б сенс запросити до співпраці Херста: навіть класик голлівудської режисури Мартін Скорсезе (італієць із походження) звернувся до Херста з пропозицією створити італійський епос «Цезарі», бо фахівців такого класу у світі одиниці. А щодо огріхів із руським фактажем у «Вікінгах», то про історичну достовірність проєкту «Інгігерда» має подбати українська сторона.

Згадаємо ще про спіноф канадсько-британських «Вікінгів» Майкла Херста – американський серіал «Вікінґи. Вальгалла» (Vikings: Valhalla, 2022, шоураннер – Джеб Стюарт). Міністру культури та інформаційної політики України Олександрові Ткаченку минулого року довелося втрутитись у рекламну кампанію стрімінгової платформи Netflix, коли в анонсі нового серіалу було виявлено, сказати б, типовий набір помилок: «По ситуації, що склалась з Netflix, коли нашу Русь (сподіваюсь, що випадково й неумисно) сплутали з Росією, а нашого Ярослава Мудрого зробили князем земель Північної Росії, є два висновки: 1. Маємо ще багато

[40] «1+1 медіа» почала розробку багатосерійної історичної драми «Інгігерда». URL : http://detector.media/production/article/119574/2016-10-10-11-media-pochala-rozrobku-bagatoseriinoi-istorichnoi-drami-ingigerda/.

роботи в освіченні міжнародної аудиторії про нашу історію. 2. Тісні контакти з партнерами допомагають вирішити ситуації майже миттєво», – повідомив він.

Проблему було зафіксовано користувачами соціальних мереж, коли один із акаунтів Netflix, присвячений серіалу «Вікінги: Вальгалла», оприлюднив перелік персонажів другого сезону. У цьому переліку Ярослава Мудрого було названо «королем Північної Росії». Після перемовин О. Ткаченка з регіональним керівництвом Netflix описи обох персонажів було виправлено [41]. Це вже позитивний результат, проте висновок очевидний: щоб уникнути помилок у міжнародних проєктах про українське Середньовіччя необхідно ще на стадії препродакшена цікавитись основними характеристиками історичних постановок і за потреби надавати наукові консультації їхнім творцям.

Руські богатирі

Олександр Алфьоров присвятив спеціальний випуск свого ютуб-каналу від 6 квітня 2021 року темі «Як і навіщо росіяни вкрали українських богатирів. Історія обману» [42], яка набрала понад 50 тис. переглядів. І почав свою розповідь зі згадування картини Віктора Васнецова «Три богатирі», де Ілля Муромець, Добриня Микитич та Олешко Попович, якими так пишаються московити як «исконно рускімі молодцамі», героїчно позирають в далечінь. Алфьоров коротко окреслив, як характеризують усіх трьох історичні джерела і наголосив на невідповідності сучасної російської інтерпретації історії трьох богатирів цим характеристикам. На думку історика, «це не просто крадіжка: це одна з ідеологічних програм, яка сьогодні на-

[41] Netflix виправив допис про «російського князя» Ярослава Мудрого на запит України – Ткаченко. Радіо Свобода, 23 листопада 2022. URL : https://www.radiosvoboda.org/a/news-netflix-dopys-vikinhy-valhalla/32144903.html.

[42] Як і навіщо росіяни вкрали українських богатирів. Історія обману. URL : http://surl.li/booqj.

магається на інформаційному, історичному полі вбивати нас, українців» [43].

Український розвідник і дипломат Григорій Руденко (1925–2019) в 2017 році на шпальтах тижневика «Фокус» оприлюднив дві статті: «Богатирська наша сила» і «Три богатирі: хто єсмь хто», у яких процитував і висловлювання Карла Маркса з його праці «Таємна історія дипломатії XVIII сторіччя»: «В кривавому болоті московського рабства, а не в суворій славі норманської доби стоїть колиска росії» [44]. Відзначає він і роль кінематографа в переписуванні росією історії – від ейзенштейнового «Олександра Невського» до теперішнього «Вікінга».

Ілля Муромець

Між Україною і росією точиться тривала дискусія щодо походження легендарного богатиря часів Київської Русі, який разом із Добринею Микитичем і Олешком Поповичем захищав рідну землю від ворога. Згідно з українськими билинами, зокрема оповідкою «Про Іллю Муромця і Соловія», Ілля походить з «міста Муромль». Деякі українські дослідники припускають, що йдеться про місто Моровійськ (сучасне село Морівськ Чернігівської області України). Одним із головних аргументів називається швидкість, з якою він дістався до Києва – це можна було здійснити лише з придеснянського Моровійська.

За російськими билинами, Ілля походив із «села Карачарово під Муромом». Деякі російські дослідники припускають, що йдеться про село Карачарово під Муромом сучасної Владимирської області росії. Існує також версія, за якою одним із прообразів легендарного героя став преподобний Ілля з Мурома, чернець Печерської лаври, який жив в XI–XII ст. і був канонізований православною Київською митрополією в 1643 році як «преподобний Ілля з Му-

[43] Там само.

[44] Руденко Г. Богатирська наша сила. URL : https://focus.ua/long/379009

рома». Його мощі покояться в Антонієвих печерах у Києво-Печерській лаврі.

Перший повнометражний ігровий фільм про богатиря створено в 1956 році на кіностудії «Мосфільм». Постановку було довірено режисерові, удостоєному престижної премії NBR [45] за анімаційно-ігрову картину «Новий Гуллівер» (1935) – луганчанину Олександрові Птушку, який на той час мав у своєму доробку такі успішні ігрові кіноказки, як «Кам'яна квітка» (1946, за М. Бажовим, Сталінська премія, премія МКФ в Канні за краще кольорове рішення) і «Садко» (1953, «Срібний лев» Венеційського МКФ). Доречно згадати, що Птушко в 1935 році працював режисером комбінованих і трюкових зйомок на фільмі Олександра Довженка «Аероград», головну роль у якому виконав Сергій Столяров, котрий в «Іллі Муромці» втілив на екрані образ Олешка Поповича. Самого Муромця зіграв Борис Андреєв, що його Довженко запросив на роль Сави Зарудного у фільмі «Поема про море» (1958).

Зйомки «Іллі Муромця» проводилися в павільйонах «Мосфільму», а також у Криму та на берегах Камського водосховища поблизу сс. Луніжки та Костянтинівка, де було збудовано рідне село богатиря – Карачарове. Декорації Стародавнього Києва з міськими спорудами та фортечною стіною було зведено на Чайній гірці в Ялті, а на берегах щойно збудованого Сімферопольського водосховища знімалися дніпровські сцени. У фільмі на питання київського князя, звідки він, Ілля Муромець відповідає: «Я з Мурому, з села Карачарове», кінематографічно легітимізуючи російську концепцію походження богатиря. Показ фільму відбувся в різних країнах (Фінляндія, Камбоджа, НДР, Японія, Швеція, ФРН, США) під адаптованими до національного прокату новими назвами. Дубльована американська версія мала назву «Меч і дракон» (The Sword and the Dragon) і була скорочена на чотири хвилини. Нині права на показ «Іллі Муромця» контролюють «Мосфільм» і Netflix.

---

[45] National Board of Review. USA.

Маніпулятивні підходи застосовуються росіянами для впровадження великодержавної міфології у свідомість нових поколінь, до яких політична пропаганда звертається, зокрема, мовою анімації у стрічках про богатирів землі руської, яку вони різними засобами художньої виразності – від драматургії до фенотипу і костюмів персонажів – намагаються трансформувати в землю російську. Ідеться про анімаційну франшизу, до якої входять «Альоша Попович і Тугарин Змій» (2004), «Добриня Микитич і Змій Горинич» (2006), «Ілля Муромець і Соловей-Розбійник» (2007), «Три богатирі й Шамаханська цариця» (2010), «Три богатирі на дальніх берегах» (2012), у яких через прозорі алюзії, зокрема через специфічне інтонування, зіставляють образ київського князя Володимира з володимиром путіним. Усі п'ять фільмів тривалий час демонструвались в українському прокаті й на телебаченні. Після заборони їх показу в Україні в росії було знято ще шість мультфільмів про богатирів, створено низку відеоігор за їхніми мотивами.

У росії Іллі Муромцю надано статус святого покровителя прикордонців і зведено пам'ятники в міському парку Мурома (1999) і в Адміральському парку Владивостока (2012), у Рубцовську (2018). А в 2014 році на Дівочому полі в Москві міністр оборони рф сергій шойгу урочисто відкрив Пам'ятник Дальній авіації, який є нічим іншим, як осучасненою версією картини Віктора Васнецова «Три богатирі». Таке активне культурне привласнення спадщини Київської Русі зустрічало навіть в росії певний спротив. Жителі Владивостока запитували міську владу, яке відношення має Муромець до морських кордонів їхньої країни.

Українським аніматорам тривалий час було доволі складно знайти необхідне фінансування для реалізації власних проєктів, у тому числі й пов'язаних з міфологію Київської Русі. Міша Костров і Сергій Гаврилов, починаючи від 2009 року, збирали бюджет для постановки повнометражного анімаційного фільму «Микита Кожум'яка» – сучасної казки за мотивами давньослов'янських легенд про сина Кирила Кожум'яки Микиту, який потрапляє в Дивосвіт напередодні квітіння

папороті. Продюсер Дмитро Бєлінський представив тизер на кіноринку Канського МКФ. Образна система фільму, його фольклорні персонажі зацікавили німецьких та іспанських дистриб'юторів. Після препродакшену довелося повністю змінити весь процес виробництва комп'ютерної графіки. Унаслідок фінансово-економічної кризи фільм залишився без фінансування й у 2008 році проєкт було повністю заморожено. Відновилася робота над фільмом лише у 2011 році кінокомпанією Panama Grand Prix завдяки українським інвесторам та підтримці Держкіно в обсязі 4 млн гривень, що становило тоді п'яту частину бюджету мультфільму. Режисер фільму Манук Депоян розповів, що над створенням стрічки протягом двох років активно працював колектив з декількох сотень осіб. Кістяк аніматорів, за його словами, складали українські художники; анімація створювалася в Києві, Харкові та Одесі. Постановником анімаційних сцен виступив Віктор Андрієнко, який також озвучив кількох персонажів. Автори проєкту знайшли точне кінематографічне рішення класичної народної легенди, принципово відмінне від російської богатирської франшизи. Написана Сергієм Круценком із використанням новітніх комп'ютерних технологій музика до фільму й пісні у виконанні Злати Огнєвич перекидають місток між українським фольклором і сучасною дитячою та підлітковою аудиторією, для котрої мірилом екранних принад лишається франшиза про «Гаррі Поттера». Твір Манука Депояна виконав одразу дві функції: осучаснив національну казку й переклав її на зрозумілу світові екранну мову. Прем'єра «Микити Кожум'яки» відбулась у 2017 році. Фільм було придбано для прокату в 60 країнах світу.

До теми Київської Русі звернулись і автори фентезі «Сторожова застава» (2017), знятого за мотивами книги Володимира Рутківського компанією Kinorob за підтримки Державного агентства України з питань кіно. Співпродюсером проєкту виступив Новий канал. Рутківський і автори сценарію стрічки, дитячий письменник з Гайворона на Київщині Сашко Дерманський і маріупольський кінодраматург Ярослав Войцешек, вдалися до популярного у світовому кіно мотиву подорожі в часі. Події розгортаються в 1097 році в старо-

давній Україні, куди потрапляє сучасний український п'ятикласник і пліч-о-пліч із трьома богатирями – Ільком, Олешком і Добринею – стає на захист рідного краю від ворогів доби Середньовіччя, виявляє сміливість і винахідливість. У контексті зазіхань росії на спадщину Київської Русі чи не найважливішим сенсом «Сторожової застави» виявляється єдність простору сучасної України і руського Середньовіччя. Герой фільму Вітько засинає у своїй модерній київській квартирі – і прокидається в давньоруському Римневі. Він легко знаходить спільну мову з легендарними русичами; його інтерпретовано як їхнього нащадка за правом землі і крові. В одному з епізодів хлопчик розповідає, що в його часі Україні теж доводиться боронитися від ворога. Зрештою, серед тих, хто захищає нашу країну під час повномасштабної російської агресії, теж є свої юні герої: досить згадати 15-річного Андрія Покрасу, який зі своїм дроном допоміг ЗСУ знищити колони окупантів, які йшли на Київ [46].

Цінним складником промокампанії стрічки був флешмоб виконавців в історичних костюмах на станції метро «Золоті Ворота» і випуск «Укрпоштою» серії поштових марок із зображеннями героїв «Сторожової застави» – богатирів Ілька, Олешка та Добрині. «Сторожову заставу» представлено в бібліотеках найбільших світових платформ Video on Demand (VoD) – Tunes і Amazon. Також розроблено та випущено відеогру для мобільних пристроїв «Сторожова застава: оборона». Сторінки фільму створені у Вікіпедії українською і англійською мовами (назва стрічки в перекладі англійською – «The Stronghold»).

У 2015 році на презентації в Києві своєї книги «Криваві землі: Європа між Гітлером і Сталіним» Тімоті Снайдер дуже точно визначив специфіку історії нашої країни: «Україна насправді втілює в дуже інтенсивній формі більшість головних тем з європейської історії та деякі з головних тем світової історії. Унаслідок географії України всі теми європейської історії з'являються в українській істо-

[46] Під Києвом 15-річний хлопчик за допомогою дрона допомагав ЗСУ знищувати колони окупантів. URL : http://surl.li/cduzd.

рії, просто в цікавішій формі, як, наприклад, вікінги. Київ може бути єдиним найцікавішим і найдовговічнішим спадком епохи вікінгів. Коли зараз дивишся на фотографії воєнного Києва, то все ще бачиш Святу Софію, спадщину цивілізації вікінгів. Це спадок вікінгів, які навернулися до християнства» [47].

Історики й культурологи раніше від вітчизняного політикуму усвідомили геополітичну важливість популяризації об'єктивного історичного наративу про взаємозв'язок Київської Русі й України та із середини 2010-х років почали поширювати відео відповідної тематики. Зокрема, можна згадати лекції на ютуб-каналах Ярослава Грицака, Мирослава Поповича, Олександра Палія, Леоніда Залізняка та ін. Значну роль в інформаційному спротиві росії відіграє мультимедійний дослідницький проєкт «Локальна історія», започаткований у 2013 році, передусім – історична онлайнова платформа localhistory.org.ua., яка функціонує від 2019 року й має нині близько п'ятдесяти тисяч підписників, збираючи на лекціях провідних учених країни від 5 до 20 тисяч глядачів. Цей показник значно перевищує тиражі наукових видань, кількість яких коливається в межах 300–1000 примірників. А науково-популярний ютюб-канал кандидата історичних наук Олександра Алфьорова налічує понад 320 тис. підписників.

Проблема з опрацюванням матеріалу українського Середньовіччя за межами нашої країни полягає в тому, що проросійська інтерпретація цієї доби просувається не тільки з території росії.

Підкреслюючи стратегічне значення досліджень Київської Русі, Олександр Алфьоров змушений визнати, що в царині історичних досліджень в Україні існує проблема: «Історію України було віддано аматорам, які сформували шкідливі міфи і вдарили по міфах державницьких» [48]. Він уважає, що вітчизняні науковці не знають-

[47] Путін прорахувався, коли думав, що знайде підтримку українців – Тімоті Снайдер. 24 червня 2015. URL : https://www.radiosvoboda.org/a/27091167.html.

[48] «Терміном "деколонізація" ми себе принижуємо», – Олександр Алфьоров. 18 жовтня 2022. URL : https://localhistory.org.ua/texts/interviu/terminom-

ся достатньо добре на давніших періодах. І це в той час, коли є нагальна потреба пояснювати світові наші історичні контексти. Алфьоров поділився сумним спостереженням: «Коли ми заходимо у європейський музей, то можемо там побачити експонати середньовічної української держави Русь. Це X, XI, XII, XIII століття, які підписані англійською чи німецькою мовою як Russia або Russland, тобто Росія. Уважаю, що нам треба починати з термінології. Важливо переглянути музейні фонди й базові концепти середньовічної Європи. Адже там немає України чи Русі, а є Росія.

І коли в Українському інституті національної пам'яті дослідження з історії України звузили лише до XX сторіччя, то тепер на рівні інституцій ми можемо давати росіянам відповідь тільки про минуле століття. А щодо Київської Русі, то там Росія почувається абсолютно прекрасно, бо ми не маємо можливості на рівні інституцій відповідати їм» [49]. У СРСР дві історичні теми були суто російськими: Київська Русь і Візантія. Туди не допускались українці зі своїми тлумаченнями. Це розглядалось як світоглядна загроза, бо українці завжди апелювали до того, що Україна – це Русь і що Київ був центром тієї держави. Окрім того, багатьох російських студентів за державними програмами відправляють до іноземних навчальних закладів. Там вони інкорпоруються в наукове середовище та представляють, наприклад, англійські школи дослідників Середньовіччя. І, відповідно, є пропагандистами російського історичного наративу.

Після 2014 року в Україні з'явилося чимало дослідницьких центрів, які займаються темами Київської Русі. Уже є науковці, які досліджують Візантію. Це справді здобутки української науки, і сьогодні вже є вагомі результати. Важливо, щоб наукові досягнення в інтерпретації доби Київської Русі знайшли відповідне відображення в аудіовізуальному портретуванні українського Середньовіччя.

---

dekolonizatsiia-mi-sebe-prinizhuiemo-oleksandr-alforov/?fbclid=IwAR0g41f6RtCMf-zJjfRRHkHIZLg0KcxQQYalF-Gc4s1IUZKAAnIV0AqxrfQ.

[49] Там само.

Олександра Шаповал

СУЧАСНЕ УКРАЇНСЬКЕ КІНО ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

У новій політичній реальності України особливої ваги і значення набуває дослідження поняття національної ідеї та ідентичності в мистецтві. Це стосується й екранних медіа, які сьогодні постають як найвпливовіші та наймасовіші засоби впливу на громадян, передусім на молодих людей. У теперішніх реаліях стає зрозумілим, що збереження й розвиток національної ідентичності – одне з головних надзавдань, без якого можливо втратити не лише нашу культуру, мистецтво, але й територіальну цілісність, державу, народ. Саме зараз це і відбувається: через відсутність міцного «фундаменту», через поширення пропаганди та ідей «русского міра», активну співпрацю та запозичення наративів «доброго сусіда» росіяни змогли сформулювати ідейні лозунги та розпочати війну, апелюючи до «освобождения исконно русских земель». Україна перебуває в інформаційній війні вже дуже багато років, тому висвітлення та формування власної ідентичності завдяки творам мистецтва й транслювання цього в широкі маси видається надважливим нині.

Україна перебуває у стані війни вже понад дев'ять років, починаючи з російського вторгнення на сході України у 2014 році та розгортанням повномасштабної війни 2022 року. Упродовж цього часу українські кінематографісти створили певну кількість ігрових, анімаційних, телевізійних та документальних фільмів, у яких має місце висвітлення національної ідеї українців. У контексті сучасних реа-

лій України та продовження війни виняткового значення набувають дослідження творів кіномистецтва, де порушуються ці питання. Головною темою дослідження обрано сучасні українські кінематографічні твори для дітей та підлітків, які створені за останні десять років і сприяють формуванню підростаючого покоління українців. Аналіз, узагальнення, виокремлення певних тенденцій сучасного українського кінематографа вітчизняного спрямування видається надзвичайно важливим та, безумовно, актуальним у наш час. Окреслена проблематика сучасного кінематографа ще не була предметом ґрунтовного мистецтвознавчого дослідження.

Саме тепер українці виборюють право на існування, на незалежну країну, краще майбутнє з демократичним устроєм, власною історією і мовою. Багато російськомовного населення починає спілкуватися українською, і не через те, що їх до цього хтось змушує або обмежує їхні права, а за власним бажанням, бо більше не хочуть розмовляти мовою окупантів. За ці місяці українці неймовірно швидко об'єдналися в єдине ціле, допомагають одне одному й гуртуються, вже менше відчувається розмежування на схід і захід, на російськомовних і україномовних – усі стоять за свою землю, свою країну, демонструючи світові неймовірну згуртованість і єдність у питаннях суверенітету й територіальної цілісності нашої держави. Відчуття єдності таке сильне, що іноді абсолютно незнайомі люди стають рідними. А щоденна фраза «Як ти?» набула нових смислів. Це вже не просто запитання, а маркер людей, які хвилюються й думають про тебе.

Чи мали українці чітку громадянську позицію та національну ідентичність до повномасштабного вторгнення? На жаль, далеко не всі. Як не сумно це зауважувати, але саме війна, горе та особисті втрати об'єднали українців як ніколи раніше, наживо продемонструвавши важливість і необхідність чіткої єдиної позиції, знання історії, небажання «руского міра» і якнайшвидше відмежування від «братнього» народу, який скидає бомби на цивільних, розстрілює жінок і дітей, порушує всі можливі закони ведення бойових дій та права

людини. Саме ці трагічні події репрезентували світові неможливість і абсурдність повернення нашої країни під російську залізну завісу, у тоталітарний союз, де немає нічого спільного із загальнолюдськими цінностями та свободами. У наших країнах абсолютно різні вектори розвитку, які тепер вже ніколи не стануть подібними. Ця війна зробила «щеплення» українцям, і тепер на довгі роки росіяни будуть асоціюватися лише як окупанти, зомбовані істоти, з якими в нас немає нічого спільного. Та й не тільки в українців, у всьому цивілізованому світі все більше компаній відмовляються співпрацювати з росією, поки вона не припинить агресію щодо України. Маємо боротися на всіх фронтах, на інформаційному зокрема, і робити все, що в наших силах для якнайшвидшої нашої перемоги!

У своїй розвідці розглянемо сучасну українську кінопродукцію для дітей та підлітків, виокремивши в підрозділи аналіз ігрових картин, телевізійних серіалів та анімаційних стрічок. Спершу зупинимося на ігровому кіно для дітей та підлітків, створеному за останнє десятиліття, і проаналізуємо досягнення в означеній царині наших кінематографістів.

В українському кінематографі протягом останнього десятиліття відбувається стрімке зростання кількості та якості вітчизняних картин. Нові українські фільми почали активно демонструвати в широкому прокаті, їх представляють на відомих світових кінофестивалях, де вони виборюють почесні нагороди. Поступово налагоджується успішна співпраця українських кінокомпаній з міжнародними партнерами. Ще зовсім недавно українських картин з'являлося зовсім небагато, і вони лишалися непоміченими глядацькою аудиторією. Сьогодні можемо констатувати певне відродження українського кінематографа. Звісно, мова йде про період до повномасштабного вторгнення, яке, на жаль, зупинило більшість кінопроєктів.

Одну з провідних ролей у відродженні відіграла професійна діяльність українських кінематографістів, які сприяли формуванню державної політики в галузі кіно та системи підтримки кінематографа, що наближені до сучасних європейських практик. Значна кіль-

кість різноманітних кінопроєктів фінансувалася як державою, так і приватними компаніями. З появою Державного агентства України з питань кіно (2011) суттєво збільшилося фінансування вітчизняного кінематографа і простежується його відродження. Було створено стратегію розвитку українського кіно в контексті просування національних цінностей.

Після початку російсько-української війни в 2014 році, було внесено зміни до «Закону про кінематографію», де зазначалося, що забороняється розповсюджувати та транслювати фільми держави-агресора [1]. Було обмежено величезну кількість показів російських фільмів та серіалів. Звісно, це вплинуло на розвиток української кінопродукції. Наступним серйозним кроком до створення вітчизняних кінопроєктів став закон про мовні квоти на телебаченні, Закон «Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації» від 23 травня 2017 року, згідно з яким 75 % контенту на національних і регіональних каналах має бути україномовним. Це створило передумови для створення більшої кількості української кінопродукції для телебачення та інших ЗМІ.

Важливо зауважити, що багато сучасних українських фільмів мають патріотичну спрямованість, у них розповідається про історію українських земель, про визначних героїв, на яких хочеться рівнятися й наслідувати. Саме завдяки мистецьким творам через художні образи найлегше прищепити маленьким глядачам любов до рідної землі, зацікавленість історією своєї країни та усвідомлення належності до неї. На значимих художніх творах і зрощуються свідомі громадяни. Адже без історії не буде майбутнього, що неодноразово було продемонстровано впродовж віків. Маємо пам'ятати наше минуле, аби не повторити помилок пращурів.

---

[1] Верховна Рада України. Про внесення зміни до статті 15–1 Закону України «Про кінематографію». URL : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1046-19#Text.

Однією зі знакових картин для дітей у цьому контексті є стрічка «Іван Сила», знята 2013 року відомим українським режисером Віктором Андрієнком. Фільм створено за книгою Олександра Гавриша «Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу» (2007), описані події якої засновані на реальних подіях. Це незвичайна історія життя Івана Фірцака, українського богатиря небаченої сили. Він був артистом чехословацького цирку й вигравав багато поєдинків із відомими світовими борцями. Іван став чемпіоном Чехословаччини з важкої атлетики та боротьби, чемпіоном Європи з культуризму; з рук британської королеви отримав шолом і пояс, оздоблені золотом та діамантами. Американська преса називала його найсильнішою людиною XX ст. Однак у самому розквіті кар'єри він усе залишив і повернувся на Батьківщину, за якою дуже сумував.

Історія про українського богатиря захоплює і веде за собою з перших хвилин перегляду фільму. Саме завдяки таким стрічкам молодь має приклад для наслідування, замислюється над питаннями самоідентифікації – усвідомленням того, хто вони і на якій землі живуть. Образ головного героя вчить дітей мужності, порядності й доброті. Молодий Іван пройшов через важкі випробування, вистояв і змужнів, став непереможним не лише силою, але й духом. Головний слоган фільму – «Правда завжди переможе». Іван повторює його у складних ситуаціях. Життєвий приклад сильного й мудрого атлета допомагає аналізувати різні аспекти морально-етичної проблематики, вчить дітей розрізняти добро і зло, чесність і підлість, розпізнавати справжню дружбу і любов, корисливість і заздрість. Такі особистості стають національними героями, за якими хочеться йти, на яких рівнятися. Показово, що до оновленої шкільної програми включили повість Олександра Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили», яку рекомендовано вивчати в безпосередньому поєднанні з історико-пригодницькою стрічкою «Іван Сила».

Український молодий режисер Любомир Левицький зняв кілька молодіжних фільмів, у яких намагався наслідувати американську

манеру кінорозповіді. Він ставив за мету популяризувати й розповідати про українську культуру через масовий кінематограф. Його картини – перший український молодіжний трилер «Штольня» (2006) та містичній фільм жахів з елементами комедії «Тіні незабутніх предків» (2013). Вони хоч і не стали визначними кіноподі-ями, мають кіноляпи та сюжетні нелогічності, проте непогано були прийняті молодіжною аудиторією і змогли зібрати певні касові збори.

Наступна картина, яку варто розглянути, – це «Сторожова застава» (2017), повнометражний дебют режисера Юрія Ковальова. Фільм має патріотичну спрямованість. Його створювали з гаслом «Захисти минуле заради майбутнього». Стрічка знята за книгою відомого українського письменника Володимира Рутківського, яка адоптована у сценарій дитячим письменником Сашком Дерманським та кіносценаристом Ярославом Войцешеком. У картині розповідається про школяра Вітька (Данило Каменський), котрий через таємничий портал часу потрапляє в 1120 рік у Київську Русь, де й розпочинаються цікаві пригоди. Тут він зустрічається з відомими богатирями з казок та билин – Олешкою Поповичем, Іллею Муромцем і Добринею Микитичем, а також з красунею Оленкою та жорстокими половцями.

Це один із перших українських сучасних фільмів-фентезі для дітей, що був задуманий як мейнстрімівський блокбастер. На жаль, не все вдалося так, як було задумано. Картину кілька разів дознімали й перемонтовували, унаслідок чого виникли певні проблеми постпродакшину – з'явилися сюжетні діри та нелогічності, слабкий монтаж та переозвучка. Однак, незважаючи на певні кіноляпи, фільм все одно відбувся і став хорошим сімейним фільмом. Авторам картини вдалося відтворити атмосферу Київської Русі, весело та з гумором розповісти історію, яка тримає увагу юних глядачів до останніх кадрів.

У 2017 році вийшло на екрани українське фентезі для дітей «Урок магії» сценариста й режисера Лілії Солдатенко. Стрічка знімали в

українських містах – Одесі та Білгороді-Дністровському, у форматі 6k на сучасну камеру Red Dragon, що вперше з'явилася в Україні.

У фільмі розповідається про пригоди чотирьох друзів – Лади, Аліси, Мишка та Славка, які під час проведення вистави «Урок магії» раптом потрапляють до фантастичного світу чаклунства. Причиною цього стала відьма Герлінда, яка за допомогою цієї четвірки, хоче першою заволодіти Кришталевим Оком, на яке ще полюють гобліни та чаклуни. Той, хто отримає цей артефакт, дізнається про всі секрети заклинань, зможе розуміти мову тварин і стане всемогутнім. Спершу школярі потрапляють у різні місця та невдовзі розуміють, що подолати чаклунство зможуть лише разом, а справжня магія та сила – це їхня вірна дружба.

Задум фільму досить непоганий – дитяче фентезі з магією, чаклунами, гоблінами, таємницями та ерудовані школярі, кожен з яких має глибокі знання з певного предмета, що знадобиться в подоланні певних труднощів. І саме разом, допомагаючи один одному, вони зможуть перемогти. Та, на жаль, успішно втілити цей проєкт творцям картини не зовсім вдалося. Школярів грають молоді українські актори, яким бракує досвіду; вони переграють або просто декламують завчені репліки. Діалоги створені українською мовою, що, звісно, радує, проте вона не звучить органічно. Спецефекти також не на рівні й додають ще більшої театральності та штучності картині.

Цікава картиною, на якій варто зупинитися, є фантастичний пригодницький фільм «Фокстер & Макс» (реж. А. Матешко, 2019). Зйомки проходили на вулицях Києва: у фільмі багато красивих, упізнаваних локацій, які привертають до себе увагу й підсилюють візуальну складову. Над створенням сценарію стрічки працювали канадський сценарист Скотт Парізьєн та Анастасія Матешко. Їхня співпраця виявилася досить продуктивною: захопливий сюжет, живі персонажі, цікаві, з гумором діалоги. Це історія про дванадцятилітнього хлопчика Макса, який почуває себе самотнім і тікає з дому, аби проявити себе у творчості. Переховуючись під мостом, він малює графіті собаки нано-фарбами. Раптом малюнок оживає і пере-

творюється на пса-наноробота із суперможливостями. Макс разом з новим другом-роботом потрапляє у вир пригод, з небезпечними злочинцями, боротьбою, справжньою дружбою і взаємодопомогою. У фільмі порушуються важливі проблеми сучасних підлітків: булінгу з боку однолітків, байдужості й нерозуміння батьків, самотності, прагнення самовираження та пошуку себе, першої закоханості. Образ Макса впізнаваний, він наче живе серед нас, діти з легкістю імпонують йому та асоціюють із собою.

Також тут постає важлива тема відповідальності за ближнього, яка сьогодні видається вкрай актуальною для підлітків, що в переважній більшості, на жаль, легковажні. І хоча ця картина більшою мірою позиціонується як розважальна, з достойною комп'ютерною анімацією, екшином, комікcною стилістикою, вона порушує серйозні питання, і що цінно – без моралізаторства та повчання. Авторам фільму вдалося зміксувати популярні з-поміж дітей та підлітків теми гаджетів і коміксів. У поєднанні із цікавим сценарієм, візуальними ефектами, непоганою акторською грою (якщо порівняти з іншими українськими стрічками, то це вже набагато вищий рівень) ця стрічка змогла зацікавити дитячу аудиторію віком 8–12 років, а також їхніх батьків. І, знову ж таки, хоч як і в інших українських дитячих картинах, тут також є певні неточності, проте їх вже не так багато, а фільм сприймається цілісним і захопливим. Показово, що потроху змінюється й державна політика щодо фінансування картин для дітей та підлітків, дедалі більше виділяється коштів (ці дані стосуються періоду до повномасштабної війни). Загальний кошторис цього фільму склав близько 51,5 млн грн; держава профінансувала 90 % заявленої суми (Держкіно та Український культурний фонд).

Важливо також згадати сімейний фільм-казку «Пекельна Хоругва, або Різдво Козацьке» (реж. М. Костров, 2019). Проєкт фільму виборов перемогу на 10-му пітчингу Держкіно й отримав повне державне фінансування в розмірі 32 млн грн. Стрічка знята за мотивами твору «Про старого козака, різдвяного чорта, чотири роги і козацький рід» українського сценариста й казкаря Сашка Лірника.

Сміливий козак Семен (грає Григорій Баланов) був найвправнішим вояком і не боявся нікого, навіть чорта. Нечисть обурена тим, що в пеклі немає жодного козака, бо всі вони боронять рідну землю, себе не жаліючи, а тому їм прощаються всі гріхи. Семен потрапляє в пекло та має зробити все, аби не залишитися там назавжди. Це дуже життєствердна історія, яка вселяє віру в людей, у доброту і справедливість. Чудово відтворені характери персонажів, яким дійсно віриш і співпереживаєш. На прикладі сім'ї Семена розкриваються цінності української родини, зокрема батьківська підтримка, віра та неймовірна материнська любов до сина, що дають сили на подолання будь-яких негараздів. Навіть хитрий шинкар зрештою відмовляється від гарного заробітку та допомагає визволенню Семена з неволі. Автори картини доповнили казку новими сюжетними лініями та персонажами. Тут химерно переплітаються герої вертепу, ангели, чорти, відьми, домовики, козаки, цигани, юдеї, також яскраво представлено різноманітну нечисть з давніх українських легенд та переказів. Як зазначає сам Сашко Лірник, ще до початку російсько-української війни у 2014 році, за мотивами його казки росіяни хотіли зняти фільм, проте казкар відмовився й наголосив, що фільм має бути створений лише в Україні, бо в Москві знову зроблять чергову шароварщину [2].

З проаналізованих картин стає зрозуміло, що поступово зростає кількість та якість українських фільмів для дітей та підлітків. Більшість з них фінансує держава в повному обсязі або частково, що не може не радувати. Проте зауважимо, що кількість картин для дітей, які випускає Україна, дуже й дуже мала, якщо порівняти з іншими країнами. Існує також інша проблема, яка полягає в тому, що далеко не всі школярі та студенти мають можливість переглянути ці стрічки в кінотеатрах чи по телебаченню. Сеансів небагато, і вони проходять у кінотеатрах лише у великих містах, по телебаченню демонструють-

[2] «Його хотіли зняти у Москві. Я сказав – тільки в Україні» - Сашко Лірник представить фільм. Gazeta.ua, 21.11.2018. URL : https://web.archive.org/web/20200107214726/https://gazeta.ua/articles/culture/_jogo-hotili-znyati-u-moskvi-a-skazav-tilki-v-ukrayini-sashko-lirnik-predstavit-film/870715.

ся лише кілька разів і то не всі. Більшість фільмів лишаються не побаченими широкою аудиторією юних глядачів. Тому було б доцільно переглядати українські фільми, а також вивчати історію українського кінематографа у школах у контексті міждисциплінарного зв'язку з історією України та українською літературою. Адже все більше з'являється сучасних екранізацій творів, які включені до шкільної програми з літератури («Іван Сила» Віктора Андрієнка, «Микита Кожум'яка» Манука Депояна, «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» Олега Маламужа, «Століття Якова» Б. Недича, «Спіймати Кайдаша» Олександра Тіменка та ін.) Зазначимо, що історію українського кінематографа, загалом кіноосвіту та медіаграмотність надзвичайно важливо вивчати у школах як окрему дисципліну або певний цикл семінарів, які проходитимуть у кожному класі, з підбором матеріалу, ігрових та анімаційних фільмів, залежно від вікової категорії глядачів.

У сучасному світі цифрових технологій саме через екран відбувається засвоєння значної частини інформації. І до юних глядачів через кіно легше донести різні аспекти морально-етичної проблематики, національної свідомості та патріотичного спрямування. Тому якісна кіноосвіта та медіаграмотність – це неоціненний вклад у розвиток особистості маленьких глядачів. Необхідно розповідати їм декодовану історію рідної землі доступною для їх сприйняття мовою.

Слід також зупинитися на українських сучасних молодіжних серіалах, кількість та якість яких суттєво збільшилася за останні десять років. На телебаченні почали з'являтися нові серіали, які відображають сучасний стан суспільства та порушують актуальні, цікаві теми для підлітків та молоді. Це складний, малодосліджений сегмент, адже підлітки та молодь майже не споживають телевізійного продукту, переважно проводять час у соцмережах, на YouTube та інших онлайн-ресурсах. Простіше працювати з уже відомими форматами і створювати контент для аудиторії 40+, переважно багатосерійні мелодрами та кримінальні серіали.

Хочеться зосередити увагу та проаналізувати останні знакові молодіжні телесеріали, такі як «Школа» (2018), «Перші ластівки» (2019), «Піймати Кайдаша» (2020), «Козаки. Абсолютно брехлива історія» (2020), «Слов'яни» (2021). Раніше майже не випускалися українські молодіжні телесеріали. Серіал «Школа» (2018) став одним із перших українських серіалів для підлітків, який створювався на «1+1 продакшн» і транслювався на «1+1» упродовж 2018 – 2019 років. У ньому порушуються актуальні проблеми сучасних школярів, такі як нерозуміння з батьками та однолітками, булінг, смертельно небезпечні ігри «синій кит» і подібні, рання вагітність, наркотики, педофілія, інтриги, хабарі вчителям та ін. Автори серіалу торкаються різних тем, які зацікавлять не лише школярів, але й старше покоління. Тому головними героями стали школяри, їхні батьки, учителі. Сценаристи спиралися на реальні історії із життя школярів, які були почуті від їхніх батьків та безпосередньо від дітей.

Загалом вийшло три сезони: «Школа» (2018), «Недитячі ігри» (2018), «Випускний» (2019). З одного сезону в інший переходять ті самі герої, які дорослішають, змінюються їхні проблеми, додаються нові персонажі. У серіалі грають і професійні актори, і дебютанти. Деякі актори переграють і не дотягують до професійного рівня, що суттєво псує враження від стрічки. Українська мова, якою спілкуються герої, звучить часто літературно, що створює певну штучність. Складається враження, що актори просто завчили текст і розповідають на уроці в класі. Відчувається також, що для багатьох акторів українська мова не є рідною. Це, звісно, великий мінус, який уже в наступних молодіжних серіалах пощастило подолати. Та, попри певні недоліки, серіал мав широкий успіх у підлітків і в старшої аудиторії, що свідчить про зацікавлення українських глядачів вітчизняною продукцією.

Наступний український молодіжний телесеріал, на якому зосередимо увагу, – це «Перші ластівки» (реж. Валентин Шпаков, 2019). У ньому також постають гострі соціальні теми, які раніше на українському телебаченні майже не розглядалися. Булінг одноклас-

ників, нерозуміння батьків, статева зрілість, гомофобія, самотність, небезпечні онлайн-ігри, алкоголізм, наркоманія, депресії, суїцидальні настрої тощо. Досить великий спектр серйозних проблем порушено у восьми серіях. Події в серіалі розпочинаються 1 вересня, саме цього дня одинадцятикласницю знаходять мертвою. Починається розслідування, яке веде слідча й водночас мама однокласника загиблої. Під час слідства з'ясовується, що це не просто суїцид, що підлітків шантажує анонім «Друг» і якщо його не знайти найближчим часом, то будуть нові жертви.

Сюжет «Перших ластівок» вигаданий, однак під час його створення автори спиралися на реальні історії, проводили анонімні інтерв'ю зі школярами, спілкувалися з психологами, які ділилися спостереженнями поведінки підлітків у різних складних ситуаціях [3]. І хоч є деяка гіперболізація подій, що відбуваються з одинадцятикласниками, занадто багато звалюється проблем на їхні голови одночасно, проте не відчувається штучності й неприродності у викладі історії. У житті також бувають важкі періоди, коли все навалюється і складно виплутатися. Особливо це характерно для підлітків, котрі схильні перебільшувати свої проблеми, замикатися в собі, намагатися самостійно впоратися зі складними ситуаціями, що часто призводить до виникнення нових проблем.

Виробництвом серіалу «Перші ластівки» займалася студія StarLight Production. Цікавою особливістю серіалу є широка цільова аудиторія, адже він розрахований як на підлітків (16+), так і на їхніх батьків. Події демонструються з різних ракурсів – як сприймають ту чи іншу подію школярі та дорослі (батьки, викладачі, соціальні працівники). Таке паралельне бачення дає змогу глядачам глибше відчути й проаналізувати проблеми, одночасно побути в різних ролях. Цей прийом також слугує розкриттю характерів героїв та усвідомленню причин того чи іншого вчинку, який, на перший погляд, видається нелогічним і незрозумілим.

[3] Чиж Д. (2020). «Перші ластівки»: чому про проблеми підлітків потрібно говорити. *Studway.* URL : https://studway.com.ua/pershi-lastivki/.

Усіх персонажів у «Перших ластівках» грають українські актори, рівень виконання яких значно вищий, ніж у попередніх серіалах про школярів (наприклад, у «Школі», 2018). Герої спілкуються українською мовою, крім Ніка, котрий розмовляє суржиком. Сценаристи серіалу намагалися відтворити розмовну мову, іноді це їм вдавалося, особливо в діалогах між дорослими, проте у спілкуванні школярів все ж таки трохи відчувається певна штучність, літературність висловлювань. Також незрозуміло чому обрали саундтреки російською мовою. Це сприймається неприродно на тлі україномовних діалогів, тим більше, що сьогодні є можливість вибору якісної української музики.

Позаяк «Перші ластівки» створювалися саме для телебачення, це дало змогу охопити велику аудиторію. Серіал переглянуло понад шість мільйонів глядачів по телебаченню та інтернету. Після його виходу вшестеро збільшилася кількість звернень на дитячу лінію правозахисної організації «Ла-Страда Україна», номер якої вказаний у титрах фільму [4]. Підлітки телефонують і діляться своїми проблемами, зокрема розповідають про жорстоке ставлення до них, булінг, спроби самогубства, страх, і просять порад та допомоги. У мережі з'явилися тисячі коментарів, у яких школярі та вже дорослі люди діляться своїми історіями цькування у школі й непорозумінням з батьками в підлітковому віці, проблемами залежності та самотності. Серіал зачепив болючі теми, які мало висвітлювалися на українському екрані й підняв хвилю обговорення як самого серіалу, так і порушених проблем, які наразі є дуже актуальними. Батьки часто не чують своїх дітей, не бачать, що насправді відбувається з підлітками, не помічають «перших ластівок», тобто ознак депресії, залежності та інших психологічних станів своїх дітей. За вдаваною байдужістю, агресивністю, зухвалістю підлітків приховується їхня справжня сутність вразливих і наляканих дітей.

[4] Куришко Д. (2019). «Перші ластівки»: серіал про підлітків, який сколихнув Україну. *BBC News Україна*. URL : https://www.bbc.com/ukrainian/features-50536354.

І часто варто лише вислухати і прийняти підлітка з усіма його проблемами, без крику і погроз, з любов'ю і розумінням – і вже цим самим попередити депресію, залежність, суїцид тощо. У серіалі, як і в житті, деякі батьки зуміли знайти спільну мову зі своєю дитиною, чим попередили трагічні наслідки, інші, на жаль, ні. Віртуальний «Друг» виявився єдиною близькою людиною цих підлітків, який приймав і розумів їх, а потім давав різні завдання, останнє з яких – суїцид.

Загалом, серіал «вистрілив», привернувши увагу мільйонів телеглядачів і чітко окресливши актуальні, надважливі питання сучасних українських підлітків. Саме тому вирішено було продовжити серіал спершу на другий сезон, а потім і на третій.

«Перші ластівки» – це антологія, де кожен наступний сезон стає самостійним мінісеріалом, який має інших персонажів, локації, сюжет. Єдине, що пов'язує всі сезони, – це таємний антагоніст «Друг». Другий сезон серіалу «Перші ластівки. Zалежні» вийшов на екрани у 2020 році. Події цього сезону розгортаються на журналістському факультеті елітного українського університету. Як і в першому сезоні, події починаються 1 вересня. Студенти вступили до інституту з різних соціальних прошарків, проте, незважаючи на це, вони живуть звичайним студентським життям, поки не трапляється смерть одного студента. Поліція відразу закриває справу, розглядаючи випадок як вчинене самогубство, проте одна з викладачок та кілька студентів починають власне розслідування. Другий сезон також порушує складні теми, про які часто незручно говорити вголос. Проблематика в дечому перегукується з першим сезоном, проте проблеми молоді висвітлюються по-іншому, з'являються й нові теми. Серіал досить динамічний, з перших кадрів привертає увагу глядачів.

Підбір акторів та акторська гра у другому сезоні навіть краща, ніж у попередньому, завдячуючи насамперед Аді Роговцевій, Віталію Салію і Анастасії Пустовіт, які неперевершено зіграли свої ролі. Цей серіал через певні аналогії та алюзії часто порівнюють з

американським «13 причин чому». Утім, «Перші ластівки» адаптовані під наших глядачів і висвітлюють актуальні реалії саме сучасних українських школярів. Досить живі, упізнаванні образи вчителів, старшокласників, що готуються до ЗНО, а також мають цілу купу різних проблем і вдома, і в школі. Кожна серія має певні депресивні мотиви, у дечому відчувається гіперболізація, проте загальна картинка викликає довіру й розуміння, що так може бути. У кінці кожної серії вказано номер телефону довіри, куди підлітки можуть звернутися за психологічною підтримкою. Серіал був продовжений на третій сезон, але виробництво не розпочалося, а нині, в умовах війни, незрозуміло, коли вдасться втілити задум.

Ще один яскравий молодіжний серіал, яким зацікавиться не лише молодь, але й старше покоління, – це «Спіймати Кайдаша» (реж. О. Тіменко, 2020), створений компанією «ПроКіно». Загальний кошторис стрічки склав 26,7 млн грн. Проєкт виграв патріотичний конкурс і отримав фінансування Міністерства культури України, тому на 50 % був профінансований державою. Виконавчою продюсеркою та сценаристкою стала відома українська драматургиня, режисерка Н. Ворожбит. З її нещодавніх знакових робіт – сценарії до фільмів «Кіборги» (2017), «Дике поле» (2018), «Погані дороги» (2020). В основу 12-серійого телесеріалу покладено соціально-побутову повість Івана Нечуя-Левицького «Кайдашева сім'я», однак матеріал переосмислено та осучаснено відповідно до сьогоденних реалій українського села. Відомий український режисер Іван Войтюк зазначає: «Вважаю Наталку Ворожбит (авторку сценарію) видатним сучасним драматургом. Вона філігранно "зашила" в сценарій лінію Тетяни та Артура, що зовсім не перешкодило героям Нечуя-Левицького залишатись на своїх місцях та віддзеркалити ще яскравіше їхні характери» [5].

Події серіалу перенесені з давніх часів (з 1860-х рр.) до 2005–2014 років незалежної України. У добре відомі колізії повісті Нечуя-

[5] Войтюк І. Зовсім не рецензія. *Кіно-Театр*. 2020. № 4.

Левицького вплітаються сучасні українські події, такі як президентство Януковича, Революція гідності та війна на Донбасі, що їх відображено через ставлення до них героїв серіалу. Віковічні питання протистояння поколінь у родині виявилися напрочуд актуальними і сьогодні; особливо сімейний конфлікт загострюється, коли думки розділилися щодо подій на Майдані у 2014 році. Сини Кайдаша обрали різні позиції: Лаврін приєднався до боротьби за незалежну Україну, Карпо – зробився прихильником Росії і вважав учасників Революції гідності винними в окупації Донбасу та відокремлення Криму.

Режисер серіалу Олександр Тименко також продемонстрував надзвичайний професіоналізм, починаючи від якісної роботи з акторами і завершуючи динамічним монтажем. У цьому серіалі українська мова нарешті прозвучала природно, наразі органічно поєднується і суржик, і більш літературна українська мова, вдало підібрані жарти. Кожного героя можна пізнати за його лексикою, притаманною лише йому. Акторська гра заворожує, і глядач неначе поринає в життєві перипетії мешканців с. Семигори; кожна історія зачіпає і не лишає байдужими. Вдало підібрані актори не викликають жодних питань: Омелько Кайдаш – Віктор Жданов, Маруся Кайдашиха – Ірина Мак, Карпо – Тарас Цимбалюк, Мотря – Олександра Чернова, Лаврін – Григорій Бакланов, Мелашка – Дарина Федина та ін. «Акторство в картині, навіть епізодичних персонажів, наповнене змістом. Чи не вперше не помічаєш формальної роботи на камеру з умовною органікою та “грою тексту”. Я завжди казав: в Україні страшенно багато талановитих акторів. Акторство в серіалі демонструє вміння створити на рухомій картині “життя людського духу”. А ще – мова. Молодці, що пішли шляхом розмовної мови, притаманної центральним районам України» [6]. 12-серійний серіал закінчується відкритим фіналом, однак автори зазначили, що продовження не буде зніматися.

[6] Войтюк І. Зовсім не рецензія...

Наступний телевізійний продукт, на якому хочеться зупинитися, – це пригодницький серіал «Козаки. Абсолютно брехлива історія» (реж. О. Березань, 2020). Його прем'єра відбулася на телеканалі «ICTV», але потім були й кінотеатральні покази. Це перший серіал, який демонстрували в кінотеатрах. «Козаки» виграли конкурс патріотичних проєктів і отримали державне фінансування в розмірі 50 % від загального кошторису.

«Козаки. Абсолютно брехлива історія» складається з 12 епізодів, у яких із гумором розповідається вигадана історія про пригоди козаків, пошук скарбу, вірність і справжню дружбу, любов, зраду, магію, і це все начебто відбувається на українських землях наприкінці XVI ст. Для зйомок серіалу підібрали найкращі українські локації, які допомогли створити відчуття того часу. Зокрема, зйомки відбувалися в Пирогові на території Національного музею народної архітектури та побуту України, на Київському водосховищі, на Буцькому каньйоні, біля Хортиці, у Хотинській фортеці та інших мальовничих куточках України.

Однією з переваг цього серіалу стало висвітлення козацької тематики в розважально-пригодницькому стилі, з яскравим гумором, містичними образами, заклинаннями, обрядами та курйозними ситуаціями. Образ козаків міфологізовано, їх представлено веселими, завзятими та непереможними воїнами, які мають характерні традиції, обряди, особливий одяг, зачіски тощо. У переважній більшості серій цікаво стежити за розвитком подій, які досить активно змінюють одна одну. Головний герой Іван (зіграв Юрій Дяк) викрадає в московського царя сережку, яка має магічну силу. Однак робить це не для збагачення, а заради порятунку матері з турецького полону. Він невдовзі втрачає свій скарб і в пошуках його опиняється на Запорізькій Січі, де знайомиться з козаками й потрапляє у вир пригод. Враження від серіалу сильне – на високому рівні операторська робота, монтаж, гарно підібраний акторський ансамбль, професійно поставлені бої на шаблях, різні каскадерські трюки. Серіал «Козаки. Абсолютно брехлива історія» відбувся, і це прекрасний початок,

який задає певний напрям для подальшого розвитку молодіжного серіалу в контексті відображення образів наших пращурів, нашої історії в легкій розважальний формі, проте з використанням та поширенням певних національних символів, образів, легенд.

Зупинимося також на українсько-словацькому історичному серіалі «Слов'яни» (2021). Його створювала міжнародна команда, зокрема ТОВ «СінемАдей» (США-Україна), ТОВ «Медійна група європейського партнерства» (Україна), «Wandal Production, s.r.o.» (Словаччина) спільно з телеканалами TV JOJ (Словаччина), «1+1» (Україна) і за підтримки Міністерства культуру України. Загальний кошторис складає ₴144 млн, з яких ₴49,6 млн надійшло від Мінкульту, адже переміг на конкурсі Мінкульту з надання державної підтримки проєктів патріотичного спрямування (2018).

В основу сюжету покладено давньослов'янську міфологію, стародавні перекази, казки з українського та словацького фольклору. Події відбуваються в VII ст. н. е. у двох поселеннях: городищі землеробів Фурнау та селищі мисливців і пастухів Великий Стіл у Карпатах. Яскраво зображується життя їх мешканців протягом року, з усіма притаманними давньослов'янськими ритуалами, такими як ініціації, літнє сонцестояння, обряди поховання, весілля, звернення до надприродних істот та явищ. Креативна продюсерка серіалу Олена Бобровська зазначає: «Слов'янська міфологія не менш цікава, ніж давньогрецька чи єгипетська, і в тому, що вона досі не стала трендом, винні ми самі, бо не змогли розповісти свою історію так, аби всіх нею зачарувати. Цей серіал – спроба виправити ситуацію» [7]. Отже, одним із ключових завдань «Слов'ян» була реконструкція та самобутнє зображення світу й вірувань наших пращурів, демонстрація та зацікавлення глядачів цією тематикою. Тут згадуються слов'янські язичницькі божества, такі як Велес, Мокош, Морена та ін.; деякі з них виступають навіть героями стрічки. Для достовірного відтворення було залучено українських учених-фольклористів, які допомог-

[7] У фільмі «Слов'яни» правителя кочівних аварів зіграв байкер з Тарасової гори. *Прочекр, 17.01.2021.* URL : https://ua.kinorium.com/2084807/info/.

ли реконструювати фрагменти замовлянь, записані від найстаршої мешканки України – Христини Нагорної (1900–2017) дослідницею української народної магії Анною Шестак [8].

Головні ролі в «Слов'янах» виконали українська акторка Поліна Носихіна та словацькі актори Юрай Лой / Juraj Loj, Томаш Машталір / Tomáš Maštalír, Душан Цінкота / Dušan Cinkota та Яна Квантікова / Jana Kvantiková. Серіал знімали двома мовами (українські актори розмовляли українською, словацькі – словацькою) і відповідно потім дублювали. Постановкою трюків займався Роман Янкович; було задіяно каскадерів високого рівня, які працювали над створенням таких серіалів, як «Гра престолів» та ін.

Аналізуючи сучасні українські серіали для молоді, можемо говорити про зміни, які відбулися на телебаченні. Це, зокрема, поява такого типу серіалів, які за тематикою та стилістикою розраховані на молодшу аудиторію: на молодь та підлітків. Раніше таких проєктів на українському телебаченні не було, їх заміняла зарубіжна продукція, на жаль, переважно російська. І хоча кожен телеканал має свою сформовану аудиторію і таким новим серіалам важко відразу заробити високі рейтинги, проте вони однозначно потрібні й знаходять своїх глядачів. Такі молодіжні серіали збирають величезні перегляди на інших платформах, зокрема на ютубі.

Далі ми б хотіли зупинитися на дослідженні української сучасної анімації для дітей, її досягненнях, проблемах та перспективах розвитку. Попередній (радянсько-український) досвід демонстрував світові самобутні стрічки класичної мальованої мультиплікації, яка наразі має меншу популярність, ніж раніше. Значна кількість українських аніматорів активно послуговується новітніми технологіями й запозичує західний досвід (наприклад, студій Disney, Pixar та ін.), проте створюють яскраві, непересічні анімації з притаманними лише українцям характерними рисами. Змінюються технології

[8] Слов'яни. В Україні знімають історичний серіал на основі міфології. URL : https://nv.ua/ukr/art/slov-yani-serial-ukrajina-slovachchina-50035267.html.

виробництва, з'являються новітні засоби вираження, формуються інші глядацькі запити – усе це потребує дослідження.

Сьогодні зовсім небагато ґрунтовних досліджень, присвячених розвитку української сучасної анімації, яка створена за останнє десятиліття. Однією з вагомих наукових розвідок у часи незалежності стала книга Л. Брюховецької «Українська анімація: збірник статей». Автори дослідження звертаються передусім до творчості знакових українських аніматорів, аналізують їхні здобутки, простежують розвиток української анімації від зародження й до сучасного періоду. Також доповнюють книгу спогади, роздуми та інтерв'ю з митцями й додаток з переліком численних фестивальних нагород українських аніматорів, про яких ідеться в дослідженні. Та, попри ґрунтовне дослідження доробку українських аніматорів попередніх років, маловивченими лишаються роботи сучасних майстрів за останнє десятиліття. А саме в цей час було створено досить багато анімаційних картин для широких мас глядачів, які потребують аналізу та дослідження. Тому автор насамперед аналізує безпосередньо анімаційний матеріал, робить певні узагальнення та висновки. Також спирається на окремі статті, де аналізуються й досліджуються сучасні анімаційні стрічки, серіали, фестивальний рух, зокрема, послуговуючись такими ресурсами, як «Детектор медіа», «Медіакритика», «Кіно-Театр», «Чілдрен Кінофест» та ін.

Простежуючи розвиток української анімації протягом аналізованого часу, слід зазначити, що українські кінематографісти активно вивчають та запозичують західний досвід, сучасні технології та створюють яскраві, самобутні українські картини, з характерними національними рисами й автентикою. Це й персонажі з народних казок та легенд (козаки, Котигорошко, Кожум'яка, Мавка), і сама атмосфера, і музичний супровід. Нове бачення народних казок постає в сучасних анімаційних ремейках. Наприклад, анімаційний серіал «Пригоди Котигорошка та його друзів» (2014), створений на студії «Укранімафільм», в основу якого покладено український фольклор. Народні казки, міфи, пісні й приказки, дещо осучаснені та по-

дані з гарним гумором, який розсмішить і дітей, і дорослих. Образи головних героїв також створені за допомогою автентичних легенд і переказів, утверджують непереможність українських вояків, які візуально нагадують козаків. Котигорошко постає веселим парубком, котрий наділений богатирською силою, стійкістю, витривалістю та кмітливістю. Разом зі своїми друзями – Крутивусом, Вернигорою, Вернидубом і птахом Одудом – подорожують світом і весь час потрапляють у різні пригоди. Прем'єра серіалу «Пригоди Котигорошка та його друзів» відбулася в День Незалежності 2014 року на каналі «1+1»; нині його можна переглянути в інтернет-ресурсах.

Також у 2014 році на цій же студії «Укранімафільм» було створено фільм «Бабай» (реж. М. Медвідь) – перший український повнометражний мільтфільм, який вийшов у широкий прокат України. Картина перемогла на одному з перших пітчінгів у Держкіно та отримала повне фінансування від держави. Стрічка виконана в класичній мальованій анімації. Це фільм-фентезі про дівчинку, яка шукає своїх батьків і для цього зустрічається з різними казковими персонажами: Відьмою, Вієм, Змієм Гориничем, Чортом, Котом, Бабаєм. Задум цієї анімаційної історії досить цікавий, проте до самого виконання є чимало питань – кислотні кольори, які використовували для створення героїв, малопропрацьоване тло, задорослі й незрозумілі дітям жарти. Під час перегляду складається враження, що візуальна частина мультфільму створювалася саме для дорослих, а не для дітей (хоча вказано для аудиторії +6). Також, на жаль, багато запитань до сюжету, чимало незрозумілого й нелогічного в оповіді. Українські кінокритики дали переважно негативну оцінку цій стрічці.

Важливо відзначити, що багато сучасних українських анімаційних фільмів мають патріотичну спрямованість, розповідають про історію українських земель, про визначних героїв, на яких хочеться рівнятися і яких хочеться наслідувати. Анімаційний серіал «Моя країна Україна» (2014) якраз створений з метою формування національної свідомості та гордості за рідну землю в молодого покоління. Це пластиліновий анімаційний серіал із 26 серій, створений на студії

«Новаторфільм» за державної фінансової підтримки молодими режисерами та аніматорами під керівництвом Степана Коваля (автор знакових мультфільмів «Йшов трамвай № 9», «Злидні», «Глинька», «Щедрик»). У кожній серії, яка триває 3–5 хвилин, розповідається легенда, міф, казка чи просто смішна оповідка про певну місцевість України. Є серії про Київ, Львів, Тернопіль, Одесу, Кривий Ріг, Шешори, Керченський півострів та інші місця нашої країни. Одним із головних посилів мультфільму є те, що в кожного, на перший погляд, звичайного місця є своє історія, та й усі місця насправді незвичайні, мають свою родзинку. Головні дійові особи – Сашко Лірник та Кіт Вуртік – подорожують і дізнаються різні цікавинки нашої країни, від давніх-давен до сьогодення. Оповідь про життя українців супроводжується жартами, курйозними ситуаціями й може зацікавити не лише дітей, але і їхніх батьків. Казкар Сашко Лірник безпосередньо брав участь у проєкті й написав сценарії до багатьох серій. Цей образ був обраний не випадково, адже його казки в авторському виконанні – і наживо на фестивалях, і в аудіо- чи відеоформаті – добре відомі і стали улюбленими для багатьох дітлахів. Після показів на кінофестивалях серіал демонстрували по телебаченню, а зараз його можна переглянути на інтернет-ресурсах.

У співпраці з музикантами в Україні було створено значну кількість анімаційних кліпів. Заслуговує на увагу, зокрема, невеликий кліп на пісню «Історія України за 5 хвилин» (2019) гурту «Танок на Майдані Конго». Лише за тиждень ролик зібрав понад пів мільйона переглядів на YouTube-каналі. У стислій формі, з гумором та із запальною енергією розповідається історія України від Великого вибуху та перших поселень, Київської Русі, битви під Крутами аж до Революції гідності. Засобами сучасної музики та анімації, через хіп-хоп окреслено ключові події нашої історії. Подавати інформацію про серйозні речі легко та з гумором, так, щоб вразило і надовго запам'яталося, надважливо, особливо коли мова йде про сприйняття дітьми. Автори кліпу не роблять акцент на поразках, втратах та стражданнях (що вже стало традиційним під час висвітлення нашої

історії), а зосереджуються на демонстрації наших перемог та видатних особистостей. Саме такі яскраві, подекуди смішні, сучасні відео можуть привернути увагу підростаючого покоління, викликати цікавість і сприяти подальшому глибшому вивченню історії. З цим завданням анімаційний ролик впорався на 100 %, про що свідчить численність переглядів, репостів та коментарів.

Образ непереможних, веселих і кмітливих козаків неодноразово фігурує в анімаційних та ігрових українських картинах. Оновлена історія про легендарних козаків Тура, Ока і Грая повернулася в анімаційному серіалі «Козаки. Футбол» (реж. М. Медвідь, 2016), створеному на студії «Baraban» спільно з «1+1 медіа». У кожній серії розповідається, як козаки подорожують різними країнами, грають із місцевими у футбол та потрапляють у різні пригоди. За основу було взято персонажі з відомого мультсеріалу «Козаки» (1967–1995), знятого сценаристом і режисером Володимиром Дахном. Ескізи сучасних козаків малював народний художник України Едуард Кірич, який створював і попередній мультсеріал. Потім малюнки відцифровувалися й анімувалися за допомогою графічних програм, що дало можливість увиразнити героїв. У 2018 році вийшло продовження серіалу – «Козаки. Навколо світу», у якому Тур, Грай і Око також подорожують різними країнами світу й дізнаються про культурні особливості та традиції цих країв. Вони так само потрапляють у всілякі пригоди; кожна серія наповнена гумором і курйозними ситуаціями.

Надзвичайно важливими видаються звернення до питомо українських образів, а також спроби інтерпретації та переосмислення нашої історії, знакових символів, традицій, легенд. Адже таке національне вираження через мистецькі твори було вкрай складним у роки радянської влади, коли за будь-яке відхилення від політики партії закривали картину, не давали дозволу на показ або просто знищували. Тому сьогодні українські митці звертаються до раніше табуйованих тем і сучасною мовою говорять про наше минуле, наше коріння. Анімаційна короткометражка «Кобзар 2015» (реж. Б. Шевченко, 2016) за допомогою аудіовізуальних засобів демон-

струє новий погляд на творчість Тараса Шевченка. Це фільм-алюзія за мотивами поезії Кобзаря «За байраком байрак» із циклу «В казематі». Анімація отримала державне фінансування, і виробництво картини здійснювала кіностудія «Укранімафільм» спільно з студією «Baraban». Це лише перша серія серіалу, плануються й інші серії за творчістю Великого Кобзаря.

Варто також зупинитися на знаковому образі богатиря Микити Кожум'яки, який широко оспівано в українській літературі О. Олесем, І. Кочергою, П. Тичиною та іншими відомими письменниками. Знято кілька фільмів про Кожум'яку, зокрема дві українські анімаційні картини – «Микита Кожум'яка» (реж. Н. Василенко, 1965) та «Микита Кожум'яка» (реж. Манук Депоян, 2016). Про останню й піде мова. Це український анімаційний фільм-фентезі, створений на студії «Panama Grand Prix» з використанням 3 D-технологій. Загальний кошторис «Микити Кожум'яки» становить 97,3 млн грн, з яких 4 млн профінансувало Держкіно. Картина брала участь у відборі з висування фільму від України на ювілейну 90-ту премію «Оскар» у категорії «Найкращий фільм іноземною мовою», узяла участь у Каннському кінофестивалі «Кіноринок» та отримала контракти на показ у кінотеатрах 15 країн. Також відзначена як «Найкращий анімаційний фільм» від національної кінопремії «Золота дзиґа» (2017). В основу мультфільму покладено однойменну казку Антона Сіяніки, у якій розповідається про сім'ю Кожум'яків, де батько – славнозвісний «переможець дракона» – радить своєму молодшому синові Микиті продовжувати родинну справу. Натомість хлопчик марить подвигами, і доля дарує йому такий шанс. Образ хлопчика надзвичайно живий, позитивний і близький маленьким глядачам. Микиті також не все відразу вдається, і він може помилятися, бути необачним чи необережним, проте впертий і відважний, тому долає всі труднощі й урешті перемагає дракона. Саме такий образ героя, який схожий на звичайного хлопця та має впізнаванні риси характеру, хочеться брати за приклад і наслідувати маленьким глядачам.

З перших кадрів фільму глядач поринає в український колорит, атмосферу життя звичайної сільської родини. Для створення автентичної картинки в кадрі використовували елементи трипільської культури. Поряд із традиціями та звичаями повсякденного життя демонструється фантастичний світ із магією, перетвореннями, драконами та казковими істотами. На окрему увагу заслуговує якісне озвучення анімаційної картини – відьму озвучила Руслана Писанка, Кирила – силач Василь Вірастюк, харизматичного кажанчика – Віктор Андрієнко, Микиту – Арсен Шавлюк (лауреат конкурсу «Голос діти»). Спеціально для стрічки було записано сім пісень, головний саундтрек виконала Злата Огнєвич, що додало особливої самобутності та ліричності картині. Візуальна частина стрічки виконана на досить високому рівні; одним з авторів комп'ютерних ефектів став Михайло Славов (займався світовими релізами «Форсаж», «Аліса в Задзеркаллі» та ін.), а консультантом візуальних спецефектів виступив Марк Пінхейро (його попередній продукт – «Гра престолів»). «Микита Кожум'яка» відбувся і став суттєвим проривом для української сучасної 3 D-анімації і зацікавив українських глядачів.

Ще одна знакова українська 3 D-картина, на якій хотілося б зупинитися, – це «Викрадена принцеса: Руслан і Людмила» (реж. О. Маламуж, 2018). Проєкт стрічки переміг на дев'ятому пітчингу й отримав часткове фінансування від Держкіно (20 % від усієї суми). Створювалася вона на кіностудії «Анімаград». З бюджетом у 3,7 млн доларів «Викрадена принцеса» продемонструвала рекордні для нашої країни касові збори – в Україні 1,4 млн доларів і за кордоном 6,9 млн доларів. Це досить високі показники для української анімаційної продукції в прокаті. Такий глядацький успіх був зумовлений насамперед професійним підходом до створення стрічки. Для покращення сценарію були запрошені американські і європейські сценаристи. Оповідь розгортається динамічно, головні герої яскраві, сюжет логічний і зрозумілий. У фільмі багато гумору та курйозних ситуацій, які викликають усмішку не лише в діток, але й у дорослих. Фільм відразу створювався для закордонного прокату

і зрештою був продемонстрований у понад 30 країнах, тому знімався англійською мовою і потім дублювався українською на професійному рівні. Усі герої мають свої неповторні голоси й однозначно прекрасно доповнюють образи персонажів (були запрошені відомі українські актори – О. Завгородній, Н. Дорофєєва, С. Притула, Ю. Горбунов, Д. Монатик, М. Євросініна, В. Вірастюк та ін.). Проте не все вдалося авторам картини – відчувається певне «перегравання» та кривляння персонажів у кадрі, також хотілося б бачити більше автентичності, наших традицій, характерних локацій, адже дія відбувається в Києві, проте саме місто не впізнається. Незважаючи на певні недоліки, переваг у цій картині більше. Це перший український 3 D-мультфільм, який створений на досить високому рівні, має глядацький і, відповідно, касовий успіх.

Ще однією повнометражною анімаційною картиною, створеною за сучасними 3 D-технологіями, стала «Клара та чарівний дракон» (реж. О. Клименко, 2019), знята кінокомпанією Image Pictures. Відразу привертає увагу яскравість і насиченість кольорової гами картини. Можливо, це було зроблено для зацікавлення найменших глядачів, адже мультфільм має рейтинг 0+, а малеча краще сприймає яскраві предмети. Орієнтація на малят простежується і в подачі історії – ситуації з героями часто прямолінійні й мають повчальний характер, також присутні короткі вигуки: «А!», «О!» та ін., після яких є невелика пауза, що притаманно продукції для наймолодших. Старшим дітям такі вигуки й повчання навряд чи сподобаються, що дещо зменшує глядацьку аудиторію. А повнометражні мультфільми розраховані все ж таки на старших діток і їхніх батьків, позаяк малюкам важко довго тримати увагу й переглядати повнометражну стрічку. Анімація у стрічці «Клара та чарівний дракон» заслуговує на високу оцінку: динамічні сцени, добре промальовані персонажі та тло з детальними й достовірними текстурами. Загалом, це новий щабель розвитку української 3 D-анімації, яка наближається до європейських стандартів. «Клару та чарівного дракона» так само, як «Викрадену принцесу», створювали відразу англійською мовою,

а потім робили український дубляж. Це відбувається через практичність створення ліпсингу (синхронізація візуального і звукового ряду, коли персонажі говорять у кадрі) англійською мовою, для кращого продажу та розповсюдження на міжнародних ринках. Стрічка вийшла в прокат у Болгарії, Угорщині, В'єтнамі, Литві та Україні. Саундтрек до фільму українською та англійською мовами створив відомий український інді-поп гурт PUR:PUR.

У 2017 році сталася визначна подія в історії вітчизняної анімації – Україна вперше на міжнародному анімаційному фестивалі представляла власний стенд. Цей фестиваль проходив у французькому місті Ансі та вважається одним із найпрестижніших європейських анімаційних форумів ще з 1960 року. Український стенд було організовано ГО «Українська анімаційна асоціація» за підтримки Держкіно, Міністерства культури та Міністерства закордонних справ, а також за участю незалежних студій. Якщо раніше відбувалися представлення українських анімаційних фільмів окремо, то тепер сподіваємось, що з появою спільного стенду наших митців їхні картини вже будуть ідентифікувати як представників саме з України, які мають унікальні, різноманітні особливості вираження, проте спільну історію, традиції, культуру. Маленькими кроками вітчизняні митці стають видимими й нашій, і світовій аудиторії, і відбувається відродження української анімаційної школи.

Варто також відзначити активний розвиток української анімації на телебаченні. Телеканал ПЛЮСПЛЮС створює власний телевізійний контент, зокрема оригінальні мультсеріали «Казка з татом», «Корисні підказки», «Це наше і це твоє», «Світ чекає на відкриття» та ін. Ураховуючи телевізійну специфіку, мультсеріали створені у 2 D, що значно спростило й здешевило їх виробництво. Хочеться детальніше розглянути кілька таких серіалів. Отже, у телепроєкті «Казка з татом» (з 2013 р.) відомі особистості читають казки дітлахам, а казкові герої з книги оживають на екрані й перетворюються в невеликий мультфільм. Цей мультсеріал покликаний відродити традицію сімейного читання й важливість ролі батька у вихованні ді-

тей. Казки начитують відомі українці – І. Малкович, В. Козловський, А. Анатоліч, Ю. Горбунов, О. Скрипка, Р. Сенічкін, В. Бронюк та ін. Мультсеріал «Корисні підказки» (з 2014 р.) вчить дітей ставити питання, керувати своїми емоціями, розмірковувати, приймати рішення, робити досліди тощо. Подається ця інформація дуже легко і в зрозумілій для малечі формі. «Це наше і це твоє» (з 2014 р.) – мультсеріал, у якому йдеться про різноманітні багатства України, якими варто пишатися. Це й природні ресурси, і винаходи, і звичаї, і обряди… Проєкт був неодноразово нагороджений, зокрема отримав телевізійну премію «Телетріумф». Мультсеріал «Світ чекає на відкриття» (з 2017 р.) спонукає дітей до творчості, допомагає повірити в себе. У ньому розповідається про різні відкриття, про сміливість мріяти й вигадувати, не боятися помилок і невдач. Мільтсеріали «Це наше і це твоє» і «Світ чекає на відкриття» рекомендовані як додатковий матеріал для вивчення в початкових класах школи.

Мультфільми завжди займали важливе місце в житті дитини. Вони не лише розважають малюків, а й мають значний вплив на їхній розвиток і формування особистості. Правильно підібрані стрічки можуть стати корисним інструментом для навчання, стимулювання фантазії, розвитку мовлення та соціальних навичок. У мультфільмах діти зустрічають різноманітних персонажів, від яких вони можуть переймати корисні звички, манеру поведінки, уміння взаємодіяти з навколишнім світом та розв'язувати проблеми. Яскраві й неординарні стрічки сприяють розвитку фантазії, творчого та нестандартного мислення, що допомагає формуванню креативності в дітей.

На одній із найбільших українських медіакомпаній («Суспільне мовлення») презентовано новий пізнавально-розважальний проєкт – дитячий YouTube-канал «Бробакс». На цьому майданчику створено вже чотири анімаційні серіали для юних глядачів різного віку. Головною особливістю каналу є віднайдення певного балансу між пізнавальною та розважальною складовими мультфільмів, що, безумовно, має зацікавити та бути корисним дитячій аудиторії. Розглянемо детальніше кілька серіалів цього дитячого каналу.

«ТоТо» (реж. Олег Маламуж, сцен. Ірина Маламуж) – 9-серійний проєкт, де найменші глядачі зможуть пізнавати світ разом з песиком Тото і його друзями: хом'ячком, папужкою, кицею і хамелеоном. У серіалі розглядаються різноманітні аспекти дитячого життя, такі як знайомство, гігієна, створення гарного настрою тощо. «ТоТо» поєднує в собі гумор, дотепні ситуації та пригоди, веселі пісеньки та ігри.

Ще один анімаційний серіал «Маленький Бу» (реж. Дмитро Лісенбарт, сцен. Віталій Хало) створений для дітей від трьох років. Головні герої Соля та Славко дружать з монстриком Бу і вчаться корисним навичкам, таким як гігієна, усвідомлення важливості щеплень, підтримання свого здоров'я, турботи про тварин та ін. У серіалі показано, як змінюється життя героїв після знайомства з Бу.

Серіал «Яся та її робот» (реж. Анна Розенгурт, сцен. Роман Розенгурт) створений для глядацької аудиторії від п'яти років. Тут головна героїня Яся живе в космічному мегаполісі зі своїми батьками та папугою. Дівчинка полюбляє пригоди і свій летючий борд. Після появи робота-няні життя всієї родини змінюється. Упродовж восьми серій Яся вирушає в захоплюючі пригоди, потрапляє на міжгалактичний конкурс, захоплює зореліт і, звісно, знаходить справжніх друзів.

Ще один цікавий мультсеріал для дітей від семи років – «Портал пригод» (реж. Ліза Тарасова, сцен. Марина Островська), який складається з восьми епізодів. Головна героїня, Рая Горностай, разом з трьома двоногими друзями – Лесиком, Іванкою та Максом – відкриває секретний портал пригод, який переносить їх у різні епохи. У серіалі діти дізнаються про минуле, зустрічають відомих правителів і навіть впливають на хід історії.

Отже, можна виокремити українські сучасні мультфільми на телебаченні, які створені не лише для розваги, а й для розвитку загальної обізнаності діток дошкільного віку. Ці анімаційні відеоматеріали допомагають малюкам пізнавати світ навколо себе, вивчати різноманітні аспекти життя та набувати нових знань. Однією з основних переваг мультфільмів для дошкільнят є їхня здатність зацікавити та на-

вчити дітей різним поняттям і навичкам. Через яскраві зображення, захопливу музику та привабливих героїв діти можуть вивчити назви кольорів, пір року, частин тіла, рослин, тварин, предметів побуту, визначення різних видів транспорту, професій тощо. Мультфільми в легкій для засвоєння формі допомагають дітям легше розуміти та запам'ятовувати нову інформацію. Крім того, мультфільми сприяють соціальному розвитку дітей. Вони вчать правилам поведінки, які важливі для малюків у їхньому щоденному житті. Наприклад, мультфільми можуть навчити дітей правилам дорожньої безпеки, зобразити складні ситуації, у яких герої вирішують конфлікти та взаємодіють один з одним, привчаючи дітей до соціальної взаємодії, емпатії та толерантності.

Маємо відзначити, що при виборі мультфільмів для дошкільнят слід звертати увагу на їхню вікову відповідність та сам зміст екранного продукту. Якщо вони обираються з урахуванням цих факторів, то можуть стати цінним інструментом для розвитку загальної обізнаності та соціальних навичок дітей дошкільного віку, а також цінним ресурсом для їх навчання й розвитку на цьому важливому етапі їхнього життя.

Слід також зауважити, що українська мультиплікація на телебаченні постійно розвивається, створюючи якісний та цікавий контент для дітей різного віку. За допомогою цієї продукції батьки та вчителі можуть знайти відповідний варіант для дитини й забезпечити їй якісну розважально-пізнавальну програму. Надважливим залишається питання підтримки, розвитку та достатнього фінансування українських освітньо-розважальних проєктів на телебаченні. Саме якісний і корисний контент формує світогляд маленьких глядачів. Продовження споживання російського екранного продукту матиме драматичні наслідки, зокрема розмивання кордонів між українцями та росіянами, сприйняття російської мови та культури як «своєї» та «рідної», що ми спостерігали і під час радянської влади, і вже в незалежній Україні, коли російський телевізійний продукт не був заборонений.

Важливо згадати, що в Україні зараз діє багато кінофестивалів. Серед найвідоміших – «Молодість», «Одеський міжнародний кінофестиваль», «Відкрита ніч», «Кіноскрипт», «Крок», «Вінниціанський фестиваль», «Ірпінський кінофестиваль», «Фестиваль 86», «Корона Карпат», «Північний український кінофестиваль», «Docudays», «Wiz-Art», «Linoleum», «Foof film fest». Знаковою подією в Україні стало створення у 2014 році кінофестивалю для дітей та підлітків «Чілдрен Кінофест», який проходить у багатьох містах нашої країни. На ньому можна переглянути кращі зарубіжні та українські картини, створені за останні роки для підростаючого покоління глядачів. Цікавою особливістю «Чілдрен Кінофесту» є те, що в рамках фестивалю відбувається конкурс короткометражних фільмів, знятих дітьми віком від семи до чотирнадцяти років. Ці картини також оцінюються спеціальним журі й кращі з них нагороджуються, що слугує мотивацією для юних кінематографістів. Основна ціль фестивалю – розвивати традицію спільних сімейних переглядів та залучення молодого покоління до створення кінофільмів.

Простежуючи розвиток української анімаційної школи, слід зазначити, що з'явилися приватні студії, які займаються виробництвом та розповсюдженням анімаційних проєктів. Це, зокрема, «Червоний собака» (з 2005 р.), «Panama Grand Prix» (з 2011 р.), Animagrad (з 2012 р.), «Baraban» (з 2013 р.), «Новаторфільм» (з 2006 р.), HanzhonkovFilm (з 2009 р.), Karandash (з 2016 р.), «Chernov Animation» (з 2018 р.) та ін. На цих студіях було випущено багато нових анімаційних фільмів, деякі з яких розглянуто вище. На превеликий жаль, державну кіностудію «Українська кіностудія анімаційних фільмів» («Укранімафільм», 1959–2019) було реорганізовано і приєднано до «Довженко-Центру» (за існування якого зараз ведеться боротьба). Незважаючи на те, що студія має таку довгу історію, на ній працювали відомі українські мультиплікатори й було випущено знакові мультфільми.

Підводячи підсумки, зазначимо, що ще зовсім недавно сучасної анімаційної продукції для дітей власного виробництва майже

не було (як, власне, і для дорослої аудиторії). Проте потроху ситуація змінюється – дедалі більше з'являється українських анімаційних картин для дітей, які частково або повністю фінансуються державою. Також до виробництва анімаційних картин залучаються іноземні спеціалісти, що сприяє підвищенню якості екранного продукту. Особливо важливо переймати досвід створення повнометражної 3 D-анімації. Наші кінематографісти поки що, на початку шляху, випустили у прокат лише кілька таких картин. Проте світова практика представляє щороку яскраві приклади створення анімаційних 3 D-стрічок, таких як «Думками навиворіт» (2015), «Звірополіс» (2016), «Бейбі Бос» (2017), «Крижане серце» (2013 і 2019), «Лука» (2021) та ін. Кожен новий фільм демонструє сучасні технологічні можливості 3 D-анімації та захопливі сюжети, які цікаві широкому колу глядачів.

Якість українських картин щороку покращується. Простежується постійний розвиток та вдосконалення технічної складової виробництва. Кінематографісти орієнтуються за західний ринок, запозичують досвід і намагаються створити анімаційний продукт, який зацікавить і українських, і закордонних реципієнтів. Проте, незважаючи на це, українська анімація в переважній більшості не копіює західних образів, а намагається створити яскравих і самобутніх героїв, наділити їх характерними рисами. Працюючи над анімаційними картинами, митці часто звертаються до народних казок, легенд, обрядів, традицій тощо. Казкові герої оживають і постають перед маленькими глядачами оновленими, осучасненими, проте рідними і впізнаваними – Котигорошко, Кожум'яка, Вій, Змій Горинич, Чорт, Бабай, Кіт Вуркіт, Мавка, козаки та багато інших. Найчастіше у стрічках порушують одвічні теми боротьби добра і зла, здолання численних перешкод заради кохання, пошуку себе і свого життєвого шляху, допомоги ближньому. Сценаристи намагаються створювати такі сюжети, які будуть зрозумілі та цікаві найменших глядачам і вже дорослій аудиторії. Проте поки що анімаційних фільмів випускається небагато, і це перші кроки на шляху до відродження української школи анімації. Уже зроблено й суттєві помилки

в цьому напрямку, зокрема закрили «Укранімафільм», студію, яка випустила знакові мультфільми та має багаторічну історію.

Отже, за останнє десятиліття в Україні вперше вийшла така кількість анімаційних проєктів (повно- і короткометражних) для кінотеатрів і телебачення. Дедалі більше з'являється фільмів для дітей і підлітків, які є надважливими в контексті формування особистості юного глядача, його самоідентифікації та передачі йому універсальних цінностей. Проте досі виділяється дуже мало коштів на створення й розвиток анімаційної та ігрової продукції для дітей. Після повномасштабного вторгнення росії все важче стає фінансувати культурну сферу. Більшість коштів направляють на військові потреби та відновлення зруйнованої інфраструктури. Проте вже давно ведеться інформаційна війна з країною-агресором, і кінематографісти тримають свій фронт, створюючи якісний продукт, через який говорять з глядачамиі тут, і за кордоном. Маємо надію, що все ж таки вдасться знайти фінансування і для цієї важливої галузі нашої культури. Бо коли стихає український голос, гучніше промовляє до людей російська пропаганда.

Зараз перед українськими кінематографістами постали неабиякі випробування, проте кінопроцес не перервався – українські картини продовжують виходити у прокат, здобувати престижні нагороди на кінофестивалях. Окрім обмеження державного фінансування, складнощів на знімальних майданчиках, щоденної небезпеки для кінематографістів, неможливості відновлення кінопроцесу в деяких областях України, однак після повномасштабного вторгнення росії в Україну відкриваються й додаткові можливості, які пов'язані з неабиякою зацікавленістю та підтримкою багатьох країн світу, налагодження партнерських взаємовідносин, грантової допомоги, нових майданчиків для демонстрації української продукції. Як саме скористаються цими новими можливостями українські кінематографісти, будемо бачити та аналізувати в майбутньому. Сподіваємося, вдасться репрезентувати українське суспільство якнайкраще, і ця зацікавленість нашою країною буде рости, а не зменшуватися в післявоєнний час.

ЗМІСТ

Передмова 3

Розділ I

Семіосфери мистецтва та мистецтвознавства в контексті історичного досвіду культури

Руда Тетяна

Література і видовищні мистецтва:
до проблеми інтермедіальної взаємодії 7

Немкович Олена

Формування наукової музичної україністики у XIX столітті:
контекстуальні визначники та іманентні прояви 76

Розділ II

Проблемне поле інтерпретології у площині театрального мистецтва

Корній Лідія

Українська шкільна драма
XVII – першої половини XVIII століття:
проблема інтерпретації музичного компонента
у творах великоднього та різдвяного циклів 169

Боньковська Олена

Українська та європейська драма на сцені
західноукраїнського театру міжвоєнного десятиліття
(20–30-ті роки XX століття) 220

Зінич Олена

Пластична мова сучасного балетного театру:
аспект інтерпретації тексту вистави 303

Розділ III

Концептуальне розуміння кінематографічного досвіду

Новікова Людмила

Образ Київської Русі в кінематографічних інтерпретаціях Середньовіччя. 367

Шаповал Олександра

Сучасне українське кіно для дітей та підлітків як інструмент формування національної ідентичності 407

Наукове видання

Актуальні проблеми художньої культури: сучасні інтерпретації

Колективна монографія

Редакторка-координаторка
Людмила Тарасенко

Редакторки
Надія Ващенко, Людмила Тарасенко, Олена Щербак

Операторка
Ірина Матвєєва

Верстка та дизайн обкладинки
Людмила Настенко

Формат 60 × 84 /16
Обл.-вид. арк. 22,92
Ум. друк. арк. 25,69

Адреса редакції:
01001 Київ-1
вул. Грушевського, 4

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи
до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів
видавничої продукції
Серія ДК № 1831 від 07.06 2004