

Journal
of Philology, History,
Social and Media Communication,
Political Science,
and
Cultural Studies

Branch of Ukrainian Studies
of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin

SPHERES OF CULTURE

Volume XX



Lublin 2019

Editor-in-Chief:

Prof. Ihor Nabytovych
(Maria Curie-Skłodowska University, Poland)

Editorial Board:

Prof. Leonid Rudnytsky (La Salle University in Philadelphia, USA)
Prof. Arnold McMillan (University of London, Great Britain)
Prof. Siarhey Kavalou (Maria Curie-Skłodowska University, Poland)
Prof. Witold Kowalczyk (Maria Curie-Skłodowska University, Poland)
Prof. Volodymyr Antofychuk (Chernivtsi National University, Ukraine)
Prof. Vyacheslav Rahoysa (Belarusian National University in Minsk, Belarus)
Prof. Mihas' Tychyna (Belarusian National Academy of Science, Belarus)
Prof. Ivan Monolatiy (Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine)
Prof. Ihor Sribnyak (Borys Hrinchenko Kyiv University, Ukraine)
Prof. Teresa Chynczewska-Hennel (University of Białystok, Poland)
Prof. Agnieszka Korniejenko (Jagellonian University, Poland)
Prof. Valentyna Sobol (University of Warsaw, Poland)
Prof. Yuriy Peleshenko (Ukrainian National Academy of Science, Ukraine)
Head, Editorial Office Iryna Nabytovych

Scientific Reviewers of Volume XX:**History and Cultural Studies**

Prof., Dr hab. Maryna Paliyenko, Ukraine
Prof., Dr hab. Serhiy Sehedra, Poland
Prof., Dr hab. Vitalii Telvak, Ukraine

Political Science

Prof., Dr hab. Ivan Monolatiy, Ukraine
Prof., Dr hab. Arkadyush Adamczyk, Poland

Philological Science

Philology, Social and Media Communication
Prof., Dr hab. Oleksandr Aleksandrov, Ukraine
Prof., Dr hab. Stefan Kozak, Poland
Prof., Dr hab. Yaroslav Polishchuk, Ukraine
Prof., Dr hab. Petro Mats'kiv, Ukraine
Prof., Dr hab. Oleh Tyshchenko, Slovakia

Language Editing: English (*Iryna Nabytovych*), Polish (*Lubomyr Puszak*), Ukrainian (*Dzvenyslava Nabytovych*), Belarusian (*Siarhey Kavalou*), German (*Tetiana Monolatiy*)

PERMISSION TO REPRINT. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical photocopy, recording, or otherwise without prior written consent of the Editor-in-Chief. The editors assume no responsibility for statements of fact or opinion made by contributors.

ISSN 2300-1062 (print)
ISSN 2353-7841 (online)

Copyright © 2019 by the Branch of Ukrainian Studies of UMCS & Ihor Nabytovych
Lublin 20-0431, pl. Marii Curie-Skłodowskiej, 4 / 433, Poland
www.spheresofculture.umcs.lublin.pl
All rights reserved
Printed by *Ingvarr*, Lublin, Poland

CONTENTS

Philology

Halyna Sytnik. Almanac <i>The First Wreath</i> as a Phenomenal Fact in the History of Ukrainian Literature of the 19 th Century	10
Anna Rozlutska. The Phenomenon of the Outstanding: the Literary Portrait of Priest and Enlightener Kyrylo Seletskyi	15
Petro Ivanyshyn, Vira Kozachok. The Main National Concepts in Publicistic of Mykola Yevshan	21
Olha Luchuk. Ukraine Before and Right After the Collapse of the Soviet Union: Prognoses and Predictions by George Shevelov and George Luckyj (Based on the Scholars' Correspondence)	34
Mariya Shuvalova. The Theme of Memory in the Short Prose of Volodymyr Dibrova	45
Natalia Polishchuk. Contemporary Ukrainian Literature for Children and Youth: Ways of Entering the Media Space	52

History

Stepan Tymkiv. From the History of Development of Land of the Hubyn Settlement of the 12 th – 13 th Centuries	64
Nazar Radetskyi. The Image of Ukrainians and Ukrainian Language among Polish Socio-political figures of Galicia in 1848	76
Dmytro Babiuk. Photographic Template Form as an Art Form in the Later Half of 19 th – Beginning of 20 th Century (Illustrated with Works of Photographers of Kamyanets-Podil'skyi)	86
Artur Mykhailyk. Cinematography Development of Ukraine in 1920 – 1930: Political and Ideological Context	95

Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovykh. Painters of the 16 th Century in the Act Books of the Town of Lublin	106
--	-----

Mykhailo Romaniv. The Tree in Winter Customs and Rituals of Ukrainians of Pokuttia (On the Materials of Field Ethnographic Expeditions) 117

Iryna Maslova-Lysychkina. New Year's Celebration in Kyiv in the Structure of Formation of National Holiday Culture 127

Hanna Rosenko. Historical Origins of the Music Olympics Movement in the 21st Century 135

Musical Studies

Ling Ciung Da. Unity of Features of Rococo and High Classicism in Piano Ludwig van *Beethoven* Sonatas №№ 19, 20, 22, 24 144

Oksana Mocherniuk. Interpretation of the Mythology "Native Land" in One of the Texts of *Singer of "The Red Viburnum"* (*We are Going into Battle* by Roman Kupchynskyi) 151

Khrystyna Okhitva. Archetypes of Ukrainian Culture in the *Red Root* Music Film 158

Liubov Serhaniuk. Art Innovation in Choral Work of Lesya Dychko 166

Yaroslava Bardashevskya. Interaction and Correlation of Canonical and Folklore Factors in Choral Compositions by Victor Stepurko 174

Lidiya Shehda. Folk Traditions in the Choral Music of Myroslav Volyns'kyi (On the Example of Corals *Oh, in the woods-fores* and *Sleep, Jesus*) 180

Yuriy Kurach. Individual Style of Musical Life Creativity in Guitar Professionalism: the Conceptualization of this Phenomenon 188

Denys Bodnar. Cultural Meeting of Oxident and Orient and its Screenings in Ukrainian Piano Music 196

Volodymyr Komar. Music Production in the System of Cultural and Creative Industries in Ukraine 204

Social Communication

Maryna Anikeyenko, Mariya Butyrina. Models of Journalism Education in the Context of Transformation of Media Industry 214

CONTENTS

Philology

- Галина Ситнік.** Альманах *Перший вінок* як феноменальне явище в історії української літератури XIX століття 10
- Анна Розлуцька.** Феномен непересічності: літературний портрет отця-просвітника Кирила Селецького 15
- Petro Ivanyshyn, Vira Kozachok.** The Main National Concepts in Publicistic of Mykola Yevshan 21
- Ольга Лучук.** Україна до і після розпаду ССРСР: прогнози і передбачення Юрія Шевельова і Юрія Луцького (На матеріалі листування вчених) 34
- Марія Шувалова.** Тема пам'яті в малій прозі Володимира Діброви 45
- Наталія Поліщук.** Сучасна українська література для дітей та юнацтва: шляхи входження у медіапростір 52

History

- Степан Тимків.** З історії забудови Губинського городища XII – XIII століть 64
- Назар Радецький.** Українці та українська мова в уявленнях польських суспільно-політичних діячів Галичини 1848 року 76
- Дмитро Бабюк.** Фотографічний бланк як вид мистецтва у другій половині XIX – на початку XX століття (На прикладі робіт фотографів міста Кам'янця-Подільського) 86
- Артур Михайлик.** Розвиток кінематографу України у 1920 – 1930-х роках: політико-ідеологічний контекст 95

Cultural Studies

- Wołomyr Ałeksandrowycz.** XVI-wieczni malarze w aktach miasta Lublina 106

Михайло Романів. Дерево у зимових звичаях та обрядах українців Покуття (На матеріалах польових етнографічних експедицій)	117
Ірина Маслова-Лисичкіна. Святкування Нового року в Києві у структурі формування національної святкової культури	127
Hanna Rosenko. Historical Origins of the Music Olympics Movement in the 21 st century	135

Musical Studies

Лінь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіка ван Бетговена №№ 19, 20, 22, 24	144
Oksana Moczerniuk. Interpretacja mitologii «Ojczyzny» w jednym z tekstów <i>Wielki śpiewanik „Czerwonej kaliny”</i> (<i>Idziemy do bitwy</i> Romana Kupczyńskiego)	151
Христина Охітва. Архетипи української культури у музичному фільмі <i>Червона рута</i>	158
Lubow Serhaniuk. Innowacje artystyczne w chóralnej twórczości Łesi Dyczko	166
Yaroslava Bardashevsk. Interakcja i korelacja czynników kanonicznego i folklorowego w kompozycjach chóralnych Wictora Stepurki	174
Лідія Шегда. Фольклорні традиції у хоровій музиці Мирослава Волинського (на прикладі колядок <i>Ой в ліску-ліску</i> та <i>Сни, Ісусе</i>)	180
Юрій Курач. Індивідуальний стиль музичної життєтворчості у гітарному професіоналізмі: концептуалізація феномену	188
Денис Боднар. Культурна зустріч окциденту та орієнту та її проєкції в українській фортепіанній музиці	196
Volodymyr Komar. Music Production in the System of Cultural and Creative Industries in Ukraine	204

Social Communication

Марина Анікеєнко, Марія Бутиріна. Моделі журналістської освіти в контексті трансформацій медіагалузі	214
---	-----

Philology

Halyna Sytnik

ALMANAC *THE FIRST WREATH* AS A PHENOMENAL FACT IN THE HISTORY OF UKRAINIAN LITERATURE OF THE 19TH CENTURY

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Галина Ситнік

АЛЬМАНАХ ПЕРШИЙ ВІНОК ЯК ФЕНОМЕНАЛЬНЕ ЯВИЩЕ В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Abstract: The article examines the history of the almanac *The First Wreath*. Attention is focused on the formation of life views and activities of Natalia Kobryn'ska in public life. The article also deals with the little-studied folklore in the literary texts of the almanac *The First Wreath*. Halyna Sytnyk notes that Natalia Kobrynska is considered to be the first Ukrainian woman to take an interest in the women's issue, point to its solution and defend the interests of women in word and deed. She sought to publish an almanac compiled exclusively from the literary and scientific works of only Ukrainian women. The pages of the almanac *The First Wreath* published a large number of works of art and journalism, literary criticism, historical and folklore materials. Thanks to their works and works of art, the women's almanac formed a nationally conscious personality.

Keywords: almanac *The First Wreath*, folklorism, author's text, national consciousness, women's question, feminism

Альманах *Перший вінок* за своєю самобутністю й естетичною довершеністю становить феноменальне явище в історії української літератури другої половини ХІХ століття.

Перший вінок став першим жіночим альманахом – за змістом, формою, духом. Жіноцтво, яке було вилучене із загальних і публічних прав, затиснене у вузьку сферу домашнього побуту, тільки за допомогою художнього слова могло виражати свої прагнення та інтереси. Головною метою діяльності альманаху *Перший*

вінок його засновниця Наталія Кобринська вважала показ становища жінки в суспільстві. За мету вона взяла «зрозуміння положення жінки у суспільстві» шляхом використання літератури, тому що саме завдяки художньому слову у кожної жінки з'являтиметься надія і впевненість на рівність їх прав поряд із чоловіками, а також, що їх інтереси як українських жінок будуть захищені суспільством.

Матеріали альманаху *Перший вінок* неодноразово ставали предме-

том для дослідження, відомі наукові розвідки про нього писали М. Возняк, В. Лесин, О. Мороз, А. Каспрук, О. Кисілевська, І. Книш та інші.

Наприкінці XIX століття в Європі посилюється рух за інтереси та права жінок. Не лишається поза увагою цей рух і в Україні, адже активна участь відновлення своїх прав українського інтелігентного жіноцтва значно випереджує європейське розуміння, глибше й досконаліше трактує його.

Саме Н. Кобринська вважається першою українкою, котра зацікавилась жіночим питанням, вказувала на його розв'язання та словом і ділом відстоювала інтереси жіноцтва. Її активні зацікавлення жіночим рухом спричинені атмосферою, яка панувала у їхній родині інтелігентів. Н. Кобринська походила з роду Озаркевичів, широко відомого своєю культурно-просвітницькою діяльністю. Так, дід Наталії – Іван Озаркевич був визначним культурним діячем, аматором театру у Галичині, а батько – не лише священиком, а й письменником, його п'єси друкувались у тогочасних альманахах. Вдома Наталія вивчала українську, російську, польську, німецьку та французьку мови.

1874 року Наталія Озаркевич вийшла заміж за Тофіла Кобринського, який був пастором та засновником міщанської читальні та хору, займався збиранням усної народної творчості. А вже 1884 року з ініціативи Наталії Кобринської було створено Товариство руських жінок. За рік існування Товариство ухвалило видати жіночий альманах, у якому були б вміщені художні твори, наукові праці, присвячені жіночому питанню та освіті, статті про жіночі ор-

ганізації за кордоном, фольклорні та етнографічні матеріали. Проте між Наталією Кобринською та учасницями Товариства виник конфлікт, який призвів до зміни авторського колективу та частково – структури альманаху. З того часу всю роботу в альманасі взяла на себе Н. Кобринська.

Залучаючи інших письменниць (Уляну Кравченко, Олену Пчілку, Лесю Українку, Дніпрову Чайку, Людмилу Старицьку-Черняхівську та ін.) до написання та друку в жіночому альманасі, Наталя Кобринська писала до свого творчого наставника Івана Франка: «Того, що я сама осягнула, бажала я своїм посестрам. Через літературу дійшла я до розуміння становища жінки в суспільстві, – того ж я хотіла й других повести на ту дорогу» [5, 398].

Н. Кобринська прагнула видати альманах, укладений виключно з літературних і наукових праць лише українських жінок. Авторки *Першого вінка* виявили спільне бажання духовного відродження української жінки, відтворили економічний та соціальний стан міського, сільського та інтелігентного жіноцтва, визначили роль української жінки в житті свого народу.

На сторінках альманаху *Перший вінок* опубліковано велику кількість художніх та публіцистичних творів, літературно-критичних, історико-фольклористичних матеріалів. Завдяки їхнім працям, художнім творам жіночий альманах формував національно свідому особистість.

Альманах *Перший вінок* створений та виданий коштом Наталії Кобринської та Олени Пчілки, був першим в українській літературі, у якому звучали лише жіночі го-

лоси. На його сторінках, окрім вищезгаданих письменниць, друкували художні твори Ганна Барвінок, Михайлина Рошкевич, Чайка Дністрова (Людмила Василевська), Ольга Франко, Климентина Попович. Загалом «Перший вінок» був «сплетений» із поетичних, прозових творів та фольклорних записів 17 авторок.

Кожна з письменниць привносила у зміст і структуру альманаху свою частку діяльності щодо розвитку руху жіноцтва. Так, вивчаючи листування Наталії Кобринської з письменницею Ганною Барвінок, можна стверджувати, що Олександра Білозерська брала активну участь у формуванні змісту цього жіночого альманаху, оскільки надіслала до нього прозові твори та автобіографію. Н. Кобринська висловила вдячність за літературну співпрацю своїй колезі з Наддніпрянщини наступними словами: «Превелику робите мені честь і радість, що не відмовляєте свого поважного співуділу в моїм видавництві» [3, 395].

До *Першого вінка* мало увійти оповідання ще однієї письменниці-феміністки Ольги Кобилянської, написане під впливом Наталії Кобринської, яке мало назву *Вона вийшла заміж*. Проте Іван Франко, який був редактором альманаху, відкинув оповідання як заслабке для видання. Згодом О. Кобилянська переробила оповідання на повість. Нині цей твір відомий широкому загалу як повість *Людина*.

Посильну допомогу у формуванні *Першого вінка* робила й Олена Пчілка. Так, І. Франко у листі до М. Павлика писав: «Кобринська здобула сильну помічницю в особі відомої письмен-

ниці Олени Пчілки, і оце заходом, а також коштом оцих двох жінок вдалося видати цей альманах, першу цього роду книжечку в українській літературі, що є явищем надзвичайно важливим і симпатичним» [7, 75].

Соломія Павличко слушно зауважувала, що Наталія Кобринська та Олена Пчілка заклали «основи іншої традиції, у якій не було ні чоловічих псевдонімів, ні чоловіків-оповідачів, ні загалом спроби імітувати чоловічий голос. Завдяки цим авторкам у 1880-х роках в українській літературі прозвучав інтелігентний жіночий голос» [9, 69]. Видаючи альманах лише з жіночих праць, Н. Кобринська не мала на меті відмежовуватись від чоловіків чи ізолювати жіноче питання від інших соціальних завдань. Авторка говорить, що ніхто, окрім самих жінок, не може зрозуміти і пояснити погляди та думки жіноцтва стосовно становища, яке вона займає в суспільстві.

Саме Наталія Кобринська була першою українською письменницею, яка використала термін «фемінізм», аналізуючи соціально-психологічну драму Генрик Ібсена *Ляльковий дім*.

Олена Пчілка до друку *Першого вінка* поставилась досить відповідально і в листі до Івана Франка писала: «Прислать свого оповідання дуже швидко – не можу. Не бачу й користі в тім, щоб альманах вийшов якомога швидше. Не в швидкості діло, а в доброті книжки. – Лежав, лежав альманах, а тут одразу й загорілось! І хватай якомога скоріш: шити, білити – завтра Великдень! Коли ж так хочете швидше скінчить з друком, то, значить, обходьтесь без мене! Я ж тепер пишу річ задуману для альманаха, з ідеєю належачою до одної з



сторін жіночого просвітного питання – і не хотіла б зляпати те оповідання як небудь. Хочете дати мені час, – пришлю Вам дійсно щось цінне, а ні, як собі хочете!» [5, 402].

Олена Пчілка долучається до співпраці у альманасі друком повісті *Товаришки*, при цьому зображує головну героїню емансипованою жінкою, яка свідомо цінності свого власного «я». Це новий тип жінки, готовий до напруженої боротьби, готовий йти проти несприятливих обставин.

Під час компонування і видання альманаху між Наталією Кобринською та Оленою Пчілкою виникали певні суперечки та непорозуміння. Н. Кобринська редагувала твори, які надходили від галичанок, а Олена Пчілка була редакторкою придніпрянської частини, проте сталося так, що Н. Кобринська проти волі Олени Пчілки помістила в альманах два оповідання Ганни Барвінок *Перемогла* та *Жіноче бідкування*, що і викликало перші непорозуміння. Суперечки між редакторками були і з приводу назви альманаху, Н. Кобринська хотіла назвати просто *Жіночий альманах*, а Олена Пчілка додала сентиментальний надтитул *Перший вінок*.

У передмові до *Першого вінка* Н. Кобринська зауважує: «Хто бажає, щоб жінка ніколи не виросла з дитинства, вічно крилася в слимачій шкаралупці і носилася лише з своєю хаткою, – той нехай ніколи не допускає до рук наш *Альманах*, бо ми його зложили для дозрілих умом і переконанням одиниць, котрі без небезпеченства можуть дивитися в світ правди і дійсного життя [10, 3].

Велика роль у створенні *Жіночого альманаху* належить Іванові Франку,

оскільки він був палким прихильником всього, що стосувалося національного відродження. Саме завдяки його праці і допомозі у редагуванні Наталія Кобринська спромоглась видати альманах. У листі до І. Франка вона писала: «Я не довіряю своїм силам і не вложила на себе того обов'язку, якби не стояли мені в пам'яті в останнім Вашім письмі слова: “Я готов Вам і радою, і ділом, і матеріялами помагати так, що надто велику роботу Ви на себе не візьмете”. Самі впутались в біду, а тепер будете мати клопіт з бабами» [5, 400].

Дякувала після виходу перших п'яти примірників *Першого вінка* Наталія Кобринська й Ользі Франко [дружині Івана Франка. – Г. С.]: «Без Вашого чоловіка не змогла б була його сама видати, то дійсно не знаю, як і коли зможу віддячити за тоту велику прислугу – натеper передайте наше українське спасибі» [8, 133].

Іван Франко, окрім редагування, став автором кількох рецензій на альманах *Перший вінок*, що друкувались у різних часописах. Окремо ним було здійснено огляд альманаху у *Нарисі історії галицько-руської літератури до 1890 р.*

Однак не всі відгуки були прихильними щодо появи саме жіночого альманаху. На нього, як і на все, що тільки не робить свої перші кроки, неприйнятні і незрозумілі досі для суспільства, було написано безліч негативних відгуків. Так, доволі неохотно про *Перший вінок* відгукнувся критик журналу *Зоря* Григорій Цеглинський, який зауваженнями, до певної міри, висловлював певні політичні ідеї. Однією з головних думок критика було те, що «для жінки важливо пізнати своє становище в

народі як матері та дружини та бути палкою прихильницею церкви» [11, 287], тобто зовсім непотрібно брати на себе іншу роль, тим більше «урівнюватися» із чоловіками.

Наталія Кобринська таку критику на альманах вважала недоцільною та необґрунтовано, саме тому вона опублікувала в *Зорі* свою *Відповідь на критику жіночого альманаху*. У ній авторка говорила про безпідставність критичних зауважень Г. Цеглинського. Абсурдною Н. Кобринська вважала думку критика про те, що «неволя – то праця», бо з його слів виходить, що новий жіночий рух іде від свободи (бездіяльності) до неволі. «Пан Цеглинський є гарячим сторонником реалізму, а робить закиди цілком не в тому сенсі і, приписуючи жінкам потребу знання всієї історії і всієї літератури, сам путається в її найновішій напрямі. Не дивно, отже, що і розбір жіночого альманаху не з реальної, а не знати, властиво, з якої точки погляду» [6, 4].

Щодо творчої спадщини мисткині, то творчий доробок Наталії Кобринської репрезентовано жанрами повісті, оповідання, казки, наукових доповідей, статей. Неординарність мислення, проникливий психологічний аналіз, відчуття потреб доби роблять письменницю непересічною особистістю в історії української літератури та фольклористики. На нашу думку, авторці прищеплене тонке відчуття суспільних настроїв, вона глибоко відчуває душу української жінки. Саме завдяки цим якостям Наталії Кобринської альманах *Перший вінок* помітно вплинув на розвиток жіночого письма того періоду, незважаючи на організаційні

проблеми, недостатню популяризацію, неможливість налагодити регулярний випуск. Зауважмо, що випуск *Другого вінка* так і не вдалося завершити.

Саме тому альманах *Перший вінок* – унікальне видання, яке вперше в українській літературі порушило проблеми емансипації жінки, крім того, на його сторінках авторки не забували про питання й національної свідомості, прагнули підвищувати моральний і культурний рівень жінок.

Bibliography and Notes

1. Возняк Михайло, *Шляхом до «Першого вінка»*, [у:] "Новий час" 1937, Число 55, с. 8.
2. Возняк Михайло, *Життє і значіння І. Франка*, Львів 1913, 40 с.
3. Кобринська Наталія, *Вибрані твори*, Київ: Дніпро 1980.
4. Кисілевська Олена, *Піонерка жіночого руху Н. Кобринська*, Коломия: Жіноча Доля 1936.
5. Кобринська Наталія, *Вибрані оповідання*, Львів 1954, 468 с.
6. Кобринська Наталія, *Відповідь на критику жіночого альманаху*. (Чернівці 1888) – в *Зорі* з р. 1887, Чернівці 1888, 16 с.
7. Кинш Ірина, *Іван Франко та рівноправність жінки*, Вінніпег 1956, 154 с.
8. Книш Ірина, *Смолоскип у темряві. Н. Кобринська й український жіночий рух*, Вінніпег 1951, 136 с.
9. Павличко Соломія, *Дискурс модернізму в українській літературі*, Київ: Либідь 1999, 447 с.
10. *Перший вінок. Жіночий альманах* / Виданий коштом і заходом Наталії Кобринської та Олени Пчілки, Львів 1887, 464 с.
11. Цеглинський Григорій, *Перший вінок. Жіночий альманах*, [у:] "Зоря" 1887, № 17 (1/13 вересня), с. 287-288.

Anna Rozlutska

THE PHENOMENON OF THE OUTSTANDING: THE LITERARY PORTRAIT OF PRIEST AND ENLIGHTENER KYRYLO SELETSKYI

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Анна Розлуцька

ФЕНОМЕН НЕПЕРЕСІЧНОСТІ: ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОРТРЕТ ОТЦЯ-ПРОСВІТНИКА КИРИЛА СЕЛЕЦЬКОГО

Abstract: The article deals with the priest Kyrylo Seletskyi not only in the religious life of the Ukrainian Greek-Catholic Church, but also in the cultural discourse of the Ukrainian nation. In the article the pastor is depicted as the founder of the monastic congregations: Congregation of the sisters servants of the Blessed Virgin Mary (1892) and the sisters of St. Joseph the Betrothed of the Blessed Virgin Mary (1898), the founder of kindergartens in Galicia for Ukrainian children, as well as a writer, educator, publicist and public figure. Diverse activities of the priest Kyrylo Seletskyi are a synthesis of moral-ethical and spiritual-didactic values, which the pastor embodied not only in the progress of the national Church, but also inculcated in the cultural, educational and literary life of Ukrainians.

Keywords: Christian values, enlightenment, literature, culture, national idea

Українська греко-католицька Церква репрезентована цілою плеядою видатних діячів християнської та національної культури, які відіграли ключову роль в історії українського державотворення. Серед імен цих атлантів духовного обширу XVIII – XX ст., як-от Йосафат Коциловський, Андрей та Климентій Шептицькі, Йосиф Сліпий та багато інших. Власне, їхня самовіддана й невтомна праця для виховання народу і заклали непохитний фундамент християнської та національної ідей, як невід'ємної складової духовної культури україн-

ців. Але чи про всіх визначних праведників вищезгаданої епохи нам відомо?

До цих знаменитих діячів української Церкви належить важлива постать отця Кирила Селецького, який був не лише ревним священиком і взірцем служіння, а й одним із фундаторів національної ідеї, а й головно письменником, культурно-просвітницьким діячем, публіцистом, основоположником дитячих садків у Галичині («захоронок» у тогочасному вжитку), засновником двох наших згромаджень – Згромадження

сестер-служебниць Пречистої Діви Марії Непорочно Зачатої (1892 рік) – тепер Згромадження сестер-служебниць Непорочної Діви Марії та Згромадження сестер св. Йосифа Обручника Пречистої Діви Марії (1898 рік) [6, 303-304].

На жаль, ймення отця Кирила сьогодні малознане сучасникам, навіть незважаючи на його унікальну творчу спадщину, вагомі культурно-просвітницькі звершення та плідну участь в релігійному просторі галицького краю. «Єсьм убогий сільський парох. Не посідаю ні сіл, ні фільварків, тільки посідаю превеликий капітал у серці моїм а тим капіталом – горяча любов мого народу і сильна віра у Боже Провидіння...» [4, 31], – писав про себе надто скромно отець. Називаючи себе «убогим парохом», він все ж став епохальною людиною в історії Церкви.

Сестра Згромадження святого Йосифа Обручника Пречистої Діви Марії Маркіяна Василишин свідчить, що Згромадження тривалий час після виходу Церкви з підпілля (у часи російської комуністичної окупації) не знало нічого про свого основника, лише дехто з досвідчених сестер переказував спогади про його працю, а документальним свідченням був, власне, «невиразний рукопис о. Т. Вергуна...» Відомо, що митрополит Андрей Шептицький хотів розпочати процес беатифікації цього прелата (1941 р.), але советська російська експансія завадила цій справі. Також згодом питання визнання святості о. К. Селецького ініціював і патріарх Йосиф (Сліпий). Є факти, які підтверджують святість отця Кирила Селецького, перша з яких не-тлінність тіла та розповіді рідних і

парафіян про чудотворну силу його посередництва [2]. Відтак початок беатифікаційного процесу відбувся 11 липня 2009 р. у катедральному храмі святих апостолів Петра і Павла м. Сокаля, що на Львівщині. Урочисту архиєрейську літургію очолив владика Сокальсько-Жовківської єпархії Михайл (Колтуна) та митрополит Львівський Ігор (Возняк).

Літературна спадщина отця К. Селецького досі майже не знана у науковому дискурсі. Дитячі оповідки, оповідання, поезії, казки, пізнавально-публіцистичні нариси, теологічно-просвітницькі виклади та розлогі оповідки з життя видатних постатей (і це далеко неповний перелік жанрової парадигми душпастиря) наскрізно просякнуті аспектами християнського виховання. Автор зосереджував увагу на аксіологічних принципах у системі народної освіти, порушував важливі родинні, суспільні та національні проблеми, використовуючи біблійні мотиви та українську педагогічну традицію [3, 129-130]. Літературний портрет письменника дозволяє окреслити особливості його художнього світу, поетику творів, ідіюстиль.

Народився він у невеликому селі Підбуж, що на Самбірщині (зараз – Дрогобиччина) 29 березня 1835 року. Рід Селецьких належав до давньої прикарпатської шляхти герба Драго-Сас. Його батько Михайло Джурдж Селецький був учителем, а мати, Іванна Павликівська, походила з шляхетського роду: її батько був королівським ловчим у Литві. Релігійна атмосферність завжди була присутня у домі Селецьких. Він мав двох сестер: Петронелю і Леонтину.



1847 року Кирило вступив до Самбірської гімназії, яка була доволі престижною на теренах Галичини. Зважаючи на певні політичні передумови, мовна культура в освітньому закладі піддавалася певній варіації, оскільки спочатку навчання велося латинською, потім німецькою, а українською та польською мовами викладалися лише певні предмети. Та все ж у 1868 р. руська / українська мова стала обов'язковою дисципліною у всіх класах, польська ж набула статусу факультативної. Цю націоствердну перемогу допоміг здобути священник УГКЦ Іван Коростенський (1814 – 1888), який був одним із тих багатьох священників, які активно допомагали в поширенні україномовного просвітництва [4, 17].

1855 року Кирило Селецький вступив до Львівського університету на богословський факультет. Він навчався також у Генеральній духовній семінарії м. Львова, продовжував вивчення історії Церкви та Святого Письма у Перемишльській семінарії. Після закінчення богословських студій одружився з Емілією Івасівкою, донькою пароха села Більче Дрогобицького деканату Миколи Івасівки. На шостому році спільного життя померла дружина, а невдовзі – і старша донька Олена. Молодий батько-вдівець залишився із другою донькою, Марією. Потім вона вийшла заміж за о. Лаврівського.

8 січня 1860 року Кирило Селецький отримав тайну священства. Із осені 1859 до 1862 років він учителював у відомій Дрогобицькій державній гімназії імені Франца Йосифа I, де згодом навчатимуться Іван Франко, Василь Стефаник, Лесь Мартович.

Упродовж життя душпастирське служіння отця увіковічилося в історії багатьох місцин краю. Як згадує о. Т. Вергун, у Старій Солі (1862 – 1864 роки) отець Селецький розпочав як сотруди́ник своє священниче діяння; у селах Білич (1863–1865 роки) та Мільків (1865 – 1869 роки) – як завідувач канцелярії; очолював парафію в Любачеві (1869 – 1870) та у Воробнику Королівському (1870 – 1872); духовний проповідник у монастирі сестер-василіянок у Яворові (1872 – 1873); капелан у Корениці (1873 – 1874); парох у Жужелі (1874 – 1918). Помер він у с. Цеблові 28 квітня 1918 р. [1, 135].

Отець К. Селецький увиразнився надзвичайним трудолюбством, присвятивши своє життя постійному студіюванню Святого Письма. Ретельно та самовіддано готувався до кожної проповіді. На ранішній молитві «проповідував собі самому, щоб опісля могли проповідувати другим людям» [1, 135]. Як зазначають сучасники, його проповіді вирізнялися простою та доступною формою, без надмірного патосу та риторичности, але були надзвичайно глибоким за змістом [1, 135].

Великої уваги заслуговує просвітницьке подвижництво священника, надто актуальне для того часу: він відновлював храми, запроваджував читальні, боровся проти пияцтва, організувавши «Братство тверезости», створював позичкові каси, громадські шпихліри, молочарські спілки.

Отець Селецький був знаний і серед світського товариства, – коли адміністрував у Мількові, познайомився з графською родиною Потоцьких, яка все життя була прихильна до пароха.

Кирило Селецький був не тільки письменником, публіцистом, редактором, науковцем, але й політиком [1, 141]. У його творчій спадщині понад три сотні різножанрових праць: проповіді, оповідання, казки, повчання, притчі, хроніки, публіцистичні студії, тлумачення Святого Письма, історичні розвідки тощо. Він часто публікувався у виданнях «Просвіти» (*Письмо з «Просвіти», Календар товариства «Просвіта»*), а також інших часописах, як от «Богословский Вестник», «Душпастир. Церковна часопис», «Діло», «Книжочка Миссійна», «Нива», «Письмо місячне ілюстроване для народа», «Посланник», «Рускій Сіон», «Християнський Голос». Великої популярності ще за життя автора набули його *Відкрите Америки, З життя Якова Кука, або Що зможе сильна воля і труд постійний, Золота книжочка, Казка о добрім сину, Катехизис для дітей греко-католицького обряду, Книга мудрости, або Житє чесного чоловіка, Своя хата. Читанка, Праведний Товія, Житє св. Івана Золотоустого, Короткії упражненія катехетическії і біблійна історія до ужитку матерей християнських, захоронок і душпастирей, Отець Іоанн Боско – єго житє і діла, О власних силах, Як уладжене має бути житє доброї законниці, Ікона Пречистої Діви, Жертва любови...*

У статті ГОЛОС к моїм браттям-галичанам в ділі народного просвіщеня отець Кирило особливо акцентує увагу на визначенні моделі народної освіти, а саме на ключових факторах її формування. Відданий просвітницькій праці, він палко вболіває за гідний поступ народної грамотности: «Школи ростуть, та через брак добрих учителів не приносять вони народові

тієї користи, якої від школи надіятись можна» [1, 141]. Священик із пістетом наголошує на провідних національних рисах українського характеру, таких як стійкість та непоборність. Автор вважає, що душпастирська праця священика має бути заборолом для національного розвитку, бо ж «він, як лікар, хоче подати засоби, які причинились би до піднесення просвіти серед нашого народу, який, мов скала, опирався цілими століттями чужим впливам і зберіг мову від зануку, стоячи на сторожі «краткого і тихого отцями преданого обичая» [1, 141]. Отець Селецький пропонує створити на галицьких теренах освітнє братство, ідентичне назві і меті «Братства Кирила і Мефодія». Прагнучи, щоб майбутня культурно-освітня громада плідно впливала на пробудження самосвідомості, формуючи належне та гідне національне середовище. Але першочергова передумова цього процесу, як зазначає парох, залежить передусім від самовідданої праці, одухотвореної Божим провидінням «Треба всіма силами працювати, щоби свою народність спасти від загибелі, бо «хто знає, що нам завтрашній день принести може» [1, 141].

О. К. Селецький увиразнив себе і як ідейний провісник товариства «Просвіти», бо ще за вісім років до його заснування неодноразово вносив пропозицію щодо формування на Галичині освітньо-громадської організації, головне завдання якої полягало б у духовно-культурній координації жителів краю та активній популяризації просвітницької діяльності серед інтелігенції. Письменник відіграв ключову роль у народженні «Просвіти» не лише як першофундатор, а й ще як її активний учасник.



Нестача україномовних підручників була чи не найголовнішою проблемою тогочасних освітніх інституцій. Кирило Селецький написав підручник для школи і родини *Своя хата*. Через брак коштів, важко було знайти видавця. Дружні взаємовідносини отця Кирила з родиною Потоцьких зіграли вирішальну роль у реалізації цього великодушного проєкту. 1869 року ця книжка побачила світ. Цікаво, що на титульній сторінці під назвою книги розміщено рядок з вірша Т. Г. Шевченка «І мертвим, і живим...»: «В своїй хаті своя правда, і сила, і воля». Цілком очевидно, що цю цитату введено там не випадково й не лише через особисте поцінування Селецьким Шевченкової творчості, – насамперед, мотиваційно, щоб одразу означити для читача його національну ідентичність і керуватися нею не тільки у читанні книги, а й протягом усього свідомого життя. Крім того, для автора важливою була й назва твору, адже він у ній завуальовував важливий підтекст навіть у пієтеті самого звучання, щоб зосередити увагу читців ще з першого візуального знайомства з твором.

До речі, о. К. Селецький порівнює шерг світових постатей із українцями і робить це не зі становища меншовартісного, а як рівний серед рівних. Ідеться про цикл творів *О власних силах*, де автор прагнув спонукати людей повірити у силу власного духу, зважаючи на несприятливе соціально-політичне становище того часу. Ба навіть більше, українці у нього величніші за інших: «Авраам Лінкольн, Венямин Франклин о. Севястіян Кнайп, котрих життєпис ми в наших книжочках подали, – се неабиякі люде. Але чи ми вже такі бідні,

що помежи нами не найдеся ні оден муж, котрий зміг би тим чоловікові побивим велетам дорівнати? Та ні! Такий ось Іоанн Снігурський нехибно займає достойне місце побіч них. Коли же зважимо, в якім часі і серед яких обставин проживав сей владика, то він не то що дорівнює сим мужам всесвітної слави, але їх о много перевищає» [4, 489].

У вкрай важких умовах провадилося в Галичині викладання катехизму, яке було доступне лише церковслов'янською мовою. «Як низько стояла в тих часах освіта, видно найкраще з цього, що не було тоді такої потрібної книжки, як катехизм писаний українською живою мовою» [1, 142]. Вважаючи це неприпустимою руйнацією опорних підвалин національно-духовного становлення суспільства, автор звершує переклад катехизму Дегарба народною мовою і 1869 року першим видає книгу за сприяння графині Целестини Замоїської з Дзялинських.

1886 року у місті Ярославі парох видавав місячник для народу «Кирилл і Методій». У дослідженні *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.* Іван Франко, оглядаючи літературне життя українців, заакцентував на цьому виданні: «В Ярославі виходив протягом 1886 р. місячний часопис “Кирилл и Мефодій”, видаваний о. Кирилом Сілецьким, мовою досить чистою народною, без партійної закраски...» [5, 415]. Однак, на жаль, журнал проіснував недовго, що, можливо, не дало Франкови змоги концептуально схарактеризувати публікацію видання отця Селецького.

Як тільки почала виходити християнська газета «Руслан», Селецький став активним її дописувачем.

Також він був і співредактором в релігійних видавництвах «Посланник» і «Книжочка Миссійна». 1900 року він написав і видав книгу *Отець Іоанн Боско – его житє і діла*, а в 1904-му – *О власних силах. О. Іоанн Снігурскій*. Як бачимо, о. Селецький часто обирає для своїх творів прототипи знамих душпастирів, які присвятилися задля опіки та освіченості малозабезпечених прошарків суспільства.

Для забезпечення навчально-вишовного ресурсу в дошкільному середовищі отець видав збірку віршів і пісень *Золота книжочка*. Прелат самовіддано намагався удосконалити освітні засоби, розширював їх межі своїм доробком.

Отець Селецький опікувався і релігієзнавчою потребою новостворених монаших згромаджень. Його *Як уладжене має бути житє доброї законниці* (Жовква, 1908) стало універсальним підручником, духовною конституцією для монахинь.

Отець Кирило Селецький – багатогранна особистість. Феномен його виняткової індивідуальності як священика розкрився насамперед у конгломераті його морально-етичних та духовно-дидактичних цінностей, які він втілював не лише в поступі національної Церкви, але й намагався вкорінити у культурно-просвітницьких та літературних творах: «Де душпастирює, всюди підносить своїх парохіян у релігійному й національному житті» [4, 7], – висловлював це устремління єпископ Йосафат Коциловський з нагоди двадцятип'ятиліття смерті отця Кирила Селецького. Життєпис предтечі відродження чернецтва східного обряду, письменника, просвітника, державного діяча є яскравим свідченням не лише при-

кладу служіння, але й ролі Української греко-католицької Церкви в історії українського народу. Різногранна діяльність о. К. Селецького, душпастиря й письменника, – це синтез морально-етичних й духовно-дидактичних цінностей, які душпастир втілював не лише в національній Церкві, але й укорінював у культурно-просвітницьке та літературне життя русинів / українців Галичини.

Його творчість стала тією основою, на якій творилося українське письменство й для дітей, і християнська художня творчість ХХ століття в українському письменстві.

Bibliography and Notes

1. Вергун Т. О., *Кирило Селецький*, [у:] *Богословія: Науковий тримісячник*, Рим 1988, № 52, с. 131-196.
2. Інтерв'ю з с. Маркіяною (Василишин) про о. Кирила Селецького, беатифікаційний процес якого незабаром має розпочатися, Web.12.12.2018. <<https://oranta.org/166:kyrylo-selecky>>.
3. Розлуцька Анна, *Морально-виховні аспекти педагогічної спадщини о. Кирила Селецького*, [у:] *Наука та освіта в дослідженнях молодих учених* / Ред. Ю. Бойчук, Харків: Харківський національно-педагогічний університет імені Г. Сковороди 2021, с. 129-131.
4. Селецький Кирило, *Вибрані твори: У 2-х томах* / Ред. Ігор Розлуцький, с. Маркіяна (Василишин), Дрогобич: Коло 2018, Том 1, 608 с.
5. Франко Іван, *Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р.*, [у:] *Idem, Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ: Наукова думка 1984, Том 41, с. 194-470.
6. Nowak Magdalena, *Dwa światy. Zagadnienie identyfikacji narodowej Andrzeja Szeptyckiego w latach 1865 – 1914*, Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego 2018, 614 s.

Petro Ivanyshyn

Vira Kozachok

THE MAIN NATIONAL CONCEPTS IN PUBLICISTIC OF MYKOLA YEVSHAN

Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University, Ukraine

Abstract: The purpose of the research is to outline propaedeutically the structure of the national philosophical thinking of one of the iconic Ukrainian critics of the era of early modernism, Mykola Yevshan. The scientific novelty is that the structure of national philosophical concepts in M. Yevshan's publicistic of the late period is outlined for the first time in Ukrainian literary studies. This takes into account the evolution of the author's worldview and axiology, the specificity of the formation of philosophical and aesthetic dominants in his literary criticism of previous periods of creativity.

In general, the author's interpretive consciousness is structured by six major dominants: aestheticism, individualism, sociology, psychology, vitalism, nationalism. If the first (pre-war) period an ethno-psychological type of interpretation (focused on aestheticism as a methodological dominant) is dominated, then in the second (military-revolutionary) period, it is a national philosophical interpretation, structured by a national imperative, expressed by a nationally emphasized methodologems of idealism, voluntarism, historicism, axiology, ideologism, psychology, ethics, national science, etc.

Keywords: Mykola Yevshan, publicistic, interpretation, methodology, outlook, aestheticism, national philosophy

The problem statement. Studying the inheritance of such an original, distinctive author as Mykola Yevshan (Fedushka) (1889 – 1919) inevitably brings us to the problem of the ideological bases of his interpretative thinking, the presence of leading ideas and concepts in his aesthetic, critical or publicistic works. Particularly topical, from this point of view, is an in-depth analysis of the author's publicistic of the late (military-revolutionary) period of creativity.

The purpose of the article. In this propaedeutic reflection, we will partially try to fill in the existing lacuna

and overview outline the structure of some of the basic interpretive ideas in Mykola Yevshan's publicistic of the late period, starting from the specifics of his ideology (social outlook), axiology and philosophical-aesthetic dominants.

A characteristic feature of Yevshan's *outlook and value system* was its evolution. It is not too difficult to note that if we use the periodization of the author's creativity in Natalia Shumylo [22, 6], then the first two periods – student (1907 – 1909) and 'Khata-ner' (1910 – 1914) – are in ideological sense presented to us as the seven-year period of *ideo-*

logical eclecticism in the spirit of a combination of liberal-socialist and patriotic elements. Instead, the next five military and revolutionary years (1914 – 1919) stand out as enough homogeneous period of *nation-centrism*. Therefore, those researchers are right who differently outline the creative personality of Mykola Yevshan: as an aesthetic, as a socialist, as a conservator-traditionalist, etc., because it depends on what period of creativity to speak and what worldview dominants to take into account.

In the first (pre-war) period the ideas of aestheticism, social democracy and liberalism with a minimum of national philosophical concepts and maximum criticism of 'Ukrainophilstvo' (populism), petty bourgeoisie, 'koltunstvo' and others are dominated. The young critic is attracted by quite different from each other theorists and practitioners of the art: F. Schleiermacher, J. Goethe, J. Fichte, A. Schlegel, A. Schopenhauer, J. Ruskin, M. Drahomanov, R. Kipling, F. Nietzsche, E. Hennequin, O. Wilde, J. Volkelt, M. Hrushevskyi, J.-M. Guyau, Y. Scheffler and others. They represent strikingly numerous, but quite different (often opposite) *philosophical* and *aesthetic* concepts, which are originally and not always thoughtfully combined in the thinking of early Mykola Yevshan: psychologism and sociologism, romanticism and neo-romanticism, vitalism (philosophy of life) and aestheticism, religiosity and secularism, individualism and historicism, voluntarism and moralism, idealism and intellectualism, mysticism and rationalism, heroism and democratism, anthropocentrism (humanism) and nation-centrism, progressiveness and nation-sophism, etc. However, as we can draw a conclusion from the analysis of the author's works,

the most influence on his methodological consciousness in the first period was made by E. Hennequin and I. Franko's ethno-psychology, by M. Drahomanov and J.-M. Guyau's sociology, by A. Wilde's aestheticism, by the philosophy of romantics and F. Nietzsche, by the individualism of neo-romantics, and in the second period of creativity – the nation-centrism of T. Shevchenko, the late I. Franko, J. Fichte (it's not by chance that in 1912 the critic translates one of the key works of German nationalism – the Fichte's *Speeches to the German Nation*).

A noticeable feature of Mykola Yevshan's thinking was the sincerity and self-criticism of the judgments. Therefore, when in the second, military and revolutionary period of creative work, he actively criticizes contemporaries from the positions of a more holistic worldview, from the positions of the mainly national idea for lack of national consciousness, patriotism, national self-dedication, some of these reproaches concern the author himself. The conceptual reflection *Great Anniversary of Ukraine* (1919) can be an example, in which the literary man points out that only an external enemy forced to unite the Ukrainians around the most basic thing in life – "their Motherland", in the existence of which they did not believe before: "...Circumstances, events of every day remind us all about the presence in ourselves what we once objected, not wanting to serve our own affair. The patriotic spirit, which seemed not exist or slumber in Galicia, is awakening among us with full force now, among the worst poverty..." [4, 6].

Let us now briefly outline the most basic, in our view, interpretative ideas

of Mykola Yevshan and, accordingly, dependent from it subordinate concepts.

The *aestheticism* ("artistry"), true, of *a moderate type* becomes the dominant idea for the early Yevshan. Without extreme absolutization of "beauty" (aesthetic values) and taking down the creativity solely to the slogan "art for art". The author considers the modern era (the beginning of the 20th century) as a crisis in spiritual and aesthetic plan and emphasizes the need of "a new aesthetic culture" closely related to life, man and morality. He sees the task of aesthetics in a therapeutic, noble effect on the life of the general and the separate person. Therefore, art must strengthen life ("to consolidate its foundations"), to cure "maimed" souls, to form "new vital values", to create culture, to promote moral improvement (to work on "self-improvement of humanity" (J. Volkelt)), to cultivate the ideal of the "high man" (J. Ruskin) and others. But herewith art must not serve "life practice" or "gross materialism". Thus, the aesthetic function of art of the Ukrainian critic is closely interlaced with the function of spiritually-creative, which he interprets as "clearing" and "smoothing out the human nature" [12, 13-14].

Under the influence of romantic aesthetics, Mykola Yevshan emphasizes the original religiosity of a work of art, a meeting with which resembles "internal worship". A person "regenerates" through the art world, he grows spiritually – "she carves her soul, cherishes her feelings, and sharpens her taste for everything beautiful, good and true". As you can see, the author does not reject, but enlists to her aesthetic concept the postulates of the classical theory of art, based on the triad of truth, good and beauty. Avoiding the didacticism and

tendency, art nevertheless forms its own type of person – "saint, sage and artist". It fulfils a "metaphysical" function, filling "the anguish for God" in the soul of modern man and overcoming "the abysses between life and thought" [12, 15-17].

Thus, in the article *Problems of Creativity* (1910), the researcher formulated a number of aesthetic postulates (demands): 1) the creator cannot be only an observer of life as realists; 2) the creator must have "a broad artistic culture" in order "to understand the great tasks" and "difficult position" of art in life; 3) art must "shine" to life ahead; 4) literature "must be first of all serious relatively to itself and others"; 5) the mission of art is "in upbringing of units and entire generations" in the spirit of "all things beautiful, joyful, majestic" [12, 17].

In other works Mykola Yevshan emphasizes the freedom of creativity, the autonomy of art, because although life is the basis of art, but art itself is not identified with it, it is only "one of its moments, its aesthetic possibility" [15; 18, 23]. Developing the theme of religiosity of art, the theorist still understands it secularized, atheistic. On his view, the creator "has his own religion", which follows from "the belief in the ideal" and has nothing common with religion as such, with theocentrism. The God of the artist is not a religious God, not a Creator of the universe; this is entirely human substance – "the reason" of the author's psyche, the complex of the spiritual world – "his whole personality, his "I", his nature, his soul, his feelings and ideals, his genius" [13, 25-27].

Radically criticizing the Ukrainophile aesthetics and culture in general in the article *Generation Struggle and*

Ukrainian Literature (1911) for lifelessness, primitiveness, bourgeoisie, falsity, “ideological wildness”, “utilitarianism and dogmatism”, Mykola Yevshan confirms instead of this the modernist aesthetics in the neo-romantic spirit. Individualism, heroism, prometheism, struggle, risk, freedom of creativity, intellectualism, self-perfection, except “fantasy and beauty”, are important aesthetic values for him. The critic develops A. Schlegel’s view about art as the basis of “a free man” outlook that combines philosophy, morality and religion. He supports the concept of the development of “great poetry”, which should become “the ground of a new Ukrainian culture”. And this culture must necessarily be rooted in national existence: “A new culture must be national, it must come from the depths of the people’s soul, but it cannot be Ukrainophile” [3, 51-53]. So national becomes, though not the main, but an important component of aestheticism.

The worked out theory, on the one hand, leads Mykola Yevshan to criticism, besides Ukrainophiles, the modernists-decadents (for powerlessness, analphabetism, emptiness, unprincipled, formalism, “falseness” of the ideal, disillusionment, etc.) [11, 54-58] in the spirit of I. Franko’s interpretations, and, instead, allows him to destroy “the notable” neo-romantic creativity of Lesia Ukrainka and “the unusual” of Mykhailo Yatskiv for “artistry”.

On the other hand, the same concept did not allow the critic to notice the unique artistic depth of T. Shevchenko’s poetry. Giving the poet’s greatness his due, in his exploration *Taras Shevchenko* (1911), he believes that the Ukrainian genius was hopelessly “divided” between classicism and romanti-

cism, which, though giving considerable inspiration, but brought disharmony to his creativity, caused to compositional unbalance, lack of concentration, falling into extremes, and other. On the critic’s opinion the predominating of religiosity, “the pallor” of images, the transition to rhetoric, the lack of “power of imagination”, “passivity” in the comprehending of his highest ideal (which “family happiness” appears for some reason) and etc. become the other negative features in Taras Shevchenko. Poet did not feel “his individual [...] god”, which, according to Mykola Yevshan, is necessary for the artist, instead he grieved over a Christian God. The “selfishness” of true creativity – “opposing himself to everything” – was inaccessible to the poet. He, as if the passive nature, the feminine, did not have the courage “to build ... his ideal... only from himself” and therefore “sought the center of his creativity not in himself but outside himself”, in the Christian religion. If so, T. Shevchenko bifurcates again – between aesthetics and ethics, “comes to the complete objection of life”, searches the objective meaning instead of subjective. In general, the creativity of a genius, according to critic, is completely emotional, instinctive, irrational, so there is not “a worldview” and “philosophical system” in it. His thinking “was not artistic”, because of the musicality in the lyrics blurred images arise, and if a strong poetry appear, then not in content, but in mood, suggestion [16, 90-117].

It is noteworthy that Mykola Yevshan contraposes the rational and elitist poetry of Panteleimon Kulish to this emotional, “mass”, non-harmonious Shevchenko’s creativity, “passive” creativity, without fantasy and without “greater artistic culture”. It is the intel-

lectualistic P. Kulish who, according to the aesthetist, saw that T. Shevchenko did not reach “the creative consciousness”, that his creativity did not bring to the people “a new truth, new testaments”, and that’s why he took the bandura and “completed that what the other could not” [18, 120-121]. Obviously, such opinions are more than risky just from the aesthetic point of view and can be explained by the worldview eclecticism, mentioned above, by maximalism, characteristic to the young mind, and unconfidence of the author’s theoretical system.

Strongly connected with the aestheticism individualism, sociology, psychology and vitalism became the other dominant concepts that defined the essence of Mykola Yevshan’s literary studies thinking. *Individualism*, often combined with humanism, voluntarism, liberalism, idealism, spiritual-creation, and so on, becomes the essence of the worldview position of the creative personality for the theorist. The Ruskin’s “great and harmonic individuality” becomes the ideal. The noble, cultural, educational influence of art on the unit is constantly emphasized [12; 13, 15]. After all, it is “creative individuality” that is proclaimed the only criterion of one’s own creativity, “the absolute value of a work”. Contemporary artist, in contrast to Antiquity, does not know the harmonic aesthetic ideal, the ideal of “fullness of life”, he is alone because he rejects life and “lives another, his life, from which he derives all his strength” [15, 22].

Often, the concept of individualism in Mykola Yevshan is interpreted selfishly and relativistic. He, for example, is convinced that each person and group has its own truth, that the only criterion of the value of any idea is “the depth

and truth of its feeling by its creator, the amount of psychic energy spent on by him” [3, 46]. In the preface to the book of another hut-man Andrii Tovkachevskyi *Utopia and Reality* (1911), Mykola Yevshan develops the individualist conception of the creator as “the starting point of his creativity”, as absolutely “free” person, “the master of his work”, the features of which are tragic, equilibrium in himself (inner integrity), pride, will, power, struggle, responsibility, and the main – stoic philosophy – amor fati (love for destiny). Because, on the critic’s opinion, “the last courage against fatum is the freedom of man” [9, 75-79]. It is no by chance that Yevshan admires the selfish and hedonistic ideal of the protagonist in the play *On the Road to a Fairy Tale* by O. Oles, who, in O. Wilde’s spirit, calls “to value life as a pleasure”. However, the critic is agitated that the life of this hero (the son of a kobzar) does not correspond to his ideal, he dies, leading a crowd of slaves to a fairyland, he is torn between selfishness and altruism [17, 447-448]. It is no by chance that Mykola Yevshan interprets another fairy country – the dreamed Jewish state in *Moses* by I. Franko – in a utopian-liberal, universal-anthropocentric spirit as a rather abstract state of human rights (“unit”), the basis of which “will be a unit with its own individual rights” [10, 441].

The interpretative idea of *sociologism*, interpreted in the altruistic spirit, somewhat balances the individualist-egoistic position of the theorist. Although Mykola Yevshan is about that art would not be a servant of practice and materialism, would not be a “program”, but he is entirely aware of that the artistic culture improves human nature, creates “a new worldview” and is an

original stimulus, an “engine” of life for the individual and for the society [12; 14, 16]. Art paradoxically performs a social function when it does not aspire to perform it. When it remains outside dogmas, doctrines, or tendencies, when it is free, a “separate world” (E. Hennequin), “psychological reality”. Then the work is not “the end”, the result of something, but always “the beginning”, “eternal struggle, search, growth of energy in images and visions, eternal pursuit [...] to the point of equilibrium” [15, 18-20].

On the other hand, Mykola Yevshan, despite of his aestheticism, highly appreciates the sociological approach of Mykhailo Drahomanov as a literary critic in the article of the same name in 1909 [8, 64-70]. Although he emphasizes the major failure moments of the concept of this researcher: Europeanization only through Russian literature, knowledge that is limited by the social function of literature, the absence of aesthetic and psychological criteria of art, etc. But two years later, writing about T. Shevchenko, the young critic is actively using the Drahomanov’s method of valuation of the Ukrainian genius. Not in favor of the latter, of course. Though T. Shevchenko grows from a kobzar to a prophet in his creativity, however, since his intellect was “sleepy”, “undeveloped”, he did not understand the new spirit in Russian literature of the 1840^s, whose leader was Vissarion Belinski. Unfortunately, Taras Shevchenko’s opinion “worshiped the Cossacks”, writes Mykola Yevshan, so “the poet could be called a reactionary in a certain sense”. In *The Epistle* T. Shevchenko refuses from “the gradual ideas”, expresses, as the critic emphasizes, “the conservative” and “backwards” thoughts, so he is justly criticized for this by Mykhaylo Drahomanov. As it turns

out, entirely “instinctive” and “emotional” Taras Shevchenko has ideas, true, totally wrong, from the point of view of liberalism and social-democratism of Drahomanov. Although T. Shevchenko expresses “the national idea”, but, Mykola Yevshan again states discontentedly, somehow narrowly. Besides that, the poet as if lacks “a cultural and historical meaning” and therefore, until the end of his life, he was “the primitive creator”. Therefore, the incident with V. Belinski, characterized by a critic as the “conscience” of the epoch, was inevitable: it was a conflict between the epoch (that is, Belinsky) and the poet (our T. Shevchenko, who failed to grasp that era) [16, 82-90].

Another important concept is *psychologism*. According to Yevshan, the work of art is strongly fastened to psychology, because behind the thought and the work “first of all the man is hidden” and one must be able to feel him. Secondly, art itself appears as “a psychological reality” that is divided with reality by the abyss. Therefore, creativity is “a goal [...] in itself”, and dreams from the artwork cannot be realized in life [15, 19-21]. In order to comprehend such “a psychological reality”, the theorist develops, obviously, E. Hennequin’s reflections; the researcher must take the position of “scientific” critics, that is, above all, psychological critics. And that means to get rid of any prejudices about the work, your own “outlook”, that is, “to get rid of yourself, to empty yourself”. Only in this case, Mykola Yevshan believes, there may be a full knowledge of the work through the mechanism of empathy (“feeling”), during which “the most important measure” becomes “the intensity of our feelings, our ability to select impressions”. True, later

the author somewhat widens his own understanding of “the skill to read” already more in the hermeneutical spirit: the critic should understand another’s soul, see everything expressed and unspoken, and feel the pathos of the work [15, 24].

An essay *Ivan Franko* (1913) may be a good illustration of the advantages and disadvantages of Yevshan’s psychologism (or, more precisely, of ethtopsychoicism). On the one hand, he rightly states the internal conflict in the identity of a literary man between “the social worker” and “poet”, “creator” [6, 135-136]. Later this idea will be constantly repeated and made more exact in the Ukrainian literary studies. But on the other hand, it does not take into account all aspects of the evolution of I. Franko’s worldview and creativity and the availability of other types of internal conflicts: between national and different cosmopolitan (internationalist) ideas, between national-centric and stateless doctrines, between irrationalism and rationalism etc.

It is difficult not to include *vitalism* (or the concept of philosophy of life) to Mykola Yevshan’s methodological arsenal. Life, along with beauty, artistry, psychology, society, individuality, feeling, sense (“meaning”), etc., is the key term for the aesthetics of the critic and for modernist consciousness in general. However, his theory again demonstrates an expressive controversy. Rejecting the straightforward copying of life or the subordination of art to life practice and materialism, the theorist, on the one hand, speaks about the constant connection of “aesthetic culture” and life. And this connection is mutual. Art influences life, it is its “motor”, and life gives instead an idea, an ideal: “It is only

natural that every ideal, for it to be useful, that is, to be a true force, driving the generation, must come from life only, must to appeal to life, set its final goal in it”. At the same time, the art is considered by the researcher both as an ideology and as a revolutionary force, since it gives “foundations for a new life” [12; 14, 16]. Criticizing the aesthetics of a number of modernists for lifelessness, the critic opposes “real creativity” to it as “the fruit of the really strong souls”, which will always have “a real power over men”: “A true creative ideal will always be a life force” [11, 56]. It is no by chance that while formulating questions about T. Shevchenko’s creativity, Yevshan actively appeals to the vitalism position, linking creativity and life: “... What cultural values are reflected in Shevchenko’s creativity, what elements are entered in the positive ideal of that creativity, what mood is pushed in the poet’s reactions to the influences of life, how he endures his puffs and the problems that it gives to the solution to each unit” [16, 80].

On the other hand, fearing that creativity will not be identified with doctrine, program, tendency, or agitation, the critic separates art from life. He says that they are not identical, that life is only the basis (“ground”) of art, and art is only one of the “moments” of life, its “aesthetic... possibility”, an autonomous sphere with its own laws: “...Better let art will be art, and beauty will be beauty – and nothing more – then their entire role in life will be fulfil to the end”. Here, Mykola Yevshan develops one of F. Nietzsche’s ideas that art should not be a struggle for something, that it is for “pauses and rest” before and during the struggle. Therefore, creativity, in the opinion of the critic, though it is a “pro-

test” against “our dependence and slavery”, but at the same time “cannot take on no conscious role”, because “it wants to be only joy, wants to be only an excess of powers, only beauty, only game”: “All its moments gather in one: in that aimless game, in that laughter, in which the man-creator rests”. Thus art becomes “happiness” and its role therefore ends “on itself” [15; 20-21, 23].

It is noteworthy that at the end of this first period we can find an expressive moments of rethinking such a controversial understanding (art as the engine of life and at the same time as an out of life, aimless, self-directed aesthetic play) and the use of the concept of vitalism. One of the Lesia’s-knowing articles *Fiat ars!.. (To the Eternal Memory of Lesia Ukrainka)* (1913) [2, 164-166], in which the writer is considered as a “classic” who was able “to combine organically her life with poetry”, that is, “a creative impulse” (fantasy) with an “ethos” (the forces and calls of “the truth of life”) might be an example. At the same time, the critic emphasizes that creativity does not mean “serving aesthetism itself for itself”, that it “does not contradict life”, because “it itself is life”. Thus, the contradiction of art and life is in considerable degree eliminated.

If in the pre-war period aesthetism, which structures the author’s critical thinking, uniting all other major methodologems, appears as a dominant interpretative idea of Mykola Yevshan, then in military-revolutionary such dominant is *nation-centrism* (nation-philosophical, nationalist or national-existential interpretation). It is about methodology of understanding the phenomena of reality from the position of the national imperative, with the help of national categories [20,

11-55]. Here it should also be considered that during this period, not only the worldview paradigm, but also the genre of creativity changes under the pressure of circumstances: instead of aesthetic and literary-critical works, the author writes mainly publicistic. True, this publicistic, by theme and depth of comprehension the problems borders on political and cultural philosophy, and as a practice of interpretation has an important epistemological meaning, similar to publicistic and essay of M. Nordau, I. Franko, G. K. Chesterton, V. Zhabotynskyi, D. Dontsov, F. Yunger, Ye. Malaniuk and others.

The author’s national-centric concept quite actively manifested itself in the pre-war period within boundaries of a number of coordinated nation-philosophical concepts (national historicism and history-philosophy, idealism, voluntarism, axiology, ideologism, psychologism, national science, etc.), although it generally subordinated to the aesthetic idea. For example, in one of the Shevchenko studies studios the critic actualizes *historicism*, emphasizing the importance of national history as the basis of modern life and criticizing the lack of understanding of the Ukrainian past in the modern generation [19, 30]. Especially the theorist worries about “the lack of a fair view on the selfless workers of the Ukrainian idea – on the Cossacks and Haidamaks” [7, 423].

Mykola Yevshan criticizes a number of past and present socio-aesthetic trends also from expressively national-existential positions, *national axiology* and *ideology*, pointing out to their national anemia or destructiveness in the sphere of national existence. For example, it is about criticism of the Ukrainian romantics for “local

patriotism" (instead of "awakening of national consciousness"), for lack of "national outlook", lack of "nationalism", for weakness, passivity, imitation, weak artistic talent and so on. The main reproaches of theorists are purely nation-centric: the romantics, except T. Shevchenko, did not go out of the boundaries of patriotism, did not form "the Ukrainian idea", and showed only "platonic love for their nation" [14, 37-39, 41-43]. First of all, Yevshan criticizes nationalism (Ukrainophilism) for national anemia: for passivity ("it tells us to hide in the corners"), falseness, "ideological savagery", petty bourgeoisie, etc. [3, 46-47]. In a similar clue, the critic appreciates and the younger generation of writers as "barbarous". He criticizes modern authors for powerlessness, analphabetism, emptiness, unprincipled, lifelessness, falsity, and finally decadentism [11, 54-56].

From the position of *national psychology* and *national science* Mykola Yevshan comprehends the problem of national character, national psyche and identity of Ukrainian authors. Mykola Hohol / Nikolai Gogol here is, of course, the classic example for him. The critic gives a classic interpretation for any marginal, little Russian identity to this author: the writer is nationally forked because he has "two souls" – Ukrainian (which he "took from the Ukrainian people") and Russian (which he "appropriated"). In this, too, there is the tragedy and certain comism of the creative situation of M. Hohol: "The Ukrainian soul bitterly joked by itself about him: told him to write a satire on what he wanted to love" [5; 123, 125]. Yevshan notices a similar dualism in many Ukrainian writers, beginning from Ivan Kotliarevskyi, in the consciousness of which an eclec-

tic combining of "All-Russian chauvinism" and "Ukrainophilism" took place [7, 424].

Putting artistic tasks before young writers, in 1914 Yevshan appealed to the need of artistic elucidating of folk sources of literature – the discovery of "the deeper bases of folk life", with which, in his opinion, the ethnographic ('Ukrainophile') school did not cope. And herewith, he is doing two theoretical things that are important from the nation-philosophical point of view. Firstly, he criticizes the unsubstantiated haughtiness of the modernists to the folk theme (especially in the "idiotic", according to his outlining, poetry of Mykhail' Semenko) and ridicules not the little Russian, but the pseudo-European, Western's type of Galician marginals as "petty bourgeois", pseudo-intellectuals who hate their native culture. Secondly, in the same article, by the way, with the eloquent name *Suprema lex* (the supreme law), he once again outlines (correcting his own aestheticism) just the highest artistic law and *formulates the highest law of the national essence and originality of literature*: "... literature is not sweets and not tasting of the individual units only, but the expression of the hidden forces in the soul of the people, the expression of its best feelings, impulses – that elemental power of the word in which there is beauty, and aesthetics, and philosophy, and aesthetic meaning" [1, 60-64]. In fact, this is one of the first formulations of one of the two main national-existential before-judgments [20].

It is no by chance that Mykola Yevshan comprehends the national essence, nation-creative, solidarizing function of "great poets" and "great poetry" in the early period: "Nowhere we

can find cement that would unite the entire generations, all hostile to itself jets, as in great poetry that is coming from the depths of the people's life" [16, 79]. However, completely nation-centrism as *a dominant interpretive idea* is affirmed in Yevshan's thinking in the war-revolutionary period. In publicistic of that time we find not only the evidence of the author's final regeneration (at that time an active competitor of the armed liberation competitions) into intellectual-nationalist, but also a deepening and design of a rather clear system of a nation-philosophical way of interpreting the reality.

A course of articles on socio-political and cultural-historical topics in the Stanislav's newspaper *People* in 1919 can be an example (*Statti M. Yevshana v chasopysi 'Narod'*). But not only the questions raised by the author are important here, but also those methodological foundations from which he interprets them, his interpretative thesaurus. Thus, in the article *Ukrainian Borders* (Part 14) he comprehends the problem of spiritual unity – the presence of political and cultural borders in the consciousness of the Ukrainians – and puts the tasks before creative people, the intelligentsia to throw down those borders and create "one Ukraine". But to create it on the basis of "the idea of the Ukrainian nation". In the article *Empty Place* (Part 15-16) the publicist develops this idea by writing about the lack of historical consciousness in the modern intelligentsia, as well as the lack of "historical perspectives" in the modern political leadership that can be overcome by the presence of a common national ideal. Another polemical aspect concerned to the people of the intellectual work is expressed in the arti-

cle *Free Passengers* (Part 18), who often neglect their patriotic and civic duties, who enjoy "sweet unemployment" – the substitution of everyday state-creating and nation-creating work on conjuncture and celebrations.

Mykola Yevshan expresses his own historical-philosophical and political position in an exploration which repeats the title of the critical article of 1914, *Suprema lex (Historical Perspectives)* (Part 17). It is about the need of historical interpretation, outlined as "historical consciousness" – an understanding of "facts from the history of the native people", its logic and sense. From such positions the author criticizes the wrong, Europe-centric (not Ukrainian-centric) geopolitical-civilizational orientation ("not from Ukraine to Europe, but from Europe to Ukraine"), and the bad tradition of government when the authority served their own interests, not the people's interests. Therefore, the highest law in political activity should be: not to throw a dictatorship on the Ukrainian people from above or below, but "to follow the people" and yield to "the will of the Ukrainian people".

The articles *National culture – the reason of the statehood of the nation* (Part 20-24) and *National education* (Part 32) are the great national-existential reflections. The first one is about the need for the normal, independent state being a self-sufficient spiritual base – the own national culture, which is the only unifying factor for the nation and which still has not in Ukrainians (there are only some elements). The realization of the need of the thoughtful ideology of state-creating, which the author outlines as "the national ideology" entirely in the nationalist spirit is another moment.

Another extremely important aspect of the interpretation of cultural problematic concerns the nation-centric (national-existential) methodology of thinking and interpreting of reality (thinking in national categories), which is called to one another in a publicist with similar hermeneutical reflections of not just the predecessors (for example, Taras Shevchenko or Ivan Franko) but of the successors (for example, Dmytro Dontsov, Yevhen Malaniuk, Vasyl' Ivanyshyn, etc.): "Still we have been thinking in all, but not in the national categories: we were Slavophiles, Ukrainophiles, populists, cosmopolitans, socialists, radicals – everything you want, not just Ukrainians".

The next moment highlights the criticism of marginal identity among the intelligentsia, the spiritual and the cultural "serfhood", and the need for liberation from "alien orientations", support on "their own forces" through active involvement to the national culture: "The culture of a nation is its consciousness of its own power, the creation of its own specific vital forms, the organization, cherishing, building of one collective will common to all, the competition to establishing its identity before the whole world". The question of domination of the national culture in the life of the people is directly connected with this, because, as the publicist rightly observes, the world war has convincingly proved the preference of national cultures and will over the pan-European culture, ideas and rights, witnessed the secondary role of "the all-human ideals" before the defense of "the threatened Motherland". Finally, the last aspect in the author's methodological thinking concerns the affirmation of the idea of national voluntarism, the national "will

to life": "The last time is the time for us to arouse the will in ourselves and to want to be a nation that dictates laws itself".

In the *National upbringing* the pedagogical theme – the need of national education and upbringing is the main topic. It is about the need of a national school not only in form (language), but also in content. Only those pedagogical reflections, in the base of which will be "first of all and foremost the Ukrainian national idea", will be able to ensure the upbringing of new generations, and above all the intelligentsia. The Ukrainian school only by language kills "the national psyche and individuality". The forming of a specific national school is closely connected with the problem of state-creating, because, as the publicist thoughtfully draws conclusion from the analysis of the political realities of the Ukrainian National Republic (UNR), is a form of "Ukrainian state", but there is no "content to fill it". Nationalism, a nation-centric worldview should become this content, because "every nation puts itself at the center, makes the whole course and development of world history dependent on itself". That is why "the Ukrainian national idea", which should become "a new religion" for Ukrainian generations, Yevshan emphasizes, should be put in the base of upbringing. Shevchenko's vision – "the eternally existing ideal of Ukraine, which has its power, truth and will" must be the content of upbringing. And he eloquently completes with the observation that "the whole secret of the success of one or the other nation lies only in the national upbringing". As it should be remarked, these reflections sound very topically for Ukrainians at the beginning of the 21st century.

Speaking shortly before his death at a meeting in front of Ukrainian soldiers in Vinnytsia from the occasion of the anniversary of the November Order (proclamation of West Ukrainian National Republic (WUNR)) in 1919 (this speech was published as *Great Anniversary of Ukraine*), Mykola Yevshan once again actualizes the important nationalist concepts in the consciousness of the revolutionary generation: Motherland as “the most important affair” in the being of man and people (the national imperative), the need of “transformation” of the mutilated national psyche, the awareness of sacrifice and struggle for the national affair, the importance to remember about honor and about “civic honesty and ethics”, demythologizing of the idea of Ukrainian pacifism and affirming the idea of Ukrainian militancy and militarism, the cultivating the noble hate to the invader, the importance of awakening “the instinct and will” to national struggle and to “the independent state life” [4].

Conclusions. Later we will see how this whole complex of national philosophical ideas will be creatively developed and supplemented in the philosophy, hermeneutics and neo-romantic aesthetics of volitional nationalism of the Vistnyk's type (in Dmytro Dontsov, Yevhen Malaniuk, Yuriy Lypa, Leonid Mosendz, Yuriy Klen, Dariya Vikonska, O. Olzhych, Olena Teliha, Mykhaylo Mukhyn, etc.). In this sense, Mykola Yevshan is not only the “forerunner of vistnykivstvo” (Oleh Bahan), along with the late Ivan Franko, Mykola Mikhnovskyi, Lesia Ukrainka, Stepan Smal-Stotskyi etc., but also the next stage in the development of the national philosophical interpretation tradi-

tion, a tradition of thinking started by Taras Shevchenko's genius.

Thus, a rather holistic, though evolutionary, not fully constructed (considering the premature death) and not without controversy, structure of Yevshan's interpretive consciousness appears before us. It is formed by six basic elements (and many secondary, auxiliary ones): aesthetism, individualism, sociology, psychologism, vitalism, nation-centrism. If the first (pre-war) period an ethno-psychological type of interpretation (focused on aestheticism as a methodological dominant) is dominated, then in the second (military-revolutionary) period, it is a national philosophical interpretation, structured by a national imperative, expressed by a nationally emphasized methodologems of national idealism, voluntarism, historicism (historiosophy), axiology, ideologism, psychologism, ethics, national science, etc. Of course, the proposed propaedeutical reflections are not final and do not claim to be exhaustive. However, in our view, even they witness two obvious things. Firstly, the need for more thorough and larger studies of Mykola Yevshan's interpretive consciousness and thinking. And secondly, the possible further verification of this consciousness and thinking with different hermeneutic systems, with the purpose of actualizing the aesthetic and national philosophical ideas of the critic in contemporary humanities, specifically, in literary studies.

Bibliography and Notes

1. Євшан Микола, “*Suprema lex*” (Слово про культуру українського слова), [у:] Євшан Микола, *Критика. Літера-*

турознавство. *Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 58-64.

2. Євшан Микола, *Fiat ars!.. (На вічну пам'ять Лесі Українки)*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 164-166.

3. Євшан Микола, *Боротьба генерацій і українська література*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 45-54.

4. Євшан Микола, *Великі роковини України*, Відень 1920, 26 с.

5. Євшан Микола, *Дві душі у Гоголя*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 123-126.

6. Євшан Микола, *Іван Франко (Нарис його літературної діяльності)*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 135-153.

7. Євшан Микола, *Козаччина в українській поезії*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 423-435.

8. Євшан Микола, *Мих. Драгоманів як літературний критик*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 64-70.

9. Євшан Микола, *Передмова*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 75-79.

10. Євшан Микола, *Пісня про Мойсея (Студія над твором І. Франка)*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 435-443.

11. Євшан Микола, *Поезія безсилля*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 54-58.

12. Євшан Микола, *Проблеми творчості*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 12-18.

13. Євшан Микола, *Релігія Шевченка*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 25-30.

14. Євшан Микола, *Свято Маркіяна Шашкевича*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 33-45.

15. Євшан Микола, *Суспільний і артистичний елемент у творчості*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 18-25.

16. Євшан Микола, *Тарас Шевченко*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 79-119.

17. Євшан Микола, *Червоні маки... (Про п'єсу О. Олеся "По дорозі в казку")*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 446-449.

18. Євшан Микола, *Шевченко і Куліш*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 119-123.

19. Євшан Микола, *Шевченко і ми*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 30-33.

20. Іванишин Петро, *Національно-екзистенціальна інтерпретація (основні теоретичні та прагматичні аспекти)*, Дрогобич: Відродження 2005, 308 с.

21. *Статті М. Євшана в часописі "Народ"*, Web. 03.03.2019. <<http://dontsoy-nic.com.ua/suprema-lex>>.

22. Шумило Наталія, *Микола Євшан*, [у:] Євшан Микола, *Критика. Літературознавство. Естетика* / Упорядник Н. Шумило, Київ: Основи 1998, с. 3-12.

Olha Luchuk

UKRAINE BEFORE AND RIGHT AFTER THE COLLAPSE OF THE SOVIET UNION: PROGNoses AND PREDICTIONS BY GEORGE SHEVELOV AND GEORGE LUCKYJ (BASED ON THE SCHOLARS' CORRESPONDENCE)

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Ольга Лучук

**УКРАЇНА ДО І ПІСЛЯ РОЗПАДУ СССР:
ПРОГНОЗИ І ПЕРЕДБАЧЕННЯ ЮРІЯ ШЕВЕЛЬОВА І ЮРІЯ ЛУЦЬКОГО
(НА МАТЕРІЯЛІ ЛИСТУВАННЯ ВЧЕНИХ)**

Abstract: Two prominent scholars George Y. Shevelov (1908 – 2002) and George S. N. Luckyj (1919–2001) corresponded for 50 years from 1950 to 2000. The topics broached in their correspondence include various scholarly projects, as well as discussion of cultural and literary events in both Ukraine and North America. In addition to academic topics, in their letters they also discussed numerous political events and situations happening in Ukraine just before and right after the collapse of the Soviet Union. They did not only express their views on and attitudes toward various political issues but also gave their political analysis and made their prognoses about the future of the USSR and Ukraine. The study of Shevelov's and Luckyj's prognoses and predictions about the political future of Ukraine and Central and Eastern Europe has been done on the basis of their correspondence published in the two-volume edition *Colloquia Epistolaria* which appeared in 2018 and 2020, respectively.

Keywords: George Y. Shevelov, George S. N. Luckyj, Correspondence, Political Events, Political Prognoses and Predictions

Листування між Юрієм Шевельовим (1908 – 2002) і Юрієм Луцьким (1919 – 2001) тривало пів століття. Зрозуміло, що в листах (і поза ними) обговорювалися різні теми. Насамперед, це були теми наукові, пов'язані зі сферами зацікавлення обох кореспондентів: літературознавством, мовознавством, публіцистикою, перекладами тощо. Обговорювалися також різні наукові

проекти, діаспорні та українські інституції, події і люди. Окрім того, в листуванні присутні “мандрівні” сюжети, оскільки Ю. Шевельов багато подорожував, або, як сам писав, “збирав” культурні надбання, головне, в Європі, за якою дуже сумував, але також бував у Китаї, Японії, інших азійських країнах, об'їздив чи не всю Північну Америку, а від часу проголошення незалежності майже



щороку приїжджав до України, відвідував країни Центральної та Східної Європи. Різні теми, які обговорювали, дискутували і про які сперечалися Ю. Шевельов і Ю. Луцький, уже частково описані в моїй передмові до видання їхнього епістолярію [4].

У листуванні, проте, часом натрапляємо на теми, які для багатьох, хто знав Ю. Шевельова і Ю. Луцького, чи принаймні чув про них і їхню творчість, можуть видатися несподіваними. Однією з таких тем є політичні роздуми. Адже обидва науковці, по суті, були людьми аполітичними, не любили галасливих патріотичних промов і зібрань, не вірили політикам і їх обіцянкам. Проте, доля України не була їм байдужа. У своїй науковій творчості вони так чи інакше зверталися до політичних тем. Наприклад, Ю. Луцький був автором першої англomовної монографії про літературну і культурну політику в советській Україні у період 1917 – 1934 роках [16], досліджував творчість ваплітян та інших “заборонених” українських літераторів, перекладав їхні твори англійською мовою. Також видав біо-бібліографічний довідник про “літературні чистки” в советській Україні в 1930-х роках [15]. Окрім того, варто згадати упорядковану Юрієм Луцьким (разом із Ральфом Ліндгеймом) антологію української інтелектуальної думки від 1710 до 1995 рр. [19].

Так само і Юрій Шевельов, пишучи свої мовознавчі й літературознавчі праці, не міг оминати політичних подій в історії України та її сусідів, відстоюючи, зокрема, окремішність української мови від російської. Згадати хоча б такі його статті, як:

Принципи і етапи большевицької політики щодо слов'янських мов в СССР (крім російської) [8], *Принципи та етапи большевицької мовної політики на Україні* [9], *Покоління двадцятих років в українському мовознавстві* [5], *Українська мова в себе вдома сьогодні й завтра* [6] та ін. До цього переліку варто додати ще ґрунтовні студії Ю. Шевельова про праісторію слов'янських мов [18] та історичну фонологію української мови [17]. Про обізнаність науковця з літературним процесом як в СССР, так і в Україні свідчить значна кількість його літературознавчих статей і публіцистичних есеїв. Згадаю праці з промовистими назвами: *У задушеному повітрі (Нотатки про українську підсоветську літературу)* [10], *Четвертий Харків* [11], *Коли музика стає політикою* [7], а також *Над озером. Баварія. Триптих про добу, про мистецтво, про провінційність, про призначення України, про голуби і інші речі та Мої пригоди в Советському Союзі*, багато інших статей, зібраних у книжкових виданнях Ю. Шевельова (Шереха): *Думки проти течії* (1949), *Не для дітей* (1964), *Друга черга* (1978), *Третя сторожа* (1991). Цікавими також є спогади Ю. Шевельова [12] і Ю. Луцького [2; 3], які яскраво доповнюють їхні думки про мовну і літературну політику в Советському союзі. Тож “советську” тематику обоє науковців знали пречудово.

Практично в кожному листі можна знайти роздуми вчених на політичні теми. Їхнє листування, нещодавно опубліковане в харківському видавництві *Акта* [13], [14], поруч зі щоденниками і спогадами, стає документом епохи, в якому спосте-

рігаємо синхронну реакцію на різні події, які тоді відбувалися в СРСР та Україні (до і після розпаду імперії). Деякі роздуми і прогнози науковців виявилися пророчими і це можемо спостерігати сьогодні. Ю. Шевельов, який пережив у Харкові советську, а згодом і нацистську окупації, передбачав, зокрема, загрозу російської агресії проти України. Назагал, він був песимістично налаштований щодо кардинальних змін в Україні. Натомість Ю. Луцький зазвичай був оптимістом. Причина, мабуть, у тому, що він був родом з Галичини, яку покинув ще 1937 року, поїхавши юним 17-річним хлопцем після закінчення гімназії на навчання за кордон. І хоча його батька, Остапа Луцького, знищило НКВД, він сам особисто не бачив тих жахів, які принесли зі собою “советські визволителі”. А Ю. Шевельов пережив цей досвід і знав не з розмов, що таке СРСР і Росія, і чого можна від них сподіватися. Ба більше, вчений, окрім особистого знайомства з советською дійсністю кінця 1930-х, мав і свої враження з новіших часів, оскільки, від 1990 року починаючи, бував в Україні практично кожного року.

Тож маємо епістолярну бесіду нібито оптиміста з песимістом, хоча ці переливи й настрої, а отже й ролі, часами таки змінювалися. Політичні ремінісценції мають у листах окреме місце, зазвичай вони йдуть після тем наукових, літературних, мандрівних чи організаційних. Ці пасажі легко віднайти у листах. Окрім того, варто підкреслити, що теми, пов’язані з Україною і її майбутнім, актуалізуються особливо у другій половині 1980-х (з початком горба-

човської перестройки) і обговорюються наскрізно до середини 1990-х.

У 1980-х рр. враження і думки обох адресатів ще опосередковані, базовані на публікаціях і розповідях інших людей. Зокрема, 1986 року Юрій Луцький ділиться з Юрієм Шевельовим враженнями про Україну, а здебільшого про Львів, які привіз історик Орест Субтельний. У цій розповіді більшість соціальних характеристик негативні, наприклад: “Казав [Субтельний], що під матеріальним оглядом є куди гірше (як два роки тому), бо не можна дістати м’яса і молока. В цілому місті від 10 рано до 4 попол[удні] нема води. Увечері гаснуть вуличні лампи і т. п.”, проте культурні зміни видаються позитивними: “настрій у людей трохи кращий, більш отвертої критики і надії на краще”, “молодь заявляє своє українство всюди”, “мова українська безумовно панівна”. А для повної картини “розвинутого соціалізму” Ю. Луцький додає: “В готелях, які перше були виключно для туристів, тепер вже є советські люди. Обслуга трохи краща, хоч всі далі крадуть. Казав [Субтельний], що водки є менше, але зате є проблема з наркотиками” (лист від 20 вересня 1986) [14, 153]. Реакція Ю. Шевельова на те, про що оповідає Ю. Луцький, звучать як пророцтво, яке актуальне і сьогодні: “Враження зі Львова дуже цікаві. Але в одному люди там помиляються, що не може так тривати й не може бути гірше. Воно триває, приміром, у Харкові вже сімдесят років і може тривати, так само, як може погіршуватися до безмежности” (лист від 25 вересня 1986) [14, 157]. Здається, серед українців і сьогодні доволі поширена за-

спокійлива фраза на виправдання – своїх безвідповідальних і безглузких вчинків, що “гірше не буде”.

У листах науковці часто висловлюють свої думки про горбачовську “перестройку-гласність” у різних сферах. “Відлига літературна в Росії можлива, – пише Ю. Шевельов у лютому 1987 року, – але поки що моє тверде переконання, що Горбачов ворожий до всього неросійського. Усі його ‘висуванці’ стовідсоткові кацапи. Як далеко він піде в напрямі ліквідації неросійських націй і культур, я ще не знаю, але виглядає, що може піти далеко” (лист від 3 лютого 1987) [14, 183]. У наступному листі (від 1 березня 1987) Ю. Шевельов детальніше розгортає свої попередні тези: “Щодо Горбачовських реформ, важко щось сказати. Раніше чи пізніше СРСР мусить здемократизуватися або розпастися. Але скільки часу на це треба в країні таких розмірів, стількох націй і такого ступеня дикости – це інше питання. Сьогодні це тільки питання волі одного тирана, який може завтра все передумати, та й сьогодні ледве чи наважиться далеко йти. І – маю враження – ні кроку відступати він не хоче в ‘інших’ республіках, про що в нас, як правило, забувають. Усі вольності тільки в Росії” [14, 191]. Тож, говорячи про можливі зміни в Україні, наприкінці 1980-х Ю. Шевельов був налаштований доволі скептично: “А до теперішнього ‘руху’ на Україні пригадалося мені, що добрим мотом було б Шевченкове ‘Великих слів велика сила та й більш нічого’” (лист від 6 серпня 1987) [14, 217]. Трохи згодом (у 1989 році), Ю. Шевельов бачить деякі зміни і нові політичні можливості для України:

“Гунчак показував мені свої фота з Києва. Нечувані. Жовтоблакитні прапори – ‘куди не кинеш оком’. Чого тільки старий Київ не бачив!” (лист від 2 липня 1989) [14, 313]. Або в іншому листі: “Прибалтам вони зробили великі поступки... А це може бути прецедентом до багато чого”, однак він все ж не поспішає ставати завеликим оптимістом щодо України: “Але не хочу перекидатися з звичайної пози песиміста на оптимістичні марення, тож краще мовчатиму й чекатиму. Може й далі викрутяться самими фразами” (лист від 29 липня 1989) [14, 319]. Цікаво, що сам Ю. Шевельов казав про себе так: “песимістом я завжди був, хоч усе життя тримався гасла ‘А ти, Марку, грай’...” (лист від 20 грудня 1989) [14, 341].

Ю. Луцький, проте, і далі залишається оптимістом щодо політичних змін в Україні: “Мушу сказати, що я не такий песиміст як Ви... Те, що діється в Східній Німеччині і Чехословаччині, буде мати свій вплив і на Росію і на Україну. Сьогодні вже не можна ізолювати ‘весни народів’. Я лише песиміст щодо економічної ‘перестройки’ – думаю, що з неї нічого не вийде. Але в Польщі, на Мадярщині і т. д. буде не тільки новий політичний лад, але також нова успішна ринкова економія. Такий з мене предтеча” (лист від 27 листопада 1989) [14, 335]. Як бачимо, “предтеча” з Луцького непоганий, у згаданих країнах дійсно сталися значні економічні й політичні зміни. Тож, мабуть, не випадково літературознавиця Тамара Гундорова помітила, що “Юрій Луцький має особливу чутливість до переломних моментів історії, коли зсуви і зіткнення різних

ідеологій та політичних систем стають альтернативами інтелектуального вибору і, ще більше, – канвою людських долі” [1, 9].

Цікавими видаються думки Ю. Шевельова з того часу про парламентаризм і криваві історії, які дещо перегукуються із сучасними станом в Україні: “Повертаючися до теперішньої ситуації. Коли люди стоять на барикадах, тяжко вимагати від них парламентаризму й занурення в різні світові культури. Таж за те, що вони роблять, завтра їх можуть забити десь на темній вулиці або й усіх послати до тюрем і таборів. І західні країни перед своїм сучасним парламентаризмом не обійшлися ні одна без кривавої історії. Коли їм радять парламентаризм, згадую Тичининого Фавста – Захід, що ‘дивиться крізь шкельце, мов з-за ґрат – то позір звіра, звіра чи людини?’ Хоч я за парламентаризм, за Захід і за це саме й Рух і УГГрупа [мова йде про Народний Рух України та Українську Гельсінську групу. – *О. Л.*]” (лист від 20 грудня 1989) [14, 341].

Коли 16 липня 1990 року в Україні було проголошено державний суверенітет, Ю. Луцький знову стає непоганим пророком: “Суверенність України поки що символічний крок, але може стати тим першим кроком до повної незалежності. Якщо події підуть так, як дотепер, то Горбачову не вдасться вдержати Імперію. Але це все забере час” (лист від 21 липня 1990) [14, 377]. Ю. Шевельов знову ж таки не виявляє великого оптимізму: “Чим стане проголошення суверенності, покаже майбутнє. Поки що воно мені нагадує бандерівське 30 червня [1941] в Львові. І коли за нею нічого реального не стоятиме,

може вона стати великою компромітацією й об’єктом глузувань” (лист від 8 серпня 1990) [14, 379]. Проте, незважаючи на такі свої погляди і відчуваючи певну для себе небезпеку, Ю. Шевельов планує тоді поїздку в Україну на I Міжнародний конгрес МАУ і пише Ю. Луцькому таке: “пишу ще з Н[ью] Йорку. Звідки буде дальший лист – звідси, з Києва, з Мордовії – не знаю” [14, 379]. А щоб зрозуміти, у чому була для нього загроза, варто процитувати його попередній лист: “Проблема моєї подорожі до Києва не така проста. Правда, подорожувати я люблю, але не в минуле власного життя. Це нерви й нерви. Крім того, це просто політично небезпечно, бо я на списках КГБ як зрадник і німецький колаборатор. Там тепер прощають усі гріхи, крім співпраці з німцями, справжньої чи фіктивної. І так на мене там дивляться, заходами ще покійного Білодіда з прямого доручення жандармів. Не знаю, чи Ви мали в руках брошуру-памфлет-пасквіль, видану цими героями під прізвиськом людини, яка ніколи не існувала. Уважається, що СРСР тепер правова держава. За їхніми законами мені належать від 20 років до повішення” (лист від 15 червня 1990) [14, 369].

Повернувшись з України, Юрій Шевельов дещо змінює свої погляди і, здається, перестає бути скептиком. Він намагається бачити не лише зовнішні зміни в Україні, але й глибинні процеси. Ось які враження він привіз тоді з України: “Київ більше україномовний, ніж будь-коли. Але ‘глибинна мова’ все таки російська. Ось факт, у якому відбивається ситуація. Я мав з десятків шоферів, усі, крім одного, говорили радо по-у-

країнськи, але між собою – по-російськи. До лаврських печер черги, і це – їх передали церкві – осередок російщини, не менш потужний, ніж партія... Але патріотична лихоманка вийшла далеко за межі інтелігенції, ярмарок ‘неформальних’ видань фантастичний, коло нашого прапора натовпи. Усе це, розуміється, слова, слова, сп’яніння від власних і чужих слів... Жадоба фактів невситима. Але чи це доходить до дії, до збройної боротьби – сказати важко” (лист від 28 вересня 1990) [14, 383]. Ю. Шевельов інтуїтивно відчуває, що за усіма цими процесами є “якийсь провід, який розрізняє слова від діл, знає, чого він хоче, і дуже тверезий. Вони йдуть поступка за поступкою, крок по кроці, знають, де є демагогія і як нею користатися – кожному дневі його програма, і кожного дня стільки, скільки сьогодні можна” [14, 383]. І це, на думку Ю. Шевельова, добрий знак: “Можливо це не тільки балаканина, а програма й розрахунок... Дай Боже” [14, 385].

Події в Україні, однак, не просувалися в революційний спосіб. Імперія і далі існувала, і ніхто, мабуть, не передбачав, скільки це все триватиме. Ось як Ю. Шевельов описує ситуацію в Україні та світі у грудні 1990 року: “В оцінці подій на Україні тепер усі повісили носи. Для мене – за Вашими словами скептика – цього всього можна було і треба було сподіватися. А справжні політики пізнаються не в захопленнях, а в біді, думаю, що всі фрази про розпад імперії – це тільки самоомана. Але – намагаючися дивитися тверезо, думаю, що певні свободи слова тощо залишаться, бо ‘китайська’ тактика означала б сварку з Америкою, а на це Горбачов

не піде. Америка, зрештою, подарувала йому цілість імперії, зрадивши не тільки Україну – перед якою Америка не має зобов’язань, а й Прибалтику, перед якою вона їх має. За це Горбачов мусів зробити дві поступки – свобода сателітам (але за добрі гроші) і ‘демократія’. Інша річ, якби там скинули самого Горбачова, але тим поки що, думаю, не пахне. А пара десятків років певних свобод можуть багато зробити для майбутнього” (лист від 8 грудня 1990) [14, 389-391]. Усі рухи в СРСР у напрямку до самостійності лякали, очевидно, Горбачова і це ставало все більш помітно в його поведінці: “Горбачовщина, – пише Ю. Шевельов у березні 1991 року, – обертається своїм свинячим рилом. Має шанс стати гіршою від попередників. Починається воєнна гістерика, атаки на Америку й на ‘екстремістів’ і ‘сепаратистів’. Я купив “Правду” з його промовою в Мінську і галасом навколо. Без перебільшення гістеричним. Перед тим я не уявляв собі, як далеко це зайшло” (лист від 25 березня 1991) [14, 407].

Менше, ніж через пів року після цих роздумів Юрій Шевельова, правління Міхаїла Горбачова, по суті, закінчиться. Поштовхом до цього стане путч у самій Росії в серпні 1991 року, який мимовільно призведе до повалення імперії. І тепер Ю. Шевельов скаже: “Це фантастично, як імперії можуть тріщати, а здавалися навіки непорушними”, і тут-таки своїм звичаєм з обережністю додасть: “Але я в повний розпад не вірю. Поки армія спільна, своїх паспортів і свого контролю руху через кордон нема, усе залежатиме від вагань політичного маятника в Москві, а як він рухається, це ми зна-

ємо” (лист від 2 вересня 1991) [14, 419]. Натомість Ю. Луцький покладав тоді великі надії на зміни: “Тепер тяжко не бути оптимістом щодо України – бо все таки буде нагода щось для себе зробити без вічного ‘московського диригента’, як писав Хвильовий” (лист від 27 грудня 1991) [14, 431]. Проте, зовсім скоро сам Ю. Луцький теж буде схильний вважати, що ситуація в Україні не розвивається в позитивному напрямку: “від добрих знайомих, які були на Україні, маю вістки невеселі про економічний і політичний стан. Відпустивши Ланового, Кравчук рішив не робити реформ і далі йти в парі з партократами. Тому прогноза політична і економічна є дуже погана. Поки що є що їсти і кажуть, що туристам з долярами дуже добре, але серед населення є велике незадоволення тим, що при владі далі комуністи. Корупція страшна” (лист від 27 липня 1992) [14, 449]. Отже, Ю. Шевельов і Ю. Луцький стають тоді майже однодумцями: “Кравчук показався комуністичною свинею, – пише Ю. Шевельов. – Найрозумніших людей він розсилає по посольствах у чужих краях, скрізь висуває вдома своїх комуністів, грає на Єльцина дудку (Чорноморська флотія і взагалі). Виглядає, що єдиний, хто це розуміє, – це Чорновіл” (лист від 4 серпня 1992) [14, 453]. І тут же дуже влучно ставить діагноз: “Комуністи не здаються, їх треба знищувати, а не сідати з ними поруч і триматися демократичних ритуалів” [14, 453].

Поїздка до України (в жовтні 1992 року) дещо пом’якшила вердикт Ю. Луцького: “Загальне враження позитивне. Не бачив зневіри, натомість є у людей віра на краще.

Всі запевняли мене, що ‘з голоду не помруть’. Щодо Кравчука, то його не люблять... і призначення Кучми означає, що реформ далі не буде і що влада в руках партократів” (лист від 17 жовтня 1992) [14, 455]. Ю. Шевельов, який також відвідав України влітку 1992 року, поділяв ці думки Ю. Луцького: “Решта Ваших вражень не відмінна від моїх. Ніхто не голодний, усі чистенько випрані, нема ‘гомлесів’ [homeless (англ.) – безхатко. – О. Л.] американського стилю. Звісно, ніхто не має того, що хотів би, купують не те, що хочеш, а те, що є, усе сіреньке, бракує блиску, без якого людині жити важко” (лист від 24 жовтня 1992) [14, 457].

Тут же, коментуючи Л. Кравчука, Ю. Шевельов додає: “З Кравчуком я мав приємність познайомитися, говорити, бачити зблизька. Вибране ним амплуа – доброзичливого батька народу, але очі в нього злі” [14, 457]. Проте не партократи “жовтоблакитного забарвлення” лякали Ю. Шевельова: “Справжня небезпека тільки з півночі – якщо там придуть до влади ‘фундаменталісти’ і спорядять другу експедицію Муравйова” [14, 457]. Трохи згодом він ще раз повернеться до цієї загрози: “Заворушення Ви ‘плянували’ на грудень. Навіть тоді змінили календар своєї подорожі. Я не надто вірю в заворушення. Інша справа – агресія з Москви. Це можливість дуже реальна, її боюся” (лист від 19 січня 1993) [14, 471]. А наступного (1994) року Ю. Шевельов напише: “Наслідки російських виборів страшні. Кожний третій росіянин за негайне відновлення імперії! У застосуванні до нас – за військову окупацію України. Такий і Єльцин, тільки розумніший



і хоче, щоб коза сама прийшла до воза. Вона вже і йде. Біжить. Але шовінізм Росії й росіян справді страшний. Єдиний порятунок – якби Сибір вийшов з Росії і став би об'єктом боротьби число один” (лист від 5 січня 1994) [14, 501]. Ю. Луцький, однак, стверджував, що прогнози його колеги щодо України надто песимістичні. “Політик з мене такий, мабуть, як і з Вас, – відреагував Ю. Шевельов. – Одного історія мене навчила – з Росією ніякі компроміси не грають. Вона пожирає все, що може, і, коли сісти з нею за один стіл, сьогодні вона покладе палець на стіл, а завтра з'їсть усе, включно з господарем стола” (лист від 9 лютого 1994) [14, 505]. І в цьому, на жаль, Ю. Шевельов не помилився, а виявився, як називав себе сам, “новітньою пророчицею Пітією” [Пітія або Піфія – жриця Аполлона в Дельфах, славна своїм пророчим даром. – *О. Л.*].

Аналізуючи вибори в Україні 1994 року, Ю. Шевельов звертає увагу на одну особливість і називає ці вибори “чудними”, бо люди, на його думку, голосували “не за когось, а проти”: “За Кучму, щоб не був Кравчук. За Кравчука, щоб не був Кучма. Куди можна заїхати при таких загальних не? Невже Бог не пошле нам нікого, щоб можна було бути за нього?” (лист від 16 серпня 1994) [14, 521]. А Ю. Луцький підсумовує ці роздуми отак: “Люди в Києві казали, що Кравчук і Кучма – ‘діти того самого батька’” (лист від 2 жовтня 1994) [14, 531]. Проте й надалі залишається оптимістом: “Україна вдержиться не тому що є Кучма, а тому що історія є по нашій стороні. Якщо Росія не може поконати Чечні, то як їй поконати Україну. Україна вижи-

ве і скорше чи пізніше навчиться як правити” (лист від 14 лютого 1996) [14, 623]. Ю. Шевельов своїм звичаєм не був такий упевнений щодо “світлого майбутнього України”, бо вважав, що в Україні “плекається смертельно небезпечна для нас п'ята колона”, а росіяни, в теперішньому політичному “ню-спіку” [Newspeak (*англ.*) – новомова; тут алюзія до роману Джорджа Орвелла 1984. – *О. Л.*] “північний сусід”, доведуть Україну до катастрофи: “Не знаю, чи новий Мазепа може перемогти в нас, але знаю, що без нього діла не буде”, – підсумовує Ю. Шевельов у листі від 29 березня 1996 року [14, 625].

Приблизно у цей час (наприкінці 1996 року) також і Ю. Луцький, спостерігаючи за подіями в Україні, починає трохи занепадати духом: “Повертаючи до України, Харкова і т. п., я починаю тратити віру, що духово Україна виживе (дай Боже, щоб я помилявся)... Але в Україні люди не вміють взятися до роботи – тільки святкують ювілеї, промовляють, ходять на дурні збіговища, ставлять пам'ятники... і марнують час. Цього я не можу стерпіти... Ставлення до України вимагає великої терпеливості (якої я не маю) і це зрозуміле, бо зміни на краще будуть тривати десятиліття” (лист від 14 жовтня 1996) [14, 661]. І як тут не визнати рацію Ю. Луцькому. Минуло чверть віку з того часу, а ми і далі обираємо популістів, які обіцяють нам “цукрово-льодяникову країну” (за Орвеллом), в якій “неділя – сім разів на тиждень”, а “куски цукру просто ростуть на кущах”, і віримо, що “гірше не буде”. А коли на горизонті з'являється хоч натяк на цивілізаційний розвиток нашої країни, ми знову

його руйнуємо своїми ж руками або руками “п’ятої колони”, яка чомусь і далі має вплив на українські уми і душі.

Щоб не завершувати на песимістичній ноті, згадаю кілька анекдотичних і курйозних ситуацій з “політичного” аспекту листування науковців.

Коли в ССРСР до влади прийшов Горбачов (після коротких правлінь Андропова і Черненка), то між людьми була популярною фраза “про нового кремлівського боса”. “Чи знаєте, як розшифрувати прізвище Горбачев, – риторично запитує Ю. Луцький, і сам же відповідає: – Готов Отменить Решения Брежнева Андропова Черненко Если Выживу” (лист від 17 лютого 1986) [14, 93].

Юрій Луцький згадує, що одного разу його в Торонто відвідав історик зі Львова Богдан Якимович, який так описував принади міста: “Львів зовсім наше місто, навіть проститутки говорять по-українськи”. А Ю. Луцький у листі до Ю. Шевельова додає: “Отже таки треба буде поїхати” (лист від 2 вересня 1990) [14, 381]. На цей ентузіазм, Ю. Шевельов відповів дотепом: “Пишете, що у Львові проститутки говорять по-українськи. А зразу за тим – ‘отже’ таки треба буде поїхати’. І не гріх Вам у Ваші роки?” (лист від 28 вересня 1990) [14, 385].

Цікаво, що в листуванні згадується один з “найкращих способів українізації”, а саме той факт, що американську мильну оперу *Санта Барбара* показують на українському телебаченні по-українськи. “Щоб за нею слідкувати, – пише Ю. Луцький, – всі мусять знати укромову” (лист від 23 жовтня 1995) [14, 603]. Тобто він цілком слушно вважав, що

такі чи подібні програми можуть більше зробити для українізації, ніж політики.

Варто згадати ще про дві “політичні події”, які тоді привернули увагу обох кореспондентів. Ув одному з листів Ю. Луцький згадує про епізод, що стався 28 травня 1987 року, коли на Красній площі в Москві сів чотиримісний легкий літак *Cessna 172*, за штурвалом якого був 19-річний західнонімецький пілот Матіяс Руст (Mathias Rust). Після цього інциденту, Красну площу почали називати “Шереметьєво-3”, а народ складав про цей випадок різні анекдоти. Ю. Луцький пише, що один емігрант сказав йому, що все це було інспіроване самим Горбачовим для того, щоб позбутися невігідних йому генералів (лист від 1 червня 1987) [14, 203]. На це Ю. Шевельов відповів: “Я не маю певної думки щодо Гера Руста [Herr Rust (нім.) – пан Руст. – О. Л.]. Найімовірніше, просто молодик, що схотів похизуватися, який він молодець. А тепер познайомиться з советською розвідкою й колись добре заробить на мемуарах” (лист від 30 червня 1987) [14, 209]. Відомо, що західнонімецького авіалюбителя за цю витівку було засуджено в ССРСР до чотирьох років позбавлення волі, проте після року відсидки в московській в’язниці Лефортово його достроково звільнили й повернули на батьківщину. Через 25 років, у 2012 році М. Руст таки опублікував мемуари, але успіху вони не мали.

Ще один курйозний епізод, який згадується в листуванні, пов’язаний з президентом Росії Борисом Єльциним. Стався цей випадок 30 вересня 1994 року. По дорозі зі США в Росію

в Єльцина була запланована зустріч з Прем'єр-міністром Ірландії. Літак приземлився, проте Єльцин з літака не вийшов. Перший віце-прем'єр Росії повідомив, що Єльцин втомився і переговорів не буде. Повернувшись у Росію, Єльцин мусів якось пояснити цей міжнародний скандал і сказав, що він "просто проспав". У зв'язку з цим, Ю. Шевельов питає Ю. Луцького: "А як Вам подобається... сон Єльцина в Ірландії? Майже як Сляй у Приборканні гострухи" (лист від 17 жовтня 1994) [14, 535]. Порівняння Єльцина з Шекспірівським героєм-п'яничкою Слаєм цілком тут зрозуміле, бо всі здогадувалися, в чому насправді була причина того, що Єльцин "проспав" міжнародну зустріч в Ірландії.

Таких чи подібних політичних ремінісценцій не-політиків Ю. Луцького і Ю. Шевельова можна знайти чимало в їхньому листуванні, особливо з другої половини 1980-х років. Це свідчить про те, що доля України не була байдужа обом науковцям – славістам за фахом, українцям за походженням і духом. Хоча в листах домінують наукові теми, проте політичні чи довкола політичні роздуми також займають певне місце в інтелектуальних розмовах Ю. Шевельова і Ю. Луцького. Деякі мимовільні пророцтва, думки і висловлювання вчених таки справдилися, а отже, варто б такі листи читати не лише філологам – дослідникам творчості Юрія Шевельова і Юрія Луцького, а й політикам, бо тоді, може, й вони навчилися б прогнозувати ситуації та події і бачити для України перспективу трохи дальшу, ніж завтрашній день.

Bibliography and Notes

1. Гундорова Тамара, *Інтелектуальна дистопія Юрія Луцького*, [у:] Луцький Юрій, *Літературна політика в советській Україні: 1917 – 1934*. Київ: Гелікон 2000, с. 9-16.
2. Луцький Юрій, *На перехресті*, Луцьк: Ініціал 1999, 160 с.
3. Луцький Юрій, *На сторожі: Друга частина споминів*, Київ: Критика 2000, 112 с.
4. Лучук Ольга, *Юрій Шевельов і Юрій Луцький: інтелектуальні мандрівки в часі*, [у:] *Colloquia Epistolaria*, Юрій Шевельов і Юрій Луцький. *Листування (1950–2000)*, Книга 1: 1950 – 1984 рр. / Публікація, текстологічне опрацювання, передмова і коментарі Ольги Лучук, Харків: Акта 2018, с. v-xxxiii.
5. Шевельов Юрій, *Покоління двадцятих років в українському мовознавстві*, [у:] "Записки Наукового Товариства імені Шевченка" 1962, Том CLXXIII, с. 309-332.
6. Шевельов Юрій, *Українська мова в себе вдома сьогодні й завтра*, "Сучасність" 1986, Число 10, с. 28-46.
7. Шерех Юрій. *Коли музика стає політикою*, "Час" 1948, 19 вересня (Число 38), с. 5-6.
8. Шерех Юрій. *Принципи і етапи большевицької політики щодо слов'янських мов в СССР (крім російської)*, "Свобода" 1947, 19 листопада (Число 270), с. 3; 20 листопада (Число 271), с. 3; 21 листопада (Число 272), с. 3; 22 листопада (Число 273), с. 3; 25 листопада (Число 275), с. 3; 28 листопада (Число 277), с. 3, 4; 29 листопада (Число 278), с. 3.
9. Шерех Юрій. *Принципи та етапи большевицької мовної політики на Україні*, "Сучасна Україна" 1952, 29 червня (Число 14), с. 9-10; 13 липня (Число 15), с. 5-6; 27 липня (Число 16), с. 8.
10. Шерех Юрій. *У задушеному повітрі (Нотатки про українську підсоветську літературу)*, "Час" 1947, 7 січня (Число 1-2), с. 7; 19 січня (Число 3), с. 5;

26 січня (Число 4), с. 5; 2 лютого (Число 5), с. 5-6.

11. Шерех Юрій. *Четвертий Харків*, "Українські вісті" 1949, 10 квітня (Число 29), с. 3-4; 14 квітня (Число 30), с. 3-4.

12. Шерех Юрій. *Я – мене – мені... (і довкруги)*. Спогади I: *В Україні*; Спогади II: *В Європі*, Харків: Фоліо 2012, 476 + 316 с.

13. *Colloquia Epistolaria. Юрій Шевельов і Юрій Луцький. Листування (1950–2000)*, Книга 1: 1950–1984 рр. / Публікація, текстологічне опрацювання, передмова і коментарі Ольги Лучук, Харків: Акта 2018, xxxiv + 638 с.

14. *Colloquia Epistolaria. Юрій Шевельов і Юрій Луцький. Листування (1950–2000)*. Книга 2: 1985–2000 рр. / Публікація, текстологічне опрацювання, вступне слово і коментарі Ольги Лучук, Харків: Акта 2020, viii + 724 с.

15. Luckyj George S.N. *Keeping a Record. Literary Purges in Soviet Ukraine*

(1930s): A Bio-Bibliography. Edmonton: Canadian Institute of Ukrainian Studies 1987, xlii + 50 pp.

16. Luckyj George S. N., *Literary Politics in the Soviet Ukraine: 1917–1934*. New York: Columbia University Press 1956, x + 323 pp.

17. Shevelov George Y., *A Historical Phonology of the Ukrainian Language*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1979, vi + 809 pp.

18. Shevelov George Y., *A Prehistory of Slavic: The Historical Phonology of Common Slavic*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1964, xx + 662 pp.

19. *Towards an Intellectual History of Ukraine: An Anthology of Ukrainian Thought from 1710 to 1995* / Ed. by Ralph Lindheim and George S.N. Luckyj, Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press in association with the Shevchenko Scientific Society, Inc. 1996, xi + 420 pp.



Mariya Shuvalova

**THE THEME OF MEMORY IN THE SHORT PROSE
OF VOLODYMYR DIBROVA**

National University of Kyiv-Mohyla Academy, Ukraine

Марія Шувалова

**ТЕМА ПАМ'ЯТІ В МАЛІЙ ПРОЗІ
ВОЛОДИМИРА ДІБРОВИ**

Abstract: The article analyses the phenomena of memory in short prose of Volodymyr Dibrova, particularly in collections *Pisni Biltz* (*Beatles Songs*), *Pravdyvi Istorii* (*True Stories*), *Nove, Syve, Rizne* (*New, Gray, Various*). The connections between features of the author's creative formation and the form of his creative works were traced. Were discovered such peculiarities of the phenomenon of memory as the leitmotif of repressed memories in early works, the intellectual as a bearer of memory, the marginality of the figure of the intellectual, the fear of the past and the urgency of the question of identity.

Keywords: Volodymyr Dibrova, phenomena of memory, short prose, question of identity

Сьогодні студії пам'яті – окремий напрям досліджень (Моріс Альбваск, П'єр Нора, Аляйда Асман, Анрі Бергсон та інші). Низка дослідників (Браян Бойд, Ольга Фрейденберг, Ханна Меретоя, Нікола Кінг, Пол Томсон, Мері Чемберлен) зосереджуються саме на оповідуванні історій та пам'яті. Наприклад Річард Керні зазначає, що наративи – це те, що дає спільні уявлення про світ, а те, чи поділяють ці уявлення інші, залежить від того, як історії, що ми оповідаємо, працюють зі спогадами, що ми маємо. Дослідник пише, що історія та спогади роблять відсутні речі присутніми у нашому сьогоденні, і цей процес дуже селек-

тивний, адже ми обираємо, що згадаємо, а що ні. Річард Керні пише, що розповісти комусь історію – спосіб, визнати і передати цінність чогось, адже те, що ми бажаємо передати і запам'ятати, ми визнаємо важливим/цінним [9, 120]. Х. Меретоя, дослідниця і директорка Центру *SELMA*¹, зазначає, що культурна пам'ять – переплетіння спогадування та вигадування, вона відіграє значну роль в конструюванні наративної ідентичності сучасників, і цей процес ніколи не є орієнтованим на минуле, як і не є однорідним. І колективна наративна ідентичність,

¹ *SELMA* – Center for the Study of Storytelling, *Experientiality and Memory* (Центр для вивчення оповідування, досвіду та пам'яті).

і спільні уявлення про минуле – це перемовини, дебати й діалог, сплетіння різних голосів і перспектив [9, 120]. Пам'ять – тема, якій письменник Володимир Діброва, чию творчість досліджували Валентина Зотова, Максим Стріха, Марко Андрейчик, Олександр Бойченко, Олена Юрчук, Ольга Полюхович, Сергій Іванюк, приділяє чимало уваги. В цій статті ми розглянемо особливості її зображення у збірках *Пісні Бітлз*, *Правдиві історії* та *Нове, сиве, різне*.

Володимир Діброва не тільки письменник, а й літературознавець, перекладач. Як зазначає М. Стріха, В. Діброва мав увійти в літературу в 1970 роках, однак через тогочасну цензуру його твори не могли бути надрукованими, тож до часів «перебудови» творчість Діброви була відома лише невеликому колу київського «самвидаву» [6]. Однак вже у 1990 – 1991 були надруковані дві книжки В. Діброви, і як пише М. Стріха, письменник одразу став одним із найпопулярніших [6].

Володимира Діброву вважають письменником, котрий найкраще озвучив проблеми свого покоління. Як зазначила Анна Хаджи, Діброва «виявився тим сміливцем, який створив художній портрет свого покоління, яке втратило надію, не змогло себе реалізувати» [7].

Літературознавці, зокрема і С. Іванюк, називають покоління В. Діброви таким, що не відбулось. У інтерв'ю з Іванюком Діброва характеризує своє покоління наступним чином: «Це – перше советське покоління, яке не зазнало війни, державного терору та голоду. І це – покоління, яке 'рідна' влада успішно отруїла дешевим кріпленням вином» [4]. Далі Діброва

зазначає, що «представників цього покоління ми не бачимо ні при владі, ні в бізнесі, ні в культурі. Ті з них, які подавали найбільші надії, давно вже лежать у сирій землі. І в цьому, звичайно, можна винуватити політбюро, але виглядає так, що вся енергія цього покоління пішла на те, щоби просто виборсатися з котловану» [4]. Форма текстів В. Діброви тісно пов'язана з часом виникнення, викликами, які постали перед тогочасними українцями. Один із персонажів *Правдивих історій* говорить: «наш почикрижений час вимагає нового жанру» [3, 166]. У творах Діброви немає настроїв та розпачів постмодернізму, дуже зрідка автор зауважує появу інтернету, однак найбільше уваги приділяє клаптиковості пам'яті кількох поколінь українців. Тобто час постання творів Діброви – період боротьби з минулим / історією, що була насаджена імперією, де сучасність постає як момент болючого переживання виклику для ідентичності – потребою заповнити лакуни і знати своє минуле. Герої творів Діброви не знають частини свого минулого (культури, мови, родинної історії, історії), і це невідоме минуле постає як частина теперішнього життя з якою хтось бореться, хтось зневажає, а хтось шукає. То ж що такий персонаж може розповісти? Наразі лише щось зовсім коротке.

Ляйтмотив придушеної пам'яті у ранній творчості. Перша збірка оповідок Володимира Діброви *Пісні Бітлз* (1991) присвячена життю і становленню молоді (школа, перше кохання, студентське життя, події з життя аспіранта) в Советському союзі. Феномен пам'яті не є предметом осмислення / обмірковування у цій збірці, однак низкою оповідок проходить

лейтмотив придушених спогадів, страху й насилля. У оповідці *Hello Good Bye* згадується, що вчитель пішов на війну добровольцем ще тоді, коли їх і не кликали [1, 69]. У оповідці *Rocky Raccoon* наратор зауважує, що «молодь віршувала про кохання та руки матері, а старші літератори – про руки матері, хліб або танк, що завмер на постаменті посеред села» [1, 95]. У *Rock-and-Roll Music* школяр розмірковує про смуток своєї вчительки: «Може, її обранець, капітан другого рангу, загинув під час виконання підводного урядового завдання, про яке і досі треба мовчати» [1, 111]. У цій та інших збірках наймолодше покоління завше найменше цікавиться минулим.

Цікавою у збірці є оповідка *Piggies* у якій розповідається про день захисту кандидатської дисертації та святкування захисту в ресторані. Аспірант згадує всі тривоги й біди, що траплялися з ним напередодні цієї події. Зокрема хліб, який подають у ресторані наштовхує на згадку про хвору матір: «Насправді ж вона їсть і чорний, але він їй завжди нагадує хліб її дитинства, глевкий, з остюками й макухою. В голод померли її батьки і сестра. А вона з братом вижили. Їхній батько тоді працював на олійні і щовечора, як повертався додому, вивертав кишені й викручував їх над мискою. Але цього вистачало лише на дітей. Мама розповідала, що її брат виріс красивим і сильним. Але він загинув на фронті. А вона по війні опинилась у місті. Тут не треба засиджуватися. Бо це ж вона ще не знає, захистився я чи ні» [1, 102]. Однак молодик продовжує святкування та розмови про високе з професором, про якого наратор зауважує наступне: «Його звали Адольф Натанович. Дивне сполучення, але

який Натан у двадцятих роках міг передбачити, що буде далі» [1, 100]. Танцюристи, що нахабно вдерлися до зали нагадують професорові життя у селі, зокрема про нестачу харчів і бійки в чергах, тобто він згадує про події часів Голодомору.

Окрім зображення дисонансу між темами культури та некультурною атмосферою, у згаданому творі автор озвучує і важливість пам'яті. Зокрема професор Натан Адольфович, обговорюючи культуру та історію, говорить, що «набагато істотніше [...] що, я знаю, хто був мій дід, навіть прадід. А мій онук знатиме на два коліна більше» [1, 106]. Назагал збірка має енергійний, оптимістичний, юнацький запальний характер. Однак вже у ній зображено молодь, яка й у інших збірках найменше цікавиться минулим, та старше покоління, котре сповнене страхом як перед тим минулим, так і сучасним.

Пам'ять на маргінесах. У оповідках Володимира Діброви пам'ять про історичні події, про долю родини зберігають представники інтелектуальної еліти, проте вони зображені у його творах як маргінали. У *Правдивих історіях*, *Чайних замальовках* та *Нове, сиве, різне* Діброва показує різних інтелектуалів – науковців, журналістів, малярів. Попри їхній талант, їхні роботи не відомі ширшому загалу й справа не лише в популярності.

Як зауважує Фльоренс Гоє, антитеза – основа оповідки, вона лежить в основі творення образу персонажів, а також у основі творення сюжету тексту [8, 26]. У низці оповідок Володимира Діброви інтелектуал і советське суспільство є власне самою такою антитезою. Відмінності між ними створюють низку конфліктів, що знаходять

своє втілення в сюжеті. Ідентичність – одна й найразючіших відмінностей. Більшість персонажів репрезентують класову ідентичність², а інтелектуал визначає себе крізь приналежність до певної нації та її культури. Можна помітити чимало спільного у зображенні типової советської людини в оповідках Володимира Діброва й класової ідентичності – як її описує Ентоні Сміт. Дослідник зазначає, що згідно з Марксовою соціологією, класа – це вища, а також єдина справжня колективна ідентичність, а також головний рушій історії, наголошуючи, що міт про єдність пролетаріату в межах певної нації дуже поширений [5, 13-14]. У *Правдивих історіях* та *Піснях Бімла* представник пролетаріату – людина, що працює, має / намагається створити сім'ю (почасти сприймаючи її як соціоекономічний союз), дотримується комуно-партійних вимог і соціокультурних норм, має специфічну мову (російська мова, клеркалізми, кліше, слогани, партійна риторика), є конформістом. Наприклад, матір головної героїні *Другої правдивої історії* дає таку пораду своїй доньці, що хотіла би змінити своє становище: «Не тікати від них треба, підказала їй мати, – а, навпаки, наблизитися і присмоктатися. Так, щоб вони нас від себе зовсім не відрізняли. Тоді якщо вони і захочуть нас зішкребти, то тільки собі гірше зроблять» [3, 82].

На перший погляд, представники пролетаріату здаються дружніми / об'єднаними одне з одним, сповненими ентузіазму, але автор спростовує такий стереотип. Він демонструє, що належність до комуністичної партії, до певної класи / професії, до певних

соціально-економічних груп не може замінити / бути самоідентифікацією. Автор також демонструє, що, попри проголошення таких цінностей, як важка праця, єдність, соціальна чесність, пролетарі мають справу із саботажом, несправедливістю, корупцією і ворожістю, оскільки воюють між собою. Це співзвучно із твердженням Е. Сміта про те, що класа не може бути належною основою для ідентичності: «З огляду на властивий соціальній класі обмежену емоційну привабливість і брак культурної глибини, його важко трактувати як основу тривкої колективної ідентичності. Чи то ми разом із Марксом визначатимемо “класа” через його стосунок до засобів виробництва, чи то разом з Вебером – як сукупність тих, що мають на ринку однакові шанси на успіх, – існують виразні межі для будь-яких спроб використати класе як основу чуття ідентичності або спільноти» [5, 15]. І причинами, які виокремлює Сміт, є показати територіальну розпорошеність представників однієї класи, додатковий поділ одної класи на підкласи (за величиною прибутку, рівнем кваліфікації), змінність приналежності (тривалий час не вдасться утримувати людей в межах однієї економічної групи), продемонструвати егоїстичну природу економічного інтересу, що не сприяє утворенню бази для сталої колективної ідентичності [5, 15].

Інтелектуал як персонаж оповідок Володимира Діброва почасті немає стабільного місця роботи. Шлюб для нього не є соціоекономічним союзом, інтелектуал не підтримує / не виконує партійних вимог, соціальні норми, не є типовою советською людиною. Він має свою мову – це українська мова, художня, жива, глибока і реф-

² Термін *класова ідентичність* ми розуміємо за Ентоні Смітом.

лективна. Інтелектуал не бореться за матеріальний добробут, адже він зайнятий іншими, глибшими питаннями. Загалом, інтелектуал – нонконформіст. Наприклад, Роман із *П'ятої правдивої історії* – самотній інтелектуал, який, попри працьовитість, харизматичність і оригінальність, не зміг побудувати кар'єру в університеті. Йому бракує коштів, аби видати свою книгу, окрім того він постійно отримує відмови від видавців і редакторів, бо він «пише не в тому форматі. Так, сказав Роман собі, я для них – приший кобилі хвіст. Але хто ж їхні кумири? Нікчеми і трієшники. Перша ж повинь всіх змиє. І що залишиться? Те, що вони відкинули. Романові мікро-сюжети. Як траєкторія духовних пошуків. Чи як накиданий пунктиром портрет епохи. Бо наш почикрижений час вимагає нового жанру» [3, 166].

Переважна більшість персонажів оповідок сприймають себе як звичайних радянських людей, однак герой-інтелектуал перебуває в європейському дискурсі. Оскільки цей герой-інтелектуал використовує іншу національну мову, спирається на інші культурні традиції і не є прагматичним за своєю природою, діалог між ним та ширшим загалом (типовою радянською людиною) неможливий. Тому твори інтелектуала не здобувають визнання. Проте, напруга між бажанням інтелектуала поділитися своїми знаннями та нездатністю ширшого загалу сприймати його ідеї й форми їх утілення є основою для сюжету багатьох історій. Факт спілкування за двома різними кодами часто представлений за допомогою абсурдизму. І літературна форма для представлення таких сюжетів обрана особливо вдало. З одного боку, оповідка,

як стверджує Ф. Гое, є надзвичайно придатним жанром для перебільшення, гротеску, кліше, стереотипів [8, 39], які дуже активно використовує автор. Але з іншого боку, оповідка – це ще одна форма опозиції панівній культурі та її реципієнтам.

Як зазначив С. Іванюк, «Прозові мініатюри виразно виділяли письменника серед колег по цеху. Заряджена соцреалізмом лірична розлогість і поетична в'язкість української прози тих часів здавалась непорушним монолітом, із якого жодному автору не вирватись. Тим більше – гонорар нараховували за обсяг» [2, 6-7]. Френк О'Конор також зауважував розквіт цього малого прозового жанру в постколоніальних обставинах. Цей дослідник наголошує, що у системі жанру фігурує не герой, а гоголівська маленька людина [11, 9], і досить часто цій формі надають перевагу письменники з неусталених / нестабільних культур, творчі особистості, що перебувають в опозиції до суспільства, його поточних цінностей / уявлень. Так О'Коннор зауважив розквіт жанру в Ірландії, на півдні США, у колоніальних суспільствах на кшталт Нової Зеландії, західної Індії [11, 12]. Можна твердити, що роман був мейнстрімним жанром радянської літератури. Як зазначає Кетрін Кларк у дослідженні *Радянський роман: історія як ритуал*, у жодному іншому жанрі соцреалізм не був так конвенціалізований, як у романі [12, 3], де автори «добровільно виконували принципи соцреалізму, обов'язкові доктрини партійності» [12, ix]. А оповідка як форма для вираження індивідуального голосу видається не дуже підходящим жанром, особливо, зважаючи на систему виплати гонорарів письмен-

никам. Пропри це і В. Діброва, і персонажі його творів виступають саме у цьому жанрі. Наприклад, Роман із *Правдивих історій*, як стверджує наратор тексту, працює з українською урбаністичною, інтелектуальною малою прозою, що може бути актуальна у світовому контексті. Тож можемо ствердити, що автор протиставляє не лише самоідентифікацію типової советської людини та інтелектуала, а й форми вираження цієї ідентичності. Якщо типова советська людина обирає розлогу соцреалістичну прозу, то інтелектуал обирає лаконічну форму, яка виражає індивідуальний голос. Інтелектуал сприймає оповідку як форму, що зображує сучасний культурний стан, що підкреслює неактуальність советської мейнстримної літературної форми.

Страх минулого та питання ідентичності. Коли Ентоні Сміт говорить про клясу як тип колективної соціально-економічної ідентичності, він згадує античну трагедію про Едіпа, де «всю п'єсу пронизує питання ідентичності, як колективної, так і індивідуальної. "Я хочу знати, хто я": відкриття самого себе становить рушій п'єси і внутрішній сенс усієї дії. Але кожне "Я", відкрите Едіпом, є ще й соціальним Я, категорією і роллю, навіть коли воно виявляється хибним для Едіпа. Тільки після страшного відкриття, "хто він насправді", Едіп починає прозирати сенс своєї долі» [5, 13]. Зазначаючи, наскільки крихкою є ідентифікація, що належить до суспільної кляси, Сміт наголошує: «Едіпів страх виявитись "народженим у рабстві" відображає страх давніх греків перед рабством і злиднями, – страх, що часто ставав рушієм політичної дії, навіть коли рабство

поступилося кріпацтву» [5, 13]. Як і Едіп, низка персонажів творів Діброви все ніяк не можуть визначитися зі своєю долею, а також вони, як і Едіп, не пам'ятають свого минулого та мають чимало страхів, зокрема і страх належати до українства. Страх є мотивацією для придушення спогадів. Це ми можемо простежити у всіх збірках оповідок Діброви.

Наприклад, у *П'ятій правдивій історії* зображено кілька поколінь однієї родини, кожне з яких або приховує свій вік («баба тягла на собі весь рід і ніколи не хворіла. Їй було за сімдесят, але вона продовжувала працювати. Ніхто не знав, скільки їй було в дійсності років, бо дійсність раніше була такою страшною, що бабі, аби не загинути, довелося підчистити в паспорті деякі цифри. І чи накрутила вона собі віку, чи скинула зайві цифри, ніхто того не відав» [3, 212]), або походження («пізніше дізнався він, що по батьковій лінії всі його предки були куркулями, за що їх і знищили. Один із маминих дідів був попом, інший – купцем (вона ж казала – вчитель і службовець). Те саме в анкетах писав її батько, доки його не забрали як «ворога народу», «єдиний про кого можна було, не озираючись, згадувати, був його прадід, який встиг померти до революції. Він був байстрюком, а його мати – прачкою» [3, 202-203]), а вся родина назагал не говорить про минуле (Батьки не любили згадувати минуле. «Бодай не згадувати» – «часто казали вони про деякі історичні події» [3, 202]). Страх також є постійною рисою персонажів, які були свідками Другої світової війни або пережили повоєнні часи: «Дід постійно боявся, що його заберуть, бо він у молодості працював на окупованій території.

Мріяв дожити до катастрофи і подивитися як вона всім роздасть» [3, 217].

Страхи, придушення спогадів старшим поколінням напрочуд сильно вплинули на молодшу генерацію, яка, живучи у незалежній Україні, теж мало говорить про минуле, історичну тяглість, хоча цензури й заборони вже не існує. Герой *Шостої правдивої історії* нарікає на своїх батьків, а саме на те, що вони, продовжуючи боятися, не говорять про минуле. А син головного героя теж не розмовляє про минуле, вважаючи, що може ігнорувати цю тему, бо вважає, що має на це виправдання: «Це, – сказав Діма, – набагато краще, ніж те, що ви робили в нашому віці. Ви знали про злочини влади, але мовчали! Тому ви всі замарані» [3, 236]. Про феномен часткової пам'яті зауважував і С. Іванюк: «Свідомість нашого покоління здебільшого так і залишилася ніби поцяткованою сонячними зайчиками – випадковими світлими плямами, які, на даль, загальної картини не висвітлюють» [1, 543].

Низка сучасних романів присвячена темі спогадування / віднайдення історії не лише предків, але низки поколінь. Згадаймо хоча б *Забуття* Тані Малярчук, *Вічний календар* Василя Махна, *Амадока* Софії Андрухович, *Букова земля* Марії Матіос та інші), проте необхідність проговорення подій минулого вже була стверджена у творах кінця ХХ ст. Зокрема і Володимира Діброва, один із персонажів якого твердив своєму синові: «...Але доки ви не розв'яжете все, що ми, ваші батьки й діди, накрутили, ви ніде не зможете рухатись. Ви від того ніколи не звільнитесь. Й воно знову затягне вас на дно» [3, 236].

Мала художня проза Вооллодимира Діброва пронизана концепцією й

концептами збереження / затирання / забування. Пам'ять у ній є одним із найважливіших наративних структур, впливаючи і на текстову, й підтекстову, й контекстову парадигму його малої прози.

Bibliography and Notes

1. Діброва Володимир, *Вибгане*, Київ: Критика 2002, 558 с.
2. Діброва Володимир, *Нове, сиве, різне*, Київ: Смолоскип 2008, 224 с.
3. Діброва Володимир, *Правдиві історії*, Київ: Факт 2010, 244 с.
4. Іванюк Сергій, *Все за чим не стоїть любов – приречене*, Web. 02.11.2018. <<https://web.archive.org/litakcent.com/2010/06/23/volodymyr-dibrova>>.
5. Сміт Ентоні, *Національна ідентичність*, Київ: Основи 1994, 222 с.
6. Стріха Максим, *Кобзар: погляд з Гарварду письменника Володимира Діброва на Тараса Шевченка*, Web. 26.10.2018. <<https://umoloda.kyiv.ua/number/3763/164/160162/>>.
7. Хаджи Анна, «Володимир Діброва, або Як розчарований комсомолец потрапив до Гарварду», Web. 16.12.2018. <<https://vsiknygy.net.ua/neformat/17499/>>.
8. Goyet, Florence, *Classic Short Story, 1870 – 1925: Theory of a Genre*. Cambridge: Open Publisher 2014, 210 pp.
9. Meretoja Hanna, *The ethics of storytelling narrative hermeneutics, history, and the possible*, Oxford: Oxford University Press 2018, 368 pp.
10. Meretoja Hanna, *The Narrative Turn in Fiction and Theory: the Crisis and Return of Storytelling*, United Kingdom: Palgrave Macmillan 2014, 282 pp.
11. O'Connor, Frank, *The Lonely Voice: A Study of the Short Story*, New York: Harper&Row 1985, 220 pp.
12. Katherine Clark, *The Soviet Novel: History as a Ritual*. Indiana: Indiana University Press 1986, 320 pp.

Natalia Polishchuk

**CONTEMPORARY UKRAINIAN LITERATURE
FOR CHILDREN AND YOUTH:
WAYS OF ENTERING THE MEDIA SPACE**

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ukraine

Наталія Поліщук

**СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА
ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА:
ШЛЯХИ ВХОДЖЕННЯ У МЕДІЯПРОСТІР**

Abstract: Given the increasing role of media in the socialization of the individual, the depth of integration into media culture, there is a need to study modern Ukrainian literature for children and youth (2000-2020) in the media space, ways to recode, function, reception. The article attempts to analyze various forms of media mediation, understanding its multimedia nature and new possibilities, on the example of comics, interactive books, audio versions, animations, computer and mobile games. Some projects are mentioned, as well as national children's TV and radio channels, which partially present Ukrainian children's literature at the present stage of its development. New types of interaction with the book and new features in the literature itself are traced.

Keywords: media, media space, intermedia studios, comics, interactive book, animation

Початок ХХІ століття знаменується бурхливим розвитком новітніх технологій, "диджиталізацією" багатьох сфер, становленням інформаційного суспільства. За теорією поколінь американських соціологів Ніла Гоува та Вільяма Штрауса, у цей час зростає "цифрове", глобалізоване покоління, назване Z, на формування якого якраз і вплинули новітні технології, що повністю ввійшли в повсякдення.

Медія перестали бути просто пасивними засобами передачі ін-

формації, лише посередниками, а еволюціонуючи, створили всепоглинаючий, всеохопний простір, у якому виробляються, естетизуються і транслуються культурні коди. Це динамічна відкрита система, частина соціального простору, особлива реальність, що включає не тільки засоби, способи передавання інформації, а й усі суб'єкти, соціальні інститути, групи та окремих осіб, що продукують і споживають її.

Ядром у медіапросторі виступає інформація, рух змістів різними ка-



налами, комунікація загалом, проте його архітектоніка досить складна, адже це не тільки диференційовані за характеристиками носія – преса, радіо, телебачення, інтернет, а й медіа, які, на противагу традиційним, пропонують новий тип комунікації не від “одного до багатьох”, як було раніше, а “від багатьох багатьом”, де змінюється акцент на інтерактивності контенту, його розповсюдженні цифровими методами та виробленні безпосередньо користувачем (як приклад – блоги та соціальні мережі). Водночас відбувається медіаконвергенція, тобто процес злиття різних медій на базі інтернет- і мобільних платформ за допомогою оцифровування змісту, використання всіх мультимедійних можливостей, подання текстової, графічної інформації, аудіо- та відео в рамках одного мас-медіа, перехід в онлайн-ове середовище. Медіаконвергенція заснована на принципі кросмедійності – одноразового виробництва контенту та багаторазового його тиражування на різних майданчиках. Так, газети й журнали створюють свої інтернет-версії, радіо стає “візуальним”, ведеться одночасна, пряма аудіо- й відеотрансляція, а телеканали мають свої сайти з онлайн мовленням у мережі. Усе це сприяло й поширенню культурних зразків, їх трансформації та виходу на інші платформи. Помітно зросла комунікативна функція мистецтва. Слушно зауважив Дмитро Наливайко: “Література в художньому освоєнні різних сфер і аспектів буття спирається на інші мистецтва, «вчиться» у них, «перекладаючи» коди їхньої художньої мови і трансформуючи їх відповідно до своєї іманентності, і

тим самим збагачує й удосконалює свої власні виражальні можливості. У цьому й полягає найважливіший аспект взаємозв’язків і взаємовпливів художньої мови літератури з художньою мовою інших мистецтв” [16, 27].

Виникають також і нові види творчої діяльності від початку засновані на використанні віртуальних технологій, інтерактивності, результатом яких є твори в цифровій формі, або так зване медіа-мистецтво (*digital art*). Це не тільки перенесення традиційних творів у цифрове середовище, а вже визнані в художній практиці: комп’ютерна графіка, електронна музика, інтерактивні інсталяції, відеопоезія та ін.

Термін “медіа” в сучасних літературознавчих та інтермедіальних дослідженнях (за Вернером Вольфом) позначає “умовно і культурно окреслений засіб комунікації, який визначають не лише певні технічні та інституційні канали (чи один канал), а в основному – використання однієї чи кількох семіотичних систем в публічній передачі змістів, що включають, але не обмежуються ними, референційні «повідомлення». Загалом, медіа відрізняються залежно від того, який контент вони передають, як ці контенти презентовані, і які від них виникають враження” [6, 125]. Як відомо, існують різні моделі інтермедіальної взаємодії. Зокрема, Ірина Раєвські виділяє три форми медіалізації літератури: медіальну транспозицію (трансформацію певного медіа-продукту за типом адаптації фільму); медіальну комбінацію (типу фільму, коміксу, мова про мультимедію, змішані медію, інтер-

медії) та інтермедіальні референції (відсилання в літературному творі до фільмів, музики, живопису у формі імітації або описів-екфразисів).

В українській літературі для дітей та юнацтва можна послідовно й обґрунтовано виокремлювати початок ХХІ століття, коли вона набула нових, оригінальних рис, зазнала жанрової і тематичної трансформації, продовживши своє становлення, як самобутнє художньо-мистецьке явище. У статті *Тенденції розвитку дитячої літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття* Катерина Шулькова наголошує, що однією з особливостей літератури для дітей та юнацтва цього періоду є її мультимедійний характер: “Тісний зв’язок дитячої літератури з медіями підтверджується розмаїттям представленої похідної продукції: комп’ютерні та настільні ігри, анімація і кінофільми, телесеріали, фан-чати. Усі ці компоненти є додатковими чинниками перетворення книжки на світовий бестселер. Іноді спостерігаємо зворотній процес: шалена популярність гри або стрічки спонукає письменників написати літературний твір... Необхідно також зауважити про зародження та розвиток інтернет-жанрів. Такі оповідання, як правило, створюють найзапекліші шанувальники та розміщують їх на форумах, у фан-групах. Дуже поширеними у всесвітній мережі є фанфіки (*fanfiction*) – продовження історії за мотивами художнього тексту, якот за серіями: Наталії Щерби *Часодії*, Крістофера Паоліні *Ерагон*, Еріна Гантера *Коти-войовники*... Можна виділити і книжки-ігри (*gamebook*), що дають змогу читачеві стати головним героєм і створити власний

сюжет, самостійно обираючи шлях, який пройде його персонаж: *Жахливчики* Роберта Лоуренса Стайна, *Підземелля Чорного замку* Дмитра Браславського, *Капітан Морської відьми* Ольги Голотвіної тощо. Тож сучасне покоління читачів віддає перевагу творам, у яких логіко-словесний образ доповнюється аудіовізуальним” [22, 300-301].

Казково-мітологічна модель часопростору дитячої літератури сприяє її мультимедійності, міжвидовому перекодуванню та органічному входженню в медійне середовище. Зазнає змін і система традиційних образів, з’являються нові герої чи пак супергерої, які володіють надможливостями, поєднуючи в одному образі реальний та фантастичний елементи. Змінюється сама модель дитячого читання. Хоча дослідники вказують на певну втрату інтересу дітей до традиційної друкованої книжки, “кризу” читання, яке стало більш поверховим і фрагментарним, але разом із тим воно не втратило свого емоційного впливу, стало полімодальним за сприйняттям та інтерактивним. Літературознавці також констатують запит у юних читачів на більш “дорослий” наратив. “Адже завдяки стрімкому інформаційно-технічному прогресу діти сьогодні безпосередньо вкинуті у дорослий дискурс життя і потребують відповідей на незрозумілі їм запитання. Тому і твори для дітей та юнацтва сьогодні «дорослішають», пропонуючи оновлені форми для комунікування на відповідному віковому рівні” [5, 10], – слушно зазначила Уляна Баран.

Та й самі друковані видання стали якіснішими, зокрема завдяки

зрушенням у поліграфічному виробництві, застосуванню інновацій, високотехнологічного обладнання, цифрового друку. З'явилася можливість доєднати до них аудіо, інтерактивний компонент, а нові технології відкрили дорогу книжці електронній. Більшої ваги набули художнє оформлення, дизайн, які тепер переважно здійснюють із застосуванням комп'ютерної графіки, векторних і растрових, 3D-програм, створюючи за їхньою допомогою об'ємні тривимірні моделі. Тож як текст, так і ілюстрації до нього нині спершу з'являються в електронному вигляді. Прикметно, що в сучасній книжковій ілюстрації, анімації помітний відхід від реалістичних зображень, наприклад, збільшення частин тіла дійових персонажів, пропорцій голови щодо тіла тощо.

Варто згадати про ще один синкретичний вид мистецтва, на полі якого поєдналися не тільки елементи літератури, графіки, а й кінематографу. Йдеться про комікс. Від кіна він запозичив принципи монтажу, розкадрування, планів, ракурсів, узяв дещо й від мистецтва каліграфії і навіть театру, приміром, мову міміки, жестів, поз. Новій хвилі популярності коміксів в Україні сприяли фестивалі комікс-культури, що проводилися в Києві, та успішні екранізації закордонних коміксів *DC* і *MARVEL*. Так, у 2010-х роках з'явилися видавництва й цілі видавничі структури, що стали випускати україномовні графічні романи. Перші з них: *Даогопак* Максима Прасолова, Олексія Чебикіна, Олега Колова; *Чуб: Зоряна байка про козака Чубенка* Олександра Ком'яхова; *Звитяга: Савур-Могिला* Дениса Фадєєва; збірка

Саркофаг Андрія Данковича; серія *Патріот* Вадима Назарова; *Серед овець* Олександра Корешкова; *Діра* Сергія Захарова, Сергія Мазуркевича; серія про звитяги українських спецпризначенців *Кіборги* Куркуми; *Укрмен* Федора Левченка та Анатолія Тягура. Переважна їх більшість присвячена історичним і сучасним подіям. Це суміш історії та фантастики й навіть жанру *horror*. Зокрема, графічний роман-трилогія *Воля* Д. Фадєєва мав своє продовження й розгорнувся на інших медійних платформах з активною промоцією, власною відеогрою й сценарієм фільму. Крім того, для дітей створили окремий мальопис – *Княжа Воля. Легенди Хом'якиєва*.

Герої українських коміксів незвичайні, супергероїв тут часто замінюють історичні й фольклорні постаті, є козацькі цикли, а також створені за аналогом Супермена і Бетмена українські типажі: *Укрмен*, *Патріот* із коміксів Ф. Левченка та В. Назарова.

Хоч і небагато, та є в Україні й комікси-адаптації літературних творів. Так 2014 року Михайло Тимошенко та Кирило Горішний презентували мальопис за повістю Івана Франка *Герой поневолі*. А 2019-го вийшов *Захар Беркут. Легенда* О. Корешкова, як своєрідний приквел, тобто передісторія до першоджерела І. Франка і його сучасна графічна інтерпретація.

Шкода, що таких серій мало, особливо для дітей. Сучасна українська література для юного читача до певної міри теж могла би бути "кросмедійною" і використовувати всі можливі майданчики для свого розгортання. Приміром, комікси за творами сучасних авторів тільки б посприяли їхній популяризації,

розкрили б нові пласти змісту та поглибили б рецепцію. Бо досі нішу тут займають: перекладна література, комікси за мотивами мультків на кшталт “Смурфиків” чи “Леді Баг і Супер Кіт”, а рейтинги продажів очолюють мальописи за відеогрою “Minekraft” або про відомих персонажів зі світу “Marvel”.

У статті *Інтерсеміотичний код дитячої літератури: на матеріалі класних коміксів* Катерина Зайцева схарактеризувала особливості перекладу клясичних творів для дитячого сприйняття, аналізуючи серію *Класних коміксів*, що вийшла 2007 року у видавництві “Грані-Т”. Дослідниця наголошує, що комікс має на меті зацікавити читачів оригіналом та сприяє додумуванню: “Це «додумування» (інтерпретація) відбувається як творення сюжету в межах малюнка, а не відгадування подій, пропущених «між кадрами». Проте багато залежить від реципієнта, який читає комікс. Якщо він знайомий з оригіналом твору, то намагатиметься реконструювати «втрачені» (або навмисне випущені) події. Фактично візуальне має те ж значення, що вербальне, однак не може передати всіх смислів уповні, тому первинний текст втрачається і з’являються нові значення. Співтворцем літературного тексту стає художник, вносячи власні смисли і сприйняття, бо саме він малює одяг, знаки, які передають емоційні стани, поведінку. Художник, будучи співавтором твору, є своєрідним посередником між автором і читачем. *Класні комікси* стали цікавим явищем сучасної дитячої літератури і доповнили її жанрову палітру” [9, 80-81].

Доречно тут навести й думку Олени Колесник про те, що міжвидовий переклад ставить завданням не так заміщення, як доповнення оригіналу, а реципієнт має змогу порівнювати між собою різні версії: “Комікс, як і будь-яке візуальне мистецтво, є більш конкретним та інформативним, у ньому менше узагальнення, зате він може створити надзвичайно яскравий образ... Комікс практично повністю передає фабулу, характеристики героїв, загальну стилістику та настрій твору. Дуже успішно зображується психологія героїв, підсвідомість: сни, марення, спогади, передчуття. Піддається перекладу й культурний контекст – асоціації, цитати, національний колорит і дух епохи. Гірше з діалогами: заради стрімкості дії та візуальної цілісності їх нерідко доводиться скорочувати. Складно змалювати й внутрішній монолог та авторські відступи. Отже, якість результату залежить не тільки від майстерності адаптації, але й від властивостей першоджерела. Не кожна книга може бути успішно перетвореною в графічний роман, так само як не кожна книга може бути адекватно екранізованою...” [13, 305], – дійшла висновку дослідниця.

Як уже згадувалося, поступово виникли нові види читання та сформувався тип ігрової взаємодії з книжкою, процес із фізичними рухами включно. За умов «екранної» культури та поширення інтерактивних книжок це: тиснути чи навіть дмухати на екран, ковзати по ньому пальцем, нахилити, трясти гаджет, є можливість змінити шрифт, колір, керувати звуком та елементами зображення, переходити за посилан-

ням, робити помітки, управляти героями, розфарбовувати їх тощо. Тобто читач уже є не просто інтерпретатором, а й активним учасником творення сюжету, змісту твору. У випадку, коли йдеться про полімодальне сприйняття, категорія читача взагалі виявляється застарілою – це слухач, глядач, гравець, у загальному значенні реципієнт. Популярність інтерактивних книжок забезпечують саме візуальний ефект, сильне враження та власне мультимедійність. “Видання, призначене для читання на спеціальному технічному пристрої, надає дитині не доступну раніше можливість – змінювати сюжет за власним бажанням, впливати на дії героїв, обирати фінал. Гібрид літературного твору та відеогри дозволяє читачеві відчувати себе в епіцентрі подій, що розвиваються. Віртуальність продукує реальність: чим потужнішою є віртуальність, тим швидше вона витісняє реальне і дійсне”, [18, 290] – підкреслює Катерина Репіна та застерігає, що помітні й деякі негативні тенденції, коли новітні книжки дедалі менше виконують своє основне завдання, а діти більше зосереджуються на елементах гри, ігноруючи текст, який стає другорядним. Вагомим ганджем дослідниця вважає те, що в таких додатках є посилення стереотипізації дитячого мислення, а основний акцент поволі зміщується від книжки-джерела знань до книжки-забавки, де форма переважає над змістом. Також у процесі спілкування з інтерактивною книжкою наймолодшого читача зникає ще один важливий учасник – це батьки: “Процес спілкування з книжкою переміщується з синергетичної триєдності “Ди-

тина-Книга-Батьки” у діяду “Дитина-Книга”. Книжка, яка споконвіку слугувала місточком, ретранслятором і розтлумачувачем цінностей, у своїй новітній подобі не потребує ще одного учасника комунікації і набуває статусу каналу прямого впливу” [18, 290].

Отже, сучасна інтерактивна книжка передбачає вихід в альтернативну реальність з можливістю взаємодії з головними героями, які відтворюються за допомогою мобільних пристроїв, різних застосунків, QR-кодів тощо. До створення інтерактивної книжки залучають спеціалістів із IT-сфери, а текстовий формат доповнюється 3D-моделями, аудіо, відео матеріалами, тематичними анімаціями.

Однією з перших таких в Україні стала 2011 року збірка ігрових віршів *Забавлянки* Галини Малик. У 2012 році світ побачила урбаністична історія *Мама поспішає додому* Світлани Дорошевої. Далі були: *Книжка-з'їжка*, Ольги Черепанової та Катерини Галицької; *Зовсім нестрашний дракон* (Історії про дракончика Оппі) Людмили Пшеницької; *Райдугони та Маленький сонечко* Антона Сіяніки. Режисер-аніматор Анатолій Лавренішин підготував казку *Люба Жужа*. Проєкт мав оригінальне музичне оформлення та професійну анімацію. Як приклад можна ще навести *Дерево щастя* Катерини Єгорушкіної, *Гарбузовий рік* Катерини Бабкіної та ін.

Говорячи про інтерактивні книжки, а саме перекладні твори, найчастіше згадують *Снігову королеву* Ганса Крістіяна Андерсона в ілюстраціях Владислава Єрка, *Алісу в країні див* Льюїса Керрола з робота-

ми Євгенії Гапчинської, *Кота у чоботях* Шарля Перро в ілюстраціях Марії Кошулинської та *Сплячу красуню* Шарля Перро з художнім оформленням Івана Кравця. Також із застосуванням AR-технології вийшли українські народні казки: *Котигорошко*, *Лисиця та Журавель*, *Кіт та миша*, *Рукавичка*.

Американський літературознавець Пітер Гант у *Вступі до дитячої літератури* наголошує, що сучасні дитячі книжки стали більш “динамічними” через конкуренцію художніх творів з іншими медійними засобами, що зумовлює великий ступінь їх залежності від останніх. Відтак спостерігаємо інтерес до пригодницької та фантастичної літератури, фентезі, детективних історій, мітології та її яскравих образів, новий виток популярності супергероїв. Слушною видається думка Марини Славової про те, що специфіка дитячої літератури найбільше проявляється через ігрове та фантастичне [20, 20].

В українському медіапросторі нині мовить кілька загальнонаціональних дитячих телеканалів: “ПлюсПлюс”, “Піксель”, “МаляткоТВ”. На телеканалі “ПлюсПлюс”, зокрема, 2013 року стартував проєкт “Казка з татом”, де відомі татусі читали маленьким телеглядачам казки, оповідання сучасних українських авторів, а ілюстрації до їхніх книжок поклали в основу відеоряду, анімацій до проєкту. Є суто дитячі радіоканали, які можна слухати онлайн цілодобово: “Казки:UA”, “Radiokids”, програми для дітей на “дорослих” теле- і радіоканалах, чи не щодня наповнюється YouTube, зокрема, YouTube Kids, є сотні сайтів, проєктів, сторінок у со-

ціальних мережах, відео для дітей, функціонують онлайн версії періодичних друкованих видань, у яких частково представлена українська дитяча література на сучасному етапі її розвитку.

З огляду на збільшення ролі медіа в соціалізації особистості, глибину інтеграції в медіакультуру, виникає необхідність дослідження сучасної української літератури для дітей та юнацтва у медіапросторі, шляхів її перекодування, функціонування, рецепції, аналізу нових явищ. Осмислення “активного” канону, а саме того корпусу текстів, що є актуальним у межах теперішнього покоління, тобто 2000 – 2020 років, що зазнав впливу нових тенденцій та представлений у медіасередовищі (“digital-канон” за висловом Марії Ніколаєвої). Українське літературознавство початку XXI століття суттєво збагатило свій інструментарій, зокрема в напрямі медіа-філологічних студій. Тож таке дослідження може стати важливим кроком для з’ясування стану та перспектив розвитку дитячої літератури, формування українського гуманітарного інформаційного простору, може мати практичне застосування, при чому, при створенні нових електронних ресурсів для дітей, адаптацій, анімації літературних творів, стане в нагоді під час вивчення сучасної української дитячої літератури у навчальних закладах. Адже диджиталізація не лише поставила перед суспільством нові виклики, а й подарувала нові можливості. Швидкість поширення інформаційного продукту зростає. Сучасні автори можуть одразу публікувати свої твори чи анонсувати вихід нових



книжок. Наприклад, письменниця Олеся Мамчич, авторка збірок *А на нас упав ананас* (2013), *Тиранозавр Оленка* (2017), веселих історій *Електромобіль Сашко* (2018) та *Хто з'їв мою піжаму?* (2018) в одному з презентаційних відео ласкаво запрошує юних читачів на свою фб-сторінку для спілкування та читає окремі свої твори.

Сучасна українська література для дітей взаємодіє з іншими медіями, зазнає міжвидового перекодування у вигляді анімацій, аудіокнижок, знаходить продовження у відеоіграх та фанфіках. Нині в інтернеті чимало ресурсів для дітей. Навіть самі юні блогери, які пишуть і знімають відео для ровесників, охоче публікують дописи про книжки. Тепер популярність автора залежить і від того, наскільки він присутній у медіапросторі. Змінився не лише погляд на саму книжку, виникли нові види взаємодії з нею, набули популярності книжки з доповненою реальністю. Нові риси простежуються й у самій літературі для дітей та юнацтва. Вона тяжіє до більшої візуальності, а її оповідь стає лаконічнішою і динамічнішою водночас. Зароджуються інтернет-жанри. Нові покоління вимагають нових форм комунікації та осмислення нових тем. У канву твору входить опис спілкування в соціальних мережах, порушуються проблеми ґаджетозалежності. Прикметно, якщо до творів попередніх періодів були суворіші вимоги щодо дотримання норм літературної мови, то останніми десятиліттями особливо в підлітковій літературі, помітне зростання кількості сленґу, іншомовних слів, комп'ютерної лексики, лексики геймерів, а ще –

елементарних мовних помилок. У тканинах тексту простежуємо різні інтермедіальні референції – посилення на відомі музичні твори, фільми, скажімо, у відомій повісті *Чудове чудовисько* Сашка Дерманського згадується фільм *Війна світів* або ж музиканта гурту "Океан Ельзи" *Я не здамся без бою*, що слугує тлом, важливою деталлю опису емоційного стану головної героїні, дівчинки Соні, натяком на прихований зміст, а також позначає час, є суголосною для нового покоління. Чудовим прикладом медіальної транспозиції може слугувати "мальований" фільм, короткометражна стрічка тривалістю 22 хв. за мотивами тієї ж серії про *Чудове чудовисько* Сашка Дерманського, режисера Сергія Мельниченка, що побачила світ 2017 року. Цікаво, що це мультфільм без слів, а сценарій до нього написав сам автор. "Ми вирішили зробити фільм без слів, користуючись лише звуком, музикою, таку трохи поетичну історію" – прокоментував задум режисер. І справді, мультим наповнений фольклорним, фантазійним та реальними світами, історія тут реконструюється через візуальні, химерні образи чудовиськ і тендітної дівчинки Соні, слова замінює музика, а особливий настрій передають контрастні кольори.

Сучасна українська література для дітей та юнацтва репрезентована на різних електронних носіях – CD, DVD, які, щоправда, тепер дедалі рідше використовують. Однак на початку XXI століття це була новинка й доволі популярний формат. Так, поряд із відомою серією Сашка Дерманського *Володар макуци, або Пригоди вуужа Ониська і Бабуся оголошує*

війну у видавництві “Теза” з’явилися інтерактивні аудіокнижки з комп’ютерними іграми та мобільними розвагами за мотивами цих творів. Професійно озвучено й пригодницькі історії Галини Малик *Незвичайні пригоди Алі в країні Недоладії, Подорож Алі до країни сяк-таків та Третя подорож Алі*. Окремі твори сучасної української літератури для дітей анімовано. Заслужують уваги метафоричні та яскраві мультфільми режисерки Марії Медвідь за мотивами казок Марини та Сергія Дяченків *Курка, яка несла всяку всячину і Червона жаба*, зняті студією “Україмафільм” у 2006 та 2008 роках.

Звісно, більша частина сучасної української літератури для дітей та юнацтва є в інтернеті, з можливістю вільного доступу, певний відсоток – на радіостанціях і телеканалах. Багато нерозв’язаних проблем у створенні та поширенні якісного мультимедійного контенту для дітей іще залишається. Зі швидкими темпами розширення медійного ландшафту постає нагальна необхідність осмислення, як у ньому представлена сучасна українська література для юного читача. Тож подальша перспектива досліджень дитячої літератури в медіапросторі бачиться в моніторингу різних медіаплатформ, аналізі розміщених там художніх творів, вивченні їх медійної трансформації, а також ролі інших медій у розгортанні літературного тексту.

Bibliography and Notes

1. “Абетка. Читанка”, Web. 12.03.2019. <<http://abetka.ukrlife.org/chytanka.html>>.

2. “З любов’ю до дітей” (пісні, мультики, казки, розвиваючі відео українською мовою), Web. 12.03.2019. <<https://www.youtube.com/channel/UCpa-I4ppRaNH433rA5GYW9g>>.

3. “Казка з татом” – проєкт загальноукраїнського дитячого телеканалу “ПлюсПлюс”, Web. 12.03.2019. <<https://1plus1.video/skazka>>.

4. “Мегазнайка”: матеріали та література для дітей, батьків, вихователів і вчителів, Web. 11.02.2019. <<http://megaznaika.com.ua/kazka/>>.

5. Баран (Гнідець) Уляна, *Дитяча та підліткова література: процеси ідеологічної та естетичної канонізації-деканонізації*, [у:] Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва 2016, Випуск 6, с. 8-16.

6. Бербенець Людмила, *Деякі аспекти тлумачення термінів і понять у межах інтермедіальних студій*, [у:] Література на полі медій / Ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко, Київ 2018, с. 107-142.

7. Грицай Світлана, *Архітектоніка сучасного медіапростору*, [у:] Вісник Книжкової палати 2012, №5, с. 1-4.

8. Женченко Марина, *Дитяча література в електронному форматі: типологічна характеристика, бізнес-моделі*, [у:] Вісник Книжкової палати 2016, № 5, с. 14-17.

9. Зайцева Катерина, *Інтерсеміотичний код дитячої літератури (на матеріалі “Класних коміксів”)*, [у:] Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва 2012, Випуск 3, с. 77-82.

10. Каверіна Альона, *Ключові тенденції в українському медіапросторі*, [у:] Молодий вчений 2015, № 10 (2), с. 200-202.

11. Качак Тетяна, *Тенденції розвитку української прози для дітей та юнацтва початку XXI століття*, Київ 2018, 320 с.

12. Колегаєва Ірина, *Полімодальність відчуттів у дзеркалі полікодово-*

сті тексту, або ще раз про антропоцентризм у лінгвістиці, [у:] *Записки з романо-германської філології* 2015, Випуск 2 (35), с. 105-112.

13. Колесник Олена, *Поетика графічного роману: синтез мистецтв та транспозиції*, [у:] *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* 2013, Випуск 31, с. 301-307.

14. *Література на полі медій* / Ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко, Київ 2018, 633 с.

15. Марченко Наталія, *Вітчизняні електронні ресурси, присвячені книзі для дітей і дитячому читанню: засадничі принципи та тенденції формування*, [у:] *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва*, Випуск 4, с. 275-284.

16. Наливайко Дмитро, *Література в системі мистецтв як галузь компаративістики*, [у:] *Література на полі медій* / Ред. Т. Гундорова, Г. Сиваченко, Київ 2018, с. 11-48.

17. Побідаш Ірина, Рожанська Вероніка, Фіголь Надія, *Ринок інтерактив-*

них книг в Україні, [у:] *Обрії друкарства* 2018, № 1 (6), с. 160-169.

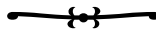
18. Репіна Катерина, *Природа інновацій у книговиданні для дітей: явища, процеси, технології*, [у:] *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва* 2013, Випуск 4, с. 285-292.

19. Салюк Богдана, *До проблеми анімаційної екранізації творів дитячої літератури: pro et contra*, [у:] *Література. Діти. Час: Вісник Центру дослідження літератури для дітей та юнацтва* 2016, Випуск 5, с. 172-178.

20. Славова Марина, *Попелюшка літератури. Теоретичні аспекти літератури для дітей*, Київ 2002.

21. *Українське дитяче онлайн радіо "Radiokids"* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.radiokids.online/>

22. Шулькова Катерина, *Тенденції розвитку дитячої літератури кінця ХХ-початку ХХІ століття*, [у:] *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету* 2015, Серія: Філологічні науки, Випуск 5, с. 294-303.



History

Stepan Tymkiv

**FROM THE HISTORY OF DEVELOPMENT OF LAND
OF THE HUBYN SETTLEMENT OF THE 12TH – 13TH CENTURIES**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podil'skyi National University, Ukraine

Степан Тимків

**З ІСТОРІЇ ЗАБУДОВИ ГУБИНСЬКОГО ГОРОДИЩА
XII – XIII СТОЛІТЬ**

Abstract: In the article on the basis of open archeological complexes (dwellings, cages and gardens) an attempt is made to find out the place of the chronicle Hubyn in relation to his fortifications among other fortified centers of South-Western Rus'-Ukraine of the 12th – 13th centuries. This settlement is situated in modern Hubyn Shepetivka (former Starokostiantyniv) district of Khmelnytskyi region. Its components are four sites which in the literature are called the Southern, Northern, South-Western and South-Eastern fortified sectors. The article attempts for the first time to carry out a historical reconstruction of open objects (dwellings, cages and gardens) from the Hubyn settlement.

Keywords: Hubyn, settlement, historical reconstruction

Губин – одне із небагатьох міських центрів Руси-України в добу роздроблення XII – XIII ст. продовжило своє життя в контексті великого городища, площею 4.6 га, яке знаходиться на правобережній частині села Губин (ріки Случ) – сучасного Шепетівського району (в минулому Старокостянтинівський район, Хмельницької області, Україна), в урочищі Замок. Дослідники вважають, що місто існувало з 1136 по 1241 роки. Верхня межа підтверджується знахідкою у 2003 році вислої свинцевої печатки князя Володимира Всеволодовича 1136 року [3, 45], нижня – літописною згадкою

1241 року [24, 792]. Його історія тісно пов'язана з Болохівським князівством, перша згадка про яке припадає на 1150 рік [24, 398]. А діяння самих князів цього політичного утворення відображено також у низці подальших літописних згадок: 1231, 1235, 1241, 1257 років [24; 767, 774, 775, 792, 838]. Згідно з дослідженнями, вказане політичне утворення межувало з Галицьким, Волинським і Київським князівствами, розташовуючись у верхів'ях Південного Бугу і Случа. У сучасних адміністративних кордонах воно охоплювала північну, центрально-східну частини Хмельницької області, західну ча-

стину Вінницької області і південну територію Житомирської області [3, 16].

Серед істориків, які займалися історією досліджень середньовічного Губина, слід відзначити Миколу Дашкевича [6], Володимира Антоновича [1, 26], Михайла Грушевського [5] та інших [13]. У групі археологів, які розвідково досліджували Губинське городище та його околиці – Василь Кочубей [8], Павло Рапопорт [25], Михайло Кучера [9], Олег Приходнюк [23] та ін. Широкомасштабні археологічні дослідження проводили археологи Кам'янець-Подільського національно університету імені Івана Огієнка. Експедиціями цього навчального закладу дослідження Губинського городища здійснено у 2 етапи: 1 етап [1997 – 2005 роки включно: керівник Іон Винокур]; 2 етап: 2006, 2007, 2009 – 2016 роки. Керівник – Василь Якубовський

[37]. У дослідженнях другого етапу автор від 2007 року майже щорічно працював у складі археологічної експедиції у Губині, опрацьовував знайдений матеріал, готував польові креслення, проводив камеральну обробку матеріалів та ін.

Руїни згаданого літописного міста Губин фіксуються у південній частині сучасного с. Губин – у місці злиття річок Случ і Ладижка. Городище демонструє чотирьохдольне планування, умовно назване як Північне, Південне, Південно-Західне і Південно-Східне укріплені майдани. Означений центр місцевому населенню відомий під назвою Замок. Археологічні матеріяли, які надійшли з розкопок території Губина та його околиць у 1997 – 2016 рр. частково опубліковано у монографіях [3], [35], [37]. Однак, нові археологічні матеріяли, здобуті протягом 2004 – 2007, 2009 – 2016 років, як

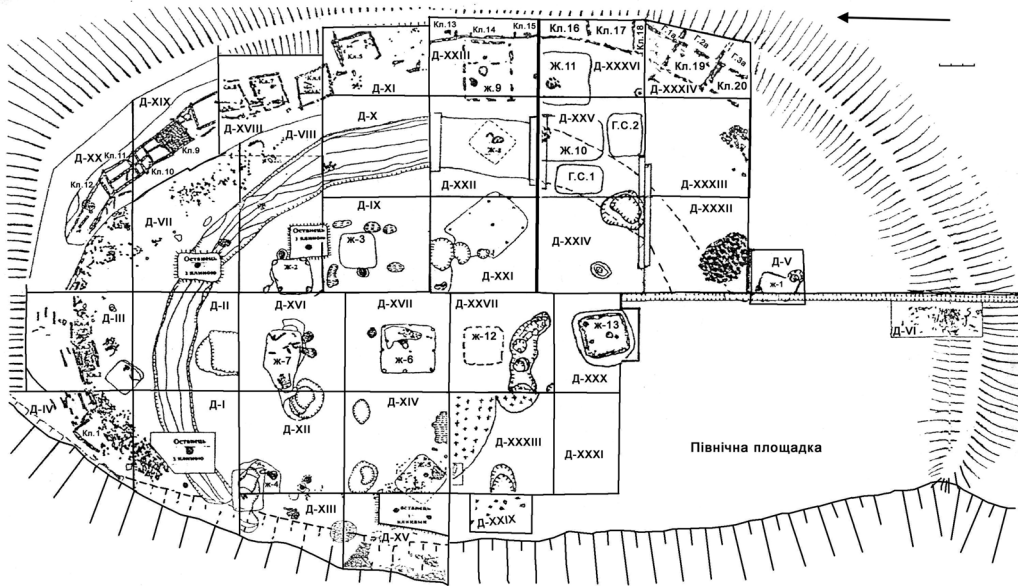


Рисунок 1. Загальний план Північної площадки городища Губин XII – XIII ст. із зазначенням ділянок, розкопаних протягом 1997 – 2006 років. Розкоп 1997 р.: Д. I – VI. Розкоп 1998 р. (за: Науковий звіт про розкопки у Губині, 2006 р.)

з території міського центру так і з його сільськогосподарської округи, які широкому колу фахівців є маловідомі, дали можливість зробити історичні реконструкції відкритих об'єктів (жител, порожнистих клітей та городень).

На території Губинського городища вивчено руїни 15 спалених житлових споруд: 13 об'єктів досліджено на площі подвір'я Північного укріпленого сектору (рисунк 1), та по одному житлу на площах Південно-Західного та Південного укріплених секторів. У заповненні жител, виявлено речові знахідки XII – XIII ст.

Житла, згідно з планіграфією, належать до двох видів: наземні – I вид, та заглиблені в ґрунт – II вид. До I виду відносяться 4 житла: №№ 6, 8, 9, 13; до II виду – №№ 1, 2, 3, 4, 5, 7, 10, 11, 12, 14, 15. Причому 11 жител демонструють прямокутну форму, а 4 будівлі – підквадратні обриси.

Згідно з розмірами, житла поділяються на три групи. Перша – це маленькі приміщення із заглибленою у ґрунті основою площею від 9,0 до 10,5 м². Це житла №№ 1, 2, 8, 13, 14. До другої групи належать приміщення № 3, 4, 5, 7, 10, площею 12 – 14 м². Третю групу утворюють великі житла площею більше 20 м². Це – житла № 6, 9, 12.

Відкриті житлові комплекси за характером забудови поділяються на два типи: I тип – зрубні №№ 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15; II тип – каркасно-стовпові №№ 2, 6, 12. Каркасна система побудови представляла собою побудову жител – зі стовпів із пазами, в яку вставлялася дерев'яна конструкція. Означена конструкція, як показали дослідження, являла собою каркас стін

будівлі, які обмашені піщано-глиняною сумішшю з домішками полови та побілені. Зрубна – це коли стіни будинків та перекриття робилися з горизонтально покладених один на один кругляків чи брусів [10, 18].

Житла з Губинського городища за своїми ознаками поділяються також на одноповерхові №№ 2, 3, 4, 5, 7, 9, 10, 11, 13, 14, так і двоповерхові будинки №№ 1, 6, 8, 12, 15. Нижній горизонт останнього був господарським, а верхній слугував для життя. Підтвердженням цього є: дерев'яно-глиняне перекриття, яке стратиграфічно простежено у згорілому стані поза контурами котловану першого поверху, у вигляді згорілих балок, будівельного матеріалу та речового інвентаря. Таку властивість демонструють майже усі вказані двоповерхові житла. Крім того, всі житла були однокамерні, єдиним двокамерним будинком було житло № 9.

В усіх 15-ти житлах зафіксовано рештки 19 глинобитних печей округлих форм у плані і топками арокної форми у перерізі. У плані топки досягли розміру 0.8–1.4 м при висоті арок 0.4–1.0 м. Рештки печей, у більшості випадків, фіксувалися у кутах приміщень, зрідка – в центрі будинків.

Печі, як показали розкопки, мали побутове та господарське призначення. Серед них виділяється піч у житлі № 7, яке виконувало, можливо, хлібопекарську функцію [13, 7].

В усіх досліджених житлах знайдено велику кількість керамічних матеріалів та різноманітні знахідки: побутові речі (ножі, браслети, хрестики та ін.), артефакти сільськогосподарського призначення та про-

мислів (жорна, чересло, уламки серпів та ін.), а також художній скарб І (житлове приміщення – 1997 р.), який складався з комплекту скроневих кілець, перснеподібних прикрас та 2 кульчиків (ковтків) [12, 14-15].

Поряд із житлами фіксуються господарські споруди, напільні вогнища та господарські ями. Так, заглиблена господарська споруда № 1 без опалювальних об'єктів, зорієнтована кутами за сторонами світу, знайдена поряд з житлом № 7, заглиблена в материк на 1,0 м від сучасної поверхні [12, 7-8].

Інші дві з них розчищено на глибині 0.35–0.40 м неподалік житла № 11, де знайдено скупчення каміння, глиняну обмазку, кістки тварин та деякі індивідуальні знахідки. Наприклад, ножі, уламки скляних браслетів, ключ, перстень та ін. [3, 20].

Господарська споруда № 4, вивчена поруч із житлом № 13, – овальної форми, зафіксована на глибині 0.5–0.6 м від поверхні. Під час розчистки вдалося простежити шар каміння, глиняну обмазку, серед речей виокремлюється ціла мініатюрна мисочка, яка за формальними ознаками подібна до звичайного горщика XII – XIII ст. [16, 13].

Досить цікавими були глиняні напільні вогнища, які проявили, як округлу так і еліпсоподібну форми. Вони влаштовані на підсипці з битої кераміки та дрібного каміння. Зустрічаються також 2 вогнища підпрямокутної форми, які побудовані з каменю.

Господарські ями у плані проявили округлу та овальну форми. Залягають на глибині 1,5–2,0 м від сучасної поверхні розмірами від 2,2–

2,5х1,3–1,5 м. Характер та заповнення їх, безпосередньо, вказує на їхнє господарське призначення [3, 29].

Дослідженнями встановлено чітку характеристику топографії житлово-господарських комплексів побудованих на городищі Губина. Проліюструємо це питання на прикладі забудови площі північного укріпленого сектору, де досліджено шість таких комплексів [17, 40].

Перший комплекс представлений двома житлами №№ 2, 3 та двома вогнищами, які створюють єдиний житловий комплекс (двір) площею 220 м². Відстань між житлами складає 4 м, між вогнищами, відповідно, – 6 м: (житло № 2) і 10 м (житло № 3) [3, 28].

Другий комплекс утворено з жител (№№ 6, 7) заглибленої господарської будівлі та смітцевої ями. На плані вони розташовані по периметру на відстані 10–12 м. У цій групі виділяється житло № 7, яке на думку дослідників, мало виробниче призначення, оскільки біля нього, з південної сторони, розташовані дві печі, можливо, хлібопекарського призначення [13, 7].

До третьої групи відносяться житла (№№ 4, 5), господарська яма-погріб та 2 напільні вогнища, можливо, створюючи собою другий двір площею 200 м². Взаємозв'язок між спорудами підтверджується знахідками виробничого призначення [3, 28].

Четвертий господарський комплекс складається із жител (№№ 8, 9). Археологи, на основі знахідок та конструктивних особливостей зазначають, що хоч вони за розмірами та своєю будовою різні, але розміщуються на відстані 3 м одне від од-

ного, що дало підстави їх об'єднати [14, 32]

П'ятий комплекс ілюструють житла (№№ 10 11) та 2 господарські будівлі, які прилягали до житла № 10 на відстані 0.35 м та 1 м. Житла мають схожі ознаки: однакова орієнтація за сторонами світу, подібні пічні споруди та невелика відстань між ними, яка становила 3 м [15, 45].

Шосту групу складають житла №№ 12, 13 та 1 господарська споруда, яка знаходилася посередині між будівлями. Незначна відстань між будинками – 6,5 м – дозволила об'єднати їх в один житлово-господарський комплекс [16, 43].

За відкритими житловими комплексами простежується їх облаштування та будівельні матеріали. У нижній частині жител, уздовж стін, зафіксовано ґрунтові лавки або тапчани, які виступають над рівнем долівки. Долівки жител – глинобитні, окремі з них житла – №№ 6, 14 – підмащені глиняною органічною сумішшю. Цікавим є житло № 4, в якому вивчено темний лаз-патерну, за допомогою якого в разі небезпеки можна було безпосередньо дістатися до ріки Случ.

У час спорудження жител будівельники Губинського городища, використовували дерево, глину і камінь. Рештки обпалених дерев'яних колод, знайдені у процесі робіт, вказують, що стіни будівель були створені із різних порід дерева. Кам'янецькі фахівці зробили спробу встановити кількість деревини, при зведенні житла № 9. Їхній експеримент, на прикладі закладки житла № 9, показав, що для будівництва було використано біля 10 складометрів деревини [3, 29].

Із 15-ти виявлених жител, найкраще реконструкції піддаються наземні житла №№ 6, 9. Зокрема житло № 6 вивчено за ознаками конструкції решток спаленої дерев'яної стіни та стовпових ямок на кутах та середній частині будівлі і глинобитної печі на долівці нижньої частини. Ця деревинно-каркасна система і утримувала 2 поверх вказаного приміщення. Наявність другого поверху стратиграфічно вивчено за залишками дуже обгорілої обмазки та керамічних плиток, що залягали зверху цього перепаленого глиняного масиву [30, 173] Аналогічні споруди відкриті у Києві. Петро Толочко [31, 67-68] та Василь Харламов [32, 340-350] довели, що нижні котловани стовпово-каркасних будинків це – лише частина двоповерхового будинку, площа якого на другому поверсі була значно більшою ніж котлован першого поверху.

Житло № 9 було наземним, зрубним, двокамерним, про що засвідчують горілі дерев'яні балки, що лежали паралельно до східної стіни приміщення. Будинок складався з основної кімнати з печею та передпечною ямою діаметром 0,9 м і глибиною 0,5 від долівки, а також, очевидно, сіней, які не опалювалися [3, 27].

Отже, житлобудівництво на території городища представлено: а) в основному рештками однокамерних та двокамерних, житло № 9; б) жител зі стінами зрубною та каркасно-стовпою конструкції, які датуються речовими знахідками XII – XIII ст., виявлені у нижній частині культурного заповнення будинків. Житлові комплекси доповнюють клітьові будівлі, які виявлені в осно-

ві головної лінії (першої лінії валів), що захищали укріплені сектори.

Всього на площі городища виявлено 29 таких фортифікаційних споруд, з них: 20 клітей – на площі Північного сектору; 1 кліть – Південно-Західного укріпленого сектору; 8 клітей та 5 городень – Південного укріпленого сектору.

Виділяючи Північний укріплений сектор, дослідженнями з'ясовано, що означені будівлі – це спалені дерев'яні споруди, прямокутних форматів, нижня частина яких збереглася на висоту одного-трьох нижніх спалених вінець товщиною від 0,25 до 0,5 м. Морфологічну відмінність становлять хіба кліті №№ 10, 11, 12, які споруджені у точці повороту валу і нагадують форму ромба. Кліті №№ 2, 3, 11, 12, 13, 14, 15 вивчено, як двоповерхові споруди. Рештка клітей – одноповерхові [3, 21].

Археологічно простежено і верхню частину клітей, що демонструє собою конструкцію стелі із обтесаних дерев'яних брусків та каміння, яке розчищено поверх дерев'яного настилу на глиняній підмазці. Ця конструкція стель у вигляді своєрідних кам'яних доріжок зафіксована в обваленому стані скрізь на городищі поверх решток спалених стін клітей порожнистого типу. Такий будівельний елемент вказує, що кліті виконували захисну функцію від ворогів (Світлина 1). Аналогічні конструкції вивчено також у західній частині північного сектору, вздовж стрімкого схилу берега ріки Случ, що також засвідчує про наявність решток оборонної смуги у вигляді одного ряду клітей.

Клітьові приміщення, як показав знайдений інвентар, використовували

для зберігання амуніції, зброї, в них могли відпочивати воїни гарнізону, які захищали городище від ворога. Підтвердженням цього виступають людські кістяки оборонців, які простежено у клітях № 4, 15. На це вказують також окремі індивідуальні знахідки зброї, розбиті і цілі форми гончарного посуду, тваринні кістки та скарби прикрас, які проявили риси культури дружинного середовища. Окремі приміщення могли також використовуватися як склади, в яких зберігали сільськогосподарський реманент, ремісничі інструменти та запаси харчування. На це вказують знахідки ковальських інструментів, чересло від плуга, побутові вироби, прикраси, тощо [36, 331-332].

Джерела показали також, що окремі кліті мали житлове призначення. Підтвердженням цього є кліть № 13, у верхньому горизонті якої у 2003 р. було виявлено глинобитну піч [14, 21]. Аналогічні кліті з печами виявлено і у Південному укріпленому секторі. Це кліті №№ 23, 25, 28.

Схожою є топографія кліті № 21, яка відкрита з західного боку на стрімкому схилі площі Південно-Західного укріплення. Верхня частина її під час пожежі могла сповзти нижче – на площу схилу. На жаль, площа ця ще не була досліджена. Порожнистотілу кліть розчищено по трьох нижніх згорілих вінцях [18, 8]. Стосовно призначення, то кліть могли тимчасово використовувати як господарський склад. Підтвердженням цього є уламки жорнових каменів, фрагменти керамічної плитки та інші побутові знахідки XII – XIII ст.

Подібна система оборони зафіксована на Південному майдані.



Фото 1. Рештки бойового ходу у верхній частині порожнистих клітей на площі північного укріпленого сектору Губинського літописного городища.
(Науковий звіт. Розкопки 2006 року)

Відкриті 8 клітей та 5 городень із зовнішнього боку разом відображають будову головної лінії, що захищала Південний сектор городища.

Так, кліті №№ 22–29 загаданого укріпленого сектору дещо гіршої збереженості, аніж приміщення з Північного сектору. Вони також мали прямокутну форму, але збереглися або по нижньому ряду вінець та по скупченню каміння. Розміри приміщень коливаються від 3.70 до 8.20 м – поздовжня стіна, та від 2.54 до 5.20 м – поперечна стіна.

Як і на Північному секторі, так і у відкритих клітях Південного майдану верхній шар будівель є конструкцією із обтесаних дерев'яних брусків та каміння, яке розчищено поверх дерев'яного настилу на глиняній підмазці.

В усіх порожнистотілих клітях знайдено різноманітні знахідки: зброю (бойові ножі, вістря списів, елементи руків'їв меча, тощо), кінську амуніцію та спорядження воїна-вершника (вудила, бляшки від вуздечок, шпори, стремена тощо), різні індивідуальні знахідки, речі сільськогосподарського призначення, а також, скарби прикрас, що виявили риси культури дружинного середовища. Так, у тайниках, викопаних у долівках клітей №№ 4, 7, 9, 23, 25, знайдено речові скарби. Скарб II (рештки порожнистої кліті № 4 – 1997 р.), скарби III, IV (руїни порожнистої кліті № 7 – 2002 р.), скарб V (кліть № 9 – 2002 р.) [35, 90–110], скарб VI кліть № 23 [19, 7], скарб № VII кліть № 25 [34, 130]. Ці скарби засвідчують не тільки про глибоке соціальне розташування в середовищі населення міста, але й, насамперед, дають можливість

з'ясувати питання про напрями економічних і культурних зв'язків.

Окремі кліті могли також виконували функцію складських приміщень для зберігання у спеціалізованих ямах зерна та харчових запасів. Одну із таких господарських ям досліджено у 2006 році на площі Північного укріпленого сектору у північно-східному куті порожнистої кліті № 18 [17, 10].

Проведені дослідження показали, що порожнисті кліті займали внутрішню валову частину головних фортифікаційних смуг означених укріплених секторів Губинського історичного городища, тісним кільцем прилягаючи до стін городень. Рештки 5-ти цих фортифікаційних конструкцій (городень) добре зафіксовано у головній оборонній смузі, у вигляді підковоподібних обрисів, що захищала подвір'я Південного укріпленого сектору городища. Зокрема, три будівлі цього типу відкрито у 2013 польовому сезоні, а дві – у 2014 році. Контури цих будівель вивчено по найнижчому ряду напівструхлявлених вінець зрубних стін будівель. Фортифікаційна конструкція головної оборонної смуги виглядала наступним чином, подвір'я південного укріпленого сектору оточували дерев'яні зруби, заповнені та щільно утрамбовані глинами. Цей будівельний матеріал гарантовано забезпечував вміст ґрунту із рову, викопаного вздовж контуру головної оборонної смуги [39, 248].

На основі цього, дослідниками створено реконструкцію будови першої оборонної лінії Південного сектору. Вона виглядає наступним чином. Верхня частина демонструє

забороло з бійницями на стінах городень та дерев'яного накриття у вигляді дранки, яке захищало від дощу і снігу верхню частину площі не тільки городень, але й клітей порожнистого типу, які прилягали до городень з внутрішньої сторони.

Нижня частина – це дерев'яні кліті і городні, що були суцільною дерев'яною стіною зовнішньої сторони оборонної лінії. Городні були заповнені глинами, які щільно заповнювали простір цих об'єктів. Глину вибирали із рову, який викопували вздовж контуру дерев'яної фортифікаційної оборонної лінії Південного укріпленого сектору – складової частини оборонного фортифікаційного комплексу Губинського городища. Городні, нависаючи над краєм рову, становили собою малодоступну фортифікаційну споруду. Подібну будову репрезентують фортифікаційні лінії Північного, Південно-Західного укріплених секторів [29, 165] (Рисунок 2).

Таким чином, конструкції зблокованих у ряд городень у поєднанні з порожнистими клітьми є ґрунтовним джерелом в історії будівельної справи населення міста Губин. Така інженерно-будівельна практика була поширена і в інших міських укріплених населених пунктах Болохівської землі: Божську [37, 265-271], Городці [35; 45-47, 73-77], Колодязині [33, 60-65], Райковецькому городищі [4, 23-24]. Подібні укріплення також вивчено у Возвягелі [21, 69-78], у княжих містах Володимирі [28, 65], Чернігові [11, 53], у Воїні [7, 29-30], а також і на інших землях Русі-України періоду феодального роздроблення XII – XIII ст.

Отже, на підставі відкритих археологічних комплексів (жител, клітей та городень) можна з'ясувати місце літописного Губина щодо його фортифікаційних споруд серед інших укріплених осередків Галицько-Волинського князівства. Житлові будівлі з Губинського городища

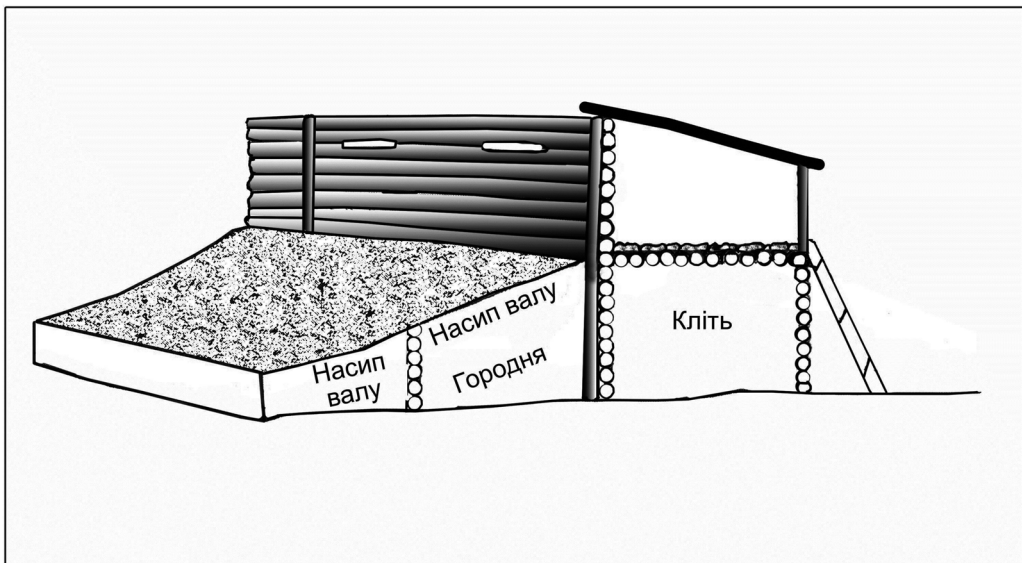


Рисунок 2. Реконструкція будови першої оборонної лінії Південного укріпленого сектору Губинського городища (за В. Якубовським. *Фортифікаційні споруди*, 2014 р.)

дають змогу з'ясувати техніку та масштаби житлобудування, простежити загальні риси та виявити деякі особливості, які характерні для вказаного городища. Житла, як і кліті, будувалися на дослідженій території давньоукраїнського Губина XII – XIII ст, головним чином, у зруб за технікою врубки в «руські вугли». Як з'ясувалось дослідженнями, найбільше жител виявлено на Північному майдані. Крім того, житла там розташовані рядами або групами, що демонструє собою разом із господарськими будівлями залишки дворищ, своєрідних житлово-господарських комплексів, які, в основному, представлені одноповерховими будинками.

Розкопками також з'ясовано, що у тілі основної укріпленої смуги, що захищала подвір'я Південного майдану, відкрито фортифікаційний комплекс, внутрішню лінію якого складала взаємопов'язані між собою чотирьохстінні кліті – зруби, зовнішній ряд – городні, забутовані глинами. Всі відкриті кліті згоріли у полум'ї – пожежі, що охопила оборонні споруди. Вогонь знищив будівлі, у його полум'ї постраждали майже всі предмети, які були знайдені на долівці та у культурному шарі, що заповнював приміщення: побутовий посуд, прикраси, предмети домашнього вжитку, озброєння тощо.

Bibliography and Notes

1. Антонович Володимир, *Археологическая карта Волынской губернии*, [в:] *Труды XI Археологического съезда въ Кіеве*, Москва: Наука 1901, Томъ 1. 132 с.
2. Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь *Археоло-*

логічні дослідження літописного Губина у 2004 р., [у:] *Археологічні дослідження в Україні 2003 – 2004 рр.*, Запоріжжя 2005, с. 86-87.

3. Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь, *Літописний Губин XII – XIII ст. Болохівська земля: за матеріалами археологічних досліджень 1997 – 2003 рр. До 800-річчя Губина*, Київ-Кам'янець-Подільський-Хмельницький-Старокостянтинів 2004, 208 с.

4. Гончаров Володимир, *Райковецькое городище*, Київ 1950. 153 с.

5. Грушевський Михайло, *До Болоховщини: Губинське городище*, [у:] *Записки наукового товариства ім. Шевченка*, Львів 1896, Том 10, с. 1-3.

6. Дашкевич Николай, *Болоховская земля и ее значение въ русской исторіи*, [у:] *Труды III Археологического Съезда въ Кіеве*, Кіевъ 1876, Томъ 2, с. 69-139.

7. Довженок Василь, Гончаров Володимир, Юра Роман, *Давньоруське місто Воїнь*, Київ 1966, 148 с.

8. Кочубей Василь, *Археологічне обстеження берегів р. Горинь 1928 р.*, [у:] *Записки Шепетівського наукового товариства при Українській Академії Наук*, Шепетівка 1929, с. 8-17.

9. Кучера Михайло, *Дослідження городищ на Волині і Поділлі*, [у:] *“Археологія”* 1979, Випуск 29, с. 66-72.

10. Масненко Віталій, Ракшанов Володимир, *Українська хата. Науково-популярне видання*, Черкаси 2012, 190 с.

11. Моця Олександр, Казаков Андрій, *Давньоруський Чернігів*, Київ: Стародавній світ 2011, 316 с.

12. *Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України*, Фонд експедицій 64, Спр. 1997/62. [Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь, *Звіт археологічної експедиції Кам'янець-Подільського державного університету про розкопки укріпленого центру літописного Губина у польовому сезоні 1997 р.*, 90 арк.].

13. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2001/84. [Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь, *Звіт археологічної експедиції Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету про результати розкопок городища болохівського літописного м. Губин у 2001 р.*, 96 арк.]

14. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2003/147. [Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь, *Звіт археологічної експедиції Кам'янець-Подільського державного університету про результати розкопок городища болохівського літописного м. Губин у 2003 р.*, 125 арк.]

15. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2004/182. [Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь, *Звіт археологічної експедиції Кам'янець-Подільського державного університету про результати розкопок городища болохівського літописного м. Губин у 2004 р.*, 92 арк.]

16. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2005/149. [Винокур Іон, Журко Олексій, Мегей Валерій, Якубовський Василь, *Звіт про археологічні дослідження на території дитинця літописного Губина у 2005 р.*, 110 арк.]

17. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2006/254. [Якубовський Василь, *Звіт археологічної експедиції Кам'янець-Подільського державного університету про польові роботи 2006 р. на території літописного Губина*, 120 арк.]

18. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2009/254.

[Якубовський Василь, *Науковий звіт археологічної експедиції Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка про польові роботи на території Губинського літописного городища і його найближчої сільсько-господарської округи в 2009 р.*, 94 арк.]

19. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2013/203. [Якубовський Василь, *Науковий звіт про польові роботи на території могильника і городища середньовічного м. Губин у 2013 р.*, 150 арк.]

20. Науковий архів Інституту археології Національної академії наук України, Фонд експедицій 64, Спр. 2015/37. [Якубовський Василь, *Науковий звіт про дослідження Губинського городища у 2015 році*, 112 арк.]

21. Непомнячих Віталій *Аналіз та реконструкція оборонних споруд літописного Возвягля (За результатами розкопок 1988 – 1998 рр.)*, [у:] *Літописний Возвягель (дослідження 1988 – 2007 рр.)*, Київ 2008. с. 69-78.

22. Петровъ Николай, Городецький Митрофанъ, Подолия. *Историческое описание*, Санкт-Петербургъ 1891, 264 с.

23. Приходнюк Олег, *Археологічна розвідка у верхів'ях р. Случ*, [у:] "Археологія" 1974, Випуск 13, с. 341-342.

24. *Полное собрание русских летописей*, Том 2: *Ипатьевская летопись*, Москва 1962, 938 с.

25. Раппопорт Павел, *Города Болоховской земли*, [в:] *Краткие сообщения о докладах и полевых исследованиях Института истории материальной культуры*, Москва 1955, Випуск 57, с. 52-59.

26. Раппопорт Павел, *Военное зодчество западнорусских земель X – XIV вв.*, Ленинград 1967, 241 с.

27. Терещук Костянтин, *До питання про локалізацію Болохівської землі*, [у:] *Дослідження з слов'яно-руської археології*, Київ 1976, с. 164-176.

28. Терський Святослав, *Княже місто Володимир*, Львів 2010. 320 с.

29. Тимків Степан, *Фортифікаційні споруди губинського городища*, [у:] *Археологія & Фортифікація України: Збірник матеріалів X Всеукраїнської з міжнародною участю науково-практичної конференції* / Ред. О. Заремба, Кам'янець-Подільський 2021, с. 163-168.

30. Тимків Степан, *Соціально-економічний та політичний розвиток Губинського городища*, [у:] *Міжнародна наукова археологічно-краєзнавча конференція «Возвягль – Звягель – Новоград-Волинський у часовому зрізі тисячоліть», присвячена 760-річчю першої літописної згадки про місто Новоград-Волинський*, Харків-Київ 2017, с. 170-177.

31. Толочко Петро, *Киев и Киевская земля в эпоху феодальной раздробленности XII – XIII веков*, Київ 1980, 220 с.

32. Харламов Василий, *Древнерусское жилище*, [в:] *Археология УССР*, Київ 1986, Том III, с. 340-350.

33. Юра Роман, *Древній Колодязин*, [у:] *Археологічні пам'ятки УРСР*, Київ 1962. Том XII, с. 57-130.

34. Якубовський Василь, *Родинні цінності із розкопок Губинського городища у 2014 р.*, [у:] *Вісник Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка, Історичні науки* /

Ред. А. Філінюк, Кам'янець-Подільський 2015, Випуск 8: *До 25-річчя створення кафедри історії України*, с. 125-133.

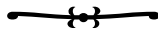
35. Якубовський Василь, *Скарби Болохівської Землі*, Кам'янець-Подільський 2003, 159 с.

36. Якубовський Василь, *Археологічні ознаки культури населення середньовічного м. Губин (XII – XIII ст.)*, [у:] *Освіта, наука і культура на Поділлі: Збірник наукових праць*, Кам'янець-Подільський 2009, Том 13: *Присвячено 90-річчю Кам'янецької доби УНР*, с. 327-336.

37. Якубовський Василь, *Болохівська земля XII – XIII ст. Історія, матеріальна культура, економіка*, Кам'янець-Подільський 2020, 352 с.

38. Якубовський Василь, *Фортифікаційні споруди градів Болохівської землі як джерело реконструкції оборонних споруд городищ Південно-Західної Руси*, [у:] *Вісник національного університету «Львівська політехніка»*, Держава та армія / Ред. С. Терський, Львів 2014, с. 244-250.

39. Якубовський Василь, Русий Ігор, Тимків Степан, *Дослідження літописного Губина та його округи*, [у:] *Археологічні дослідження в Україні*, Київ 2014, с. 247-249.



Nazar Radetskyi

**THE IMAGE OF UKRAINIANS AND UKRAINIAN LANGUAGE
AMONG POLISH SOCIO-POLITICAL FIGURES OF GALICIA IN 1848**

Ivan Franko National University of Lviv, Ukraine

Назар Радецький

**УКРАЇНЦІ ТА УКРАЇНСЬКА МОВА В УЯВЛЕННЯХ ПОЛЬСЬКИХ
СУСПІЛЬНО-ПОЛІТИЧНИХ ДІЯЧІВ ГАЛИЧИНИ 1848 РОКУ**

Abstract: The article examines the perception of Ukrainians (Ruthenians) and Ukrainian Language by Polish socio-political figures in 1848 and their connection with the socio-political situation and European intellectual trends of that time.

The article analyzes the works of outstanding representatives from various fields of Polish socio-political thought. The main ideas of the listed figures are taken into consideration and analyzed. The article investigates the key principles these figures stucked to, formulating their ideas about Ukrainians and Ukrainian Language.

Keywords: Polish socio-political thought, The Spring of Nations, Galicia, language

Події Весни народів у Галичині неодноразово ставали предметом вивчення дослідників. Розвиток історичної науки та її методології сприяв змінам у підході до дослідження цієї теми. Відбувався поступовий перехід від опису подій до вивчення національного питання, світоглядних ідей політичних діячів Галичини в роки Весни народів. В українській історіографії перші праці, присвячені цим подіям, з'явилися в кінці XIX ст. – на початку XX ст. Вони зазвичай мали полемічний характер і, як зазначає сучасний український історик Мар'ян Мудрий, були реакцією на актуальну політичну ситуацію [8, 196]. Найпомітніші з них написали

Іван Кревецький, Остап Терлецький, Михайло Возняк. Іван Кревецький у своїх дослідженнях велику увагу приділяв аграрному руху та питанню поділу Галичини [4], [5], Остап Терлецький – скасуванню панщини [12]. У міжвоєнний період вирізнялися праці Костя Левицького, Івана Брика [1], [6]. У другій половині XX ст. українська історіографія перебувала під впливом марксистської методології, тому основну увагу приділяла селянському руху та панщині [2], [11]. У польській історіографії дослідження, присвячені подіям Весни народів, з'явилися в другій половині XIX ст. Одними із перших були праці Валеріяна Калінки [22]. У першій по-

ловині ХХ ст. своє бачення подій 1848 р. виклали Францішек Буяк, Леон Васілевський [17], [33].

Найповніше причини, історичні контексти, наслідки цих подій дослідив у двох фундаментальних монографіях Ян Козік [26], [27].

З кінця ХХ ст. у польській та українській історіографії значну увагу приділяли дослідженню ідентичності *gente rutheni, natione poloni* серед русинів та світогляду польських політичних діячів у роки Весни народів [7], [35], [36].

В історіографії недостатньо розглянуто уявлення однієї нації про іншу. Особливо важливим є їх аналіз в розрізі певної епохи. Ми спробуємо проаналізувати уявлення польських політичних діячів про українців та українські землі, дослідити погляди окремих політичних діячів, які мали значний вплив на польські суспільно-політичні кола Галичини, та простудіювати впливу на них ідей, які виникли в Західній Європі.

Весна народів 1848 – 1849 років спричинила повалення уряду Клемента фон Меттерніха в Австрійській монархії 15 березня 1848 року У державі відбулося розширення політичних прав та свобод, було звільнено політв'язнів [3, 315]. 14 квітня 1848 р. представники польських національно-демократичних сил у Галичині створили Центральну Національну раду (ЦНР). Свої політичні погляди Центральна Національна рада поширювала через друкований орган “Народна газета” за редакцією Яна Добжанського [10, 155]. Польські політичні кола усвідомлювали необхідність здобуття підтримки серед сільського населення, тому захочували магнатів у квітні 1848 р.

проголосити ліквідацію панщини [13, 61]. Паралельно представники ЦНР сформували відозву до українців, яких на той час у Галичині називали русинами, у якій номінально обіцяли їм рівні права [3, 315]. Ці відозви спричинили появу чималої кількості полемічної літератури, присвяченої польсько-українським взаєминам. Найбільш помітними серед польських діячів були Каспер Ценглевич, Ян Кароль Цибульський, Леон Корецький, Ян Добжанський. Вони були важливими постатями в суспільно-політичних процесах Галичини 1848 р. і виражали інтереси Руського собору чи ЦНР.

Світоглядні основи польських політичних діячів середини ХІХ ст. формувалися на основі ідей Просвітництва та Романтизму. Значний перелом у польському інтелектуальному середовищі відбувся протягом першої половини ХІХ ст. – через відхід від ідеї станового суспільства. Відхід від неї в Галичині особливо помітний в 1830 – 1840-х роках, коли серед частини шляхти набули популярності гасла скасування панщини. Очевидно, що не всі польські діячі сприймали просвітницькі та романтичні ідеї однаково й однозначно. Відповідно, інтерпретація цих ідей мала певні відмінності. Усі ці зрушення в суспільно-політичному житті відбувалися на уявленнях поляків про українців та українські землі. Кожен окремий польський діяч, залежно від своїх світоглядних засад, політичних переконань та походження намагався виразити ставлення до русинів з певних світоглядних позицій.

Каспер Ценглевич, поет, громадсько-політичний діяч, учасник польських таємних товариств Галичи-

ни та Руського собору, присвятив руському питанню невеликий нарис *Справа червоноруська 1848 року* (*Rzecz czerwono-ruska 1848 roku*), опублікований у 1848 р. у Львові. Автор ідеалізував польсько-українські стосунки попередніх століть, зокрема, спростовував тези примусового насадження польської мови серед руського населення. Поступово, на думку автора, відбувся органічний перехід до польської мови. Головний акцент поет зробив на розкритті власного розуміння мови та її зв'язку з національністю. Релігія та конфесія, на його думку, не є ключовими рисами національності. Автор ставив риторичне питання: чи нащадок русинів, який прийняв кальвінізм, лютеранство, залишається русином? Мешканці Пелопоннесу чи інших територій, сповідуючи грецьку віру, не стають русинами [18, 4]. К. Ценглевич підкреслював, що, наприклад, євреї денационалізуються не з причини зміни релігії, а через зміну мови. Співвідношення мови та національності на руських землях складніші. Автор не заперечував існування руської мови, але вважав її безперспективною для подальшого розвитку нації. У своїх міркуваннях він намагався спиратися на західноєвропейські тенденції формування літературної мови в різних державах. Наприклад, у Франції, як стверджував автор, ніхто не намагається створити гасконську мову [18, 3]. Руська мова, в уяві автора, лише один із діалектів, які існують на території Польщі. Діалект не може стати засобом порозуміння, для цього твориться літературна польська мова, яка забезпечує порозуміння між мазурами, русинами та литвинами [18, 5].

В аргументації автор оперує поняттям «*wykształcony język*», («сформована мова»), яке фактично позначає літературну мову. Несформовані мови, до яких К. Ценглевич відносив і руську, не можуть стати засобами поширення освіти, а навпаки, гальмують його. Окрім цього, поет наголошував, що сформована мова має багату творчу спадщину, руська ж мова представлена лише сільськими піснями і творами, написаними малозрозумілою церковнослов'янською мовою [18, 2]. Автор констатував, що існує правило: мова, якою послуговуються освічені верстви населення, визначає національну приналежність неосвічених верств населення. Кожен освічений русин пише польською мовою, продовжував поет [18, 5]. З переліченого можемо простежити, що автор нарису оцінював українсько-польські відносини з погляду західноєвропейських тенденцій формування націй. Відмінності між русинами та поляками К. Ценглевич сприймав як регіональні відмінності німецької та французької націй [18, 3-5]. Автор намагався проілюструвати, що в кожній західноєвропейській державі населення має свої локальні відмінності, представлені окремими етнічними (етнографічними) групами. Розвиток науки, освіти, поширення літературної мови стають рушієм до консолідації нації. Польсько-українські взаємини автор розглядав у схожому ключі. Українці (русини) в уявленнях К. Ценглевича були етнічною (етнографічною) групою, подібною до мазурів (польських селян Західної Галичини). Закономірним явищем розвитку мала стати їх консолідація в єдину польську націю – через розвиток освіти і науки.



Очевидно, що автор, конструюючи свій погляд на руське питання, обмежувався розглядом проблеми лише частини українських земель, які раніше входили до складу Речі Посполитої. Він не враховував особливостей розвитку української народу протягом першої половини XIX ст. у Наддніпрянській Україні.

Польський поет, виходець з Наддніпрянщини, Генрик Яблонський, ставши членом пропольської політичної організації Руський собор, активно долучився до роботи в тижневику цієї організації – “Дневник руський”. Г. Яблонському приписують написання розлогої статті *Слово про русь та її політичне становище* вміщеної в “Дневнику руському” [9, 96]. У ній поет детально описав території проживання русинів, практично повністю відтворивши сучасне етнографічне розселення українців. Автор статті справедливо звернув увагу, що галицька інтелігенція (очевидно, польська) розуміла під Руссю території, приєднані до Австрійської монархії. Окрім географічного розташування, автор характеризував населення, яке проживало на цій території. Малорусин (русин), на його переконання, прив’язаний до старовини, яку знаходить у піснях та переказах, із котрих отримує уявлення про свободу та добро матеріального буття [15, 21]. З особливим захопленням сприймають українці / русини лірників та розповіді старших людей про давні часи та козацтво. Найбільше впливають на населення історії про козацтво, дотримання традицій, які автор прослідковує й досі. Чим ближче до Дніпра, тим Русь стає більш характерною, а щоб налюбуватися повнотою руського життя, потрібно

бути за Дніпром в Малоросії [15, 21]. Шляхта та селянство тут говорять однією мовою, сповідують одну віру і разом будуть боронити свої права, адже вони зазнали однієї кривди. У Галичині ж населення стало сліпим знаряддям (австрійської) бюрократії [15, 22]. У тексті можемо прослідкувати появу назв «українець» та «Україна». Термін «українець» у проаналізованому тексті вживається як синонім до «малорос», однак із певним підкресленням регіональної приналежності. Термін «Україна» вживається на позначення певної території на рівні з Волинню, Поділлям та Малою Руссю [16, 29].

Г. Яблонський не поділяв поширену в польському суспільно-політичному середовищі думку, що руська мова «повітовщина» (провінційна мова) є відгалуженням польської мови. Подібність мов і здатність русинів розуміти польську мову автор пояснював подібністю слов’янських мов та співіснуванням у межах однієї держави [16, 30]. Заперечував поет і аргумент про використання руської мови лише селянством, адже за Дніпром нею користувалися одинаково і шляхта, і селянство [16, 30]. Г. Яблонський, на відміну від значної кількості польських політичних діячів, які походили з Галичини, багато уваги приділяв Наддніпрянщині та розвитку руської мови в цьому регіоні. Наприклад, він підкреслював, що Іван Котляревський, Григорій Квітка-Основ’яненко та інші українські письменники показали багатство мови, якою вони пишуть. Особливе місце він відводив Тарасові Шевченкові, якого називав «мучеником справи руської свободи» [16, 30]. Поляки мали, на думку поета, сприяти

самобутності русинів, а Галичина – стати зерном вольности для Польщі й Руси [16, 35]. Г. Яблонський, народившись на Наддніпрянщині, українські землі та українців розглядав у ширшому контексті. Відповідно, русини, на його переконання, мали право на самобутність.

Події 1848 року мали значний вплив на різні верстви населення. До політичної діяльності долучився тоді й Антоній Добчанський, галицький правник та адвокат. Аналіз поглядів А. Добчанського особливо цікавий, враховуючи те, що він належав до греко-католицького конфесії. Однак, як зазначено було у “Kurjerze Lwowskim”, упродовж цілого життя не мав жодного сумніву в тому, що був поляком [14, 10]. Головні тези правника викладено в невеликій брошурі *З'ясування руської справи (Wyjaśnienie sprawy ruskiej)*. Ключовою тезою твору було доведення єдності руського та польського народів. А. Добчанський повторював поширений у ті часи історичний виклад минулого русинів та поляків. Прихід варягів на руські землі правник трактував у негативному ключі, вбачав у їх появі одну з перших причин розколу між русинами та поляками [20, 7]. Сприятливим моментом возз'єднання стало приєднання частини українських земель до складу Польського королівства. Автор згадував свободи, якими користувалося українське населення, наприклад, дозвіл на зведення руських церков та право русинів обирати короля [20, 9-11]. Русини навіть посідали польський престол, автор наводить як приклад Міхала Корибута-Вишневецького та Яна Собеського [20, 13]. Більшість релігійних утисків у Польщі, якщо й були,

пояснював Антоній Добчанський, то були спричинені єзуїтами та духом часу, який у той час панував [20, 12]. Таким чином, правник намагався пояснити причини протиріч між поляками та русинами зовнішніми факторами, ігноруючи внутрішні чинники співіснування русинів та поляків в рамках єдиної держави. Важливість релігійного фактору у взаєминах між русинами та поляками автор намагався звести до мінімуму. Кожен освічений руський шляхтич, пояснював він, усвідомлював, що польська національність є його власною національністю, а назва русин накинута йому загарбниками варягами [20, 16]. А. Добчанський спростовував ідею, що національну приналежність можна визначати за конфесійною приналежністю. Останнє залежить від переконань, які можуть змінюватися, а народність (національність) народжується з людиною і є її незмінною рисою [20, 16]. Аналізуючи текст А. Добчанського, можемо простежити, що автор національність визначав як співіснування етнічних груп у рамках однієї держави. Перебування русинів та поляків протягом довгого часу в межах Речі Посполитої та слов'янське походження цих народів ставало основою їх спільної національної ідентичності. Розширити свою аргументацію автор намагався аналізом мовного аспекту. Подібно до К. Ценглевича, А. Добчанський наголошував на категорії «wykształcony język», («сформована мова»). Правник пояснював, що руська мова не сформувалася остаточно через те, що русини сприймали польську мову як власну [20, 21-37]. Літературна польська мова сформувалася в співпраці з русинами та під впливом

руського наріччя [20, 20]. Фактично, автор розглядав українсько-польські взаємини в контексті однієї нації, яка має окремі етнографічні групи зі своїм колоритом. Автору видавалося це логічним, адже поляки та русини протягом довгого часу проживали в єдиній державі – Речі Посполитій.

Леон Корецький, член об'єднання Співдружність польського народу, редактор газет "Dziennik Narodowy", "Postę", прирівнював руську мову до мазовецького та кашубського діалектів. Стверджував, що в багатьох європейських народів мова народу відрізняється від літературної, наприклад, у Франції, Італії, Німеччині [23, 22]. Л. Корецький підкреслював, що мова, якою розмовляли в східних округах Галичини, ближча до літературної польської, ніж мазовецький та куявський діалекти. Свою тезу автор підкріплював прикладами слів літературної польської мови, руської мови та польських діалектів [23, 22]. Знову ж таки, можемо побачити, що в польській суспільно-політичній думці польсько-руські взаємини сприймалися за зразком західноєвропейського націєтворення, де в рамках однієї держави проживали різні етнографічні групи одного народу. Державні витоки цієї концепції бралися з часів існування Речі Посполитої, а мовні, культурні, побутові відмінності розглядалися подібно до локальних етнографічних відмінностей у німецького та французького народів.

Кароль Відман, польський політик, історик, архівіст, засновник часопису "Postę", звернувся до руського питання в статті *O znaczeniu Ruczyzny w krajach polskich*. Історик, розглядаючи минуле поляків та русинів, констатував, що польськість роз-

вивалася за рахунок руськості й виштовхувала її з історії [34, 30]. Руське право та адміністрація змінювалися на польські, руська шляхта полонізувалася. Причиною нерівності розвитку обох народів К. Відман вбачав у тому, що в Середньовіччі репрезентантом народу була шляхта, яка в русинів була полонізована. Домінування шляхти у суспільних відносинах спричиняло конфлікти з греко-католицьким духовенством, яке зберігало руськість. Таким чином, К. Відман розглядав протистояння як станове, але замасковане під національне [34, 31]. Історик прагнув показати, що саме польська шляхта стала причиною непорозуміння. Розвиток та автономія руської національності небезпечні лише для польської шляхти [34, 31]. Занепад старої польської шляхти зумовить налагодження взаємин між двома народами. Автор вважав, що руському народу варто залишити його самобутність і лише тоді ці два елементи зможуть об'єднатися в єдину громаду та сформувати новий суспільний організм [34, 32]. Історик визнавав право русинів на розвиток освіти, культури, але наголошував на слабкості руських інституцій і потребі польського впливу на розвиток русинів [34, 32]. У концепції К. Відмана чітко простежується відкидання станового устрою суспільства та бачення необхідності формування політичної нації, де походження не відіграватиме ключової ролі. Населення держави стане активним політичним рушієм розвитку країни.

Польський економіст Юзеф Супінський, звертаючись до руського питання в статті *Otóż jeden z głównych żywiołów, które...* опублікованій в газеті "Dziennik Narodowy", наголошував

на тому, що єдиною відмінністю русинів від поляків була релігійна приналежність. Науковцю важливим було підкреслити неможливість побудови нації на основі релігійної приналежності. Ю. Супінський іронізував, що в такому випадку варто говорити про існування лютеранського народу [32, 48]. Час релігійних воєн закінчився, настало примирення в німецьких землях та Франції [32, 50]. Фактично Ю. Супінський намагався показати, що польсько-руські конфлікти під час Весни народів – це лише пережитки минулого, про які варто забути. Автор розглядав суперечності лише в релігійній площині, яка для суспільства середини XIX ст., на його думку, вже не була визначальною.

Представник Руського Собору, письменник та землевласник Ян Кароль Цибульський, аналізуючи сучасний йому стан подій, виділяв у руському суспільстві три типи (стани): священників, шляхту та народ [19, 55]. Однак, перш ніж їх розглядати, письменник пояснював, що для нього є національністю. Згадане поняття для К. Цибульського включало звичаї, традиції, любов до національної історії, пам'яток її величі [19, 56]. Селянин, на думку автора, ніколи не мав жодного уявлення про те, що він колись був нацією. Народ (селяни) обмежений матеріальним світом, своїм власним господарством, яке для нього є сенсом життя. Письменник вбачав у селянстві однорідну масу, яка потребує опіки, насамперед – з боку шляхти [19, 56]. Головним рушієм історії для К. Цибульського була руська шляхта, яка з плином часу злилася з польською. Шляхта стала рушієм усунення панщини, головної, на думку К. Ци-

бульського, причини непорозуміння між русинами та поляками [19, 58]. Письменник не бачив самостійного майбутнього руського народу Галичини. Греко-католицьке населення Галичини мало або злитися з православним населенням решти Руси, або залишитися слабким суспільним утворенням [19, 60]. Приєднання до православної Церкви мало привести до потрапляння під вплив царської Росії, що передбачало для населення батіг та Сибір [19, 59]. Найвідповіднішим варіантом він бачив поєднання з поляками для загального прогресу й добробуту [19, 60].

Польський поет, редактор, член Центральної народної ради, Ян Добжанський присвятив руському питанню статтю *Вусока дипломатія в "Dzienniku Narodowym"*, (*Wysoka dyplomacja "Dziennika narodowego"*). Поет у своєму викладі рішуче не визнавав популярні в польському політичному середовищі погляди на минуле русинів. Він заперечував тотожність полян Наддніпрянщини та західних полян і думку про те, що назва Русь накинута населенню чужоземними племенами, а руська мова – лише діалект польської [21, 85]. Автор іронізував, що якби від моря до моря народ говорив однією мовою, то це була би приємна перспектива [21, 85]. Концептуальне розуміння суспільного стану речей в Я. Добжанського опиралося на поняття політичної нації. Він підкреслював, що існувала одна республіка, до складу якої входили різні народи [21, 85]. Відповідно, Я. Добжанський закликав до відновлення Польської держави та визнання руської ідентичності. Фактично, автор вбачав у підтримці русинів, їх суспільно-культурному



розвитку можливість до порозуміння та потенційного відновлення Речі Посполитої [21, 86-88].

Активними учасниками суспільно-політичних подій Весни народів у Галичині були польські представники Станіславівської Окружної ради. Особливо концептуально вирізнялися погляди Марцелія Новіцького, висвітлені у нарисі *Feleton. Dla Polski i Rusi*, опублікованому в "Gazecie Narodowej". У поглядах політичного цього діяча помітне поєднання Гегелівської концепції саморозвитку й самоусвідомлення народом свого призначення [9, 97] та провіденціалізму. М. Новіцький зазначав, що Бог надав людям вище призначення і кожен народ у своєму розвитку йде до його виконання [29; 251, 263]. Обмірковуючи проблеми національного розвитку, автор виділяв три етапи: первісний, самовідчуття та самоусвідомлення. Національний розвиток народу для цього автора передбачав рух окремої людини до певної самопожертви. Людина починала усвідомлювати себе та залучалася до певних обов'язків, які мали цінність із перспективи народу [30, 310].

М. Новіцький намагався розмежувати народ і націю, зазначаючи, що обидва терміни мають широке та вузьке значення. Нація в широку розумінні, вважав політик, може складатися з різних народів, які говорять різними мовами, наприклад, як у Іспанії. Схожу ситуацію М. Новіцький бачив у Польщі, адже там проживали німці, литовці, мешканці Жмуди, русини, поляки, литвини – й усі, в широкому значенні слова, були однією нацією, адже політична ідея єднала їх усіх в один народ, в єдину державу, в єдину республіку [31,

330]. Фактично автор не заперечував існування руського народу, але зазначав, що над поляками та русинами стоїть одна ідея, одна нація, одна національність, яку історія назвала польською [31, 330]. М. Новіцький у своїх політичних поглядах виходив із засад політичної нації, для якої найважливішим було об'єднання навколо єдиної політичної ідеї та держави. Походження, культурні, мовні особливості в концепції політичної нації нівелювалися.

Історична реконструкція минулого обидвох народів у автора починалася з часів полян, які мешкали, як стверджував автор, над Віслою та над Дніпром [31, 274]. Появу назви Русь, автор пов'язував лише з приходом на територію над Дніпром варягів [31, 274]. Прихід варязьких князів означав гальмування національного розвитку на руських землях. Польські землі перейшли до другого етапу національного розвитку в IX ст., а русинам це вдалося лише з приєднанням до Польського королівства [31, 274]. З того часу почалася, за твердженням автора, спільна праця над розвитком освіти, мови та шлях до первинного Божого призначення [31, 292]. М. Новіцький у своїх працях намагався довести спільність обох народів, однак виділяв певні особливості русинів, наприклад, поетичну складову та ідеалізацію світу. Руського шляхтича автор змальовував як непостійного, адже той, відповідно до своїх уявлень, будував церкву з найкращих релігійних міркувань, а завтра міг ключ від неї віддати в заставу євреєві [31, 330]. Руська шляхта посідала важливе місце в історіософських поглядах М. Новіцького, адже врешті долучилася до розвитку

освіти та релігії на Русі [31, 330]. Розвиток освіти автор вважав надзвичайно важливим, ймовірно, щоб через освітній вплив русини зрозуміти свою приналежність до польського народу.

Проаналізоване засвідчує, що в польській суспільно-політичній думці домінуючим було уявлення про українців та українські землі, як складову польської нації. Головними аргументами такої позиції були спільне слов'янське походження та тривала спільна історія в рамках однієї держави. Фактично, українське населення Галичини розглядалося як етнографічна група польського народу. Поширення ідей Просвітництва та Романтизму, запозичення досвіду націєтворення в західноєвропейських країнах утверджувало думку про консолідацію українців та поляків в єдину націю. Серед представників польських суспільно-політичних діячів були й особи, які бачили перспективи розвитку української ідентичності. Однак, зазвичай, подібна візія мала обмежений характер, адже не передбачала творення власної держави для українського населення. Зрозуміло, що такі уявлення залишали мало перспектив для продуктивного діалогу з українськими інтелектуалами того часу.

Bibliography and Notes

1. Брик Іван, *Слов'янський з'їзд у Празі 1848 р. і українська справа*, Львів 1920, 81 с.
2. Герасименко Михайло, *Аграрні відносини в Галичині в період кризи панщинного господарства*, Львів 1959, 304 с.
3. Зашкільняк Леонід, Крикун Микола, *Історія Польщі: Від найдавніших*

часів до наших днів, Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка 2002, 715 с.

4. Кревецький Іван, *Аграрні страйки та бойкоти у Східній Галичині в 1848 – 1849 р.*, Львів 1906, 23 с.

5. Кревецький Іван, *Справа поділу Галичини в рр. 1846 – 1850*, [у:] *Записки Наукового Товариства ім. Шевченка*, Львів 1910, Том 52, с. 58-71.

6. Левицький Кость, *Історія політичної думки галицьких українців 1848-1914*, Жовква 1926, 736 с.

7. Мудрий Мар'ян, *Русини польської нації (gente rutheni, natione poloni) в Галичині XIX ст. і поняття Вітчизни*, [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*, Випуск 15, Київ 2006/2007, с. 461-474.

8. Мудрий Мар'ян, *Українська історіографія про революцію 1848-1849 років у Галичині*, [у:] *Rok 1848. Wiosna Ludów w Galicji*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe AP 1999, s. 196-206.

9. Мар'ян Мудрий, *Ідеологія чи світогляд? До питання про теоретичні засади Руського собору 1848 року*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія: Історія, Випуск 44, Львів 2009, с. 75-106.

10. Мудрий Мар'ян, *Поляки в Україні у складі Російської й Австрійської (Австро-Угорської) імперій*, [у:] *Час народів. Історія України XIX століття*, заг. ред. Мар'ян Мудрий (Львів: Літопис, 2016), с. 138-161.

11. Стеблій Феодосій, *Боротьба селян Східної Галичини проти феодалного гніту в першій половині XIX*, Київ 1961, 184 с.

12. Терлецький Остап, *Знесенє панщини в Галичині. Причинок до історії суспільного життя і суспільних поглядів 1830 – 1848 рр.*, Львів 1895, 287 с.

13. Фрас Збігнєв, *Демократи у політичному житті Галичини 1848 – 1873 років*, Львів 2010, 334 с.

14. Antoni Dąbcański i jego pamiętnik, We Lwowie: Nakładem Kurjera Lwowskiego 1912, 32 s.

15. *Słowo o Rusy i jej polityczeskom stanowyszczy*, „Dnewnyk Ruskij”, Cz. 6, żolten 4, 1848, s. 21-22
16. *Słowo o Rusy i jej polityczeskom stanowyszczy*, „Dnewnyk Ruskij”, Cz. 8, żolten 6/18, 1848, s. 29-31
17. Bujak Franciszek, *Galicja. Kraj, ludność, społeczeństwo, rolnictwo*, Lwów 1908, 562 s.
18. Cięglewicz Kasper, *Rzecz czerwono-ruska 1848 roku*, Lwów: Druk. Narodowa im. Ossolińskich 1848, 7 s.
19. Cybulski Jan Karol, *W numerze 4-tym „Postępu” był umieszczony list do jednego y redaktorów, przez Jana Bierzeckiego, proboszcza ruskiego z Barchórza, pisany, „Dziennik Narodowy”, maj 27, 1848.*
20. Dąbcański Antoni, *Wyjaśnienie sprawy ruskiej*, Lwów: Druk. Instytutu narod. imienia Ossolińskich, 1848, 40 s.
21. Dobrzański Jan, *Wysoka dyplomacja Dziennika narodowego*, „Gazeta Narodowa”, lipiec 20, 1848.
22. Kalinka Walerian, *Galicja i Kraków pod panowaniem austriackim*, Paryż: Księgarnia Polska 1853, 403 s.
23. Korecki Leon, *Dnia 19 marca*, „Dziennik Narodowy”, marzec 25, 1848.
24. Kieniewicz Stefan, *Konspiracje galicyjskie (1831–1845)*, Warszawa: Książka i Wiedza 1950, 236 s.
25. Krajewski Józef, *Tajne związki polityczne w Galicji (1830–1841)*, Lwów 1903, 133 s.
26. Kozik Jan, *Między reakcją a rewolucją. Studia z dziejów ukraińskiego ruchu narodowego w Galicji w latach 1848 – 1849*, Warszawa-Kraków 1975, 236 s.
27. Kozik Jan, *Ukraiński ruch narodowy w Galicji w latach 1830–1848*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 1973, 307 s.
28. Nowicki Marcei, *Feleton. Dla Polski i Rusi*, „Gazeta Narodowa”, 1848, (61), s. 251-252.
29. Nowicki Marcei, *Feleton. Dla Polski i Rusi*, „Gazeta Narodowa”, 1848, (63), s. 263.
30. Nowicki Marcei, *Feleton. Dla Polski i Rusi*, „Gazeta Narodowa”, 1848, (72), s. 310.
31. Nowicki Marcei, *Feleton. Dla Polski i Rusi*, „Gazeta Narodowa”, 1848, (75), s. 330.
32. Supiński Józef, *Otóż jeden z głównych żywiołów, które...*, „Dziennik Narodowy”, maj 9, 1848.
33. Wasilewski Leon, *Ukraińska sprawa narodowa w jej rozwoju historycznym*, Warszawa-Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza 1925, 221 s.
34. Widmann Karol, *O znaczeniu Rusczyzny w krajach polskich*, „Postęp”, kwiecień 22, 1848.
35. Świątek Adam, *Gente Rutheni, natonie Poloni: z dziejów Rusinów narodowości polskiej w Galicji*, Kraków: Księgarnia Akademicka 2014, 512 s.
36. Zięba Andrzej, *Gente Rutheni, natio-ne Poloni: z problematyki kształtowania się ukraińskiej świadomości narodowej w Galicji*, [w:] *Prace Komisji Wschodnioeuropejskiej* 1995, Tom II, s. 61-77.

Dmytro Babiuk

**PHOTOGRAPHIC TEMPLATE FORM AS AN ART FORM
IN THE LATER HALF OF 19TH – BEGINNING OF 20TH CENTURY
(ILLUSTRATED WITH WORKS
OF PHOTOGRAPHERS OF KAMYANETS-PODIL'SKYI)**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podil'skyi National University, Ukraine

Дмитро Бабюк

**ФОТОГРАФІЧНИЙ БЛАНК ЯК ВИД МИСТЕЦТВА
У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ РОБІТ ФОТОГРАФІВ
МІСТА КАМ'ЯНЦЯ-ПОДІЛЬСЬКОГО)**

Abstract: In the article the author articulates the concept of the photographic template form, analyzes their types, formats, decoration style. He investigates the time limits when the photographic template forms appeared, their technology and lithographic workshops, where they were produced. Author analyzes and arranges the design types of the photographic template forms. Also the article contains an analysis of custom-engraved letterhead papers of the best artisans of photography of Kamianets-Podil'skyi, i. e. the photographic template forms of Y. Kordysh, M. Greim and A. Zhylynsky. The author concludes that the photographic template form is a valuable reference source which can provide information about the photographers who were the authors of photos, the photographer's studio addresses and rewards, obtained by the photographers at different exhibitions, while the template forms' design reflects fashion trends of the time when the photographers' studios used to be the main form of organization of the photo-process.

Keywords: photo, photographic template form, design, format, photographers' studio, photographer, Kamyanets-Podil'skyi

У дослідженнях фотографій панує мистецтвознавчий підхід, який окреслює питання специфіки художніх практик, методів та жанрів світлини. Також досліджуються питання історії фотографічної справи, вивчаються технічні характеристики процесу отримання зображень. Починаючи

з середини минулого століття намітився перехід до вивчення культурологічних аспектів фотографічної справи. Дослідники звернули увагу на вплив візуальних образів на життя людини і недосліджені аспекти феномена світлини як засобу комунікації. Однак залишаються окремі

питання дослідження фотографій, зокрема, типи і різновиди картонних бланків, які були невід'ємною частиною перших світлин.

Історія фотографічної справи у місті Кам'янці-Подільському певною мірою відзеркалена у публікаціях вчених та дослідників, серед яких А. Прусевич [34], О. Будзей [3], Г. Осетрова [9], Ю. Гаштецький [32], І. Паур [10], Н. Урсу, І. Підгурний [12] та ін. Власне, тема дослідження фотографічного бланку виключно одного фотографа побіжно аналізована лише у публікаціях Н. Урсу та І. Підгурного на прикладі фотографічної спадщини М. Грейма.

Дослідники, як правило, аналізують зображення людей на світлинах, їх пози, зачіски, одяг. Також інколи розглядається інтер'єр фотографічної студії, де було зроблене світлина. Однак поза увагою дослідників часто залишається зовнішній вигляд фотографій, їх оформлення. Слід зауважити, що світлина, виготовлена у період до 1917 року, часто наклеєна на цупкий картонний лист – фотографічний бланк.

На бланку майже завжди вказувалась корисна дослідникам інформація. Така, наприклад, як ім'я та прізвище фотографа, адреса фотографічної студії, місто та відзнаки фотографа на різноманітних виставках [11, 134]. Дуже часто фотографічний бланк оформлявся у художньому стилі та літографічним способом, мав золоте або срібне тиснення і перетворювався без перебільшення на справжній витвір мистецтва.

У період до 1917 року, фотографічний бланк був своєрідною «візитівкою» фотографа, адже гарно виконана світлина та сам фотогра-

фічний бланк, із великою долею вірогідности, приваблять більше клієнтів у майбутньому. Інколи текстова інформація на фотографічному бланку подавалась різними мовами, найрозповсюдженішими з яких були французька, німецька та польська мови [16].

Основою для фотографічного бланку був спеціальний папір, який називався «бристольський картон». Такий картон – склеєний між собою папір високої якості в три або шість листів [1]. Сама назва походить від англійського міста Бристоль, де й був вперше виготовлений. Він вирізнявся серед інших високою якістю та стійкістю до пошкоджень [2].

Першою появою фотографічного бланку слід вважати 1849 рік. Бланк, зазвичай, виготовлявся більших розмірів від самої фотографії і виступав у ролі урочистої рамки та слугував для захисту світлини від різних механічних пошкоджень. З 1865 року закон про друк в Російській імперії починає регулювати діяльність фотографічних закладів, тому фотографи були зобов'язані вказувати на фотографічних бланках свої вихідні дані. Спершу фотографи замовляли фірмові штемпелі із зазначенням прізвища фотографа, міста зйомки та відтискали відбиток чорнилом на задній частині фотографічного бланку. З часом почали з'являтися спеціальні фабрики, на яких виготовлялися фотографічні бланки [11, 135]. Відтепер фотографи-професіонали могли замовляти бланки із власним дизайном та перетворити їх на справжні витвори мистецтва.

Кожне фотоательє бажало відрізнитись від закладів конкурентів,

тому бланки виготовлялись різних кольорів, із різним типом шрифту, зображеннями, вензелями, позолотою, тисненням та ін. По можливості фотограф вказував на бланку всі свої відзнаки та звання. Якщо він мав особливий дозвіл, то за певні здобутки мав право розміщувати на бланку державний герб [20, 58-59]. Фабрика, яка виготовляла фотографічний бланк, також наносила дрібним текстом свої вихідні дані із прізвищем власника фабрики та вказувала місто, де ця фабрика знаходиться.

Внаслідок того, що фотографічна діяльність дуже рідко потрапляла у статистичні дані, фотографічний бланк іноді виступає, як єдине джерело, за яким можна визначити діяльність певного фотографічного ательє у місті [4, 21].

До 1890 року найпопулярнішими у вжитку були формати фотографічних бланків під назвами «Міньйон» (40x78 мм), «Візитний» (62x101 мм), «Стереоскопічний» (88x178 мм), «Кабінетний» (108x166 мм), «Променадний» або «Макарт» (105x210 мм), «Будуарний» (135x220 мм), «Імперіал» (175x250 мм), «Панель» (180x320 мм) [17]. Найбільш популярними форматами бланків був «Візитний» та «Кабінетний» [7].

Крім перелічених вище стандартних форматів, існували ще значно менш поширені формати під назвами «Біжу» (40x65 мм), «Модний міньйон» (35x85 мм) та «Малий макарт» (75x150 мм) [5, 123].

Якщо у фотографа не вистачало коштів на придбання фірмового або стандартного бланку з художнім оформленням, магазини могли запропонувати звичайні чисті листи

брисольського картону, який фотографі нарізали вже самостійно під різні формати [18, 237].

Оскільки практично усі фотографії були вертикальними, то при наклеюванні їх на бланк, внизу залишалося приблизно 20 мм вільного місця, на якому конгресним тисненням або просто фарбою наносилась назва фотографії [8].

При конгресному тисненні утворювалось рельєфне зображення напису із заглибленням в основу картону. Тиснення могло бути із підкладанням золотої або срібної фольги [6]. Як правило, під фотографічним знімком на бланку вказувалося прізвище фотографа або назва фотостудії та місто, наприклад, А. Енгель, Каменець-Подольськ; Е. Кодешъ, Каменець-Подольськ. Інколи в центрі розміщувались монограма фотографа у декоративному щиті та медалі, які здобув фотограф за свою творчу діяльність. Якщо це був не іменний бланк, а звичайний, то замість даних фотографа та міста був напис «Cabinet portrait» або «Visit portrait». На таких бланках усі вихідні дані фотографа мали вказуватись на звороті бланку за допомогою звичайного іменного штемпеля.

На теренах Російської імперії весь брисольський картон спочатку спеціально імпортувався з-за кордону. Перші літографи, які почали виготовляти власні фотографічні бланки на імпортному картоні, були Каспар Ергот (з 1865 р.), Полідор Гебгардт (з 1865 р.), Андрій Миколайович Римський (з 1866 р.), Антон Іванович Мельников (з 1867 р.), Іван Костянтинович Іванов (з 1869 р.), Максиміліян Йосипович Ширль (з

1872 р.), Михайло Іванович Волокітін (з 1873 р.) [21, 110].

Перші дві фабрики, які навчились виготовляти власний картон, подібний до бристольського, належали Г. Коппу та Г. Глейцману. Останній почав свою роботу як літограф та з 1872 р. виготовляв свій картон методом склеювання звичайного закордонного картону між собою найпростішим способом [18, 237]. Згодом фабрика Глейцмана виготовляла не тільки картон, а ще й фотографічні бланки [21, 110].

У 1879 р. у Санкт-Петербурзі почала працювати фабрика європейського рівня «Ширль і Скамоні». Власниками її були Максиміліян Ширль і Георгій Скамоні [21, 110]. У 1880-х роках фабрика навчилася виготовляти картон, по якості не гірший за імпортований із паперу, який виготовлявся вже у Російській імперії. Майже одночасно на фабриці запустили виробництво фотографічних бланків [18, 237-239].

З часом, потреба у майстерно виконаних та художньо оформлених картонних бланках тільки зростала. Кам'янецькі фотографі заможляли свої фірмові бланки у російських та європейських літографів. Зважаючи на те, що Кам'янець знаходився майже на кордоні з Європою, то й ареал замовлень був, здебільшого, європейський. Найбільша кількість місцевих фотографічних бланків були надруковані на фабриці австрійського підданця Йосипа Покорного. Останній мав свої фабрики в Москві, Лібаві, Одесі та Варшаві [4, 100]. Широко також представлені фотографічні бланки інших літографів. Наприклад, кам'янецький фотограф А. Енгель заможляв свої фірмо-

ві бланки на фабриці О. Флека (Варшава), Дубінського (Київ), Й. Покорного (Одеса), К. Ктвіянека (Відень); М. Грейм заможляв у Л. Карпінського (Варшава); С. Гіллер – у Й. Покорного (Одеса); Ф. Кодеш – у Б. Вахтля (Відень), Й. Покорного (Лібава, Одеса) та Г. Кона (Варшава) [13].

Майже всі кам'янецькі фотографи використовували іменні фірмові бланки. За дизайном вони були стандартними до зразків фотографічних бланків інших європейських країн, коли на аверсі зазначається прізвище фотографа або назва ательє, а на реверсі повна реклама фотографічного закладу з адресою. Фотографами, які мали власні іменні фотографічні бланки були Ю. Кордиш, А. Енгель, М. Грейм, Ф. Кодеш, Е. Кодеш, С. Гіллер, А. Фогелевич, Б. Гиков, І. Глембоцький, М. Молчанов, К. Розенберг, Й. Седлячек, В. Загорський, А. Жилінський, І. Кржемінський та фотоательє Макарт, Рембрандт, Русская фотографія, Военная фотографія. На сьогодні не вдалось знайти фірмового іменного бланку у таких фотографів, як А. Демченко та А. Міллер. Останні використовували стандартні бланки, на яких лише чорнильною печаткою ставився відтиск із зазначенням прізвища фотографа [13].

Оскільки мистці кам'янецьких фотографічних закладів користувались фірмовими бланками в достатній кількості, окремі з них можна розглянути детальніше, а саме дизайни фотографічних бланків Ю. Кордиша, М. Грейма, та А. Жилінського.

Фотограф Ю. Кордиш був першим фотографом, який почав працювати у Кам'янці-Подільському. Принаймні відомо, що він працював з 1859

року. Найраннішу датовану фотографію зустрічаємо на фотографічному бланку з його майстерні [33]. Перші його фотографічні бланки не мали жодних написів чи позначок, лише від руки чорнилом була виведена тонка лінія навколо фотографії. Зворотня частина бланку містила підпис, виконаний родичами фотографованих осіб із зазначенням власника фотографічної майстерні та року зйомки. Оскільки *Тимчасові правила про цензуру та друк* [15, 402] ще не вступили в силу, Ю. Кордиш до 1865 р. міг не зазначати свої вихідні дані на бланках. Пізніше, на фотографічному бланку знаходимо вже власноручний автограф мистця [22]. Наступні бланки неможливо точно датувати, але вже відзначаємо появу на аверсі з нижнього лівого боку напису, виконаного за допомогою відтиску чорнильної печатки із зазначенням імені та професії фотографа у різних варіаціях російською та польською мовами («Кордышъ фот.» [23], «Kordysz fot.» [24]). Одночасно на реверсі з'являється відтиск невеликої чорнильної печатки синього або чорного кольору із зазначенням професії, імені фотографа та міста. Всі написи прикрашені невеликим декоративним орнаментом. Ця печатка також зустрічається кількома мовами, а саме: «Фотографъ Іосифъ Кордышъ въ Каменецъ-Под.» [23], «Photografie de Joseph Kordysch a Kamieniets-Pod:» [24] та «Fotografia Józefa Kordysza w Kamiencu-Pod:» [25]. В останні роки перебування Ю. Кордиша у Кам'янці, незадовго до переїзду у Київ, дизайн його бланків змінився ще раз, хоч і залишився доволі простим [26]. На аверсі так само єдиний

напис польською мовою «Kordysz fot», але на відміну від попередніх бланків, напис розміщений з лівого боку. На реверсі бланку відсутні будь-які малюнки. Текст російською мовою вже більш інформативний та нанесений методом друку, хоч і без зазначення адреси друкарні, де був виготовлений даний бланк. Написи виконані різними шрифтами, ім'я та прізвище фотографа проставлено по діагоналі через весь бланк. Всі написи обрамлені орнаментом, подібним до дизайну чорнильної печатки, описаної вище. В тексті вказується наступна інформація: «Изъ фотографическаго Заведенія Іосифа Кордыша въ КАМЕНЕЦЪ ПОДОЛЬСКЪ. Петропавловская улица близъ театра». У період, коли Ю. Кордиш працював фотографом у Києві, паралельно тримаючи філію у Кам'янці, дизайн бланків став витонченішим та помпезнішим [27]. На аверсі по периметру розміщена тонка рамка бронзового кольору без жодних написів. Верхню частину реверсу увінчує герб Російської імперії. Написи різні за оформленням та шрифтом, мають різноманітні вигини та прикрашені орнаментом із тонких декоративних ліній. Ім'я та прізвище фотографа написано масним декоративним шрифтом великими літерами та оформлене у своєрідний картуш із візерунків на темному фоні. Текст вказує на здобутки фотографа та наявності студій у двох містах, що, правда, адреси вулиць відсутні: «ИМПЕРАТОРСКОГО Университета Св. Владимира Фотографъ ІОСИФЪ КОРДЫШЪ въ Кіевѣ и КАМЕНЕЦЪ-ПОДОЛЬСКЪ.». Адреса літографічної майстерні на бланку відсутня.

Фотограф М. Грейм почав свою фотографічну діяльність з 1872 року у викупленому в Ю. Кордиша фотоательє [3]. Так як Ю. Кордиш фактично був вчителем М. Грейма у фотографічному мистецтві, то перші бланки останнього були дуже подібні за дизайном до бланків Ю. Кордиша, а саме: аналогічний напис російською мовою «ФОТОГРАФИЯ М. ГРЕЙМЪ въ КАМЕНЦѢ ПОДОЛЬСКОМЪ» та з дуже подібним лінійним орнаментом навколо напису [28]. Користуючись багатим досвідом роботи в друкарні, М. Грейм мав вдома власну типографію, за допомогою якої він міг друкувати поштові листівки та фотографічні бланки власного дизайну. У кореспонденції польського письменника Г. Сенкевіча збереглась листівка із видом Кам'янця-Подільського, підписана власноруч М. Греймом. В тексті він вказує, що є автором і видавцем цієї ж листівки, доказом чому є надрукований червоною фарбою текст адреси видавництва з лівого боку аверсу листівки: «M. Greim, photo-typogr., Kamenetz-Podolie.» [31]. Таким чином, при друці власних бланків, йому не потрібно було вказувати адресу видавництва, оскільки, інформація вже була присутня на аверсі бланку у вигляді прізвища та ініціалів М. Грейма. Дизайн його фотографічних бланків можна розподілити на кілька періодів, які приблизно можна датувати. Одним із перших бланків М. Грейма можна вважати звичайний листок картону світло-коричневого кольору, на аверсі якого у нижньому лівому кутку є невеликий відбиток чорнильної печатки у вигляді стилізованого підпису фотографа: «Greim», оформленого у деко-

ративні овальні «рамці». Зворотня сторона цього бланку абсолютно чиста [13]. Наступні види дизайнів бланків можемо розділити на певні часові проміжки. Клієнти ательє, які зображені на світлинах, іноді на реверсі бланку залишали помітки або побажання друзям та знайомим. Часто вказували й рік, який можемо вважати періодом використання того чи іншого дизайну бланку. Перший датований бланк – 1876 року, де на аверсі видрукувана пурпурова тонка рамка по периметру, а в нижній частині є написи: «Photogr M. Greim» та «Kamenetz-Podol». Між ними є монограма фотографа із декоративно переплетених між собою ініціалів мистця «MG». Реверс бланку абсолютно чистий [35]. Наступний вид дизайну бланку датовано 1877 роком. Загалом основні елементи майже не зазнали змін: рамка по контуру та дані фотографа з містом такі ж, як і на попередньому, лише видрукувані літерами однакової висоти. Суттєва відмінність – це відсутність монограми. Можемо констатувати, що такий тип бланку зазнав спрощення [36]. У 1879 році використовується картон жовтуватого кольору. Дизайн аналогічний, за винятком рамки по контуру бланку на аверсі, кути якої стали округленими [29]. Дизайн, датований 1899 роком, зазнав суттєвих змін. Світло-коричневий картон різко відрізняється від інших наявністю конгревного тиснення на аверсі бланку. Прізвище фотографа оформлене аналогічно підпису мистця («M. Greim») і витиснене з лівого нижнього боку. Напис «Kamieniec-Podol», декорований двома горизонтальними лініями, витиснена праворуч, а в центрі

помітне тиснення двох медалей, які, очевидно, М. Грейм отримав на виставках [14]. У 1901 році колір бланку змінився на білий, а тиснення стало золотим. Все інше залишилось без змін [37]. Останні два види дизайну неможливо точно датувати, але можна сміливо їх віднести до пізніх екземплярів. Перший вид дизайну спрощений та надрукований літографічним методом без конгревного тиснення, аверс має тонку рамку по контуру зі скругленими кутами, знизу написи друкованими літерами «MICHEL GREIM» та «KAMENETZ-POD:». Між цими двома написами вже бачимо чотири медалі [30].

Особливої уваги заслуговує дизайн бланку фотографічного ателє А. Жилінського [13]. Це був товстий лист брістольського картону з косим зрізом. Всі написи, малюнки та сам зріз пофарбовані золотою фарбою. Аверс містить у нижній частині написи різними шрифтами «А. Жилинскій» та «Каменець-Под.». Значно цікавіший реверс бланку. Крім каліграфічно виведених різними шрифтами написів російською «А. Жилинскій Каменець-Под: (Новый планъ)» та французькою «Photographie», «AU NOUVEAU PLAN», які взяті у декоративні рамці та «Les clichés sont eonserves». Крім написів, на першій літері слова «Photographie», яка за межами рамки, значно більших розмірів та значно орнаментована – на ній розмістились два херувими, які тримають у руках палітру з пензлем та фотографічний апарат. Особливої уваги заслуговує малюнок будинку, де розміщувалось фотоательє, – міської думи. Мати свій власний

дизайн бланку та ще й зі складним власним зображенням було дуже недорогим задоволенням.

Всі інші фотографії використовували бланки зі стандартним оформленням, в якому варіювалися зображення фотографічного апарату, палітри з пензлем, мольбертів, херувимів та музи-натурщиці. Цим фотографії хотіли підкреслити, що вони належать до світу мистецтва.

Початок 1910-х років ознаменувався зменшенням виготовлення фотографічних бланків. Брістольський картон замінюють дешевшими сортами паперу [19], а фотографічну картку починають виготовляти у вигляді поштових листівок, що дозволяло надсилати її поштою нарівні з поштовою листівкою без використання конвертів. Такий спосіб значно здешевив виробництво світлин, але суттєво вплинув на зниження їх якості та зовнішнього вигляду. Початок Першої світової війни у 1914 р. зупинив виготовлення фотографічних бланків узагалі [16].

Світлина кінця XIX – початку XX століття – це справжній витвір мистецтва, який втілювався за участі одразу кількох майстрів: фотографа, художника, літографа. Сам фотографічний бланк є результатом цієї праці. На бланках шрифт часто доповнювався рослинними орнаментами та декоративними елементами, тут часто малювали муз, херувимів, фотоапарати, мольберти, палітри із фарбами. Це мало підказати клієнтам, що світлина належить до світу мистецтва. Відповідно і самі клієнти мали мати вигляд на фотографії якнайкраще. Вхід йшли прикраси, мундири, святкові вбрання, нагороди, зброя. Постава – завжди шляхет-

ська з рівною спиною і сконцентрованим обличчям. Кожна фотографія була особливою подією в житті сім'ї і оформлення світлина мало бути відповідним із високим мистецьким стилем. Такі фотодокументи передають атмосферу минулих часів, вигляд людей того часу, їх одяг, прикраси, інтер'єр, види міст та різні елементи повсякденного життя, які потрапляли у об'єктив фотографа.

Підсумовуючи зазначимо, що фотографія, а саме фотографічний бланк, є цінним джерелом інформації, завдяки якому можна дізнатися про фотографів, які є авторами світлина, адресу фотоательє та відзнаки, які здобували фотографи на різноманітних виставках. Дизайн оформлення бланків знайомить із модними тенденціями того часу, коли фотографічні ательє були головною формою організації фотографічного процесу.

Bibliography and Notes

1. *Словник іншомовних слів* / Ред. О. Мельничук, Київ 1985, 775 с.
2. *Бристольський картон* [у:] Вікіпедія Web. 08.02.2019. <https://uk.wikipedia.org/wiki/брисвольський_картон>.
3. Будзей Олег, *Піонери кам'янецької фотографії*. Web. 05.3.2019. <<http://podolyanin/history/3382>>.
4. Идрисова Римма. *Становление и развитие фотографического дела в Казани и Казанской губернии (1843 – 1918 гг.): автореф. диссертации... кандидата исторических наук*, Казань 2013, 27 с.
5. *Краткое руководство для начинающих заниматься фотографией*, Санкт-Петербург 1896.
6. *Конгресне тиснення* [у:] Web. 20.01.2019. <https://uk.wikipedia.org/wiki/конгресне_тиснення>

7. *Нарисованные глаза, серьезный вид: как москвичи XIX века выглядели на фото*, Web. 15.02.2019. <<https://www.mos.83093073>>

8. Никитин Владимир. *Остатки прежней роскоши, или кое-что из истории оформления портретных фотографий*, Web. 01.03.2019. <<http://www.photounion.ru/Show=16>>.

9. Осетрова Галина, Данілов Ігор, Пламеницька Ольга, Фрухт Сергій, *Кам'янець-Подільський. Туристичний путівник*, Львів 2007, 320 с.

10. Паур Ірина, *Поштова листівка як джерело дослідження соціокультурного середовища та історичної топографії Кам'янця-Подільського (кінець XIX – початок XX ст.): дисертація ... кандидата історичних наук*, Київ 2015, 200 с.

11. Підгурний Іван, Урсу Наталя. *Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (друга пол. XIX – поч. XX ст.)*, Кам'янець-Подільський 2011, 251 с.

12. Підгурний Іван, Урсу Наталя. *Культурно-мистецька спадщина Поділля у художніх фотографіях Михайла Грейма (друга половина XIX – початок XX ст.): дисертація ... кандидата історичних наук*, Кам'янець-Подільський 2012.

13. *Приватний архів Дмитра Бабюка*.

14. *Приватний архів Сергія Шутяка*.

15. *Полное собрание законовъ Россійской имперіи*, Санкт-Петербургъ 1867, Томъ 40, № 41990, с. 397-406.

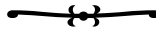
16. *Фотографический бланк*, Web. 15.03.2019. <http://taide.ru/book_page_45279.html>.

17. *Фотографический календарь на 1891 годъ*, Санкт-Петербургъ 1891, 144 с.

18. *Фотографъ. Органъ V-го отдела императорского русскаго технического общества по светописи и ея применению*, Санкт-Петербургъ 1881, с. 229-282.

19. Харитоновна Елена, *От «виктории» до «променада»*, Web. 28.02.2019. <<http://www.rusalbom/haritonova2.html>>.

20. Чистякова Вера, *Семейная фотография второй половины XIX – начала XX века в России: опыт этнологического и источниковедческого анализа: автореферат диссертации ... кандидата исторических наук*, Москва 2012, 26 с.
21. Шипова Татьяна, *Фотографы Никандр Аласин и Михаил Панов, [у:] Антиквариат, предметы искусства и коллекционирования* 2005, № 31, с. 110.
22. *Biblioteka narodowa*, Fotografia lekarza Janakowskiego, Sygn: F.40186/W.
23. *Biblioteka narodowa*, Fotografia lekarza Michala Rollego, Sygn: F.2291/W.
24. *Biblioteka narodowa*, Fotografia, Sygn: F.40144/W.
25. *Biblioteka narodowa*, Fotografia, Sygn: F.40152/W.
26. *Biblioteka narodowa*, Fotografia, Sygn: F.89048/W.
27. *Biblioteka narodowa*, Fotografia Franciszeka Kowalskiego, Sygn: F.72076/AFF.III-106.
28. *Biblioteka narodowa*, Fotografia Kutylowskiego, Sygn: F.43737.
29. *Biblioteka narodowa*, Fotografia Michala Rolle, Sygn: F.2166/W.
30. *Biblioteka narodowa*, Fotografia lekarza Zabrońskiego. Sygn: F.40145/W.
31. *Biblioteka Jagiellońska*, Korespondencja Henryka Sienkiewicza z lat 1883 – 1905, BJ Rkp. 6998 IV, s. 45.
32. Garztecki Juliusz, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972, 406 с.
33. *Polacy na wschodzie* Web. 18.03.2019. <<http://www.polacynewschodzie.pl/2188&lang>>.
34. Prusiewicz Alexander, *Kamieniec Podolski. Szkic historyczny*, Warszawa 1915, 128 с.
35. *Radikal Photo*, Web. 13.03.2019. <<https://a.radikal/922fb780c8bd.jpg>>.
36. *Radikal Photo*, Web. 10.02.2019. <<https://b.radikal/4b/3be07b0cab03.jpg>>.
37. *Radikal Photo*, Web. 05.03.2019. <<https://d.radikal/f5/8d3f75929223.jpg>>.



Artur Mykhailyk

**CINEMATOGRAPHY DEVELOPMENT OF UKRAINE
IN 1920 – 1930: POLITICAL AND IDEOLOGICAL CONTEXT**

Ivan Ohiyenko Kamyanets-Podil'skyi National University, Ukraine

Артур Михайлик

**РОЗВИТОК КІНЕМАТОГРАФУ УКРАЇНИ
У 1920 – 1930-Х РОКАХ: ПОЛІТИКО-ІДЕОЛОГІЧНИЙ КОНТЕКСТ**

Abstract: In the interwar period in the USSR, cinema was quite developed. Many films were made here, the network of cinemas grew rapidly, the material and technical base of the film industry grew. Among the leaders of the industry was Soviet Ukraine, where two powerful film studios operated (in Odessa and Kyiv). On the territory of the country produced own films, film projectors and other necessary equipment, trained actors.

However, in the late 1920s, cinematography in the USSR became increasingly dependent on ideology and became a powerful tool of state influence on the masses. Communist propaganda and agitation become a mandatory element of any film shot in the country. Without an ideological load it was impossible to release the film, and those films that were filmed earlier were declared harmful and banned from showing.

Keywords: cinematography, communist ideology, agitation, propaganda, Ukrainian culture

Кінофільми та поступ кіномистецтва є важливим історичним і культурологічним джерелом, починаючи з кінця XIX ст. Об'єкт реальності, відбитий у фільмі, може бути розглянутий із різних точок зору, поведінка героїв чудово піддається аналізу, тому кожний відзнятий кадр, окрім інтересу мистецького, становить значний науковий інтерес як окремий об'єкт наукового дослідження. Ось чому протягом советської доби і в період незалежної України про розвиток кіномистецтва писали багато

вчених: істориків і мистецтвознавців. Серед них помітне місце посідали Іван Корнієнко [10], Георгій Журов [6], Олександр Гак [4] та ін. У роки незалежної України до них долучилися Сергій Безклубенко [2], Любомир Госейко [5], Оксана Кузюк [11], Василь Ілляшенко [8] та інші.

Організаційно-творчим трансформаціям в українському кіномистецтві 1920-х років присвячено низку ґрунтовних монографій Володимира Миславського [7], [12], [13], [15]. Глибоко науково і цікавою методично

є стаття Яни Примаченко [21]. Разом із тим, комплексної, узагальнюючої праці, присвяченої формуванню «нової дійсності» у кіно та характеристиці ролі і значення впливу ідеології в поступі кінематографічного мистецтва в Україні (до 1937 р. УСРР, а після – УРСР) у 1930-х роках, поки що не створено.

Великі можливості кінематографа як винятково важливої галузі культури і мистецтва не викликають сумнівів. У квітні 1928 р. Микола Скрипник писав, що «...як усі галузі мистецтва, так і кіно-творче мистецтво є невід’ємна частина українського культурного процесу. Справа не в тому лише, щоб у нас були нові українські наші советські сценаристи, нові наші українські советські-комуністичні режисери, оператори, актори, музиканти і т. інш. Справа йде про те, щоб наша кіно-творчість була річищем творення нашої нової соціалістичної української національної культури» [22, 334]. Разом із тим, його ідеологічне значення полягає в тому, що «з окремих фрагментів зафіксованої кіноплівкою реальності можна витворити принципово новий образ дійсності. Тож автор почувався творцем світу, революціонером, який із уламків старого витворював небачені досі образи, своєрідні «сни в майбутнє». Відтак, «мистецтво доводило свою спроможність оволодівати дійсністю, революціонізувати її через проєкцію на свідомість глядацьких мас. Саме це було й необхідно керівникам большевицької Росії, що заходилися “перемонтовувати” увесь світ» [24, 866].

У масовому суспільстві одним з важливих принципів пропаганди є звернення до групи, а не до окремого

індивіду. Тоді починає діяти чинник групового тиску, проти якого більшості людей дуже важко протистояти. Спроба залишитися на власній позиції, альтернативній колективній, означає реальну можливість конфлікту. Тому людина найчастіше демонструє конформну реакцію, автоматично приєднуючись до колективної думки. Еріх Фромм наголошував, що страх ізоляції та виключення з товариства в людини сильніший, ніж страх кастрації. «Тому індивід має закрити очі на те, що група, до якої він належить, оголошує неіснуючим, або прийняти за істину те, що більшість вважає істинним, навіть якщо б його власні очі переконували його у зворотному», – писав вчений [25, 349]. Психологічні механізми, що діють при такому порушенні, схожі з механізмами, характерними для дисоціативних розладів, заснованих на механізмі відщеплення окремих психічних функцій від свідомості – це навіювання, самонавіювання, умовна бажаність [17, 191].

Це добре розуміли лідери тоталітарних режимів і лівого, і правого спрямування, де кіно активно використовується як засіб контролю і впливу на маси. Невипадково відомий німецький філософ, літературний критик і письменник Вальтер Беньямін називав сюрреалістів першопрохідцями фотографічного конструювання, а наступним етапом його розвитку вважав появу советського кіно. «Це не перебільшення: великі досягнення його режисерів були можливі лише в країні, де фотографія орієнтована не на зачарування та переконання, а на експеримент і навчання», – особливо наголошував він [3, 69].

Так сталося, що в міжвоєнний період із чотирьох лідируючих кінематографічних країн у двох, Советському союзі і Німеччині, кіно перебувало під жорстким диктатом тоталітарних режимів. У 1920-х роках головним завданням кіно був показ реалістичного життя з поправкою на те, що «дійсність рекомендувалося «монтувати» з метою глибокого ідеологічного впливу на широкі глядацькі верстви» [24, 866]. Починаючи з кінця 1920-х років, у Советському Союзі єдиним мірилом придатності фільму до прокату була авторитетна думка Іосіфа Сталіна. Смак «вождя народів», а зовсім не комерційний розрахунок чи художньо-естетичне наповнення, був єдиним критерієм, який визначав долю і майбутнє практично всіх кінострічок. У пресі активно утверджувалася думка про те, що в СРСР створені унікальні можливості для виробництва фільмів, потрібних робітничій класі, що пропагують будівництво соціалізму, організовують «психіку глядача в комуністичному напрямку». Звісно, що за таких обставин вважалося абсолютно неприпустимим створення аполітичних фільмів, які не служать цілям агітації і пропаганди комунізму. Тут зазначимо, що «в сфері ідеології відділяється доктрина і пропаганда. Тоталітарна індоктринація розрахована на «своїх», натомість пропаганда спрямована «назовні» [20, 623]. Це добре видно на прикладі змін в українському советському кіно, яке протягом 1920-х років поступово еволюціонувало і на початку 1930-х років перетворилося на потужний за своєю силою інструмент насадження нової ідеології і нових цінностей. Якщо в умовах українізації та штучної де-

мократії періоду нової економічної політики (НЕП) воно змогло швидко розвиватися й набуло чудового національного колориту та глибини образів у творах Олександра Довженка, Івана Кавалерідзе і інших мистців, то вже з початку 1930-х років йому судилося стати знаряддям пропаганди й впливу на маси.

1920-ті роки були періодом швидкого розвитку матеріально-технічної бази кіноіндустрії Советської України. З 1928 року почала працювати Київська кінофабрика, побудована за німецьким зразком на вигоні площі 40 гектарів із центральним павільйоном (110x40 м; 3 600 м² корисної площі), де одночасно можна було знімати 24 ігрових фільми (для порівняння – на Одеській кінофабриці з її чотирма павільйонами одночасно могли працювати 18 режисерів). Визнана на той час найбільшою кіностудією Советського союзу, Київська кінофабрика забезпечувала близько половини советського кіновиробництва [5, 42]. Того ж року почав діяти оптико-механічний завод в Одесі (КІНАП) із випуску кіноапаратури, а у 1929 р. в м. Шостка запрацював потужний завод із виробництва кіноплівки «Свема» [14, 155]. Однак були і негативні моменти. Зокрема, після початку роботи Київської кінофабрики союзна влада 1928 р. відібрала у ВУФКУ Ялтинську студію і передала її в користування об'єднанню «Совкіно» [18, 104].

Швидкими темпами зростала мережа стаціонарних і пересувних кіноустановок. Якщо 1-го жовтня 1928 р. в советській Україні їх разом налічувалося 2136, то 1-го січня 1934 р. їх число зросло до 5038 [23, 274], або більш ніж у 2,3 рази. Таке

динамічне зростання насправді мало одну ключову причину – советська влада завжди розглядала кіно як могутній засіб пропаганди і агітації. Саме принцип ідеологічної витриманості, а не бажання владних інституцій періоду сталінізму підвищити культурний рівень народу, був головним мотивом відкриття нових кінотеатрів і створення мережі кіноустановок в українських містах і селах.

Після згортання українізації і НЕПу розпочався наступ на українську інтелігенцію. У травні-червні 1928 року відбулася Всесоюзна нарада при центральному комітеті всесоюдної комуністичної партії (більшовиків) із питань агітації, пропаганди та культурного будівництва. На ній були гостро скритиковано так звані «тенденції зростання націоналізму та шовінізму» в окремих республіках: «У національно-культурному будівництві, за загального підйому національної культури народів СРСР і зміцнення пролетарських позицій, намічується деякий підйом тенденцій великодержавного шовінізму, зростання місцевого націоналізму та простежуються спроби спрямувати розвиток національної культури буржуазно-демократичним шляхом (орієнтація на «культурний» Захід, заперечення керівної ролі пролетаріату в розвитку національної культури, ідеалізація національної «старовини» тощо)» [15, 174].

За визначенням Мирослава Поповича, створена Сталіним на ґрунті однопартійної диктатури владна система «була не просто його особистою абсолютною владою, а й режимом найвищою мірою тоталітарним», а його суть зводилася «врешті-решт до терору, і ідеологічний

тиск та контроль – прояв цього терору» [20, 621]. З того часу поступово, але неухильно зникають певний демократизм і творча свобода, при таманні українському советському кіномистецтву протягом 1920-х років. Тоді, до прикладу, між працівниками відділу Політичної просвіти, Державного політичного управління, представниками районного парткомітету, головою Одеського губерньського виконкому Івановим, з одного боку, (саме в Одесі працювала найбільша тоді кінофабрика) і представниками Всеукраїнського фото кіноуправління (ВУФКУ) – з другого у середині 1920-х років постійно виникали конфлікти щодо відповідності нових фільмів большевицькій ідеології. Такі тертя мали місце під час створення фільмів *Макдональд*, *Аристократка*, *Руки геть від Китаю*, *Проголошення Молдавської республіки*. Так, після доопрацювання сатиричної кінострічки *Макдональд* (режисер Лесь Курбас, 1924 рік) представник ВУФКУ Вайнер назвав її «... геть антихудожньою і контрреволюційною». Курбас образився і заявив, що залишає Одеську кінофабрику на знак протесту. Тогочасний директор Першої кінофабрики А. Л. Греймер [на жаль, ім'я невідоме – А. М.] став на бік Курбаса й написав доповідну записку на ім'я секретаря центрального комітету комуністичної партії (більшовиків) України Еммануїла Квірінга, де виклав суть справи. Щоправда, такі фільми, як *Ряба телиця* і *Чорне золото* не викликали жодних зауважень ні у ВУФКУ, ні у органів цензури з боку ідеології і художності [27, 47-50].

До кінця 1920-х років на екрани СРСР вийшло безліч пропагандист-

ських картин різної якості, присвячених формуванню «нової людини». Самі сюжети кінострічок ще більше спрощувалися і були зведені фактично до типового сценарію:

- Передовик виробництва взяв на себе зобов'язання дати стільки-то продукції до чергового з'їзду партії (Дня народження Вождя).

- Його найкращий товариш (жінка, кохана тощо) виявляється законспірованим троцькістом (фашистом, американським шпигуном та ін.), який хоче зірвати план передовика шляхом усіляких диверсій тощо.

- Мудрий робітник, утім, викриває ворога народу. Причому, дуже простим способом. Останній в якийсь момент має необережність висловитися про Велику Партію чи Сталіна без належної поваги. На нього, без жодних сумнівів і вагань, головний герой пише донос у Народний комісаріат внутрішніх справ.

- Перешкоди зняті. Герой встигає виплавити обіцяну кількість чавуну (варіанти) до чергового з'їзду комуністичної партії.

У цьому нехитрому сюжеті найбільш показовою є одна деталь: майже завжди ворогом народу виявлялася дуже близька до головного героя людина – або родич, або товариш. *Велика сила* (1950 р.), *Чудесниця* (1936 р.), *Шахтарі* (1937 р.) та інші. Очевидно, таким чином сталінська пропаганда намагалася показати людині, що доноси потрібно писати на всіх, не гребуючи родинними зв'язками чи романтичними почуттями.

У картині *Хранитель музею* (1930 р., режисер Борис Тягно) присутній мотив переосмислення поглядів людиною, яка спочатку не

прийняла революції. Картина торкається проблеми участі інтелігенції в революції та стосунків із контрреволюціонерами. Керівник історико-археологічного музею, професор Корнієнко рятує від переслідування російських большевиків групу гайдамаків. Коли місто займають польські війська, професор не може витримати блюзнірства врятованих. Політично правильна картина, випущена невдовзі після закінчення судового процесу в справі учасників організації Спілки Визволення України, якраз і була спрямована проти «українського шовінізму» (петлюрівці пробуджують у професора шовіністичні почуття і з його допомогою «рятують» національні скарби, переправляючи їх до Варшави).

В Україні 1933 року режисер Марк Левков знімає картини *Большевик Изотов*, *Дід Мороз*, *Свято заможности*, що стають клясиною советського документального кіно. Популярним серед документалістів виявився жанр кінопортрету, в якому автори намагаються втілити образ «нової людини» у сучасниках. Це, наприклад, картини *Олексій Стаханов* (1935 р.) і *Парторг Майоров* (1938 р.) [1, 108].

Потужний заряд пропаганди нового життя містився і в клясичних тогочасних фільмах, визнаних в усьому світі. Син бідняка Василь організовує колгосп, отримує трактор і з його допомогою заорює куркульську землю. Син куркуля Фома вбиває Василя, сподіваючись на розпад колгоспу, але на свій подив досягає якраз протилежного. Міцніє колгосп, об'єднуючи навколо себе бідняків і середняків, організовуючи новий світогляд у селі. Батько убитого куркулем Ва-

сила, дядько Опанас, у стрічці *Земля* (1930 р., режисер Олександр Довженко) просить громаду поховати його сина «по-новому», оскільки той загинув «за нове життя» (58 хвилина). Щоб не попи і дяки, а «...наші хлопці і дівчата. І нехай нові пісні співають про нове життя». При цьому Опанас дивиться прямо в камеру, порушуючи закони жанру та звертаючись безпосередньо до глядача.

Відверта сцена (туга нареченої за Василем) значно підсилює вплив стрічки на глядача та цікавість до нього. Гола відьма скидає ікони: така сцена не може залишити байдужим навіть звиклого до подібних ексцесів сучасного любителя кіно, не говорячи про глядача 1920-х років (1 год. 08 хв.). Дозволимо собі припущення, що значна частина глядачів прагнула потрапити на сеанс заради цих кадрів, а не заради колгоспного трактора. Втім, для ідеологічного впливу це немало жодного значення: головне, аби людина прийшла на сеанс.

Сам О. Довженко, між іншим, не приховував агітаційного спрямування стрічки та його потужного впливу на свідомість населення. «Зйомка картини збіглася з розгортанням колгоспного будівництва і ліквідацією куркульства як класу, – підкреслював режисер перед початком показу фільму червоноармійцям. – Зважаючи на цей важливий переломний момент, мені хотілося в частині диференціації психіки селянства донести до свідомості мого глядача, що перехід на колективне оброблення землі є логічним і неминучим звершенням волі робітників і трудящих селян, які намагаються перевлаштувати своє господарство і життя» [16, 9].

У розпал дискусії про фільм *Земля* прозвучали закиди й на адресу самого мистця щодо його походження і того, що він не «пролетарський художник», а «попутник». «Світогляд та світовідчуття Довженка не випадкові, бо вони походять із його соціальної природи», – йшлося в критичній статті, присвяченій названій стрічці [16, 10].

В одному з багатьох донесень на О. Довженка (завдяки тому що практично всі його політичні вислови фіксувалися каральними органами НКВД, а, отже, відклалися в архівах, зараз є змога з ними ознайомитися) повідомлялося про його розмову 18 липня 1938 р. з Миколою Бажаном, Максимом Рильським, Юрієм Яновським та іншими літераторами у Будинку творчості в Ірпені, під Києвом. Чекісти писали, що він буквально кричав про своє незадоволення тим, що «... у Грузії кіно роблять грузини, в Росії – росіяни, а в Україні – і грузини, і росіяни, і євреї. Але тільки не українці». Мистець стверджував, що це зроблено свідомо, щоб українці не зросли, щоб обмежити культурний процес, щоби навмисно українські національні фахівці не готувалися. Чого тільки варті вислови Довженка, старанно зафіксовані працівниками спецслужб: «Української культури нема!», «українську культуру загнали в гопаки і шаровари!», «українською культурою бояться займатися», «на кожного творця української культури дивляться як на потенційного ворога», «Щорсу легше було гнати з України окупантів, ніж мені ставити про нього картину» [переклад з російської. – А. М.] [19, 98]. Показово, що згаданий майстром фільм *Щорс* був замовлений особисто Сталіним



як фільм про «українського Чапаєва». Він з'явився в прокаті 1939 ріже російською мовою, а його українська версія потрапила в довгу чергу бюрократичних перепон та узгоджень.

Кризовий стан українського кінематографа, не в останню чергу спричинений перманентними репресіями, жорсткими ідеологічними обмеженнями окупаційного режиму, некомпетентним втручанням компартійних сановників (включно із верховним «мистецтвознавцем» Іосіфом Сталіним), зафіксований у доповідній записці директора «Українфільму» Марка Ткача *Про основні питання української кінематографії в 1937 році*, підготовлений 16 грудня 1936 року й тоді ж скерований до центрального комітету комуністичної партії [19, 96].

З кінця 1920-х років фільми в СРСР почали забороняти. Часто це відбувалося через їх недостатній пропагандистський характер. Вони, як вважали большевицькі вожді, недостатньо завзято вихваляли переваги нового ладу. Так, у 1928–1930 роках саме з цих міркувань були зняті з екранів фільми: *Студентка*, *Квартали передмістя*, *Людина з кіноапаратом* і *Весна*, що кваліфікувалися як шовіністичні, занепадницькі та формалістичні [28, 27]. 1934 року було заборонено демонструвати стрічки *Молодість* і *Біла смерть*, оскільки вони були переповненні психологічними моментами та відображали переживання негативних героїв, а відтак могли викликати співчуття у глядачів [28, 31].

Недостатньо виховними видалися спеціальній комісії оргбюро центрального комітету комуністичної партії фільми *Молодість* (1934 р.)

і *Біла смерть* (1935 р.), зняті українськими мистцями. Так, 14 лютого 1934 року завідувач відділу культури і пропаганди центрального комітету всесоюзної комуністичної партії (большевиків) Алексей Стецький повідомляв Миколі Попову з центрального комітету комуністичної партії (большевиків) України, що в картині *Молодість* режисера Леоніда Лукова присутні занадто затягнуті сцени з «психологією» і монологами [29, 6].

Так само не пощастило фільму *Біла смерть* (друга назва *Зона*) режисера Михайла Капчинського (останній режисерський досвід творця і першого директора Одеської кінофабрики), також присвяченого Одесі періоду інтервенції. Тут глядач, на думку каральних органів, не побачить справжнього звіриного оскалу імперіялістичних інтервентів та страждань трудящих. Переглянувши кіно, яке супроводжувалося веселою музикою, веселими піснями дїтлахів і матросів, сонячними картинами моря та міста – глядач скаже: «весело жилося за інтервенції» [29, 31]. Не відповідала вимогам «нового» часу й революційна стрічка *Каховський плацдарм* (1933 р., інша назва – *Суворі дні*) режисера Арона Штрижка-Штейнера. Тому, що партійні органи, як ішлося в листі до секретаріату центрального комітету комуністичної партії (большевиків) України та його копіях товаришам Іосіфу Сталіну, Андрею Жданову і Лазарю Кагановичу, не керували зйомками фільму, не переглядали сценаріїв та не інструктували режисерів [29, 32].

Названі кінокартини, незважаючи на їх приблизну вартість від 800 тис. до 1 млн. рублів кожна, були ви-

Bibliography and Notes

знані комісією невдалими та були заборонені до показу. До речі, саме 1933 року на світові екрани вийшла американська стрічка *Кінг-Конг* (режисер Меріян Купер), яка зібрала за час прокату біля двох млн. доларів – рекордну для того часу суму. Кіно присвячене зовсім не революції, а пригодам вигаданої велетенської горили, яка закохалася в красуню-білявку Енн Дерроу! Яка різниця в світогляді і житті: у США люди, після трудового дня, залюбки спостерігають за гігантською мавпою, що скаче по хмарочосах. Натомість, у СРСР його жителям пропонувалося дивитися на «звір'ячий оскал імперіялізму» і страждання народних мас, а фільми знімалися з прокату через завелику кількість пісень і веселощів.

Як справедливо узагальнює Олена Шупік, «Унаслідок наростання негативних процесів в Україні, пов'язаних з утвердженнями культу особи і посилення боротьби з “буржуазним націоналізмом”, закриття всіх періодичних кіновидань, а потім – воєнного лихоліття, розвиток українського кінознавства був перерваний майже до кінця 40-х років» [26, 442].

Таким чином, розвиток кіноіндустрії в советській Україні та поступ кіномистецтва в 1930-х роках визначалися, фактично, одним чинником: панівною комуністичною пропагандою та агітацією. Прокрустове ложе сталінізму робило можливим появу у прокаті тільки ідеологічно «правильних» фільмів, що зображали на екрані «нову» дійсність, яка, насправді, зовсім не відповідала реальному життю.

1. Александров Григорий, *Эпоха и кино*, Москва: Политиздат 1983, 336 с.
2. Безклубенко Сергій, *Українське кіно: начерк історії*, Київ 2001, 170 с.
3. Беньямин Вальтер, *Короткая история фотографии*, [в:] *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*, Москва 1996, с. 66-92.
4. Гак Александр, *К истории создания Совкино*, [у:] *Из истории кино. Материалы и документ*, Москва 1962, с. 131-145.
5. Госейко Любомир, *Історія українського кінематографа: 1896 – 1995*, Київ: KINO-КОЛО 2005, 464 с.
6. Журов Георгій, *Розвиток українського кіномистецтва*, Київ 1958, 44 с.
7. Миславский Владимир, *Еврейская тема в кинематографе Российской империи, СССР, России, СНГ и Балтии (1909–2009)*, Харьков 2013, 628 с.
8. Ілляшенко Василь, *Історія українського кіномистецтва*, Київ: ВІК 2004, 386 с.
9. Викторов Василий, *КПСС о культуре, просвещении и науке: Сборник документов*, Москва: Политиздат 1963, 552 с.
10. Корнієнко Іван, *Українське советське кіномистецтво. 1917–1929*, Київ 1959, 144 с.
11. Кузюк Оксана, *Українське советське кіно 1930-х років: суспільно-політичний аспект*, [у:] *Гілея* 2010, Том 41, № 11, с. 123-128.
12. Миславский Владимир, *Кино-предприниматель Дмитрий Харитонов. Жизнь и фильмы*, Харків 2012, 216 с.
13. Миславский Владимир, *Жанры и тематика украинского кино 1920-х годов*, Saarbrücken: LAP LAMBERT Academic Publishing 2015, 238 с.
14. Наумова Лариса, *Умови виникнення українського національного кінематографа і діяльність ВУФКУ*, [у:] *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачен-*

ня імені І. Карпенка-Карого 2014, Випуск 15, с. 152-160.

15. Миславский Владимир, *Одеса... Немое кино. 1897–1930*, Харків 2015, 376 с.

16. О «Земле». Режиссер А. Довженко [у:] *Красноармейское кино 1930*, № 1, Июнь, с. 9-11.

17. Павлов Дмитро, *Принцип пропаганди як умови ефективного здійснення*, [у:] *Вісник Львівського університету* 2018, Серія: Філософсько-політологічні студії, Випуск 16, с. 189-195.

18. Парахіна Марія, *Національна кінематографія України і Росії: передісторія співпраці*, [у:] *Вісник Маріупольського державного університету* 2016, Серія: Політологія, Випуск 16, с. 101-109.

19. Парахіна Марія, «Соціалістичний реалізм» советського кіномистецтва 1930 – 1940-х рр.: у пошуках ідеологічної парадигми, [у:] *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка* 2016, Серія: Історія, Випуск 2(3), с. 94-100.

20. Попович Мирослав, *Нарис історії культури України*, Київ: АртЕк 1998, 728 с.

21. Примаченко Яна, *Українське кіно 1920-х років у пошуках власних тем та смислів*, Web. 15.03.2017. <<https://uamoderna/prymachenko-cinema>>.

22. Скрипник Михайло, *Стан і перспективи української кінематографії*, [у:] *Історія української культури: Збірник матеріалів і документів*, Київ: Вища школа 2000, с. 334-336.

23. Азатян Валерий, *СССР в цифрах*, Москва 1935, 316 с.

24. Тримбач Сергій, *Екранна культура*, [у:] *Історія української культури*, Київ: Наукова думка 2010, Том 5, Книга 2, с. 861-928.

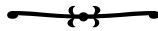
25. Фромм Эрих, *Душа человека*, Москва 1992, 430 с.

26. Шупик Олена, *Кінознавство і кінокритика*, [у:] *Історія української культури*, Київ: Наукова думка 2010, Том 5, Книга 2, с. 439-446.

27. Центральний державний архів громадських об'єднань України, Фонд 1, Опис 20, Справа 1852, арк 47-50.

28. Центральний державний архів громадських об'єднань України, Фонд 1, Опис 20, Справа 4193, арк. 27, 31.

29. Центральний державний архів громадських об'єднань України, Фонд 1, Опис 20, Справа 6458, арк. 6, 31, 32.



Cultural Studies

Volodymyr Aleksandrovych

**PAINTERS OF THE 16TH CENTURY
IN THE ACT BOOKS OF THE TOWN OF LUBLIN**

Ivan Krypyakevych Institute of Ukrainian Studies,
National Academy of Sciences of Ukraine

Wołodymyr Aleksandrowycz

**XVI-WIECZNI MALARZE
W AKTACH MIASTA LUBLINA**

Abstract: The materials on the history of the hitherto unknown local center of painters of the 16th century, collected during the systematic processing of the archives of the city of Lublin, are published. For the first time the personal composition of masters and the evolution of the professional environment from the first found mention of 1520 about the painter Wenceslausto the end of the century are shown. The more active development of the environment before the middle of the century and in its last third, especially at the end of the century, has been demonstrated. Among the documented masters, Jan Vertsoshko is singled out as a lonely artist, whose life path is documented in more detail (1575 – 1609 / 1611). Some sources of professional activity of painters and external connections of the center are given.

Keywords: Lublin, painters of the 16th century, Polish painting of the 16th century

Pawłowi Sygowskiemu

Na przestrzeni dziejowej Lublin niezmiennie występował jako ważny ośrodek miejski, centrum administracji świeckiej jak również kościelnej. Z tego powodu miasto jednocześnie prezentowało się znaczącym ośrodkiem kultury artystycznej, w tym malarstwa, utrzymując pod tym względem w swym promieniowaniu nawet niemało odległe tereny¹. Niemniej jednak dawniejszy

okres tej strony dziejów miasta nie jest znany. Jego historia malarska zaczyna się wprost od jednego z najważniejszych malarskich obiektów w dziejach miasta – zakończonych w sierpniu r. 1418 słynnych fresków tradycji wschodniochrześcijańskiej fundacji króla Władysława Jagiełły w kaplicy Trójcy Prze-

malarza z Radomia Jana Kuształowicza z chorążym sochaczewskim Kaspem Zygmuntom Lipskim na wykonanie ołtarza do kościoła p.w. św. Jakuba Apostoła w Krzemienicy (1634) razem z jego już wcześniej odnotowanymi pracami dla Tarnowa i okolicy [15, 152-158]. Na temat tarnowskiego śladu artysty zob. [28, 153], [8, 158-159], [15, 153].

¹ Nowszą okazją do przypomnienia tej strony kultury artystycznej Lublina stało odkrycie kontraktu działającego w Lublinie oraz Radomiu

najświętszej na zamku lubelskim [31], [32]. Tam właśnie zostali odnotowani pierwsze imiona czynnych na gruncie Lublina malarzy – zaginione na sklepieniu wymienienia Kyryła oraz Juszka razem z Andrejem, który według zachowanych otstnich wersetów napisu fundacyjnego zakończył malowanie kaplicy, datując go na dzień św. Wawrzyńca, 18 sierpnia 1418 r. [31, 131-133], [32, 154].

Żaden z tych artystów nie należał do malarzy przez dłuższy czas działających na miejscowym gruncie. Przybyli dla wykonania pewnego zlecenia, po wywiązaniu się z którego mieli wrócić „ad patriam”² jak to miał onotować podskarbi królewski wobec pierwszych działających w kregu mecenatu królewskiego artystów tradycji wschodniochrześci-

² Podług najnowszych ustaleń bynajmniej jeden z tych artystów, wprowadzony do literatury pod imieniem mistrza sklepienia kaplicy lubelskiej [32, 131-132], [33, 147], powinien być działać również we Lwowie. Jak można wnioskować, miał pracować przy malarskiej dekoracji kaplic Wysokiego oraz Niskiego zamków [13, 56], [11, 4]. We wnętrzach wymienionych kaplic w początkach XVII w. odnotował obecność malowideł tradycji bizantyńskiej Martin Gruneweg, którą to wiadomość do obiegu naukowego wprowadził: [17; 110, 112]. Nowszą naukową publikację odnośnego przekazu źródłowego zob.: [25; 657, 688]. Rzeczowym dowodem aktywności tego malarza na gruncie lwowskim występuje zachowana w cerkwi p.w. Narodzenia Bogurodzicy we wsi Starycz koło Lwowa ikona Chrystusa Chałkitisa prawdopodobnie jego ręki (Nacionalnyj Muzej u Lwowi imeni [Mytropolyta] Andreja [(Szeptyc'koho)]) (dalej cyt.: NML): [16, № 30]. Propozycje atrybucji ikony mistrzowi lubelskiemu podano: [2, 32-33], [11, 4]. Por.: [4, 170-172]. Por. również: [19, 279; 9, 911; 13, 54]. W cerkwi pod wezwaniem Przeniesienia relikwii Św. Mikołaja we wsi Storona koło Drohobycz zachowała się również późniejsza, już z drugiej połowy stulecia, ikona Spasa Tronującego (NML: [15, № 69], powtarzająca zaginiony wcześniejszy obraz mistrza lubelskiego. Taką atrybucję przedstawiono: [10, 6, приміт. 24]. Dokładniej zob.: [14, 201-203]. Por. również: [12, 222].

jańskiej w Krakowie i okolicy jeszcze przed końcem XIV w. [29, 207], [34, 5]. O samych malarzach lubelskich jednak nie słyhać po freskach kaplicy zamkowej jeszcze dokładnie przez całe stulecie. Pojawiają się w aktach miejskich jako najważniejszym dostępnym zasobie źródłowym pozwalającym uchwycić ich obecność oraz aktywność tylko od r. 1520.

Chociaż akta miejskie są docenionym źródłem wiadomości o środowisku artystycznym, zwłaszcza kiedy chodzi o czasy dość odległe³, jednak w przypadku Lublina ich możliwości dotychczas nie zostały wykorzystane, dlatego obecny stan znajomości na temat środowiska malarzy lubelskich jest prawie znikomy. A jedyna nader skromna prezentacja sprzed 90. laty kilku przypadkiem odnotowanych przekazów źródłowych o nielicznych artystach traktuje wyłącznie o malarzach XVII-wiecznych⁴. W żaden sposób nie potrafi odpowiadać to temu, co, jak się okazało po ich przejrzeniu, zostało zapisano i przetrwało na kartach akt miejskich⁵.

Księgi miasta Lublina zachowały się od r. 1465, a kompletniej jednak od

³ Świeży przykład z niedalekiej lubelskiej okolicy – opublikowane wiadomości o malarzach zamajskich z przełomu XVI i XVII w.: [22, 314-335], [23, 318-334].

⁴ [29, 80-81]. Zrobiono to wreszcie nie zawsze nawet trafnie. Zwłaszcza niejednokrotnie później powtórzone upodobane okrelenie wysiłków jednego z miejscowych malarzy przy sporządzaniu portretu nie tylko okazało się powstałym w całkiem innych niż to pobieżnie podano w pierwszej publikacji okolicznościach, lecz nawet dotyczącym... zupełnie innego artysty: [7, 152-160].

⁵ Widać to zwłaszcza na wprowadzonych przy okazji do obiegu naukowego przechowanych w księgach miejskich wybranych wiadomościach o lubelskich malarzach pierwszej połowy XVII w. Janie Kuszałowiczu, Florianie Ostrowskim i Włochu Jacopo Tebaldim: [7, 153-159], [15, 153-158], [21, 372-373].

r. 1516 [27, 17]. Dlatego aktualnie są uchwytnie dzieje środowiska tylko XVI-wiecznych i późniejszych malarzy lubelskich. Zwykle dla XVI w. przetrwały w aktach miejskich wiadomości o artystach są dość ograniczone, zwłaszcza z pierwszej połowy stulecia⁶. Niemniej jednak jest to wyjątkowa możliwość przedstawienia choć jakiegoś systematycznego wyobrażenia ta temat tej dziedziny miejscowej społeczności artystycznej.

Listę malarzy lubelskich rozpoczyna jedyny raz odnotowany pod r. 1520 Veneslaus, którego pokwitował Bartosz z Brześcia jako pełnomocnik Muczko de Brzescie [2, 2: k. 57] (istota samej sprawy nie prezentuje się wyraźnie).

Dalej przy sprzedaży domu w r. 1541 figuruje Georgio pictor [2: 5, s. 49] pod r. 1555 pojawiający się jako nie żyjący już wtedy sąsiad przy sprzedaży domu na przedmieściu [2: 8, s. 1561, 1579]. W r. 1557 w aktach występują spadkobiercy jego również zmarłej już w tym czasie wdowy, zapisanej przy tym jako Anna Kuliskowna w sprawach domu ojcowskiego [2: 8, s. 1604; por.: s. 1606, 1659].

Po dwu latach po Jerzym w r. 1543 występuje w aktach Mathias pictor w związku z uregulowaniem spraw swojej części ojcowizny, którą odsprzedał matce Barbarze kaletniczce [2: 5, s. 420].

Joannes pictor w r. 1546 stawał przed sądem wójtowsko-ławniczym w sprawie skromnej sumy 30 groszy [2: 4; k. 360]. W r. 1550 miał on dwa procesy

sądowe z okazji nieuczciwych słów, padłych pod adresem ławników miejskich [2: 7, s. 116, 127], nie ograniczając się nimi. Na tym smym gruncie procesował się również z jakimś Stanisławem [2: 7, s. 127]. 5 czerwca 1555 r. malarz złożył w urzędzie wójtowsko-ławniczym zobowiązanie pomalować górną kondygnację fasady kamienicy rajcy Macieja Kasprowicza za kwotę w wysokości 7 florenów [2: 8, s. 1017-1018]. Mamy w tym świadectwie najstarszy nie tylko dla Lublina wzór swego rodzaju kontraktu malarza na wykonanie pewnej pracy jak również ważny przekaz na temat aspiracji artystycznych ówczesnego patrycyatu lubelskiego oraz wyglądu rezydencji patrycyuszowskich⁷ na Rynku miasta. Pozatym jest to ważne świadectwo na temat tej strony kultury artystycznej miasta, autentycznym wzorom której już oddawna wypadło przestać istnieć.

Był artysta w jakiś sposób zasłużony również dla miasta, ponieważ swego czasu otrzymał od radnych lubelskich pewny teren, położony po szpitalu lubelskim i 2 kwietnia r. 1557 wyrazili oni zgodę na wzniesienie na tym placu przewidywanego zabudowania. Sam artysta w odpowiednim dokumencie, wniesionym do akt Rady, dwukrotnie został wymieniony jako Ioanni (również Ioannes) Ploskowski [2: 149, k. 75 v], co wskazuje nieznane z innych dostępnych przekazów źródłowych nazwisko artysty. Jest to równocześnie ostatni ujawniony jego ślad na gruncie miasta.

Z kolei w r. 1547 miał jakiś proces przed urzędem wójtowsko-ławniczym Marcum pictor [2: 4, k. 502]. Po dwu

⁶ Widać to wyraźnie na przykładzie dokładnie opracowanej sytuacji lwowskiej: [6, 83-150, 199-220]. Prawda nieco inaczej prezentuje się rozwój środowiska przemyskich malarzy ukraińskich (opracowane wiadomości dotyczące działających tu malarzy pochodzenia polskiego i obcych dotychczas nie zostały opublikowane), co jednak determinowały osobliwości rozwoju ich środowiska [6, 41-82].

⁷ Ciekawym przyczynkiem do tej kwestii jest również przekaz źródłowy o dekoracji rzeźbiarskiej narożnej kamienicy rynkowej przy ulicy Grodzkiej, nad rzeźbami attyki której w r. 1577 pracował znany krakowski artysta pochodzenia włoskiego Santi Gucci: [20, 185-188].

latach zobowiązał się on spłacić pewną należność [2: 6, s. 584]. W następnym roku przypadkowo przez omyłkę podano go w księdze przychodów i rozchodów miasta, a później zapis skreślono [2: 267, s. 632].

Odnotowane w aktach miasta różnorodne przejawy aktywności na jego terenie w latach 40. oraz 50. XVI w. co najmniej czterech malarzy wskazują na Lublin jako ważny w tych czasach ośrodek malarski. Niestety, z wyjątkiem zobowiązania Jana Ploskowskiego zazwyczaj skromnej treści wpisy do ksiąg miejskich nie przechowały ważniejszych wiadomości nie tylko o samych artystach, lecz również ich działalności zawodowej. Niemniej jednak pozostał w tych skromnej treści zapiskach ważny wymowny ślad funkcjonowania na terenie miasta środowiska fachowego z uchwytą samodzielną pozycją w dziejach kultury artystycznej miasta.

Lata 60 XVI w. okazują się niewypelnioną cezurą w wiadomościach na temat malarzy lubelskich bez żadnego odsyłania do działających na terenie miasta artystów. Pojawiają się ponownie tylko w połowie lat 70., prezentując już niemało odmienną sytuację ostatniej czwartej stulecia. Rozpoczyna ten nowy odcinek listy XVI-wiecznych malarzy lubelskich dwukrotnie odnotowany pod r. 1574 Mikołaj malarz, zobowiązany do zapłacenia 60 florenów rajcy Maciejowi Kasprowiczowi za farby [2: 152, k. 188 v], które, jak wypadało by wnioskować, miał odebrać od niego, nie zapłaciwszy sprzedawcy należytej zań kwoty. Jeszcze tego samego roku występuje ponownie przy wystawieniu przez kupca, rajcę oraz znanego wydawcę wileńskiego Łukasza Mamonicza upoważnienia do odebrania jednego florena od jakiegoś Felixa Rogowskiego [1: 12, s. 283], w

czym wypadało by dostrzegać skromny awtentywny ślad lubelskich kontaktów wydawcy z Wilna.

W r. 1575 pojawia się w aktach urzędu radzieckiego malarz Jan protestując przeciwko doktorowi medycyny Walentemu Sieprowskiemu, który zatrzymał 2 floreny i 10 groszy „pro picture vexillorum ecclesiasticorum” [2: 152, k. 234]. Ze swej strony pozwany zaskarżył malarza, iż ten nie stawiał się dla odebrania owych pieniędzy [2: 152, k. 234 v]. Następnego roku w urzędzie wójtowskim malarz stawiał się wraz z nie podanym z imienia swym czeladnikiem z okazji pokwitowania przez mieszczanina Baltazaro Peruus z jakiejś odzieży, złożonej u malarza przez syna tego ostatniego [2: 12, s. 1481-1482]. W spisany w tym samym roku testamentie zmarłego mieszczanina Jana Gibela odnotowano, iż „Jan malarz kthori mieszka w Łomaziech półpięta złoto za bleywas został winien” [2: 135, s. 7]. Jest to następne podobne po spisany przed dwoma laty analogicznym wypadku z malarzem Mikołajem świadectwo na temat pozyskania przez ówczesnych artystów lubelskich materiałów malarskich⁸.

W r. 1579 ludwisarz oraz rajca lubelski Aleksy odstąpił malarzowi wraz z żoną Anną, pojawiającą się przy tej okazji w źródłach po raz pierwszy, pewien ogród [2: 71, s. 70]. W r. 1583 malarz wraz z żoną odkupił od Walentego Krzesza dom na przedmieściu koło szpitala

⁸ Jak widać, handel materiałami malarskimi był w ówczesnym Lublinie dość rozwinięty. Podtrzymują taki wniosek także zapiski z inwentarza rajcy Rudgery Sacelli, który w r. 1577 posiadał zwłaszcza dwa wory „farby indichy”, z których jeden ważył kamieni trzy y funtów dwadzieścia cztery, a drugi – kamieni cztery y trzydzieści jeden funt [2: 135, s. 10]. W r. 1582 wśród wydatków kasy miejskiej odnotowano zapłacenie „panu Matisowi aptikarzowi” za niewymienione farby „do wieże Krakowskiej” [2: 298, s. 559].

Świętego Ducha [2: 14, s. 848-849]. 11 sierpnia 1583 r. kasa miejska odnotowała: „Malarzowi Janowi od maliowania na przyjazd Jeo K. Mczi trzech obrazów trzech orłów, trzech orłów na tabliczach, czwartego orła pozłocistego, trzech kopy pozłocistich, tarczich herb litewski, węża pozłocistego, proporcza mieiskiego dalizmy z. 25” [2: 298, s. 226]. Wypada w tym zapisku widzieć zwykły dla tego czasu przykład skromnej dekoracji okazjonalnej na przyjazd osoby monarszej, znanej również z ówczesnej dokumentacji lwowskiej [4, 104-105], [6, 224-225]. Pod r. 1586 został odnotowany jak sąsiad [2: 15, s. 764]. W r. 1589 Stanisław Rydułt pokwitował rajcę Jana Lwowicza oraz malarza wraz z żoną Anną z 92 florenów, zapisanych na cyrografie [2: 16, s. 312], a malarz z żona otrzymał od niego 102 floreny, ubezpieczwszy ich na własnym domie na przedmieściu [2: 16, s. 312-313]. Tego roku jeszcze odnotowano go w związku z 6 florenami czynszu, który był mu winien Stanisław Kuniowski, przy tej okazji po raz pierwszy podany z nazwiskiem jako Ioannis Wierciossek [2: 16: s. 856, 857-858; 17, s. 856, 857-858]. W r. 1592 jego żona Anna pozywała szlachetną Uliatowską za niewykonanie pewnego dekretu urzędowego [2: 17, s. 795-796]. Wtedy malarz wraz z kuśnierzem Serafinem Sieńkowskim oraz cyrulikiem Adamem Kwartnickim został upomniany o zadośćuczynienie przywilejom miasta [2: 154, s. 475]. Na czym polegało ich uchylenie się od obowiązków – nie wiadomo. W tymże roku rajca Jan Łucewicz zaskarżył artystę o ‘koncerz et alzbant’ [2: 154, s. 495], z czego artysta wywiązał się w następnym roku [2: 154, s. 611]. Wtedyż Ioanni Wiercioszek malarz procesował się za dług ze spuścizny J. Lwowczika [2: 18, s. 50, 61, 529] oraz

wykupił ogród [2: 18, s. 97]. W następnym roku podług zeznania świadków Stanisława Ambrożowicza „słowa złe i uszczypliwe zadane” przez niego miały paść na ratuszu [2: 73, s. 78]. Gdzieś w tych latach malarz procesował się w niepodanej sprawie z nieznanym skądinąd malarzem Simonem [2: 194, s. 1238, 1246, 1287] (odpowiednie skromne zapisy poważnie uszkodzone).

21 marca r. 1597 stolarz Walenty Papuga podług „intercisa inter se contracti” zobowiązał się w ciągu czterech tygodni zrobić dla malarza pewien ołtarz, za który powinien był otrzymać 16 florenów [2: 73, s. 600]. Jest to rzadki dla swego czasu przykład wzajemnych stosunków rzemieślników różnego zawodu. Stolarz okazał się jednak partaczem [2: 155, s. 188], co spowodowało długotrwały proces ze stolarzami lubelskimi, bynajmniej okazało się jego początkiem. W następnym roku razem z rajcą ludwisarzem Alexym również wyceniał pewny ogród [2: 155, k. 279-279 v]. W r. 1596 Ioannem Wiercioszek pictorem procesował się z puszkarzem Janem Mileniowiczem [2: 72, s. 284, 284, 301]. Wtedy też został pokwitowany przez Jana Gruszeckiego z Gruszki z kwoty 30 florenów po siodlarzu, rajcy J. Lwowczu [2: 19, s. 726], z którym widać utrzymywał pewne bliższe stosunki.

W r. 1597 urząd radziecki za wstawiennictwem stolarzy cechowych wydał dekret, zakazujący malarzowi wykonanie prac stolarskich [2: 156, s. 9], niemniej jednak kontynuował on ich nadal, w wyniku czego stolarze odwiedzili go we własnym domu i zaskarżyli przed urzędem radzieckim, iż prowadząc tam prace dla różnych miast, spośród których osobnie wymieniono tylko Sandomierz [2: 156, k. 116 v]. Stolarze przedstawili w urzędzie kartę z listą ak-

tualnych prac – dwa ołtarze dla szlachcica Pudłowskiego, różne prace dla plebana szczyrzeskiego, ołtarz dla sędziego ziemskiego lubelskiego, epitafium dla Końskowoli, ołtarz dla pana Mnichowskiego. Określa ta lista geografie aktywności samego artysty, repertorium jego prac oraz krąg zleceniodawców, jak również zasięg promieniowania miejscowego środowiska. Stolarze w swojej protestacji taksowali odnośne prace, wykonywane jedynie przy udziale służącego Mikołaja na tysiąc marek [2: 156, k. 271 v]. Nie wiadomo na ile tą ocenę wypadało by odbierać jako właściwą. Mieszczka zamojska Anna Raszkowa w testamencie z r. 1607 podała, iż przekazała miejscowemu malarzowi Jakubowi Skopowskiemu za ołtarz 33 złotych oraz ma dla niego jeszcze jeden złoty, który powinien otrzymać po wykonczeniu całości pracy [23, 319]. Wzmiankowany późniejszy ołtarz J. Kuszałowicza wyceniono na 110 złotych [15: 155, 157]. Nie wiadomo jednak, o jakie ołtarze chodziło we wszystkich tych wypadkach. Jest jednak przytoczona wypowiedź ważnym świadectwem na temat aktualnego warsztatu malarza, pracującego wtedy jedynie z niekwalifikowanym podobno pomocnikiem. Nieco później pojawia się jeszcze jedna protestacja stolarzy, na którą artysta wydał odpowiedź [2: 156, k. 272]. Urząd radziecki odreagował dekretem [2: 156, k. 319-319 v]. Skończył się ten kilkuletni proces dekretem urzędu radzieckiego z 7 stycznia r. 1599 zobowiązującym malarza zaprzestać działalność z naruszeniem praw stolarzy [2: 155, s. 34] oraz innym skazującym go na zapłacenie 17 florenów i 10 groszy winy urzędowi miejskiemu [2: 195, k. 44 v]. Był to zwykły dla środowisk artystycznych większych miast konflikt wokół rozgraniczenia działalności zawodowej

na gruncie niemało posunitej we większych skupiskach rzemieślniczych specjalizacji. Wtedy również nie pojawił się w urzędzie radzieckim na wezwanie Jana Krala z Krakowa w sprawie około 10 florenów [2: 156, k. 12, 16 v, 17].

W r. 1597 w jego domu mieszkał jakiś Jan chirurg [2: 156, k. 174 v, 216 v] oraz procesował się z Pawłem Romanowiczem i mularzem Janem Dudkiem [2: 73, s. 486, 904]. W r. 1598 malarz zadłużył się na 100 florenów u Aleksego Bobrowskiego, które zobowiązał się wypłacić w roku następnym [2: 20, s. 526], lecz wypełnił to tylko po roku w r. 1600 [2: 20, s. 1107]. Wtedy z takiej samej sumy pokwitował malarza również szlachcic Stanisław Rudnicki [2: 20, s. 1107]. W tym czasie artysta arędował dom od A. Bobowskiego i jego żona spłaciła aręde [2: 20, s. 905-906]. W tymże 1600 roku malarz pojawia się wśród urzędników miejskich pomiędzy viri electi ex suburbio [2: 238, s. 53]. W r. 1601 malarz Jan Wierciossek zaświadczył swój dług wysokości 100 florenów ludwisarzowi Andres Schalen, zabezpieczając go na domie i ogrodzie na przedmieściu koło szpitala miejskiego [2: 21, k. 68 v]. Jak widać z późniejszych wiadomości (zob. dalej) chodziło o ziemia i posąg czy raczej część posągu ednej z córek artysty. Przed 4 lipca r. 1601 zmarła jego żona i wtedy malarz wszedł w porozumienie z córką Reginą zamężną za chirurgem Maciejem Hellerscholcem w sprawie przypadłej na nią części domu rodzicielskiego w wysokości 100 florenów [2: 21, k. 104-104 v, 167 v]. Prawdopodobnie, inna córka Elżbieta była zamężna za ludwisarzem Andreasem, zapisanym tu jako Slater: w r. 1605 zaskarżyli prawo Reginy i jej męża do otrzymanych 100 florenów [2: 22, k. 332]. 12 kwietnia 1606 r. w urzędzie miasta Starej Warszawy

malarz zamieszkały w owym czasie w Sochaczewie sprzedał swój dom i grunt na przedmieściu lubelskim zięciowi M. Helerholcowi, który oblatował odnośny zapis w lubelskich aktach wójtowsko-ławniczych 24 maja tego samego roku [2: 22, k. 434 v-435]. W r. 1608 córka Urszula zamężna za Tomaszem Kocurowiczem w Łucku odstąpiła swoje prawo do ogrodu rodzicielskiego szpitalowi Świętego Ducha [2: 158, k. 436 v-437, 448, 587 v]. Po dwu latach prowizorowie szpitala procesowali się za tą część ogrodu z M. Elercholczem [2: 159, k. 92]. Po raz ostatni w tej sprawie malarz został wyminiony z nieżyjącą już wtedy córką Anną 4 czerwca 1608 r. w związku z przeniesieniem prawa do tego ogrodu [2: 158, k. 436 v] oraz 9 lipca przy wpisie potwierdzenia na to jej męża [2: 158, k. 448]. Ostatnie wzmianki źródłowe o malarzu powstały w r. 1609 i dotyczą podziału części ogrodu z córką Urszulą [2: 24, s. 205; 158, 587 v]. Właśnie w tym ostatnim wypadku malarz został odnotowany przy życiu najpóźniej pod datą 30 maja 1609 r. 18 maja następnego roku już nie żył [2: 159, k. 101 v], skończywszy na taki sposób jedyną tak długotrwałą, utrwaloną w poszczególnych zapisach na kartach akt miejskich na przestrzeni prawie 35 lat skądinąd skromną, lecz jedyną w swym rodzaju biografię lubelskiego malarza XVI w.

Od roku 1578 w aktach notowany Paulum malarz, którego zaskarżył wtedy Józef, zięć Żyda z lubelskiego Podzamcza [2: 121, s. 635]. W r. 1587 dekretem urzędu radzieckiego został on zobowiązany do spłaty podług własnego zapisu dwu florenów i czterech groszy [2: 153, k. 183 v]. W następnym roku dekretem urzędu wójtowsko-ławniczego malarz został zobowiązany do zapłacenia w ciągu trzech dni 10 florenów kasztelanowi

lubelskiemu [2: 16, s. 98-99]. Figuruje w tym akcie jako przedmieszczanin. 1 lutego 1590 r. krawiec przedmiejski Jakub Żołker oraz ławnik miejski Maciej Jeżowicz poręczyli się za niego w odnowieniu jakichś dokładniej nieznanych dwu obrazów do najbliższej niedzieli [2: 16, s. 894]. W tymże roku nie pojawił się przed urzędem wójtowsko-ławniczy Andrzej, syn „Pawłowej malarki” w związku z zadłużeniem w wysokości półpięta florenów [2: 73, s. 754]. Postać odnotowanego dorosłego w owym czasie syna wskazuje na początek biografii mistrza conajmniej jeszcze w latach 60. W następnym roku sam malarz zobowiązał się do zapłacenia florena oraz 15 groszy [2: 154, k. 415 v], a rok po temu dekretem urzędu miejskiego został zobowiązany do zapłacenia na rzecz miasta 14 florenów czynszu od zamieszkania [2: 190, s. 642] i w tymże roku otrzymał pokwitowanie Melchiora propoli z sumy 2,5 florenów [2: 17, s. 960]. W r. 1594 (?) malarz złożył w urzędzie wójtowsko-ławniczym pokwitowanie w imieniu pewnego Kczowskiego [2: 73, s. 278]. Po dwu latach został odnotowany jako poręczyciel za jakiegoś Stanisława Jakusza z miasta Wrzelów [2: 19, s. 823] oraz w protestacji razem z dwoma mieszkańcami wsi Kliczkowicze [2: 72, s. 360]. Zmarł on przed 4 lipca 1611 r. kiedy urząd radziecki zobowiązał jego wdowę do zapłacenia 4 florenów i 10 groszy za letnik [2: 75, s. 653]. Miała na imie Agnieszka [2: 75, s. 707]. Prawdopodobnie malarz zmarł po 18 czerwca 1608 r. kiedy „Agnes Pawłowa malarka spłaciła dług w wysokości 4 florenów” [2: 197, k. 507 v].

W r. 1587 procesował się z uczniem aptekarza Ioanni Husz pictor w nagłówku tego zapisu wymieniony jako Hanusz [2: 15, s. 1567], a w innym dokumen-

cie – Ioannes Ursz [2: 15, s. 1086-1087]. W r. 1589 zaświadczył „zranienie” czeladnik malarski Jan Jeżyk [2: 16, s. 774]. W r. 1592 mansionarze oraz wikariusze kolegiaty św. Michała pozywali wdowę malarza Błażeja Goiska Reginę z powodu niezapłacenia czynszu do ołtarza św. Jerzego po jej zmarłym ojcu [2: 16, k. 470-472 v]. Przed 23 grudnia r. 1599 zmarł malarz przedmieszczanin Stanisław Pol, miał również zmarłego już wtedy syna Macieja [2: 195, k. 282 v]. W r. 1597 został odnotowany czeladnik Jan Otrebowic, syn zmarłych Macieja Otręby i Reginy, mieszczan kazimierskich, występujący w sprawie ogrodu po rodzicach na brzegu Wisły w Kazimierzu [2: 19, 1027-1028] mianowany również Janem Otrębką (bez podania zawodu) jako upoważniony siostry Zofii do podziału tegoż ogrodu [2: 19, s. 1030]. Nie podano czyją żoną miała być Anna malarka mieszkająca w 1591 r. u Jana Kelibaby [2: 17, s. 376].

Te nieliczne wiadomości o kilku artystach, odnotowanych pojedynczymi zapisami akt miejskich w ostatniej dekadzie stulecia wyraźnie poszerzają zestaw personalny malarzy lubelskich u schyłku stulecia. Niemniej jednak przypadkowość ujawnionych zapisów, wypełniając statystykę, nie proponuje materiału dla jakichkolwiek szerszych wniosków co do ich ewentualnej aktywności na miejscowym gruncie.

Pojawiają się w XVI-wiecznych aktach miejskich również malarze spoza Lublina⁹. Prawda, jedyny odnotowany

⁹ Podobne wiadomości naturalnie nie są liczne. Jednak znaczenie takich materiałów dobitnie podkreśla wprowadzony do obiegu naukowego nieco młodszy dokument z r. 1613 udowadniający studiowanie znanego gdańskiego malarza Hermana Hana w połowie lat 90. XVI w. w krakowskim warsztacie malarza Marcina Mikołaja Kobera [23, 410-415].

taki wypadek oprócz wymienionego czeladnika Jan Otrebowicza z Kazimierza jest związany z Pawłem, zamieszkałym w Rawie Mazowieckiej. Nie dotyczy on jednak miasta oraz spraw artystycznych, a przede wszystkim handlowych jako pojedynczy odnotowany wprost na miekscowym gruncie wypadek zajmowania się przez malarzy również innymi zajęciami. Podają jednocześnie te zapisy ważne wiadomości o samym malarzu oraz jego powiązaniach rodzinnych s kontaktach. Został odnotowany w aktach miejskich pod r. 1575 [2: 152, k. 303 v]. Po dwu latach dwukrotnie przeprowadzono wizję jego towarów [2: 13, s. 200, 289-290], a następnego roku pojawił się bez zawodu, jako syn Simona z Rawy jednocześnie również w pewnym interesie lwowskim [2: 152, k. 578]. W r. 1580 występuje jako rajca rawski, ojczym sióstr Felicji, żony mieszczanina krakowskiego Feliksa Zamachowicza, oraz Anny, wdowy w tym czasie po mieszczaninie krakowskim Grzegorz Sławku oraz Doroty, córek wójta rawskiego Feliksa i jego żony Doroty, upoważniony przez nich w sprawie odziedziczonego pewnego ogrodu w Lublinie [2: 13, s. 1123, 1125, 1127; 71, s. 150]. Postać drugiego krakowskiego sięcia z kolei prowadzi do lekarza krakowskiego Jana Sławka, syn którego malarz Stanisław, wychowanek środowiska cechowego krakowskiego, ożenił się z córką znanego lwowskiego malarza pochodzenia ormiańskiego Pawła Bogusza (†1605) i w r. 1615 został odnotowany jako mieszkający wtedy w Zasławiu na Wołyniu [5, 116-118]. Również Stanisław jest znany ze swej skromnie udokumentowanej działalności w latach najbliższych dla księcia Aleksandra Zasławskiego [8, 202-203]. W aktach lwowskich z kolei zachowały się wiadomości, iż Paweł był ożeniony z Zo-

fią Wioteską, miał z nią syna Stanisława, zmarłego między r. 1595 a 1599, w tym ostatnim roku sam malarz też już nie żył [1: 25, 265; 26, c. 1174; 392, c. 422, 1048].

Odnotowany w zasobie ksiąg miejskich zespół wiadomości o XVI-wiecznych malarzach lubelskich skromnej nie tylko ilości, lecz również zazwyczaj też treści poszczególnych zapisów pozwala przedstawić niemało rozbudowane ich środowisko jako ważny element dość rozwiniętego już w tych czasach systemu ośrodków malarskich w ich wzajemnych powiązaniach. Najważniejszym centrum w naturalny sposób występował stołeczny Kraków. Lecz chyba nie przypadkiem nie widzimy śladów artystów lubelskich w aktach krakowskiego cechu malarzy. Naruszył to milczenie Stanisław Szczebic (1605) [26, 86]. Wypadło mu się okazać jednak wyjątkiem. Nie jest wykluczone, że pojedyncze wiadomości o lubelskich artystach mogły przetrwać również wśród akt innych miast. Nie można wykluczać też obecności wiadomości o malarzach lubelskich w nie zbędnych dotychczas pod tym względem aktach sągu grodzkiego lubelskiego¹⁰. Niemniej jednak trzon możliwych danych źródłowych jak zwykle zabezpieczają przede wszystkim akta miejskie.

Pomimo skromności, prezentują się dość różnorodnie, przedstawiając rozmaite przekazy na temat personaliów miejscowej społeczności malarzy w jej ewolucji w ciągu prawie całego stulecia. Mniej wiadomo o samym środowisku,

choć udało się ujawnić potwierdzenia źródłowe obecności czeladników oraz pomocników. Jak można wnioskować z podanego przykładu J. Wierciszka, warsztaty ówczesnych malarzy lubelskich nie były rozbudowane. Jego praca nad dość licznymi zanówieniami przy zaangażowaniu tylko jednego pomocnika podobno miała należeć do panującej reguły. Za ograniczonej nie tylko ilości przekazów źródłowych, lecz jednocześnie również ich treści nie onależono na gruncie Lublina świadectw co do liczniejszego zestawu miejscowych warsztatów malarskich.

Z działalności fachowej posiadamy potwierdzone przede wszystkim wykonanie ołtarzy, epitafiów, chorągwi, jak również, chociaż wprost nie odnotowanych, obrazów treści religijnej. Najwcześniejszy udokumentowany konkretny przykład dotyczy jednak malarstwa monumentalnego. Pozatym wypada wymienić również zwykłe dla owych czasów skromne jeszcze wtedy dekoracje okazjonalne. Z wydatków kasy miejskiej warto przytoczyć kilka anonimowych zapisków z ostatniej czwartej stulecia. „Za łokieć kitajki do proporcza malarzowy czo wymalował herb swoim fangultem” (1575) [2: 297, k. 256]. Zapis „Od farbowania y pokoszczenia z liniami tablicze wielkiey do szkuły malarzowi” (1577) [2: 297, k. 327] winien zostać skromnym przyczynkiem o wyjątkowym charakterze do dziejów szkolnictwa lubelskiego. Udowadnia on zwłaszcza praktykę nauczania pisać na liniach. „Z roskazania panów radziec za płótno czarne na chorągiew dla przepkupniów dalismy g. 49. Krafczowi który tą chorągiew urobił gr. 6. Malarzowi od malowania tej chorągwi g. 10. Stalmachowi za drzewko farbowano do they chorągiewki” (1594) [2: 298, s. 1023].

¹⁰ Bynajmniej wśród akt grodu lwowskiego pewną ilość takie wiadomości udało się ujawnić: [6, 95-144]. Znacznie skromniej wypadły pod tym względem akta grodzkie przemyskie: [6, 57-58]. Również raczej skromnie prezentuje się, na przykład, obecność w miejscowych aktach grodzkich malarzy Włodzimierza oraz Łucka, zob.: [6, 180-186], [10, 57-59], [18, 339-340].

Jaknajwyraźniej nie wypadło by zamykać przedstawienie o możliwościach fachowych artystów przypadkowo zachowanymi przekazami źródłowymi. Winni posiadać jednak swoją ważną wymowę. Zwłaszcza, iż aktualna wiedza o ówczesnej kulturze malarskiej ugruntowana jest wyłącznie na podobnych wyrywkowych świadectwach z dawno minionej przeszłości.

Wyłoniiony z ujawnionych materiałów źródłowych prawie zupełnie nieznaną dotychczas pod tym względem Lublin prezentuje się jednym z ważnych ośrodków krzewienia kultury malarskiej oraz centrum jej rozwoju w regionie o znaczeniu nie tylko regionalnym.

Są zebrane przekazy również niezbędną podstawą dla oceny własnej pozycji miasta w dziejach kultury artystycznej ówczesnej Polski. Dzięki tym wiadomościom Lublin może wreszcie zająć należyte mu zasługujące uwagi miejsce na liście ośrodków rozwoju kultury artystycznej epoki, ze swej strony istotnie uzupełniając opracowaną dotychczas ich listę na terenach XVI-wiecznej Polski.

Bibliography and Notes

1. Центральний державний історичний архів України, м. Львів, Фонд 52 (Магістрат міста Львова), Опис 2.
2. *Archiwum Państwowe w Lublinie, Księgi miasta Lublina.*
3. Александрович Володимир, *Ікона Спаса Пантократора з церкви Різдва Богородиці у Старичах*, [у:] *Історія релігій в Україні. Тези повідомлень Міжнародного V круглого столу* (Львів, 3-5 травня 1995 року), Том 1, Київ-Львів 1995.
4. Александрович Володимир, *Фрески каплиці Святої Трійці Люблінського замку. Нові аспекти малярської культури українсько-польського суміжжя*, [у:]

Пам'ятки України: історія та культура 1995, № 3.

5. Александрович Володимир, *Львівські малярі кінця XVI століття*, Львів 1998 (*Студії з історії українського мистецтва*, Том 2).

6. Александрович Володимир, *Західноукраїнські малярі XVI століття. Шляхи розвитку професійного середовища*, Львів 2000 (*Студії з історії українського мистецтва*, Том 3).

7. Александрович Володимир, *Люблінський посмертний портрет князя Кароля (Яна Кароля) Корецького з 1633 року. Унікальний епізод з історії українського портретного малярства XVII століття*, [w:] *Ukraina: teksty i konteksty. Księga Jubileuszowa dedykowana profesorowi Stefanowi Kozakowi w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2007.

8. Александрович Володимир, *Мистецькі клопоти князя Олександра Заславського*, [у:] *Український археографічний щорічник*, Нова серія, Випуск 15, Київ 2010.

9. Александрович Володимир, *Монументальний живопис*, [в:] *Історія українського мистецтва: У 5-ти томах*, Том 3: *Мистецтво другої половини XVI – XVIII століття*, Київ 2011.

10. Александрович Володимир, *Доповнення до словника малярів Волині XVI – XVII століть*, [у:] *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: Науковий збірник, Випуск 19, Луцьк 2012.

11. Александрович Володимир, *Найдавніші львівські ікони кінця XIV – XV століть*, [у:] *Пам'ятки України: історія та культура* 2013, № 8.

12. Александрович Володимир, *Українські пізньосередньовічні намісні ікони Спаса та Богородиці на престолі*, [у:] *Збірник матеріалів VI Міжнародної конференції „Християнська сакральна традиція: віра, духовність мистецтво”*. Львів, 22 листопада 2013 року, Львів 2013.

13. Александрович Володимир, *Дар Львова*, Випуск 1: *Мистецтво XIII – XVI століть*, Львів 2014.

14. Александрович Володимир, *Новоідентифіковані репліки ікон майстрів монументального малярства кінця XIV – першої третини XV століття*, [у:] *Християнська сакральна традиція: віра, духовність, мистецтво: Збірник матеріалів VII Міжнародної конференції* (м. Львів, 24 листопада 2016 р.), Львів 2016.
15. Александрович Володимир, *Контракт сохачевського хорунжого Каспера Зурмунта Лінського з люблінським малярем Яном Кушталовічем на малювання вівтаря до костюлу апостола Якуба в Кжеменіці (1634)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume XIX, Lublin 2019.
16. Гелитович Марія, *Ікони XIII – початку XVI століть зі збірки Національного музею у Львові імені Андрія Шенцицького: альбом-каталог*, Київ 2014.
17. Ісаєвич Ярослав, *Найдавніший історичний опис Львова, “Жовтень” 1980, № 10*.
18. Заяць Андрій, *Міське суспільство Волині XVI – першої половини XVII ст.*, Львів 2019.
19. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Przemyski ośrodek malarstwa tradycji bizantyńskiej w końcu XIV i pierwszej połowie XV wieku*, [w:] *Zachodnioukraińska sztuka cerkiewna, Część 2: Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej Łańcut-Kotań, 17-18 kwietnia 2004 roku*, Łańcut 2004.
20. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Lubelski epizod działalności rzeźbiarza Santi Gucciego*, [w:] *Studia archiwalne*, Tom 2, Lublin 2006.
21. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Malarstwo portretowe w kręgu Jana Zamoyskiego (Część 2)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume VIII, Lublin 2014.
22. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 1)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume IX, Lublin 2014.
23. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Środowisko malarzy zamojskich czasów Jana Zamoyskiego (Część 2)*, [in:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume X, Lublin 2015.
24. Ałeksandrowycz Wołodymyr, *Herman Han uczniem Marcina Mikołaja Kobera*, [in:] *Spheres of culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume XIII, Lublin 2016.
25. *Die Aufzeichnungen des Dominicaners Martin Gruneweg (1562 – ca.1618) über seine Familie in Danzig, seine Handelsreisen in Osteuropa und sein Klosterleben in Polen* / Hg. Almut Bues, Bd. 1 (Deutsches Historisches Institut Warschau. Quellen und Studien, Bd. 19, 1), Wiesbaden 2008.
26. Gąsiorowski Wilhelm, *Cechy krakowskie. Ich dzieje, ordynacje, listy, swobody, zwyczaje i t. p.*, Część 1, Zeszyt 1, Tom 1: *Malarze krakowscy*, Kraków 1860.
27. *Inwentarz Archiwum Miasta Lublina 1465 – 1810* / Oprac. M. Trojanowska, Lublin 1996.
28. *Malarstwo polskie. Manieryzm-Barok* / Wstęp M. Walicki, W. Tomkiewicz, katalog A. Ryszkiewicz, Warszawa 1971.
29. Piekosiński Franciszek, *Rachunki dworu króla Władysława Jagiełły i królowej Jadwigi*, [w:] *Monumenta medii aevi historica*, Tom XV, Kraków 1896.
30. Riabinin Jan, *Murarze, malarze i rzeźbiarze lubelscy w XVII w.*, [w:] *Biuletyn Naukowy wydawany przez Zakład Architektury Polskiej i Historii sztuki Politechniki Warszawskiej*, Warszawa 1932, nr 1.
31. Różycka-Bryzek Anna, *Bizantyńsko-ruskie malowidła w kaplicy zamku lubelskiego*. Warszawa 1983.
32. Różycka-Bryzek Anna, *Freski bizantyńsko-ruskie fundacji Jagiełły w kaplicy zamku lubelskiego*, Lublin 2000.
33. *Wawel, Tom 2: Materiały archiwalne do dziejów budowy zamku zebrał i wydał Adam Chmel (Teka Grona Konserwatorów Galicyi Zachodniej, Tom V)*, Kraków 1913.

Mykhailo Romaniv

**THE TREE IN WINTER CUSTOMS
AND RITUALS OF UKRAINIANS OF POKUTTYA
(ON THE MATERIALS OF FIELD ETHNOGRAPHIC EXPEDITIONS)**

Lviv Ivan Franko National University, Ukraine

Михайло Романів

**ДЕРЕВО У ЗИМОВИХ ЗВИЧАЯХ
ТА ОБРЯДАХ УКРАЇНЦІВ ПОКУТТЯ
(НА МАТЕРІАЛАХ ПОЛЬОВИХ ЕТНОГРАФІЧНИХ ЕКСПЕДИЦІЙ)**

Abstract: Plants – a constituent of traditional household culture, which influences most of its areas. They are present in food and ethnomedicine, are raw materials for the manufacture of that or other product. Plants are also motifs and symbols in folk art and folklore that reflect the worldview of the people. Because of this, issues related to plants have been and remain among the actual themes of ethnographic studies.

The aim of the proposed article is a complex description of the tree as a component of the rituals of winter holidays in Pokuttia (most of the plains of the Ivano-Frankivsk region of Ukraine). The obtained source base was processed using a structural-functional method, in particular, with the separation of a number of areas in the rituals: subject, action, verbal and character areas.

As a result of the study, the following conclusions were made: 1. In in Pokuttia, the tree is an important component of the customs and rituals of most winter cycle holidays; 2. It appears directly in the form of a tree, symbolic tree, branch, fruit, in particular, as part of the recipe of dishes, coal, wood products, and also appears in folklore texts, in particular, Christmas songs and carols; 3. The rituals of the holidays of Pylypivka Lent (Catherine, Andrew, Nicholas, Anna), in which the tree appears, have mainly marital and love motives, while the Christmas Eve-Jordanian period – economic motives; 4. Apples and nuts are also an important part of the subject area of the custom of gifting during the winter holidays.

Keywords: tree, traditional winter calendar and household rituals, Pokuttia, fruit and coniferous trees, apple, nuts, marital and economic motives

Дерево у народній культурі слов'янських етносів, зокрема українців, цікавило та продовжує цікавити етнологів, позаяк дослі-

дження цієї проблематики дозволяє пояснити чимало культурних реалій, розкрити їхню семантику. Так, у 1930-х роках цією темою за-

ймалися львівські дослідники Адам Фішер та Ірина Нестюк [11, 47], [16, 140]. Нині їй окремі аспекти досліджують, зокрема, викладачі кафедри етнології Львівського університету Роман Сілецький [9], [10] та Володимир Галайчук, тема дисертації котрого звучала як *Лексичні одиниці мікросистеми "Рослини" в українських фольклорних текстах* [4]. Наголосимо, що різноманітних питань, пов'язаних з рослинами, В. Галайчук торкається у більшості своїх публікацій з ділянок демонології та календарно-побутової обрядовості українців. Наприклад, важливий матеріал наведено у його статті про зимову обрядовість населення Богородчанського району Івано-Франківської області [3].

Навіть у короткому огляді історіографії проблеми не можна оминати увагою довідкової статті відомого етнолінгвіста Тетяни Агапкіної *Дерево*, написаної для словника *Славянские древности (Слов'янські старожитності)* [1].

Щодо ж безпосередньо дерева у зимових звичаях та обрядах покутян, то окремі відомості містять праці польських народознавців другої половини XIX – початку XX ст. – Оскара Кольберга [12], Ксаверія Мрочка [13], [14] та Юзефа Шнайдера [15]. Варто наголосити, що більшість наведених у пропонованій статті етнокультурних реалій у публікаціях вказаних дослідників не описано.

Головними джерелами для нашої розвідки стали матеріали польових етнографічних експедицій на теренах Снятинського, Городенківського, Коломийського і Косівського районів Івано-Франківської

області. Саме вони дозволили схарактеризувати тему комплексно, виокремивши загальноукраїнські риси культурних реалій, їх локальну покутську специфіку та місцеві особливості у межах окремих районів чи населених пунктів.

Дерево було присутнє вже у традиціях свят Пилипівського посту. Так, на Покутті було поширене відоме у багатьох народів дівоче ворожіння за допомогою гілочки дерева, яку ставили на певний час у воду, спостерігаючи, чи вона зацвіте. Покутянки могли вдаватися до нього на одне з трьох знакових свят Пилипівського посту – Катерини (7 грудня), Андрія (13 грудня) чи Анни (22 грудня), використовуючи зазвичай гілочку вишні або черешні: "[На Катерини] таке було. Як я вже була більша, то я ламала [гілочку], та й клала. Та й зацвили були такі цвіточки біленькі з черешні чи з вишні" (сміт Чернелиця Городенківського району) [6, 53]; "Це ставили на Андрія. Це з вишні [гілочку] ставили. Та й котра зацвіте, та дівчина вийде заміж" (с. Пістинь Косівського району) [8, 33]; "[На Анни зрізали гілочку вишні і клали у воду]. І ви знаєте, що вона зацвила" (с. Прутівка Снятинського району) [7, 37].

Від того, яку дату обирали для ворожіння, залежало й свято, коли оглядали його результат. На основі аналізу джерел можна виокремити такі пари свят: Катерини – Різдво, Андрія – Різдво, Анни – Василя. Тобто гілочка мала перебувати у воді не менше трьох тижнів: "Ставили на Катерини. Я і сама пробувала це: [...] треба взяти гілочку вишні, поставити її у воду десь коло тепла. І, якщо дівчина має вийти заміж, то

вона [гілочка] до Різдва має зацвести” (с. Семаківці Городенківського району) [6, 64]; “То на Андрея. То [гілочка] чи з вишні, чи з черешні. І як та гілочка зацвіте [до Різдва], то вже віддашсе цього року” (с. Рудники Снятинського району) [7, 70]; “На Анни клали в воду гілочку вишневу. І до Василя, до Нового року, повинна гілочка зацвісти. І як зацвіте, то вийдеш заміж за того, кого любиш, про кого думала. А якщо не зацвіте, то пропало” (с. Видинів Снятинського району) [7, 2].

Досить докладний опис ворожіння навели мешканки с. Копачинці: “На Катерини беруть дівчата, ріжуть на вишні такі маленькі гілочки. І перев’язують ниточкою – зелена, червона, кожній дівчині. Ти, наприклад, маєш шість гілочок: це Марія, це Параска, це Василина, це Катерина. Кожда гілочка інакшов ниточкою. І ти собі записуєш. До Різдва котра се перше розпусе, та перша се віддаст” (с. Копачинці Городенківського району) [6, 19].

Можна припустити, що первісно характеризоване ворожіння було пов’язане зі святом Катерини, адже саме цю святую та великомученицю вважають покровителькою дівочої долі [5, 183]. Проте, за матеріалами О. Кольберга, на Покутті патроном дівчат уважали й святого Андрія [12, 77]. У цьому контексті зазначимо й те, що, наприклад, у поляків свято Андрія могли вважати дівочим, натомість свято Катерини – парубочим [2, 109]. Символічне значення могло мати й те, що з хронологічного погляду між святом Катерини та Різдва – рівно місяць (“То від 7 грудне до 7 січня то мало се розпустити”, с. Копачинці Горо-

денківського району [6, 19]). Хоча на українських етнічних землях у ворожінні з гілочкою вишні зафіксовано й варіанти поєднання свят Катерини та Меланії. Зазначимо, що у Печеніжині (нині Коломийського району Івано-Франківської області) дівчата також ворожили про заміжжя на Маланки [15, 27].

Наші респонденти згадували й про використання у ворожінні гілочки верби, що, вочевидь, є пізнішою трансформацією предметної сфери обрядодій: “[На Андрея] дівчата приходили одні до других, ворожили собі щось там. Шутку ломили – вербу ломили. І поклали у воду, аби на Різдво розцвіла. То значить віддастся того року чи не. Та з вишні [з гілочкою так робили]. І то точно на Різдво розцвітала та вишня” (с. Прутівка Снятинського району) [7, 51]. Вочевидь, саме плодове дерево мало відповідну символіку щодо заміжжя.

У контексті молодіжного дозвілля у період Пилипівського посту необхідно звернути увагу й на виготовлення на свято Андрія аналога весільного деревця, зафіксоване нами у низці сіл Снятинського району та с. Баня-Березів Косівського району. Респонденти розповідають, що “на Андрея дівчата несли деревця хлопцям, а на Миколая хлопці вже приносили дівчатам подарки. [То деревце] – ялинка. Та з якоюсь коліжанкою можна [піти в ліс]. Та рубала [ялинку] собі, а та – собі. [Дівчина прибирала то деревце] так, як ялинку, і несла хлопцеві. [...] І брали цукерки, і кидали у вікна, аби знали, що деревце принесли, би вийшли забрати. Але дівчина тікала, би не виділи, хто вона така.

[Хлопець деревце] забирає до хати і з'їдає цукерки. А на Миколая хлопець ніс їй [дівчині] подарок [...] чи якусь коробку чикуляди. [Що то деревце означало для хлопця?] Ну, просто він має свою дівчину, дома, може, ніхто і не знає. Вона [дівчина] принесла [деревце], бо вони ходять одно з другим. То тільки на Андрея [носили деревце]" (с. Прутівка Снятинського району) [7, 51-52].

Аналізуючи цю цитату важливо наголосити на низці моментів. Насамперед, згадане деревце було схожим за виглядом на весільне деревце. Можна припустити, що "андріївське деревце" було певним натяком дівчини про бажаність рішучіших кроків з боку хлопця щодо пропозиції руки і серця. По-друге, згадане деревце виготовляли дівчата, засвідчуючи свою прихильність та наміри, хоча й намагалися залишитися інкогніто. По-третє, деревце та цукерки як подарунок дівчині хлопцю на Андрія пов'язує це свято зі святом Миколая, котре відзначалося рівно через тиждень. Саме тоді хлопець робив подарунок дівчині.

Виготовлення на Андрія деревця у покутських селах могло ставати й предметом для жартів. Наприклад, респондентки зі с. Долішнього Залуччя Снятинського району згадують: "Ще могло бути так, що робите Андрея і хтось міг бути на вас злосний, то могли вам двері зав'єзати, би ви з хати не вийшли. А один хлоп був Василь, каже мені: «Ніц не роблет». А моя тітка каже: «Ану, чи я йому не зроблю?». Та й всі пішли на вечорниці, а вона не спит. Та й зробила таке деревце файне як до шлюбу йдуть. Вони пішли, полегали спати, а тітка моя Василеве поклала

деревце на фіртку. І тогди тато його, колись казали «дедя», приходить до хати і каже: «Йой, вставай, вже ся женити будеш». А він пробудився, та й каже: «Йди забирай»" [7, 13].

Виготовлення аналога весільного деревця у жартівливій формі побутувало й 13 січня – на свято Меланії: "[На Меланку] є кнезь, княгиня. Деревце роблет. То ніби як весілля. Та й гуляють перед хатов" (с. Акрешори Косівського району) [8, 5]. У с. Завалля Снятинського району вдалося записати приурочені до цього свята фольклорні тексти, в яких фігурує хвойне дерево – сосна: "Ой, Іване, Іваночку, / Прийми нашу Меланочку. / Ми з хребками, ми з дутками, / З хорошими парубками. / Наша Меланка не вкрадена, / Попід сосни дерев проведена, / Ой Іване, Іваночку, / Частуй нашу Меланочку" [7, 47]. Зазначимо, що у багатьох весільних піснях фігурує саме сосна з відповідною символікою.

Повертаючись до свята Андрея, додамо, що 13 грудня на Покутті, як і на теренах інших етнографічних районів України, були поширені ворожіння, в яких фігурували безпосередньо дерева, їхні плоди або ж вироби з деревини. Наприклад, дівчата-покутянки трясли сливу після чого відразу прислухалися з якого боку загавкає пес – з тієї сторони мав бути й суджений [7, 62]; ліпили пироги (вареники) з різними начинками, зокрема, з вишнями, пригощаючи ними парубків на вечорницях: "хто чий пиріг з'їсть, то ся вжене" [6, 98]; рахували кілки в огорожі, загадуючи поставу майбутнього чоловіка [6, 14], [12, 78-80], [14, 402]; вибір на осліп дівчиною під час ворожін шматочка деревини-

ни чи певного виробу з нього міг символізувати професію її майбутнього чоловіка: “йшли на воду, і там злапає чи патичок, чи що, і каже: «То буде мій майстер»” [6, 98].

На свято Миколая (19 грудня) яблука та горіхи були серед основних подарунків: “Поставлять два горішки, два яблука. Та це така була утіха” (сmt Чернелиця Городенківського району) [6, 5]. Не можна оминути увагою й різки як застереження для неслухняних дітей: “Хто був чемний, то всьо дарували: цукор давали косточками і паленичку пекли, дехто пампушки, яблука, горішки. А хто нечемний, – то патик” (сmt Чернелиця Городенківського району) [6, 47]; “[На Миколая] під подушку особливо дарували горіхи, цукерки [...]”. А нечемним дітям – прутика” (с. Яблунів Косівського району) [8, 8].

Яблука та горіхи на Покутті фігурували й в обдаровуванні дітей під час різдвяно-водохресних свят. У цьому контексті необхідно зазначити, що яблука та / або горіхи мали бути на столі на Святвечір (6 січня). Так, респонденти з Городенківського району стверджують: “[На Святвечір] чеснок, цибулю, то всьо ставилося на стіл. І яблука клали на таріль. Я тако застелю стіл, поклала колачі, поклала свічку, поклала чеснок і цибулю, яблука і ложки” (с. Дубки Городенківського району) [6, 43]; “[На Святвечір] то троє колачів на стіл кладеться. Клали тоже яблука, мак, мед” (с. Далешеве Городенківського району) [6, 59]; “На Святвечір довкола калачів були яблука” (с. Олієво-Королівка Городенківського району) [6, 76]. Подекуди покутяни Городенківщи-

ни поряд з яблуками клали горіхи: “На перший Святий вечір мало стояти три колачі, свічка. Коло них кладеться горіхи, чеснок, яблука і мак. Кажуть, що чеснок – на багатство, цибуля – би не хворіли, горіхи – на багатство, а яблука – би були гарні і червоні” (с. Копачинці Городенківського району) [6, 16]. Натомість респонденти зі Снятинського району згадують лише про горіхи: “На Святий вечір [...] клали і ставили шульок з курудзи, чеснок і гроші. І горіхи. Горіх сім’ю стримує, а курудзи – на врожай, чеснок – від нечистої сили, а гроші – би [вони] велися” (с. Княже Снятинського району) [7, 27]; “На Святий вечір клали цибулю, чеснок, горіхи” (с. Устя Снятинського району) [7, 20].

Яблука та горіхи зі святвечірнього столу були призначені передусім для дітей, котрі імітували під столом голоси курей: “Яблука стояли на сіні, яблука, горіхи, цукерки. І як діти квокали на перший Святий вечір, то собі там забирали” (с. Михальче Городенківського району) [6, 92]; “На Святий вечір на стіл клали яблука, чеснок, цибулю, мак. Та й квокотали [діти] під столом. А за то колись давали горіхи і яблука, а тепер – гроші” (сmt Чернелиця Городенківського району) [6, 54]; “Обов’язково ми ще лазили під стіл кудкудакати. Та й казали: “Кудкудак, знесла курка яйце як кулак”. Та й мама все за то щось давала: чи горішки, чи яблука” (с. Семаківці Городенківського району) [6, 66]; “Діти під столом кудкудакали. А я кидала горіхи під стіл. І чим більше кинеш, тим більше буде яєць. І разом з горіхами кидалися гроші дрібні і цукерки” (с. Яблунів Косівського району)

[8, 8]. Тобто, крім власне мотиву обдаровування, тут простежуються й елементи імітаційної магії, вочевидь, через те, що горіхи та яйця в народній уяві пов'язувалися з плодючістю – здатністю давати багато плодів або численне насіння.

Яблука та горіхи призначалися також і для обдаровування колядників, посівальників: “Я добре пам’ятаю, за те що колядували все давали горіхи, яблука, пончики, пироги” (с. Колінки Городенківського району) [6, 85]; “За те, що приходили посівати давали гроші, а колись раніше, то якісь бублики, пампушки, горіхи і яблука” (с. Олієво-Королівка Городенківського району) [6, 73]; “На Василя приходили хлопчики і засівали. Їм давали переважно горіхи і яблука, пампушки” (с. Яблунів Косівського району) [8, 10].

Деякі респонденти пояснюють наявність яблук і горіхів на святвечірньому столі крізь призму апокрифів: “На Святвечір яблука обов’язково мусіли бути. Горіхи і яблука. Яблуко, бо то гріх був. А горіх був, то кажуть, що Ісус Христос висів на оріховім дереві” (с. Новоселиця Снятинського району) [7, 58]. Додамо, що в руслі апокрифічних традицій могли пояснити й пізнішу традицію ставити ялинку: “Ялинку вбирали на Святий вечір, бо тому що колись Ісуса Христа розпинали, то дерево було ялун. То дерево зрізали і робили з него хрест. І це дерево дуже плакало і казало: «Чого це іменно з мене роблять хрест?». А Ісус Христос сказав: «Ти не плач, бо тебе раз у рік будуть прикрашати, а діти коло тебе будуть співати і грати». І тому, видите, що є сосна і вона є у вигляді хреста тако, гілочки так

ростуть” (с. Дубки Городенківського району) [6, 42-43].

Яблука та горіхи як подарунки для Немовляти-Ісуса фігурують й у фольклорних текстах, наприклад, у колядці *Нині в нас Різдво Божого Дитяти*: “Друга громадка там принесла дари, / Данко овечку, найкращу з отари, / [...] Гриць молока дві діжки, Гнат у торбі горішки, / Яблучко Юстинка, а сливки Даринка” (с. Завалля Снятинського району) [7, 45].

Горіхи були й серед інгредієнтів куті (“пшениці”), а яблука, вишні та сливки, – начинкою для вареників (“пирогів”). Окрім того, покутяни варили узвар із сушених яблук і грушок [6; 43, 54, та ін.], [7; 3, 23, та ін.], [13, 297].

Одним із найбільш поширених на Покутті обрядів, де ключове місце займає дерево, є його лякання та обв’язування соломою або сіном [13, 299]. Повна структура обряду виглядала так: хтось із членів сім’ї лякав дерево сокирою, примовляючи, що зрубає, якщо воно не буде родити. Натомість інший член сім’ї відповідав: “Не рубай”, та обв’язував дерево перевеслом. Місцеві варіанти цього обряду дають змогу висвітлити окремі цитати респондентів:

1. “Як деревина не родить, то на перший Святий вечір чоловік бере сокиру і йде до дерева і каже: «Я тебе зрубаю, бо ти не родиш». І сокиров раз цюпне. А жінка каже: «Не рубай, воно буде родити, лиши». І він лишиє” (с. Кунисівці Городенківського району) [6, 23]; “Брали то сіно зі стола, робили перевесла і кожну яблуньку перевежесе, би вона добре росла. З сіна, що було попід столом робили перевесла на яблуньки. Чоловік брав сокиру і йшов, і замаху-

вався на дерево, якщо воно не родило” (с. Кунісівці Городенківського району) [6, 35]; “То на Святий вечір обв’язували перевеслами дерева. Тато замахувався сокирою на дерево, яке не родило. А дітиська навколо кричут г’вошт, тримають за сокиру і не дають рубати” (с. Олієво-Королівка Городенківського району) [6, 76];

2. “То вже на Другий Святий вечір я тако йшла до дерева. Беру сокиру і рубаю. І кажу коло дерева: «Як ти не родиш, то я тебе зрубаю». А дід кричить: «Не рубай». Та й він бере перевесло з сіна, обв’яже ту яблуньку. Та й [вона] так стоїть собі аж до весни” (сmt Чернелиця Городенківського району) [6, 4]; “Під стіл клали сокиру. То сіно стояло під столом від Першого Святого вечора і до Другого. І на Другий Святий вечір двоє йшло, все мій тато і братчик, нарobili таких перевесел, і йшли в сад, І котра яблунька не родила, то тато перев’язував перевеслом, а брат йшов з сокиров і каже: «Не перв’єзуйте, я її зрубаю, бо вона не родить». А тато каже: «Та лиши, я її перев’єжу, вона на другий рік буде родити» (сmt Чернелиця Городенківського району) [6, 54]; «На Другий Святий вечір із сіна робили перевесла, би дерева родили. І їх один обв’язував, а другий замахувався сокирою і казав: «Чи будеш родити, чи ні? Бо я рубаю!» (с. Копачинці Городенківського району) [6, 15]; “Як є сад, коли приходити на Ардан з свіченнов водов, то брали сокиру, підходили до дерева і казали: «Будеш родити – будеш жити, не будеш родити – зрубаю»” (с. Долішне Залуччя Снятинського району) [7, 12].

Отже, зазначений обряд відбувався на Перший (6 січня) або Другий (18 січня) Святий вечір. Ролі у ньому могли розподілятися по-різному. Проте припускаємо, що первісним варіантом є участь у ньому господаря, який лякав дерево сокирою, і господині та / або дітей які мали символічно стримувати господаря, щоб той дерево не рубав. Не можна оминати увагою і те, що в предметній сфері обряду фігурували сіно та сокира, які напередодні свята клали під стіл.

Відзначимо й те, що окремі інформатори із с. Акрешори Косівського району, описуючи аналізований вище обряд, вказують, що дерев не обв’язували, а лише “йдут пуджити, бо не роде” [8, 4]. Поряд із цим побутувало й лише перев’язування сіном кожного плодового дерева, без його лякання. Такі дії могли виконувати у передвечір’я 6, з 13 на 14 чи 18 січня. Респонденти зазначають: “Треба перев’єзати всі яблуні і грушки. Ми і до тепер так робим. [...] Перший Святий вечір, він по всьому до помочи, а Другий Святий вечір вже в’єжете дерева, аби вам родили. Робиш перевесла такі – сіна і скрутити тако. І обв’єзати дерево. І кажеш тако: «Аби ти родило, а не пустувало»” (с. Кунісівці Городенківського району) [6, 23]; “Тим сіном, що лишається зі Святого вечора, яблуньки обв’єзується, робили перевесла і обв’єзували, би родили” (с. Колінки Городенківського району) [6, 83]; “Вже на Другі Свята [18 січня] дерево підв’єзується сіном і кажеся: «Яблуньки, сливочки, грушечки, просимо на вечерю»” (с. Дубки Городенківського району) [6, 43]. Отже, у цьому варіанті має-

мо справу з Другим Святим вечором та ритуальним знищенням сіна, яке було в хаті під столом ще зі 6 січня. Запрошення плодових дерев на вечерю вписується в ряд запрошень на святвечірні трапези різних персонажів – мороза, вовка, душ померлих родичів та інших, аби вони не шкодили, а сприяли добробуту сім'ї. За розповіддю Катерини Калинки (1939 р. н.) із с. Семаківців Городенківського району, “То сіно що під столом, то тато на Новий рік робили з него такі перевесла і перев'язували ним дерева”, натомість сіно, яке лежало на столі, згодовували худобі [6, 66]. Також на Другий Святий вечір побутувала традиція окроплювати свяченою водою хату, стайню, а також плодові дерева [7, 72].

Коли на водохресні свята йшли по свячену воду, то у селах Косівського району до дзбанку могли класти яблука та / або калину, які потім їли: “Хтось яблуко, а хтось калину, переважно в давність, то калину” (с. Баня-Березів Косівського району) [8, 23]; “Кидалося яблучко і калина” (с. Акрешори Косівського району) [8, 5]; “Калина для здоров'я і яблуко також. І потім то яблучко їли, і калину їли” (с. Яблунів Косівського району) [8, 10]. Натомість у Снятинському районі до дзбанку кидали рослину “васильок”, який згодом уважали помічним під час різних випадків: “Це як йшли з свічєнов водов, то васильки кидали у баньку. А в церкві ксьондз посвічував. Той васильок висувували і тримали собі цілий рік” (с. Прутівка Снятинського району) [7, 39]. Ю. Шнайдер писав, що у Печеніжині на “Щидрий вечір” перед Йорданом після освячення води робили де-

рев'яні хрестики, які серед іншого прикрашали калиною та квітами, і встромляли на воротах, над криницею, потоком чи рікою [15, 28].

Дерева фігурують і в обрядах, пов'язаних із водою, якою промивали пшеницю для куті або ж якою мили посуд після цієї страви: “А взєте тов водов, файно вмитися, чи хлопец чи дівчина, би була файна і пашна, як та пшениця. А рано на Різдво тоже водов як вмитися, то ту воду виливали на родюче дерево, би дівчина була щаслива і красива, як та деревина” (с. Кунисівці Городенківського району) [6, 27]; “Та тако: чи корові пити, або можна під дерево вилити чи під квітки” (с. Дубки Городенківського району) [6, 44]; “Тою водою що полокали пшеницю дерева поливали – яблуні, груші, щоб добре родили” (с. Уторопи Косівського району) [8, 13]; “Ту воду дєсь у чистє місцє висипали, дєсь під яблінку. [...] На Новий рік кладут тарілку і туди сиплет водички, і гроші, золото, і тим ся миють. Та й ту воду відтак висипають на яблінку або на грушку, на що-небудь. Та й так ливкають догори, аби була така файна” (с. Акрешори Косівського району) [8, 3-4].

Господарські мотиви простежуються у новорічних ворожіннях за допомогою вугілля: “[На Новий рік] клали вуглє на манглівницю, така, що сє жмакала. На жито, на ріпу вуголь такий грубий з букового твердого дерева. З печі витегалосє та й клалосє. [...] Як файний чистий вуголь, то нема врожаю того року. А як присипє попіл, що не видно чорного вуглє, то будє врожай” (с. Акрешори Косівського району) [8, 5]; “На Новий рік як горить вуголь,

розжарюється, то буде літо файне, а як гасне, то буде слотаве” (с. Бання-Березів Косівського району) [8, 23].

Отже, в результаті проведеного дослідження можна зробити наступні висновки:

Дерево у формах власне дерева, деревця як атрибута, гілки, плодів, фольклорних мотивів присутнє у більшості свят зимового циклу покутян – від Катерини до Йордана.

У відповідній обрядовості свят Пилипівського посту, а також свята Маланки чітко простежуються шлюбно-любовні мотиви: гілка вишні або черешні, кілки у плоті як атрибути дівочих ворожінь або ж андріївське деревце як вияв почуттів дівчини до хлопця, що є традицією низки сіл Снятинського району та Косівського району.

Натомість більшість звичаїв та обрядів святвечірньо-йорданського періоду, в яких фігурують безпосередньо дерево, деревне вугілля або ж яблука, горіхи, груші, сливи, мають чітко виражені господарські мотиви. Це передусім, лякання плодових дерев сокирою та обв'язування їх соломою або сіном, виливання під дерево води, якою мили пшеницю для куті чи посуд від цієї страви, новорічні ворожіння на врожай тощо.

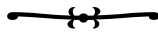
Місцеві особливості простежуються у наявності на святвечірньому столі яблук та горіхів. Традиція класти на стіл яблука переважає у селах Городенківського району, горіхи – у поселеннях Снятинського району. Ці плоди були частиною обдаровування дітей, які імітували голоси домашньої птиці під столом, а також колядників. Яблука та горіхи

як дари фігурують також і у фольклорних текстах зимових свят.

Bibliography and Notes

1. Агапкина Татьяна, *Дерево*, [в:] *Славянские древности: этимологический словарь*, В 5-ти томах, Москва 1999, Том 2, с. 60-67.
2. Виноградова Людмила, Толстая Светлана, Андрей, [в:] *Славянские древности: этимологический словарь*, В 5-ти томах, Москва 1995, Том 1, с. 109-111.
3. Галайчук Володимир, *Зимова календарна обрядовість Богородчанщини*, [у:] *Вісник Львівського університету*, Серія історична, Львів, 2017, Спецвипуск, с. 805-857.
4. Галайчук Володимир, *Лексичні одиниці мікросистеми “Рослини” в українських фольклорних текстах: автореферат дисертації ... кандидата філологічних наук*, 10.02.01, Львів 2004, 19 с.
5. Кабакова Галина, *Екатерина*, [в:] *Славянские древности: этимологический словарь*, В 5-ти томах, Москва 1999, Том 2, с. 182-183.
6. *Польові етнографічні матеріали до теми “Традиційна зимова календарно-побутова обрядовість українців”, зафіксовані студентом другого курсу Михайлом Романівим у Городенківському районі Івано-Франківської області 2–14 липня 2015 р.*, [у:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 561-Е, 101 арк.
7. *Польові етнографічні матеріали до теми “Традиційна зимова календарно-побутова обрядовість українців”, зафіксовані студентом третього курсу Михайлом Романівим у Снятинському районі Івано-Франківської області 28 червня–10 липня 2016 р.*, [в:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 585-Е, 72 арк.

8. Польові етнографічні матеріали до теми "Традиційна зимова календарно-побутова обрядовість українців", зафіксовані студентом шостого курсу Михайлом Романівим у Косівському та Коломийському районах Івано-Франківської області, 26 червня–8 липня 2018 р., [в:] *Архів Львівського національного університету імені Івана Франка*, Фонд Р-119, Опис 17, Справа 651-Е, 45 арк.
9. Сілецький Роман, *Бузина в народних демонологічних повір'ях українців*, [у:] *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*, Львів 2015, Випуск 16, с. 140-150.
10. Сілецький Роман, *Традиційні ритуальні вимоги до рубання лісу в українців*, [у:] *Наукові зошити історичного факультету Львівського університету*, Львів 2012 – 2013, Випуск 13-14, с. 116-127.
11. Тарнавський Роман, *Пам'яті Адама Фішера. Життєпис професора етнології Львівського університету*, [в:] *Народна творчість та етнологія*, Київ 2013, № 5, с. 40-53.
12. Kolberg Oskar, *Pokucie. Obraz etnograficzny*, Tom I, Kraków 1882, 360 s.
13. Mroczko Ksawery, *Śniatyńszczyzna (Przyczynek do etnografii krajowej)*, [w:] *Przewodnik naukowy i literacki. Dodatek do "Gazety Lwowskiej"*, Lwów 1897, Tom XXV, nr. 4, s. 289-304.
14. Mroczko Ksawery, *Śniatyńszczyzna (Przyczynek do etnografii krajowej)*, [w:] *Przewodnik naukowy i literacki. Dodatek do "Gazety Lwowskiej"*, Lwów 1897, Tom XXV, nr. 5, s. 385-402.
15. Schnaider Józef, *Lud Peczeniżynski. Szkic etnograficzny. Część II*, [w:] *Lud*, Lwów 1907, Tom XIII, s. 21-33, 98-113, 202-215.
16. Tarnavskyi Roman, *Iryna Nestiuk: the Addition to the Biography of the Representative of Lviv Ethnological School of Adam Fischer*, [у:] *Східноєвропейський історичний вісник*, Дрогобич 2019, Спеціальний випуск, с. 137-144.



Iryna Maslova-Lysychkina

NEW YEAR'S CELEBRATION IN KYIV IN THE STRUCTURE OF FORMATION OF NATIONAL HOLIDAY CULTURE

Kyiv National University of Culture and Arts, Ukraine

Ірина Маслова-Лисичкіна

СВЯТКУВАННЯ НОВОГО РОКУ В КИЄВІ У СТРУКТУРІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВЯТКОВОЇ КУЛЬТУРИ

Abstract: New Year's holiday tradition today is the most interesting as an element of formation of national holiday culture. New Year's during the twentieth and first half of the nineteenth century have undergone the greatest changes in the tradition of celebration. In Soviet period the transformation of the forms of the holiday took place together with the planting of the appropriate ideology with the replacement of traditional attributes and symbols. The return to the basis in the times of the independent took place in the synthesis of all traditions. The Christmas holidays (Catholic and Orthodox Christmas) surround the central event – the New Year, which is traditionally the culmination of the celebration. In the years of independence, the New Year has twice become a symbol of groundbreaking political changes in Ukraine. Kyiv reflects the national tendencies of the New Year's holiday tradition and vividly expresses the changes that have taken place over the centuries.

Keywords: New Year, holiday tradition, symbol, attribute, Christmas tree

Новорічна святкова традиція сьогодні є найбільш цікавою з погляду формування національної святкової культури. Новорічні свята упродовж XX та першої половини XIX століття зазнали найбільших змін у традиції святкування. За советські часи трансформація форм свята відбувалась разом з насадження відповідної ідеології із заміною традиційних атрибутів та символів. Повернення до джерел у часи незалежної держави відбувалося у синтезі наявних традицій. Різдвяні свята (католицьке та східне

Різдво) обрамляють центральну подію – Новий рік, який традиційно є кульмінацією святкових заходів. За роки незалежності України Новий рік два рази ставав символом переламних політичних зрушень в країні. Київ віддзеркалює всеукраїнські тенденції новорічної святкової традиції та яскраво відображає зміни, які відбулись упродовж століття.

Основними джерелами щодо святкування Нового року советської доби є періодика, спогади, мемуари, з яких виділяється робота Віталія Ба-

канова *Забуті сторінки київського побуту* [1], яка рясно оздоблена ілюстративним матеріалом. Роботи українського науковця Олександра Курочкіна задають напрям сучасного дослідження свята на етнографічному матеріалі. Як особливо значущі дослідження вченого у системі календарної традиційної обрядовості виокремлюємо *Новорічні свята українців: Традиції і сучасність* [3], де ґрунтовно проаналізовано питання трансформації новорічної обрядовості. Також його дисертація *Українські новорічні традиції (проблеми реконструкції, ритуалу й світогляду)* [6] та монографії *Українці в сім'ї європейській: звичаї, обряди, свята* [7], *Святковий рік українців від давнини до сучасності* [5], *Святково-обрядова культура* [4] усебічно розкривають тенденції розвитку української календарної обрядовості, а також механізми советської урядової політики в галузі соціально-економічних і політичних трансформацій. Хронологія новорічних подій 2013 – 2014 всебічно висвітлено у книзі Антін Мухарського *Майдан. Революція духу* [10], а також у газетній періодиці того періоду.

У запропонованій статті ми спробуємо відстежити зміни у формуванні національної святкової культури на прикладі київських новорічних свят упродовж XX – першого двадцятиліття XIX ст. При цьому ми намагатимемося описати основні форми святкування Нового року різних років советської доби; виявити, які зміни відбулися у перші роки незалежності у новорічній святковій традиції; простежити тенденцію святкування новорічних та різдвяних днів у Києві в останні десятиліття.

Культура новорічних свят розглядається у її множинних виявах у поступі історико-культурної еволюції (від советських свят Києва 60-х, 70-х, 80-х років XX століття, доби Незалежності та сучасного етапу). Особливого значення в даному аспекті набуває аналітична процедура компонентного аналізу мистецької палітри свята [2, 218-219], що дозволяє охарактеризувати цілісну структуру будь-якого явища культури шляхом проявлення сутнісних ознак його складових.

Олександр Курочкін у своїй роботі *Святковий рік українців від давнини до сучасності*, за якою визначені основні напрямки розвитку сучасної святкової культури України, підкреслює, що відбулося відродження давніх релігійних і народно-побутових свят та обрядів на державному рівні. Він зазначає: “В советську добу, особливо в роки правління Й. Сталіна, публічно співати колядки і щедрівки, ходити з різдвяною зіркою або з вертепом, влаштовувати карнавальні дійства типу «Маланка» і «Коза» було заборонено, і тому на порушників накладалися різного роду покарання” [5, 285]. Це саме стосувалося і наочних проявів у святкуванні інших релігійних та народних свят. Проте навіть за 70 років панування російська комуністична влада не змогла знищити генетичну пам'ять та викорінити вікові традиції українців, які зберігали їх у родинному колі. В іншій своїй роботі він зазначає: “Нинішню перебудову святкової системи в Україні слід трактувати як еволюційну форму перехідного процесу, що передбачає поступову зміну святкових традицій, їх модернізацію і закріплення у громадсько-побуто-

вій сфері» [8, 74-75].

Система обрядів, яку впроваджувала советська влада в Києві, була однією з нових результативних форм політико-виховної роботи з населенням. З однієї сторони, поняття «обряд» було вже віками вкорінене у свідомість людей. З іншої, термінологія на кшталт «обрядовість советської культури» відображала в собі нові ідеї советського тоталітарного режиму. Цей режим взагалі заперечував навіть саму можливість існування вірувань та обрядів, які не відповідали б соціалістичному способу життя. Дані, які відображаються в архівних документах, дають змогу простежити логіку виникнення новостворених свят, які, як складові нової святково-обрядової системи, повинні були витіснити українську етнічну культуру, підмінюючи її новим змістом. Таким чином можна з'ясувати, як старі свята замінялися новими: Різдвяна ялинка стала Новорічною, а Спас перетворився на Свято пасічника та садівника тощо.

Одним з менш політизованих масових свят у советську добу був Новий рік. Щодо святкування Нового року в Советському союзі, то вперше його відзначили 1936 року, проте 1 січня тоді лишилося робочим днем [11]. До того з 1918 по 1935 рік Новий рік офіційним державним святом не визнавали. Більшість людей традиційно відзначали його, як і Різдво, в сімейному колі. Лише після Другої світової війни почали зароджуватися справжні традиції святкування Нового року в СРСР. Вихідним днем Новий рік 1 січня став 1947 року (що замінило вихідний 9 травня). Перша київська ялинка була встановлена на площі Сталіна (Європейській площі),

а також в інших локаціях столиці (до прикладу, на Подолі – на Красній площі напроти подільського універмагу, а також місці автостанції). Прикрашали й промислові об'єкти: на кожній трубі подільської ТЕЦ-2 із електричних лампочок викладали цифри прийдешнього року, кожна із них сягала більше 10 метрів [1, 110]. У цей же час була започаткована традиція влаштовувати Новорічні вистави для дітей у Жовтневому палаці, клубі «Піщевік», районних будинках піонерів та заводських клубах [1, 53].

Прикраси та атрибути київського свята – це святкова ілюмінація та ялинки на широких міських відкритих локаціях. Свято за суттю неоднозначне, але історична трансформація советського часу перетворила його на родинне веселе свято, найменш офіційне зі всіх свят того часу. Поряд із ялинками, встановленими для публічних урочистостей у приміщеннях різних клубів, в ті роки вперше з'явилися і їхні вуличні аналоги – на площах і в парках. Приміром, у Києві у 1950 – 1960-х роках на головній міській вулиці, Хрещатику, ялинки ставили відразу в кількох місцях. Одна ялинка незмінно розміщувалася на площі Сталіна (нині – Європейській), біля Палацу піонерів, де нині філармонія. Друге дерево наряджали на площі Калініна (сучасному Майдані Незалежності). Третя ж була біля входу на станцію метро Хрещатик. Починаючи з 1960-х до Нового року центральну вулицю української столиці стали прикрашати святковою ілюмінацією. Святкова атрибутика – ялинкові іграшки, п'ятикутна зірка (советський викривлений аналог Вифлеємської зірки), фігурі святкової ілюмінації були ідеологічно ви-

триманими і складалася із п'ятикутних зірок і серпів з молотами, розтягнутих над проїжджою частиною. Такі основні атрибути свята остаточно сформувалися у 1960-х роках. Кияни, судячи із спогадів сучасників свята того часу, як і решта жителів СРСР, щорічно брали участь в одному сценарії: "Спочатку гонитва за продуктами, потім затишне домашнє свято, промова вождя та келих шампанського, після якого – масові гуляння для дорослих і ранки для дітей. Особливими Новорічними блюдами були олів'є, а запах мандаринів у роки тотального дефіциту продуктів взагалі набував значення символу нового року. Водночас Новий рік став найбільш незаполітизованим святом в СРСР" [13]. Особливими ритуалами свят були родинно-інтимні – прикрашання ялинки, проводи старого нового року та шумне, галасливе веселе свято зустрічі нового року. Карнавалізація відбувалась у грі – переодягання у костюми Діда Мороза та Снігуроньки. Окрім дітей, святкові побажання із задоволеннями вислуховували дорослі.

Отже, святкова символіка охоплювала усі рівні святкової атрибутики і торкалася навіть жанру родинного свята за советських часів. Так, п'ятикутна зірка на ялинці, ідеологічно витримані «фігури ілюмінації», святкова урочиста промова вождя з екрану телевізора метафорично співвідносилися з ідеєю тотальної присутності держави, алегоріями могутності советської влади. "Естетичний зміст художнього образу передається художньою формою, для створення якої автор використовує комплекс різних засобів виразності, а саме: колір, світлотінь, композиція,

фактура, перспектива та інші засоби – у малярстві; тембр, інтонація, ритм, артикуляція, динаміка, агогіка тощо – у музиці; метафора, епітет, гіпербола, антитеза та у літературі" [12, 702].

Центральна площа Києва завжди відзначалася різноманітними подіями, багато з яких мали відлуння на весь світ, змінилась й її архітектурне оздоблення. До часів незалежності України на центральній площі Києва завжди встановлювали головну новорічну ялинку столиці. У 90-ті роки вбрання київської ялинки майже не відрізнялося від решта міст, економічна криза позначилася також на кошторисі новорічних свят. Наприклад, у 1997 році ялинка з невеликою кількістю досить невибагливих кульок та гірляндами прикрашала Майдан Незалежності зі сторони Голловпоштампу. Новорічну композицію доповнювали привітальні гасла, арка з простими малюнками, біля якої Дід Мороз вітав городян і гостей та запрошував до спільного фото. У 2000-х роках ялинка стає значно вище та гарніше. Ялинка-красуня 2001 року була прикрашена різнокольоровими яскравими іграшками та гірляндами, що звисали згори донизу. У третьому тисячолітті була започаткована традиція «дизайнерського» оформлення ялинки. У 2002 – 2004 роках використовували жовті, червоні та золоті гірлянди, які обвивали дерево, створюючи терасоподібний візерунок.

У 2006 році ялинку прикрашали казкові фігурки, прикраси у вигляді запакованих у темно-червону фольгу подарунків, сніжинки та сині, фіолетові і червоні гірлянди. З 2007 по 2010 роки гірлянди розвішували

у формі великих різнокольорових ромбовидних фігур, головними прикрасами були великі білі сніжинки, а сама столична ялинка починає приймати окреслену конусоподібну форму, яка зберігається до 2014 року. У 2011 дизайн освітлення новорічного дерева було змінено на ромбоподібні візерунки фольклорного походження білого та бузкового кольорів, але вбрання ялинки було схоже більш на рекламу кондитерських виробів (з логотипом шоколаду *Milka*). Ялинка 2012 року найменш сподобалась мешканцям: не зважаючи на яскравий декор із різнокольорових гірлянд, саме через те, що вони обвивали дерево чітко по горизонтальних лініях, вона нагадувала величезний дорожній знак (такі біло-червоні смугасті конуси можна побачити в місцях обмеження транспортного руху через дорожні роботи), крім того, вона була штучною. У мережі з'явилися карикатури, де замість ялинки на Майдані стоїть таке сорокаметрове одоробло. У день без освітлення вона виглядала примітивно і незграбно, зовсім не нагадуючи новорічне дерево. Ялинку 2013 року асоціація дизайнерів європейських столиць визнала найкращою у Східній Європі, проте вона не сподобалась мешканцям. Фантастичну штучну споруду у світлих тонах порівнювали з дитячою пірамідкою і з ковпаком клоуна.

Святкування Нового року у часи незалежності збіглося із суспільно-політичними потрясіннями в Україні: Помаранчевою революцією 2004 року та Революцією Гідності 2013-2014 років. Напружені, драматичні та трагічні події обох революцій (особливо останньої) оригіналь-

но перетнулися із новим баченням масового свята, відповідно – його формами та акціями. Це абсолютно нове слово у святковій культурі можна визначити як національний феномен святково-політичного дійства, що активізував мистецьку творчість та акумулював прогресивні художні сили України.

Новий 2005 рік на Майдані Незалежності відрізнявся від попередніх наявністю наметового містечка протестувальників та спільним святкуванням із командою кандидата у президенти Віктора Ющенка, яка з'явилася на революційній сцені традиційно під пісню Тараса Петриненка *Україно*. Дизайн головної ялинки відрізнявся яскравими синіми гірляндами, які опускалися згори до низу, та золотистими сніжинками. Передсвятковий день 31 грудня пройшов у звичайному режимі, оскільки наметове містечко протестантів уже сприймалося як щось природне. Його мешканці, кияни та гості Києва прикрасили всі навколишні дерева (ялинки) помаранчевими бантиками, саморобними іграшками у жовто-гарячих тонах, пофарбованим п'р'ячком, яскравим дощиком.

Події Майдану, окрім політичної складової мали яскравий колорит масового свята, починаючи з першого мітингу 24 листопада 2013 року і мистецьке забарвлення. 31 грудня 2013 р. кияни зібралися на Майдані, щоби підтримати протестувальників і зустріти разом Новий рік. Таку кількість людей у новорічну ніч Майдан Незалежності бачив тільки на зустрічі 2005 року після перемоги Помаранчевої революції. Новорічні свята традиційно є чудовим моментом для влаштування різноманітних ім-

през, перформансів, креативних інсталяцій тощо. Оскільки конструкція ялинки перетворилась на культову революційну інсталяцію, активісти запросили киян прикрасити своїми іграшками живі ялинки біля Національної консерваторії. “Імпреза «Новорічна пошта любові євромайданівців» теж підняла дух учасникам протестів, коли за кілька годин до настання 2014 р. чарівні янголята почали збирати їхні новорічні побажання. Ці ж самі янголята вже через тиждень провели флеш-моб «Українське Різдво: народження України»: розписані кульки учасників об’єдналися в одне жовто-блакитне українське серце” [9, 14].

Особливим стало святкування Нового 2014 року. На Майдані з давніх часів ставили найпишнішу, найчарівнішу і найбільшу ялинку країни, яку урочисто відкривали та запалювали на Свято Миколая. Спочатку це було найвище ялинкове дерево, привезене з Карпат. Поступово її почали замінювати різноманітними конструкціями пірамідальної форми, на основі каркасу, в який вставляли невеличкі ялинки, створюючи ілюзію великого цільного дерева. Такий каркас почали ставити задовго до святкування Нового року в кінці листопада 2013 р. на Майдані. Та мітинг студентів 30 листопада, який закінчився кривавою сутичкою міліції зі студентами, непідписання угоди з ЕС, змінив продуманий план із оформлювання свята адміністрації міста. Обурені люди вийшли на центральну площу міста, перекриваючи її для повсякденного життя, не даючи завершити ялинку, і почали на свій розсуд «оформлювати» головний майдан. Були поставлені палатки протесту-

вальників. Відбувалися народні віча, в яких спочатку брали участь декілька сотень людей, але з кожним днем вони ставали багатолюднішими. О. Авраменко згадує, що “Все це «козацьке бароко», – і лютий спротив, і завзята творчість – почалися зі славнозвісної ялинки, яку в народі називали «йолкою». «Йолкою», бо, врешті, вигнаний президент колись вжив саме цей русизм. За офіційною версією тодішньої влади, через намір спорудити новорічну ялинку на головній площі міста, були жорстко побиті студенти, які маніфестували там за євроінтеграцію України, влаштувавши «ЄвроМайдан». Тому «Йолка» стала першим спонтанним народним художнім об’єктом революційного Майдану 2014 року” [10, 322]. Металевий каркас поступово обріс різноманітними протестними плакатами, партійними прапорами та банерами з політичними лозунгами. А верхівку активісти прикрасили святково новорічним квітучим деревом у формі тризуба, що став зіркою надії, яке виготовила художниця Ольга Гаврилова. Ялинка стала символом Майдану, символом свободи слова, вільної людини. Святкувати новорічну ніч 31 грудня 2013 р. на центральну сплону столиці приїхало багато тисяч людей з усіх куточків нашої країни. Революція Гідності висвітлювалася майже у мас-медіях усіх країн світу. Святкування Нового 2014 року відбулося в мінімальному святковому оформленні, прикрашанням центру столиці підручними знаряддями, барикадами, палатками, та ознаменувалося найвищим підняттям людського духу, національної єдності і патріотизму. На святі лунали не тільки новорічні привітання, а й



гасла «Слава Україні!», пізніше «Героям Слава!», вірші Тараса Шевченка.

На головній сцені несподівано для присутніх розпочався, влаштований мистецьким об'єднанням «Остання барикада», появою міліціанта *Вертеп* (керівник об'єднання Олесь Доній), який зігнав зі свого місця Євгена Ніщука та звернувся до людей у категоричній формі: «Ви чого усі зібрались, на весь Київ розкричалися? А ну, бистро, в цей момент показали документ!». Різдвяну історію народження Ісуса Христа було поєднано із еллінським мітом про викрадення Європи, *Гамлетом* Вільяма Шекспіра, східними казками, одеськими історіями Ісака Бабеля. Влучно було використано біблійні, мітологічні та літературні образи як алюзії на сучасних політиків: Ірод Федорович (Володимир Ар'єв), Жид Беня (Богдан Бенюк), Гамлет, принц Датський (Лесь Подерв'янський), Газовий король (Артем Полежака) та ін. Сценарій створив Сашко Лірник, який зіграв роль казкаря.

По-новому святкували новорічні свята в грудні 2014 – січні 2015 років. Після подій на Майдані зробили фотовиставку, присвячену подіям 2014 року, тому всі святкування перенесли на Софійську площу до центру зародження Руси-України, де зробили ярмаркове містечко з розвагами, катаннями на великій гірці, каруселями, продажем сувенірів. Саме там встановили та прикрасили головну новорічну ялинку України, яку привезли з села Вишнівці Івано-Франківської області. Висота ялинки сягала 24 метри, вага – 12 тон. Вік дерева – 82 роки. Для її встановлення було підготовлено спеціальну конструкцію – чашу з металу і бетону вагою

понад 60 тон, в якій надійно закріпили новорічне дерево. Прикрасили ялинку понад 3 тисячі іграшок: білі голуби як символ миру та доброї звістки, рукавички з українськими орнаментами, а також казкові будиночки, які символізують родинний затишок. Переважну більшість іграшок виготовили власними руками діти з усіх областей України. Кольорова гама ялинки була представлена у теплих світло-жовтих тонах. Ялинку прикрашали тисячі сніжинок, які світилися, а верхівку – різдвяна зірка.

Новорічні ялинки наступних років також привозили з Івано-Франківщини. У 2016 році дерево прикрасили іграшками у формі різдвяних пряників та льодяників і зеленими гірляндами. Святкове містечко на Михайлівській площі 2017 року відкривав Святий Миколай, ялинку прикрасили різноманітними іграшками та різнокольоровими вогниками. Особливістю дизайну було те, що від ялинки протягнули нитки ілюмінації, що нагадувало казковий прозорий дах. У 2018 році новорічна красуня загоралася синім, фіолетовим, блакитним та зеленим світлом, і вже від її верхівки протягнули ілюмінацію, що нагадувало казковий атракціон. У 2019 році основною ідеєю декоративного освітлення було північне сяйво, тисячі яскравих ліхтариків створювали фантастичне мерехтіння, подібного до унікального атмосферного явища північного полюсу. У 2020 році під час урочистого запалення новорічної ялинки загорілася гірлянда, що спричинило пожежу, яку швидко локалізували, проте символічність події зв'язували з змінами соціально-політичного курсу країни. Святкування останнього 2021 Ново-

го року проходило в умовах карантину, організатори заходів повинні були дотримуватись певних правил, але часто фіксували порушення, які неможна уникнути в умовах масових заходів.

Отже, святкування Нового року в Києві впродовж ста років зазнало різноманітних змін у своїх формі та змісті. Неодноразове повернення ідеологічного вектору вплинуло на сучасний стан цієї святкової традиції, яка поєднала старовинні та новітні форми. Київська новорічна ялинка як головний атрибут свята зазнала трансформацій та змінила місце свого розташування через політичні причини, відтак Новий рік у багатьох киян та українців асоціюється з визначними подіями в Україні.

Bibliography and Notes

1. Баканов Виталий, *Забутые страницы киевского быта*, Київ 2011, 256 с.
2. Бромлей Юлиан, Штробах Герман, *Этнография и смежные дисциплины. Школы и направления. Методы: Свод этнографических понятий и терминов*. Москва: Наука 1988, 224 с.
3. Курочкін Олександр, *Новорічні свята українців. Традиції і сучасність*, Київ: Наукова думка 1978, 191 с.
4. Курочкін Олександр, *Святково-обрядова культура*, Київ: Ліра-К 2018, 298 с.
5. Курочкін Олександр, *Святковий рік українців (від давнини до сучасності)*. Біла Церква 2014, 392 с.
6. Курочкін Олександр, *Українські новорічні традиції (проблеми реконструкції ритуалу й світогляду)*: Дисертація ... доктора історичних наук, 07.00.07, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України, Київ 1994, 432 с.
7. Курочкін Олександр, *Українці в сім'ї європейській: звичай, обряди, свята*, Київ: Бібліотека українця 2004, 248 с.
8. Курочкін Олександр, *Шляхи подолання тоталітарних стереотипів у святковій культурі незалежної України*, [у:] "Народна творчість та етнологія" 2011, № 1, с. 74-81.
9. Мусієнко Наталія, *Мистецтво Майдану*, Київ: Huss 2015, 100 с.
10. Мухарський Антін, *Майдан. Революція духу*, Київ: Наш формат 2014, 314 с.
11. *Новий рік у СРСР. Нова доба*, Web. 14.01.2019. <<http://novadoba.com.ua/1937-novyy-rik>>.
12. Орлова Тетяна, *Художній образ. Філософський енциклопедичний словник*, Київ: Абрис 2002, 742 с.
13. Ялинки й олів'є. Як оформилися сучасні українські традиції святкування Нового року, Web. 14.01.2019. <<https://ua.korrespondent.net/journal/1309406>>.

Hanna Rosenko

HISTORICAL ORIGINS OF THE MUSIC OLYMPICS MOVEMENT IN THE 21TH CENTURY

Art School International "Montessori Center",
National Academy of Management of Culture and Arts, Ukraine

Abstract: The study explores the historical formation of Olympism from the Ancient Greek Olympic Games to the Modern Music Olympics Movement. Based on the scientific analysis of the historical stages of development of the Olympic music movement, we can see the connection between art exhibitions and art competitions at the Ancient Olympic Games, art competitions as part of the Olympic Games, music competitions in Ukraine in the early 20th century, and the modern All-Ukrainian Music Olympiad "The Voice of the Country." The first All-Ukrainian Music Olympiad in 1931 in Kharkiv has great historical significance as a factor in the emergence of mass music culture and the Olympic music movement in modern Ukraine. The revival of the Olympic music movement in Ukraine since 2014 after more than 80 years of oblivion is an important historical and cultural event. As a result of the fruitful cooperation of the author of this study with famous cultural figures of Ukraine and national art organizations for several years, a unique creative platform has been created, which unites musicians from school age to recognized professional performers and teachers. The connection between antiquity and modernity revealed in the study provides scientists with a powerful perspective to analyze and discuss the features of the formation and development of the modern Olympic Music Movement in Ukraine.

Keywords: music Olympiad, Olympic music movement, ancient Greek Olympic Games, Pierre de Coubertin, Choral Olympiad

A research of the prehistory of the modern Olympic movement, namely the ancient Greek Olympic Games, can identify the origins of the Olympic principles and ideas. Furthermore, it has not only of scientific interest but also a socio-cultural one. The Olympic Games and the Olympic Movement are unique socio-cultural phenomena that began in 776 BC. in Ancient Greece. The ancient Olympic Games were one of the vital components of Hellenic civilization for more than a thousand

years in a row and happened regularly every four years. In other words, they took place every Olympiad (four years between the Olympic Games, 1417 days – the Greek Olympic year). The celebration of the Olympic Games originated as a religious event and took place in the holy city of the ancient Greeks – Olympia, hence the name of the games. Many myths describe the organization and the features of the Olympic Games. Moreover, a thorough work of historians who

studied the formation and development of the ancient Olympic Games (O. Yeger, G. Shebel, L. Vinnychuk, B. Bazunov) allows us to analyze, summarize and discover the milestones of the Olympic movement.

Based on mythology, we can firmly say that participation and victory in the Olympic Games brought glory to the winning athletes and the polis they represented. This fact indicates the origins of competition between teams from different countries, which we see in the modern Olympic Games.

Following the ideas of the Olympic Games in Ancient Greece, the Pythian Games, the Isthmian Games, and the Nemean Games were held and dedicated to the ancient pagan gods. But Olympic Games have remained the most popular and prestigious for the millennium, as mentioned by Plutarch, Lucian, Herodotus, Simonides, and other ancient authors.

By the middle of the 5th – end of the 4th century BC. – competitions were similar to the local All-Greek Games. However, in the development of social relations, the ancient tradition of holding the Olympic Games in ancient Greece became a necessary mechanism for regulating intersocial relations and strengthened Greek civilization. Not only locals but also other citizens – from the Mediterranean to the Black Sea – attended the competition. Outstanding philosophers, poets, scientists, sculptors, and artists came from all over Greece to bring their art exhibitions, which also contributed to the further development of the impressive phenomenon of Greek culture. The great philosophers Plato, Socrates, Diogenes, Heraclitus, the fathers of history, Herodotus and

Thucydides, the founder of medicine, Hippocrates, and classics of ancient Greek poetry Sophocles, Pindar, and Euripides, addressed a large audience. Religious buildings, sports facilities, houses for athletes and guests were at the territory as well.

According to ancient Greek myths, there are several legends about the founding of the Olympic Games. A popular legend with a peacemaking factor tells us about King of Elis Ifita, who started a competition of athletes to end the wars that depleted the population. Ifita declared Olympia a holy place and ordered not to allow armed people into this territory and consider them criminals. A bronze disk of Ifita, according to legend, was kept in the temple in Olympia. In addition to the rules of the Olympic Games, it contained words of a truce announced at the competition. On the first and last days, Greeks scheduled religious sacrifices and ceremonies. The judges swore to be unbiased, and participants pledged to follow the rules [8].

Another legend tells of the son of Zeus, Hercules, who started the Olympic Games in honor of the victory of Zeus over his fierce father, Kronos.

Mythology also tells us that Hercules dedicated the Olympics to Pelops, who won the chariot race competing against King Enomay. The area of the Peloponnese, where the capital of the ancient Olympic Games was, happened to be named after Pelops.

The most important social roles of the ancient Olympic competitive tradition include educational, integrative, peacekeeping functions. The Greeks adopted democratic principles of intercity communication and ultimately expanded the geographical list

of participating cities. The pedagogical ideas of the ancient Greeks were closely related to the principles of the competitive Olympic tradition, which Aristotle reflected in his works. We can characterize Ancient Greek pedagogy as a social phenomenon by three most important features:

- 1) the state approach to upbringing and education;
- 2) consistent application of the principle of competition in the process of training and education;
- 3) unique ideas about human perfection; an ideal and harmonious person.

At the Olympic Games, the ancient Greeks praised general education and physical education in particular. At the competition, an athlete presented not only himself but also the dignity of his polis. Thus, the victory made his city more prestigious among other Greek polises. In ancient Greek pedagogy, the main rule is to follow the models, so all Greek contests can be the highest manifestation of the competitive nature of ancient Greek culture, which affects not only physical training but also pedagogy in general. The idea of discovering the possibilities of human will and reason through physical education, which originated in ancient Greece, was essential for the concepts of physical perfection of man and a harmoniously developed personality in all subsequent epochs of European history.

The ancient Olympic Games existed for more than a millennium – 776 BC. BC – 394 BC e. from 444 BC. Art competitions (in which writers, philosophers, sculptors, and artists took part) became part of the program of the Olympic Games, which allowed the

participants to publish their works. It is well-known that the writer and historian Herodotus participated in a competition in oratory at one of the Olympic art competitions. Athletes and artists are equally striving for ideal and perfection, the highest manifestation of their skill. With more in-depth scientific study, it would be possible to expand the idea of the development of the Olympic Games and their ban in the days of Ancient Rome as a pagan act. There are many versions and historical works about the taboo on Olympic games, but the most popular version is about the ban on public pagan sacrifices in 392 AD [2].

After the complete decline and oblivion, in the nineteenth century, the Olympic Games have revived thanks to the French historian and pedagogue, Baron Pierre de Coubertin. This man was able to ignite the hearts of surrounding sports and political figures and establish the International Olympic Committee in 1894, which operates and organizes the most popular sports competitions even today. The idea of reviving ancient competitions came due to high-profile achievements in archeological excavations, which took place in Olympia under the leadership of Germany and discovered sports and cultural buildings. The desire to revive ancient Greek culture and the Olympic Games in particular quickly spread throughout Europe. The first modern sports Olympiad was held in 1896 in Athens and was a great success and attracted mass interest globally, even though only 241 athletes from 14 countries took part in it (A. Solakov, V. Stolyarov, V. Manolaki, N. Georgiev).

The Greek government was extremely pleased with the resonance of

the event, and their political leaders talked about the constant holding of the Games in their historic homeland. Nonetheless, the IOC (International Olympic Committee) announced that Olympic Games would be held every four years in a different country.

However, according to the Olympic champion, Doctor of Pedagogical Sciences Serhiy Bubka, the revival of the Olympic Games today belongs not only to Pierre de Coubertin. This idea arose many times during the 16th – 19th centuries as a world event (P. Sobolev, M. Bulatova, S. Bubka, etc.). Interest in ancient Greek civilization is a characteristic of the Renaissance: artists and thinkers focus on man (M. Bulatova). For the ancient Greeks, one of the main principles of organizing the Olympic Games is physical education and the physical fitness of athletes. Great attention to physical education in ancient Greece is present in works philosophy, literature, and sculpture. Thinkers of the Renaissance (Gillis, P. Giro, M. Bulatova) strived to revive the atmosphere of fair competition and demonstration of the best human qualities. According to Serhiy Bubka, the ideas of the revival of the Olympic movement were natural in the Renaissance and modern times. That is why people made attempts to resume the Olympics in other countries during the 17th – 19th centuries [1].

Pierre de Coubertin spent 29 years as a chair of the International Olympic Committee. His work resulted in the most crucial documents of the Olympics – the Olympic Charter, the Protocol, the Oath of Athletes, and the opening and closing ceremonies of the Olympic Games.

For several decades, from 1912 to 1948, art competitions were a part of the Olympic Games. As the Ancient Olympic Games exhibitions of artists and sculptors were used to decorate the sanctuary, thanks to the idea of Pierre de Coubertin to include art in the rules of the Olympics, the Olympic music movement originated.

Since 1912, according to the rules of the Olympic Games, artists, musicians, sculptors, writers, and architects who performed works exclusively on the theme of sports and tried to convey sports themes through their works of art were allowed to participate. Participants were allowed to participate with several of their works, which allowed them to win several times in the same category. It was forbidden to publish your competition work before the Olympics. There were also restrictions on the size of the sculptures, but there were no restrictions for artists, writers, and musicians. The main requirement was the uniqueness and originality of the work. About 35 participants who attended the V Summer Olympics in Stockholm received their Olympic awards at the ceremony. *Ode to Sport* won the gold medal in literature. This work was submitted under two names – G. Hochrond and M. Eschbach. At the award ceremony, the jury discovered that these are the pseudonyms of the founder and leader of the modern Olympic Games – Pierre de Coubertin [5].

An art competition took place at the VII Summer Olympic Games in 1920. Historians note that sports and art competitions happened separately, and art competitions did not gain as much popularity as sports. And only four years later – in 1924 in Paris, the

art competition covered about 193 works of art, which presented masterpieces by authors from Australia, Britain, Belgium, France, and Norway. This exhibition attracted the attention of both the jury and the organizers. The art competition gained unprecedented scale four years later in 1928 in Amsterdam – only works of art numbered more than 1100 exhibits. In addition to artists, musicians, writers, and sculptors took part in the Olympics. In particular, artists presented about 450 architectural models, photographs, drawings, 250 sculptures, including about 80 medals and reliefs, 460 paintings by artists from 18 countries.

At the next Olympic Games in 1934 in Los Angeles, art exhibitions gained popularity, as evidenced by the number of guests who visited the Museum in Los Angeles – more than 384000 visitors. In 1936 and 1948, art competitions were also reasonably prestigious, even though the number of participants gradually decreased and was limited. In 1949, the Congress of the International Olympic Committee decided to replace competitions in art competitions with exhibitions of fine arts. For several years and in the following Olympics, organizers made futile attempts to return art competitions to the Olympics. The Olympic Charter only postulates the responsibility to include cultural and artistic events in the Olympic Games.

The winners of art competitions gained popularity in their homeland and did not receive international and world recognition. Nevertheless, we can note the jury at the VIII Summer Olympics in Paris in 1924 – it included a Swedish writer, the first woman to

receive the Nobel Prize in Literature (1909), Selma Lagerlof, and a Russian pianist, conductor, and composer Igor Stravinski.

The musical Olympic movement was formed historically in Ukraine, originating from the First Choral Olympiad. The first Kyiv Choral Olympiad was held in November 1924 and became the spark of the VIII Summer Olympic Games and ignited the musical Olympic movement in Ukraine. The organizers of the choral Olympiad were the head of the First Chapel of USSR Workers and Peasants *Dumka* Nestor Horodovenko and the rector of the Kharkiv Music and Drama Institute Polferov. The latter held the position of Chairman of the Supreme Music and Scientific Council [9]. We can make certain conclusions from the report of the head of the music department of Commissariat of Education of the USSR and member of the Council Oleksandr Dzbanovski at the meeting of the Commissions of the Arts Department of the Commissariat of Education with the participation of the Higher Music and Scientific Council on November 26, 1924. At that meeting, participants discussed the organization of the All-Ukrainian Choral Olympiad [4]. The choirs of Kyiv took part in the *First Kyiv Choral Olympiad*. The participants of the Olympiad performed twice at the Liebknecht Opera House (Kyiv) at 2 PM (for trade union members) and 9 PM (for the City Council). Tickets were free of charge.

Hryhoriy Veriovka, the leader of the Kyiv Choir of Workers at the time, said the following about this event: «When there was a choir of 600 people (all women in red handkerchiefs) on the stage, it was a great picture. Their

singing awakened the consciousness of the great possibilities of collective work and the power of collective will. The sounds reflected and amplified each other. Although there was a lack of singing and merging in some parts, the choir sounded clear and harmonious. In some moments, their diction was excellent. But even such Olympics sparked the interest of local musicians and a wide range of citizens» [3, 223-225].

One should note that almost three months before the *First Kyiv Choral Olympiad*, the VIII Summer Olympics took place in Paris, which lasted from May 4 to July 27, 1924. The USSR was not allowed to participate in the Olympic Games in the 1920s and 1930s. Nonetheless, the Soviet Union organized the First Spartakiad in sports, which opened on August 12, 1928 – the last day of the IX Summer Olympics (Amsterdam). In contrast to the art competitions of the VIII Summer Olympics in Ukraine, people organized the *First Kyiv Choral Olympiad*. In the following years, numerous choral and music Olympiads and mass amateur art Olympiads took place.

Thus, the *First Kyiv Choral Olympiad*, which was held in Ukraine in contrast to the music competition of the Art Summer VIII Summer Olympics, became a spark that ignited the Olympic music movement in Ukraine, revived in 2014 as the All-Ukrainian Music Olympiad *Voice of the Country*.

Over the five years of the All-Ukrainian Music Olympiad *Voice of the Country*, more than 4000 participants took part in the competition (from February 2016, from 400 to 800 participants in each Olympiad).

Participants come from all regions of Ukraine. Mass media covered the results of the competition, and the leading music educational institutions of the capital, creative unions, and state art organizations were involved in the organization. The Olympic Music Movement popularized the art of music, attracting as many participants as possible – both performers and listeners, members of the jury, and event organizers. As an extraordinary form of the manifestation of achievements in the performing arts, the Olympic music movement has become an integral part of music culture in modern Ukrainian society.

The history of Olympism has deep roots and certainly influences current trends in culture. The study of the development of the Olympic Music Movement and its historical origins allows us to formulate a virtual connection between different eras. We can trace it from antiquity to modernity, characterized by the diverse geography of participants, team competition, social orientation, and its importance in cultural life. The Musical Olympic Movement in modern Ukraine carries information from the Ancient Greek Olympic Games, Choral Olympiad, and All-Ukrainian Olympiad of Soviet Ukraine. Moreover, it brought unique authorial developments in technology and the organization of mass cultural events.

Bibliography and Notes

1. Бубка Сергій, *Олімпійський спорт: Давньогрецька спадщина та сучасний стан*. Автореферат дисертації ... доктора наук з фізичного виховання і спорту, Київ: Національний універси-

тет фізичного виховання і спорту України 2014, 35 с.

2. Герасимова Л. Ю., *Концепция Олимпийских игр и художественное оформление Олимпиады*. Автореферат диссертации ... кандидата исторических наук, Москва 2005, 21 с.

3. Верьовка Григорій, *Перша Київська Хорова Олімпіада*, "Музика" 1924, № 10-12, с. 223-225.

4. Дзбанівський Олександр, *Вищий Музичний Комітет при Відділові Мистецтв Наркомосвіти (Історичний нарис)*. "Музика" 1927, № 4, с. 33.

5. Комаров С. Н., *Пьер де Кубертен и возрождение Олимпийских игр*, [в:] *Современные проблемы сервиса и туризма* (Черкизово) 2008, № 3, 2008, с. 4-6.

6. Литвинець Іванна, Падовська Олена, Тимчак Ярослав, Литвинець Антон, *До питання про конкурси мистецтв у програмах Олімпійських ігор сучасності*, [в:] *Молода спортивна на-*

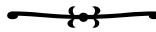
ука України: Збірник наукових праць, Львів 2012, с. 163-168.

7. Нестеров П. В., *Античные Олимпийские игры в период упадка Олимпиады как отражение Древнегреческой идеологии и педагогики (IV в. н.е.)*: Автореферат диссертации ... кандидата педагогических наук, Малаховка: Московская Государственная Академия Физической Культуры 2010, 21 с.

8. Павсаний, *Описание Эллады*, Санкт-Петербург: Алетейя 1996, 336 с.

9. Полферов Я. Я., *Музыкальная энциклопедия*: В 6-ти томах, Москва 1973 – 1982.

10. Росенко Ганна, *Олімпійський музичний рух в Україні: діалог академічної і масової культур*, [у:] *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень*, Одеса: Астропринт 2020, с. 91-96.



Musical Studies

Ling Ciung Da

**UNITY OF FEATURES OF ROCOCO
AND HIGH CLASSICISM
IN PIANO LUDWIG VAN BEETHOVEN SONATAS №№ 19, 20, 22, 24**

ORCID: 0000-0003-1266-7323

State Conservatory in Guang Chzhou, People's Republic of China

Лінь Цзюньда

**ЄДНІСТЬ РИС РОКОКО ТА ВИСОКОГО КЛАСИЦИЗМУ
У ФОРТЕП'ЯННИХ СОНАТАХ
ЛЮДВІКА ВАН БЕТГОВЕНА №№ 19, 20, 22, 24**

Abstract: The article is dedicated to discovery general style-expressive base of named "small" Ludwig van Beethoven Sonatas in two parts as original version of the join of organic for of the Beethoven thinking elements rococo and sentimentalism with principle of the high classicism. However small forms of these Sonatas and absence of orchestra effects in their technique has brought about underestimation of their value in musicology study though great pianists have defined them in its repertoire. Scientific novelty of the study is determined by fact of the address itself to named Sonata of the composer in for shortening high artistic-history estimation to their value, as well as that that special attention is spared component of the aesthetics and poetics of rococo in total expressive palette composition of L. Beethoven, created at period of the ascent of the central period creative activity, considering fair time of the fullness of the bloom of the talent of the great author.

Keywords: rococo, high classicism, small forms in music, style of Ludwig van Beethoven, piano style

Звернення у дослідженні до двохчастинних Сонат Людвіга ван Бетговена заохочено тим, що теоретичного осмислення потребують ряд творів композитора, які вважалися Вільгельмом Ленцом і деякими іншими дослідниками «негідними» композитора (зокрема й виокремлені у запропонованому дослідженні Сонати №№ 19, 20, 22, 24), тоді як видатні

виконавці – такі, як Артур Шнабель, Святослав Ріхтер та інші, мали їх у своєму репертуарі. Окрім того, зазначені Сонати Людвіга ван Бетговена демонструють ті особливі риси Віденського стилю, які пов'язані з рококо як істотним компонентом Жозефінівського класицизму і який з ідеологічних і інших причин традиційно відмежовувався від причетності до



високого мистецтва. Відповідно, в багатотомній музикознавчій Бетговеніані, що виокремлювала великі форми у Бетговена і театральньо-драматичні образи типу *Патетичної* і *Appassionata*, зазначені твори не отримали адекватного їхній художньо-історичній цінності висвітлення. Це й визначило предмет запропонованого дослідження.

Сонати №№ 19, 20, 22, 24 Людвіга Бетговена мають деякі спільні риси в будові й вираженні, тому що: 1) всі вони 2-хчастинні, 2) лаконічні за способом подання форми; 3) позбавлені спеціальних театральньо-драматичних акцентуацій в образному розкладі музичного викладення, 4) тонально є співставними однойменно-однотерцієвим принципом і містять тонально-жанрові «посилання» на масштабні твори №№ 21, 23, які вони явно «обрамляють» в історико-хронологічному прояві. Для пояснення останнього пункту вкажемо на співвідношення тональностей *g-moll* і *G-dur* щодо №№ 19 і 20, обидві представляють ор. 49, причому, з виявленням *G-dur* у другій частині № 19, що надає сукупного провідного пласту їх ладово-тональному забарвленню в явному тонально-функціональному співвідношенні з *C-dur* *L'Aurore*, тим більше, що вихідна тема в її третьому такті дає відхилення в *G-dur*.

Соната № 22 являє однойменну тональність до тональних засад *Appassionata*, тоді як Соната № 24 *Fis-dur* утворює однотерцієво-однойменний комплекс до *f-moll* другого з названих творів, який є показовим для традиції гармонії Бароко й шанованого Людвігом ван Бетговером Йоганна Себастьяна Баха, що згодом підхоплено було й романтиками.

Зазначені співвіднесеності підкреслюють не протиставлення даних творів епіко-драматичній масштабності №№ 21 і 23, але певну стильову спільну «етапність» їх прояву. І при цьому привертає увагу підкресленість «віденських знаків» посилок на менует (див. II частину Сонати № 20 і I частину Сонати № 22), що становить обов'язковий показник «німецької еkleктики» Віденської школи в її з'єднанні італійсько-чесько-німецьких національних індексів із французькою емблематикою менуету. Останній не був у XVIII в. затребуваним танцем, але цінувався за представництво національної французької символіки (див. обов'язковість частини типу Менуету в перших 10 Сонатах Йозефа Гайдна, в яких вперше реалізувалася ідея Жозефінівського клясицизму в клявірному сонатному переломленні).

І якщо загальний симфонічний тонус Сонат №№ 21 і 23 відповідав строю надзвичайно цінованого Бетговером Лодовіко Керубіні, представника революційного Конвенту від музики в дусі революційного клясицизму Жан-Люї Давида, то Сонати №№ 19-20, 22, 24 стверджували істотність французького аристократизму у світобаченні композитора. Зауважимо, що і Соната № 23, і № 24 присвячені Т. Брунсвік, висока артистична натура якої був невіддільна від салонного аристократичного ж тону принципів її спілкування і вираження.

Виокремимо також спільного для всіх Сонат №№ 19-24 чинника –орієнтування в тематизмі на переважання ритмічної моделі сполучення пунктирних і триольних мотивів, яка заявляється в чотирьохчастинній Сонаті № 18 *Es-dur* і яка цим є в опозиції до налаштованості на величальний

кантоново-шансонний ритмічний малюнок, присутній у побічній партії *L'Aurore* і «тримає» виразні риси Сонат № 17, 30, 31 та ін. Зазначена ритмо-модель поєднання пунктиру і триолі має чітку маскуліну виразну опору (пунктир – чоловічий ритмічний знак) і звернена до найрадикальніших ритмосхем тематичних композицій XIX століття – від Фридерика Шопена до Александра Скрябіна.

І ще одна ознака смислово-структурної єдності «малих» Сонат і полотен *L'Aurore* та *Appassionata*: особлива значимість для будування тем секстовості, апогеєм якої виступає II частина *Allegretto* Сонати № 22, але яка «розлита» в мотивному складі тем усіх зазначених шести Сонат №№ 19-24. Причому, для *L'Aurore* і *Appassionata* відмічено секстовий хід, виокремлений у повільних частинах *Introduzione* № 21 і *Andante con moto* № 23 (за вертикаллю), а також у побічній партії I частини *Appassionata*. Однак сакральна символіка цього інтервального показника, освячена образом Ходи на Голготу № 1 з *Пасіона від Матвія* Й. С. Баха, для Л. Бетговена була самозначима – і аж ніяк не тільки у «слізному» бахівському варіанті (частково це видно в *Andante con moto* № 23), але також і в кантовому зворушливо-позитивному прочитанні, який настільки впевнено виставлений у II частині *Allegretto* Сонати № 22.

Щодо до Сонат №№ 19 і 20 існує версія, що Людвіг ван Бетговен не хотів їх публікувати, склавши їх лише для «педагогічних цілей» [4], [5]. Але певна їхня технічна нескладність не відвернула від їх виконання Святославом Ріхтером, зробленому в граничній зосередженості на містично-серйозному світінні їх образів в частинах

із повільним рухом і одухотвореною «летючістю» у швидких.

Зазначена вище секстова інтонація у мелодійному звороті – і в явному зв'язку із символікою Досконалої теми інтервальної межі Досконалої теми старовинних церковних ладів – явно проєктується на секстові опори у вертикалі (див. такти 12-14 та ін.). Мінорний лад *g-moll* явно підхоплює пасторальний принцип виразності цієї тональності у Й. С. Баха.

Виклад тем та їх тональне подання вказують на втілення ознак мініатюрно поданої неконфліктної тематичності в сонатній формі – з експозицією у тактах 1-33, розробкою (такти 34-64) і репризою (такти 64-110). І настільки ж «стисло» і рельєфно-неконфліктно цього типу форма показана в I частині *Allegro ma non troppo* Сонати № 20, – ніби намічаючи настільки ж неконфліктне співвідношення тем в I частині Сонати № 21. Рондо у триольному русі II частини (в *G-dur*!) Сонати № 19 отримує деяку проєкцію у триольні ж ритмічні плясти і частини Сонати № 20 – і в знамените фінальне Рондо *L'Aurore*. Виокремлений своєю автономізованістю у виконавському поданні Менует з II частини № 20 представляє, на основі вкладеного у нього мотиву-символу Кільця, ідею Бога [1, 25], а також значимість малосекундової інтонації *fis-g* і терцієвого ходу *h-g*. І ці ж «мінімальні» мелодійні мотиви складають опірні «точки» фразової будови вихідної теми Сонати № 21.

Так позначається, судячи з усього, лаконічно представлена пасторальність Сонат №№ 19 і 20 як аналога картинно-ліричному втіленню Гармонії природи у Сонаті № 21.

Однак у «лісі октав» Сонати № 22 (який, до речі, займає лише 40 тактів



із загального обсягу частини в 154 тактів) явно відчутними є ознаки природної Грандіозности, які якщо і лякають ніжну людську душу, то анітрохи не спрямовані проти її істоти і, що головне, освячені присутністю Абсолюту у цьому «нагромуванні». Октави представлені в канонічній імітації (гра їх стаккато явно є редакторським втручанням у нотний текст), тобто зі знаком церковної риторики, що відзначає Високе в звучанні. Зауважимо, що імітаційні фігури пронизують яскраво мелодично окреслену першу тему (рефрен в жанровості I частини, написаної *In Tempo d'un Menuetto*). І октавна тема виявляється першим і другим епізодами рондо, аж ніяк неконфліктно показаних після скромної об'єктивованої лірики головної партії: це різні іпостасі природного позитиву – олюдненого надсуб'єктивною душевністю і поданого у прозорій струнності високого надлюдського прояву.

Цей образ досконалого Порядку світу надіндивідуально-лірично представлений у II частині Сонати, де початкова тема (тема-рефрен рондальної структури) побудована на мелодично поданих прихованих поліфонії секстових ходів («ліс секстів»), які, як зазначено вище, органічно вписуються в образ досконалості, представленої, щоправда, зовсім не в іпостасі душевно-суб'єктивованого вираження, що стали асоціювати з ліризмом загалом у добу Романтизму. Тут відчутною є висока присутність церковних символів у вигляді ліній *anabasis – catabasis* у темах, особливо це виразно є відчутним у вигляді *passus duriscuelus* хроматичного ряду у тактах 37-43 і 130-133. Звертає на себе увагу і псалмодійна мелодична

фігура тактів 45-60 і 99-105. І все це – надіндивідуальне, оскільки відокремлене від мовних мелодійних аналогій, однак подане виключно у символіці Досконалості і Належного надособистісного сенсу.

Загальна композиційна схема – знову рондальність, причому, в наближенні до старовинного рондо, що виріс із ритуально-обрядового дійства, в якому варіювання рефрену в епізодах створювало явну генетичну зумовленість цієї структури варіаційністю, що виростала з літургійної-обрядової монологічності. А загалом рондо, за слушним спостереженням В. Шуранова, вказує на сакральну символіку Кільця, тобто вказівка на Божествену присутність у вираженні [3, 102]. Так, співвідношення жанрового узагальнення подачі людського суб'єкта в I частині змінюється у II надлюдською цінністю Закону-Повинності, що не протиставляється першому, але компенсує грандіозними проявами ламку слабкості людського прагнення до Висот.

Соната № 24 займає у спадщині Людвіга ван Бетговена особливе місце: її високо цінував сам композитор (вище зазначалося, що він присвятив її, як і № 23, Т. Брунсвік) [7], хоча спочатку популярність цієї композиції категорично поступалася незадовогу до цього написаній сонаті *Appassionata*. Вищезгаданий В. Ленц називав цей твір «нікчемним», «негідним композитора», хоча є свідчення О. Яна щодо визнання К. Черні того, що твір не поступається, а то й перевищує, на думку самого Л. Бетговена, значимість *Місячної* [7].

Ніжність музики цієї Сонати відзначали неодноразово різні автори. І дійсно, досить незвична для початку XIX століття тональність *Fis-dur* своєю дієзною ключовою природою

ставить виконавця, навіть того, що грає на «рояльному» інструменті, в позицію гри «на другій клавіатурі», з піднятою рукою, що виключає силові натиски «всієї руки» на клавіші. Вихідна тема – мелодійно виконана за контуром *anabasis* (як образ Піднесення душі), тоді як фактурне ціле нагадує практику староцерковного співу на ісоні з паралелізмами секстакордів (такти 1-4). Мелодія головної партії (*Adagio cantabile* I частини написано у сонатній формі) містить приховану поліфонію різнорегістрових ліній, співвіднесених секстовим оспівуванням (*cis²-eis¹*) квінти *cis²-fis¹* (символу Космосу, простору і краси). У такому плані головна партія є розвитком теми вступу.

Початковий хід теми вступу *cis¹ - fis¹* і кульмінуюча послідовність мелодії головної партії *ais¹ - dis² - cis² - fis²* (такт 8) відзначені квартовим ходом (символ Основ). Побічна партія (такти 19-29), *Cis-dur* (починається із відхилення в *dis*) містить псалмодичну фігуру у середньому голосі на *dis¹* – із «підсвічуваними» нижніми голосами секстакордовими дублями (такти 21-25), тоді як у верхньому голосі показано «рухому педаль» дзвонових пасажів. Завершальна партія (такти 29-41) розвиває ритмоїдеї другого речення головної (пор. такти 10-13 і 29-38) у зіставленні квартоль шістнадцятими і триoley восьмими – у стилі «політних» барокових фігур і прийдешнього Романтизму.

Мініатюрна розробка (такти 42-58, *fis - dis - cis*), побудована на мотивах головної і, як бачимо, не протистоїть тональним показникам експозиції, хіба що вносячи ладовий колорит одноїменного до основної мінорного звучання на початку цього розділу.

Потенціал тонально-мотивного розвитку найповніше проявляється в репризі, в якій (від такту 59-го) головна партія забезпечена новою інтервально-фактурною якістю у першому такті своєї появи (такт 59), потім відновлюється фактура її другого речення (такти 60-65). Але від такту 66 (відхилення в *gis*) вступають тонально-фактурні перетворення, явно компенсуючи неповноту розробковості як такої: від такту 67 показаний *E-dur*, потім (від такту 71) *fis-moll*, *h-moll*, *A-dur* (такти 72-76), *H-dur - gis-moll*, а в сфері останнього показана псалмодія побічної партії (такти 82-87), причому, із вираженими патетичними нотками. Заключна ж (від такту 90) затверджує основний *Fis-dur*, який подано у варійованому прояві, знову ж із патетичними «вкрапленнями», підтриманими відхиленням в *gis* і у *dis* (такти 93, 95). Після цього на рівні коди ще раз показано початкову мелодію головної партії, із відхиленням в *h-moll* (такти 102-103), тональність мінорної субдомінанти, після чого впізнаваною постає псалмодія на *cis³* (такти 105-106) і *fis⁴* (такти 107-108) – як явний рудимент побічної на рівні *Fis*.

Таким чином, якщо реприза приймає на себе функції розробок, то кода – репризи як такої, тільки у надзвичайно стислому прояві. Як результат, сонатна структура (із вираженою ліричною темою головної і об'єктивованою лірикою псалмодії у побічній) «обростає» варійованою строфічністю і рондальністю, що склали генетичний пласт сонатної форми, які оголюються у прояві останньої у стриманому русі *Allegro non troppo*. Спочатку м'яко, а потім захоплено подавана гимновість поступово розгортається за законами екстатичності,



просуваючись із середнього у верхній регістр, тим самим фактурно-висотно загалом реалізуючи в будові *Allegro non troppo* ідею *anabasis*, задекларовану спочатку у темі вступу.

Аналіз демонструє зосередженість композитора на показі образів високої символіки і творчо-вільному перетворенні структурних закономірностей сонатної форми – і в такому вираженні цілком «гідної» автора *Appassionata*. Те, що ця соната позбавлена театралізовано-симфонізованих контрастів знаменитих «симфоній для фортепіано», то це не є недоліком концепції твору. Недарма ж згодом К. Дебюссі підкреслював свою неприязнь до сонат Л. Бетговена через те, що вони йому здавалися «перекладенням з оркестру» [2, 142].

II частина *Allegro vivace* темпово і образно не складає принципового контрасту до *Allegro non troppo*, більше того, вона ніби заповнює моторикою сонатно-строфічні структури, заявлені в I частині. Так, виділений у коді-репризі першого *Allegro* акорд субдомінантової гармонії, у вигляді мінорної субдомінанти, нагадує репризно-розробкові акцентуації даної гармонічної сфери в тактах 74-78 та ін.) Тут також, як і у першому *Allegro*, основна тема складається з мелодійної і пасажно-моторної частин, а ця перша, як мотивне ядро, є фігурою типу Хреста ($his^1 - cis^2 - gis^1 - ais^1$, такти 1-2), ефект «перевернутості» хресної послідовності аж ніяк не знімає сакрального сенсу «пересіченості світів», який символізує дана співвіднесеність ліній-сміслів. У фактурі мелодичної теми також істотна опора на секстові паралелізми, що мають піднесений характер у викладі теми в

представництві лірики надособистісного значення.

Доповнює вихідний мотив послідовність *catabasis* тактів 3-4, мотив Спокути, пов'язаний із піднесено-перетворювальним змістом Хресности, заявленої у першому мотиві теми.

У будові *Allegro vivace* очевидним є суміщення сонатності й строфічності, тільки із акцентуванням закономірностей другої і з виходом на вільну рондальність старовинного типу, яка не знала тематичних контрастів рефрену і епізодів. У звучанні пасажно-моторних фрагментів частини наявними є ознаки прихованої поліфонії (див. верхній голос тактів 12-22 і аналогічних їм за фактурою) та імітаційних співвідношень мотивів-інтонацій (такти 22-31 і аналогічні їм фактурно побудови). Такого роду фактурні індекси вказують на сакральні витоки вираження, які в 1800-і роки все виразніше проступають у мислительних конструкціях Людвіга ван Бетговена.

Тональний показник *Cis* для теми від 22 такту свідчить про прояв контурів побічної партії, тим більше що імітаційні мотивні проведення відрізняють її від другого речення першої теми, головної партії у сонатних відносинах тактів 1-22. Однак повернення в основній тональності першої теми створює умови для трактування всього комплексу тактів 1-74 як функцій складного періоду повторного типу, об'єднуючи вказаний комплекс у строфічну структуру двофазного викладу. І все ж фактурно-тематична самостійність розділу тактів 22-32 (потужна регістрово-фактурна «хвиля» типу *superatio* – із захопленням високого регістру у домінантовій тональності) дозволяє визнати у цій тематичній вибраності ознаки побіч-

но-заключного комплексу сонатної експозиції старовинного типу.

Повторне повернення першої теми (головної партії) в тактах 32-51 (аналогія до «подвійної експозиції» концертної форми?) змінюється видокремленням другого тематичного комплексу (такти 51-71) у *dis*, тобто в паралельній тональності, органічної для реалізації тонального зіставлення відповідних тем.

Тематично-тональна спрямованість викладу фіналу вказує на співвідношення сонатної експозиції тактів 1-71, *Fis ... dis*, із переходом тактів 71-74 в розробковий фрагмент тактів 75-90 (*Cis ... Fis*). А далі – субдомінантова реприза, що йде від логіки поліфонічних форм Й. С. Баха, в *H-dur* (від такту 91); основна тональність затверджується до 116 такту. Але друга тема, виділена як побічно-завершальна, виявляє патетичний підйом, підготовлений показом її в однойменному *fis-moll* (такту 123-132), зазначений риторикою паузи (пор. такти 74 і 133) і перемиканням на новий тональний рівень, від такту 134 – у зменшений лад від *fis*. Так створюється фактурно-динамічно «завихрений» вступ репризи-коди в 150 такті в основному *Fis*, але з демонстративною реєстрово-динамічною діалогізацією викладу і з розробкою окремих мотивів першої теми (пор. такти 11 і 160-173, 12-13 і 178-183).

Таким чином, фінал відтворює контури архітектоніки I частини, але з посиленням моторно-пасаажної фактури, що створює асоціації зі скерцо (на 2/4!), але аж ніяк не драматичного, швидше – патетичного прославлення, ніби у відтворення патетики акламацій староцерковної традиції – й у передбаченні позадраматичної

скерцозности Ф. Шуберта і А. Скрябіна. Оригінальність творчого результату в даній Сонаті Бетговена очевидна, також як і піднесеність мислительно-тематичного наповнення композиції – в дусі сальонної культури рококо і бідермаєру, який почав формуватися у 1800-і роки, натхненно відтворюючи у малих формах ідеї Бароко і Клясицизму.

Як підсумок аналізу «малих» Сонат №№ 19, 20, 22 і 24 констатуємо: 1) їх органічний зв'язок із великими формами симфонізованих композицій *L'Aurore* і «*Appassionata*»; 2) наповненість тематизму цих опусів високою церковною символікою – відповідно до підйому інтересу до духовної сфери у Бетговена з 1804 р.; 3) об'єктивну спрямованість на зв'язок із Бароко в оперті на «малу» форму двохчастинного циклу, що характерне для естетики рококо і передбачало відкриття бідермаєру і романтичного передсимволістського мистецтва.

Bibliophy and Notes

1. Гудман Ф., *Магические символы*, МОСКВА 1995, 289 с.
2. Мартынов Иван, *Клод Дебюсси*, Москва: Музыка 1964, 280 с.
3. *Методологическая функция христианского мировоззрения в музыковедении*, Москва-Уфа 2007, 219 с.
4. Соната для фортепіано № 19 Л. Бетговена, Web. 20.12.2018. <<https://uk.wikipedia.org/wiki/>>.
5. Соната для фортепіано № 20 Л. Бетговена. Web. 21.12.2018. <<https://uk.wikipedia.org/wiki/>>.
6. Соната для фортепіано № 22 Л. Бетговена. Web. 22.12.2018. <<https://uk.wikipedia.org/wiki/>>.
7. Соната для фортепіано № 24 Л. Бетговена. Web. 22.12.2018. <<https://uk.wikipedia.org/wiki/>>.

Oksana Mocherniuk

**INTERPRETATION OF THE MYTHOLOGY «NATIVE LAND»
IN ONE OF THE TEXTS OF SINGER OF "THE RED VIBURNUM"
(WE ARE GOING INTO BATTLE BY ROMAN KUPCHYNSKYI)**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Oksana Mocherniuk

**INTERPRETACJA MITOLOGII «OJCZYZNY»
W JEDNYM Z TEKSTÓW WIELKI ŚPIEWANIK „CZERWONEJ KALINY”
(IDZIEMY DO BITWY ROMANA KUPCZYŃSKIEGO)**

Abstract: The purpose in the study of semantics and associative field of used Roman Kupchynskyi as, to the row of characters and metaphors which form the variant of mythology of «native land». Scientific novelty consists in the analysis of verbal phototypographs that allows to understand reasons of choice those or other musically stylish facilities of composers, and consequently to lay a way to understanding of intonation semantics, as the new stage of activation of those pattern in already considerably more wide social-public circles.

Keywords: Roman Kupchynskyi, pattern, genre, metaphor, intonation semantics, mifologema, social-public circles

Obrona idei narodowej we wszelkich możliwych formach jest głównym warunkiem i zadaniem twórczości zachodnioukraińskich kompozytorów okresu międzywojennego. Narodowość jako wzorzec kulturowy, a zarazem kulturowo-twórczy (angielski wzorzec kulturowy; niem.: *Kulturmuster*) podniósł praktycznie wszystkie zjawiska należące do tej sfery do poziomu wartości dominujących, jednocześnie dystansując się do polskich, niemieckich, austriackich i innych narodowych wydarzeń lub zjawisk muzycznych. Jednak zarówno ten wzorzec, jak i jego

istota zostały określone na długo przed burzliwym międzywojennym wiekiem XX – w okresie «wiosny narodów» połowy XIX wieku. Znaczący okres chronologiczny od tamtego czasu przyczynił się jedynie do jego pogłębienia, utrwalenia i zróżnicowania ze względu na postrzeganie i rozwój różnych warstw społeczno-społecznych, co jest zasadnością badania. Powstała również znacząca i różnorodna sfera jego cech, która nabyła mobilność w wyniku adaptacji do historycznie odmiennych realiów życia publicznego. Do tego kompleksu należą zjawiska od symboli

o znaczeniu ideologicznym (np. flagi, hymnu i herbu) po wzorze zachowań w życiu codziennym i świątecznym. Nieuniknione było «zaangażowanie» wzorców hierarchicznie «niższych» lub sąsiednich poziomów. Dlatego też obok języka werbalnego, narodowy jako kulturowy wzorzec stopniowo wnikał w gatunki twórczości autorskiej, rozszerzając swoje strefy wpływów o elementy stylistyczne, semantykę i rozpoznawalną symbolikę muzyczną, kształtowanie się kontekstualnej zgodności w poszczególnych utworach oraz między różnymi opusami i nie tylko.

Ważne «odchylenie od konkretyzacji» musi nastąpić natychmiast. Rola «ojcowskiego» śpiewu zespołowo-chóralnego dla różnych wykonń (od unisono do polifonii) i warunkowo folklorystycznego (pieśni o pochodzeniu literackim) lub warunkowo-autorskiego (warstwa aranżacji) na ziemiach zachodnich nie jest niczym nowym i dobrze znanym zjawiskiem, przynajmniej od niepamiętnych czasów. Ale przed zniszczeniem I wojny światowej nacisk kładziono na czynnik religijno-wyznaniowy; dlatego w popularnych *Śpiewanikach* i *Bibliotekach* znaczną część zajmowało opracowanie pieśni rytualnych lub współczesnych pieśni duchowych. Publikacje te, wraz z pieśniami nowobazylijskimi, stworzyły ważną podstawę do wprowadzenia nowej wersji wzorca ideologicznego w kulturze regionalnej. Główna treść pracy w przeciwieństwie do sowieckiej Ukrainy, z jej państwowo-publicznym, symbolicznym («prawie równym») statusem, świadomi narodowo obywatele Ziem Zachodnich w tym czasie nie musieli szukać metod «przekucia starego człowieka w nowego». Jednak upadek nadziei na państwowość

znacznie pogłębił i zaostrzył przejawy wzorca narodowego w życiu codziennym i w sztuce. Ponadto wspomnienia wojny kryły w sobie pewną dwoistość, oferując nieznane zapisy wizerunki strzelców siczowych i państwa stwórcy, jako zdecydowaną alternatywę dla ech sowieckich czy bolszewickich «zwycięstw», uzupełnionych później iluzjami internacjonalizmu. Taka konsolidacja w warunkach bezpaństwowości całkiem skutecznie przewyciężyła warunki dominacji innego państwa, pobudzając nieformalne i naprawdę głębokie mentalnie cechy różnych zjawisk. Tym niemniej funkcjonalna i rozwijająca się istota narodowości jako wzorca kulturowego jeszcze wyraźniej uwypukliła system poziomów obrazowo-tematycznych w tak głęboko zakorzenionych sferach sztuki ukraińskiej, jak śpiew ludowy i śpiew chóralny. W wyniku obiektywnych okoliczności jeszcze bardziej wzmocnili swoją monolitykę: czynnik ojczystego języka i pochodzenia wydawał się sam w sobie ideologizować ich status, nawet poza grupami tematycznymi. Równocześnie, podobnie jak w innych częściach Ukrainy, repertuar domowego, amatorskiego i zawodowego śpiewu zespołowego czy chóralnego był wykorzystywany jako narzędzie propagandowe o znaczeniu ideologicznym. Znowu takie pozycje zostały zdobyte pod koniec ubiegłego wieku, podczas organizacji i pierwszych znaczących dokonań świeckich towarzystw śpiewających chórów, które zorganizowano w każdym mieście i prawie każdej wsi. Ważną rolę odgrywał również czynnik liczebności, gdyż w miastach o randze regionalnej takich grup było kilka (przy każdym towarzystwie powstawały chóry «według zainteresowań»).

W rzeczywistości to właśnie postawa narodowo-obywatelska solidaryzowała wspólnotę pomimo ograniczeń jakiegokolwiek rządu, co było jednym z najbardziej znaczących i wyraźnych przejawów narodowości. A w miarę jak sztuka chóralna stawiała się coraz bardziej masywna, a jednocześnie bardziej zorganizowana, schemat ten nie tylko w istotny sposób wpłynął na język muzyczny, ale także zdeterminował środki stylistyczne, gatunek. Bardzo ciekawe jest to, że podobne cechy zaobserwowali badacze pieśni autorskiej znacznie późniejszych epok: demokratyczne relacje między lirycznym «ja», wykonawcą a publicznością opierały się na tych na poły podziemnych, nieprofesjonalnych cechach, «profesjonalizm/amatorstwo». Ani publiczność «poetów z gitarą», ani ich koledzy nie przyjęli z zadowoleniem profesjonalizacji przedstawicieli tego gatunku, ani ich zbliżenia ze światem muzyki pop. Jednak oni sami najczęściej zabiegali o uznanie zawodowe jako wykonawcy, muzycy, a zwłaszcza – jako poeci» [1, 206].

Ta perspektywa wkraczania indywidualnych reakcji behawioralnych, przejawiających się w wątkach pieśni, w relacje społeczne wskazuje na zależność od dominujących wówczas wzorców kulturowych. Ta zależność jest dość symptomatyczna, ponieważ model działania bohaterów w ramach takich wątków jest w istocie pewnym wzorcem kulturowym. Zależy to nie tyle od osobistej reakcji na zewnętrzne (obiektywne) i wewnętrzne (subiektywne, psychologiczne, emocjonalne) wyzwania, ile od ogólnie przyjętych (społecznych) wzorców zachowań. Przejawia się to poprzez cechy i cechy postaci, które różnicuje również

stopień zbliżenia do akceptowalnej oczekiwanej reakcji. Dlatego też manifestacja jednostki w tym ideologicznym kontekście jest również zróżnicowana: bieguny tworzą ideał heroizmu (wojownik- «rycerz») i jego antypoda. Wzmocnijmy je obserwacją na przykładach z różnych perspektyw mitologii «kraju ojczystego», wykorzystującą narysowane przez W. Kholopową zróżnicowanie w podejściu do treści muzycznych i podejście bardzo trafnie ilustrujące działanie dominującego wzorca: «Opowiem o wpływie hermeneutyki protestanckiej w muzyce. Skupiając się na interpretacji Biblii, która jest podstawą tej religii, można wytłumaczyć dążenie Jana Sebastiana Bacha do ukazania każdego słowa w kantatach i namietnościach, o których tak wiele pisze Albert Schweizer. Jest tu wielki Bach i wielki hermeneutyk» [10, 21].

Mitologia «ziemi ojczystej» ma szczególny status w każdej kulturze i historii narodowej. W literaturze i sztuce zachodnioukraińskiej ten mitologizm, mający w przeszłości trwałą podstawę jako wieloaspektowy obraz zbiorowy, w latach dwudziestych XX wieku „motywował funkcjonowanie obrazu ziemi jako utraconej ojczyzny, rozbijał nadzieje, aktualizując biblijne motywy świata tułaczka, wygnanie z nieba, języki o tradycjach przodków (poeci «szkoły praskiej», T. Ośmachka, O. Ołeś itp.)» [5, 4]. Ponieważ mitologizm ten został już dogłębnie zbadany przez krytyków literackich, wskazane jest wykorzystanie tych wyników. W szczególności S. Lenska pisze o zakresie jego wykorzystania przez artystów po obu stronach granicy: «Obraz ziemi w najszerzej gamie znaczeń znaczeniowych został artystycznie zrealizowany w dziesiątkach utworów lirycz-

nych, epickich i dramatycznych. M. Hwylowyi, J. Hanowskyi, M. Iwczenko, A. Hołowko, T. Ośmaczka, Vasyl Barka, H. Kosynka, P. Tyczyna, E. Malaniuk, I. Senczenko, M. Kulisz i wielu innych artystów lat 20. semantyzowała obraz ziemi od dosłownego, materialnego znaczenia do symbolicznie uogólnionego» [5, 4]. Dopiero spis nazwisk ukazuje perspektywy stylistyczne jego ucieleśnienia.

Jednak w przeciwieństwie do literatury tamtego czasu, bardziej znane interpretacje, przejawiające się nie tylko w słynnym repertuarze, ale także w nowych utworach, opierały się na narodowej klasycie. Zwróćmy uwagę na konkluzję Chrystyna Kazymyrowa o metafizycznym aspekcie tej mitologii w sztuce Tarasa Szewczenki ze względu na utożsamianie się z obrazem «ziemi świętej»: To połączenie dwóch kamieni węgielnych życia – wody i ziemi – jest źródłem poszerzania metafizycznej interpretacji mitologii [3, 106].

Naszym zdaniem ten mit jest podzielony na pewne obszary semantyczne. Pierwsza sfera związana jest z przenikaniem energii światła – ziemi «płodnej», «matki». Druga sfera «ziemi surowej» kojarzy się ze śmiercią, krainą, która się kryje, a jej główną cechą jest ciemność, ponieważ symboliczna «ciemność» ma związek z symboliczną «śmiercią», na co zwraca uwagę Ołeksander Potebnia [3, 107].

Taka «polaryzacja» mitologii przyczyniła się jedynie do aktywacji zawartego w niej wzorca, odwołującego się bowiem do interpretacji heroicznych, lirycznych i tragicznych. Co więcej, jej pierwotna sakralizacja w świadomości ludowej sprzyjała powrotowi do idei sakralizacji narodu w zupełnie nowym kontekście historycznym.

Cechy te zresztą z charakterystycznym «zbiorowym» (jako analogiem katedry) podejściem do tematu, a za jego pośrednictwem – wzorem narodowym – przebiega proces muzycznych wersji wiersza Romana Kupczyńskiego *Idziemy do bitwy*. Głęboką, nawet w okolicznościach powstania, konceptualną katolickości tego przykładu pieśni strzeleckiej, opublikowanej później w *Singer of the Red Viburnum*, utrwalono precyzyjnie zachowanym datowaniem. O. Kuzmenko zwraca uwagę na tę dokładną informację: «Na początku marca 1917 r. Usususy udali się na front, w kierunku miasta Bereżany (obecnie obwód Tarnopolski). W tym czasie pojawiły się utwory pochodne Romana Kupczyńskiego *Przygotuj moją broń i Za ojczyznę*. Piosenka *O ojczyznę* do melodii Mychajła Hajworońskiego została po raz pierwszy opublikowana w tym samym roku w zbiorze *Ci, którzy upadli* (1917, s. 13). Szybko stała się jednym z najlepszych i najsłynniejszych marszów strzeleckich. Wskazuje na to uwaga z *Surmy* (śpiewnik *Surma*, 1922), w której autor podkreślał, że pieśń została wykonana na koncercie w Kijowie w okresie hetmana Pawła Skoropadskiego (nie później niż w sierpniu 1918 r.)» [9, 407].

Trzeba też zdać sobie sprawę, że generalnie jednym z głównych składników ideologii strzeleckiej była soborność. Jej motywy dominowały we wszystkich myśli i działaniach strzeleckich. Niewykluczone, że powrót do idei tej pieśni podczas obrony w obu częściach Ukrainy stał się dodatkowym impulsem do jej postrzegania jako przejawu jedności lub przynajmniej silnego związku galicyjskich i naddnieprzańskich obrońców ojczyzny. Melodia do wiersza, jak zaznacza O. Kuz-

menko, «chronologicznie jest okresem aktywnych działań bojowych brygad strzeleckich UHA na terytorium Ukrainy latem 1919 roku» [9, 46].

Fakt ten świadczy jednak nie tylko o atrakcyjności danego wiersza dla konkretnego kompozytora.

Obywatelska pozycja autora pieśni muzycznej tego tekstu M. Haiworońskiego świadczy o jego odczuciu w wierszu o głęboko aktualnej treści, która sięgała znaczących dla narodu ukraińskiego obrazów i symboli. Ponadto zaobserwowano w tym czasie występowanie wariantów folklorystycznych z uzupełnieniami tekstu oryginalnego. O sukcesie tej muzycznie zaintonowanej „pierwszej lektury” świadczy liczba późniejszych apeli do niego o tworzenie wersji solowych i chóralnych o różnym stopniu złożoności. Ponadto wielokrotnie używano innej nazwy – *Za ojczyznę*, co wzmacniało postawę patriotyczną. Sam M. Haiworoński jako pierwszy stworzył wydanie chóralne dla mężczyzn (1921) i zastosował zmianę nazwy, a piętnaście lat później (1936) napisał bardziej dostosowaną wersję dla chórów jednorodnych. W 1937 r. ukazały się opusy pod tym samym tytułem A. Wachnianyna (mieszany męski i dziecięcy), Z. Łyskiej (chór mieszany) i M. Kolessy (męski); B. Kudryk (chór męski). Takie «wariantowe zwielokrotnienie» jest bardziej charakterystyczne dla pieśni ludowej niż autorskiej, wzmacniając tylko wrażenie niezwykle aktywnego działania wzorca narodowego na bazie mitologii «kraju ojczystego».

Wiersz Romana Kupczyńskiego, który Bohdan Łepkyi nazwał «poetą-tekściarzem z wyrafinowaną formą poezji i znajomością poezji współczesnej i dawnej» [6, 110], mimo swej po-

zornie uproszczonej deklaratywności kryje wiele aspektów. Pewną rolę odegrała w tym tendencja do symboliki odziedziczona po czasach współpracy z grupą „Mitusa”, zamieniająca kilka elementów w tym tekście w czytelne znaki-symbole ukraińskiej historii: «Idziemy do bitwy, idziemy do bitwy / W ogniu Ruiny. / Za ojczyznę, za lud, / Z woli Ukrainy. // Idziemy do bitwy, wieje ziemia, / Radujcie się góry i stepy, / Bo pobłogosławi nas w bitwie / Potężny duch Mazepy».

Tak krótki tekst, którego zwięzłość nie jest wystarczająco typowa dla utworu pochodnego, zawiera znaczący «zestaw» obrazów-idei o znaczeniu narodowym. W pierwszych czterech wierszach to «Ruina», w drugim «duch Mazepy». Przy takich dowodach ukryty, poetycki składnik tych symboli tworzą wyjaśnienia wizja «Ruiny» wynika z dwoistości znaczenia słowa «ogień». Te «ognie ruiny» – zgodnie z całościowym, na ogół optymistycznym-heroicznym kontekstem wiersza, paradoksalnie ujawnia związek z ideami «światowego płomienia» lub «ognia, który pali stary świat», charakterystyczne dla sztuki współczesnej. Wydaje się, że R. Kupczyński stara się w ten sposób przywołać obraz osiągany w takich połączeniach i nieobecny w wyizolowanym postrzeganiu segmentów: ruina jest nieodwracalna, bo nawet spalanie jej atrybutów należy do przeszłości.

Ponadto ogień utorował drogę żołnierzom jako bezosobowej społeczności ludzi o podobnych poglądach (takie znaczenie ma zaimek «my»), którzy wykazują determinację do uczestniczenia w pewnym procesie (dwukrotnie powtarzane «idziemy do bitwy»).

W kilku kolejnych odcinkach nie mniej wymownie, a zarazem symbolicznie zarysowuje się trójjedyny (w tej wersji) kompleks «ziemi ojczystej»: terytorium («dla ziemi ojczystej»), wyznaczony etnicznie dla obrońców narodu («dla jego ludu») i niepodległe państwo («z woli Ukrainy»). Już w pierwszej strofie poematu pojawia się więc bardzo wyraźna chęć operowania mitologizmem, obdarzonym istotnymi funkcjami ideologicznymi, przede wszystkim narodowo-utrwalającymi i organizującymi. Ponadto, od początku umieszczając kilka kątów niezmiennego jądra «krainy ojczystej» zgodnie z rozwinięciem fabuły, w drugiej zwrotce poeta uwydatnia wyjątkowość zastosowanej mitologii. A «doprowadzenie» do tego poziomu znowu następuje za pomocą kilku metafor i całkowicie «czytelnych» skojarzeń. Tutaj należy doprecyzować: «czytaj» dla żołnierzy-obywateli, którzy bez wątplenia znali przynajmniej dorobek dziedzictwa kulturowego istotnego dla narodu.

Już sam tekst tej strofy, która anafora wzmacnia podstawową koncepcję całego wiersza: «Idziemy do bitwy, wieje ziemia, / Radujcie się góry i stepy, / Bo pobłogosławi nas w bitwie / Potężny duch Mazepy».

Idąc za anaforycznym połączeniem wyrażenia «ziemia wieje», które ma zrodzić wyobrażenie o jakimś totalnym, wielkim, a nawet mistycznym efekcie – reakcji «ojczyzny» na działanie jej rycerzy. Jego symbolika jest najbardziej złożona w tekście, chociaż opiera się bardziej na symbolice biblijnej niż na źródłach folklorystycznych. W drugim przypadku najłatwiej zwrócić się do całkiem pożytecznego i realnego znaczenia drżenia (poza jego czysto duszpasterskimi funkcjami) jako

atrybutów rytualnego i militarnego archaizmu sygnałów.

Zamiast tego biblijny aspekt jest bardziej wymowny, choć nieco odmiennie etnicznie: jest to «dźwięk trąbki» oprócz «grzmotu i płomienia» podczas wejścia i pobytu Mojżesza na górze Synaj; jest to również skojarzeniowy apel do «trąb jerychońskich» (jednak «mury» Ruiny według fabuły poematu nie tylko upadły, ale zostały spalone), a także trąb Apokalipsy jako «objawienia» karać niesprawiedliwych i zmieniać porządek świata. Jednak dwie końcowe wersy usuwają te skojarzenia i powracają do sensu głównej mitologii: błogosławieństwo «potężnego ducha Mazepy» podnosi wyobraźnię do ognistych dokonań ukraińskiego baroku i ówczesnego oporu wobec obcych najazdów w sile wiary. Ten wektor wartości etycznych «ziemia ojczystego» wiąże się z mitologią «ziemi świętej», nasyconej prawdą, sprawiedliwością i, co ważne, oczyszczonej ogniem (pamiętajmy o «ogniu»). Takie właściwości jednego z tekstów *Wielkiego śpiewnika "Czerwonej kaliny"* świadczą o niezwykle żmudnej pracy nad wyborem głównych ideologem do realizacji i, co nie mniej ważne, zachowaniem w świadomości narodowej wzorca narodowego. Tworzą głęboki semantyczny i symboliczny «podtekst», który dziś pozwala zidentyfikować i uświadomić sobie prawdziwy ciężar, jaki został nałożony na ukraińskich artystów, a także wyjaśnić wiele aspektów ich ówczesnego światopoglądu.

Bibliography and Notes

1. Джагалов Р., Авторская песня как жанровая лаборатория "социализма с человеческим лицом", [в:] *Новое*

литературное обозрение 2009, № 100, с. 204-215.

2. *Словник української мови*: в 11-ти томах, Київ: Наукова думка, 1970, Том 2, с. 432.

3. Казимирів Христина, *Метафізичний сенс міфологеми землі у музичній шевченкіані* ("Прощай, світе, прощай, земле..."), [у:] "Культура і сучасність" 2016, № 2, с. 106-109.

4. Лазарович Микола, *Ідеологія Українських Січових Стрільців крізь призму їхньої атрибутики*, [у:] *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність* 2017, Випуск 29, с. 60-66.

5. Ленська Світлана, *Образ землі у творах забутих українських новелістів 1920-х рр.: семантично-функціональні і аспекти*, [у:] *Літературознавчі студії Київського національного університету імені Тараса Шевченка*, Київ 2013, Випуск 40, Частина 2, с. 3-8.

6. Лепкий Богдан, *Наше письменство*, Краків: Українське Видавництво 1941, 135 с.

7. Лисько З., *Наша дума, наша пісня не вмре, не загине*, [у:] *Великий Співаник "Червоної Калини"*: збірник пісень стрілецьких, історичних (козацьких), побутових, обрядових, жартівливих в опрацьованні для хорів – мішаного, мужеського й жіночого *acapella*, Львів: Червона Калина 1937.

8. *Ми йдемо в бій*: Повний збірник пісень Романа Купчинського / Ред. Ігоря Соневицького, Нью-Йорк: Червона Калина 1977, 144 с.

9. *Стрілецькі пісні*, Львів: Інститут народознавства Національної Академії Наук України 2005, 640 с.

10. Холопова В. Н., *Теорії музикального содержания, музикальної герменевтики, музикальної семантики: сходство и различия*, [в:] "Журнал Общества теории музыки" 2014, № 5, с. 20-41.



Khrystyna Okhitva

**ARCHETYPES OF UKRAINIAN CULTURE
IN THE *RED ROOT* MUSIC FILM**

National Academy of Culture and Arts management, Ukraine

Христина Охитва

**АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
У МУЗИЧНОМУ ФІЛЬМІ *ЧЕРВОНА РУТА***

Abstract: The archetypal features of the Ukrainian pop song semantic invariant in the *Red Root* musical film (1971) are characterized. It is established that this invariant is characterized by the dominance of the dual pair from Motherland and Heart, which gives pop song such features as lyricism, sincerity, dreaminess, melodiousness, and is complemented by Sophia and Word certain features. As a result, Love as a key idea of the film is presented through the thinking characteristic prism of Ukrainian culture archetypal categories, which are the spiritualization of nature and admiration for its beauty as the embodiment of the Love and others archetypes. These semantic features are manifested by melody with bright rhythmic intonation and harmonic complexes at the musical level. Such elements first appeared in the works by Myroslav Skoryk, later in the compositions by Volodymyr Ivasiuk, Valerii Hromtsev, Levko Dutkovskiy and others.

Keywords: Ukrainian pop song, Ukrainian culture archetypes, Myroslav Skoryk, Volodymyr Ivasiuk, *Red Root*

Розвиток музичної естради у сучасну постінформаційну добу великою мірою зумовлений тенденціями акультураційно-глобалізаційного напрямку, які часто мають надзвичайно сильний, нівелюючий вплив на національні пісенні культури та субкультури. Результатами акультураційних процесів є прийняття культурою-реципієнтом певних “знакових” елементів культури, що домінує, а відтак – і динамічна зміна першої. Взаємодія феноменів акультурації та інкультурації вивчена, початково, у

сфері антропології ([22] та ін.), стала здобутком багатьох наук, у тому числі й культурології та мистецтвознавства, адже є важливим чинником, який формує і значною мірою визначає подальший розвиток чи деградацію національних і регіональних культур.

Як відомо, результати процесу акультурації сьогодні надзвичайно активно проявляються в естрадному мистецтві, деформуючи національні пісенні архетипи, які сформувалися на основі поєднання базових етніч-

них ментальних і інших характеристик та новітніх світових тенденцій, тому вважаємо дослідження архетипів національних естрадно-пісенних культур актуальною проблемою сучасного музикознавства.

Аналіз даної проблеми у нашому дослідженні спиратиметься на попередні напрацювання щодо відображення архетипного мислення в музиці у працях Марини Северинової [17], Вікторії Драганчук-Кашаюк [3], [4], Христини Казимирів [5], Ганни Кухарик [9] та ін., при цьому враховуватимемо основні результати досліджень шляхів розвитку української естради, її жанрового і стилістичного розмаїття та виконавських особливостей – Івана Бобула [1], Миколи Мозгового [13], Тамари Рябухи [15], Тетяни Самої [16], Вероніки Тормахової [18] та ін.

У запропонованій статті ми спробуємо дослідити семантичний інваріант української естрадної пісні у музичному фільмі Мирослава Скочиляса та Романа Олексіва *Червона рута* (1971) крізь призму відображення архетипів української культури (відповідно до теорії Сергія Кримського), вирізнення питомих інкультураційних рис, що утримують життєздатність і національну ідентичність цього жанру у сучасному глобалізаційно-аккультураційному просторі.

Архетипи культури функціонують у колективному несвідомому людства або окремих народів, відтак, та чи інша культура, що розвивається еволюційним шляхом, твориться на основі та під впливом сформованих у ній архетипів, їхньої взаємодії та включеності у певні мітологічні, релігійні, мистецькі мотиви та історії.

Архетип як феномен колективного мислення, уявлення про яке складаємо на основі праць Карла Густава Юнга [21], а також Люсьєна Леві-Брюля [10], Клода Леві-Строса [11], Мірчі Еліяде [20] та інших вчених, є носієм питомих ознак того чи іншого явища як його “початкова модель”, в якій сконцентровано риси “першобразу” – платонівського “ейдосу”. Це першомодель, яка відображає сталу сутність речей, береже їхні питомі ознаки та “існує цілу вічність” [14, 478] і, за словами Юнга, “коли йдеться про колективно-несвідомі змісти, окреслює прадавні або, точніше кажучи, первісні типи, тобто споконвічні загальні образи” [21, 13], або “парципації” (Люсьєн Леві-Брюль) [10], “прафеномени” (Освальд Шпенглер) [19] та ін. Такі образи “працюють” аналогічно до “pattern of behaviour” [21, 14] у сфері біології та являють собою “змісти колективного несвідомого” [21, 12].

Мистецьке відображення архетипів як колективних уявлень безсвідомого походження, що визначають ментальність тієї чи іншої спільноти, тобто її спосіб мислення, здебільшого пов’язується із національним виміром. При цьому мова як про універсальні категорії типу гайдеггерівських Дому, Поля, Храму [2] та інші, які набувають у конкретних культурах свого змісту, так і про другу групу – специфічні для тієї чи іншої національної культури “архетипи її самоідентифікації”, реконструкції яких, за словами Сергія Кримського, “дають фактичну підставу для оцінки певних культур[них] явищ як нац[іональних] феноменів” [7]. Вчений акцентує, що архетипне мислення не орієнтує свідомість у минуле, не

є перешкодою для транснаціональних процесів, а навпаки – архетипи є основою такого методологічного бачення, “коли завдяки перетворенню минулого на символ прокреслюються шляхи майбутнього, проглядаються культурні цінності попереду нас” [7].

Аналізуючи архетипи української культури, Сергій Кримський вирізняє головні із них, які сформували характерні риси і специфіку національної ментальності та, на нашу думку, є маркерами для відчуття національної ідентичності: *Софійності*, що виростає із архетипічного трактування світу як “тексту Бога”, тобто як книги, а відтак реальні речі починають розумітися знаками Божої мудрості – Софії; *Серця*, що є “знаком” українського кордоцентризму (кардіоцентризму), знаменито вираженого у знаменитому “пізнай своє серце”, який є символічною паралеллю геліоцентризму і був обґрунтований Григорієм Сковородою у період після відкриттів Міколая Коперніка щодо периферійності Землі у Сонячній системі, внаслідок яких людина втратила свій попередній статус центру світу, – натомість сама почала трактуватися як особливий мікросвіт, що через Серце пов’язаний із Макросвітом, Богом і Всесвітом, символом якого є Сонце; *Рідної землі*, яка розглядається лише у позитивному сенсі – як життєдайний материнський первінь, як природа, що резонує із людською душею, на відміну від давньослов’янського бачення Землі, яке мало, окрім вказаного аспекту, ще й пов’язаний зі смертю “матері – сирій землі”; *Слова*, що є символом рідної мови, “духовної Батьківщини”, служіння націо-

нальній ідеї, “мечем духовним” в апостольській місії та ін. [7], [8].

Експлікуючи теорію Сергія Кримського у площину української музичної естради, виявляємо, що вказані архетипи, як одиниці-носії національного мислення, стали основою для формування і розвитку семантичного інваріанту естрадної пісні та цього мистецтва загалом, “знаковим” явищем якого є фільм-концерт *Червона рута* (1971) про кохання карпатської красуні Оксани і донецького шахтаря Бориса. Стрічка кіно-студії *Укртелефільм* знята режисером Романом Олексієвим за сценарієм Мирослава Сковича у Яремчому, на той час уже авторами музичного фільму *Залицальники* (1968) з музикою Богдана Янівського, Ігоря Хоми, Олександра Білаша та народними піснями у виконанні джаз-оркестру “Медікус” та “Оркестру Львівського радіо”. Український мюзикл *Червона рута* зазвучав голосами Назарія Яремчука, Василя Зінкевича, Софії Ротару, Раїси Кольци, Марії Ісак, у фільмі взяли участь вокально-інструментальні (*Смерічка* із Вижниць, *Карпати* із Чернівців), вокальні (*Росинка* з Івано-Франківська) та танцювальні (*Еврика* з Івано-Франківська) ансамблі.

Фільм відносимо до другої хвилі загальної течії неофольклоризму в українській музичній культурі (що виникла наприкінці 1950-х у результаті тимчасового послаблення російсько-большевицького режиму), “знаковими” явищами якої стали кантата *Чотири українські пісні для хору*, симфонія-легенда *Вечір на Івана Купала* Леоніда Грабовського, фортепіанний цикл *В Карпатах*, *Гуцульський триптих*, *Перший скрип-*

ковий концерт, Карпатський концерт Мирослава Скорика, рапсодія Думка, балет Досвітні вогні, кантата Червона калина Лесі Дичко та ін. Музичний фільм Червона рута став імпульсом для формування потужної фольклорної течії в естрадному жанрі, що, у свою чергу, сприяло формуванню нового пісенного стилю, який, на думку Миколи Мозгового, передбачав опору на народнопісенну естетику з одночасним запозиченням новітніх музичних прийомів, професійну “фольклоризацію” і стилізацію творів, у тому числі рок- і поп-музики, активну діяльність композиторів академічного напрямку в естрадному жанрі, що здійснило прорив у репертуарній сфері [13, 161] та підняло загальний рівень виконання. Саме ці тенденції, на нашу думку, стали визначальними і для динаміки семантичного інваріанту української естрадної пісні на вказаному етапі, який набув нових рис у порівнянні з інваріантом, сформованим у піснях Платона Майбороди та сучасників.

До фільму увійшли п'ятнадцять пісень авторства та у виконанні мистців, які стали легендами української культури та чия творчість справила вагомий вплив на подальший розвиток української музичної естради, незважаючи на утиски та заборони у жорстких умовах панування советської ідеологічно-тоталітарної системи. На нашу думку, питомі інкультураційні риси, що утримують життєздатність і національну ідентичність жанру української естрадної пісні у сучасному глобалізаційно-аккультураційному просторі, сконцентровані у піснях повного авторства Володимира Івасюка – Червона рута, Мила моя (Я піду в далекі гори),

Водограй. Очевидно, сюжет вимагав створення пісні, що прозвучала на початку фільму – На швидких поїздах. Пісні молодого мистця, образно-змістові характеристики яких сповна резонують із архетипами української ментальності, без перебільшення, склали ключові характеристики семантичного інваріанту жанру, що продемонструємо нижче, та візитівкою як цього фільму, так і національної ідентичності в українській естраді.

Однією із перлин мюзиклу стала обрамлена у джазові ритмоінтонації пісня Намалуй мені ніч Мирослава Скорика на вірші Миколи Петренка. Мистець із особливим чуттям до новацій та, водночас, збереження традиції, Скорик на той час уже був керівником організованого у 1963 році вокально-інструментального ансамблю (ВІА) Веселі скрипки, автором першого українського твісту Не топчть конвалій на слова Ростислава Братуня, музики до кінофільму Сергія Параджанова Тіні забутих предків (1964), музичної комедії 0:0 на нашу користь (1969) та низки академічних творів, у тому числі тих, що поєднали національну семантику із джазовими виразовими засобами, як, наприклад, фортепіанна п'єса Блюз (1964) та ін. Якщо кульмінацією джазової тенденції в академічному жанрі, на думку дослідників, став Карпатський концерт для оркестру (1972) із коломийковою ляйттемою у “свіжому” ритмоінтонаційному переінтонуванні, то естрадний жанр, на наше переконання, став творчою лабораторією цих новаторських пошуків. Ця думка знаходить підтвердження у словах самого мистця, сказаних в інтерв'ю Любові

Кияновській, – про те, що захоплення естрадою не тільки не заважало створювати академічну музику, а й нерідко пісні “бували дуже цікавим полем для втілення свіжих композиторських ідей. Добру естрадну пісню написати буває зовсім не легше, аніж твір «серйозної» музики, ця сфера має свої закони і теж вимагає і таланту, і великої праці, і добрих ідей” [6]. При цьому автор “ніколи не відмовлявся від того, що був національним за своїми переконаннями і вихованням” [6], і це промовисто відобразилося як в естрадній, так і у всій творчості мистця.

У фільмі прозвучали пісні, які підкреслили і збагатили основні грані семантичного інваріанту української естрадної пісні. Ними є композиції Валерія Громцева, на той час керівника чернівецького ВІА *Карпати* – *Молодіжна весняна* (*В руки ми берем свої гітари*) на слова Віктора Кураченкова, *Жовтий лист* (*Залишені квіти*) з поетичним текстом Володимира Івасюка, *Там де гори і ліси* на вірш Миколи Бучка, засновника групи *Смерічка* Левка Дутківського – *Незрівнянний світ краси* та *У Карпатах ходить осінь* на слова Анатолія Фартушняка, *Нічия* Руслана Іщука на вірш Степана Пушика, *Відлітають журавлі* Олександра Білаша на слова Валерія Гужви та ін.

Формуючи наукове уявлення про образно-семантичний інваріант української естрадної пісні у фільмі *Червона рута* крізь призму відображення архетипного мислення, у дослідженні ми екстраполювали наріжні ідеї теорії архетипів української культури Сергія Кримського в естрадно-пісенну музико-кознавчу сферу. Аналіз вербально-му-

зичних текстів показав наступну архетипну картину.

Аналіз пісень із фільму показує, що у семантичному інваріанті української естрадної пісні домінує архетип *Рідної землі*, – крізь увесь репертуар проходить ідея резонансу між природою і людською душею. Більшість авторів і виконавців є вихідцями із Карпат (буковинцями, галичанами та ін.), відтак, сюжетна лінія розгортається на фоні гір. Як відомо, *Гори* є одним із варіантів відображення архетипу *Землі*, а в даному випадку вони набувають сенсу *Рідних гір*, на полонинах і біля водоспадів яких живе кохання головних героїв. *Я піду в далекі гори, Водограй, Червона рута, У Карпатах ходить осінь, Незрівнянний світ краси, Там, де гори і ліси* – в усіх цих та переважній більшості інших творів домінує вказаний архетип, що виражається вербальними лексемами, пов'язаними із красою, коханням, квітами, натхненням та ін., а також із одухотворенням рослин та явищ природи, що має глибинні корені у народному світогляді.

Архетип *Рідної землі* у текстах нерозривно пов'язаний з іншими архетипами, у результаті чого виникають образи і мотиви, що відображають характерні риси української ментальності. Із архетипів української культури, вирізнених Сергієм Кримським, найбільш вагомий такий зв'язок із *Серцем*. Саме кордоцентрична призма “дає нам сердечність, лагідність, чуттєвість, емоційність, замріяність, ліричність, сентиментальність, музикальність, співучість, милування природою, толерантність, схильність до духовного усамітнення” [3, 12], що асоціюється із “безоднею



святого серця...” Григорія Сковороди, “предвічним гаєм” Тараса Шевченка, із висловом “пісня – душа народу” [3, 13] та ін. Через вказану призму у піснях фільму подається образність, що втілює інші архетипи – *Кохання* та *Батьківщини*. Прикметно, що у піснях про кохання не співається про кохання, воно передається саме крізь любов до природи як *Рідної землі* (навіть “титульним знаком” фільму про кохання стала карпатська квітка – елемент природи *Рідної землі*). Таким чином, сердечні, інтимні почуття висока етика та патріотизм надають *Коханню* сенсу трансфендентної *Любові*, яка поєднує у собі *Любов-Дух*, *-Душу* та *-Ерос*¹.

Вкажемо також на втілення архетипу *Софійності*, котрий, нагадаємо, сприяє тому, що у реальних речах вбачається земне втілення найвищих смислів, що є “знаком” та асоціює “радісне художество” [7]. На нашу думку, вказаний архетип створив сенс пісні *Намалюй мені ніч*, коли кохання сприймається та реалізується крізь творчість – “художество”.

До стрічки також увійшли дві пісні, що представляють інші культури – російська *Бежит река* (*Біжить ріка*) Едуарда Колмановського на вірші Євгенія Євтушенка, створена 1960-го року для вистави *Чудотворна* театру “Современник”, та італійська пісня Донна Баккі та Маріано Детто *Неосяжність*, що в українському перекладі Романа Кудлика має назву *Сизокрилий птах*. Як згадують учасники фільму [12], у московських кабінетах наполягали на трьох піснях російською мовою, проте, режисер і сценарист зуміли

відстояти зменшення цієї кількості до однієї. Вказані дві пісні доповнюють загальну семантичну картину, показуючи інші образно-змістові відтінки на фоні національно-архетипного мислення. *Сизокрилий птах* “вписався” у стилістику і семантику мюзиклу та став шлягером, на десятиліття увійшовши до репертуару Софії Ротару. Пісня показала новий архетип – *Птаха*, котрий асоціюється з образом коханого і є, водночас, провідником між світами. Натомість популярна в колишньому Советському союзі пісня *Бежит река* суттєво дисонує у загальній образно-семантичній картині мюзиклу. Окрім вербального дисонансу, пісня вирізняється вербальним дисонансом (російська мова використана у фільмі виключно для розмовних реплік), музичною лексикою (характерні для російської пісенності широкі висхідні ходи, найбільш часто у каденціях, зітхання та ін., відсутність гостро сучасних джазових ритмоінтонацій), манерою виконання та, навіть, зовнішнім строєм (єдина пісня, в якій виконавиця Раїса Кольца одягнута не у костюм з характерними карпатськими етнічними елементами). Для нашого дослідження особливо важливо, що у пісні *Бежит река* показане сутнісно інше спілкування з природою – “бежит она меня дразня” (“біжить вона, дразнячи мене”) на протигагу радісному, щирому спілкуванню з водограєм в однойменній пісні на іншими явищами природи, які розділяють почуття закоханих.

Вище ми розглянули відображення архетипів української культури у фільмі *Червона рута* на вербальному рівні. Важливо заакцентувати, що усі описані вище образно-семан-

¹ Про музичний дискурс архетипу *Любові* на прикладі творчості Лесі Українки див.: [4].

тичні риси яскраво проявляються на рівні музичному, мелодизм, що домінує, як питома ознаки пісенності, музикальності українців, “одягнений у шати” яскравих ритмоінтонаційних та гармонічних комплексів. Елементи джазової лексики, густо збагачені синкопованістю, що вперше прозвучали у творах Мирослава Скорика у 1960-х роках (*Не топчуть конвалій, Намалюй мені ніч*, що увійшла до даного фільму, та ін.), стали стрижнем яскравого музично-мовного новаторства, втіленого у мюзиклі. Такі ритмоінтонаційні комплекси проникли й у твори Володимира Івасюка, Валерія Громцева, Левка Дутківського та інших піснярів, у тому числі твістові моделі відобразилися у піснях *В руки ми берем свої гітари, На швидких поїздах*. Новаторський музично-мовний ефект посилюється специфікою виконання колективами нової форми – вокально-інструментальними ансамблями, перші з яких взяли участь у створенні мюзиклу.

Таким чином, семантичний інваріант української естрадної пісні у фільмі *Червона рута* характеризується яскравим втіленням головних архетипів національної культури із домінуванням дуальної пари *Рідної землі* та *Серця*, які надають цьому інваріанту особливих ліризму, душевності, мрійливості, милозвучності, та доповнюються окремими рисами *Софійності* та *Слова*. У результаті *Кохання* як ключова ідея фільму постає крізь призму мислення архетипними категоріями, характерними для української культури – одухотворення природи, замилювання її красою як втіленням архетипу *Любові*.

Рельєфні архетипи української культури у музичному фільмі *Червона рута* показані новаторськими музично-мовними та виконавськими засобами, які на той час набували негативної оцінки як “буржуазні”, за що один із основоположників семантичного інваріанту української естрадної пісні Володимир Івасюк заплатив власним життям. При цьому сам фільм та окремі найбільш популярні пісні із нього стали засобом формування національно-патріотичної ідентичності поколінь українців, а у 1981 році, через два роки після смерті Володимира Івасюка, вийшов фільм-концерт Романа Олексія *Спустя десять лет. Червона рута (Десять років опісля. Червона рута)*, в якому, з відомих причин, національні фактори суттєво знівельовано та яскраво проявляється вплив диско на інваріант української естрадної пісні.

У післямові до запропонованої статті, окреслюючи перспективи майбутніх досліджень, повернемося до інтерв'ю піонера української естрадної пісні Мирослава Скорика, в якому маестро заакцентував: “Національне мистецтво завжди має перспективу, це не залежить від часу чи моди, і глобалізація теж не здатна його знищити... На мою думку, українська музична традиція ще далеко не вичерпала себе і має велике майбутнє” [6]. Отож, вивчення національної культури як джерела сучасної музичної семантики та лексики, аналіз як загальних тенденцій, так і окремих пісенних взірців крізь призму компаративістики у європейському контексті є, на нашу думку, головними напрямками наступних студій у сфері музичної естради.

Bibliography and Notes

1. Бобул Іван, *Жанрові форми та стильові конотації вокально-естрадного виконавства в музичній культурі України кінця XX – початку XXI століття*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 26.00.01, Теорія та історія культури, Київ 2018, 23 с.

2. Гайдеггер Мартін, *Дорогою до мови* / Пер. з німецької В. Кам'янця, Львів: Літопис 2007, 232 с.

3. Драганчук Вікторія, *Національна ментальність і рівні її відображення в музиці*, [у:] *Музикознавчі студії*: Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, Випуск 18, Львів: Сполом 2008, с. 11-18.

4. Драганчук-Кашаюк Вікторія, *Архетип Любви в духовной визиї Леси Украинки и его музыкальный дискурс*, [w:] *Ars inter culturas. Estetyka – Edukacja – Wielokulturowość*: Czasopismo Akademii Pomorskiej w Słupsku, Tom 7, Słupsk 2018, s. 111-122.

5. Казимирів Христина, *Міфологема землі в українській професійній музиці: історико-культурологічний аспект*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 26.00.01, Теорія та історія культури, Київ 2018, 19 с.

6. Кияновська Любов, *Мирослав Скорик: людина і митець*, Львів: видавництво журналу "І" 2008. 592 с.

7. Кримський Сергій, *Архетипи*, [у:] *Енциклопедія Сучасної України*, Web. 22.10.2018. <<https://esu.com.ua/=44787>>.

8. Кримський Сергій, *Архетипи української культури*, [у:] *Феномен української культури: методологічні засади осмислення*, Київ 1996, с. 91-112.

9. Кухарик Ганна, *Прадавні архетипи в українській музичній культурі: методологічні основи дослідження (на прикладі архетипу переродження)*, [у:] *Spheres of Culture* / Ed. by I. Nabytovych, Volume XVIII, Lublin 2019, с. 306-313.

10. Леви-Брюль Люсьєн, *Первобытное мышление. Психология мышления*, Москва 1980, с. 130-140.

11. Леві-Строс Клод, *Первісне мислення*, Київ: Український центр духовної культури 2000, 324 с.

12. Маслій Михайло, *Вокальні красуні з Прикарпаття. Ансамбль «Росинка» святкує піввіковий ювілей*, "День" 2017, 6 березня.

13. Мозговий Микола, *Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.01, Теорія та історія культури, Київ 2007, 175 с.

14. Платон, *Сочинения*: В 3-х томах, Москва: Мысль 1971, Том 3, Часть 1, 687 с.

15. Рябуха Тамара, *Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Харків 2017, 20 с.

16. Самая Тетяна, *Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини XX – початку XXI століття*, дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.01, Теорія та історія культури, Київ 2017, 199 с.

17. Северинова Марина, *Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів*, Київ 2013, 299 с.

18. Тормахова Вероніка, *Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез естради*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2007, 19 с.

19. Шпернглєр Освальд, *Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории*, Том 1, Минск 1998, 688 с.

20. Еліаде Мирча, *Аспекти міфа*, Москва 2000, 224 с.

21. Юнг Карл Густав, *Архетипи і колективне несвідоме* / Переклад з німецької К. Котюк, Львів: Астролябія 2018, 608 с.

22. Redfield Robert, Linton Ralph, Herskovits Melville Jean, *Memorandum for the Study of Acculturation*, [in:] *American Anthropologist* 1936, Volume 38, № 1, pp. 149-152.

Liubov Serhaniuk

**ART INNOVATION IN CHORAL WORK
OF LESYA DYCHKO**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Lubow Serhaniuk

**INNOWACJE ARTYSTYCZNE
W CHÓRALNEJ TWÓRCZOŚCI ŁESI DYCZKO**

Abstract: In the development of Ukrainian choral music in the 20th century several stages are clearly outlined, each of which is perceived as an ascending step in comparison with the previous one. It is Lesya Dychko's work that has long retained the status of a bright and nationally defined phenomenon both in the context of national culture and in the international artistic sphere. Having become a manifestation of artistic innovation original concept, she carried out an original evolution of artistic expression and inspired numerous vectors of further searches of younger generations' artists. The study of this national culture layer is an integral part of modern analytics: historiographical, culturological, artistic and special studies comprehensively and thoroughly trace the numerous processes that take place in choral creativity field.

Keywords: genre, style, choir music, «new folk wave»

W rozwoju ukraińskiej muzyki chóralnej w XX – XXI wieku wyraźnie zarysowanych jest kilka etapów, z których każdy jest postrzegany jako krok wstępujący w porównaniu z poprzednim. Dynamiczność wzrostu (oczywiście były etapy stagnacji) wynikała z potrzeby zrozumienia nowych zjawisk, chęci jak najlepszego ucieleśnienia ich indywidualności i – co nie mniej ważne – udowodnienia żywotności muzyki ukraińskiej jako oryginalnej części światowej przestrzeni kulturowej. Badanie tej warstwy kultury narodowej zajmuje ważne miejsce w dziedzinie

współczesnej analityki: studia historyczne, kulturoznawcze, artystyczne i specjalistyczne wszechstronnie i wnikliwie śledzą liczne procesy zachodzące w dziedzinie twórczości chóralnej. To właśnie twórczość Łesi Dyczko od dawna zachowała status jasnego i narodo-wo zdefiniowanego zjawiska zarówno w kontekście kultury narodowej, jak i w międzynarodowej sferze artystycznej. Stając się przejawem oryginalnej koncepcji artystycznej innowacji, dokonała oryginalnej ewolucji artystycznego wyrażania siebie i zainspirowała liczne wektory dalszych poszukiwań

artystów młodszych pokoleń. Wybór badań dotyczących oryginalności artystycznej innowacyjności kompozytorki Łesi Dyczko nie jest przypadkowy, ponieważ wśród kluczowych problemów nauk o muzyce tradycyjnie istotne są: aspekty samorealizacji artysty poprzez twórczość, jego stanowisko wobec społeczeństwa, nowoczesność, historia, zasady auto ekspresji, związku własnej pozycji życiowej, sfery zainteresowań twórczych i naukowych, aspektów aktywności zawodowej z twórczością kompozytorską, aktywnością artystyczną w kontekście rozwoju lub kształtowania się narodowych tendencji twórczych, odzwierciedlenie wskazań i osiągnięć twórczych mistrza w jego uczniach, potrzebę osiągnięć w kulturze narodowej i jego pozycjonowanie poza nią.

Każdy z tych aspektów nabiera szczególnego znaczenia, gdy przedmiotem zainteresowania naukowego jest postać artystki Łesi Dyczko, której twórczość znacząco wpłynęła na procesy kulturowe Ukrainy. Jej twórczość zgadza się z najśmielszymi środkami technicznymi i najnowocześniejszymi trendami stylistycznymi, zachowuje jasne narodowe oblicze, uderza świeżością, unikalną tożsamością i tradycyjnie z powodzeniem reprezentuje sztukę naszego kraju na arenie międzynarodowej.

Zrozumieniu pewnych aspektów jej działalności poświęcone są kilka prac naukowych, szereg wydań monograficznych, całe działy monumentalnych dzieł muzykologicznych, wiele artykułów, opracowań i esejów. Dlatego najbardziej autorytatywni krajowi naukowcy badali nowatorską twórczość Łesi Dyczko, w ich badaniach po raz pierwszy ukształtowały się podstawowe zasady naukowego rozumienia osobowości i

twórczej działalności niezwykle ukraińskiej kompozytorki. Są to L. Butenko, M. Hordijczuk, S. Hryca, N. Kałucka, B. Filc, A. Łaszczenko, Ł. Parchomenko, O. Pyśmenna. Wskazuje to z jednej strony na aktualność dorobku kompozytorki, trwałość zainteresowań naukowych i potężny atut precedensów w tworzeniu nowych wektorów poszukiwań, zaś z drugiej strony na obecność pola opracowań empirycznych i szeroko zakrojonych osiągnięć naukowych w tej dziedzinie, powiązanie jej światopoglądu, społecznej pozycji twórczości, aktywności, badań naukowych, ich miejsca, znaczenia wagi społecznej we współczesnych procesach artystycznych i kulturowych, oryginalności przyswajania tradycji oraz wyjątkowości cech indywidualnych i ich następstwa w dziele artystów młodszych pokoleń.

Charakter procesów tkwiących w folklorystycznej naturze, zaadaptowany w twórczości Łesi Dyczko, wpisuje się w wiodące trendy tamtych czasów. W muzyce drugiej połowy XX wieku zainteresowanie sztuką ludową przejawia się w rozwoju jej bogatego systemu gatunkowego i stylistycznego; na tej podstawie często powstają prawdziwe odkrycia artystyczne. Ponadto interpretacji muzycznej podlegają nie tylko gatunki czysto muzyczne, ale także wzory sztuki werbalnej i ludowej (ceramika, architektura, malarstwo, itp.). Każdy autorski koncert Łesi Dyczko, czy wykonanie poszczególnych opusów, jest ekscytującym wydarzeniem, zarówno dla publiczności, jak i dla samego artysty, ale jednocześnie jest dobrą okazją do poznania tych aspektów artystycznego wizerunku, które nadają rozpoznawalność i wyjątkowość dla twórczości Łesi Dyczko. I być może pierwszą rzeczą, w związku z którą nazwisko kompozytor-

ki wymieniają miłośnicy jej twórczości, jest odwaga nowatorskich poszukiwań, oryginalność twórczego eksperymentu, wyrazistość. Cechuje ją odwaga, wbrew wytycznym ideologii okresu radzieckiego, skamieniały konserwatyzm tradycji repertuarowych wychowanych na nich zespołów wykonawczych.

Nie mniej znaczącymi i rozpoznawalnymi aspektami twórczego wizerunku kompozytorki jest niezwykła interpretacja rytuałów (obrzędowość) i motywów religijnych w muzyce. I znowu ż są one formowane jako potężne wektory, które mają przeciwdziałać moralnej deformacji świadomości społecznej i narodowej epoki komunistycznej, która charakteryzowała się gwałtowną desakralizacją, «walką z kultem» z jednej strony i pragnieniem dewaluacji, niwelować i wreszcie przewyciężyć narodową samoidentyfikację, rozptylając się w «nowej wspólnotcie historycznej – narodzie sowieckim». Drugie osiągało się niedocenieniem społecznej roli tradycji folklorystycznej i sztuki ludowej.

Łesi Dyczko udaje się syntetyzować gatunki akademicko-zawodowe i dramaturgiczno-intonacyjne podstawy dawnych działań folklorystycznych, wypełniając swoje kompozycje filozoficzną esensją obrzędu, jako sposobu na ustalenie kosmogonicznej równowagi człowieka i wspólnoty ze Wszechświatem. W wywiadzie z 2003 roku kompozytorka powiedziała: «Muzyka współczesna (liczne technologie) interesuje mnie znacznie mniej niż folklor sprzed tysiąca lat! [3]. Synkretyczny charakter obrzędu ludowego w twórczości Łesi Dyczko znalazł swoje ucieleśnienie w jago charakterystycznym odczytaniu i odczuciu (co dało podstawę nawet dla zastosowania co do niego terminu «neomitologizm»), wyraził się w ory-

ginalnej syntezie sztuk i powstaniu nowych rodzajowo-syntetycznych modeli (opera chóralna, opera oratorium, spektakl muzyko-teatralny, dramat kultowy, opera ludowa, itp.), w niezwykle ważnej roli komponentu chóralnego, chóralnych gatunkach teatralnych, tworzeniu wielkoformatowych kompozycji wiele chóralnych z jak najszerszym wykorzystaniem nowoczesnych środków technicznych i kompozycyjnych.

Temat religijny w dorobku kompozytorki w sposób organiczny odzwierciedlił właściwości współczesnego etapu w odrodzeniu i rozwoju muzyki kanonicznej i liturgicznej w ukraińskiej profesjonalnej sztuce muzycznej (jak zresztą w całym życiu duchowym społeczeństwa ukraińskiego) – powrót do wcześniej odrzucanych wartości, zwłaszcza ideałów religijnych, jak do najwyższych symboli duchowości w ich narodowo-mentalnej manifestacji. Z jednej strony medytacyjna, osobista, intymna natura percepcji Bóstwa, wyrafinowana prostota w równym stopniu właściwa jak muzycznym, tak i malowniczym malarstwu kultowym płótnom i szczególne ciążenie do zmysłowej piękności, przeważnie wyrażenie przez neoromatyczne tendencje, folklorystyczne punkty orientacyjne i demokratyzm muzycznej intonacji.

Najszerszym polem twórczego eksperymentu w dorobku kompozytorki stały świeckie utwory koncertowe związane z duchową i biblijną tematyką obrazową lub charakterem programu (*Psalm 67*, chóralny utwór dla chóru żeńskiego a cappella, *Chwała Panu w niebiosach*, dla tenora mezzosopran i organy, *Śpiewamy Ci, błogosławimy Cię* duchowa muzyka na sopran i organy, *Ojciec nasz* na bas i organy, *Błogosław, duszo moja*, *Pana* muzyka duchowa na mezzo-

-sopran i organy). Szczególną właściwością muzyczną tej grupy jest duży stopień twórczej swobody artystycznego rozwiązania, brak kanonicznych ramek i funkcjonalnego ukierunkowania. Jednocześnie jest to wspiana sfera głębokiej osobistej mediacji i rozwoju, pierwsze kroki w kierunku znalezienia oparcia religijnego i moralnego, czy zrozumienia i zdobycia nowych poziomów duchowej wiedzy. Z tego punktu widzenia chciało się by podać współbrzmiące pozycje ukraińskiego autora rozumowania H. Swyrydowa, wypowiedziane w jego *Dziennikach*. Pisał: «Muzykę dla siebie dzielę na świecką, kościelną i duchową. Świecka oczywiście jest wykonywana w świecie. Muzyka kościelna jest pisana, aby uczestniczyć w nabożeństwie jako część obrzędu, A duchowa jest jednym i drugim, na której odzwierciedlony jest poddmóch Ducha Świętego» [7]. O wiele trudniejszymi stają się zadania modernistycznego twórczego przemysłowania pewnych rodzajów liturgii integralnych. I w tym procesie Łesia Dyczko jawi się jako autorka znacznej liczby utworów duchowych, przeznaczonych zarówno do wykonania koncertowego, jak i kościelnego (wśród ich: Liturgie nr. 1 i 2 dla jednorodnych i mieszanych chórów, *Uroczysta liturgia*, Liturgia dla dziecięcego chóru, cykle duchowe dla solistów z towarzyszeniem organów i psalmów).

W komentarzu do trzeciego chóralnego międzynarodowego festiwalu *Zołotoverkhyi Kyiv* kompozytorka wyróżniała: «Duchowość to najbogatszy skarb człowieka, jego boska natura. Cud ludowych intonacji, że tysiącletnimi wypracowywał nasz ukraiński naród, niepowtarzalną piękność kijowskiego zaśpiewu chciałam zjednoczyć z głębią duchowych tekstów Biblii, świata duchowego człowieka chrześcijanina. Dni,

w których pracowałam nad Liturgiami, były najszcześniejsze w moim życiu» [3].

Ugruntowana obrazowość i semantyka ludowych źródeł poetyckich i pieśniarskich, poddana interpretacji w procesie kompozycyjnego przemysłowania, znacząco wpływa na czynniki kształtujące. Pierwszą grupę tworzą równe powiązania z folklorem muzycznym. Najbardziej tradycyjnym przejawem związku wzajemnego z folklorem w muzycznej twórczości jest odwoływanie się do źródeł ludowej piosenno-tanecznej dziedziny. We współdziałaniu z gatunkowymi systemami fachowej muzycznej twórczości, pieśniarski i instrumentalny folklor jest istotnym czynnikiem aktualizacji jej typowych zasad. W dorobku kompozytorki znajdujemy zwrócenie do narodowo-charakterystycznych gatunków muzycznej twórczości – folklorystycznej obróbki (kompozycje z cyklu: *Wesoła nam nowina* i *Woskowe świece*). Motyw pochodzenia folklorystycznego świadczy o zamiłowaniu autorki do gatunków epicko-historycznych (jak, na przykład *Oj zijdemos myłe brattia, na wysoku mohyłu* w kantacie *Czerwona kalina*, czy oratorium *I narekosza imię Kijów*) i obrzędów kalendarzowych (w operze chóralnej *Złotosłów* nr. 2 *Stworzenie świata* (na podstawie tekstu kolędy łemkowskiej *Pewnego razu od początku świata*) i nr. 4 *Szczedrówka* (*Oj sywaja ta zozułeńka*), kolęd *Dar nyny prebaha tyj*, *W Wyflyjemi dneś predywna*, *Wydiw Bog*, *Wesela switu nowyna*, *Po wsio-mu switu*, *Spy Isuse*, *Nyni Adame*, *Bog sia roždaje* oraz w *Rizdwiane dijstwo*. W jego opracowywaniu Łesia Dyczko szeroko posługuje się skomplikowaną akordyką (akordy z dodanymi tonami, struktury nie lapidarne, kompleksy wielofunkcyjne), środkami porównań

tonalnie kolorystycznych, sonorystyką, aleatoryką. Kompozytorka przywiązuje dużą uwagę do barwowej dramaturgii, różnym rodzajom chóralnej intonacji. Tak w *Rizdwanomu dijestwi* jej nosicielami, oprócz przeciwstawnych partii solistów-postaci, chórów dziecięcych («anielskiego») i mieszanych (wyrażających funkcję postaci – ludu) chórów, są dzwony i dzwoneczki-tembry, które tradycyjnie towarzyszą kolędnikom i Nabożeństwu Bożonarodzeniowemu, tworząc szczególny nastrój i duch tego święta. Semantykę ludowych technik wykonawczych autorka reprodukuje przede wszystkim poprzez formy pisarstwa chóralnego: heterofonia, ruch unisonowy, komplikowany śpiewem poszczególnych tonów melodii różnymi melizmatami (*Preludium*, *Poranek*) z części *Lato – Witaj nowy, dobry dzień!* w kantacie *Pory roku*. Kolejnym obszarem semantyki ludowo-tembrowej są instrumentalne naśladowania dźwięków (*Poranny concert* z części *Jesień*). Podobną funkcję pełnią punkty organowe, często tworzące obraz lirycznej imitacji dźwięku w kompozycjach epiko historycznego skarbu.

Stylizacja gatunków muzyko-folklorystycznych, modelowanie ich cech na podstawie cech semantycznych bez bezpośredniego cytowania, tworzenie za pomocą najnowszych stylistycznych środków pewnego «uwierzytelnionego» środowiska jako swoistego zastąpienia pierwowzoru, gdzie interpretacja folklorystycznych motywów odbywała się w kontekście obrzędowości (rytuałów) lub międzygatunkowych związków. Tak więc, W. Drahanczuk i W. Mojsiuk wyróżniają obecność intonacyjnego tezaursu leksykalnego słownika «od płaczu i obrzędowości do dumy i heroizmu pieśni historycznej we współczesnym

przeistoczeniu» w kantacie Łesi Dyczko *Czerwona kalina* [4, 236]. Oparciem o dziecięcy folklor w połączeniu z kalendarzowo-obrzędowym wyróżnia się muzyczny język kantat *Słoneczne koło*, *Witaj, nowy dobry dzień!*, *Wiosna*. Natomiast, ona ujawnia, właściwe stylistyce «nowej fali» pragnienia uwarunkować pośrednie odczucie folklorystycznego pierwowzoru, stwarzając oryginalne tematy na ludowe teksty na mocy semantycznych cech gatunku. Na przykład, dumskie melodie, płacze, lamenty, przekazano przez zwrócenie do diatonicznych ustrojów (dorycki z IV wysokim szczeblem, pentatonika), zmienność progów, wolną strukturę, recytatyw, recytacja melodyczna.

Oksana Pyśmenna, analizując, zasady muzycznego języka chóralnych utworów Łesi Dyczko, zaznacza: «Pieśń pełni rolę uogólnionej kategorii estetycznej z właściwymi dla niej metaforami, symbolami, konkretnymi postaciami. Kompozytorka, zwracając się do archaicznych folklorystycznych gatunków, tworzy na ich podstawie nowe kompozycje chóralne (poematy dla chóru, oratoria-kroniki, koncerty chóralne, suity)» [6, 6].

Drugą grupę folklorystycznego upośrednienia składają słownie-poetyckie modele. Wśród nich trzeba wydzielić utwory na ludowe teksty, co determinuje charakter stylizacji: *Karpacka cantata* na ludowe słowa (w języku ukraińskim) dla mieszanego chóru a capella (1974), *Pory roku* kameralna kantata na słowa ludowe (w języku ukraińskim) dla mieszanego chóru a cappella (1973), kantata heroiczno-dramatyczna *Czerwona kalina* dla chóru mieszanego, solistów, dwóch fortepianów, harfy i instrumentów perkusyjnych na teksty dawnych pieśni ukraińskich XIV – XVII stulecia

(1968), kantata na słowa ludowe *U Kyjewi zori* (po ukraińsku) na sopran, chór męski, 3 flety, fortepian i perkusję (1982), opera-oratorium *Rizdwiane dijstwo* na słowa ludowe (1992), kantata *Cztery pory roku* na teksty ludowe, folklorystyczne obróbki i jednoaktowa opera-oratoria *Zołotosłow* o tekstach pieśni ludowych dla solistów i chóru (1992). Szczególnie interesujące są przykłady podwójnej stylizacji, muzyczne utwory na autorskie poetyckie teksty, w których jest wydzielona folklorystycznie-wербalna i obrazowo-semantyczna geneza. Do podobnych przykładów trzeba odnieść kantatę *Słoneczne koło* dla dziecięcego chóru i symfonicznej orkiestry na słowa D. Czerednyczenki (1974 – 1975). Komentując charakter tekstowego szeregu Bohdana Filc wyróżnia: «Należy podkreślić, że kantata jest oparta na wysoko poetyckich i oryginalnych stylistycznie wierszach współczesnego poety ukraińskiego D. Czerednyczenki, który odczuł obrazowość ludowo-pieśniarskiego dziecięcego i obrzędowego folkloru, metaforyczność ludowych bajek, tradycji starożytnych ludowych wierzeń, obyczajów i obrządków, naturalne postrzeganie dziećmi rozmaitych zjawisk przyrody jak żywych realnych istot» [9].

Folklorystyczny charakter mitopoetycznego początku ujawnia związki znacznej części twórczości kompozytorki z mitokonceptami dawnej ukraińskiej kultury muzycznej i obrzędowej. On odzwierciedla się przez epicko-charakterystyczne obramienie, aktywizację kontekstu epitetowego poprzez nagromadzenie drugorzędnych cech poetycko-rytualnych, zgodność motywów tekstów pieśni z prawidłowością czasoprzestrzennej architektoniki, rozwoju i rozpowszechnienia pewnych

obrazowych kół co do sakralnego «centrum» różnicowanie i łączenie symboli przestrzennie hierarchicznych poziomów opowieści. Poszczególną grupę stanowi specyfika przekazania pewnej historycznej czy światopoglądowej symboliki poprzez obraz wizualny. Wyjątkowość i oryginalność autorskiej pozycji co do wcielenia wizualnych obrazów folklorystycznej natury w muzyce Łesi Dyczko jest spowodowana jednością społecznie-kulturalnej sytuacji, w której formowały się podstawy jej artystycznej pozycji, edukacji i własnej pedagogicznej działalności i przyrodnicza skłonność do określonych form synopsy. Należą do nich prymitywne malarstwo ludowe (balet *Kateryna Biłokur* oraz cykl fresków o tej samej nazwie *Rizdwiane dijstwo*, inspirowane ikonografią ludową na szkle) sztuka dekoracyjno-użytkowa, artystyczne malarstwo dekoracyjne (wariacje polifoniczne na fortepian *Pysanky*), tkactwo (sztuka orkiestrowa *Kyłymok*). Ściśle związana z tym kierunkiem jest praca kompozytorki w dziedzinie muzyki filmowej: jest ona autorką ścieżek dźwiękowych do filmów popularnonaukowych i dokumentalnych *Z natury malowała Kateryna Biłokur* (w podstawie dźwiękowej dramaturgii filmu – *Fresky* Ł. Dyczko, 1989).

Wspólne cechy jednoczą teatralizowane obrzędowe działania oznaczone cechami narodowymi. Reprodukacja obrzędów synkretycznych w których folklorystyczną semantyką oznaczono sfery intonacyjnie-rytmiczne, tekstowe, kompozycyjne. Z jednej strony tu występuje synteza całego kompleksu wyrazowych środków różnych sztuk (muzycznej, mitologicznej, poetyckiej, teatralnej, plastycznej) w celu odtworzenia mentalnie-specyficznego światopoglądu. Z

drugiej strony poprzez narodowy folklorystyczny obrządek spełnia się osiągnięcie kosmogonii całości wszechświata za pomocą archetypu prymitywów (model tajemniczego archaicznego obrzędowego działania zaadaptowane przez osobisty świat wewnętrzny muzycznym językiem współczesności). Tak, podkreślając obecność cech muzyko-obrzędowych w *Rizdwianomu dijestwi* Tetiana Krywyćka zauważa: «Cechy szopek są szeroko wykorzystywane w folklorystycznych aranżacjach kołęd, które służą jako ilustracja fabularnej linii, uproszczone do symbolicznej umówności roli poszczególnych postaci i odwołujące się do lakonicznego akompaniamentu instrumentalnego wraz ze śpiewem a cappella, co w praktyce było określono koniecznością mobilnością zespołu wykonawców» [5, 119].

Odtworzenie starożytnych obyczajów Ukraińców obserwujemy w kantacie Ł. Dyczko *Barwinok* na teksty S. Żupanyńa w pięciu częściach: nr. 2 – *Wihoła-metełycia*, nr. 3 – *Szczedriwka*, nr. 4 – *Ithrowa*. Ewolucyjna droga obrzędowej semantyki prowadzi od kalendarzowych obrządków przez zabawowe (*Gry, Zabawy*) do rodzinnych (płacze, zaręczyny, konkury, urodziny, kołysanki) i przez nie do kosmogonia-sakralnej misterii (*Zołotosłow*).

Oddzielnej analizy potrzebuje wieloznaczna obrazowa symbolika, co ma «klucze» do odszyfrowania swojego systemu nie tylko w muzycznym szeregu, ale i w innych rodzajach sztuki zsyntetyzowanych w tym utworze. Tak, na przykład W. Szczur akcentuje uwagę na danym aspekcie w *Freskach za kartynamy K. Biłokur*: «Temu wariacja-figuralnemu utworowi właściwa wieloznaczność kompozycji, semantycznych cech, symboli, powiązanych z Kosmo-

sem, Słońcem, Kwiatem, która zajmuje ważne miejsce w rodzimym środowisku naturalnym, jak i w twórczości bohaterki – oryginalnej malarki i nieprzeciętnej osobistości. Formą drugiego planu tu występuje rondalność, co też nabywa symbolicznego znaczenia, staje się symbolem koła związanego z rocznym cyklem (zaczyna się utwór z wesnianek, a kończy się rytmemi szchedriwek). Programowość utworu (jak s początku powstałego baletu, tak i wersji instrumentalnej) ma charakter uogólniony i uosabia «porównanie dwóch części: ogólnej i szczegółowej, czyli wszechświata i człowieka, makrokosmosu i mikrokosmosu» [10, 116]. Kantaty *Cztery pory roku, Słoneczne koło, Witaj nowy dobry dzień, Wiosna* zawierają symbolikę koła, nieskończoność rozwoju, cykliczność ludzkiego życia.

Folklorystyczny początek na poziomie uniwersalnego międzygatunkowego artystycznego szeregu semantyczno-symbolicznego ujawnia: poziom obrazowości, tworzenie systemu paraleli figuratywnych; np. Dażboh i Iwanko (Księżę) w operze chóralnej); idee mitopoetyczne; antynomia zabawowych i obrzędowych początków; semantyczna wieloznaczność szczegółów; synteza językotwórczych, formotwórczych, gnesologicznych zasad; balansowanie konkretno-skutecznych i uogólnionych, poetycko warunkowych planów i ich synchroniczne współistnienie; wyjście do pozanarodowego systemu uniwersaliów.

Łesia Dyczko nie ogranicza się do pracy twórczej, aktywnie angażuje się w proces kształtowania tradycji wykonawczej, nawiązuje najnowsze sposoby współpracy artystycznej, promuje popularyzację sztuki ukraińskiej na świecie.

Twórczość chóralna Łesi Dyczko jest jednym z najbardziej charakterystycznych artystycznych objawień «nowej folklorystycznej fali», inspirowana poszukiwaniem przez pokolenie lat sześćdziesiątych nowych znaczeń starożytnych tradycji. Zaczynając od kantaty *Czerwona kalina* (1968), która stała się znakowym zjawiskiem kultury narodowej, mimo szeregu późniejszych opusów kantatowo-oratoryjnych i scenicznych, jej indywidualny styl wyraził bogate spektrum współczesnej wizji ludowo-zwyczajowych archetypów Ukraińców w ich najbardziej rozmaitych ontologicznych i symboliczno-sakralnych modusach. Kompozytorka za każdym razem w inny sposób przemyśla ponownie ludowe pochodzenie pieśni i folklorystycznym dziedzictwem, dostosowując elementy tradycyjne do współczesnych realiów artystycznych.

Twórczość kompozytorki stała się jaskrawym potwierdzeniem płodności światopoglądu «nowej folklorystycznej fali» w aspekcie odrodzenia narodowej, połączonej z elementami nowoczesnej techniki kompozytorskiej, najnowszymi znaczeniami intonacji, stylistycznymi i gatunkowymi modelami.

Bibliography and Notes

1. Гречуха Наталя, *Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80 – 90-х років XX століття*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.01, Київський національний університет культури і мистецтв, Київ 2007, 241 с.
2. Грица Софія, *Леся Дичко в житті і творчості*, Дрогобич: Посвіт 2012, 271 с.

3. Дичко Леся, *Відлуння віків. Третій хор-фест «Золотоверхий Київ»*, Київ 1999, 30 с.

4. Драганчук Вікторія, Мойсіюк Василь, *«Лицарсько-вольове» в кантатах Лесі Дичко «Червона калина», [у:] Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. Чайковського: Збірник наукових праць*, Луцьк: Вежа 2007, Випуск 1, 236 с.

5. Кривицька Тетяна, *Різдвяна тема в українській хоровій та сценічній музиці періоду незалежності*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03, Львів: Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка 2008, 182 с.

6. Письменна Оксана, *Музична мова хорових творів Лесі Дичко*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Львів: Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка 2004, 18 с.

7. Свиридов Г. В., *Музыка как судьба*, Москва 2002, 798 с.

8. Серганюк Любов, *Стилістика української акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко)*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України 2004, 233 с.

9. Фільц Богдана, *Народна обрядовість у творчості Л. Дичко (на матеріалі кантат для дитячих хорів)*, Web. 12.01.2019. <<http://etno.kyiv.ua.net/vyd/2003/N3/Art22>>.

10. Щур В., *Аспекти традиційного та інноваційного у хорових і інструментальних «фресках» Лесі Дичко, [у:] Матеріали до українського мистецтвознавства: Збірка наукових праць*. Київ 2003. Випуск 3, с. 116-118.

Yaroslava Bardashevska

**INTERACTION AND CORRELATION OF CANONICAL
AND FOLKLORE FACTORS IN CHORAL COMPOSITIONS
BY VICTOR STEPURKO**

Vasyl' Stefanyk Precarpathian National University, Ukraine

Yaroslava Bardashevska

**INTERAKCJA I KORELACJA CZYNNIKÓW KANONICZNEGO
I FOLKLOROWEGO W KOMPOZYCJACH CHÓRALNYCH
WICTORA STEPURKI**

Abstract: In the article shows the organicity of syncretic process of interaction between folk and ecclesiastical factors as the basic elements of choral work is shown of Victor Stepurko. The presence of folk-poetic images or metaphors gives choruses elements of dramatic action to secular texts, increases the figurative diversity and forms the semantic arches from derivative associations to final enlightenments. Composer detects the special diligence in comprehension of the semantic field, symbolism and metaphor of canonical, folkloric and other verbal texts to be influenced on the peculiarities of dramaturgy and architectonics of compositions, as well as the potential of phonemic structures or vocalizations in the formation of their colorful sonorities.

Keywords: choral composition, stylistics, poetic sources, worldview, semantic foundations

Ukraińska chóralna twórczość zacieka bogactwem gatunkowych modyfikacji i powstawania nowych gatunków, niezwiązanych swoim pochodzeniem z arsenalem klasycznej chóralnej sztuki, osobliwościami motywów i impulsów stworzenia nowoczesnych chóralnych kompozycji, jak również eksperymentowaniem ze środkami stylistycznymi, w szczególności – środkami sonornymi i tembralnymi oraz wykonaniem kompozycji nawet w obszarze tradycyjnie konserwatywnych gatunków.

W tym kontekście interesującą ukazuje się twórczość Wiktora Stepurka – jednego z najbardziej wybitnych kompozytorów w ukraińskiej muzyce końca XX – pierwszych dziesięcioleci XXI wieku. Jego droga twórcza i osiągnięcia w różnych gatunkach dzisiaj aktywnie interpretowane, przywołują wyraźną indywidualnością uwagę jako uczonych, tak i muzycznych dziennikarzy.

Niewątpliwie centralną sferą twórczości W. Stepurka jest twórczość chóralna, która obejmuje zakres od minia-

tur i cykli chóralnych utworów do koncertu chóralnego, wielkoformatowych płócien mszy, oratorium i cykl liturgii a capella. Najważniejszą cechą twórczości kompozytora jest poszukiwanie możliwości aktualizacji tendencji artystycznych, co z kolei stanowi podstawę intrygującego dla innych spojrzenia na integralność duchowości jako twórczego pomysłu.

Głęboki charakter genetycznego dziedzictwa jego utworów chóralnych uwyrażnia się w wyniku odkrycia czynników prawosławnej tradycji cerkiewno-śpiewackiej, ogólnie ukraińskiej twórczości chóralnej i folkloru pieśniowego, a także zachodnich źródeł muzycznych różnych warstw historycznych i stylistycznych, które wpływają na oryginalność nowych interpretacji stylowych.

Szczególne miejsce w jego muzyce zajmują utwory, związane z tematem duchowym: tworzą osobliwe ośrodki obrazowo-tematyczne, które w taki czy inny sposób przyciągają inne kompozycje lub tworzą, można tak powiedzieć, pewne intermedia lub "pośrednie" strefy między nimi. Ogrom takich tematów pozwala nam wskazać na kilka płaszczyzn i tendencji, które są specyficznymi wektorami organizującymi, takie jak dialog z tradycjami folklorystycznymi i kościelnymi tradycjami, samoidentyfikacją narodową w kontekście ukraińskiej przestrzeni kultury oraz samostanowienie duchowe i etyczne, których motywacja artystyczna pozostaje głęboko chrześcijańską, odległą od ortodoksyjnego dogmatyzmu.

W opracowaniu takiego podejścia, decydującą rolę odegrał nie tyle czynnik indywidualizmu autora, ale osobliwości duchowego światopoglądu samego twórcy (jak sam przyznaje: "nadal nie

uważam, że należę do jakiegokolwiek wyznania, kościoła"). Wiktor Stepurko pragnie podkreślić znaczenie ideologii ekumenizmu w dziedzinie stylu i stylistyki, i, w związku z tym, – pełnego uświadomienia stylistycznej syntezy dla swojej twórczości: "Na przykład, w *Monologach wieków* obecny psalm *Dziękujcie Panu* z saksofonem i jawnymi jazzowymi harmoniami i intonacjami. Psalm *Będę chwalił Pana*, wszedłszy do *Monologów wieków* z powodu stosowania zwykłego sposobu – wykonania ostatniej frazy "Panie, daj im taką opinię" w deklamacyjnym stylu – otrzymuje ważny akcent w swoim zakończeniu" [3]. W *Monologach wieków* jest psalm *Błogosławiony mąż* z dudukiem, i przy tym z cytatem początkowego fragmentu zaśpiewu kijowskiego *Błogosławiony mąż*. W utworze *Ukraińskie kanty XVII wieku* kompozytor celowo skupia się na stylistyce Bacha, a możliwość przywiązania do jego chorałów polega na tym, że chorały dla kompozytora to także muzyka ludowa.

Bogactwo reprezentacji narodowych tradycji śpiewu kościelnego, według którego kompozytor, w przeważającej części w ich wersji kijowskiej, organicznie wchodzi do głównego nurtu synkretycznego procesu interakcji między folklorem a czynnikami kościelnymi w swego rodzaju "konglomeratu religijnego": jego zdaniem, "W Rusi-Ukrainie, która w IX wieku przyjęła chrześcijaństwo, w XII wieku zaczęła tworzyć się ten tak zwany kijowski zaśpiew lub idea śpiewania pieśni, które pojawiły się na podstawie naszych wiosennych pieśni obrzędowych, na podstawie śpiewów pogańskich, w oparciu o źródła ludowe. To już była nie tradycja bizantyjska, ale nasza tradycja pieśni" [3].

W związku z tym, w wielu jego utworach chóralnych dostrzega się organiczność procesu synkretycznej interakcji pomiędzy czynnikami ludowymi i religijnymi jako podstawowych elementów chóralnej twórczości. Takie podejście do problemu syntezy stylistycznej wyraźnie się wykazało w związku z jednym z pierwszych opusów a capelli W. Stepurka – *Dziwo dziwne*, a później *Przypowieści o współtworzeniu* i *Przypowieści o stworzeniu*, a zatem manifestacją w różnych modelach stylistycznych i konstrukcjach wskazują na ewolucję systemu wieloaspektowego.

Tak więc w “przypowieści o współtworzeniu” do pewnego stopnia kalejdoskopowo łączą się kilka planów zmysłowych. Pierwszy to folklorystyczna metafora latującego nad drzewem życia “koła”. Centralna, największa część kompozycji, poświęcona pierwszemu “dniu” Stworzenia, w którym rządzi światło. Po tym całkiem logicznym występuje skruszona obrazowość ostatniego: ciemność nocy zewnętrznej zamienia się w noc wewnętrzną, z której tylko wiara może wyprowadzić. Stąd – niemal rozpaczliwe wołanie: “Chrystusie, przyjdź... Usłysz mi, Panie”. Dlatego niewątpliwość chrześcijańskich zasad poetyki w “przypowieści o stworzeniu”, która rozpoczyna się pogańskim prologiem, jest oczywista.

Dzięki takiej jednorodności na poziomie symboliczno-semantycznym utwory chóralne wykazują bogactwo stylistyczne, które pochłonięło najszerzy zakres źródeł – od śpiewów monodyjnych i tekstów pieśni ukraińskich do wielojęzycznych warstw twórczości literackiej i muzycznej początku XXI wieku. Co więcej, obecność ludowo-poetyckich obrazów lub metafor nadaje chórom na teksty świeckie elementy

dramatycznego działania, wzmacnia obrazową wieloplanowość i kształtuje arki znaczeniowe od powstałych skojarzeń do ostatecznych rozjaśnień, czego przykładem jest dyptyk *Supramentalna Siń*. Mitopoetyka *Supramentalnej Sini* ma głęboką podstawę etyczną, w której łączy się folklorystyczny światopogląd i filozofia religijna, którą niewątpliwie można nazwać przez pryzmat barokowej i bardziej starszych warstw tradycji, “mądrością”. I właśnie ta etyka jest tym rezonatorem, który sprawia, że duchowość przodków jest niezwykle ważna dla współczesnego człowieka.

Szczególną rzetelność kompozytor wykazuje w osiągnięciu semantycznego pola, symboliki i metaforyczności kanonicznych, folklorystycznych i innych tekstów słownych we wpływie na osobliwość dramaturgii i architektoniki kompozycji, jak również potencjału struktur fonemowych lub wokalizacji w kształtowaniu ich barwnej sonorystyki.

Odwołując się do tekstów kanonicznych i folklorystycznych, starożytnych źródeł pieśniowych, W. Stepurko wykorzystuje je głównie jako impulsy, których ujawnianie odbywa się głównie na poziomie intuicyjnym, wykraczającym poza właściwości poszczególnych źródeł pierwotnych jako pewna nienaruszona integralność (szczególnie w pracy z utworami liturgicznymi), czym istotnie rozpatruje w nowym kontekście kulturowym tradycję ich pierwotności wraz z towarzyszącą syntezą właściwości stylistycznych różnych płaszczyzn gatunkowych, stworzeniem oryginalnych technik niezbędnych do realizacji pomysłu.

Kompozytor wyraźnie występuje jako współautor-głosiciel, starannie wybiera wiersze psalmów, celem realizacji swojej wizji ich głównej idei: “dla

mnie tekst jest obrazem, który ja odzwierciedlam w muzyce” [7]. Dlatego w każdym z nich dominuje pewien aspekt treściowo-semantyczny, podkreślony oryginalnością odcieni kolorytu “archetypowego”.

Wykorzystując starożytne teksty, kompozytor stara się przede wszystkim unikać odchyień od oryginalnej treści, które powstały w wyniku tłumaczeń i edycji z każdym wiekiem bardziej nowoczesnych wariantów. A kompilacyjność w kombinacji źródeł wykazuje dość różnorodną genezę. Z jednej strony jest to typowy dla koncertów chóralnych, wybór fragmentów z jednego lub więcej psalmów, z drugiej – odgłos poetyki gatunku pasji, z trzeciej – nieunikniony wpływ współczesnej kantatowej twórczości oratorskiej na motywy kanoniczne. Wpływ pasji dostrzega się w *Liturгии споведии*, gdzie indywidualność gatunku dramaturgii spowodowana przez skierowanie “nie do kanonów kościelnych, a uogólnione przekazanie sakralnego sensu” [9, 16], a także oryginalnością wizji kontekstu historycznego i kulturowego. Te same cechy wykazane zostały w *Liturгии*. Jej stylistyka (synteza czynników zaśpiewów, elementów retorycznej tradycji, źródeł pieśni ludowych, aranżacji pieśni starożytnych w tradycjach “nowej szkoły” i nowych tendencji stylistycznych w stylu “nowej sakralności”) przyczynia się do integralności kompleksu wieloskładnikowego, w którym w zależności od autorskiego pomysłu, uwyrażniają się kanoniczne lub oryginalne cechy, stworzono kilka głównych sfer gatunkowo-dramaturgicznych, w których wzajemnym oddziaływaniu powstaje obrazowo-semantyczne napełnienie cyklu.

Ogólnie biorąc, wybór źródeł i logika sekwencji tekstów ujawnia głę-

bokość zrozumienia przez kompozytora zarówno znaczeniowych więzi wzajemnych, tak i tych możliwości gatunkowo-stylistycznych, jakie powstają przy ujawnianiu jego symboliki i semantyki. Zwłaszcza, teksty pieśni ukraińskich w aranżacjach podkreślają wyrazisty charakter muzyczno-intonacyjnej leksyki w przestrzeni ogólnonarodowego klucza. Kontynuując we własnej chóralnej twórczości poszczególne tendencje kompozytorów-przedstawicieli “nowej fali folklorystycznej” W. Stepurko poprzez wprowadzanie elementów chrześcijańskiej tematyki odświeża pierwotne koło folklorystyczne, demonstrując stopniowe pogłębianie koncepcji współistnienia z nim ludowych źródeł mitopoeicznych.

Częściowe lub pełne wykorzystanie tekstów folklorystycznych, oraz możemy tak powiedzieć, obecność obrazów ludowych lub metafor jako w niektórych utworach, tak i w ciągłym rozwoju cyklicznym (nawet w przypadku braku ciągłego rozwoju fabularnego i powstania wrażenia montażu różnych epizodów, jak w *Trzech chórach na wierszy Iwana Dracza*) nadają chórom a capella na świeckie teksty elementy akcji dramatycznych, tworzą arki semantyczne. Centralną wśród nich, która w różnych formach i stylu dostrzega się we wszystkich wybranych przez kompozytora wierszy, jest arka od skojarzeń-impulsów do ostatecznych rozjaśnień – “rozłączenie” wątków tematycznych lub atematycznych w wieczności (“Chrystusie, przyjdź... Usłysz mi, Panie... Przyjdź...” (*Przypowieść o współtworzeniu*) “Dopóki świat przedzie swój owoc...” (*Supramentalna Siń*); “Bóg się urodził!” (*Ciemna noc*)).

Nie uważając się za twórcę awangardowego, ale wykorzystując środki tej warstwy kultury muzycznej do wzmocnienia znaczeń semantycznych, twórca wykorzystuje imponujące bogactwo technik stylistycznych z arsenału różnych okresów i stylów historycznych, w tym najnowszych, które zapewniają znaczną swobodę wcielania pomysłów i w których jest dość trudno znaleźć pewne powtórzenia w różnych kompozycjach modelowych. Oryginalność jego opracowań jest uwarunkowana chęcią kompozytora, by nie odtwarzać dokładnie klasycznych kanonów stylistycznych, ale być autentycznym, co nazwałem "podarta, zhańbiona Ukraina".

Przestrzegając tej koncepcji kompozytor stosuje oryginalne podejście do używania elementów autentyczności, nazywając je "wskazówkami" jako w świeckich utworach chóralnych, tak i w utworach kameralnych i wokalnych oraz instrumentalnych. Tak, w pieśniach o losie kobiet, używa romansowej stylistyki, a w "Czumackich pieśniach" dla zespołu fujarkarzy kompozytor udał się do stylizacji "pogańskiej instrumentalnej obrazowości", podobnego do zastosowanego narzędzia w psalmach: "Jest tam epizod wezwania deszczu, gdzie stosują się bębny, tremolo awangardowe. Ja stosuję stylistykę awangardową, która jest również napełniona mistycznymi efektami dźwiękowymi, ponieważ jestem pewien, że awangarda XX wieku – to odejście od Boga i zanurzenie się w mistykę i dlatego stosuję dużą liczbę instrumentów perkusyjnych, jak to było za pogaństwa" [3].

Tak więc, oparta na aktywnym oddziaływaniu czynników tradycyjnych i innowacyjnych, stylistyka utworów

chóralnych kompozytora ujawnia dość samoistne punkty widzenia w interpretacji materii dźwiękowej zgodnie z własnymi prawami świata. Zastosowanie awangardowych technik, w tym między innymi efektów sonornych i tembralnych, jest indywidualnie dostosowywane przez nietypowe partie wokalne lub instrumentalne, co otwiera znaczną przestrzeń dla wzbogacenia dramaturgii. Filigranowa praca z tekstami u kompozytora wiąże się z jego własnym poczuciem sakralności. To z kolei doprowadziło do odejścia od współczesnej poezji autorskiej i wzrostu konserwatyzmu dotyczącego technik awangardowych oraz tendencji "nowego synkretyzmu". To z góry determinuje uwagę na kardynalne frazy, wokół których rozwija się przestrzeń semantyczna wierszy, w których psychologia postrzegania "fabuły", osobistych doświadczeń jest w jakiś sposób zaangażowana w aurę sakralności.

Wśród różnorodnych więzi z tradycjami i płaszczyznami gatunkowo-stylistycznymi muzyki chóralnej różnych epok historycznych i tradycji wyróżniają się przede wszystkim te, które oparte na czynnikach pozamuzycznych – na poziomie światopoglądu kompozytora, w którym odtworzono polifonizację współczesnej przestrzeni kulturowej i artystycznej, jej otwartość na dialog między różnymi systemami artystycznymi, w tym i różnych epok. Dlatego niezwykle istotne znaczenie w tym mają płaszczyzny gatunkowe i stylistyczne muzyki kanonicznej i folklorystycznej. W tym sensie muzyka Wiktora Stepurka dołącza się przez swoją oryginalność do tendencji, które rozwijają w swoich dziełach czołowi kompozytorzy

ostatniej trzeciej połowy XX – początku XXI wieku.

Bibliography and Notes

1. Афоніна Олена, *Духовна тематика в творчості сучасних українських композиторів як одна з рис неоевропоцентризму*, Одеса 2009, Випуск 4, с. 49-52.

2. Букет Євген, *Колоритні образи Вітора Степура*, "Слово Просвіти" 2011, № 44 (629), 3-9 листопада.

3. Інтерв'ю з композитором Віктором Степуром, 28 січня 2015 року (з архіву автора).

4. Костюк Наталія, *Християнські богослужбові канони та етнокультурні чинники у сучасній українській духовній творчості*, [у:] *Матеріали до українського мистецтвознавства*, Київ 2002, Випуск 1, с. 43-49.

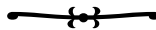
5. Мельник Леонід, *Необарокові тенденції в музиці XX століття: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства*, 17.00.13, Київ 2004, 19 с.

6. Назайкинский Евгений, *Логика музыкальной композиции*, Москва: Музыка 1982, 319 с.

7. Своим небесным покровителем композитор Виктор Степура считает Димитрия Ростовского, "Днепровская правда", 20.01.2012,

8. Сюта Богдан, *Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини XX ст.*, Київ 2004, 120 с.

9. Тищенко Олександр, *Літургія. Між обрядом і жанром*, [у:] *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. Чайковського*, Випуск 76: *Проблеми музичного мистецтва: спадщина і сучасність*, Книга 2, Київ 2008, с. 143-152, (Серія «Наукова думка молодих»).



Lidiya Shehda

**FOLK TRADITIONS IN THE CHORAL MUSIC OF MYROSLAV VOLYNS'KYI
(ON THE EXAMPLE OF CHORALS
OH, IN THE WOODS-FORES AND SLEEP, JESUS)**

Vasyl' Stefanyk Prekarpathian National University, Ukraine

Лідія Шегда

**ФОЛЬКЛОРНІ ТРАДИЦІЇ У ХОРОВІЙ МУЗИЦІ
МИРОСЛАВА ВОЛИНСЬКОГО
(НА ПРИКЛАДІ КОЛЯДОК ОЙ В ЛІСКУ-ЛІСКУ ТА СПИ, ІСУСЕ)**

Abstract: The articles consider the characteristic features of folk singing of the western region, their special expression, intonation and harmony palette. The composer Myroslav Volyns'kyi use of Western Ukrainian melodies, in which verbal text detects ancient sources, was due to the compilation of Christian themes and the leading in more ancient syncretic meanings of carols for Christmas.

Keywords: Myroslav Volyns'kyi, charol, Ukrainian, folklore, visualization

В українському мовно-стильовому просторі в останні десятиліття активно адаптуються європейські інструментальні та сценічні жанри багаті багатолітнім досвідом. Злет вокально-хорової творчості, що має прадавні джерела, у своїх кращих зразках сягає світового рівня. Одне з чільних місць належить композиціям літургійної музики і паралітургіки, в яких виразно виявляються національні українські стильові засади [5, 204].

Осмищення оригінальних авторських знахідок у сфері хорової музики зумовило звернення до наукових досліджень, в яких аналізуються різнорівневі проблеми сучасної

композиторської та виконавської практик (М. Гордійчук, Н. Горюхіна, Л. Кияновська, О. Козаренко, Лю Пархоменко, Л. Серганюк, Б. Фільц) та ін.

Метою статті є визначення жанрово-стильових особливостей жанру обробки на прикладі обрядового фольклору зимового циклу (колядок) Мирослава Волинського, які вирізняються індивідуальною манерою письма. Автор експериментує в жанрі хорової музики, дотримуючись синтезу традиційних стильових норм і принципу композиторських технік ХХ ст. Його музика акумулює найкращі здобутки львівської композиторської школи

другої половини XX ст. і дотична до сучасних тенденцій у розвитку цього жанру [7, 44].

Композиторська творчість Мирослава Волинського надзвичайно різноманітна. Він тяжіє до монументальних жанрів, які представлені операми *Лісова пісня* та *Одержима* (слова Лесі Українки), *Данило Галицький* (слова Романа Горака та Анни Волинської), *Івасик-Телесик* (опера для дітей, слова Олександра Олеса та Анни Волинської), *Пророк* (слова Володимира Винниченка). Його ораторії – це *Мойсей* (слова Івана Франка), *Totus Tuus* (слова папи Івана Павла II), *Я тебе кличу* (слова митрополита Андрея Шептицького та Анни Волинської). Серед його симфонічних творів симфонічна поема *По дорозі в Казку* за драмою Олександра Олеса, *Концерт* для віолончелі з оркестром; *Поема* для скрипки з оркестром; *Концерт* для гобою з оркестром. Він є автором кантат для хору *Райдуга* (слова А. Цвейга, переклад Анни Волинської), *Нам ще жити* (слова Анни Волинської), *Стоїть в селі Суботові, Подражання Осії, Чернець* (слова Тараса Шевченка), *Русланові псалми* (слова Маркіяна Шашкевича), *Акафіст (малий) до Теребовлянської ікони Божої Матері* (слова Назарія Пресвітера).

У доробку композитора камерно-інструментальні твори, твори для фортепіано, арфи, клярнету, флейти, скрипки з фортепіано, органу та вокальні цикли і вокальні твори, за основу яких взято поезію Олександра Олеса, Гайнріха Гайне, Степана Пушика, Ярослава Боднара, Лесі Українки, Юрія Федьковича, Анни Волинської, Ірини та Ігоря Калининців та інші.

Особливе місце у творчості Мирослава Волинського посідає хорова музика. Окрім вище названих творів – це ще й оригінальні хорові композиції для мішаного хору *a cappella*, хори в супроводі оркестру, фортепіано та обробки народних пісень. Автор дуже часто звертається до обрядового фольклору.

Як зазначає А. Іваницький, композиторам львівської школи завжди було притаманне звернення до карпатського фольклору і використання методу переінтонування, яке стає прикметою авторських стилів композиторів М. Колесси, Р. Сімовича, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, М. Скорика, В. Камінського та інших, чим досягається суттєвої трансформації фольклорних джерел, надання музиці ознак глибокої народності й близькості до фольклору без його безпосереднього цитування [4, 294-295].

Мирослав Волинський здійснює інтерпретацію зразків поетичного фольклорного матеріалу на основі поширених і рідкісних мелодій. Це найбільше простежується в обробках народних пісень обрядового фольклору. Значну частину поміж них складають колядки, причому, композитор переважно використовує західноукраїнські наспіви. Свідченням цього є вказівки у назвах – лемківська колядка (*Пасли пастирі воли*), гуцульські (*Ой торгом-містом, Ой в ліску-ліску*), поліські (*В новім граді Вифлеємі, Воспоім пісню днесь нову*), бойківські (*Весела подія, Ци ви дома, господарю*). Характерна інтонаційна і ладова палітра, їх специфічна виразність зумовлює збереження передусім особливих мовних зворотів та діалектного звучання.

Втіленням характерних особливостей народного співу карпатського регіону, яка вирізняється специфічним колоритом є гуцульська колядка *Ой в ліску, ліску*. Її вербальний текст виявляє стародавні джерела: накладання християнської тематики тут явно відбулося шляхом введення у більш давній синкретичний зміст колядки на Різдво світу і безпосередньо групи пісень про прадедро. Підтвердженням цього припущення є такі образи і мотиви, як ріст дерева на жовтім пісочку (перший і другий куплети), три листки на дереві (третій куплет), а також характерний приспів – «Славен єс! Славен єс Боже, по всему світу!».

Типовим для українського поетичного мислення є ототожнення тих чи інших свят, що відбуваються у строгій почерговості з частинами цілого (чвертий куплет: «Як впаде – світло прийде»). Накладання християнської тематики на цей природний порядок є органічним: перший листок – «родивсь Христос», другий – «Василе світло» із порою «Меланочки», «третє листє – то Водохресте».

Максимальне наближення до звукового колориту забезпечують відчуття органічної причетності до живої традиції українського обрядового співу, оскільки в ній автор дотримується типових підходів до цього жанру – збереження структури, акапельність, обережне ставлення до втілення рис притаманних національному пісенному фольклору.

На специфічну регіональну ознаку вказує вже заспів, який виконує тенор, як і початкова фраза приспіву («Славен єс!») у чоловічого двоголосся. На теренах Західної

України до сьогодні поширений чоловічий гуртовий спів. Надалі ж Мирослав Волинський модифікує початковий принцип заспіву у площині виконавського складу: його одноголосно виконують тільки в першому і другому куплетах (соло тенора), у деяких інших – шостому – жіночі, сьомому – чоловічі партії. Така тембральна однорідність дозволяє і зберегти традицію, і помірно віддалитися від неї. Перенесення показового для інтонаційності гуцульського фольклору прийому (змінність підвищеного і натурального IV щаблю), на інший музичний матеріал надає твору ефектності. Відтак незвичність колориту із апелюванням до архаїчних закономірностей забезпечується тут передусім ладовою нестабільністю (високого і натурального VI щаблю), а їх почергове введення вносить риси характерного у фольклорному інтонуванні специфічного сповзання. Постійне оновлення колориту композитор здійснює застосуванням тональної перемінності: чергуванням *es-moll* і *b-moll*, в обох випадках з підвищеними IV і VI щаблями і формує подвійність звуковисотних (тональних) опор у характерній для архаїчних зразків ладовому мисленні з нестабільністю цих показників. Привнесення важливих для фольклорної пісенності характерного нюансу в різних голосах висхідних й низхідних форшлагів (9, 10 куплет), іноді підкреслюючи нетемперованість фольклорного інтонування.

Ця ж основа виявилась важливою і в інших стилістичних площинах. На моторну основу вказує тип інтонаційного матеріалу (розмір $\frac{3}{4}$ не змінюється упродовж усього

твору), до того ж, формотворення базується на принципі повторних комплексів. У сфері формотворення композитор ефектно використовує властиві фольклорному мисленню наявні в мелодії колядки елементи серіяції – варіаційного повторення мотивів в умовах реального виконання. Початкова фраза (щеплення двох мотивів) утворює його основу, проведення якої тотожне у межах деяких двох послідовних куплетів або ж відбувається з варіаційними змінами. Загальна будова куплету базується на бінарності словесних і музичних структур. Вербальний текст виявляє явну приспівковість із зіставленням нетотожних складових (сюжетно розвинутий заспів і стабільний приспів «Славен єс! Славен єс Боже, по всьому світу!»), тоді як музичний ґрунтується на мотивно-фразовій повторності.

Оригінальним і цікавим є підхід автора до розробки мелодії хорovими засобами. Мотивно-повторна структура не залишається привілеєм одного з голосів, композитор застосовує проведення основної мелодичної фрази чи початкового мотиву у різних голосах. Таким чином забезпечується своєрідна розосереджена повторність. Тенор виконує типову закличну висхідну формулу (послідовність великої секунди і чистої кварта), а при приєднанні басової партії у першій структурі приспіву саме вона проводить дещо змінену початкову поспівку. Внаслідок цього увага зосереджується саме на цьому мотиві, створюючи ілюзію оновлення матеріалу, хоча насправді відбувається його варіаційний розвиток. Повна мелодична реприза (друга фраза приспіву),

туттійне виконання якої своєю повнозвучністю створює контраст із початковим матеріалом і відповідно – основний смисловий акцент у його розвитку. Цікаво, що за всієї прозорості й академічності вертикалі мистець досягає ефекту вільного розгортання партій. Ознаками цього є введення синкоп у середніх голосах і протилежний до основної мелодичної лінії мелодизований рух басової партії. Це сприяє виникненню ілюзії репризності ($a+v+a_1$) у цьому блоці твору, хоча власне так М. Волинський майстерно приховує однотемність у формотворенні ($a+a_1+a_2$).

У наступній розробці куплетно-приспівкової основи фольклорного матеріалу мистець використовує принцип мінливості вже на рівні групування куплетів, в одному випадку об'єднуючи послідовні (перший і другий, четвертий і п'ятий), у іншому – оновлюючи фактурний виклад наступного (третій, шостий, сьомий восьмий і останній). У цьому ланцюгу несподіваним виявляється повторення восьмого, передостаннього куплету: неначе композитор відчув потребу створення зони стабілізації у такому наскрізному плинні динамічного оновлення. Прийоми цього оновлення різноманітні та яскраві. Автор використовує у третьому куплеті канонічну імітацію початкової мелодичної фрази із подальшим вільним розгортанням партій, внаслідок чого стирається розмежування музичного матеріалу між заспівом та приспівом, а на його початку навіть епізодично формується терцієве вторення між чоловічими партіями. А у наступних двох куплетах провідне мелодич-

не значення надано басовій партії. Застосований при цьому туттійний виклад ґрунтується на мелодизації вторинних голосів, внаслідок чого мелодичні обриси сопрано наближаються до самостійної партії. Це враження посилюється тим, що партія іншого високого голосу – тенора – розгортається як її підголосок майже упродовж усього куплету, за винятком початкової фрази приспіву. В цьому епізоді заклична поспівка істотно змінюється: метрично розширюється у послідовності кількох тривалостей. Ритмічна опора здійснюється на останньому звуці за рахунок розширення: стрибка секунди у збільшену пріму *as-a*, а кварта перевтілюється у зменшену квінту.

У шостому і сьомому куплетах простежується оперування тембрами – їх почергового чи одночасного звучання. Такий творчий підхід до застосування імпровізаційних перегуків між групами виконавців притаманний фольклорному гуртовому співу. Вертикальні ж співвідношення також значною мірою ґрунтуються на властивому українському фольклорному виконанню вторуванні секстами; найбільш очевидно ця опора простежується у низхідній терцієвій послідовності басів дівізі, що поширюється на наступний мотив у варіанті вторування між тенорами і басами в шостому, та сопрано й альтами у сьомому куплетах.

Ідеї загального славління підпорядковані заключні частини твору. В них не застосовується така яскрава гра тембрами і хоровими групами, як у попередніх частинах, натомість тут панує майже цілковита вертикально-ритмічна уніфіка-

ція. Від неї тільки подекуди у надто короткочасних «відхиленнях» відокремлюються ті чи інші партії, які дозволяють зберегти враження елементів імпровізаційності.

Отже, такий виклад дозволив композиторові сформувати ефектне підкреслення заключного етапу розгортання тематичного матеріалу і за всієї своєрідності матеріалу яскраво продовжити у ній лінію концертної інтерпретації принципів фольклорної пісенності, притаманну українській музиці від доби Романтизму.

Інтерпретацію колядки *Сну, Ісусе* Мирослав Волинський здійснює у цьому ж стилістичному руслі. Він поєднує почуття високої ліричної ніжності та драматичні сповіщення, що зумовлюють специфічність її образного змісту і накладають відбиток на його драматургію. Тому майже медитативне заглиблення у початковий настрій любовного заколисування Ісуса як дитини змінюється у плинні нашарувань незвичних для різдвяної тематики персоніфікацій – «Убогий-Серденько», «Терпіне». Інше трактування має навіть образ Йосипа: текстовий зворот «Йосипа ще не видати» вказує на святого, який випросив тіло Господа для погребіння. Нетиповим так само є згадка у тексті про ті події, коли «хрест зготовлять люди». Тому замість радісного хваління і захоплення ця колядка по суті виявляє інший вимір різдвяних подій – поклоніння у глибинному, смиренному співчутті перед народженням майбутньої Жертви за людські гріхи.

Закономірно, що образність зумовлює іншу настроєвість у музич-

ному матеріалі: витончена лірико-психологічна елегантність поєднується з колисковістю. Такий підхід, що сягає знаменитої *Колискової* (*Ой ходить сон коло вікон*) Володимира Барвінського – Олександра Кошиця, зумовлює виняткову поезитизацію взірця на ґрунті синтезу фольклорних традицій і здобутків професійної творчості. Композитор не відходить від куплетної основи (його структура – заспів і два приспиви), як у вище аналізованому творі, проте збагачує й масштабно розширює форму введенням хорового вступу (*Andante moderato*), повторенням приспівів та використанням підсумкового розділу за типом коди-доповнення. Значну стабільність емоційного плину забезпечує поступове оновлення хорового фону і загальна повторність за домінування у кількох куплетах сольної сопранової партії.

У невеликому чотиритактовому вступі формується зосереджено-стриманий настрій. На тлі октавної педалі сопрано і баритонів всі інші голоси двічі інтонують неквапливо-розмірену оспівувальну поспівку «Спи, Ісусе», причому їх рух утворює, за винятком додаткового оспівування у сопрано на першій і другій долях другого такту, паралелізм тризвуків. Так, з одного боку формується характерна для жанру колискової заспокійлива монотонність, з іншого – паралелізмом створюється інтонаційний колорит, притаманний фольклорному багатоголосю.

Поєднання репетиційних і м'яких низхідних зворотів, пощаблово-колюбінних поспівок із досить широкими квінтовими стрибками у пер-

ших двох мотивах у вступі солюючого сопрано з ліричною кантиленою мелодією, поглиблює вишукану виразність вступного матеріалу ще більшою делікатністю.

Збереження у хоровій фактурі початкового типу викладу відповідає характерним для колискових рис виконання – врівноваженості й темпо-динамічної стабільності. Для посилення колориту автор застосовує короткочасне відхилення у тональність четвертого щаблю – *c-moll*. Тому, закладена у вступі м'яка плинність секундово-терцевих зворотів зберігається і збагачує початкові мелозвороти.

У хоровій фактурі, на межі першого і другого куплетів, композитор застосовує ритмічне пожвавлення: на основі заколисуючого руху четвертними виникають ще більш плинні послідовності восьмими тривалостями.

Підкреслюючи атмосферу лагідного колисання, партії альтів і тенорів у середньому регістрі, забезпечують ефект помірної активізації темпоритму при збереженні початкових показників своїм м'яким звучанням. Тому для увиразнення основної незмінної мелодії такого хорового фону у другому куплеті *Спи, лелійко, спи*, яке вже виконується сопрано й альтами прийомом *mormurando*, до того ж на тлі спочатку бурдонів, а згодом достатньо усамостійнених підголосків чоловічих голосів, є важливим втіленням такої питомої для жанру риси, як внутріскладовий розспів. Та у хоровому повторенні приспіву вже відчувається певна зміна у початковій настроєвості, оскільки у цей монотонний плин впроваджуються

активніші інтонації й поспівки, а також зростає частка хроматизації до тогочасного, майже діятонічного, звукопису. Без участі солюючого голосу виконується третій і четвертий куплети. Істотно впливає на створення і нарощення прихованого відчуття напруги відсутність повторення приспіву, на відміну від двох початкових куплетів. Такий підхід цілком логічний, оскільки у змісті, як уже зазначалося, виникають драматичні нюанси. Особливо це стосується четвертого куплету *Спи, Терпінє, спи*: «Не питай, що далі буде, / що зготовлять Тя хрест люди...». Вже від початку третього куплету композитор, поступово готуючи появу цих рядків, застосовує значні зміни. Основна мелодія проводиться у теноровій партії без змін. Та плин інших голосів істотно інтенсифікується: кожен із них неначе веде самостійну лінію, тому підголосковість і вторування перероджуються у досить складне контрапунктичне мереживо. Внаслідок введення висхідного імітаційного нарощення фактурної маси – послідовно потактового вступу партій басів, тенорів, альтів, сопрано – істотно зростає напруження на початку четвертого куплету. Ця важлива імітація призводить до відмови від повного проведення мелодії заспіву, а тому й фактичної руйнації закладеного у ній початкового лагідно-заспокійливого настрою. До рівня форте вперше відбувається значне динамічне наростання. Композитор створює асоціацію з плачами за рахунок введення низхідних хроматичних послідовностей в кульмінаційному епізоді («Не питай, що далі буде»)

у партії тенорів, використовуючи динамічне наростання, що звучить у високому регістрі, підкреслюючи цим деформування первинних жанрових ознак – унаслідок потреби загостреного втілення поетичного тексту. Тільки останні чотири такти обох куплетів, де мистець застосовує виклад за застосованою на межі другого і третього куплетів моделлю, відновлюють колисковість. Змінюючи плин стандартних регулярних мелодико-ритмічних структур, ці стилістичні засоби дозволяють композиторові відтворити притаманну колисковим, що належать до групи колискових-оповідей материнських хвилювань, певну імпровізаційність.

Ефект репризи створює останній, п'ятий куплет *Спи Ісусе, спи, а серце втвори*. Хоровий фон у майже незмінному викладі повертає початковий матеріал, а при повторенні приспіву використовує соло сопрано. У цьому ж руслі викладена й адинамічна кода твору, звучання якої знову занурює у поетичну тишу споглядання. Втім, після напруги попередніх куплетів такий виклад, хоча й заснований на навіюванні спокою у заколисуючій поспівці «Спи, Ісусе», свідчить про переродження у сприйнятті священної таїни Господнього втілення. Передчуття трагедії змушує вслухатися у цю тишу значно напруженіше, відшуковуючи опору вже не в прославленні, а у молінні «втворення серця» – «хай на ньому спочиваю / ту на землі і там, в раю».

Таким чином, автор музики, змушуючи слухача до роздумів над власною співучастю у священних подіях, у цій обробці демонструє

не тільки вишукано-поетичний підхід до фольклорного джерела, а й на його основі досягає рівня глибоко-психологічної мініатюри-роздуму.

Bibliogphy and Notes

1. Бенч-Шокало Ольга, *Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції*, Київ 2002, 440с.

2. Волинський Мирослав, Web. 02.02.2019. <https://uk.wikipedia.org/wiki/Волинський_Мирослав>.

3. Горячева Ірина, *Жанрова класифікація української традиційної музики*, [у:] "Народна творчість та етнографія" 1985, № 3, с. 6-7.

4. Іваницький Анатолій, *Українська народна музична творчість*, Київ: Музична Україна 1990, 334 с.

5. Костюк Наталія, *Культурно-стильовий контекст Лисенкової духовно-культової творчості (надбання перших десятиліть ХХ ст.)*, [у:] Микола Лисенко та його композиторська школа: Збірник наукових праць, Київ 2004, с. 204-210.

6. Назар-Шевчук Лілія, *Мойсей – oro pro nobis*, Web. 10.10.2018. <http://mwolynskij.at.ua/publ/mojsey_oro_pro>.

7. Шегда Лідія, *Обрядовий фольклор у творчості Мирослава Волинського (на прикладі веснянки "Шум")*, [у:] *Актуальні питання гуманітарних наук* 2021, Випуск 35, Число VI, с. 33-38.



Yuriy Kurach

**INDIVIDUAL STYLE OF MUSICAL LIFE CREATIVITY
IN GUITAR PROFESSIONALISM:
THE CONCEPTUALIZATION OF THIS PHENOMENON**

Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Ukraine

Юрій Курач

**ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ МУЗИЧНОЇ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ
У ГІТАРНОМУ ПРОФЕСІОНАЛІЗМІ:
КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ФЕНОМЕНУ**

Abstract: The concept of individual style in musical life creativity in guitar professionalism as a continuous and multilevel phenomenon is justified. It grows from life's insight to musical activity and is created by talent and will on the way to a certain ideal. The theory of creativity psychology by Volodymyr Romanents, the musical-performing typification concepts by David Rabinovych, Yakov Milstein and Olha Katrych, David's psychotype in creative thinking by Ostap Maychyk and others are analysed. The ideas related to the proposed concept are singled out from them. The ways of development of guitar professionalism of the 17th – 21st centuries are traced, in this review the brightest figures of performers are marked: Andres Segovia as the founder-universal (Spain); Leo Brauer as a composer-performer (Cuba); Aniello Desiderio as a virtuoso performer (Italy); Manuel Barueko, performer-teacher (Cuba-USA) and others. The achievements of the universal artist Anatoliy Shevchenko and the founder-founder Volodymyr Dotsenko are distinguished in the Ukrainian guitar art.

Keywords: individual style, musical life creativity, guitar art, Ukrainian guitar school

Гітарне мистецтво є унікальним явищем, що умістило у собі впливи розмаїтих історико-культурних тенденцій – від давнього музикування з виразними етноментальними особливостями до загальноєвропейських процесів професіоналізації творчості та, врешті, до трансформації у сучасних світових музично-виконавських процесах. У результаті, на початок XXI століття сформува-

лася низка виконавських шкіл – європейських, латиноамериканських, азійських, що розвивають високий рівень професіоналізму у соціокультурному континуумі сьогодення.

Архетип гітариста як синкретичної особистості поєднує виконавську, композиторську та інші види діяльності, тобто, є одним із втілень “давидіянського” психотипу у музичній творчості. Після століть аматорсько-



го музикування на інструментах, що передували появі сучасного взірця, процес професіоналізації гітарного мистецтва почав активно просуватися протягом XVII – XX століть. Його носіями-сподвижниками стали ті мистці, індивідуальні стилі не тільки музичної, а й життєвої творчості яких сформували шляхи розвитку цього мистецтва до сьогодні. Цей факт зумовлює актуальність дослідження феномену індивідуального стилю музичної життєтворчості у гітарному професіоналізмі, що може стати основою для осмислення мистецьких явищ і процесів.

Аналіз індивідуального стилю музичної творчості передбачає експлікацію у сферу виконавського (гітарного) музикознавства низки ідей та положень світових концепцій філософії творчості, що беруть витоки у “філософії життя” Фрідріха Ніцше [27], екзистенціалізмі Мартіна Гайдеггера [4] та в інших філософських, психологічних, культурологічних поглядах. Базовими для даного дослідження є концепції художньої творчості Володимира Роменця [19] та стилетворення як відображення історичної пам’яті людства Євгенія Назайкінського [17], ідея одноментности охоплення як цілісного предмета вивчення таких явищ, як музика, культура, природа та людина, у концепції В’ячеслава Медушевського [13], концепції історичної обумовленості типології культури Ніни Герасимової-Персидської [5] та Олени Зінкевич [7], феномени особистості творця у концепціях Олександри Самойленко [21] та Людмили Шаповалової [26], життєтворчості у концепції Наталії Швець-Савицької [20], “давидіянський” психотип твор-

чого мислення, обґрунтований Остапом Майчиком [12], в яких убачаємо пріоритетні позиції щодо нашого бачення феномену стилю музичної життєтворчості та з яких почерпуємо низку важливих ідей та висновків. Типологічний аспект індивідуального стилю розглядався на основі теорії музичної інтерпретації з ідеєю “стилю музичної творчості” Віктора Москаленка [15], концепцій музично-виконавського стилю Давіда Рабіновича [18] та Якова Мільштейна [14], музично-виконавських архетипів у стилетворенні Ольги Катрич [9], [10], принципів компаративного аналізу у музичній інтерпретології, різних підходів до вивчення індивідуального стилю тощо. Питання, дотичні до проблеми стилю творчості у царині гітарного мистецтва, були опрацьовані у працях українських дослідників Оксани Величко [3], Олексія Жерздева [6], Тимура Іванникова [8], Олександра Кригіна [11], Євгена Мошака [16], Вікторії Сидоренко [22], Анни Тихонравової [23], Вікторії Ткаченко [25] та ін.

У результаті опрацювання ключових ідей, почерпнутих із названих праць, було сформовано ракурси бачення феноменів індивідуального творчого стилю та гітарного професіоналізму, якими вони представлені у сучасному українському музикознавстві. Це зумовило мету статті, яку вбачаємо в обґрунтуванні концепції індивідуального стилю музичної життєтворчості у гітарному професіоналізмі як континуального та багаторівневого феномену. Першим кроком до концептуалізації задекларованої проблеми, а водночас – для окреслення загальної картини дослідження, є вирізнення ос-

новних позицій базової методології. Отож, предмет дослідження зумовив застосування таких методологічних складових: осмислення музичної творчості як психолого-культурологічного феномену (системний метод); аналіз поняття індивідуального стилю музичної творчості з позицій музикознавства, зокрема й крізь призму взаємозв'язку явищ гітарного мистецтва та творчого стилю (теоретико-аналітичний метод); ретроспективний огляд шляхів професіоналізації гітарного виконавства XVII – XIX століть (музично-історичний метод); і нарешті – здійснення проєкцій індивідуальних стилів творчості на актуальний стан гітарного професіоналізму та його знакові постаті (біографічний аналіз). У результаті, це сприятиме створенню цілісного бачення гітарного професіоналізму крізь призму *індивідуального стилетворення як стилю життєтворення*.

Творчість як психолого-культурологічний феномен, у баченні Володимира Роменця – це можливість, вміння і здатність “творити світ зі своєї власної глибини” [19, 3], – із власних здібностей, художніх поглядів тощо, тобто із потенціалу мистця. Творчість є шляхом до катарсису та способом реалізації особистісного потенціалу, джерело якого убачається в *інсайті*, адже лише тоді творчість є виявом духових можливостей особистості, демонстрацією “безмежних людських якостей” [19, 6], коли творець запалюється від потужної енергетичної сили осяяння, коли у процесі творчості він переживає радість процесу боротьби, а згодом – і радість перемоги, що ілюструється бетговенським життєвим девізом

“через страждання до радості!” [19, 201]. Отож, у чому полягають сутність та висока етика справжньої творчості? На переконання Володимира Роменця, їх знаходимо в *учинкові*, який є єдністю “ситуації, волі (мотивів) та ідеалу” [19, 198] і, водночас, обов’язково містить дію і сам є дією усупереч певним обставинам, як, наприклад, виступом проти суспільного звичаю, моральної норми, шаблону мислення тощо, а також дією усупереч внутрішніх сутнісних сил індивіда, тобто кожен учинок, “хоч би яким бажаним був [...] містить у собі якусь тенденцію, що заперечує його” [19, 198]. Дозволимо собі резюмувати, що саме Учинок, як його бачив психолог, підносить процес творчості до *життєтворчості*, саме у контексті якої формується та розвивається індивідуальний стиль музичної творчості. Таке трактування суголосне до музикознавчого розуміння “стилю музичної творчості” як *діяльності* у концепції Віктора Москаленка [15] та, розвиваючись у хронотопі професійної самореалізації мистця, за визначенням Наталії Савицької, може містити такі програми, як “формування – кристалізація – синтез” або “спалах – інтенсивне горіння – кульмінаційна вершина (можливо, редукція)”, або “спалах – ледь помітне горіння – згасання” [20, 5] та ін.

Звернемося до обґрунтування індивідуального стилю музичної життєтворчості з психо-архетипічних та життєтворчих позицій. Суголосні підходи убачаємо у типологіях Давіда Рабіновича [18], Якова Мільштейна [14] та Ольги Катрич [9], [10], які розглядають суто виконавський стиль, проте, кожна із типологій представ-

ляє інтерес у контексті нашого дослідження.

Концепція музично-виконавського стилю Давида Рабиновича має психоемоційне підґрунтя: вона основана на теорії чотирьох психотипів (темпераментів), які у типології автора скориговані до музично-виконавських типів – інтелектуальний, віртуозний, емоційний (підтипи – емоційно-збуджений та “швидше схильний до ліризму, медитації” [18, 141]) та раціональний. Музично-виконавським типом дослідник вважає “своєрідне живильне середовище, в якому стилі черпають свої психофізіологічні ресурси” [18, 243], й у кожному із них вбачає свою мету: інтелектуальний покликаний осягати, віртуозний – вражати, емоційний – висловлювати, раціональний – переконувати [18].

Подібний підхід продемонстрований у концепції Ольги Катрич, яка апелює до давньогрецьких архетипів творчості (що в основі також мають психоемоційні відмінності), описаних Фрідріхом Ніцше у праці *Народження трагедії з духу музики* [27], серед яких аполонічний вважається “правильним”, якому притаманні бездоганне відчуття пропорційності та самоусунення від емоційних поривів, а діонісійський характеризується “самозабуттям” й інтуїтивним осягненням істини [27]. Привносячи ці ідеї у царину виконавського музикознавства, дослідниця на їхній основі обґрунтувала типи виконавського стилетворення, сфокусовані на характері формотворення (відповідно, для аполонічного домінантними є розповідність і пропорційність, для діонісійського – подієвість і динамізм), додаючи також синтетич-

ний орфічний (домінантні подієвість і пропорційність) архетип [9].

Натомість у концепції Якова Мільштейна стрижневим поняттям для музично-стильової типології є “особистісний виконавський тезаурус”, а саме – як той чи інший виконавець, основуючись на індивідуальних здібностях, навичках, художньому і життєвому досвіді, утілює “основні художні задуми й рішення, у якій специфічно національній та особистісній формі вони постають перед нами, які саме соціальні пласти, які сторони життя і культури вони відображають” [14, 35]. Таким чином, мистець увів до критеріїв типології фактор *життєвого досвіду*, із чим перегукується запропонована нами концепція у сенсі визначення стилю *життєтворчості*.

Як результат осмислення теорії психології творчості Володимира Роменця та усіх інших наведених вище ідей, а відповідно – створення власної інтерпретації таких явищ, як “індивідуальний стиль”, “життєтворчість” та багатьох суміжних, пропонуємо наступну дефініцію: *індивідуальний стиль музичної життєтворчості – це континуальний і багаторівневий феномен, що виростає із життєвого інсайту до музичної діяльності і твориться талантом і волею на шляху до визначеного ідеалу*. Запропоноване бачення перегукується із трактуванням стилю, вираженим у вислові Жоржа Люї Леклерка де Бюффона “стиль – це сама людина” [2], що отримав низку інтерпретацій у контексті різних епох та сфер діяльності, зокрема, із тих, що резонують із нашим баченням індивідуального стилю творчості – “особистість, яка виявляється у

музичних звуках, – ось що таке стиль у музиці” (Євгеній Назайкінський [17, 20]) та ін. Пропоноване власне бачення індивідуального стилю музичної життєтворчості експлікуватимемо у сферу історії та сучасного розвитку гітарного професіоналізму.

Історико-ретроспективна картина професіоналізації гітарного виконавства XVII – XIX століть показує шляхи професіоналізації виконавської та композиторської творчості у різних європейських національних школах (іспанській, італійській, французькій та ін.). Архетипом творця-виконавця в історії прадавньої культури, у протогітарній творчості стала постать кіфариста, що уособлював “давидіянський” психотип творчого мислення, яким, за визначенням Остапа Майчика, є “композитор-практик, що мислить продукт своєї творчості в нерозривному зв’язку з прикладними завданнями, які він повинен вирішувати у своїй професійній діяльності як диригента і педагога” [12, 5], що у контексті гітарного мистецтва пропонуємо трансформувати у тріяду виконавсько-композиторсько-педагогічних амплуа. Саме архетип кіфариста Давида, що згодом утілювався в образах, притаманних для середньовічно-ренесансного лютнево-віуельного періоду протогітарної творчості, відіграв ключову роль у формуванні майбутнього архетипу гітариста, до трьох амплуа якого сьогодні додалося й четверте – організатора музичного життя, що перетворило архетипічну тріяду у квадру.

У мистецтві доби Бароко композиторсько-виконавська гітарне мистецтво було представлене діяльністю таких визначних мистців, як Гаспар

Санц (Еспанія), Франческо Корбетта (Італія), Робер де Візе (Франція), а також їхніх послідовників у класико-романтичну добу, яка знаменувалася вершинними здобутками Мауро Джуліані (Італія), Фернандо Сора (Еспанія), Фердінандо Каруллі (Італія), Діонісіо Агуадо (Еспанія), Франсіско Таррегі (Еспанія) та інших визначних особистостей окресленого часу, чия творчість яскраво зреалізувала “давидіянський” психотип мислення.

Проекції індивідуальних стилів творчості у гітарному професіоналізмі першої половини XX століття, сфокусовані на традиціях західноєвропейських (іспанська, італійська, французька, німецька, португальська та ін.) національних гітарних шкіл, у другій половині XX століття розширилися завдяки виходу на світову сцену латиноамериканських (кубинська та ін.), східноєвропейських (польська, чеська та ін.), а на початку XXI-го – й азійських (китайська та ін.). Аналіз процесу професіоналізації гітарного мистецтва протягом XX – початку XXI століть крізь призму індивідуального стилю музичної життєтворчості виявив у знакових постатях світового рівня реалізацію таких основних типів життєвих програм: Андрес Сеговія (1893 – 1987, Еспанія) – *фундатор-універсал*; Лео Брауер (1939 р. н., Куба) – *композитор-виконавець*; Аніелло Дезідеріо (1971 р. н., Італія) – *виконавець-віртуоз*; Мануель Баруеко (1952 р. н., Куба – США) – *виконавець-педагог* та ін.

Гітарний професіоналізм в Україні, що у витоках сягає творчості основоположника національної гітарної школи Михайла Вербицького, представлений індивідуальними



стилями у виконавстві та художній діяльності Миколи Михайленка (Київ), Анатолія Шевченка (Одеса), Володимира Доценка (Харків), Вікторії Сидоренко (Львів), Тимура Іваннікова (Донецьк-Київ), а також нового покоління виконавців, серед яких вирізняємо здобутки Марка Топчія (Київ) та ін. Серед українських гітаристів крізь призму їхньої ролі у розвитку гітарного професіоналізму і способу творення національної культури дозволимо собі означити деякі типи.

Тип *мистця-універсала* широкого спектру діяльності, найбільш близького до “давидіянського” архетипу, вбачаємо у постаті Анатолія Шевченка (1938 – 2012), який поєднував виконавську (програми *Антологія гітари. Музика від Античності до наших днів, Географія гітари, Музика Еллади, Фляменко, імпровізації у жанрі flamenco* та ін.), композиторську (цикл *Дотики, Українська сюїта, Три сходи до Парнасу, Одесика, Кримські ескізи, карпатська рапсодія Вітер з полонини* та ін.), музикознавчу (теоретичний трактат *Нескорені ігри Фляменко* із практичною частиною *Школа фляменко, праці Заповіт Орфея, Музика Еллади* та ін.), педагогічну, образотворчу, поетичну сфери творчості. Серед здобутків мистця – звання лауреата конкурсу *Гітара – Мікрокосм* (1987, Естергом), де відзначений його цикл *Rosa mientos – Дотик*, що 1996 року вийшов друком у США, нагородження *Золотою платою* за концерт від муніципалітету міста Лінаресу (1992, Іспанія) та ін. [1].

Універсалізм як домінуючу рису фахівця-гітариста вбачають у творчій постаті Володимира Доценка

(1962 р. н.), лауреата Міжнародного конкурсу гітаристів (1990, Краків), який першим із українських гітаристів вийшов на найвищий міжнародний рівень. Він є відомим виконавцем творів Лео Брауера і Ейтора Віля-Льобоса, одним із засновників сучасної української школи гри на класичній гітарі та дослідником проблем гітарного мистецтва. За словами Людмили Шаповалової, домінуючою рисою *Я-образу* виконавця є універсалізм, а відтак, вагому роль у визначенні стилю мистця відіграють не тільки професійні й особистісні характеристики, а й “вживання” в об’єкт інтерпретації [26].

На нашу думку, роль Володимира Доценка у становленні гітарного професіоналізму України можемо порівняти з тією, що свого часу відіграла діяльність Андреса Сеговії для гітарної школи Іспанії. У доробку мистця – більше трьохсот концертів у різних країнах світу (Німеччині, Швейцарії, Австрії, Польщі, Угорщині, Югославії, Україні, Туреччині, Білорусі, Румунії, Молдові та ін.), в яких прозвучало десять сольних програм в історичній ретроспективі від Йогана Себастьяна Баха до сучасних авторів, зокрема п’ять концертів для гітари з оркестром, та ін. Як педагог, за власною оригінальною методикою підготував більше ста лауреатів міжнародних конкурсів, чимало з яких стали стажистами і виконавцями у гітарних осередках Західної Європи. І сам маестро, працюючи на міжнародному рівні, є головою або членом журі у понад тридцяти конкурсах. Такі високі здобутки зумовили й висловлену у музикознавстві характеристику творчої постаті майстра бароковим концептом “musicus

poeticus”, що стосується представників “виконавського мистецтва високого суспільного рангу” [24, 121]. Відтак, заакцентуємо виразні риси *виконавця-фундатора*, які, на нашу думку, домінують у індивідуальному стилі музичної життєтворчості Володимира Доценка.

Таким чином, обґрунтована концепція індивідуального стилю музичної творчості є одним із джерел дослідження гітарного професіоналізму із сучасних музикознавчих позицій. Провідні постаті історії та сучасності гітарного мистецтва є прикладом для наслідування для багатьох послідовників, що, у свою чергу, формують майбутній континуум гітарного мистецтва в усій багаторівневості професійної діяльності. Кожен із типів окреслений досить умовно, бо, нагадаємо, “стиль – це сама людина” [2], а кожна людина як творча особистість – це генератор величезного художнього мікрокосмосу у розмаїтті життєтворчих ситуацій, і в цьому вбачаємо можливості та шляхи подальших наукових досліджень даної теми.

Bibliography and Notes

1. *Анатолій Шевченко*: офіційний сайт, Web. 22.10.2018. <<https://web.archive.org/web/20070928185939/http://www.shevchenko>>.
2. Бюффон Жорж Луи Леклерк, *Речь при вступлении во Французскую академию*, [в:] *Литературное обозрение* 1995, № 13, с. 27-36.
3. Величко Оксана, *Музично-інструментальне виконавство доби Просвітництва та Романтизму: історіографічний та інструментознавчий аспекти*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Одеса 2014, 19 с.

4. Гайдеггер Мартін, *Дорогою до мови* / Пер. з німецької В. Кам'янця, Львів: Літопис 2007, 232 с.

5. Герасимова-Персидская Нина, *Музыка. Время. Пространство*, Київ: Дух і літера 2012, 408 с.

6. Жерздєв Олексій, *Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Харків 2011, 18 с.

7. Зинькевич Елена, *Mundus musicale. Тексты и контексты: Избранные статьи*, Київ: Задруга 2007, 616 с.

8. Іванніков Тимур, *Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості*, Кам'янець-Подільський 2018, 392 с.

9. Катрич Ольга, *До питання типології музично-виконавського мистецтва*, [у:] *Вісник Прикарпатського університету: Мистецтвознавство*, Випуск Х-ХІ, Івано-Франківськ 2007, с. 155-158.

10. Катрич Ольга, *Поняття музично-виконавського архетипу (до питання класифікації музично-виконавських стилевих явищ)*, [у:] *Київське музикознавство*, Випуск 2, Київ 1999, с. 124-129.

11. Кригін Олександр, *Універсалізм творчості Андруса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Харків 2015, 20 с.

12. Майчик Остап, *Композиторська творчість західноукраїнських хорових диригентів-практиків другої половини ХХ ст.*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Львів 2010, 16 с.

13. Медушевский Вячеслав, *К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей*, [в:] *Музыкальный современник*, Выпуск 5, Москва 1984, с. 50-75.

14. Мильштейн Яков, *К проблеме исполнительских стилей*, [в:] Миль-

штейн Яков, *Вопросы теории и истории исполнительства*, Москва 1983, с. 5-37.

15. Москаленко Виктор, *Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа)*, Київ 1994, 157 с.

16. Мошак Євген, *Традиції гітарної музики в контексті європейської музичної культури другої половини XX століття*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Одеса 2012, 16 с.

17. Назайкинский Евгений, *Стиль и жанр в музыке*, Москва 2003, 248 с.

18. Рабинович Давид, *Исполнитель и стиль: избранные статьи*, Выпуск 1: *Проблемы пианистической стилистики*, Москва 1979, 320 с.

19. Роменець Володимир, *Психологія творчості*, Київ: Либідь 2004, 288 с.

20. Савицька Наталія, *Вікові аспекти композиторської життєтворчості*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2010, 36 с.

21. Самойленко Олександра, *Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2003, 36 с.

22. Сидоренко Вікторія, *Гітарна традиція Львова як складова академічного*

народно-інструментального мистецтва України: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Львів 2009, 16 с.

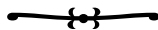
23. Тихонравова Анна, *Семиструнна гітара в часопросторі музичного мистецтва: органологічні та виконавські аспекти*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Харків 2014, 19 с.

24. Ткаченко Вікторія, *Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-тиріччя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського)*, [у:] *Культура України*, Випуск 51, Київ 2015, с. 118-127.

25. Ткаченко Вікторія, *Універсализм і специфіка музичного мислення у стилях гітарної творчості 1880 – 1990 років*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Харків 2013, 16 с.

26. Шаповалова Людмила, *Володимир Доценко – Ното musicus. Інтерпретологічний аналіз*, [у:] *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії та практики освіти*, Випуск 23: *Гітара як науковий образ світу: виконавське мистецтво та наука*, Харків 2009, с. 157-165.

27. Nietzsche Friedrich, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Verlag von E. W. Fritzsch 1872.



Denys Bodnar

**CULTURAL MEETING OF OXIDENT AND ORIENT
AND ITS SCREENINGS IN UKRAINIAN PIANO MUSIC**

Qatar Music Academy, Qatar

Денис Боднар

**КУЛЬТУРНА ЗУСТРІЧ ОКЦИДЕНТУ ТА ОРІЕНТУ
ТА ЇЇ ПРОЄКЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

Abstract: The interpretation of the Orientalism concept is analysed on the concepts basis by Edward Wadi Said, John Clark, Dmytro Nalyvayko and other scholars, whose achievements served to study the intercivilizational interaction manifestations of “Western” and “Eastern” cultures. An understanding of the cultural meeting of accident and orientation as an artistic phenomenon is proposed. The purpose of the article is to conceptualize the cultural encounter manifestations of the accident and the orientation in its projections in Ukrainian piano music. As a result of the conducted research three characteristic models of orientalism embodiment are distinguished: exotic with brightness of ladotonal and harmonic colors, specific textural decisions, corresponding figurative models; arabesque-secession with elegance and mysterious line drawings of that evoke allusions to oriental lettering and ornamental graphics, including transformed into Hutsul secessionism; reflexive-meditative, trait therapy, which is a focus on sound or sound complex as a self-sufficient phenomenon, up to the dominance of background thinking.

Keywords: accident, orient, orientalism, Ukrainian piano music

Музичне мистецтво академічної традиції, яке розвивається в актуальному глобалізованому часопросторі, значною мірою є результатом попередньої зустрічі двох світів – “західного”, або окциденту, та “східного”, або орієнту. Трансформувавши світоглядні ідеї античної та класичної європейської філософії, християнської та різноманітних народних традицій, “західне” мистецтво витворило академічну музично-мовну та пов’язану

із нею жанрово-стильову систему, якою людство користується до сьогодні, і яку можемо образно назвати мовою міжнародного мистецького спілкування. У цьому процесі вагому роль відіграв симбіоз академічної музики з розмаїтими філософськими і культурними впливами “східного” світу, що у контексті представленої статті трактуємо як *культурну зустріч*. Головними рисами вказаного феномену, за нашим переконанням,

є багатощаблевистість і багатовекторність – від глибинного проникнення у західну культуру юдеохристиянської та візантійської релігійності як *Своїх*, через розмаїті приклади творення витонченої арабескової орнаментальності, захоплення індуїстичною та буддистською рефлексивністю і медитативністю тощо, через творення пограничних іберомавританської, іberoамериканської, східноросійської та інших культур, культури джазу тощо, – і до сприйняття орієнту як *Іншого*, у крайніх випадках – *Чужого*, що має емоційно-семантичну шкалу від екзотичності до нерозуміння та ворожості.

Сьогоднішній дискурс орієнталізму у науці західної традиції, що пройшов ряд попередніх етапів протягом століть, активно розвивається від останніх десятиліть ХХ століття. Імпульсом до нього стала праця американського вченого арабського походження Едварда Ваді Саїда *Орієнталізм* (1978) [18], [28]. Автор ужив термін, який поклав у назву книги як концептуальне означення для трактування Сходу Заходом крізь лупу власних, “західних”, упереджень та апіорних схем, що впливають на об’єктивність сприйняття реальностей “східного” буття.

Водночас, у сучасному глобалізованому світі постала потреба поглиблення взаєморозуміння між Логосом і Дао як способами мислення і культурами різних світів і держав, при цьому саме *мистецтво* є тим чинником, який сприяє взаєморозумінню Окциденту та Орієнту, що створює основи для подальшого розвитку світового суспільства та визначає актуальність звернення до даної теми.

Покликаючись, насамперед, на концепцію орієнталізму Е. В. Саїда та експлікуючи її основні ідеї у царину музикознавства, у джерельній базі задекларованої проблеми відзначимо дослідження, що стосуються світоглядних основ і ментальності Окциденту та Орієнту, розглянутих крізь призму теорій цивілізацій та орієнталізму – Семюеля Гантінгтона [4], Грігорія Гачева [5], Тат’яни Грігорєвої [6], Арона Ґуревіча [7], Джона Кларка [27], Дмитра Наливайка [13], Івера Нойманна [14], Ірини Пупурс [15], Василя Шейка [24], [25] та ін. Аналогії та відмінності між філософсько-естетичними засадами окцидентального та орієнтального музичного мислення стали наріжним каменем для розробки цього аспекту проблеми у музикознавстві. Тому для дослідження феномену культурної зустрічі важливими стали теорія діалогізму культур Михайла Бахтіна [2], вивчення мистецького дискурсу Схід-Захід у концепції Бенджаміна Роуланда [16], щодо музичних культур – наукові здобутки Джонатана Беллмана [26], Валентини Конен [9], Чжу Чанлея [20], Неллі Шахназарової [22] та ін. В українському музикознавстві відмітимо концепції: діалогу – Олександри Самойленко [19], інтегративних процесів і комунікації у культурі – Олени Берегової [3], рефлексивності – Людмили Шаповалової [21], проблеми орієнталізму – Юлії Азарової [1], стильової фортеп’янно-парадигми – Лілії Шевченко [23], зокрема й на прикладі творчості провідних мистців – Ігоря Савчука [17] та ін. Осягнення основних ідей вказаних вище досліджень дозволило сформувати теоретичний фундамент для вивчення проявів міжциві-

лізаційної взаємодії окцидентальної та орієнтальної культур і показати результати культурної зустрічі на прикладі її проєкцій в українській фортепіанній музиці.

Таким чином, ми спробуємо концептуалізувати прояви *культурної зустрічі* Окциденту та Орієнту у його проєкціях в українській фортепіанній музиці. Здійснюючи дослідження, ми виходимо з позиції трактування музики як універсальної мови, основні коди-сенси якої складають “емоційно-акустичний тезаурус” (Вікторія Драганчук [8]), спільний для різних, навіть далеких семіотично, культур. Тому аналогічним чином, як художня література, за словами Ігоря Набитовича, була предтечею багатьох досліджень у сферах історії повсякденності, історії ментальностей та мікроісторії, що дало змогу “крізь призму художнього світовідображення у багатьох аспектах освоєння минулого здійснити те, що для сьогодишньої історичної науки, історіографії надалі залишається не вирішеним” [12, 198], так і музика є художнім відображенням / змалюванням того, яким чином ми бачимо *Іншого*, які сенси визначають наше ставлення до інших, у даному випадку орієнтальних, культур. Результатом дослідження стали типологічні узагальнення щодо концептуалізації основних типів культурної зустрічі Окциденту та Орієнту у фортепіанній музиці. Основні позиції таких узагальнень подаємо нижче.

Специфіка світоглядів і ментальностей цивілізацій Заходу та Сходу ставить проблему *Іншого*, яка зумовлює множинні варіанти трактування феномену орієнталізму, що залежать від рівня культури та сподівань за-

хідного реципієнта, що описує Джон Кларк у дослідженні Східного Просвітництва [27]. У результаті свідомого світоглядного віддалення ідентичності *автоіміджу Я та гетероіміджу Іншого* останній переходить у статус *Чужого*, що, як правило, є результатом світових політичних амбіцій. Прикметно, що однією з ключових думок Едварда Ваді Саїда є порівняння орієнталізму із ситом, крізь яке Захід пропускає усе східне, а відтак стає, по суті, колоніалізмом як способом вияву політичної культури до *Іншого* [18]. Мистецтво є тим засобом, що може, в залежності від мети, представити реципієнту *Іншого* не тільки як *Чужого*, а показати його крізь призму загальнолюдських цінностей як *Свого*, тобто подібного, з яким можливий результативний діалог.

У цьому, на нашу думку, криється ключова відмінність між поняттями *діалогу культур* як явища, що передбачає позитивний результат у напрямку взаєморозуміння, та *культурної зустрічі*, яка може мати надзвичайно різні соціально-психологічні відтінки. За словами Дмитра Наливайка, образ *Чужого* в європейському мистецтві сприймається крізь призму ансамблю уявлень та ідей про *Іншого*, про його світ і культуру, що “неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних” [13, 95]. У процесі сприйняття східних культур найважливішою є установка автора, який сприймає інший образ, адже, як стверджує український учений, автор *експлікує* образ, а не просто розгортає, відтак останній стає “аж ніяк не [...] фотографічним відбиттям



Іншого / Чужого, за ним стоїть, і в нього інкорпорується автор зі своєю суб'єктивністю, зі своєю ідеологією й ангажованістю" [13, 95]. Так у художній дійсності твориться явище, яке визначаємо як *культурну зустріч Окциденту та Орієнту*, а описані вище позиції є основою для сучасного осмислення сентенції *Іншого*.

Відправною точкою у дискурсі проблематики *культурної зустрічі* та її проєкцій на українську фортепіанну музику поставимо ретроспективний огляд історії європейського мистецтва. Він показує, що найдавніші приклади проникнення східного елементу у західну традицію відбувалося через середньовічну та ренесансну християнську музику, яка стала результатом впливу юдейства та візантійства на формування європейської культури. Знаковими прикладами таких впливів є знаменний та григоріянський співи та їх подальша трансформація у літургійній музиці. Вагому роль у цьому процесі відіграли суміжні мистецтва, насамперед малярство, до семантичного поля якого було включено орієнтальні мотиви.

В європейську музику орієнталізм проникав і через ренесансні пісні та театральні жанри, в яких було здійснено перші спроби показу фантазійного екзотизму як семантичного і стилістичного маркера *Іншого*. Серед відомих творів – опера *Китайська принцеса* (1729) Люї Огюстена де Ріше та опера-балет *Галантні Індії* (1735) Жана-Філіппа Рамо, фабули яких розвиваються навколо любовних історій, що відбуваються у заморських землях, опера Рамо із промовистою назвою *Зороастр* (1749) та інші. Серед яскравих прикладів,

що з'явилися у подальшому розвитку музично-театрального мистецтва – опери *Викрадення із сералю* (1782) Вольфганга Амадея Моцарта, події якої відбуваються у палаці паші Селіма, *Аїда* (1871) Джузеппе Верді, *Чо-Чо-сан* або *Мадам Батерфляй* (1904) та *Турандот* (1926) Джакомо Пуччіні, які презентують, відповідно, єгипетську, японську та китайську історії життя і кохання, та ціла низка інших творів. Ця тенденція яскраво проявилася у також у вокальній та інструментальній музиці, починаючи від творів Вольфганга Амадея Моцарта (фінал *Сонати A-dur для фортепіано*) і Франца Ксавера Зюсмайєра (*Турецька симфонія*) до Ігоря Стравинського, Кароля Шимановського, Бели Бартока, Олів'є Мессіяна, Дмитрія Шостаковича, Бориса Лятошинського, Джона Кейджа, Карлґайнца Штокгаузена, Альфреда Шнітке, Кшиштофа Пендерецького та ін.

Іншим шляхом до орієнталізму у музичному мистецтві стало використання ритмоінтонаційних і жанрових моделей фляменко як символу іберійського пограниччя, що стало надзвичайно популярними у романтиків, зокрема у вокальних та інструментальних творах Михайла Глинки, Петра Чайковського та ряду інших мистців, досягнуло апогею у фортепіанній музиці представників еспанського Ренасим'єнто Ісаака Альбеніса, Енріке Гранадоса, Мануеля де Фальї та мало відгомін протягом усього XX століття. Подібним явищем стало проникнення в академічну музику елементів афроамериканської джазової культури, презентованої в академічному фортепіанному звучанні.

Паралельно до *Галантних Індій* Жана-Філіппа Рамо, а навіть раніше,

на нашу думку, від появи опери-балету, риси екзотизму почали проникати у клявірну музику, насамперед французьких композиторів, для стилю яких притаманні витончений звукопис та оригінальна образність, і які вперше в історії фортепіанного мистецтва маркували “тонкий” звукопис, що мав аналогії у східному мисленні. Ця тенденція відродиться у романтичну добу в *Арабесках* Роберта Шумана та багатьох послідовників.

Яскраву хвилю впливу орієнталізму спостерігаємо від зламу XIX – XX століть та у подальшому розвитку фортепіанного мистецтва. Серед перших найбільш яскравих прикладів – явайський кольорит у *Фантазії для фортепіано з оркестром* та синтез східноазійської, арабо-іспанської та французької культур при змалюванні мавританської природи у циклі із трьох п'єс *Естампи* (*Пагоди, Вечір у Гранаді, Сади під дощем*), орієнтальні *Арабески* і *Бергамаська сюїта* Кльода Дебюссі, екзотичні та екстатичні образи у циклах *Маски* і *Метопи* Кароля Шимановського, образи країни, де “сходить сонце”, втілено в *Японській сюїті* Артура Лур'є, п'єси *Сніги Фудзіями* Генрі Коуелла, сенси, запозичені з індійської мітології, зазвучали у сольних партіях фортепіано та хвиль Мартено у *Турангаліля-симфонії* (*Пісні любови*), фольклор народів Папуа та Нової Гвінеї – у *Ритмічних етюдах Вогненний острів* і *Вогненний острів* 2 Олів'є Мессіяна та ін. Результатом поширення джазовості стало її відображення у фортепіанній творчості Ігоря Стравинського (*Пертайм*) та Франсіса Пуленка (*Вічні рухи, Експромти, Прогулянки, Сюїта*), іберій-

ства – у Мануеля де Фалї (*сюїта для фортепіано з оркестром Ночі в садах Еспанії*) та ін. На світоглядному рівні взаємопереплетення усталених тенденцій і нових стилістичних рішень створили рефлексивність у Кльода Дебюссі, ліричний екстатизм у Кароля Шимановського, медитативний екстатизм в Александра Скрябіна, натуралізм в Олів'є Мессіяна, відгуки даосизму і дзен-буддизму у Джона Кейджа та ін.

В українській світоглядній картині елементи східної звичаєвості зафіксовані у синкретичному брахмансько-кшатрійському символі Козака Мамай, у філософсько-релігійних ідеях Григорія Сковороди, орієнтальній тематиці малярства та поезій Тараса Шевченка, у науковому та поетичному спадку Івана Франка та Лесі Українки, сходознавстві Агатангела Кримського та ін. У музиці різних жанрів першими взірцями орієнтальної тематики стали *Східна сюїта* для симфонічного оркестру (1896), балети *Аравійська ніч* (1916) і *Ференджі* (1930) Бориса Яновського, опери *Шахсенем* (1925), *Лейлі і Меджнун* (1940), *Рашель* (1947), *Гюльсара* (1949), балети-пантоміми *Хризис* (1912) та *Клеопатра* (*Єгипетські ночі*, 1926), симфонічна поема *Сирени* (1908) Рейнгольда Глієра, балетна сюїта *Тисяча та одна ніч* (1926) Сергія Борткевича, симфонічна поема *Узбекистан* (1932) Миколи Рославця та ін.

Трансформація орієнту в українській фортепіанній музиці відбулася під впливом дії тенденцій екзотизування, арабесковості, рефлексійності та / або медитативності, за якими, на нашу думку, і визначаються три головні моделі втілення орієн-



талізму в українській фортепіанній музиці.

Перша тенденція найяскравіше проявилася в мотивах та алузіях до орієнтальної образності у сюїтах *Кримські ескізи* (1908), *Тисяча та одна ніч* (1926), п'єсі *Еспанія* (1947) Сергія Борткевича, у тонкому звукопису мініатюр у циклах *Порцелянові чашки* (1930), *Східний альбом* (1940), *Легенди* (1944) Всеволода (Петровича) Задерацького та ін. У цілому, у цій моделі перетворено основні засади звукомалярства Кльода Дебюссі та Кароля Шимановського, що передбачають яскравість ладотональних і гармонічних барв, специфічні фактурні рішення, роботу із відповідними образними моделями і т. і.

Друга тенденція виразилася в орнаментальності мелодики і фактури, що має витоки в арабесковості мініатюр Роберта Шумана та Кльода Дебюссі, та проявилася у Василя Барвінського, зокрема, у циклах *П'ять прелюдій* (1908), *Пісня. Серенада. Імпровізація* (1911), *Бій-Біль-Перемога Любови* (1915), трансформувалася в етнічному варіанті такої тенденції – гуцульській сецесійності творів Станіслава Людкевича, Миколи Колесси, Богдани Фільц, Олександра Козаренка та ін. Основними рисами *арабесково-сецесійної моделі* орієнталізму є витонченість та загадкові рисунки ліній, що викликають алузії до східної літерної та орнаментальної графіки.

Третя, рефлексивно-медитативна тенденція дала яскраві вияви у низці творів Бориса Лятошинського, Валентина Сильвестрова, Алемдара Караманова, Кармелли Цепколенко, Йозефа Ерміна, Михайла Шведа та ін. Наприклад, в одному із найбільш

знакових явищ цього напрямку – циклі *Відображення* (1925) Бориса Лятошинського – сім фортепіанних п'єс, на думку Маріяни Копиці, постали як “емоційно-психологічні замальовки дійсності” [10]. Вони виражають різнозабарвлені стани, від рефлексії та медитативності до екстатичності, засобами експресіоністичної музичної мови. Медитативність проявляється у зосередженні на загостреній секундовій та септімовій інтервальної семантиці, з якої виростають ритмоінтонаційні комплекси, що, у свою чергу, є матеріалом для творення цілих музичних концепцій. Прикметно, що цикл *Відображення* написаний того ж року, що й вокальний цикл на вірші давніх китайських поетів, з яким він має яскраві семантико-стилістичні перегуки, та в якому, на думку Ігоря Савчука, композитор здійснює “мітологізування на тему Сходу – як інтерпретацію чогось нереального, ефемерного, забороненого, солодкого тощо... він – дитя свого часу, і, звісно, таке популярне у “Срібному віці” слов'янського мистецтва марево про Схід і, зокрема, Китай, не могли не привабити й Б[ориса] Лятошинського” [10, 31]. На нашу думку, це мітологізування проявилось й у *Відображеннях*, де вибухнуло яскравими саморефлексіями, що сягають рівня східної медитативності. У цілому, головною рисою *рефлексійно-медитативної моделі* є зосередженість на звуці або звуковому комплексі як самодостатньому явищі, аж до домінування фонічного мислення.

Таким чином, фортепіанна музика з точки зору дихотомії Окциденту та Орієнту має специфіку, зумовлену європейським походженням та історією інструмента. Клявесин-рояль,



не будучи учасником східної музичної традиції (як, наприклад, гобой, певні струнно-щипкові та ін.), став творцем яскравої картини оксцедентно-орієнтальної зустрічі з точки зору європейської культури, показавши промовисті приклади паралелей, запозичень та алюзій у творчості мистців західної традиції, починаючи від знахідок французьких клявесиністів до художнього перетворення семантичних і стилістичних ознак орієнталізму у творах сучасних мистців, які наповнили традиційну окцидентну виразність орієнтальними екзотизмом та арабесковістю, протиставили “західній” конфліктній драматургії “східну” рефлексивно-медитативну. В українській фортепіанній музиці ці тенденції зумовили формування трьох домінантних моделей, характерні риси яких обґрунтовано у статті.

Наприкінці зауважимо, що орієнтальні (китайська, японська та ін.) та пограничні (іберо-американська, частково російська та ін.) музичні культури, які творять власну фортепіанну традицію на основі запозичення базових принципів європейської академічної музичної творчості, також є результатом задекларованої *культурної зустрічі*. Тому перспективи наступних досліджень цієї теми вбачаємо у творенні цілісної панорами результатів культурних взаємовпливів у мистецтві ХХІ століття, що вимагає залучення до її сегментів фортепіанних культур Сходу, які розпочали активно розвиватися в останні десятиліття. Таке дослідження сприятиме глибшому розумінню ментальної специфіки націй та їхньої взаємодії у швидкоплинному континуумі сучасного глобалізованого світу.

Bibliography and Notes

1. Азарова Юлія, *Діялог традицій Сходу та Заходу в музиці постмодернізму*, [у:] *Студії мистецтвознавчі*, № 3, Київ 2018, с. 7-31.
2. Бахтин Михаил, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва: Художественная литература 1975, 504 с.
3. Берегова Олена, *Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ століть*, Київ: Інститут культурології НАМ України 2013, 232 с.
4. Гантінгтон Семюел П., *Протистояння цивілізацій та зміна світового порядку* / Пер. з англ. Наталії Климчук, Львів: Кальварія 2006, 474 с.
5. Гачев Георгий, *Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос*, Москва: Академический проект 2007, 511 с.
6. Григорьева Татьяна, *Дао и Логос: Встреча культур*, Москва 1992, 424 с.
7. Гуревич Арон, *Проблема ментальностей в современной историографии*, [в:] *Всеобщая история: дискуссии, новые подходы*, Выпуск 1, Москва 1989, с. 75-89.
8. Драганчук Вікторія, *Музика як фактор психокоригування: історичний, теоретичний і практичний аспекти*: дисертація ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Луцьк 2003, 235 с.
9. Конен Валентина, *Значение внеевропейских культур для музыки XX века*, [в:] *Музыкальный современник*, Выпуск 1, Москва 1973, с. 32-82.
10. Копица Марианна, *Симфонии Б. Лятошинского: Эпоха. Коллизии. Драматургия*, Київ: Музична Україна 1990, 131 с.
11. Лятошинський Борис, *Романси 1920-х* / Автор-упорядник Ігор Савчук, Київ-Ніжин 2015, 292 с.
12. Набитович Ігор, *Історична проза як предтеча проекту “історії повсякденності” та “історії ментальностей”: література та історія у пошуках цивілізаційних елементів буття*, [у:] *Вісник*

Львівського університету. Серія філологічна, Випуск 60 (1), Львів 2014, с. 192-199.

13. Наливайко Дмитро, *Літературознавча імагологія: предмет і стратегії*, [у:] *Літературна компаративістика*, Випуск 1, Київ 2005, с. 27-45.

14. Нойманн Івэр, *Использование "Другого": Образы Востока в формировании европейских идентичностей*, Москва: Новое издательство 2004, 336 с.

15. Пупурс Ірина, *Романтичний орієнталізм: українська модель*, [w:] *Studia Ukrainica Posnaniensia*, Volum 2, Poznań 2014, s. 7-20.

16. Роулэнд Бенджамин, *Искусство Запада и Востока*, Москва 1958, 144 с.

17. Савчук Ігор, *Екзистенційні мотиви світобачення модерністського майстра (на матеріялі камерної музики 20-х років XX століття в Україні)*: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2005, 20 с.

18. Саїд Едварда Ваді, *Орієнталізм* / Пер. з англ. В. Шовкун, Київ: Видавництво Соломії Павличко "Основи" 2001, 511 с.

19. Самойленко Олександра, *Діялог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства*: автореферат дисертації ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2003, 36 с.

20. Чжу Чанлей, *Конвергенція східної та західної художньої традиції в компо-*

зиторській практиці: автореферат дисертації ... кандидата мистецтвознавства, 17.00.03, Музичне мистецтво, Київ 2008, 20 с.

21. Шаповалова Людмила, *Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве*, Харків: Скорпіон 2007, 292 с.

22. Шахназарова Нелли, *Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма*, Москва 1983, 152 с.

23. Шевченко Лілія, *Стильова парадигма української фортепіанної культури XX століття у світовому просторі*: дисертація ... доктора мистецтвознавства, 26.00.01, Теорія та історія культури, Одеса 2020, 467 с.

24. Шейко Василь, *Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.)*: у 2-х томах, Том 1, Харків: Основа 2001, 520 с.

25. Шейко Василь, *Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець XIX – початок XXI ст.)*: у 2-х томах, Том 1, Харків: Основа 2001, 400 с.

26. Bellman Jonathan, *The Exotic in Western Music*, Boston: Northeastern University Press 1998, 370 pp.

27. Clarke John J., *Oriental Enlightenment: The Encounter between Asian and Eastern Thought*, London: Routledge 1997, 273 pp.

28. Said Edward W., *Orientalism*, New York: Pantheon Books 1978, XI, 368 pp.



Volodymyr Komar

MUSIC PRODUCTION IN THE SYSTEM OF CULTURAL AND CREATIVE INDUSTRIES IN UKRAINE

ORCID: 0000-0002-2491-3555

National Academy of Culture and Arts Management, Ukraine

Abstract: The published work is focused on specifying the concept definition of music production in audiovisual environment in Ukraine, functional responsibilities of music producer, shapes and core of work in such type of activities on the market of art services. Fast development of national show-business industry in the audiovisual production proceeds in consequences of development of institutional principles of management in Ukraine and rapid technology development, and music market refocusing to the domestic production in recent years. The expansion of digital markets and potential possibilities of digital technology rises a need for concentration on features of digital products distribution for Art and Cultural Production projects related to music production field, management of audiovisual production development. To conclude, the music production as a part of cultural and creative industries, as well as the effective ways of products monetization of art and culture projects, still remain as matters of topical interest nowadays.

Keywords: audiovisual production, music producer, record producer, art project, cultural and creative industry

The development and institutional organization of cultural and creative industries in Ukraine creates a need for the research for new opportunities for Art and Cultural cooperation in a field of human businesses, as well as new individual ways for creative and cultural practices, including management of development of products in Art and Cultural Production (ACP) under current circumstances. Producing of audiovisual products, or music production of products in Art and Cultural Production, forms and business practices used by specialists in management and development in such field – all of them

are progressively changing, adjusting to the new working circumstances. Some parts of digital production and distribution of audiovisual products and other related products of ACP needs to clarify the definition of music producer core of work under current market environment in Ukraine for creative and culture industries.

The recent research and publications analysis. Over recent years increased the quantity of scientific publications and academic researches in the field of music production as a separate professional category among other types of production business. The producer's

activities in different fields and in music production field in particular have been and are being studied by domestic and foreign scientists in such areas as management and economics, socio-cultural and show-business fields (Vira Bilonozhenko, Iosiph Prigozhin, Alexey Dolgin), culturology, art history (Serhij Bezklubenko, Oksana Musienko, Yulia Kryzhevych), anticrisis communication in show-business, (Oleg Synieokyi, Olena Melenevska), research of development and production of pop performance, stage art, sphere of theater (Stephen Langley and others) and related industries connected to audio production. Thorough research presented in the scientific works of Valeriy Papchenko, devoted to the genesis and transformations of music, methods of evaluation of performance materials, interaction of the creative team with the producer, choosing the music production strategy, etc.

The Main body of article. Our research is dedicated to review the music production of products, which are created in the process of ACP, to specify the concept definition of "music producer" and to describe the working tools of music producer in business management in creative and cultural industries.

Research for the concept definition of the music producer requires the analysis of definitions provided by scientists in different fields of domestic and foreign science. Let's check the reference literature. *The Explanatory Dictionary of the Ukrainian Language* provides the following definition of the term "producer": 1) trustee of the film making company, who conducts the ideological, artistic, managerial and financial control over the film production; person, who manages, financially funds the

production of film, play performance etc.; 2) administrative and financial business manager for any commercial project (different shows, concerts, TV-programs, CD recordings, albums recordings, video clips production, etc.) [1, 106].

Ukrainian scientist Serhij Bezklubenko defines the essence of the producer's work quite accurately: producer is a person that organizes / finances the performance / production of audiovisual work, works of cinema, theater, pop, television, radio, etc, and in that regard who is responsible for artistic and technical quality, ideological and thematic direction of the work as well as for economic, psychological and socio-political results of its application [2]. It should be mentioned that in a broad sense of the term, the producer is also responsible for financial results of ACP projects, and not only provides financial funds for the business.

Scientist Olena Hlystun states that the producer deals with the making profit issues from pop and concert projects, their investments and further promotion to the show-business market. A modern art producer organizes, but often also finances the production of artworks of cinema, theater, pop, television, radio, etc., and so is responsible for the artistic and thematic quality of mentioned cultural products, ideological and thematic direction of the artwork as well as for economic, psychological and socio-political results of its application to the mass market [3]. The American researcher of the theatre management field Stephen Langley concludes that the nature of producer's work mainly relies in their ability to predict the audience demand for particular entertainment product, and then – sell it on the mar-

ket with the greatest efficiency. They act like all other entrepreneurs, focusing on market conditions and profits. The same way the main responsibilities of commercial producers are caring for the finding and further development of talents, caring for intellectual and spiritual needs of the artist, at least until the invested resources by him will get profit in return [4, 21-46]. By determining the functions of Production, Iosiph Prigogin indicates that in the sphere of audiovisual business, the producer combines the roles of manager, director, promoter, and entrepreneur. Outlining the scope of the producer's work, the author notes that he is responsible for the control and the creative product distribution, in other words he responsible for optimization of the creative process (finds and selects songs, conducts arrangements, determines the final audiovisual selection), takes full responsibility for administrative work (control s the budget, signs contracts, coordinates tours etc.), recruits professional staff, does marker analysis, prepares and implements advertising campaigns. Also author says that in the audiovisual world of domestic show-business there are two types of producers:

1. Producer who, without interfering with the creative process, organizes the business in such way that everything works for the talent of artist. He promotes the project via radio and television, the press, conducts management and control of all processes, including the coordination of events and presentations. He acts on behalf of the artist, concludes the necessary agreements, raises financial funds.

2. The symbiosis between the first type and the music producer. Such people not only participate in the stu-

dio recording, they correct the creative process of performer, giving him fully prepared personalized items, but also they promote the artist on the market. The sound producer deals with technical issues in regards to music records. He or she defines the style of future album, decides whether or not to use special effects in the soundtrack and other things [5; 126, 378]. Therefore music producer controls the creation, promotion and distribution of some projects and performs some activities of management, distribution, control of financial flows of relevant art projects and related creative processes, bearing financial responsibility for their implementation. It should be mentioned that as a result, the efficiency and success of ACP projects, monetization of the project services portfolio, and artistic and commercial realization of the stage team – all depends on the professionalism of the producer.

While analyzing producer's work in the art environment during the ACP projects, which is directly related to track recording and video recording, as well as to background music of audiovisual products, it is necessary to refer to the definition of the terms of "record producer" and "music production". The scientist Sineokiy Oleg states that the combination of words "Record Producer" means "producer of audio record". This term should be understood as an individual who's working in the music industry and has following functional responsibilities: record creation and sound design of the soundtrack, record management of audiovisual content (mostly – audio). Now therefore, the main professional responsibility of the record producer or the producer of audiovisual production is the manage-

ment of musical products production. In the music environment the music producer is a broader professional category, because he or she can manage as the whole project, as well as only specific albums, audiotracks, media clips, and/or concert shows.

The professional responsibilities of music producer include constant controlling of the process of recording the piece of music, determining the brand style, repertoire, selecting lyrics, music, and often - the composition and creation of brand sounds (in fact, all of them are the responsibilities of the record producer). Also music producer can guide the main behavior pattern of specific art project, build the brand image, participate in coordination of promotion (eng. Promotion – “encouragement”, “assistance”), as advertising campaigns, new releases, concept programs [6].

Thus, the work of a music producer is a set of services for the management, financing and promotion of art projects, for the success of which the producer is personally responsible, including financially too. Foremost, the occupation of music producer includes audiovisual presentation, recording and record processing operations (audio tracks and video records), development of advertising campaigns (teasers, announcements, promo advertisements), quality control of soundtracks, as inside the recording studio as well as during the stage performance at shows and concerts (accompanying support of art projects with sounds, light, video), that also includes some of the duties and responsibilities of executive producer.

Now let's look at the special functional responsibilities of specialists in music production while conducting the professional business activities. Ana-

lyzing the functional responsibilities of a music producer, scientist Oksana Musienko notes: the producer in such fields as audiovisual, stage and pop arts must have a number of skills and experience, which are significantly different from the producers in the show-business field, that are: – to understand the specific target audience and to have the skills to work with it; – to be well-informed about the special interests of authors and performers in various fields of culture and music arts, and to have skills to establish business contacts with concert organizations, authors and performers in mentioned fields; – to understand the requirements for charity in the non-profit business area and to have the abilities of raising charitable funds for the development of “non-profit” businesses of arts and for the implementation of special art and cultural projects in this area; – to understand the high importance of popularization ways for different directions of music art that are the key components of its operation; to have the abilities and skills to involve the professional music critics, lecturers, musicologists, culturologists, interviewers, professional TV and radio observers of music events, to establish contacts with the media in order to conduct popularization of music businesses and certain art and cultural promotional actions in such field [7]. Needs to be mentioned that under the conditions of fast developing digital environment the music producer also requires to know the digital marketing tools, to be fluent with digital products distribution of ACP, as well as to understand the system of mass communications and primarily – the digital communications. Hereby, the profession of producer is the common name of the profession, duties and

responsibilities of which differ based on the type of business activities of specific production agency or producer – audiovisual and stage arts, pop art, cinema, television, circus art, etc.. There is a discrepancy in the forms and methods of work, tools and means of music and concert producer, and of producer of audiovisual production (record producer, producer of multimedia production).

The work of the producer on the ideas implementation of ACP projects is widely represented in the scientific works of foreign and domestic scientists. The scientist and sound producer Valeriy Papchenko in his works presented detailed research of the producer's business activities in the audiovisual environment. Author states that the evaluation stage of the draft musical artwork by specialist of audiovisual production remains as a process of constant searching for the music producer. At this stage, are formed the grounds and the principles of effective monetization of each individual artistic or cultural project, as a result of careful monitoring and clear vision of the implementation of ideas from creators and/or professional art bands into high-quality artwork. Next step is to bring into the reality the creative ideas and brightly fulfill them into studio soundtrack and concert performance, and into other products and services, which are forming the presentation portfolio for ACP. Author points out important components for success in music production as: the professional personality of music producer, the abilities to see emotionally and creatively the fate of each audial creation, placing the personal responsibility for each participant of ACP projects, the field of cooperation in art/culture/motivation (at first created by producer) between

team members. The estimate of the first artwork and the special strategy development for the work on the project play important roles at the first stage of production, on which depend the future success of the whole project [8, 229-234]. In his publication *Musical Production: Genesis and Transformations* the scientist mentions that multilayered concept of producer is confirmed by the wide field of his/her business activities: he/she is in-demand at many different types of art – theater, cinema, music industry, radio, TV, various artistic promo as festivals, competitions, performances, enterprise, and other events. The development of creative and cultural industries, including the music industry, as well as the fast development of multimedia technologies extended the creative and institutional frames of music producer work [9, 216-220]. It should be mentioned that nowadays in the digital environment with high technologies of audio production the process does not require many material / physical resources (only if the participants of the audial production process of ACP products are professionally qualified). In the published work called *The Creative Team of the Music Project and its Cooperation with the Producer During the Recording in the Studio* the author presents his own definition for “music producer”: music producer is the manager of creative team, who has clear picture of the final sounding and holds full responsibility for the results of work in the audial production studio. The producer's cooperation with team members is interactive; it is built up on the hierarchy accordingly and based on the responsibilities of each project participant for his/her part in it. Producer's actions are conducted in order to get

successful audio recording of the project as from the creative and as well as from the commercial sides.

Music producer includes his/her talent, reputation, funds into phonographic compositions and the search for a signature sound (studio, concert), attempting to form the music style of artists. Music producer is a strategic thinker in a sound recording field, holding ethical responsibility for the formation of pop culture for the target audience segments, so that's why we perceive the task of preparation of such specialists as an urgent need of domestic higher education [10, 116-121].

Researching the field of business activities and special performances of the music producer in the art services market, the scientist Yulia Kryzhevych gives the following list of producer's functions: Artist: author names the producer the artist of the musical palette. Sound producer: all producers know the technical stuff very well with very rare exceptions. The main duty of the producer – is to keep the eye and the ear sharp as the approach to how the phonocomposition must sound. Organiser / provider: Producer has clear understanding about technical specifications of the project and about creative ways, including style, orchestration and high level of personal professionalism. Producer makes studio reservations, manages and controls the work of ACP projects' participants. Financial planner: keeps financial documents of the project, revenues and expenses of project business (employment of specialists, rental of concert equipment and halls, transport, logistics, etc.). Inspirer: The producer plays the role of a motivator, sometimes an ideologist, inspires the musician, supports him psychologically. The

producer also works on a team-building issue, cultivates an atmosphere of collaboration between the sound engineer, the composer (if necessary) and the musicians, and other participants of specific ACP project. Creator: often the producer is associated with the unique /signature sound of music performer or creative team. And also producer works only in few selected music styles. Manager: sometimes the producer can bring the project from the studio to the target audience. Style producer knows its market and will help the record to get into hands of those who can lead it to the commercial success [11].

Russian scientist Alexey Dolgin in the work *Economics of Symbolic Exchange* by conducting the research of music industry states that the traditional music industry is growing up around the three main technological lines:

- Music creation (composers, musicians, poets, performers are involved in this process);
- Marketing, branding, advertising (business areas of promoters, DJs, dance clubs and concert stages, TV and radio broadcasting, vendors and music distribution system, and related products;
- Distribution (music which is saved on different memory devices distributed to consumers through retail stores, concert venues, branded Internet shoppes, etc.) [12, 164-170].

The area of responsibilities of producer include all of above mentioned professional activities. Scientist Olena Melenevska characterizes the powers and functional responsibilities of the producer in various art industries and within this study identifies the following types of production activities:

- Executive producer is a person who coordinates the financial activities,

controls the technological process of production. Executive producer in practice is as managerial producer, compared to the director at the filming set;

- Creative producer – develops the idea, script, deals with creative matters;

- Line producer is a key manager that is responsible for particular production line, and often performs the financial control;

- Associated producer – works in the project on a separate part, makes a small contribution, can act as a consultant or an assistant;

- Operations producer – usually works in big projects with an impressive budget, is responsible for all project elements and must ensure that production tasks are assigned and completed in a timely and efficient manner.

- Co-producer – has creative part of work, often works with actors, artists, and other creative coworkers on the project;

- Segment producer – works in talk-shows, documentary films, responsible for “hystory” (project hystory or few project hystories);

- Session producer organizes interviews, prepares and/or controls behind the scenes texts, works with editors on big projects;

- Producer of special projects – qualified organiser of sport, entertaining, medical and other industry-specific projects, often is a professional in a particular field;

- Independent producer – owner of studio or company, which creates and produces audiovisual product for his or her own personal projects [13, 145-147].

In the Ukrainian reality, sometimes a music producer combines all of these duties in the process of working on ACP

project. Domestic market of show-business often creates the need for the combination of production activities in the work of a music producer, flexibility, knowledge of the media market, key industry figures and special requirements of content or service distribution according to the type of activity of a particular institution or a project.

Thus, the producer of audial production (music producer) is a type of professional, focused on the creation of ACP products, who is fully responsible for the quality and result of recording, is engaged in development management and monetization of art projects within audial production, so the final success depends on his or her professionalism. In his or her work music producer uses the following professional abilities such as managerial (management, administration, motivation, control, distribution of products, etc.), creative (artistic, ideological, inspiring functions), artistic and technological (understanding of the technological specifications of audio production, the needs of logistics for touring activities) etc.

The producer should be able to operate with digital distribution tools of audio-visual products, which were produced during the implementation of art and cultural projects, including audial products and services from ACP projects. The application of information analytics can significantly increase the efficiency of the music producer's work in the aspects of creation and distribution of goods in the creative and cultural industries, and audiovisual products in particular. Thus, digital tools should become an important part of the business management in the branches of cultural and creative industry, because the traditional business model drasti-

cally changes due to the digital world's transformation. There are still a lot of opportunities for research in this field: study of methods of a music producer work with concert groups, special requirements for creation and development management of APC projects in Ukraine and abroad, and distribution of art products, models and forms of organization of production centers.

Conclusions: Musical production of cultural and creative products is the managerial system of actions in regards to creation and distribution of ACP products of particular performers. Music producer performs casting for projects to form a troop, signs agreements / contracts with artistic talents (group or artist), and with performers, sound producer, editors, production group of people to perform a series of works in order to organize the rehearsal process, audiovisual production, stage production and other ACP processes. Duties and responsibilities of music producer include (but are not limited to): project management, products distribution, responsibility for financial, artistic, cultural and other results from ACP projects (music industry). In the market space of cultural and creative industries in Ukraine, the profession of a music producer is defined by the organization of processes related to project implementation of art and cultural production. Often the position of audial producer is similar to a synergistical mix of duties and responsibilities of manager, event planner and administrator for different kinds of creative projects, casting-manager in the field of artist's casting and practical work with artists, director and also active player of production art and technology group.

It is common when the music producer is the performer, composer, sound

producer or a harmonist / orchestrator in a work of artists, and also is the director of departments of audio- and video editing and operations during the art product creation (that is, audio and video content, art performances and technical support of these performances, and concert programs). In regards to management and coordination of tours and concerts business activities of ACP projects – also manages / leads the logistics, management of production (creative, artistic and technological, organizational) group, performing the duties of a line producer.

In digital world the music producer is responsible for the quality of art and cultural product on all stages of creation, promotion, advertising campaigns in social media, is responsible for rotation of compositions, performances and display of videograms on Internet channels, social and broadcasting channels of communication, mass media. He or she performs full support of art projects as a concert manager, and must widely apply the tools and channels of digital management, analytics and distribution, during the digital transformation time.

Fast development of national show-business industry in the audiovisual production proceeds in consequences of development of institutional principles of management in Ukraine and rapid technology development, and music market refocusing to the domestic production in recent years. The expansion of digital markets and potential possibilities of digital technology rises a need for concentration on features of digital products distribution for ACP projects related to music production field, management of audiovisual product.

As for the market development of creative and cultural industries in Ukraine, all of the followings lead to the music industry development, national art / show-business of audiovisual production even in pandemic environment: the prudent government's policy in the field of quotas for the content in Ukrainian language on radio stations, and active public position, the activities of highly professional managers and art-and-technology staff, journalists on national telecommunication sources – national and regional TV Ukrainian channels and radio stations.

The governmental support of the culture in the field of music development and other types of audiovisual art led to the development of opportunities of audiovisual production, proper quality of audiovisual products, TV and movie production.

In return, the increase in the cooperation within the domestic art and cultural space of Ukraine is conditioned by the policy of formation of creative and artistic regional cultural and creative clusters, institutional changes at the level of public administration in the field of culture and arts, as well as education in the field of culture and arts. To conclude, the music production as a part of cultural and creative industries, as well as effective ways of products monetization of art and culture projects, still remain as matters of topical interest nowadays.

Bibliography and Notes

1. *Тлумачний словник української мови*: У 11 томах, Київ: Наукова думка 1986, Том 8.

2. Безклубенко Сергій, *Мистецтво: терміни та поняття*: У 2-х томах, Том 2: (М–Я), Київ 2010, 256с.

3. Хлистун Олена, *Менеджмент шоу-бізнесу*, Web 11.02. 2019. <<http://evnuir.vnu.edu.ua/handle>>.

4. Ленглі Стефан, *Театральний менеджмент і продюсерство. Американський досвід* / Переклад з англ. за ред. І. Безгіна, Київ 2000, с. 21-46.

5. Пригожин Йосиф, *Политика – вершина шоу-бізнесу*, Москва 2001, 320 с.

6. Синеекий Олег, *Профессиональная продюсерская культура: право шоу-бізнесу и антикризисные коммуникации в музыкальной индустрии*. Web 03.01.2019. <<http://evnuir.vnu.edu.ua/handle>>.

7. Мусієнко Оксана, *Продюсер як творча особистість*, [у:] *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки* 2008, Випуск 1, с. 229-234.

8. Папченко Валерій, *Методи оцінки виконавського матеріалу та обрання стратегії музичного продюсування*, [у:] *Теорія і методика мистецької освіти*, Київ 2013, Випуск 14, с. 216-220.

9. Папченко Валерій, *Музичне продюсування: генеза і трансформації*, [у:] *Культурологія. Філологія. Музикознавство*, Київ: Міленіум 2015, Випуск 2 (5), с. 168-172.

10. Папченко Валерій, *Творчий колектив музичного проекту і його взаємодія з продюсером під час запису у студії*, [у:] *Теорія і методика мистецької освіти*, Київ 2016, Випуск 21 (26), с. 116-121.

11. Крижевич Юля, *Продюсер як суб'єкт мистецької сфери*, Web 21.02.2019. <<http://ukrcenter.com/Literature/Kryzhevych-Yulya/68826-1>>.

12. Долгин Алексей, *Экономика символического обмена*, Москва 2007, 640 с.

13. Меленевська Олена, *Аудіовізуальний продюсерський проект та його головні аспекти*, [у:] *Матеріали круглого столу "Чубасівські читання"*, Київ: Київський міжнародний університет 2014, с. 145-147.

Social Communication

Maryna Anikeyenko, Mariya Butyrina

MODELS OF JOURNALISM EDUCATION IN THE CONTEXT OF TRANSFORMATION OF MEDIA INDUSTRY

Oles' Honchar Dnipro National University, Ukraine

Марина Анікеєнко, Марія Бутиріна

МОДЕЛІ ЖУРНАЛІСТСЬКОЇ ОСВІТИ В КОНТЕКСТІ ТРАНСФОРМАЦІЙ МЕДІАГАЛУЗІ

Abstract: The article attempts to systematise the experience of solving of key dilemmas of journalism education. The study presents the main models of journalism education, which are based on different priority approaches (practical, technological, social, knowledge approach, etc.). The tendency of deacademisation of journalism education is problematised. The necessity of introduction of hybrid models of training of journalists at universities is substantiated. The potential application of Western models of journalism education in the Ukrainian educational space is pointed out.

Keywords: journalism education, media industry, professional environment, models of journalism education

В умовах трансформації медіагалузі під впливом диджиталізації і динамічних змін у професійних вимогах ринку праці до журналістів, появи необмежених можливостей для здобуття знань в інтернет-просторі виразною стає тенденція до перегляду традиційних форм здобуття журналістської освіти, зокрема і до її деакадемізації. Серед медіапрактиків постають питання відповідності компетенцій випускника факультетів журналістики фаховим очікуванням. У наукових колах точаться дискусії про шляхи усунення суперечности, представлені опозицією теорія / практика.

Дискусія про зміст, форми, організаційні й компетентнісні моделі є глобальною, адже умови функціонування медіагалузі, а відтак і динаміка змін у компетентнісних вимогах до журналістів є транскордонною.

Варто зазначити, що вона стосується усього соціогуманітарного сегменту освіти. Як слушно зазначає польська дослідниця Бернадетта Січ, «якщо технічні, природничі, економічні та навіть мистецькі й ІТ-університети вже передбачають значний розвиток практичної сторони у навчанні й дослідженнях, гуманітарні університети і досі спи-

раються переважно на розвиток теоретичної думки» [6].

У нашій розвідці ми систематизуємо досвід розв'язання ключових дилем журналістської освіти, представивши її мейнстримні моделі у західних країнах, і визначимо потенціал їх застосування в українському освітньому просторі. Ми звертаємося до моделей як до дослідницьких інструментів, що дозволяють репрезентувати пріоритети журналістської освіти в діапазоні від практико- до академічноцентрованої та вказати на інші її концептуальні наголоси.

Відзначимо також, що регулювання журналістської освіти здійснюється на трьох рівнях – макrorівні (держава впливає на характер і зміст освіти, зокрема, через відповідні стандарти), мезорівні (університет взаємодіє із ринком праці у коригуванні компетентнісної моделі освіти), мікрорівні (студенти співпрацюють із роботодавцями і здобувають конкретні інструментальні навички). Цей тривимірний вплив на зміст та форми академічної підготовки журналістів спричиняє антагонізм між соціальними очікуваннями держави, компетентнісними вимогами галузі і персональними пріоритетами майбутнього журналіста, що потребує усебічного дослідження й належної оцінки.

Метою нашого дослідження є систематизація моделей журналістської освіти у розрізі її різної спрямованості – від практичної до академічної і виявлення потенціалу їх використання в українському освітньому просторі.

Джерельну базу дослідження моделей журналістської освіти склада-

ють роботи західних авторів К. Андерсона, Б. Брандестеттер, К. Бронштейна, Ф. Валенсія-Форрестер, Д. Гілмора, К. Імса, К. Кейтса, Б. Кріча, Н. Леманна, Р. Лешьнічака, К. Майєра, Е. Мендельсона, Е. Новак, Б. Фатена, К. Р. Фіцпатрика, які проблематизують форму і зміст підготовки журналістів, характер взаємодії освітнього простору і професійного середовища, медіагалузі і державних інституцій.

Останнім часом поживалося вивчення компетентнісних особливостей та форм підготовки журналістів в Україні, що спостерігаємо, зокрема, в розвідках Н. Габор, В. Іванова, С. Квіта, Л. Мар'їної, Б. Носової, В. Різуна, Н. Шеремети.

Журналістська освіта змінюється разом зі зміною медій. За словами Б. Брандестеттер, вона стає все більш міждисциплінарною, мультимедійною та технічною [3]. Як слушно зазначає К. Майєр, про ідентичність журналістського фаху жваво дискутують уже сорок років, запропоновані курси стають усе більш диференційованими, а студентів готують не лише за допомогою практичних занять, а й шляхом наукової рефлексії [14].

Сучасні теорії освіти пріоритезують практичну спрямованість навчання журналістів, наголошують на необхідності моделювання професійного простору, де б відбувалося занурення студентів у процес створення медіапродукту.

Дослідники К. Імс та К. Кейтс, зокрема, пропонують термін «спільнота практики»: до неї відносяться всі ті, хто формує компетенції і професійні якості майбутнього фахівця [8]. А навчання визначають як со-

ціальний процес у межах культурно визначеної спільноти практики. Взаємодія новачків із практикуючими експертами відбувається як ініціація до професійного середовища. При цьому відпрацьовуються не лише вміння і навички, а й алгоритми професійної поведінки, а також професійне мовлення, типове для певного робочого місця.

Більшість моделей журналістської освіти у західних країнах мають спільні компетентнісні наголоси. Значна увага приділяється технологічним навичкам, обумовленим вимогами диджиталізації, та соціальній функціональності журналіста, його вмінню працювати автономно і відповідально. Такий наголос обумовлено суперечністю між професійними вимогами медіагалузі, що прагне до технологізації та монетизації контенту, і баченням непересічної ролі медій у вихованні й просвітництві суспільства, що притаманно освітньому кластеру.

Практична складова у моделях журналістської освіти набуває варіативних форм залежно від рівня інклюзії. Вона модифікується від створення навчальних медіалабораторій при університетах до безпосередньої участі студентів-журналістів у роботі медіаорганізацій. Розглянемо детальніше, як вирішується питання інтеграції форм підготовки журналістів у реальне професійне середовище.

Американська дослідниця Ф. Валенсія-Форрестер описує три притаманні американському освітньому простору моделі журналістської освіти у форматі *WIL* (інтегрованого навчання під керівництвом університету). Модель *Flipped WIL*

є гібридною моделлю навчального госпіталю / підприємництва. Вона реалізується на базі університетського мультимедійного відділу новин і передбачає, що всі без винятку студенти-журналісти охоплені процесом виробництва медіаконтенту на різних платформах. *Flipped WIL* моделює автентичний робочий простір, у якому відпрацьовуються необхідні компетенції та навички [17].

Модель інтегрується у навчальну програму. Студенти взаємодіють із представниками медіагалузі, зокрема і через канали постачання готового контенту. Здійснюється академічне і практичне наставництво.

Важливий наголос робиться на формуванні професійної ідентичності, зокрема і через етичну орієнтацію майбутніх журналістів. Їм пропонується вступити до спілки *Media Entertainment Arts Alliance* і дотримуватися її етичного кодексу. Передбачається, що завдяки розвитку професійної ідентифікації студенти мислять, реагують і поведуться як справжні журналісти.

Модель *Event WIL* створено на основі моделі *Flipped WIL* шляхом розширення концепції залучення медіагалузі до навчальної лабораторії. У гібридних редакціях співпрацюють викладачі, професійні журналісти і студенти, які разом створюють медіаконтент.

Модель *Event WIL* передбачає взаємодію студентів та представників медіагалузі при висвітленні реальних подій, що мають значну резонансність. Як приклад таких івентів Ф. Валенсія-Форрестер наводить саміт лідерів G20 в Брісбені, щорічні музичні фестивалі *Blues on Broadbeach* на Золотому узбережжі

та Ігри Співдружності у 2018 році [17].

Event WIL ґрунтується на ідеях Бьорка та Йонансона, які проблематизують дихотомії, притаманні дискурсам про навчання, – теорія/практика, університет/галузь, і знаходять для підходу *WIL* так зване «третє місце, що є інтеґративним» за своєю природою.

Модель *Purpose WIL* має найбільший рівень залученості медіагалузі та окремих суспільних спільнот у навчальний процес. Вона націлена на створення медіапроектів соціально орієнтованої журналістики. Кожен проєкт є ініціативою, яка об'єднує студентів, викладачів, професійних журналістів та представників соціально чутливих груп. Інтеґрація у певну спільноту передбачає високий рівень занурення майбутніх журналістів у її культуру, цінності, традиції і вимагає численних консультацій із представниками даного ком'юніті. Модель розвиває медіапідхід, заснований на сильних сторонах, що передбачає коригування репрезентацій соціально чутливих груп у мас-медіях – від дискурсів травми і відчаю до співчуття та співучасті. Автентичність сприйняття є ключовим параметром у роботі з маргінальними групами: журналісти-початківці взаємодіють із ними так, аби ці спільноти були почуті, й утворюють у медіапросторі лакуни, де ці голоси можуть повноцінно звучати.

Означена модель корелює із громадянською, адвокаційною, правозахисною журналістикою. Ці напрями поєднуються під парасольковим терміном «журналістика співучасті».

В Україні така модель реалізується Академією з прав людини для журналістів та журналісток, організованою Інститутом журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка при сприянні Програми розвитку ООН в Україні. Академія зорієнтована на викладачів факультетів та кафедр журналістики, які протягом стажування набувають необхідну суму знань, навичок, компетенцій для впровадження означеної моделі в освітньому процесі [1].

Як засвідчив досвід Академії, теоретичні та практичні засади журналістики, яка ґрунтується на правах людини, можуть бути імплементовані майже у кожен дисципліну циклу професійної підготовки журналістів. При цьому варто рухатися у напрямку поступового поглиблення знань та компетенцій, відпрацювання необхідних навичок у роботі з інформацією на всіх етапах професійного технологічного циклу.

Обов'язковими при цьому мають стати підходи, які виявили свою ефективність під час роботи Академії. Йдеться, насамперед, про експертне навчання. Воно передбачає, що майбутні журналісти мають зустрічатися з експертами у певній соціальній проблематиці, отримувати інформацію з перших рук, налагоджувати контакти вже під час навчального процесу. Це гарантує постійні зв'язки із представниками правозахисних організацій, правохоронних органів та інших акторів експертного середовища.

По-друге, має застосовуватися інклюзивний підхід, що найкраще виражається гаслом: «Нічого про нас без нас». Він націлений на на-

дання можливості майбутнім журналістам спілкуватися із представниками соціально уразливих груп та категорій. Це сприяє відмові від хибних стереотипних уявлень і формуванню власних оцінок на засадах безпосередньо отриманого досвіду спілкування.

По-третє, для опанування тематикою прав людини студентами важливо застосовувати дослідницький інструментарій. Зокрема, контент-моніторинг медіадискурсу дозволить унаочнити проблему порушення прав людини у мас-медіях. Із одного боку, студенти зможуть орієнтуватися у проблематиці чутливих груп, а з іншого, навчатися ідентифікувати дискримінаційні прояви, мову ворожнечі, патогенні елементи у текстах ЗМК.

Усі ці напрями загалом сприятимуть реалізації компетентнісного підходу, який не лише інтегрує знання, навички і вміння, але й містить мотиваційну, соціальну, поведінкову та етичну складові. Цілком очевидно, що вони напрацьовуються не лише у когнітивному процесі набуття знань, а виховуються середовищем підготовки майбутніх журналістів. Зокрема, безпосередні контакти з представниками вразливих груп, наприклад, допомога неповносправним, сприятимуть появі відповідних мотиваційних настанов, чутливому ставленню до порушення прав людини.

Надзвичайно важливо, щоб практика не була замкненою усередині університетських «острівків». Навпаки, майбутні журналісти мають заповнювати лакуни, утворювані традиційними медіа, які перебувають у кризовому стані. Для україн-

ського медіапростору це твердження найбільш справедливе у розрізі локальних та гіперлокальних медій. Брак регіонального контенту може бути усунуто за допомогою медійного продукту, що виробляють у навчальних лабораторіях майбутні журналісти. Власне, таку місію реалізують школи журналістики при університетах, що функціонують відповідно до моделі *teaching hospital*, розробленою деканом Вищої школи журналістики Колумбійського університету Ніколасом Леманном [11].

Відомий американський письменник і оглядач в галузі медіатехнологій Ден Гілмор, розмірковуючи над новою моделлю журналістської освіти, віддає перевагу трендовій у США моделі *teaching hospital* і водночас наголошує на ряді професійних компетенцій, які ґрунтуються на знаннях і які варто опанувати майбутнім журналістам у зв'язку з викликами ХХІ ст. [10]. Серед них Д. Гілмор слушно називає розуміння основ статистики. Для медій, які мають справу з явищами масових видів, вочевидь, необхідно презентувати широкому загалу частотні, повторювані, резонансні факти. Натомість мас-медії часто висвітлюють рідкісні феномени, викривлюючи тим самим медіакартину світу.

Ще одна важлива компетенція, заґрунтована на знаннях, – це розуміння бізнес-концепцій, що допоможе майбутнім журналістам призвичаїтися до культури стартапів, опанувати механізми промоції (рекламні, PR-комунікації, взаємодія з фоловерами у соцмережах тощо). Безумовно, не кожен журналіст матиме можливість створити своє медіапід-

приємство. Однак вони працюватимуть серед фахівців, які створюватимуть бізнес-моделі завтрашнього дня, тож озброєність відповідними знаннями не буде зайвою. Таким чином, Д. Гіллмор поєднує академічні можливості журналістської освіти із практично-прикладними, опікуючись не лише питаннями добробуту медіаорганізацій, а й їх соціальної відповідальності перед суспільством.

Як зазначають К. Бронштейн і К. Р. Фіцпатрик, нові навчальні програми з журналістики мають підготувати студентів до революції медій у XXI столітті. Це означає, що серед пріоритетів таких програм має бути розвиток знань та навичок, необхідних для управління динамічними галузями, а також мислення лідерів, орієнтованих на інновації [4].

Б. Кріч та Е. Мендельсон називають технологію єдиним визначальним фактором майбутнього журналістики, який впливає і на журналістську освіту, і на структуру новинної роботи, що обумовлено диджиталізацією галузі [7].

Дослідники Е. Мачадо та Т. Тейшейра проблематизують відсутність взаємодії між університетами та медіагалуззю і пропонують запровадити гібридні моделі навчання, що «включають міждисциплінарні прикладні дослідницькі проекти, спрямовані на розробку нових форматів, графічних мов, технік, процесів і прототипів платформ для виробництва контенту» [13].

Практичні наголоси у підготовці журналістів спостерігаємо також у польських університетах. Зокрема, польська дослідниця Бернадетта Ціх у своїй розвідці презентує про-

єкт *Стажування студентів журналістики та соціальних комунікацій* (*Staż dla Studentów Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej*), який передбачав практичне відпрацювання знань і навичок, набутих під час навчання в університеті. Серед здобутків стажування у проекті студенти назвали знайомство із професійним робочим середовищем, інтерес до нових тем, про які вони дізналися у конкретного роботодавця, розвиток мови для практичного використання (стажування за кордоном), збільшення мережі контактів, працевлаштування, сумісне з навчанням [6]. Варто зазначити, що цей підхід корелює із моделлю *Flipped WIL*. Як слушно резюмує Б. Ціх, «відповідальність за майбутнє молодих людей підсилює необхідність узгодити ідентичність університетів як центрів розвитку думки з практичною освітою» [6].

Польський дослідник Рафал Лешьнічак пропонує інтегративну модель підготовки журналістів, у підґрунтя якої покладено інформаційстворчу компетенцію. Ключовою вимогою до журналіста стає правильне й продуктивне з точки зору сприйняття широким загалом оперування фактами. Журналістський дискурс при цьому складають новини, не лише правильно відредаговані з технічної і стилістичної точки зору, а й цінні з позиції інтерпретації фактів [12].

Важливе завдання для майбутнього журналісти, зазначає Рафал Лешьнічак, «навчитися писати тексти для преси за певними шаблонами та правилами. Не недооцінюючи важливість придбання цієї навички журналістами, варто пам'ятати, що

“технічно” добре написаний текст може не передавати жодної інформації читачеві» [12].

Французький дослідник Бен Фатен обстоює у журналістській освіті підхід, ґрунтований на правах людини. Він вважає, що такий підхід передбачає переосмислення місії університетів у підготовці майбутніх журналістів. У процесі навчання викладачі мають сфокусувати набуті студентами знання на різноманітних проблемах і питаннях, що виникають у сучасному суспільстві [9]

Студенти вчатьсЯ опановувати типові труднощі, з якими стикаються професійні журналісти у певних ситуаціях, пов’язаних із порушеннями прав людини.

Представлений Б. Л. Фатеном підхід позиціонує журналістську освіту як полідисциплінарну, а не технологічно-прикладну. Дослідник вважає, що «майбутні журналісти повинні бути готовими зробити життєво важливий внесок у цей світ як аналітики та фахівці з інформації» [9]. Масова аудиторія потребує розуміння того, що відбувається. Щоб забезпечити цю потребу, журналісти повинні володіти навичками аналізу та синтезу, нести «дух осягнення», аби вийти за межі механічного збирання фактів.

Водночас Б. Л. Фатен вказує на конфронтацію між роботодавцями та університетами, адже власники медій не зацікавлені у виконанні журналістами соціальної ролі. Незважаючи на прийняту у Франції практику універсального визнання професією інституцій, які надають журналістську освіту, нині в країні спостерігається виразна її регіоналізація. Водночас із явищем деа-

кадемізації журналістської освіти дослідники (Ів Чупін) також вказують на явище дисциплінаризації практичних навичок, перетворення сукупності практичних знань на навчальну дисципліну [5].

Представлений французьким ученим підхід також корелює із позицією згадуваної вище Академії з прав людини для журналістів та журналісток, що передбачає послідовність: експертні знання – навички – професійні якості – компетенції.

Німецька журналістська освіта ґрунтується на класичній компетентнісній моделі З. Вайшенберґа, яка є основою для оптимізації навчального процесу унаслідок обговорень компетенцій між освітянами та стейкхолдерами. Відповідно до викликів часу модель постійно доповнюється. Так у 2000-х роках до неї додали навички етичної поведінки, інструментальні навички, драматургічну компетенцію та професійну автономію і соціалізацію. Варто зазначити, що для німецької системи підготовки журналістів важливо розрізняти базові (первинні) і фахові (вторинні) компетенції. Перші є підґрунтям для формування других, що передбачає відповідну послідовність у навчальних планах.

Німецька дослідниця Ева Новак, яка вивчає динаміку компетентнісної моделі журналістської освіти, вказує на істотні трансформації інституціональних підходів до підготовки журналістів: сьогодні вона переважно зосереджена в сегменті *Fachschule* (вищих навчальних закладів Німеччини, що зорієнтовані на прикладні науки), а не класичних університетів. Дослідниця протиставляє концепти «Журналізм» та

«Журналістика», які відображають опозицію «журналістики як ремесла» і «журналістики, основаної на знаннях» [15].

Значну увагу у німецькій системі журналістської освіти приділяють партисипативній журналістиці – сегменту, де в певний спосіб поєднуються аматорський та професійний контент. Майбутніх журналістів вчать відповідально і критично ставитися до якості, достовірності, соціальної значущості онлайнового контенту, що залучається до роботи.

Впровадження аматорських інформаційних продуктів до класичного медіасектору є актуальним і для української медіагалузі. Відтак важливим є і формування відповідних компетенцій у журналістів-професіоналів, які за умов відсутності інституціоналізованого гейткіпера мусять критично ставитися до використання непрофесійного контенту. З активізацією соціальних мереж, появою громадської аматорської журналістики, зосередженої у ком'юніті, де відбувається спільне створення контенту, майбутнім журналістам потрібно мати навички комунікацій із активними користувачами соцмереж, що дозволить залучати їх до колаборативного виробництва контенту. Особливо затребуваним такий досвід може бути в сегменті локальних та гіперлокальних медій, де наявний певний дефіцит новин.

Актуальною компетенцією для німецьких журналістів наразі стає і професійна соціалізація, яка подається як чинник підтримки свободи преси та плюралізму [15]. Як зазначає Ева Новак, саме ця компетенція стає основою для прийняття жур-

налістом повсякденних рішень: яку тему обрати, як її розкрити – однобічно чи багатоаспектно, фактологічно чи аналітично. Це те мінімальне коло питань, на які журналіст мусить відповісти попри цілу низку обмежень і зобов'язань – аудиторних, політичних, економічних. Його професійна ідентифікація та усвідомлення соціальної ролі обумовлюють вибір теми і спосіб розкриття її та актуалізації для аудиторії [16].

К. В. Андерсон проблематизує журналістику як «професійний проєкт» не лише через сьогодишню кризу медіагалузі. Він пов'язує занепад професії із відсутністю сталого стрижневого масиву знань, на яких має ґрунтуватися професія. Варіативність вимог і послідовності навчання на багатьох програмах із журналістики дослідник вважає ключовою загрозою журналістській професії, яка не має стабільного й універсального самовизначення.

«Деякі школи наголошують на аналітичних підходах, – пише К. В. Андерсон, – інші – на вивченні конкретних випадків, треті повністю зорієнтовані на навчання навичкам. Четверті зосереджені на викладанні історії, етики та законів журналістики в їх широкому контексті» [2].

Варіативність концепцій журналістської освіти кореспондується і з варіативністю фахових вимог на ринку праці: журналістська компетенція майже завжди визначається на робочому місці. А через відсутність чітких професійних кордонів у журналістиці її представники завжди поступаються своїм «конкурентам» – керівникам зі зв'язків з громадськістю, фахівцям із комунікацій передвиборних кампаній, позаштат-

ним письменникам, блогерам – і у цілепокладанні, і в управлінні комунікаційним процесом.

Брак стрижня професії змушує журналістів опановувати маргінальні царини.

Ще однією проблемною зоною журналістської професії дослідник вважає відсутність належного самопозиціонування, позаяк концепції журналістської освіти подають журналістику не як професійну галузь, що ґрунтується на експертних знаннях, а як ремесло. Такий ідентифікаційний підхід негативно впливає на формування професійних якостей майбутніх журналістів, визначає їхню саморефлексію.

Таким чином, журналістська освіта потребує балансу між теорією та практикою, науковою та фаховою рефлексією, що може бути зреалізовано шляхом впровадження гібридних або інтегративних форм навчання. Продуктивність у підготовці журналістів в Україні і країнах Європи виявив підхід, заґрунтований на правах людини, що передбачає інклюзивність освітніх технологій, експертне навчання і компетентнісний підхід. Він дозволяє досягти партисипативності у журналістських практиках, зорієнтувати майбутніх журналістів на виконання правозахисних функцій у суспільстві, налаштувати їх на людиноцентричність у професійній діяльності. Перспективним є також формування інформаційно-творчої компетенції, яка відсуває на другий план технологічність журналістської професії, що останнім часом надмірно пріоритезується і медіадослідниками, і представниками профільної галузі.

Наголос на ній дозволить майбутнім журналістам зреалізувати свою соціальну місію зі створення інформаційних продуктів та грамотного управління ними.

Дилема, яка також потребує встановлення балансу, – соціальна місія журналістики / економічне процвітання медіаорганізацій. Виразною є і тенденція до технологізації журналістської освіти, що виражає прагнення університетів підготувати майбутніх журналістів до революційних змін у медіасистемі XXI ст.

Негативний вплив на систему підготовки журналістів чинять такі проблемні аспекти: відсутність чіткого самопозиціонування журналістів, тяжіння до суміжних комунікаційних професій, варіативність фахових вимог у кожній конкретній медіаорганізації. Усе це змушує переглянути не лише підходи до журналістської освіти, а й до самовизначення медіагалузі, яка потребує більш чітких і конкретних ідентифікаційних орієнтирів.

Bibliography and Notes

1. *Права людини та мас-медіа в Україні* / Ред. І. Виртосу, К. Шендеровський, Київ: Інститут журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка 2018, 260 с.
2. Anderson Christopher W., *The Sociology of the Professions and the Problem of Journalism Education*, [in:] "Radical Teacher" 2014, № 99, pp. 62-68.
3. Brandstetter Barbara, *Interdisziplinär, multimedial und technisch – Anforderungen an Wirtschaftsjournalistinnen und -journalisten und Kompetenzerwerb in der journalistischen Ausbildung*. 2017, Web. 3.10.2019. <<https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-658>>.

4. Bronstein Carolyn, Fitzpatrick Kathy R., *Preparing Tomorrow's Leaders: Integrating Leadership Development in Journalism and Mass Communication* [in:] "Education, Journalism & Mass Communication Educator" 2015, N° 70 (1), pp. 75-88.
5. Chupin Ivan, *Du modèle professionnel national de formation à ses déclinaisons locales. Les logiques de différenciation des curricula dans deux écoles de journalisme*, [in:] "Revue d'anthropologie des connaissances" 2019, N° 13-1. journals.openedition.org
6. Cich Bernadetta, *Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie Integracja potrzeb rynku pracy i dydaktyki uniwersyteckiej w zdobywaniu kompetencji zawodowych*, [w:] „Studia Socialia Cracoviensia” 2019, N° 1 (20), s. 119-126.
7. Creech Brian, Mendelson Andrew L., *Imagining the Journalist of the Future: Technological Visions of Journalism Education and Newswork*, [in:] "The Communication Review" 2015, N° 18 (2), pp. 142-165.
8. Eames Chris, Cates Cheryl, *Theories of Learning in Cooperative and Work-Integrated Education*, Lowell, MA 2011. Web. 23.04.2019. <https://www.psychsoma.co.za/files/eamesccatesc_theories.pdf>.
9. Faten Ben Laga, *La formation en journalisme dans le contexte de la lutte contre le terrorisme: le nécessaire recours à l'approche des droits de l'Homme Algerian*, [in:] "Journal of Mass Media and Public Opinion Researches" 2019, Volume 2, N° 1.
10. Gillmor Dan, *Towards a New Model for Journalism*, [in:] "Education. Journalism. Practice" 2016, N° 10 (7): pp. 1-5.
11. Lemann Nicholas, *Journalism Schools Can Push Coverage Beyond Breaking News*, [in:] "The Chronicle of Higher Education" 2009, N° 15. Web. 23.04.2019. <<https://www.chronicle.com/article/journalism-schools-can-push>>.
12. Leśniczak Rafal, *Dziennikarz i informacja – integralny model formacji dziennikarskiej*, [w:] "Łódzkie Studia Teologiczne" 2011, nr 20, s. 181-205.
13. Machado Elias, Teixeira Tattiana, *Innovation as an Essential Part of Journalism Education in Contemporary Societies*, [in:] "Journal of Applied Journalism & Media Studies" 2016, Volume 5, N° 1, pp. 103-116.
14. Meier Klaus, *Journalistik*, Web. 21.02.2019. <<https://books.google.com.ua/books?hl=uk&lr=&id=>>.
15. Nowak Eva, *Accreditation and Assessment of Journalism Education in Europe: Quality Evaluation and Stakeholder Influence*, Baden-Baden: Nomos 2019, 241 pp.
16. Nowak Eva, *Quality Model for Training Journalists. Competencies, Training Paths, Didactics*, Dissertation (Dr. phil.), University of Dortmund 2007. Web. 14.01.2019. <<https://eldorado.tu-dortmund/bitstream/2003/Diss.pdf>>.
17. Valencia-Forrester Faith L., *Inclusive Work-Integrated Learning in Journalism Education: A Wise Practice Framework*, Web. 04.01.2019. <<http://hdl.handle.net/10072/392884>>.