



ІНСТИТУТ

NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES UKRAINE  
RYLSKY  
INSTITUTE OF ART STUDIES, FOLKLORE AND ETHNOLOGY

---

# RESEARCHES

## of the Fine Arts

Number 1/2 (69/70)

Theatre. Music. Cinema.  
Architecture. Fine and Decorative Arts

Publishing Rylsky Institute

KYIV 2020

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА, ФОЛЬКЛОРИСТИКИ ТА ЕТНОЛОГІЇ  
ім. М. Т. РИЛЬСЬКОГО

---

# СТУДІЇ МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ

Число 1/2 (69/70)

Театр. Музика. Кіно.  
Архітектура. Образотворче  
та декоративно-вжиткове мистецтво

Видавництво ІМФЕ

КИЇВ 2020

### Редакційна колегія:

Г. А. Скрипник – головний редактор  
Р. В. Забашта – відповідальний секретар  
В. В. Кузик – відповідальний секретар

Н. В. Владимірова	О. С. Найдєн
В. М. Гайдабура	О. М. Немкович
С. Й. Грица	Л. О. Пархоменко
А. П. Калениченко	В. І. Рожок
Т. В. Кара-Васильєва	Т. П. Руда
О. Ю. Клековкін	Г. Г. Стельмашук
Н. М. Корнієнко	Д. В. Степовик
О. А. Лагутенко	В. М. Фоменко
С. Моссаковський	І. М. Юдкін

**Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Архітектура. Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво.** Чис. 1/2 (69/70) / [голов. ред. Г. Скрипник]; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2020. 138 с.

**ISSN 1728–6875**

У журналі висвітлюються актуальні питання теорії, методології, історії, сучасного стану вітчизняного та зарубіжного музичного, театрального й кіномистецтва, образотворчого й архітектурного мистецтва; публікуються результати досліджень творчості окремих мистців, архівні матеріали, дискусії, спогади про колег, бібліографічні огляди та рецензії.

Видання призначене для дослідників-мистецтвознавців, викладачів і студентів мистецьких навчальних закладів, музейних працівників.

*The issues of theory, methodology, history and modern condition of music, theatre and cinema arts, decorative and architectural arts are independently presented in the journal. The results of investigations on creative work of separate artists, archives materials, discussions, memoirs about colleagues, bibliographical surveys and reviews are represented as well.*

*This publication is done for the use of researchers of history, theory and art criticism, as well as for the use of professors and students of art studies and museum researchers.*

Журнальні публікації відображають погляди їхніх авторів, які не завжди збігаються з поглядами редакції. Відповідальність за достовірність інформації повністю несуть автори.

*Opinions expressed in this journal are not necessarily those of editors. Authors bear complete and full responsibility for all the information given in their materials.*

Журнал зареєстровано Держкомінформом України  
Свідоцтво про реєстрацію: серія КВ № 6784 від 16.12.2002 р.  
Виходить 4 рази на рік

Рекомендовано до друку вченою радою Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (протокол № 2 від 11.02.2020 р.)

Включено до переліку фахових видань України з мистецтвознавчих дисциплін  
(Наказ МОН України № 996 від 11.07.2017 р.)

Офіційний сайт видання «Студії мистецтвознавчі»  
<http://sm.etnolog.org.ua>

**ISSN 1728–6875**

**© ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2020**

# Зміст

## Contents

### ТЕОРІЯ

#### Theory

- Хай Михайло. Традиційна музично-танцювальна культура Волині й Полісся**  
*Khay Mykhaylo. Traditional Musical and Dance Culture of Volyn and Polissia* .....7
- Скаженик Маргарита. Щедрівки з ритмом висхідного іоніка в басейні Уборті (Середнє Полісся)**  
*Skazhenyk Marharyta. Schedrivky with the Rhythm of the Ascending Ionian Mode in the Uborť River Basin (Middle Polissia)*.....28

### ІСТОРІЯ

#### History

- Забашта Ростислав. Картини «Козак-бандурист», «Козак Мамай», «Козак – душа правдивая» у світлі нових досліджень (1)**  
*Zabashta Rostyslav. The Paintings ‘Cossack-Banduryst’, ‘Cossack Mamay’, and ‘Cossack – Truthful Soul’ in the Light of New Research (1)*.....42
- Дзюба Діана. Музика в ефірі українського телебачення: історико-хронологічний підхід (1986–2018)**  
*Dziuba Diana. Music Broadcasting on the Ukrainian Television: A Historical-Chronological Approach (1986–2018)*.....57

### СУЧАСНІСТЬ

#### Modernity

- Ламонова Оксана. Графіка Ксенії Ходаковської**  
*Lamonova Oksana. Kseniya Khodakovska’s Graphical Works* .....70
- Бобечко Оксана. Оригінальний концертно-виконавський репертуар для бандури у творчому доробку жінок-композиторок сучасності**  
*Bobechko Oksana. Original Concert and Performing Repertoire for Bandura in the Creation of Female Composers of Contemporaneity*.....87
- Погребняк Марина. Танцтеатр Радю Поклітару: особливості естетики, класифікація авторських творів**  
*Pohrebniak Maryna. Dance Theatre of Radu Poklitaru: Peculiarities of Aesthetics, Classification of Authorial Works* .....95
- Шумілова Вікторія. Сценічні здобутки Наталії Уманової в українському танцювальному мистецтві другої половини ХХ століття**  
*Shumilova Viktoriya. Nataliya Umanova’s Scenic Achievements in the Ukrainian Dance Art of the Mid- to Late XXth Century*.....101

**АРХІВ***Archives*

<i>Сторчай Оксана. Листи Антоніни Іванової до Оксани Павленко 1926–1929 років: нові свідчення та подробиці з творчого життєпису мисткині</i>	
<i>Storchay Oksana. Antonina Ivanova's Letters to Oksana Pavlenko in 1926–1929: New Facts and Details of the Female Artist's Creative Biography</i>	107
<b>[Листи Антоніни Іванової до Оксани Павленко]</b>	
<b>[Antonina Ivanova's Letters to Oksana Pavlenko]</b>	119

**РЕЦЕНЗІЇ***Reviews*

<i>Карась Ганна. Наукові рефлексії про музичне мовлення [Рец. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 416 с.]</i>	
<i>Karas Hanna. Scientific Reflections on Musical Speech [Review: Pyatnytska-Pozdniakova I. Musical Speech in the Semiosis of the Ukrainian Art Culture (Mid- to Late XXth to Early XXIst Century): A Monograph. Mykolayiv: Ilion, 2018. 416 pp.]</i>	133

**ПРО АВТОРІВ***Information about Authors*.....136

# Теорія Theory

УДК 78.085.7+793.31](477.41/.42+477.82)

## ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

Михайло Хай

У статті зі структурно-типологічних позицій розглянуто значний пласт танцювальної музики Волині й Полісся. Проаналізувавши досить осяжний інтонаційно-музичний матеріал за допомогою структурно-парадигматичного методу, автор докладно продиференціював жанри і типи, їхню мелічну, ритмічну, темпово-агогічну, ладово-інтонаційну й етнофонічну парадигми. На цій основі зроблено важливі висновки й узагальнення, зокрема, про структурно-типологічну специфіку гопакового, гопаково-козачкового, козачкового, полькового й вальсового мелосу досліджуваного регіону та проміжних між ними типів міжжанрової трансформації.

**Ключові слова:** традиційна танцювальна музика Волині й Полісся, парадигматика, міжжанрова трансформація, «емблемність», мелоритмотип.

The article considers a significant layer of dance music of Volyn and Polissia from a point of view of structure and typology. Having analysed quite extensive intonation-and-music material by means of structural-paradigmatic method, the author in detail differentiates genres and types, as well as their melodic, rhythmic, tempo-agogic, tune-and-intonation and ethno-phonetic paradigms. On this basis, the author comes to important conclusions and generalizations, in particular, on the structural and typological specificity of the Hopak, Hopak-Kozachok, Kozachok, Polka, and Waltz kinds of melos of the region under study, as well as of the in-between types of inter-genre transformation.

**Keywords:** traditional dance music of Volyn and Polissia, paradigmatics, inter-genre transformation, emblematic nature, melo-rhythmotype.

Теоретичне обґрунтування проблеми самоідентифікації традиційної культури та практичне застосування засадничих принципів і положень сучасної етномузикологічної науки на сьогодні спрямовані на пошуки нових методологічних і практичних підходів та методів дослідження. З одного боку, практика, коли фольклор став «культурою інтелектуальної еліти», зрозумілою лише науковцям і найосвіченішим верствам суспільства, давно вже стала своєрідним індикатором на моральне, духовне, а відтак, і на суто фізичне життя нації як такої. З другого боку, заклики до освіти тих, хто її не має і мати не бажає, уподібнені крикам «волаючих у пустелі». З огляду на вищевикладене, необхідний новий, позбавлений надмірного структуралізму й заформалізованості, підхід, який би теоретичні засади фольклорної специфіки і, ширше, естетики пояснював не стільки формальнологічною, скільки живою, белетристичною мовою, найсучаснішими формами і технологіями аудіо-, відео- та медіального показу.

Однак саме структурно-типологічна аналітика завжди була і залишається основою визначеності специфіки будь-якого явища життя суспільства, форм його побутування і розвитку. І особливо яскраво цю закономірність простежуємо на структурній стилістиці танцювально-приспівкової традиційної музики.

Традиційну танцювальну музику Волині й Полісся поділяють на такі інтонаційно, ритмово- й темпово виразно окреслені типи: а) власне гопаковий, б) гопаково-козачковий, в) власне козачковий, г) польковий, д) вальсовий [2, гопаки, № 120–122; польки, № 31–47; вальси, № 24–26; 6, с. 428–440]. За даним принципом побудовано також значний масив пізніх, проміжних між традиційними жанрами, танців (шумки, думки, чабарашки, польки, народні фокстроти тощо).

Найхарактернішою і найпопулярнішою як на Волині й Поліссі, так і на інших територіях України вважають мелодію відомого, зважаючи на довголітнє поширення в оби-

## ТЕОРІЯ

двох сферах свого функціонування – автентичній і сценічно-постановочній, гопака (без назви) (нотний зразок 1). На інших теренах його часто називають «Український», «Саксаганський». Утім, якщо «популярність» даної мелоритмоформули важко піддати будь-яким сумнівам – вона беззастережна, то у визначенні питання характерності та, сказати б, «антологічності» й «емблемності» даного мелотипу без глибшого структурно-типологічного аналізу не обійтися. По-перше, важливою детермінантою такої популярності виступають структурні особливості стабільності мелічної парадигми, що важко піддається імпровізаційно-варіативним «зсувам» на рівні зміни саме мелотипу. По-друге, феєрична «впізнаваність» і виокремлення його з-поміж інших гопакових типів подекуди була спровокована інтенсивним застосуванням даного гопака, окрім українських, у репертуарах єврейських клезмерських інструментальних капел під назвою «гопке». Варто зауважити, що певні структурні ознаки цієї мелоритмоформули простежуємо й у деяких зразках, зафіксованих у книзі Р. Гусак [1, дод. 2, № 21–22, 24, 28, 32 та ін.]. На цій підставі припускаємо, що трансформація назв («Надобридень» – «Добридень», «Гопак» – «Гопке» та ін.) відбулася внаслідок дифузії пізніх напливових процесів в обох культурах.

Однак згодьмося, що обидва аргументи належать радше до «зовнішніх», аніж до внутрішньо-структурно-типологічних характеристик творення мелосу. Відтак заданий хід думок приводить нас до парадоксальних і, почасти, діаметрально протилежних вислідів: популярний у народі гопак насправді не інваріант парадигматики творення інших (менш популярних!), архаїчних за побудовою, гопакових варіантів, а навпаки, – найбільш пізній, тому й найменш характерний, з огляду на «антологічність» і «емблемність» давніх гопаково-козачкових мелоритмотипів, широко поширених у зоні центрально-наддніпрянського та східно-подільського ареалів, танець. Інакше, на Волині й Поліссі, де архаїчні типи гопака майже не знівельовані, на вістрі популярності залишилися не давні інваріантні зразки цього жанру, а най-

пізніша й найменш характерна структурно-типологічна його версія.

До найстабільніших, що функціонують у регіоні, порівняно пізніших виявів гопаково-го (що парадигмально межує з козачковим) мелосу, належить мелоритмотип гопака / козака / козачка під назвами «Комаринський», «Розкомарський», «Розкомаринський» [нотний зразок 2; порівняй: 7, с. 299, № 90 (3)], поширений також і на всьому обширі східно-центрально-північних теренів України, що, імовірно, як небезпідставно ствердив Ф. Колесса, звідти й походить [3, с. 54–55].

Якщо, наприклад, у сусідніх наддніпрянському і східно-подільському (полтавсько-тальнівсько-уманському) ареалах поширення гопака його питома структура ще донині подекуди зберігає унікальні релікти власне гопакової інтонаційно-ритмотипологічної будови, то рух мелічної парадигми «ортодоксального» його типу зі Сходу на Захід відбувався, гадаємо, з тенденцією до поступового згасання й остаточного виродження в напливово-квазігопаковий стиль «гопке», частково зберігши ознаки гопакового характеру в переходових контамінованих з козачком типологічних версіях «Комаринського» найнижчої скалі темпового руху (J= 64, 82, 86) при нормальних козачкових (J= 112, 140, 144, 170, 180).

Висловлену гіпотезу співдії реліктових архаїчних мелопарадигм із контамінованими (з козачком) і напливовими (із зовні схожими пізніми мелотипами іншонаціонального походження) підтверджують також і дані порівняльних співставлень алгоритмів цієї співдії на всьому обширі поширення мелоритмотипу «гопке». Таким чином, саме волинсько-поліська зона найбільш контрастно виявила дифузійні процеси взаємопроникнення як традиційних гопакових мелопарадигм архаїчного автотонного гопака в найпізніший напливовий «гопке» (на відміну від східноукраїнських стильових зон, де виразніше збереглися давні питомі мелоритмотипи традиційного гопака – «Триколінний» [7, с. 320, № 97 (4)], «Дурибало» [7, с. 316, № 96 (3)]), так і контамінованих (квазігопакові форми, що на Волині й Поліссі корелюються з давніши-



*МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНІ Й ПОЛІССЯ*

ми паходо-крутаківськими та пізнішими, ближчими до «гопківських», парадигмами творення).

Значно виразніше й цілісніше в досліджуваному регіоні збереглися та утвердилися дансантні структури міжжанрового (гопаково-козачкового) і, власне, козачкового типів, де проміжні симпліфіковані форми міжжанрової трансформації козачка, навіть у ще більш віддалену від гопакової парадигматики і не надто характерну для Полісся коломиюку, відтворено, окрім назви (наприклад, «Просте»), й у пристосуванні характерної гопаково-козачкової мелоформули до більш новочасної й структурно невідповідної їй коломиюкової. Принагідно зазначимо, що коломиюка як жанр, з-поміж іншого, на побутовому рівні «вклинюється» не лише в сусідні надсянський, бойківсько-підгірський, покутський, опільський та західно-подільський терени, а й епізодично «доходить» до значно віддаленіших від епіцентру свого ареалу холмсько-підляської, волинсько-поліської та берестейсько-пінської зон її поширення. Східною межею коломиюкового ареалу слугує тернопільсько-проскурівський терен, далі якого коломиюкова форма не проникла.

Істотно видозмінюється і класична мелоритмоформула козачка [нотні зразки 2–4]. У природу цілісності козачкової парадигматики мелосу найрадикальніше втручається, зосібна, процес намагання пристосувати природну структуру розіграних гопаково-козачкових мелоритмотипів на стильово відповідному йому традиційному інструменті – скрипці, на противагу абсолютно чужому й фактурно спотвореному звучанню напливового інструмента – гармонії. Навіть відома теза видатного знавця територіальних й інструментально-стильових «кресів» традиційного інструменталізму Ф. Колесси про «лякейський» інструмент гармонію, що вмить перетворює наші (українські) мінорні мелодії на мажорні, не до кінця характеризує всю згубність дії цього відверто чужинського й етноорганологічно (класифікаційно) віддаленого від природної фактури інструмента на характер побудови розіграної на ньому музики, не кажучи вже про відому в етноінструменто-

знавстві аксіому, що певний тип інструмента неминуче привносить і відповідний собі репертуар (К. Квітка, К. Вертков та ін.).

З огляду на вищевикладене, і набирається така критична кількість напливового матеріалу, який недосвідчені або політично заангажовані етноорганологи (здебільшого санкт-петербурзької школи) механічно й беззастережно відносять до «традиційного» («барині», «карапєти», краков'яки, оберки, «ой-ри», «шири», «жидки» та ін.) на тій лише підставі, що головним завданням науки вони вважають необхідність «фіксувати все» (І. Мацієвський, І. Федун та ін.). У концепції запропонованого дослідження цей матеріал до уваги взагалі не взято, адже він повністю нівелює саму ідею «антологічності» й «парадигматики фольклору» (С. Грица) і має бути предметом спеціальних досліджень, методика структурно-типологічних й етнофонічних аналізів котрих на сьогодні абсолютно не розроблені, тоді як головним завданням академічної науки, на наш погляд, є фіксація не нівеляційних та руйнівних, а навпаки, – законсервованих і дбайливо реконструйованих виявів традиції і «інваріантних» пластів музики, що найпосутніше й найхарактерніше її репрезентують.

Згадуваний уже в контексті функційності побутування пласт крутаків [нотний зразок 4; 7, с. 181, № 62 (2)] (разом зі структурно-типологічно спорідненими з ними «паходами») [нотний зразок 3; 7, с. 297, № 89 (2)], однак, заслуговує на окреме дослідження як характерний жанр танцювальної культури Волині й Західного Полісся. Унікальні приклади застосування найрізноманітніших типів контамінованої метричної, ритмічної та інтонаційної лексики в намаганні наближення їх до субстратного масиву волинських «паход» і крутаків виразно претендують на субрегіональну окремішність і своєрідність автохтонного скрипкового стилю, а окремі зразки гопаково-козачкової групи із сильно трансформованою мелоритмічною парадигматикою стилістичної побудови вміщують у собі ознаки як давньої гопаково-козачкової, так і пізнішої – маршово-польково-фокстротної – структури.

## ТЕОРІЯ

Принагідно висловимо наше захоплення науковим подвигом В. Ярмоли та деяких інших її рівненських колеґ, які, на протипагу позиції учених санкт-петербурзької школи, не піддалися оманливій спокусі записувати й аналізувати «все» (включно з тотально ще побутуючим малохарактерним і тому недостатньо «антологічним» репертуаром усюдисущої й усехарактерно нівелюючої гармоніки) [8]. Метода скрупульозного «визбирування» мелоритмотипів награвань, відтворених на найхарактернішому для українців і Європи інструменті – скрипці, дала плідний вислід не лише в давніх, традиційних, жанрах народно-інструментальної музики (далі – НІМ) (обрядовому й танцювальному – гопаково-козачковому), але й у порівняно значно пізнішому – польковому, про що мова йтиме далі. Натомість записи творів, зруйнованих гармошковим кітчем, навпаки, несуть у собі спотворений, насамперед фонічний, а відтак й етнофонічний звукоідеї цієї традиції [4, с. 183–283; 5, с. 68–76].

Підсумувавши сказане про антологічну характерність давніх мелоритмотипологічних форм волинсько-поліської НІМ, акцентуємо на архаїчній природі й «емблемній» характерності «паходо-крутаківської» інструментальної лексики, що збереглася з глибини століть до наших днів і стала одним з найформульніше означених маркерів народного інструменталізму в регіоні.

У збірці найбільш популярним і багаточисельним жанром, зафіксованим на Волині й Поліссі, є полька, мелодії якої представлені в підрозділі «Польки». У межах даної праці вдалося структурно класифікувати такі її різновиди / групи (за принципом темпово-агогічних і виконавсько-стильових ознак етнохореологічної лексики – «характеру» виконання): а) тип «скочних» польок, що істотно відрізняються від «середніх» не лише поважно-розміреним темпом, а й передусім будовою мелоритмоструктури і характером виконання етнохореологічних прийомів: крутінь, притупів тощо; б) середній, за всіма означеними параметрами, – проміжний між «скочними» і «гострими» типами польки, головнo, монотематичної мелоритмічної будови; в) польки середньої темпово-агогічної скалі з використанням

політематизму і варіативно-імпровізаційного розвитку побудов; г) мелодії, які володіють властивістю «гострих» польок крайніх зон метрономічної скалі (J=180) та неабиякою здатністю запального характеру танцювального руху [нотний зразок 5].

Уже власне назви польок, що за своїм походженням стосуються імен провідного музики («Бандурова», «Черепенькова», «Адамовська»), місця побутування («Поліська», «Велимецька», «Рокитновська»), темпу («Бістра») або характеру виконання («Тупу», «Гула», «Пщулка», «Жевжулька», «Метелиця», «Терниця», «Запуска»), ситуативності й приуроченості до етнофонічного дійства («Субота», «Шабашівка», «Гречка», «Мазурка», «У цеберці», «Соловей») тощо, свідчать як про розмаїття образно-художньої сфери, відтвореної музикою, так і, особливо, про характер виконання танцю. Окремі назви польок, з менш яскраво вираженим оказіональним семантичним визначенням, іменовані за приспівковими інципітами («Ой, ти полька невесела», «Гоп, гоп, Тетяна», «Лізла Манька по драбині») та іменами героїнь приспівок («Рухля», «Янка»), до того ж більшість їх виявляє радше польковість характеру виконання, аніж певну «недостатню» жанрово-стильову визначеність чи, навпаки, невизначеність. У цьому контексті доречно зауважити, що власне музики вельми неохоче беруть на себе відповідальність називати такі безіменні «опуси» і, здебільшого, на наполягання записувача «придумати» назву, навіть дещо роздратовано відповідають: «Просто полька!».

З погляду структури, польковий матеріал володіє гідною подиву розмаїтстю форми, характеристичністю мелічної, метричної, ритмічної, ладової та етнофонічної (народно-виконавської) парадигм. Він демонструє значний ступінь збереженості архетипової основи давнього гопаково-козачково-«паходо»-крутакового мелосу й, водночас, мобільну здатність до міжжанрових трансформацій з новочасним народно-фокстротним мелічним субстратом та іншими напливовими стильовими формами.

Польковий мелос на Волині й Західному Поліссі демонструє доволі стабільно

*МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНІ Й ПОЛІССЯ*

виражену своєрідність і неповторність. Насамперед це стосується типів польок, мелічні парадигми яких володіють характеристиками множинності варіантів, що не повторюються (або майже не трапляються) у певних типах темпово-агогічної парадигми танцювального руху. Найвиразніше подібну множинність варіантів простежуємо в темпово-агогічних типах «В» і «Г», де політематизм і запальний характер мелічної, метричної та музично-ритмічної парадигм мелосу якнайочевидніше сприяє імпровізаційному і тематично-інтонаційному розвитку кожної теми, її структурних компонентів (мотивів, фраз, речень, напів- і, власне, цілих періодів тощо) та й, урешті-решт, усієї мелічно-інтонаційної парадигми полькових зразків поспіль.

Мелоритмоструктура і, особливо, етнохореологічна лексика порівняно повільніших за темпом і тому «лагідніших», «спокійніших» за будовою мелічної та ритмічної парадигм творення волинсько-західно-поліських польок (темпово-агогічні типи «А» і «Б»), певна річ, позбавлена реальної здатності так бурхливо й ефективно впливати на процес моментального творення / імпровізування, як ми це спостерігаємо в типах польок «гострої» та наближеної до неї зон темпоагогіки (групи «В» і «Г»). Відтак мірило типологічних схожостей з відповідними собі темпово-агогічними польковими типами інших регіонів України (певною мірою також Білорусі й Польщі) тут значно вище, а ступінь збігів окремих мелоритмічних парадигм суто арифметично й тематично вельми перевищує відповідні структурно-типологічні характеристики польок «гострої» групи.

Етнофонічна парадигматика зазначених полькових типів, виконуваних на типовому для регіону і загалом для України інструменті – скрипці, дуже істотно різниться від типологічно відповідних їм етнофонічних версіям на впливовому, темпово й фактурно чужому місцевому архетиповому «модусі інтонаційного мислення» (субетнічного) звукоідеалу досліджуваного регіону інструмента – гармоніки. Це особливо виразно простежуємо при компаративних зіставленнях скрипкових полькових записів

із Західного Полісся В. Ярмоли з «Гопаком» із с. Кнути в запису І. Фетисова на гармоніці віденського строю [нотний зразок 1; 7, с. 296, № 88 (1)].

Ще пізнішим формуванням традиційного танцювально-приспівкового мелосу є вальси. Їх умовно розмежовуємо на дві структурно й семантично диференційовані групи: виразно пісенного походження і угруповання з порівняно розвинутішою інструментальною фактурою розвитку.

Утворення першого, власне пісенного, типу – це, по-суті, пісенно-інструментальні версії відомих пісень, головно жартівливого або ліричного складу, розспіваних у тричастинному розмірі. Найхарактернішим з таких пісенних типів, ареал поширення якого майже вся територія України, є піснявальс «Баламут» [7, с. 456, № 100 (2)].

Утім, вальсові композиції другого, власне інструментального, типу становлять значно розмаїтіші за мелодикою й імпровізаційно розгалуженіші за фактурою побудови, де ліризм і плавність пісенного начала часто сусідять із бравурністю суто інструментальних епізодів. Підлясько-берестейсько-волинська зона помітно вирізняється саме розмаїттям подібних інструментальних версій, серед яких найбільш оригінальним видається вальс [нотний зразок 6].

Звичайно ж, специфіка структури всього масиву підлясько-берестейсько-волинсько-поліської зони побутування танцювально-приспівкового мелосу і хореологічної стилістики вимагає значно глибшого й докладнішого аналізу форми і, особливо, етнофонічно-парадигматичного розгляду його структури, аніж це дозволяють межі запропонованої статті. Це, власне, і має стати предметом спеціальних зацікавлень учених-аналітиків традиційної НІМ досліджуваного регіону, а в екстраполяції на інші жанри, на наш погляд, може стати й темою майбутніх дисертаційно-монографічних досліджень з даної проблематики. Танцювально-приспівкова культура Волині й Полісся містить ознаки обидвох мелоритмо-субстратів – архаїчного і новітнього – від унісоново-оргіастичних форм давніх маршових і танцювальних композицій через залишки так само унісонових трансфор-

## ТЕОРІЯ

мації гопаково-козачкового типу аж до відверто сучасних і структурно «найпізніших» мелоритмотипів «терцієвої» культури.

**Висновки.** Музика традиційного рекреативно-відпочинкового середовища волинсько-поліського етнографічного анклаву (від Підляшшя до північно-сумської зони) становить другий, після Українських Карпат, осередок збереження і подекуди ще пасивного функціонування музично-інструментальних реліктів інструментально-приспівкового компонента. В умовах майже цілком згаслої етнохореографічної основи традиційного танцю вона залишається нині єдиним орієнтиром для науково-виконавської реконструкції жанрово-етнохореологічного тезаурусу танцювально-приспівкової культури даного регіону.

Зафіксований і досліджений мелогеографічний матеріал дозволяє впевнено констатувати свою антологічну характерність на всьому обширі розглядуваної етнозони, беззглядно на штучні імперські кордони й природні дифузійні проникнення. Його інваріантна основа в усіх своїх жанрових

і структурно-типологічних виявах та контамінаціях демонструє стабільну історичну тяглість української інструментальної рекреативно-танцювально-приспівкової практики впродовж століть, лише частково, спорадично і фрагментарно, час від часу, торкаючись також рудиментарних відголосків тисячолітньої давності.

Постійно перебуваючи під подвійним тиском кресово-пограничних інтонаційних інфлюсів та жорсткого наступу на субетнічний звукоідеал питомого середовища, з одного боку, і жорсткого пресингу чужинського гармошкового кітчу – з другого, танцювально-приспівкова культура Волині й Полісся через віки й лихоліття донесла до наших днів чарівний аромат своєї прадавньої, однорідної скрипкової традиції. Архетипові первісно-синкретичні її первні, зафіксовані в аналізованій, у запропонованій статті, скрипковій музиці, послугують прийдешнім поколінням міцним підмуривком для майбутніх науково-етнофонічних реконструкцій цього непересічного скарбу-ідентифікатора нашої незборимої нації.

## Джерела та література

1. Гусак Р. Традиції клезмерів Поділля. Вінниця, 2014. 287 с.
2. Інструментальна музика / упорядкув., вст. ст. та прим. А. І. Гуменюка. Київ, 1972. 487 с.
3. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського. Київ, 1995. 418 с.
4. Народна музика Рівненського Полісся у записах Віктора Ковальчука. Рівне, 2018. 812 с.
5. Народна музика Північної Рокитнівщини. Рівне, 2002. 107 с.
6. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ ; Дрогобич, 2011. 559 с.
7. Хай М. Українська інструментальна музика усної традиції. Київ ; Дрогобич, 2011. 467 с.
8. Ярмола В. Скрипкова традиція Рівненсько-Волинського Полісся. Львів, 2014. 233 с.

## References

1. HUSAK, Rayisa. *Traditions of Podillia Klezmers (After the Materials of Wedding Instrumental Ensembles of the East Podillian Over Dnistro Lands)*. A Monograph. Kyiv National University of Culture and Arts. Vinnytsia: Nova Knyha, 2014, 287 pp. [in Ukrainian].
2. HUMENIUK, Andriy (compiler, proclusion's author and annotator). *Instrumental Music*. Kyiv, 1972, 487 pp. [in Ukrainian].
3. HRYTSA, Sofiya (compiler, preface's authoress, annotator). *Musical Folklore from Polissia in the Records of Filaret Kolessa and Kazimierz Moszyński*. Translated from Polish by Sofiya HRYTSA, Kyiv: Musical Ukraine, 1995, 418 pp. [in Ukrainian].
4. RYBAK Yuriy, ed.-in-chief. *Folk Music of Rivne Polissia Recorded by Viktor Kovalchuk*. Rivne: Diatlyk V., 2018, 316 pp. + XXX pp. [in Ukrainian].
5. RYBAK, Yuriy, HAPON, Liudmyla, compilers. *Folk Music of Northern Rokytnivshchyna*. Lviv: Spolom, 2002, 107 pp. [in Ukrainian].
6. KHAY, Mykhaylo. *Musical-Instrumental Culture of the Ukrainians (A Folkloric Tradition)*. Kyiv, 2011, pp. 410–424 [in Ukrainian].
7. KHAY, Mykhaylo. *Ukrainian Instrumental Music of Oral Tradition*. Kyiv, 2011, pp. 296–305 [in Ukrainian].
8. YARMOLA, Viktoriya. *Violin Tradition of Rivne-Volyn Polissia*. Lviv, 2014, pp. 83–160 [in Ukrainian].

МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

ДОДАТКИ

Дискографія

1. «Рано-рано да зйду на гору». Традиційна музика Полісся. Ч. 1–2. К/д. УЕЛФ. Київ, 1997.
2. Традиційна інструментальна музика Рівненського Полісся. К/д. Рівне, 2001.
3. Ой ти, полька «Рухля». Традиційна скрипкова музика Рівненського Полісся. К/д. Рівне, 2010.

Нотні зразки

The image displays four musical staves for piano accompaniment, arranged vertically. Each staff is in a 4/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The first staff is labeled with a boxed 'I' and the text 'Гармонь-\"/>

1. Гопак – с. Кнути (Сосницький р-н., Чернігівська обл.), виконавець невідомий, запис І. Фетисова, транскр. А. Філатової

## ТЕОРІЯ

♩=64 Вступ 1

Скрипка

Барабан з тарілкою

II

2

2. «Комаринський» – козачок – с. Хмелівка (Олевський р-н, Житомирська обл.), Рубанський Д. Т., 1922 р. н. (скрипка), Іванов О. І., 1955 р. н. (барабан); запис С. Охрімчука, транскр. автора

МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

♩=115 **1**

Скрипка

Скрипка-  
"втора"

"Решітко"

3. «Пахода» – козачок-марш («ведуть до шлюбу») – с. Велика Глуша (Любешівський р-н., Волинська обл.), Сергійчук М. А., 1922 р. н. (скрипка), Плясун В. С., 1934 р. н. (скрипка-«втора»), Кацевич В. Я., 1944 р. н.; запис і транскр. автора

ТЕОРІЯ

**П1**

**2**

**П2**



МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

3

The musical score is presented in four systems. Each system contains three staves. The top staff is in treble clef, the middle in bass clef, and the bottom in a double bar line clef. The key signature is D major (two sharps). The time signature is 3/4. The first system is marked with a '3' in a box. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, slurs, and dynamic markings like 'v' and '7'.

ТЕОРІЯ

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C), a bass clef staff with the same key signature and time signature, and a double bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some with slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The double bass staff contains a bass line with a '7' above it, indicating a seventh fret. A 'V' and 'п' are written above the final note of the treble staff.

П3

Second system of musical notation, identical in structure to the first system. It features the same three-staff arrangement (treble, bass, and double bass) with a key signature of one sharp and common time. The notation includes a melodic line with slurs and accents, a rhythmic accompaniment, and a bass line with a '7' above it.

4

Third system of musical notation, identical in structure to the first system. It features the same three-staff arrangement (treble, bass, and double bass) with a key signature of one sharp and common time. The notation includes a melodic line with slurs and accents, a rhythmic accompaniment, and a bass line with a '7' above it.

Fourth system of musical notation, identical in structure to the first system. It features the same three-staff arrangement (treble, bass, and double bass) with a key signature of one sharp and common time. The notation includes a melodic line with slurs and accents, a rhythmic accompaniment, and a bass line with a '7' above it.

МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

7

П4

7

5

7

7

ТЕОРІЯ

First system of musical notation. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#), a bass clef staff with the same key signature, and a double bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with eighth notes. The double bass staff contains a bass line with eighth notes and rests, marked with a '7' above the first note of each measure.

**II5**

Second system of musical notation, labeled 'II5'. It follows the same three-staff structure as the first system. The treble staff continues the melodic line with various ornaments and slurs. The bass and double bass staves continue their respective parts.

**6**

Third system of musical notation, labeled '6'. It continues the three-staff structure. The treble staff features more complex melodic patterns with slurs and accents. The bass and double bass staves maintain the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It continues the three-staff structure. The treble staff has several measures with slurs and accents. The bass and double bass staves continue their parts.

МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a rhythmic accompaniment in a single line with a key signature of one sharp (F#). It features a repeating pattern of eighth notes with a '7' above each measure, indicating a specific rhythmic or fingering pattern.

**П6** (Coda)

Second system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a rhythmic accompaniment in a single line with a key signature of one sharp (F#). It features a repeating pattern of eighth notes with a '7' above each measure. This system includes dynamic markings such as 'V' (fortissimo) and 'f' (forte).

Third system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a rhythmic accompaniment in a single line with a key signature of one sharp (F#). It features a repeating pattern of eighth notes with a '7' above each measure. This system includes dynamic markings such as 'V' (fortissimo).

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The middle staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a rhythmic accompaniment in a single line with a key signature of one sharp (F#). It features a repeating pattern of eighth notes with a '7' above each measure. This system includes dynamic markings such as 'V' (fortissimo).

## ТЕОРІЯ

♩=126 **А**

Скрипка

Скрипка-  
"втора"

"Решітко"

**Б**

4. «Крутак» – козачок-марш – с. Велика Глуша (Любешівський р-н., Волинська обл.), Сергійчук М. А., 1922 р. н. (скрипка), Плясун В. С., 1934 р. н. (скрипка-«втора»), Кацевич В. Я., 1944 р. н.; запис і транскр. автора

МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

**Б1**

**В**

## ТЕОРІЯ

1

♩ = 160

Скрипка

Барaban з тарілкою

*mf*

П1

2

5. «Ой ти, тату, не бий мами» – полька – с. Хмелівка (Олевський р-н., Житомирська обл.), Рубанський Д. Т., 1922 р. н. (скрипка), Іванов О. І., 1955 р. н. (барaban); запис С. Охрімчука, транскр. О. Зубкової



МИХАЙЛО ХАЙ. ТРАДИЦІЙНА МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНА КУЛЬТУРА ВОЛИНИ Й ПОЛІССЯ

II<sub>2</sub>

3

III<sub>3</sub>

## ТЕОРІЯ

The image displays a musical score for a waltz. It is organized into two systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The first system contains six measures, and the second system contains seven measures. The tempo is indicated as  $\text{♩} = 72$ . The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

6. Вальс – с. Велика Глуша (Любешівський р-н., Волинська обл.), Богельский В. К., 1922 р. н. (скрипка); запис Ю. Рибак, транскр. В. Ярмоли

## SUMMARY

The music of conventional recreational and relaxational environment of the Volyn-Polissia ethnographic enclave (from Pidliashshia to the Northern Sumy Region zone) is the second, after the Ukrainian Carpathians, centre of preservation and somewhere the passive functioning of musical-instrumental relicts of an instrument-and-refrain component. In the context of the almost extinct ethno-choreological basis of traditional dance, it remains so far the sole orientation point for scientific and performing reconstruction of the genre-ethno-choreological thesaurus of the region's dance-and-refrain culture.

The melo-geographic material recorded and investigated here allows us to confidently ascertain its anthological specificity throughout the entire ethno-zone under consideration, regardless of artificial imperial borders and natural diffusive penetrations and interpenetrations. Its invariant basis in all its genre and structural-typological manifestations and contaminations demonstrates the stable historical continuance of the Ukrainian instrumental recreational-dance-and-refrain practice in the territorial range of the whole Volyn-Pidliashshia-Polissia zone of the Ukrainians' ethnic settlement for centuries up to our times, with also only partially, sporadically and fragmentarily, from time to time, concerning long-standing rudimentary echoes.

In addition to the unconditional theoretical contribution to the treasury of domestic and global ethno-instrumentological thought, a fresh material from recent expeditionary acquisitions published here should constitute a solid practical and illustrative basis for the latest scientific and reconstructive experimental processes, as well as scientific ethno-phonetic actions for protracting (Sophiya Hrytsa) the main archetypal values of aesthetics in the area of their implementation in dance-and-refrain forms of modern recreational and dance activities accompanied by traditional musical instruments of the Polissia inhabitants. Achievements of the Rivne ethno-organologists' work intensively initiated in this context, as well as the theoretical and musical material published here, will considerably expand the scope of the outlined trend research and provide scientific-reconstructive centres of the whole Volyn-Polissia area with the necessary methodological knowledge and direct all the concerned readers and researchers towards practical sources of its secondary reconstruction. While constantly being under the dual pressure of Kresy frontier intonation influences and a rigid political attack on the sub-ethnic sound ideal of the particular environment – on the one hand, and the hard pressing of the alien accordion kitsch – on the other, the dance-and-refrain culture of Volyn and Polissia – throughout the ages and hard times – has handed down to these days the charming odour of its ancient, homogeneous violin tradition. Its archetypal primordial-syncretic principles, recorded in this music, will serve for generations to come as a solid foundation for future scientific and ethno-phonetic reconstructions of this outstanding treasure, an identifier of our irresistible Nation.

**Keywords:** traditional dance music of Volyn and Polissia, paradigmatics, inter-genre transformation, emblematic nature, melo-rhythmotype.

УДК 398.332.41(477.41/42)

## ЩЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ (Середнє Полісся)

Маргарита Скаженік

У статті розглянуто середньополіські зимові обрядові наспіви (щедрівки), базовані на ритмічній фігурі висхідного іоніка. Ці мелодії діти співали напередодні «старого» Нового року. В пісенних традиціях басейну Уборті (суміжні терени Житомирщини і Гомельщини) зафіксовано чисельні різновиди ритмічного, звуковисотного та композиційного втілень ритмоформули, що зумовлено периферійним розміщенням досліджуваного локусу щодо основної зони побутування явища.

**Ключові слова:** щедрівки, Середнє Полісся, висхідний іонік, ритмічна форма.


Winter rite tunes (shchedrivky) of the Middle Polissia, based on the rhythmic figure of the ascending Ionic, are considered in the article. These melodies belong to the children repertoire. They are sung on the eve of the *old* New Year. The variety of the rhythmic, pitch and composite embodiments of the rhythmic formula is determined by the location of the studied traditions (adjacent territories of Zhytomyr region of Ukraine and Gomel region of Belarus) on the periphery in relation to the main zone of the phenomenon existence.

**Keywords:** shchedrivky, Middle Polissia, ascending Ionic, rhythmic form.

Музично-фольклорні традиції, локалізовані в басейні Уборті, належать до однієї з найдавніших зон слов'янського світу – Прип'ятського Полісся. Річка Уборть, – права притока Прип'яті, – тече територіями чотирьох районів: Ємільчинським і Олевським Житомирської області, Лельчицьким і на півдні Петриківського Гомельської області Білорусі (ці терени входять до складу Середнього Полісся). Збереженість місцевих обрядів та приурочених до них мелотипів зумовили незгасимий інтерес дослідників. Одні з перших записів у Лельчицькому районі належать З. Евальд [18] і З. Можейко [9]. Фронтальне обстеження території (включно з районами білоруського підпорядкування) здійснили українські етномузикологи (І. Клименко, Є. Єфремов та авторка статті) на межі ХХ–ХХІ ст. <sup>1</sup>, у результаті чого було зібрано значний масив записів з-понад 100 сіл (паралельно провадили вивчення і музичного фольклору суміжних земель).

Зимова мелотипологія Уборті особливо розвинута – загалом виявлено 18 ритмокомпозиційних форм [14, Ч. 1, с. 52, Ч. 2, с. К11]. Докладній характеристиці найпоширеніших ритмічних типів <sup>2</sup>, з врахуванням їхніх ритмокомпозиційних і ладових різновидів, а також географічної локалізації, присвячена стаття авторки [15]. Обрядовий контекст періоду Святків (обходи

дворів з колядуванням, щедруванням і рядженою «Козою») викладено в окремій публікації [13].

У запропонованій роботі предметом вивчення обрано тридольні щедрівки <sup>3</sup>, базовані на ритмі висхідного іоніка –  (далі – «1122» <sup>4</sup>). За класифікацією зимових наспівів, розробленою І. Клименко, цю чотирискладову ритмофігуру виокремлено в типологічну макросім'ю під індексом «Зм01» [4, с. А4]. Її ареал охоплює значну частину української етнічної території на правому березі Дніпра, компактні зони побутування виявлені також на Лівобережжі (Київщина, Полтавщина) [3, с. А10; 4, с. А3] <sup>5</sup>.

У локальних пісенних традиціях Уборті базова ритмоформула висхідного іоніка отримала різноманітні ритмічні, композиційні та звуковисотні прочитання. Розгляньмо меломорфологічні характеристики більш докладно.

Зафіксовано два основні типи варіювання вихідного ритму, які пов'язані зі збільшенням кількості складів в окремих силабогрупах. У першому випадку розширення силабічної форми зумовлює дроблення коротких тривалостей, при цьому музичний час (3 долі) залишається незмінним (див. прикл. 1) <sup>6</sup>, іноді на першій долі, замість нормативних двох вісімок, виникає тріоль (прикл. 2). У другому випадку збільшення

## МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ЩЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...

складів реалізовано шляхом додавання коротких тривалостей, що призводить до неалгоритмічного збільшення музичного часу в такті: 1122 → 1+1122 → 11122 (на словах «...твоє кориўки», прикл. 6). У наведених нотаціях такт із понаднормативною кількістю складів триває 7/8, але загальна пульсація долями-чвертками не порушується, оскільки перед тактом співачка обидва рази бере дихання, що триває 1/8.

Подібні модифікації ритму виникають у наспівах лише епізодично, ключову роль відіграє вихідна ритмічна фігура. Однак побутують зразки, у яких видозмінений силаборитмічний малюнок стабілізується. Іноді це породжує мікстові ритмоформули, де модельний двомірний ритм поєднується з похідними тримірними ритмофігурами, що призводить до зміни музичного часу, наприклад: 1122 + (1)1121 + 11122 + 111122<sup>7</sup>. У щедрівці із с. Данилевичі Лельчицького району (прикл. 9) простежуємо подібний принцип, однак докладна транскрипція виявила, що при стабілізації 5-складової силабічної форми музичне мислення (мислення долями) залишається непорушним. Можливо, це пов'язано з проникненням прийому тонічності (4-та, 5-та і 6-та строфи починаються ніби із затакту).

Композиція щедрівок-іоніків залежить від їхнього мелічного втілення. Прийнято розрізняти одноелементні і строфічні форми.

Одноелементні наспіви засновані на безперервному тиражуванні тієї самої ритмо-мелодичної послівки, змінюється лише поетичний текст: музично-ритмічна <<sup>m</sup>R aaaa...>, мелотематична <<sup>l</sup>M aaaa...>, семантична <<sup>s</sup>V абвг...> форми.

Одним з перших таких композиційний устрій, що відбиває найдавніший принцип формотворення, описав А. Іваницький [1]. У реєстрі зимових мелоформ І. Клименко ці пісенні примітиви дитячого репертуару позначені індексом <Зм01-1.10> [4, с. А4]. Такі наспіви завжди мають вузький діапазон: терцієвий (прикл. 2, 3) або квартовий з великою терцією в основі (прикл. 1, 7). У більшості зразків мелодія починається низхідним рухом до опорного звуку на першому щаблі звукоряду (третья силаба, на яку завжди падає наголос), після чого піднімається

до верхньої межі діапазону: у терцієвих наспівах – це звук <a<sup>1</sup>> (прикл. 2), у квартових – <c<sup>2</sup>>, рідше <h<sup>1</sup>> (прикл. 1, 7)<sup>8</sup>.

У квартових версіях звуку <c<sup>2</sup>> і <h<sup>1</sup>> часто взаємозаміні (прикл. 6, у якому варіантні звуку позначені сірою заливкою). Інтонційна точність не властива дитячому виконанню. Більше значення має загальний контур мелодії<sup>9</sup>.

Завдяки постійному поверненню мелодії до мелодичної вершини виникає відчуття безперервного руху по колу. Якщо таке кадансування зберігається до кінця пісні, то вся мелокомпозиція сприймається як інтонаційно розімкнена (прикл. 1).

В одноелементних зразках часто виникає періодичне кадансування на першому щаблі звукоряду. Однакові за музикою силабічні групи, розміщені між кадансами на першому щаблі, групуються в композиційні одиниці різної довжини: від двох до шести фраз<sup>10</sup>. Іноді такі серії повторів починаються контрастною інтонацією, але далі «вмикається» принцип серіації, завдяки чому форма зберігає одноелементну природу (прикл. 7).

Увагу привертають версії, де в межах однієї пісні відбувається контамінація двох ритмічних формул: тридольний іонік переходить у чотиридольний диспондей, при цьому в поетичному тексті може зберігатися єдина лінія сюжету (прикл. 3)<sup>11</sup>. В окремих випадках після диспондея знову відновлюється іонік (прикл. 4). Чотиридольні тексти можуть і не проспівувати, а скандувати після тридольної мелодії. При цьому їх промовляють дуже чітко і ритмічно (інколи навіть з виразністю), завдяки чому можна виписати їхній ритмічний малюнок. Найчастіше – це побажання врожаю (прикл. 1) або ритуальні погрози та випрошування подарунків (прикл. 2)<sup>12</sup>.

В одноелементних щедрівках відсутні приспиви. Однак характерні ритуальні формули-звернення / побажання можуть звучати на початку щедрівки («Щодрий, щодрий, вечор добрий»; прикл. 1, 3) або наприкінці («Щодрий вечор, добрий вечор, добрим людям на весь вечор»; прикл. 4). У деяких випадках вони обрамлюють усю пісню (прикл. 7).

## ТЕОРІЯ

Строфічні щедрівки бувають як без рефрену (семантична форма  ${}^sV$  аб;вг; прикл. 6), так і з рефреном:  ${}^sV$  аб;рс («Щодрий вечор, добрий вечор» у дворядкових наспівах; прикл. 8, 9<sup>13</sup>) і  ${}^sV$  аб;рс;ту («Щодрий вечор, добрий вечор, добрим людям на весь вечор»<sup>14</sup> у трирядкових строфах з розширеним приспівом; прикл. 10). І. Клименко присвоїла цим композиціям індекси «Зм01-3.622», «Зм01-3.221», «Зм01-3.24» [4, с. А4].

У строфічних формах наявний обов'язковий мелоінтонаційний контраст між першим рядком (він складається з двох силабогруп) і наступним (або двома наступними, якщо рефрен дворядковий). Початкові силабогрупи мають висхідний напрямок мелодії від субкварти до мелодичної вершини, усі наступні – це низхідні кадансові фрази. Мелотематична форма –  $\alpha\beta$ ;  $\gamma\gamma^1$  (дворядкові наспіви; прикл. 8, 9) або  $\alpha\beta$ ;  $\gamma\gamma$ ;  $\gamma\gamma^1$  (трирядкові наспіви з нарощеним рефреном на основі одноелементної поспівки; прикл. 10)<sup>15</sup>.

Б. Луканюк, вивчаючи строфічні, переважно галицько-волинські, версії, встановив, що найтипівішою є така послідовність опорних звуків (система ладових констант (далі – СЛК)): 2,4||2,1, яка втілена в «мажорному» тетраході « $c^2-h^1-a^1-g^1$ » із субквартою. Спостереження І. Клименко виявили, що для інших локальних традицій властиві інші послідовності ладових опор. В убортських версіях варіюється не лише СЛК, але й діапазон мелодій:

– малотерцієвий із субквартою і субсекундою (у мелодії виділяються два характерні кроки на кварту: « $d^1-g^1$ » і « $f^1-b^1$ »), СЛК 1,3||1,1 (прикл. 8);

– квартовий «мажорний» із субквартою, СЛК 2,3||1,1 (прикл. 5), 2,4||1,1 (прикл. 6<sup>16</sup>), 1,4||1,1 (прикл. 9);

– квінтовий «мажорний» із субквартою, СЛК 1,4||1,1||1,1 (прикл. 10);

– найпівнічніші «мінорні» версії мають широкий діапазон, утворений із двох ладозвукорядних комплексів: « $es^2-d^2-c^2$ » у першому рядку і « $c^2-b^1-a^1-g^1$ » – у другому (прикл. 11). СЛК у межах загального звукоряду 5,5||1,1||1,1<sup>17</sup>.

Останній приклад можна трактувати по-різному: і як строфічну форму, і як пере-

хідну (проміжну) між одноелементною і строфічною. Ознаки строфічності виявляють наявність рефрену і ритмічну зупинку на фіналісі (у зразках з інших сіл зупинки може і не бути, але в них мелодія стабільно кадансує на першому шаблі, див.: [15, прикл. 27]). Водночас мелодично ідентичні дві перші силабогрупи, які, до того ж, можуть тиражуватися з іншими словами, та однакові фрази приспіву вказують на одноелементну природу мелодії, точніше – поліблокову композицію з двох одноелементних складових (« $\alpha^{(2-4)}$ ;  $\beta^4$ »), що і відображено у способі нотування (прикл. 11).

Одноелементні і строфічні композиції на основі висхідного іоніка можуть вільно чергуватися в межах однієї пісні, причому при повторному виконанні може виникнути зовсім інша конфігурація композицій, оскільки вони не закріплені за конкретними словами в тексті (прикл. 6). Інколи якийсь один принцип композиції домінує (прикл. 5), але це не виключає «збивок» (можливо, випадкового характеру). Така композиційна нестабільність, очевидно, свідчить про пізніше проникнення ритмічної фігури висхідного іоніка в пісенні традиції Уборті. Для місцевих чотиридольних одноелементних щедривок вищеподана варіативність не властива.

**Висновки.** Пісенні традиції, локалізовані в басейні Уборті, перебувають за межами основного ареалу ритмоформули висхідного іоніка. Мелодії з ритмом іоніка фіксують переважно в тих селах, які лежать у поріччі Уборті. Вірогідно, річка стала своєрідним транзитним коридором для проникнення цієї ритмічної фігури вглиб Середнього Полісся.

З огляду на своє периферійне побутування, убортські наспіви на основі іоніка виявляють надзвичайне розмаїття передовсім композиційного й звуковисотного устрою мелодій. Цим вони відрізняються від наспівів інших традицій (галицько-волинсько-подільської зони), де переважають стабільні композиції (дворядкові зі стійкою системою ладових опор). Надалі необхідно також докладно занотувати і проаналізувати наспіви з інших локальних традицій Середнього Полісся та суміжних територій, що дозволить розглянути особливості ритмотипу в контексті ареалу загалом.

## МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ШЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...

## Нотні зразки \*

## Приклад 1

## Житомир: Олевськ: Юрове

$\text{♩} = 85$  Одна

[Що - дрий ве - чор]  
На весь ве - чор.

Чи вдо - ма вдо - ма  
Пан го - спо - дар?  
А я зна - ю,  
Що він вдо - ма,  
У - же се - дить  
Ко - ло сто - ла.  
А на йом же  
Шу - ба лю - ба.  
Шу - ба лю - ба  
Чін - до - ко - ра.

А на той чін - до - ко - рі

Сем зе - ле - зе - н - цю.

Ма - хні, дя - де,  
Сю - да, ту - да.  
Щоб у - ро - ді - ло  
Жи - то, пша - ні - ца.  
А нам, дя - де,  
Па - ла - ні - ца.

Після співу ритмічно скандує:  $\text{♩} = 159$

Ко ло - сок, ко ло - сок,

А на ле - то пі ро - жок,

Бо - чка жи - та

Кру - гом на - бі - та.

\* Кожна друга фраза завершується короткою тривалістю (♩) і паузою (γ), під час якої співачка набирає дихання.

## Приклад 2

## Житомир: Ємільчине: Усолуци

$\text{♩} = 116$  Одна

Що - дрик - пе - трик,  
Дай ва - ре - ник,  
Гру - дку ка - шки,

Шма-тку ков-ба - ски.

Спів перервано сміхом.

Далі швидко промовляє текст:

Як не даси ковбасу,  
То я хату розтресу!  
Возьму вола за рога  
Да й виведу за поріг,  
Да й викручу правий ріг.  
Воликом буду [робити].

(у місцевих традиціях подібний текст розспівують у ритмі диспондея)

\* Нотні зразки зафіксовано й транскрибовано (фонетично) авторкою (прикл. 5 записано в експедиціях І. Клименко).

Мелодії виписано на одній висоті (головній ладовій опорі відповідає звук «соль» першої октави). Знак при ключі («сі-бемоль») вказує на стабільно малотерцієве співвідношення між першим і третім щаблями ладо-звукоряду.

Цифра на нотному стані вказує на кількість лічильних одиниць у такті.

## ТЕОРІЯ

## Приклад 3

## Житомир: Ємільчине: Рудня-Іванівська

$\text{♩} = 130$  Одна

Шо- дрий, що - дрий

Ве - чор до - брий!  
То я зна - ю,  
Що пан вдо - ма.

Се - дить же вон

Ке - ле сто - ла. Ку - тю ко - лу - па - є,  
Ме-дом по - ли - ва - є.

$\text{♩} = 144$

На том па - ну  
Шу - ба лю - ба,  
Чин - до - ко - ра,  
Сем се - льо - же - чков.  
Ви - несь, дя - дю,  
По пі - ро - же - чку.

Як не да - си пі - ро - га,  
Во-зьму во - ла за ро - га,  
По - ве - ду на мо - рог,  
Скру чу йо - му пра-вий рог.

Скандує:

Бу-ду ро-жи-ком тру-бі-ти,  
А во-ли-ком ро-бі-ти.



## МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ШЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...

## Приклад 4

## Житомир: Ємільчине: Березники

*Одна*  
 ♩ = 112  
 Гі - ля, гі - ля

На Ва - си - ля.      Ва - си - льо - ва ма - ти

♩ = 120

♩ = 124  
 По - шла ще - дру - ва - ти.

Що - дрий ве - чор.  
 До - брий ве - чор.  
 До - брим лю - дям

На ўсьой ве - чор.

♩ = 126  
 А в цьой ха - ті      Бо - жа Ма - ти.      Чи по - зво - лиш ще - дру - ва - ти?

## Приклад 5

## Житомир: Олевськ: Хмелівка

*Одна*  
 ♩ = 96  
 1. А на не - бі  
 На не - бо - чку  
 По - бів я - струб

Ла - сто - во - чку.

Гурт\*

Рефрен    Що - дрий ве - чор,    до - брий ве - чор.    До - брим лю - дям    на весь ве - чор.  
 2. Ла - сто - во - чка    по - ле - та - ла,    го - спо - да - ра    ро збу - жа - ла.  
 Рефрен    Що - дрий ве - чор,    до - брий ве - чор.    До - брим лю - дям    на весь ве - чор.  
 3. У - стань - у - стань,    го - спо - да - ру,    по - ди - ви - ся    на ко - ша - ру.  
 Рефрен    Що - дрий ве - чор,    до - брий ве - чор.    До - брим лю - дям    на весь ве - чор.

\* Далі кожен строфу починають співати разом.

## ТЕОРІЯ

## Приклад 6

Житомир: Смільчине: Березники

$\text{♩} = 117$  Одна

1. Що - дрик, що - дрик,  
 Ще - дрі - вни - чки.  
 При - ле - ті - ли  
 Дві си - ни - чки.

$\text{♩} = 124$  Дві

2. Во - ни ста - ли ще - бе - та - ти, ха - зя - ї - на ро - збу - жа - ти.  
 3. Встань, ха - зя - їн,  
 Ро - збу - ди - ся,  
 Йди до хлі - ва,  
 По - ди - ви - ся.

4. Тво - є ко - ри - ўки по - те - ли - лись, Ра - би би - чки на - ро - ди - лись.

При повторному виконанні пісні останні чотири силабогрупи проспівані в одноелементній формі (також після додаткової паузи):

Тво - є ко - ри - ўки  
 По - те - ли - лись,  
 Ра - би - би - чки  
 На - ро - ди - лись.

## МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ШЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...

## Приклад 7

## Житомир: Олевськ: Суцани

$\text{♩} = 98^*$  Дві (іноді співають по черзі)

1. Що - дрий ве - чор,  
До - брий ве - чор.  
2. До - брим лю - дям  
На весь ве - чор.

Одна Дві  
3. А в кри - ни - ці ка - ме - ні - ци.  
\*\*\*Що - дрий ве - чор,  
До - брий ве - чор.  
До - брим лю - дям  
На весь ве - чор.

Одна Дві  
4. Ой там хре - щик по - ри - на - є,  
ні - хто йо - го  
не зри - да - є.

Одна  
5. А зри - да - ла кра - сна па - нна,  
да по - не - сла  
до це - рко - вки.

6. Са - мі две - рі  
Од - че - ні - лісь.  
Са - мі по - пі  
да спе - ва - лі,  
Са - мі дя - кі  
За - чи - та - лі.

Одна  
7. Що - дрий ве - чор, до - брий ве - чор.  
До - брим лю - дям  
На весь ве - чор.

\* Щоразу починають повільніше, а потім прискорюють.

\*\*Ноти «до» і «сі» – взаємозамінні.

\*\*\* Одна виконавиця почала співати продовження сюжету, однак інша її перебила і проспівала приспів.

## ТЕОРІЯ

## Приклад 8

*Житомир: Ємільчине: Осівка*

$\text{♩} = 90$

О-дне пі-сьмо-я-сний ме-сяц. Що-дрий ве-чір, до-брий ве-чір.

Ой на речці на светниці.  
 Пр.: Щодрий вечір, добрий вечір.\*  
 Там плаває кльонов листок.  
 А в том листку три пісьомци.  
 Одне пісьмо – ясний місяц.  
 Друге пісьмо – ясне сонце.  
 Третє пісьмо – ясні зоркі.  
 Ясний місяц – сам господар.  
 Ясне сонце – його жона.  
 Ясні зори – їхні деткі.

\* Приспів повторюється після кожного рядка.

## Приклад 9

*Гомель: Лельчиці: Данилевичі*

$\text{♩} = 70$

1. За го-ро-ю кре-ме-но-ю. Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям.

2. Там свя-ти-є це-ркву бу-ду-ють. Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям.

3. Збу-до-ва-лі з тро-ма о-кна-мі. Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям. 4. З тро-

ма о-кна-мі, з тро-ма вер-ха-мі. Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям. 5. О-

дне о-ке-н-це-то я-сне со-нце. Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям. 6. Дру-

(зутинились, пригадуючи слова)

ге о-ке-н-це-я-сний ме-сець. Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям.

7. Тре-те о-ке-н-це-то я-сна зо-рка... Що-дрий ве-чор до-брим лю-дям.

## МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ЩЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...

## Приклад 10

Житомир: Ємільчине: Кочичине

$\text{♩} = 100$  Одна Три

Ой сі - ва - я зо - зу - ле - нька. Ще-дрий ве - чір.  
 До-брий ве - чір.  
 До -брим лю - дям  
 На здо - ро - в'я.

## Приклад 11

Гомель: Лельчиці: Дуброва

$\text{♩} = 96$  Одна

1. Там на мо - рі  
 На ка - ме - ні. Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор.  
 До - брим лю - дям  
 На весь ве - чор.

2. Там деґ - чи - на  
 Бель бе - лі - ла. Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор.  
 До - брим лю - дям  
 На весь ве - чор.

3. Хто по - є - ту  
 Бель по - є - де. Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор...

4. Ба - тько ка - же:  
 "Не по - є - ду".  
 Ма - ті ка - же:  
 "Не по - є - ду". Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор...

5. Мо - є ко - ні  
 Не ко - ва - ни,  
 Мо - є са - ні  
 Не стро - я - ни. Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор...

6. О - бо - зва - вса  
 Па - ні че - ньку. Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор...

7. Я по - є - ту  
 Бель по - є - ду. Що-дрий ве - чор,  
 До - брий ве - чор...

## ТЕОРІЯ

## Примітки

<sup>1</sup> Чисельні експедиції співробітників Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського і Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (про експедиційну роботу більш докладно див.: [16, с. 49]).

<sup>2</sup> До таких належать форми з віршовою будовою <55,r4>, <55;P45>, <55r3;P553>, <44r3;P443>.

<sup>3</sup> У традиціях Уборти щедрівки (у місцевій вимові «щодровка», «щодрик», «щодрий») діти співали по під вікнами напередодні «старого» Нового року. Репертуар зазвичай не залежав від статі дитини, проте в деяких селах інформанти усе ж таки уточнювали стать: «Щиталоса, що щодроўки – се хлопочий день» (с. Хмелівка Олевського р-ну), «Ето деўкі, деўки. Хлоўци в нас не сповають [щедрівок]. Хлоўци только на Коляда сповають “Віди Бога” і “Козу” сповають» (с. Дуброва Лельчицького р-ну); у північних селах хлопчики і дівчатка (часто вже підлітки) щедрували окремо, виконуючи різні пісні: «Ходілі по отдельності, бо хлопци хлопочу спевають, а деўкі – девочу. Щодровать старейшиє не ходять» (с. Майдан-Копищанський, хутір Никони Олевського р-ну).

<sup>4</sup> Найменшу силабізовану тривалість (вісімку) позначаємо одиницею, інші тривалості – кратними їй цифрами. «Висхідний іонік» – грецький термін для позначення 4-складової стопи з двома короткими і двома довгими складами (на відміну від «низхідного іоніка» – <1122>).

<sup>5</sup> Зважаючи на таку широку географію, щедрівки з ритмом висхідного іоніка часто перебували в полі зору етномузикологів. Спеціальні дослідження на регіональному матеріалі здійснили В. Коваль [5] і Б. Луканюк [8]. Різні ритмокомпозиційні версії цього типу, в контексті з іншими зимовими наспівами, розглядали Т. Сопілка [17], Ю. Рибак [12], І. Клименко [2], Г. Пшенічкіна [10; 11], А. Колодюк [6], А. Коропніченко [7]. Ці та інші розвідки акумульовані в теоретичних і макроареалогічних дослідженнях І. Клименко [3; 4].

<sup>6</sup> Див. також: [6, прикл. 14].

<sup>7</sup> До мікстових колядних форм І. Клименко зараховує мелодії з неалгоритмічним чергуванням 4–5–6-складників з різним ритмічним утіленням [2,

с. 16–17]. Подібні мелодії аналізує і Б. Луканюк [8, с. 110–113].

<sup>8</sup> Виняток становить щедрівка із с. Рудня-Іванівська Ємільчинського району (прикл. 2), у мелодії якої опорним є другий щабель, а перший виникає лише у фіналісі.

<sup>9</sup> Усі записи здійснено від жінок похилого віку, які добре інтонували. Проте висотне варіювання деяких силабохрон у їхньому співі може вказувати на певну свободу в інтонуванні мелодій, що властиво не лише для дитячого виконання, але і для ритуальних звернень-загукань щедрувальників до господарів (голосний спів під вікном інколи межував із криком). Див. також: [6, прикл. 13].

<sup>10</sup> Такі версії зафіксовані в селах Суцани, Болярка, Радовель Олевського району, відомі вони і на інших теренах [див.: 6, прикл. 13].

<sup>11</sup> Див. також: [6, прикл. 13].

<sup>12</sup> У суміжній з верхньою Убортою традиції (с. Лучиця Новоград-Волинського р-ну) зафіксовано неподільний блок із двох щедрівок, де перша – це ритуальне звернення-запитання до господарів, проспіване у тридольному розмірі, а друга – безпосередньо щедрування з побажанням майбутнього врожаю, проспіване в ритмі диспондея.

<sup>13</sup> Щедрівку з таким рефреном записано також у с. Симоновичі Лельчицького району.

<sup>14</sup> Рідше трапляється такий варіант дворядкового приспіву: «Щодрий вечор, добрий вечор, добрим людям на здоров'є».

<sup>15</sup> Увагу привернув зразок із с. Хмелівка Олевського району (прикл. 5), у якому спостерігаємо невідповідність масштабів строфи в тексті й мелодії, оскільки будова тексту чотирирядкова – АБ;РС, а мелодії – дворядкова (за виключенням одноелементного початку пісні).

<sup>16</sup> Таку саму мелодію має щедрівка із с. Симоновичі Лельчицького району.

<sup>17</sup> Подібні наспіви зафіксовано в чотирьох селах (Хочине, Копище, Майдан-Копищанський Олевського р-ну і Дуброва Лельчицького р-ну). «Зависання» фіналіса на четвертому щаблі звукоряду властиво лише для разків із с. Дуброва, усі інші наспіви кадансують традиційно – на першому щаблі.

## Джерела та література

1. Іваницький А. Етюд з дешифрування фольклору: логічні основи музики. *Збірник наукових та науково-методичних праць кафедри фольклору та етнографії*. Київ : КДІК, 1995. С. 5–12.

2. Клименко І. Вектори генеральних ритмотворчих алгоритмів українсько-білоруського ранньотрадиційного меломасиву: 1. До постановки проблеми. *Проблеми етномузикології : зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2011. Вип. 6. С. 10–33; Атлас. К1–К4.

3. Клименко І. Українська зимова макроареалогія в контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Ч. 1. *Проблеми етномузикології : зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2016. Вип. 11. С. 15–20; Атлас. С. А4–А8, А10–А12.

4. Клименко І. Українська зимова макроареалогія в контексті слов'яно-балтського ранньотрадиційного меломасиву (СБРМ). Ч. 2. *Проблеми етномузикології : зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2017. Вип. 12. С. 8–18; Атлас. С. А1–А7.

5. Коваль В. До проблеми мелотипології тридольних щедрівок із висхідним іоніком у музично-ритмічній формі (за матеріалами зимових наспівів з околиць на північний захід від Горган). *Проблеми етномузикології : зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2011. Вип. 6. С. 69–74; Атлас. К11.

## МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ЩЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...

6. Колодюк А. Традиційні зимові наспіви середнього межиріччя Горині та Случі: збереження та сучасний стан. *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2017. Вип. 12. С. 66–80; Атлас. С. А11.
7. Коропніченко Г. Традиційні новорічні наспіви Київщини в контексті дослідження перехідних зон. *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2017. Вип. 12. С. 81–89.
8. Луканюк Б. Лінеарність у мелогенетичних студіях. *Народна музика Волині та Полісся*. Рівне, 2014. С. 97–117.
9. Можейко З. Песни Белорусского Полесья. Москва: Советский композитор, 1983. Вип. 1. 183 с.
10. Пшенічкіна Г. Традиційні зимові наспіви правобережної Черкащини: типологічно-географічна опозиція Наддніпрянщини і Поділля. *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2016. Вип. 11. С. 62–76; Атлас. С. А9.
11. Пшенічкіна Г. Традиційні зимові мелодії у басейні верхньої Самари. *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2017. Вип. 12. С. 90–100; Атлас. С. А14.
12. Рибак Ю. Мелотипи зимових обрядів Верхньоприп'ятської низовини. *Етнокультурна спадщина Полісся*. Рівне, 2005. С. 6–26.
13. Скаженик М. Зимові пісенні традиції басейну Уборті: до питання взаємозв'язків обрядів та мелотипів. *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей*. Київ, 2014. Вип. 9. С. 64–75.
14. Скаженик М. Мелогеографічний ландшафт басейну Уборті (за матеріалами річного обрядово-пісенного циклу). *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2010. Вип. 5. Ч. 1: Студії. С. 43–55; Ч. 2: Атлас. С. К9–К13.
15. Скаженик М. Мелоареали ранньотрадиційних зимових наспівів басейну Уборті (Середнє Полісся). *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2017. Вип. 12. С. 41–53; Атлас. С. А8–А11.
16. Скаженик М., Коробов О. Етномузичне вивчення календарних традицій Середнього Полісся в контексті суміжних наук (за матеріалами, локалізованими в басейні Уборті). *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей з атласом*. Київ, 2012. Вип. 7. Ч. 1: Студії. С. 48–62; Ч. 2: Атлас. С. К5–К8.
17. Сопілка Т. Щедрівки у пісенній традиції Полтавщини (за матеріалами експедицій 1986–2000 рр.). *Проблеми етномузикології: зб. наук. статей*. Київ, 2004. Вип. 2. С. 240–254.
18. Эвальд З. Песни Белорусского Полесья / под ред. Е. В. Гиппиуса. Москва: Советский композитор, 1979. 143 с.

## References


1. Ivanytskyi A. (1995) Sketch on the Folklore decoding: Logical Foundations of Music. *Collected Theoretical and Practical Papers of Folklore and Ethnography Department*. Kyiv: KDIK, pp. 5–12.
2. Klymenko I. (2011) Vectors of General Rhythm-Forming Algorithms of Ukrainian-Belarusian Early-Traditional Tune-Massif: To the Problem Stating. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 6, pp. 10–33, Atlas. K1–K4.
3. Klymenko I. (2016) Ukrainian Winter Macroareology in the Context of Slavic-Baltic Early-Traditional Melomassif (SBEM). Part 1. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 11, pp. 15–20, Atlas, pp. A4–A8, A10–A12.
4. Klymenko I. (2017) Ukrainian Winter Macroareology in the Context of Slavic-Baltic Early-Traditional Melomassif (SBEM). Part 2. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 12, pp. 8–18, Atlas, pp. A1–A7.
5. Koval' V. (2011) To the Problem of Melotypology of Three-Parts Shchedrivky with Ascending Ionic in Musical-Rhythmic Form (After the Materials of Winter Chants from the Outskirts to the North-West from Gorgany). *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 6, pp. 69–74, Atlas. K11.
6. Kolodiuk A. (2017) Traditional Winter Tunes of the Middle Interfluvium of the Rivers Goryn and Sluch: Preservation and Current State. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 12, pp. 66–80. Atlas, pp. A11.
7. Koropnichenko H. (2017) Traditional New Year Tunes of Kyiv Region in the Context of Transitional Zones Research. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 12, pp. 81–89.
8. Lukaniuk B. (2014) Linearity in the Melogenetic Studies. *Folk Music of Volhynia and Polissia*. Rivne, pp. 97–117.
9. Mozheiko Z. (1983) Songs of Belarusian Polesie. Moscow: Sov. kompozitor, Iss. 1, 183 pp.
10. Pshenichkina H. (2016) Traditional Winter Tunes of the Right-Bank Cherkasy Region: Typological and Geographical Opposition of the Over Dnipro Lands and Podillia. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 11, pp. 62–76, Atlas, pp. A9.
11. Pshenichkina H. (2017) Traditional Winter Melodies in the Upper Samara Basin. *Problems of Ethnomusicology: Collection of Scientific Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 12, pp. 90–100, Atlas, pp. A14.
12. Rybak Yu. (2005) Melotypes of Winter Rites of the Upper Prypiyat Lowlands. *Ethnocultural Heritage of Polissia*. (Edited and compiled by V. Kovalchuk). Rivne, pp. 6–26.
13. Skazhenyk M. (2014) Winter Song Traditions of the Uborť River Basin: On the Issue of Rites and Melotypes Correlation. *Problems of Ethnomusicology: Collected Papers*. Kyiv, Iss. 9, pp. 64–75.

## ТЕОPIЯ

14. Skazhenyk M. (2010) Melogeographic Landscape of the Ubort' River Basin (After the Materials of the Annual Ritual-Song Cycle). *Problems of Ethnomusicology: Collected Papers*. Kyiv, Iss. 5, Part 1, pp. 45–55; Part 2: Atlas, pp. K9–K13.
15. Skazhenyk M. (2017) Melody Areas of Early Traditional Winter Tunes of the Ubort River Basin (Middle Polissia). *Problems of Ethnomusicology: Collected Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 12, pp. 41–53, Atlas, pp. A8–A11.
16. Skazhenyk M., Korobov O. (2012) Ethnomusical Research of Calendar Traditions of the Middle Polissia in the Context of Adjacent Sciences (After the Materials, Localized in the Ubort' River Basin). *Problems of Ethnomusicology: Collected Papers with Atlas*. Kyiv, Iss. 7, Part 1: Studies, pp. 48–62. Part 2: Atlas, pp. K5–K8.
17. Sopilka T. (2004) Schedrivky in the Song Tradition of Poltava Region (After the Expeditionary Materials of 1986–2000). *Problems of Ethnomusicology: Collected Papers*. Kyiv, Iss. 2, pp. 240–254.
18. Evald Z. (1979) Songs of Belarusian Polesie. Moscow: Sovetskii kompozitor, 143 pp.

## SUMMARY

Musical folklore traditions of the Ubort' river basin belong to one of the ancient zones of the Slavic world, called Prip'yat' Polissia. The Ubort' river (right tributary of Prip'yat') enters the zone of Middle Polissia. It crosses four administrative districts in the zone of the Ukrainian-Belarusian borderland. Ukrainian ethnomusicologists have carried out a full study of the territory. As a result, a huge number of records have been collected in more than 100 villages. Also, musical folklore of adjacent territories has been studied.

18 rhythmic composition forms of winter ritual tunes have been discovered in the song traditions of Ubort'. **The subject** of the study consists in the three-part shchedrivky, based on the rhythm of the ascending Ionics – . **Methods of research** include comparative, structural and typological, method of phonetic transcription. The expeditionary materials of the authoress form the **source base**.

In the local tradition shchedrivky are considered as ritual songs that children sing under the windows of houses before the *old* New Year (January 13, according to a new style of chronology).

The area of rhythm formulas, based on the four-syllable rhythmic figure of the ascending Ionic, covers a considerable part of Ukrainian ethnic territory on the right bank of the Dnipro. This rhythm formula is known also in the Left Bank Ukraine. In the local song traditions of the Ubort' river basin, the basic rhythmic formula of the ascending Ionic has various rhythmic, compositional and pitch variants. Composition of shchedrivka-Ionic depends on the sound mood. It is customary to allocate one-element and strophic forms.

One-element tunes are based on continual repetition of the same rhythm-melodic tune. Only the poetic text of a song is updated. Such tunes always have a narrow range (thirds or quarters). In most samples the melody begins with a downward movement to the reference sound on the first stage of the sound sequence (the third syllable, which is stressed). After that, the melody rises to the upper end of the range. In some samples we observe a periodic cadence in the first stage of the sound sequence. The syllabic groups that are identical in music, which are located between the cadences in the first stage, are grouped into compositional units of different lengths: from two to six phrases. Sometimes within the limits of one song there is a contamination of two rhythmic formulas: Ionic changes to dispondey and in the poetic text the line of the plot can be preserved.

In one-element shchedrivky refrains are absent. But typical ritual formulas (appeals or wishes) can be heard at the beginning of shchedrivka or in the end, sometimes they frame the whole song.

Strophic shchedrivky can be with the refrain and without it. Such songs are two-lined and three-lined. In the stanza forms there is an obligatory melodic-intonational contrast between the first line (it consists of two syllabic groups) and the subsequent ones. The first two syllabic groups represent an upward movement of the melody from the subquart to the melodic peak, while the rest are the descending cadence phrases. In the Ubort' versions both the sequence



*МАРГАРИТА СКАЖЕНИК. ШЕДРІВКИ З РИТМОМ ВИСХІДНОГО ІОНІКА В БАСЕЙНІ УБОРТІ...*

of the mood supports and the range of melodies vary. One-element and strophic compositions can be freely alternated within the framework of one song. Sometimes one compositional principle dominates.

Song traditions that are localized in the Ubort' basin are outside the main range of the rhythmic formula of the ascending Ionic. Ubort' tunes have peripheral location. Therefore, the Ubort' tunes (based on the ascending Ionic) give an extraordinary variety, first of all, of the compositional and pitch-sounding arrangement of melodies. In such a way they differ from the tunes of other traditions (the Galicia-Volhynia-Podillia zone). Stable compositions (two-line system with stable supports mood) prevail.

**Keywords:** shchedrivky, Middle Polissia, ascending Ionic, rhythmic form.

IMMEDIATE

# Історія History

УДК 7.041.7:7.031.4](=161.2)

## КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ», «КОЗАК – ДУША ПРАВДИВАЯ» У СВІТЛІ НОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ (1)

*Ростислав Забашта*

Дослідження присвячено генезі зображень козака-бандуриста / козака Мамаю / козака – душі правдивої, що вважаються одними з найбільш самобутніх породжень вітчизняної художньої культури Нового часу. У центрі уваги означеної статті є питання конкретного часового виміру початкового етапу розвитку цих образотворчих пам'яток.

**Ключові слова:** датування, генеза / походження, картини «Козак-бандурист» / «Козак Мамай» / «Козак – душа правдивая», іконографія, зміст.

The research is dedicated to the genesis of the images of a Cossack-banduryst / Cossack Mamay / Cossack-truthful soul, that are considered to be one of the most original creations of Ukrainian artistic culture of the New Age. The issue of specific temporal dimension of the initial stage of these artistic monuments development is in the attention focus of the article.

**Keywords:** dating, genesis / origin, the paintings 'Cossack-Banduryst' / 'Cossack Mamay' / 'Cossack – Truthful Soul', iconography, content.

**Вступні зауваги.** Загальною темою статті обрано питання походження (а отже, джерел) зображення / картини «Козак-бандурист» (далі – ККБ) / картини «Козак Мамай» (далі – ККМ) та картини «Козак – душа правдивая» (далі – ККДП); зображень, які вже тривалий час вважаються одними з найбільш самобутніх, ба навіть «архетипічніших» явищ вітчизняної художньої культури Нового часу. Певною мірою цей вибір зумовлений історіографічною практикою, адже поміж різноманітних питань, що ставить перед дослідником ККБ / ККМ чи ККДП, проблема генези чи не найобговорюваніша. Воднораз саме в цій ділянці наукових студій – як показує аналіз тієї-таки історіографії теми – чи не найбільше плутанини, поверхових і недостатньо аргументованих оцінок та суджень. Існуючий стан речей спонукає до ґрунтовного критичного розбору й осмислення теми, тим паче, що для цього є поважний джерелознавчий привід. Маємо на прикметі іконографічні матеріали з поля польського та вітчизняного образотворчого (переважно графічного) мистецтва XVII–XVIII ст., які досі не залучалися до об-

говорення теми, але засвідчують існування цілком нових історико-культурних та ідейно-образних вимірів безпосередніх об'єктів нашого дослідного інтересу. Однак перед тим як перейти до висвітлення теми, уточнимо диспозицію зі складом пам'яток для дослідження та їхнім найменуванням (інакше кажучи – термінологічним позначенням).

У пропонованій роботі аналізуються зображення, що відтворюють насамперед і головню образ козака-бандуриста / кобзаря (далі – КБ), козака Мамаю (далі – КМ), а також образ козака, який, відклавши вбік музичний інструмент, «воші б'є» (згідно зі змістом одного рядка із тексту супровідного напису). Останній тип відомий під умовною назвою «Козак – душа правдивая» (далі – КДП), що також заснована на окремому словосполученні-визначенні супровідного напису. У літературі всі ці картини нерідко означаються однією назвою «Козак Мамай», що від певного часу (властиво, від кінця XIX ст.) прибрала роль (чи, точніше, регулярно номінується на роль) своєрідного загальника, спільного знаменника<sup>1</sup>. Цей приклад термінологічної уніфікації щодо

всіх аналізованих предметних носіїв порушеної теми не є, на нашу думку, цілком коректним і задовільним, адже, незважаючи на деяку практичну зручність, він призводить не лише до плутанини в найменуванні різних за іконографічно-композиційною структурою зображень<sup>2</sup>, а й до нівеляції суттєвих (структурних) ідейно-образних відмінностей між ними, особливо між ККБ і ККДП<sup>3</sup>. Урешті-решт слід зважити на те, що назва «Козак Мамай» у дійсності стосується тільки окремого іконографічного підтипу ККБ – композицій з додатковими персонажами і сценами похідного побуту та / чи покарання ворогів. Прикметно й те, що в авторських супровідних написах на зразках цього підтипу саме ім'я «Мамай» трапляється також не завжди. Фактично воно є неусталеним, а отже, доволі локальним найменуванням (онімом); таким, що ніяк не годиться на роль усеохопного термінологічного загальника. Тим паче, що згаданий підтип (ККМ) є пізнішим за походженням і, найімовірніше, похідним зображенням стосовно ККБ. Через це в тексті своєї розвідки будемо послуговуватися як термінологічним інструментарієм повними (і вже зголошеними) назвами основних об'єктів дослідження; а задля зручності (зокрема стислості) висловлювання вживатимемо їх переважно в скороченій (аббревіатурній) формі<sup>4</sup>.

**Питання датування початкового етапу розвитку ККБ / ККМ і ККДП.** Як свідчить історіографія, у визначенні часу появи та перебігу ранньої історії ККБ / ККМ попередні дослідники також не дійшли спільної думки. Так, певна кількість авторів у своїх хронологічних визначеннях початкового етапу історії аналізованого історико-культурного явища пріоритет надавала XVIII ст. Цього визначення дотримувалися Б. Бутник-Сіверський [6, с. 6, 7]<sup>5</sup>, Т. Марченко [30, с. 31, 32, 37], К. Скалацький<sup>6</sup>, Ф. Уманцев (в одній з останніх своїх книжок) [43, с. 307]<sup>7</sup> та деякі інші. Однак більшість із тих, хто писав про ККБ / ККМ / ККДП, час їхньої появи в культурному просторі Русь-України відносив до XVII ст., а подекуди й до більш ранніх періодів історії.

Посутньо першим таку хронологічну віху виставив К. Широцький, хоча в першій

своїй публікації він покликався на згадку про зображення запорожця-бандуриста «на древнем здании XVII в. в Седневе, Черниг. губ.», уміщену в журналі «Киевская старина» за 1882 рік [48, с. 265, 266; 49, с. 34]. Утім, для цього автора XVII ст. (точніше його середина) послугувало лише допустимою верхньою межею відносно тривалого проміжку, упродовж якого образ КМ кристалізувався. Імовірною нижньою межею цього процесу К. Широцький вважав XVI ст. [49, с. 34]. На його думку, підставою такого визначення слугували факти використання образу коня (слід гадати, у вітчизняному фольклорі) та бандури (як символу козацького звитяги і як супровідного музичного інструмента) в Україні саме з XVI ст. [49, с. 34]. На давність сюжету картини (не пізніше XVII ст.) досліднику вказала і присутність серед озброєння козака лука, «употреблявшегося еще до появления огнестрельного оружия» [49, с. 34].

Позицію К. Широцького в цілому підтримав Д. Щербаківський, пишучи, що ККМ «скомпонована» не пізніше середини XVII ст. [13, с. 2]. Названим століттям історичний початок ККБ свого часу окреслили (прямо чи опосередковано) такі дослідники: Є. Кузмін [27, с. 458]<sup>8</sup>, К. Костенко [26, с. 28, 29], Я. Затенацький [21, с. 93, 97], П. Жолтовський [17, с. 57; 15, с. 63–64; 19, с. 297], Г. Логвин [28, с. 249], Ф. Уманцев (у попередніх розвідках) [42, с. 100], Л. Міляєва [29, с. 220], Я. Дашкевич [11, с. 706, 707, 709], С. Бушак [7, с. 877]<sup>9</sup>, М. Чорна [47, с. 56], І. Зінків [22, с. 235, 236] та ін. Із версією К. Широцького перегукуються інтерпретаційні позиції й деяких інших дослідників, зокрема О. Галенка, який припускав появу «зображення Мамає до XVIII ст.» на підставі присутності в репертуарі предметної атрибутики головного персонажа лука і металевої чари [9, с. 157], П. Клименка та П. Білецького, які зазначили, що ККБ (ККДП) цілком могла існувати вже в XVII ст. Заразом виникнення композиції із фігурою сидячого козака П. Клименко відносив до часу зародження самого козацтва, коли «у задніпровських степах людиність жила “уходницькими” промислами» [24, с. 460]. На переконання П. Білецького, ККБ / ККДП

## ІСТОРІЯ

відбивала «давно складені, традиційні для національного живопису стилістичні форми, <...> риси дуже давніх прототипів» [4, с. 21, 31]. Щобільше, за спостереженнями цього дослідника (та його послідовників), композиція ККБ (як і ККДП) постала значно раніше XVII ст. – ще в докозацьку добу [4, с. 6, 20, 22, 31; 8, с. 36; та ін.].

Перед критичним розбором цих версій, власне версії К. Широцького та його послідовників (зосібна найяскравішого з них – П. Білецького) як більш контроверсійної, слід відзначити один принциповий момент її (останньої версії) *логіко-мисленнєвої* конструкції і, відповідно, методи. Говорячи про давність ККБ / ККМ / ККДП, науковці зазвичай розрізняють реальні зразки зображень КБ / КМ / КДП, їхній головний мотив (образ козака) як такий і / чи їхній загальний принцип іконографічно-композиційного укладу як такий. Посутньо вони переводять проблему історії появи і становлення об'єкта нашої уваги із фактичної / фактографічної площини розшуку його прототипу (як певної іконографічно-композиційної цілості) у площину розшуку прототипу лише однієї його іконографічної частини (бодай і головної) і / чи загальної композиційної схеми<sup>10</sup>. Назагал такий підхід до розв'язання порушеної проблематики теми не позбавлений певного сенсу (з огляду на існуючі прогалини джерельної бази). Воднораз він, увіч, дещо зміщує акценти пошукової роботи, надаючи їй більше теоретико-умоглядного, а отже, більш гіпотетичного, виміру і вимагаючи від дослідника неодмінного узгодження між конкретними реаліями історії власне окремого мотиву і / чи композиційної схеми та історії аналізованих творів як таких (творів у їхньому доконаному вигляді); узгодження, яке в підсумку мусить дати відповіді на питання: коли, де, за яких обставин і яким чином історія мотиву / композиційної схеми фактично стає історією аналізованої картини?

Увесь набір підстав, якими керувалися і подекуди продовжують керуватися деякі науковці для відносно раннього датування сюжету ККБ / ККМ, складається з таких основних джерелознавчих і логіко-аналітичних позицій: 1) твердження (окремих

авторів) про існування зразків ККБ / ККМ XVII ст. або пізніших копій цих зображень; 2) твердження (окремих авторів) про існування зразка /-ів ККБ / ККМ, що датується /-ються початком XVIII ст. і, відповідно, дає /-ють привід припускати існування подібних творів у попередньому столітті; 3) твердження (деяких авторів) про значне поширення ККБ / ККМ на українських землях упродовж XVIII ст., що саме собою слугує достатньою підставою для віднесення появи аналізованих творів до XVII ст.; 4) наявність у спадку образотворчого мистецтва давнього й ранньосередньовічного періодів історії Сходу (насамперед Передньої та Середньої / Центральної Азії) зображень воїна / музики, які демонструють риси зовнішньої подібності до образу КБ і КДП. Розберемо кожний із цих аргументів окремо.

Доказом існування зразків ККБ / ККМ / ККДП до XVIII ст. П. Білецькому (у його початковій праці «Козак Мамай» – українська народна картина» [4]) і деяким сучасним авторам, зосібна О. Держко [12, с. 12], С. Бушаку [25, с. 44; 7, с. 877], Т. Гедзь [51], послугував один із відповідних живописних зразків (т. зв. «Козак-бандурист») зі збірки Харківського художнього музею (далі – ХХМ) (інв. 779-ЖРУ), на чільному боці якого зазначено дату «1642» [4, с. 6, 9; 12, с. 12]<sup>11</sup>. Щоправда, означене музейне полотно більшість із авторів та музейних працівників визнали за копію давнього зразка [25, с. 44, 298; 50]. До такого висновку врешті-решт схилився, за словами С. Бушака, і П. Білецький, віднісши його виконання до зламу XVIII–XIX ст. [25, с. 44]. При цьому Т. Гедзь покликала на традицію «тривало(го), майже незмінно(го), копіюванн(я)» більш ранніх прототипів, слідування певному іконографічному канону – як на основу творчої практики «народних іконописців» (sic!) [51].

Звісно, твердження про існування практики копіювання (точніше – більш-менш тотожного відтворення, повторення давнішого образотворчого взірця) і додержання водночас певного канону є слушним; таким, що відповідає історичним реаліям художнього процесу в Русі-Україні як ран-

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ»...

нього Нового часу, так і попереднього й наступного хронологічних періодів. Однак в аналізованому випадку покликання на загальні традиційні правила тиражування зображень не є достатньо переконливими, адже воно аж ніяк не пояснює – достеменно й вичерпно – причину присутності зголошеної дати саме на конкретному харківському зразкові. Річ у тім, що названий твір за своїм композиційним та іконографічним ладом вельми подібний до композицій з додатковими побутовими та «гайдамацькими» сценами, присвячених козакові Мамаєві (див. далі). Як визнано всіма (чи майже всіма) дослідниками, останній іконографічний тип змістовно пов'язаний з подіями гайдамацького руху, що відбувалися на землях Правобережної України упродовж 20–60-х років XVIII ст. З'явився ж він близько середини чи на початку другої половини (у 1760-х рр.) названого століття [39, с. 153–154; 40, с. 204; 13, с. 5; та ін.] і представлений винятково полотнами XIX ст. [3, с. 32]. У цьому разі дата «1642» явно не узгоджується з ідейно-тематичним планом та історичним контекстом «гайдамацьких мамаїв» та їхніми відповідниками, зокрема з невцілілим, але описаним свого часу А. Скальковським у книзі «Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733–1768» (1845) «мамаєм» [39, с. 153–154 (приложение № 1: Легенда о козаке Мамае)].

Останній зразок принципово важливий для нашого розбору, адже зазначена на ньому дата: «1642 г. Мая 5» [39, с. 154], назагал вторує повній даті на харківській композиції – «1642 года мая 5 дня» [25, с. 124, іл. 2]. Цей очевидний збіг найпростіше й разом найлогічніше пояснити взоруванням автора-виконавця і / чи замовника «Козака-бандуриста» з ХХМ на опис А. Скальковського «портрет(а) козака-гайдамаки Мамая / изображени(я) Мамая», датованого «1642 г. Мая 5» [39, с. 153–154], хоча ототожнити ці картини між собою неможливо через низку суттєвих відмін у складі персонажів і додаткових сцен, атрибутиці і розміщенні спільних деталей<sup>12</sup>. Допустити «генетичний зв'язок» між порівнюваними творами цілком доречно з огляду на: 1) ти-

пологічну спорідненість зображень; 2) доступність опису «зразка Скальковського» в публічному просторі XIX ст. (починаючи від 1845 р. – часу виходу в світ праці названого історика [39]). Виглядає на те, що автор картини з харківського музею скористався описом А. Скальковського, але достатньо самовільно, «творчо», дотримавшись подібності лише на рівні загальних композиційно-іконографічних прикмет і у відтворенні конкретної історичної дати.

У руслі порушеної проблематики годі не відзначити і той разючий факт, що серед ККБ, ККМ і ККДП «датованих» композицій – мізерна кількість (властиво лише три полотна, два з яких мають тотожну дату). Якщо припустити незмінне тиражування / копіювання ККБ / ККМ уже від другої третини XVII ст. і якщо визначати в такому тиражуванні давніх зразків загальноприйняту (традиційну) норму з'яви «нових» екземплярів аналізованих зображень, то постає низка закономірних, але непростих для пояснення питань, наприклад: чому позначок року (і / чи місяця та числа) так мало серед загальної кількості збережених донині аналізованих зображень козаків; чому дві з трьох дат, пов'язаних із XVII ст., збереглися саме на ККМ, тобто на композиціях «гайдамацького сюжету»; чому на картинах з образом КБ і КДП, які, на думку П. Білецького та його послідовників, презентують найдавніші, базові іконографічні типи (перший з яких ліг в основу і ККМ), відсутні будь-які дати<sup>13</sup>; чому назагал питомих і, відповідно, цілком очевидних копій так мало<sup>14</sup>; де копії, скажімо, першої половини / середини XVIII ст. і чому, врешті-решт, з пошукуваних зображень останнього історичного періоду збереглися тільки окремі зразки? Відповіді на ці питання відсутні в публікаціях прихильників «копійності» аналізованого харківського зразка.

Додатково наголосимо на тому, що найближчими аналогами (за стилістичними та основними іконографічними рисами) до твору «Козак-бандурист» зі збірки ХХМ є відповідні живописні образи XIX ст. (порівняймо, наприклад: під оглядом іконографії – ККМ, Національний музей історії України, інв. X-271; «Козак-гайдамака», Націо-

## ІСТОРИЯ

нальний музей історії України, інв. М-1319; ККМ, приватна збірка; під оглядом стилістики – ККМ, Дніпровський історичний музей, інв. Х-271; ККМ, Одеський художній музей, інв. Ж-195; ККБ, Національний художній музей України (Київ), інв. Ж-806; «Грицько Запорожець», Національний музей у Львові, інв. Ж-193; ККБ, Національний художній музей України (Київ), інв. Ж-811; ККМ, приватна збірка; ККМ, Дніпровський історичний музей, інв. Х-59; ККМ, Український центр народної культури «Музей Івана Гончара», інв. Ж-615) [25, с. 127, 157, 193, 202, 207, 208, 216, 248, 267, 292–293, 298, 299, 300, 301, 302, 303] <sup>15</sup>. До слова, як означені, так й інші збіги зі зразками XIX ст. відзначали також деякі попередні науковці. Так, для Ф. Уманцева вказівкою пізнього датування (у межах XIX ст.) цього твору став характер його малярства (з відтворенням повітряної перспективи та складних ракурсів деяких атрибутів: списа, рушниці, з ландшафтним вирішенням першого плану), каліграфія супровідного «досить великого тексту» й одна іконографічна прикмета, а саме: відтворення на полотні «такого інструмента, як торбан» [44, с. 250–251, (іл.) 187]; для О. Галенка – брак низки атрибутів (лука, стріл, кухля), притаманних для всіх ранніх зображень, виразна «реалістична манера малювання», яка виказує в полотні не копію, а в кращому разі кардинальну переробку якогось взірця [9, с. 154] <sup>16</sup>. У свою чергу К. Скалацький, рецензуючи згаданий альбом «Козак Мамай...», також вказав на пізню (середини XIX ст.) каліграфію супровідного напису харківського твору, на подібність авторської манери його виконання до зразка ККМ зі збірки Національного художнього музею України (Київ) (№ 66 за каталогом) [37, с. 14–15], що датується музейниками початком XIX ст. [25, с. 250, 302, (іл.) 66]. На переконання цього дослідника, харківський зразок (як і означений київський) належить пензлю цехового іконописця 20–50-х років XIX ст. з Чигиринщини і був виконаний на «спецзамовлення». Дату «1642» було поставлено на прохання замовника задля «постаріння», а отже, й підвищення вартості (і значення) твору (в очах колекціонерів) серед аналогічних

недатованих «мамаїв». Таким чином, дата «1642» є, на думку названого автора, питомою фальсифікацією [37, с. 15].

Наведені контраргументи не дозволяють, увіч, уважати «датоване» харківське зображення (як і аналогічний «зразок Скальковського») копією давніх живописних взірців другої третини XVII ст. [25, с. 124, 298; 51; та ін.]. Натомість найдоречніше вважати його (слідом за деякими попередніми і нинішніми атрибуціями) витвором XIX ст. [25, с. 124, 298] <sup>17</sup>.

Сказане стосується й зображення козака, яке за іконографічним ладом нагадує ККДП і зберігається в Житомирському обласному краєзнавчому музеї (інв. Ж/Г-112) [25, с. 175, 300, (іл.) 28]. Воно датується початком XIX ст., однак вважається копією полотна 1690 року на тій лише підставі, що супровідний напис завершується своєрідним підписом: «Козакъ Запорожец 1690 года» [25, с. 175, (іл.) 28]. Щодо цього живописного полотна слід зробити додаткове застереження. Іконографічний лад його не подібний на жодний із трьох традиційних типів. Перед нами своєрідний перехідний тип між образами КБ і КДП. Помітно вирізняється твір (з-поміж інших зразків) і живописною манерою виконання, яка вторує полотнам кінця XIX – початку XX ст. академічного письма. З огляду на таку його самотність, реально добачати в ньому авторський твір окремого маляра, а дату в написі розглядати радше за позначення якоїсь пам'ятної історичної події / історичного періоду, а не часу написання. До слова, К. Скалацький визначив це зображення за «відверту фальсифікацію» [37, с. 15, 17], якій не місце в каталозі традиційних зразків ККБ, ККМ, ККДП.

У названій роботі П. Білецького є покликання ще на деякі зразки зображень «XVII ст.». Так, він згадує мальоване зображення козака, який «воші б'є» (КДП), на шафці названого століття зі збірки Київського музею українського мистецтва (нині – Національний художній музей України) [4, с. 10], а також картину, яку свого часу В. Тарновський придбав у П. Лукашевича для своєї колекції і яку О. Лазаревський однозначно визначив за витвір цього-таки (XVII) століття [4, с. 10; див. також: 1,

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ»...

с. 164] <sup>18</sup>. Урешті він покликається на відповідні гравіровані зображення козака з чотиривіршем «Козак – душа правдивая», про які повідомив свого часу І. Франко [4, с. 11]. Однак вивчення джерел інформації про названі художні твори, а також історико-мистецький аналіз останнього живописного зразка у підсумку не підтвердили задекларовані вченим датування. Як з'ясовується, вони належали /-ть або до спадку XVIII ст., або походили /-ять уже з наступного (XIX) ст.

Щодо шапки з образом КДП (який, за словами Л. Міляєвої, мав відносно невеликий розмір і містився на внутрішньому боці тильної стінки дерев'яної меблі), то нині вона не числиться у збірці Національного художнього музею України (Київ). Розшукати відомості про неї в музейній документації також не вдалося. Водночас Л. Міляєва, яка неодноразово бачила означений експонат під час своєї роботи в Музеї упродовж 1949–1966 років, висловила думку про пізніше (за XVII ст.) його датування <sup>19</sup>.

Згадана картина зі збірки В. Тарновського – це, судячи за описом в «Каталог(е) українских древностей коллекции В. В. Тарновского» (1898), відомий (але втрачений?) зразок під № 712 і назвою «Запорожець или козакъ Мамай» [23, с. 77–78, табл. 16], у тексті супровідного напису якого двічі згадується в афористичній формі війна 1812 року з французами: «...тілкожъ минъ негля на лавъ оумърати и съ французами бере охота ище погуляти», «...щебъ прогнавъ хорентву за Віслу и розлетълася бь съ французами ляхва, якъ одъ жару блохва» [23, с. 78] (див. також далі).

Стосовно графічного образу запорожця з підписом «Козак – душа правдивая», то зв'язка з текстом праці І. Франка «До історії українського вертепу» (1906) показала, що автор студії означив його не XVII, а XVIII ст. [45, с. 56]. До слова, І. Франко не назвав, на превеликий жаль, жодного уцілілого зразка таких графічних зображень (які «дешевими друками розходилися скрізь по Україні») і не вказав джерела зголошеної ним інформації [45, с. 56].

Стосовно питання існування творів самого початку XVIII ст., то з доступних на сьо-

годні зразків ККБ таким часовим виміром у низці публікацій наділялося лише одне вціліле настінне зображення (на тиньку), що спершу зберігалось в Церковно-археологічному музеї при Київській духовній академії (інв. № 4791), а нині – у Національному художньому музеї України (Київ) (інв. Ж-431) [35, с. 166 (№ 4791); 31, с. 173, (іл.) 71; 25, с. 136, 137, 298] (іл. 1). Чи не першим означене датування твору запропонував П. Білецький [4, с. 34, іл.]. Перегодом його підхопив П. Жолтовський, покликавшись при цьому на стилістичні риси зображення та палеографічні ознаки підпису під ним [18, с. 230, 231, іл. 173; 19, с. 291, 295, (іл.)]. Таке датування, як і його пізніша модифікація (у межах першої половини названого століття [10, с. 56]), викликає заперечення. Тут слід констатувати, що ні стилістика, ні палеографія напису жодним чином не вказує саме на початок XVIII ст. Натомість типаж персонажа, точніше характер його зачіски і форма вусів, недвозначно орієнтує на приписи моди вже наступного XIX ст., щонайраніше, на період зламу XVIII–XIX ст. До такого часового визначення навертає і датування найближчої аналогії – втраченого зразка КДП зі збірки колишнього Чернігівського музею українських старожитностей імені В. В. Тарновського, який був намальований (судячи за змістом супровідного напису) після 1812 року [2, с. 487–488, (ил.); 4, с. 21–22, 40, іл.]. Підтверджує запропоновану хронометрію і зовнішня подoba шляхтича-бандуриста з картини близько 1800 року пензля польського маляра М. Стаховича (1768–1825) «Бандурист і єврей», що зберігається у краківському Національному музеї (*Muzeum Narodowe w Krakowie*, інв. № MNK II-a-89) [50, s. 327] (іл. 2). Урешті слід констатувати, що всі зразки ККБ достеменно XVIII ст. демонструють цілком інше іконографічне, стилістичне та значною мірою композиційне потрактування як образу самого козака, так і сюжету в цілому. Тимто є резон повернутися до часової атрибуції твору, запропонованої М. Петровим ще в 1915 році, а саме до дати кінця XVIII – початку XIX ст. [34, с. 55, табл. XXXIII: 4] <sup>20</sup>. Утім, з огляду на висловлені заперечення, найбільш реальною хронологічною віхою

## ІСТОРИЯ

для означення часу створення цього твору бачиться період саме початку XIX ст. А така часова атрибуція, вочевидь, позбавляє названий твір сили доказу на користь існування ККБ / ККМ / ККДП у XVII ст. (не кажучи вже про віддаленіші історичні періоди).

Покликання К. Широцького, а за ним Т. Марченко, на значне поширення ККБ / ККМ в Україні впродовж XVIII ст.<sup>21</sup>, як на опосередкований доказ їхньої з'яви і становлення в попередній історичний період [30, с. 31], мало б сенс, якби спиралося на доконану фактографію. Остання, натомість, свідчить про дещо інше. Творів (поміж збережених), які беззастережно датуються XVIII ст., порівняно небагато. Усі (чи маже всі) найдавніші доступні на сьогодні літературні джерела, у яких міститься інформація про ККБ / ККМ / ККДП, походять із XIX ст. [48, с. 265–266; 49, с. 30, 33; 4, с. 4–5, 10] і відображають стан речей з поширенням ККБ / ККМ / ККДП переважно та головню в цьому-таки столітті; у кращому разі – стан кінця попереднього століття. Стосовно самих творів XVIII ст., то найбільш ранні з них датуються лише початком 1750-х років. Маємо на увазі два відповідні рисунки козаків-бандуристів із «кунштів» Києво-Лаврської іконописної майстерні [16, с. 2, 14, 158, 265, 273, (іл.) 908, 1270]<sup>22</sup>. Тобто предметно і конкретно говорити про рівень поширення ККБ допустимо тільки стосовно другої половини названого століття. Щоправда, принаймні два (з трьох відомих) «кунштових» рисунки: стоячого і сидячого (розфарбованого) [16, с. 2, 273, іл.] козака-бандуриста, неможливо беззастережно залічити, слідом за П. Жолтовським, до цілком оригінальних творів, щобильше, виконаних із натури [18, с. 231; 16, с. 14; 19, с. 291, 292–293, іл.] (іл. 3, 4). Низка прикмет: виразна узагальненість образу сидячого запорожця, набір атрибутів та їхній композиційний уклад, присутність (в одному випадку) характерного супровідного напису, переконує у «вторинності» цих зображень. Їхні автори (учні Києво-Лаврської іконописної майстерні), найвірогідніше, скопіювали чи відтворювали по пам'яті бачені ними зразки ККБ, як копіювали графічні портрети Б. Хмельницького та інших військово-полі-

тичних, церковних діячів XVII–XVIII ст. Не даремно той-таки П. Жолтовський одного разу обмовився про виразний «вплив народного мистецтва <...> у вирішенні складних, глибоких за змістом композицій, <...> в трактуванні традиційних іконографічних образів» у низці «кунштових» рисунків, до яких залічив і «три варіанти народної картини “Козака-бандуриста”» [20, с. 73, 74, 76, іл.]. Подібну думку висловив і Д. Степовик [41, с. 58]. Зважаючи на сказане, є, гадається, підстави припускати, що ККБ не тільки існували, а й мали певне поширення вже в першій половині XVIII ст. Воднораз той-таки «кунштовий» рисунок фігури запорожця-бандуриста на повний зріст [16, с. 122, 256, (іл.) 593] (рисунок, який супроводжується, до слова, характерним текстом: «Гей козак запорожць погуляймо трохи а ще ляхам потрусимо нераз блохи» [16, с. 256]) та сидяча (почасти «по-європейськи», почасти «по-східному / по-турецьки») фігура бандуриста в козацькому (?) вбранні з ілюстрації «Олімп із музами (?)»-музикантами» рукописного панегірика «Олімп» 1730 року на пошану архімандрита Єлєцького монастиря, фундатора Чернігівського колегіуму Іоана Максимовича [46, с. 81, прим. 1, с. 83, мал. 23]<sup>23</sup> цілком реально вказують на те, що перша половина, принаймні початок, XVIII ст. – це період формування і утвердження образу козака-бандуриста в новочасному мистецтві Руси-України, зокрема образу, який, еволюціонувавши відповідним чином, склав іконографічно-композиційну основу ККБ, а згодом і ККМ.

Кілька слів щодо давніх і середньовічних прототипів Сходу, задекларованих К. Широцьким, Д. Щербаківським, К. Костенком, І. Єрофеївим, Я. Затенацьким, П. Білецьким, О. Найденом, С. Бушаком та ін. Свого часу Я. Дашкевич, реагуючи на запропоновані попередниками зближення образу КБ / КДП зі східними (зокрема буддистськими) аналогами, відзначив кілька їхніх слабких місць. По-перше, це надмірна загальність суджень, що базована на таких же узагальнених свідченнях про аналогії; суджень, які зводилися переважно до характеру сидячої пози персонажа; по-друге і по-третє, віддаленість часова і / чи територіальна



РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ»...



1. Козак-бандурист.  
Злам XVIII–XIX ст.  
Тиньк, олія. НХМУ

2. Стахович М.  
Бандурист і єврей.  
Близько 1800 р.  
Полотно, олія. MNK



## ІСТОРІЯ



3. Козак-бандурист  
(розмальований).  
1752 / 1753 / 1754 р.  
Альбом малюнків учнів  
та наставників малярні /  
іконописної майстерні  
Києво-Печерської лаври  
(книга: XX–70).  
Папір, туш, акварель.  
ІР НБУВ



4. Козак-бандурист (стоячий).  
Перша половина 1750-х рр.  
Альбом малюнків учнів  
та наставників малярні /  
іконописної майстерні  
Києво-Печерської лаври  
(книга: XIX–101 / 8426 Б).  
Папір, туш. ІР НБУВ

(просторова) [11, с. 705–706]. І дійсно, усі прихильники східної теорії походження ККБ / ККДП або обмежуються самими лише загальними судженнями, або названі ними конкретні східні відповідники розведені з образом козака на досліджуваних вітчизняних картинах у часі і / чи просторі. Крім цього, однією з вимог до потенційного східного прототипу Я. Дашкевич називає також його поширеність на вітчизняних землях та легкодоступність для основної маси козацьких малярів [11, с. 706]. У зв'язку із цим мимоволі постає питання: чи могли потрапляти в Україну впродовж кінця XVII – першої половини XVIII ст. східні (окрім ламаїстських ікон калмиків) зображення, скажімо, сидячого «по-турецьки» музики? Прийнятна відповідь на нього: радше «так», ніж «ні», зважаючи на постійні торгові зносини і воєнні конфлікти з державами Сходу (насамперед Кримським ханством та турецькою Портою, а також Іраном), що зумовлювали появу численних імпортованих товарів і військових трофеїв<sup>24</sup>. Проте зазедве чи були ці інокультурні «вкраплення» (переважно ісламського світу) настільки масовими та поширеними, аби стати буквально підручним матеріалом для вітчизняних мистців і спричинитися, у підсумку, до появи сталого образу КБ / КДП. Підтвердженням останнього є той факт, що жодного зразка таких зображень східних музик донині не виявлено в межах України, принаймні жодний такий зразок – наскільки нам відомо – не введений у науковий обіг.

З наведеного аналізу відповідних наукових текстів й образотворчих зразків випливає один суттєвий і zarazом достатньо очевидний висновок: зразків ККБ / ККМ / ККДП, які можна було б беззастережно віднести до XVII ст., не існує, принаймні їх донині не виявлено і не введено в науковий обіг. Тим паче не існує художніх відтворень сюжету КБ до XVII ст., як припускав свого часу К. Широцький та його послідовники. Про існування і поширення картини КБ / КДП до XVIII ст. не повідомляє й жодне писемне історичне джерело. Зокрема, не згадано її в тексті відомої «Подорожі антіохійського патріарха Макарія...» Павла Халебського, який відвідав Україну в 1654 і 1656 роках

[14, с. 12]. Воднораз цей автор щонайменше двічі називає конкретні зразки портретного живопису (портрети патріархів у Києві, кінний портрет Тимофія Хмельницького на поховальній хоругві, що висіла над його гробівцем у Суботові) й відзначає високий рівень майстерності козацьких живописців у відтворенні людей «як вони є», а також ув іконописанні [36, с. 100, 131, 140]. Щоправда, тут слід зробити – заради справедливості – одне суттєве уточнення.

Свідчення П. Халебського (яке є одним із найдетальніших, якщо не найдетальнішим, історичним джерелом XVII ст.) стосуються, увіч, лише початку другої половини означеного століття і не відображають реальний стан речей наприкінці цього історичного відтинку. Проте якби і відображали, вони не є, звісно, інформативно вичерпними. Ця констатація тим паче справедлива стосовно свідчень усіх інших авторів, які описували Русь-Україну на початку Нового часу (Гійом Левассер де Боплан, Альберт Вімінн, Я. Гільдербрандт, Лінаж де Вусієн, Патрик Гордон, І. В. фон Келлера, А. Тилера та ін.). А якщо так, то беззастережно відкидати можливість початку формування ККБ / ККДП упродовж бодей кінця XVII ст. ніяк не випадає. Однак для обґрунтування такої можливості потрібна, вочевидь, належна фактографічна база.

#### Примітки

<sup>1</sup> За спостереженнями С. Бушака і Т. Гедзь, ця традиція розпочалася від 1898 року з відповідного тексту «Каталога українських древностей коллекции В. В. Тарновского» та статті «Мамай. Изображение запорожца» в журналі «Киевская старина» [23, с. 77–79; 2; 25, с. 18; 51]. З наступних видань, наприклад, див.: [13; 4; 30; 47; 25].

<sup>2</sup> Наприклад, див.: [25, с. 124, 127, 128, 132, 134, 154, 168–169, 177, 181, 184, 196–197, 227, 233, 234, 235 та ін.].

<sup>3</sup> Наразі є привід і сенс визнати (з відстані часу й накопиченого наукового досвіду) недостатній рівень моєї редакторської роботи над альбомом «Козак Мамай: феномен одного образу...» і цілковиту справедливість відповідної критики на мою адресу Кіма Скалацького [37, с. 18]. На своє виправдання можу сказати лише те, що силою різних обставин проводити редагування каталожної частини видання (автори Ірена та Валерій Сахаруки) мені взагалі не довелося (це не входило в обсяг поставленого переді мною

## ІСТОРИЯ

конкретного завдання, вперше з нею ознайомився вже постфактум: після видруку книжки), а визначений термін опрацювання тексту вступної статті (автор Станіслав Бушак) був у край стислий (до цього ж, текст був наданий для роботи без супровідного ілюстративного ряду). Урешті-решт, мої застереження щодо певної некоректності загальної назви видання були відхилені одним із керівників проекту.

<sup>4</sup> Принагідно зауважимо, що в літературі трапляються інші варіанти уніфікації аналізованих картин. Так, К. Скалацький уживає, oprіч традиційних назв «мамай», «козак-бандурист», «козак – душа правдивая», такі понятійно-термінологічні конструкції, як «вертепні мамай», під якими слід розуміти, увіч, ККБ і ККДП [37, с. 4, 6, 7, 16], а Т. Гедзь послуговується словосполученнями «гайдамацький сюжет», «гайдамацькі картини» для означення ККМ [51].

<sup>5</sup> Точніше, дослідник говорив про другу половину століття [6, с. 6].

<sup>6</sup> К. Скалацький появу ККМ однозначно відніс до другої половини XVIII ст. і безпосередньо пов'язав (слідом за деякими попередніми авторами) з подіями Гайдамаччини [37, с. 12, 21]. Воднораз час з'яви ККБ і ККДП цей автор також зарахував до названого хронологічного відтинку [38, с. 44; 37, с. 21]. Назвагал «мамаєвим періодом» (тобто часом появи та інтенсивного поширення означеної категорії картин на козацьку тему) він визначив «другу половину XVIII і все XIX ст.» [37, с. 18].

<sup>7</sup> Слід зауважити, що таке хронологічне визначення названий автор висловив лише в цій, останній, своїй книзі з історії вітчизняного мистецтва.

<sup>8</sup> За словами цього автора, поява образів КМ належить до часу Тараса Бульби (sic!) [27, с. 458].

<sup>9</sup> У своїх більш ранніх публікаціях цей автор демонстрував своєрідне «хитання» між версіями П. Жолтовського і П. Білецького. З одного боку, він підтримує спостереження першого з названих дослідників про зародження і формування різних варіантів ККБ упродовж XVIII ст., з другого, – вважає позицію П. Білецького в питанні походження «композиційної основи „мамаїв“» допоки більш аргументованою, додаючи до переліку існуючих аналогів ще декілька зразків із поля давнього (сарматського) і новочасного мистецтва Монголії та України [25, с. 42, 44–47].

<sup>10</sup> Утім, досить часто історія виокремлених понятійних величин: «мотив» і «картина», у підсумку отожднюється. Так чинить, зосібна, Я. Затенацький, який стверджував, що «мотив козака-бандуриста слід вважати дуже раннім. Він сягає до середини й другої половини XVII ст.» [21, с. 94]. Воднораз у своїй публікації цей автор оперує (і не одноразово) хронологічною величиною XVII ст. для визначення початкового періоду історії самої картини [21, с. 93, 97].

<sup>11</sup> Щоправда, С. Бушак покликався на харківських дослідників, які вважають назване полотно лише копією зразка 1643 року [25, с. 44].

<sup>12</sup> На це звернула увагу вже Т. Гедзь [51]. Воднораз доводиться констатувати, що опис А. Скальковського [39, с. 153] є вельми побіжним.

<sup>13</sup> Припущення Т. Гедзь про перенесення дати «1642 р.» на картини «гайдамацького» сюжету з первісного варіанта народної картини (на якій відтворювався «єдиний персонаж – козак-бандурист») на тій лише підставі, що останній варіант вважається початковим стосовно першого [51], є цілком умоглядним, не підкріпленим жодним конкретним доказом.

<sup>14</sup> Перед нами, натомість, у переважній більшості переспіви, більш чи менш майстерні варіації, але не копії як такі.

<sup>15</sup> У питанні датування перелічених зразків ми покладаємося на власні спостереження та аргументацію К. Скалацького [37, с. 6–8, 12, 14–19, 29, 30].

<sup>16</sup> Своє застереження О. Галенко поширював і на зображення козака зі збірки ЖОКМ (інв. ЖГ-112).

<sup>17</sup> Ф. Уманцев відніс цей зразок до XIX ст. (без конкретизації підперіодів), однак у підпису під репродукцією названого полотна зазначено дату «перша половина XIX ст.» [44, с. 251, (іл.) 187].

<sup>18</sup> До слова, у публікації П. Білецького в поклику на роботу О. Лазаревського «Мамаєв дуб» помилково вказана с. 134 [4, с. 10, прим. 29].

<sup>19</sup> Свою позицію дослідниця висловила авторові статті в приватній розмові, що відбулася в березні 2020 року в Києві.

<sup>20</sup> До слова, приводом появи контроверсійної дати Білецького – Жолтовського могла послугувати початкова хронологічна атрибуція М. Петрова, запропонована ним у деяких попередніх публікаціях [32; 33, с. 472–473].

<sup>21</sup> Це твердження (варіантом якого є судження, що в ньому XVIII ст. фігурує у зв'язці з XIX ст.) стало, до речі, загальним місцем у багатьох публікаціях (зокрема універсального характеру) другої половини XX – початку XXI ст., присвячених вітчизняному мистецтву періоду Нового часу. Наприклад, див.: [17, с. 57; 15, с. 63; 28, с. 249–250; 18, с. 230; 19, с. 290; 5, с. 57; 43, с. 307, 314; та ін.].

<sup>22</sup> Хоча означені рисунки не мають дат, але з огляду на позначки конкретних хронологічних віх на сусідніх аркушах зшитків та загальні часові показники побутування трьох конкретних навчальних книжок (кунштів), що містять ці рисунки, запропоноване дослідником датування аналізованих зображень козаків-бандуристів є цілком логічним й обґрунтованим. Воднораз слід застерегти, що в деяких попередніх своїх публікаціях П. Жолтовський (а за ним деякі молодші автори) визначав час створення їх від 1730-х до початку 1750-х років [18, с. 231; 19, с. 291; 30, с. 44]. У літературі представлені й інші дати, наприклад, 1740-ві роки стосовно рисунка козака-бандуриста авторства Г. Маляренка [41, с. 54, (іл.) 1].

<sup>23</sup> У фігури бандуриста права нога зігнута і підібгана під ліве стегно, а ліва нога, у свою чергу, опущена донизу прямо.

<sup>24</sup> Так, про присутність східних товарів, зокрема тканин іранського й турецького виробництва, на базарах Києва середини XVII ст. свідчить, зокрема, П. Халебський [36, с. 100].

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ»...

## Джерела та література

1. А. Л[азаревский]. Мамаев дуб. *Киевская старина*. 1891. Год 10. Т. XXXIII. № 4. Апрель – Июнь. С. 163–164.
2. А. С. Мамай. Изображения запорожца. (К рисункам). *Киевская старина*. 1898. Год 17. Т. LX. № 3. Март. С. 486–492, [2].
3. Білецький П. Народні картини «Козаки-Мамаї». *Родовід*. 1997. Чис. 2 (16). С. 28–35.
4. Білецький П. О. «Козак Мамай» – українська народна картина. [Львів] : Вид-во Львівського університету, 1960. 32, [16] с. : іл.
5. Білецький П. О. Українське мистецтво другої половини XVII–XVIII століть. Київ : Мистецтво, 1981. 160 с.
6. Бутник-Сіверський Б. С. Український народний живопис. *Українське народне мистецтво. Живопис*. Київ : Мистецтво, 1967. С. 6–21.
7. Бушак С. Народна картина. *Історія українського мистецтва : в 5 т.* Київ : ІМФЕ, 2011. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVI – XVIII ст. С. 869–890.
8. Гаврилова С. Народна картина в колекції Чернігівського художнього музею. *Родовід*. 1997. Чис. 2 (16). С. 36–42.
9. Галенко О. Рец.: Козак Мамай: феномен одного образу / автор вступ. ст. С. Бушак ; упоряд. каталогу В. Сахарук ; наук. ред. Р. Забашта. [Київ] : Родовід ; Оранта, [2008]. 304 с. : іл. *Студії мистецтвознавчі*. 2009. Чис. 1 (25). С. 151–158.
10. Давнь українське мистецтво 12–18 століть. Каталог розширеної експозиції музею [Державний музей українського образотворчого мистецтва УРСР] / загальна редакція і автор вступ. статті: Л. Г. Членова ; упорядники каталогу : Л. Г. Членова, Н. В. Пархоменко, Л. М. Довга, Г. М. Івашків. Київ, 1988. 78, [24] с. : іл.
11. [Дашкевич Я.] Східні джерела іконографії «Козака Мамає». *Дашкевич Я. Україна і Схід*. Львів, 2016. С. 704–709.
12. Держко О. Козацькому роду нема переводу, або ж історія козака Мамає. *Україна*. 1990. № 38 (1754). С. 12–13.
13. Д. Щ[ербаківський]. Козак Мамай (народня картинка) / окрема видб. з «Сяйво». 1913. № 10–12. С. 251–258. Київ : Друкарня 2-ої Артлі, 1913. 8 с. : іл.
14. Жарких М. І. Павло Халєбський. *Енциклопедія історії України*. Київ, 2011. Т. 8 : Па–Прик. С. 11–12.
15. Жолтовський П. М. Визвольна боротьба українського народу в пам'ятках мистецтва XVI–XVIII ст. Київ : Видавництво Академії наук Української РСР, 1958. 148 с. : іл.
16. Жолтовський П. М. Малюнки Києво-Лаврської іконописної майстерні. Київ : Наук. думка, 1982. 288 с. : іл.
17. Жолтовський П. М. Соціальні теми в народному мистецтві XVIII–XIX ст. *Матеріали з етнографії та художнього промислу*. Київ, 1954. Вип. I. С. 56–70.
18. Жолтовський П. М. Станковий живопис. Іконопис. *Історія українського мистецтва : в 6 т.* Київ : АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1968. Т. 3 : Мистецтво другої половини XVII – XVIII століть. С. 193–240.
19. Жолтовський П. М. Український живопис XVII–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1978. 328 с. : іл.
20. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ : Наукова думка, 1983. 180 с. : іл.
21. Затенацький Я. П. Патріотичні ідеї картини «Козак-бандурист» («Козак-Мамає»). *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1958. № 2. С. 91–97.
22. Зінків І. Бандура як історичний феномен. Київ : ІМФЕ, 2013. 448 с. : іл.
23. Каталог украинских древностей коллекции В. В. Тарновского. С приложением 16-ти таблиц фототипных снимков. Киев : Типография К. Н. Милевского, 1898. 90, (18) с. : табл.
24. Клименко П. Козак-запорожець. *Записки історико-філологічного відділу У.А.Н.* Київ, 1926. Кн. 7–8. С. 460–468.
25. Козак Мамай: феномен одного образу та спроба прочитання його культурного «ідентифікаційного» коду. Альбом / автор вступ. статті С. Бушак. Київ : Родовід, 2008. 304 с. : іл.
26. Костенко К. «Мамає» и «Предместье Запорожской Сечи» (к иллюстрациям). *Творчество*. Харьков, 1919. № 4. Май. С. 28–29.
27. Кузмин Е. Украинская живопись XVII века. *История русского искусства*. Москва : Издание И. Кнебель, 1914. Т. VI : Живопись. С. 455–482.
28. Логвин Г. Украинское искусство X–XVIII вв. Москва : Искусство, 1963. 292 с. : ил.
29. Логвин Г. Н., Миляева Л. С. Искусство Украины. *История искусства народов СССР*. Москва : Изобразительное искусство, 1976. Т. 4 : Искусство конца XVII – XVIII веков. С. 159–224.
30. Марченко Т. М. Козаки-Мамаї. Київ ; Опішне : Національний музей-заповідник українського гончарства в Опішному, 1991. 80 с. : іл.
31. Національний художній музей України : альбом. Київ : Артанія Нова, 2003. 416 с. : іл.
32. Петров Н. Коллекция старых портретов и других вещей, переданная в 1909 г. в Церк.-арх. муз. при КДА. *Труды Киевской духовной академии*. 1910. Кн. 7–8. С. 529–541.
33. Петров Н. Старинный южно-русский театр и в частности вертеп. *Киевская старина*. 1882. Год 1. Т. I. Декабрь. С. 438–480.
34. Петров Н. И. Альбом достопримечательностей Церковно-археологического музея при Императорской киевской духовной академии. [Киев] : Типо-лит. С. Я. Кульженко, 1915. 62, (80) с. : табл.

## ІСТОРИЯ

35. Петров Н. И. Указатель Церковно-археологического музея при Киевской духовной академии. 2-е изд., исправ. и допол. Киев : Типография Императорского университета св. Владимира. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1897. 292 с.
36. Путешествие Антиохийского патриарха Макария в Украину в середине 17 века, описанное его сыном архидиаконом Павлом Алепским / пер. с арабского Г. Муркоса. Киев : Типография Киево-Печерской Успенской лавры, 1997. 159 с.
37. [Скалацький К.]. Козак-бандурист Микола Мамаєнко або страшна вертепна драма «Ізбієніє вифлиємських младенців стольного граду Києва в ніч на Різдво нового 7516 року від сотворення світу» / написав у гайдамацькому стилі і видав власним коштом многогіршний маляр полтавський, майстер і кавалер Кім Скалацький. Полтава : Simon, MIMIX. 38 с.
38. Скалацький К. Народна картина та ікона Полтавщини. *Родовід*. 1997. Чис. 2 (16). С. 43–46.
39. [Скальковский А.]. Наезды гайдамак на Западную Украину в XVIII столетии. 1733–1768 / соч. А. Скальковского. Одесса : в Городской типографии, 1845. 230, II с. : ил.
40. [Скальковский А.]. Порубежники. Канва для романов. Сочинение А. Скальковского. Одесса : в Типографии Л. Нитче, 1850. Вып. IV : Мамай. Ч. 2. [8], 207 с. : ил.
41. Степовик Д. В. Київська школа рисунка й живопису XVIII ст. та її міжнародні зв'язки. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1980. № 4. Липень – серпень. С. 52–60.
42. Уманцев Ф. С. Живопись. *Нариси з історії українського мистецтва*. Київ : Мистецтво, 1966. С. 86–101.
43. Уманцев Ф. С. Мистецтво давньої України. Історичні нариси. Київ : Либідь, 2012. 328 с. : іл.
44. Уманцев Ф. С. Народна картина. *Історія українського мистецтва : у 6 т.* Київ : АН УРСР ; Головна редакція УРЕ, 1969. Т. 4. Кн. 1 : Мистецтво кінця XVIII – першої половини XIX століття. С. 245–256.
45. Франко І. До історії українського вертепа XVIII в. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. [Львів], 1906. Т. LXXII. Кн. IV. Рік XV. С. 11–79.
46. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Державне видавництво України, 1930. 288 с. : іл.
47. Чорна М. Структура композицій української народної картини «Козак-Мамай». *Артанія*. 2007. Кн. 8. Чис. 1. С. 53–57.
48. Шероцкий К. Живописное убранство украинского дома в прошлом и настоящем. *Искусство в Южной России. Живопись, графика, художественная печать*. Киев, 1913. № 6. С. 261–270.
49. Шероцкий К. Очерки по истории декоративного искусства Украины. I. Художественное убранство дома в прошлом и настоящем. Киев : Типография С. В. Кульженко, 1914. 141 с. : ил.
50. Blak H., Małkiewicz B., Wojtalowa E. Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów MNK. Kraków : Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002. Cz. 1. Malarstwo polskie XIX wieku. 479 s. : il.
51. Гедзь Т. До питання про назву та датування створення народної картини «Козак-бандурист». URL : <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/GedzMamaj.html>.

## References

1. [AZAREVSKIY], Aleksandr. Mamay Oak. *The Kievan Past*, 1891, year 10, vol. 33, no. 4, April–June, pp. 163–164 [in Russian].
2. STOROZHENKO, Andrei. Mamay. Zaporozhian Pictures. (To the Drawings). *The Kievan Past*, 1898, year 17, vol. 60, no. 3, March, pp. 486–492, [2] [in Russian].
3. BILETSKYI, Platon. Folk Pictures 'Cossacks-Mamays'. *Genealogy*, 1997, 2 (16), 28–35 [in Ukrainian].
4. BILETSKYI, Platon. 'Cossack-Mamay' is Ukrainian Folk Picture. [Lviv]: Lviv University Publishers, 1960, 32, [16] pp.: ill. [in Ukrainian].
5. BILETSKYI, Platon. *Ukrainian Art of the Second Half of the 17th – 18th Centuries*. Kyiv: Mystetstvo, 1981, 160 pp. [in Ukrainian].
6. BUTNYK-SIVERSKYI, Borys. *Ukrainian Folk Paintings. Ukrainian Folk Art. Pictures*. Kyiv: Mystetstvo, 1967, pp. 6–21 [in Ukrainian].
7. BUSHAK, Stanislav. Folk Picture. In: Hanna SKRYPNYK, editor-in-chief. *The History of Ukrainian Art: In Five Volumes*. Kyiv: IASFE, 2011, vol. 3: Art of the Second Half of the 16th – 18th Century, pp. 869–890 [in Ukrainian].
8. HAVRYLOVA, Svitlana. Folk Picture in the Collection of Chernihiv Museum of Art. *Genealogy*, 1997, 2 (16), 36–42 [in Ukrainian].
9. HALENKO, Oleksandr. Review: Cossack Mamay: Phenomenon of the Image (prefaced by Stanislav BUSHAK; Valeriy SAKHARUK is a catalogue compiler; edited scientifically by Rostyslav ZABASHTA. [K.]: Rodovid; Oranta, [2008]. 304 pp.: ill. *Researches of the Fine Arts*, 2009, 1 (25), 151–158 [in Ukrainian].
10. CHLENOVA, Larysa, ed. *Ancient Ukrainian Art of the 12th – 18th Centuries. Catalogue of the Expanded Exposition of the Museum [State Museum of Ukrainian Visual Arts of the Ukrainian SSR]* (prefaced by Larysa CHLENOVA, compiled by Larysa CHLENOVA, Nataliya PARKHOMENKO, Larysa DOVHA, Halyna IVASHKIV). Kyiv, 1988, 78, [24] pp.: ill. [in Ukrainian].
11. [DASHKEVYCH, Yaroslav]. Eastern Sources of 'Cossack Mamay' Iconography. In: SVARNYK, Halyna, Andriy FELONIUK, compilers. *DASHKEVYCH, Yaroslav. Ukraine and the East*. NASU M. Hrushevskiy Institute of

## РОСТИСЛАВ ЗАБАШТА. КАРТИНИ «КОЗАК-БАНДУРИСТ», «КОЗАК МАМАЙ»...

Ukrainian Archaeography and Source Criticism. Lviv department. Ivan Franko Lviv National University. Lviv, 2016, pp. 704–709 [in Ukrainian].

12. DERZHKO, Olesia. Cossack Family has no End, or Cossack Mamay History. *Ukraine*, 1990, 38 (1754), pp. 12–13 [in Ukrainian].

13. SHCH[ERBAKIVSKYI], Danylo. Cossack Mamay (Folk Picture) / (imprinted separately from *Radiance*). Kyiv: Drukarnia 2-oyi Artili, 1913, 8 pp.: ill. (*Radiance*, 1913, 10–12, 251–258) [in Ukrainian].

14. ZHARKYKH, Mykola. Pavlo Khalebskyi. In: SMOLIY, Valeriy, editor-in-chief. *Encyclopaedia of the History of Ukraine: In Ten Volumes*. Kyiv: Naukova dumka, 2011, vol. 8: Па–Прик, pp. 11–12 [in Ukrainian].

15. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Liberation Fight of Ukrainian Nation in the Monuments of Art of the 16th – 18th Centuries*. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR, 1958, 148 pp.: ill. [in Ukrainian].

16. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *The Pictures of Kyiv Lavra Icon-Painting Workshop*. Kyiv: Naukova dumka, 1982, 288 pp.: ill. [in Ukrainian].

17. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. Social Themes in Folk Art of the 18th – 19th Centuries. *Materials in Ethnography and Artistic Craft*. Kyiv, 1954, 1, 56–70 [in Ukrainian].

18. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. Easel Painting. Icon-Painting. In: Mykola BAZHAN, editor-in-chief. *The History of Ukrainian Art: In Six Volumes*. Kyiv: AS of the Ukrainian SSR; The Central Editorial Office of the Ukrainian Soviet Encyclopaedia, 1968, vol. 3: Art of the Second Half of the 17th – 18th Centuries, pp. 193–240 [in Ukrainian].

19. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Ukrainian Paintings of the 17th – 18th Centuries*. Kyiv: Naukova dumka, 1978, 328 pp.: ill. [in Ukrainian].

20. ZHOLTOVSKYI, Pavlo. *Life of the Arts in Ukraine in the 16th – 18th Centuries*. Kyiv: Naukova dumka, 1983, 180 pp.: ill. [in Ukrainian].

21. ZATENATSKYI, Yakiv. Concepts of the ‘Cossack-Banduryst’ (‘Cossack-Mamay’). *Folk Art and Ethnography*, 1958, 2, 91–97 [in Ukrainian].

22. ZINKIV, Iryna. *Bandura as a Historical Phenomenon*. Kyiv: IASFE, 2013, 448 pp.: ill. [in Ukrainian].

23. ANON. *Catalogue of Ukrainian Antiquities of V. V. Tarnovskiy Collection*. With the Apendix of 16 Plates of Phototype Pictures. Kiev: Tipografiya K. N. Milevskogo, 1898, 90, (18) pp.: plates [in Russian].

24. KLYMENKO, Pylyp. Zaporozhzhian Cossack. *Proceedings of Historical-Philological Department of Ukrainian Academy of Sciences*. Kyiv, 1926, books 7–8, pp. 460–468 [in Ukrainian].

25. *Kozak Mamay: Phenomenon of the Image and Attempt of Interpretation of Its Cultural ‘Identification’ Code. Album* (prefaced by Stanislav BUSHAK, compiled by Valeriy and Irena SAKHARUK). Kyiv: Rodovid, 2008, 304 pp.: ill. [in Ukrainian].

26. KOSTENKO, K. ‘Mamay’ and ‘Suburb of the Zaporozhzhian Sech’ (To the Illustrations). *Creation*. Kharkov, 1919, 4. May. P. 28–29 [in Russian].

27. KUZMIN, Evgeniy. Ukrainian Paintings of the 17th Century. In: GRABAR, Igor. *History of the Russian Art*. Moscow: Izdanie I. Knebel, 1914, vol. 6: Paintings, pp. 455–482 [in Russian].

28. LOGVIN, Grigoriy. *Ukrainian Art of the 10th – 18th Centuries*. Moscow: Iskusstvo, 1963, 292 pp.: ill. [in Russian].

29. LOGVIN, Grigoriy, Liudmila MILYAEVA. *Art of Ukraine. The History of Art of the Nations of the USSR*. Moscow: Izobrazitelnoe iskusstvo, 1976, vol. 4: Art of the Late 17th – 18th Centuries, pp. 159–224 [in Russian].

30. MARCHENKO, Tetiana. *Cossacks-Mamays*. Kyiv; Opishne: National Museum-Reserve of Ukrainian Pottery in Opishne, 1991, 80 pp.: ill. [in Ukrainian].

31. *National Artistic Museum of Ukraine: Album* (scientific supervising and compiling by Olha LAHUTENKO, edited by Oleksandr KLYMCHUK). Kyiv: Artaniya Nova, 2003, 415 pp.: ill. [in Ukrainian].

32. PETROV, Nikolai. Collection of Old Portraits and Other Things, Transmitted in the 1909 to the Church-Archival Museum at the Kiev Clerical Academy. *Proceedings of Kiev Clerical Academy*, 1910, books 7–8, pp. 529–541 [in Russian].

33. PETROV, Nikolai. Ancient Ukrainian Theatre and Vertep in Particular. *The Kievan Past*, 1882, year 1, vol. 1, December, pp. 438–480 [in Russian].

34. PETROV, Nikolai. *Album of the Sights of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Clerical Academy*. [Kiev]: Tipo-lit. ‘S. Ya. Kulzhenko’, 1915, 62, (80) pp.: tables [in Russian].

35. PETROV, Nikolai. *Index of the Church-Archaeological Museum at the Kiev Clerical Academy*. (2nd ed., revised and supplemented). Kiev: Printing-House of the St. Vladimir Imperial University. G. T. Korchak-Novitskogo, 1897, 292 pp. [in Russian].

36. ALEPSKIY, Pavel. *The Journey of Antioch Patriarch Makariy to Ukraine in the Mid-17th Century, Described by His Son Archdeacon Pavel Alepskiy*. Translated from Arabian by Georgiy MURKOS. Kiev: Tipografiya Kievo-Pecherskoi Uspenskoi Lavry, 1997, 159 pp. [in Russian].

37. [SKALATSKYI, Kim]. *Cossack-Banduryst Mykola Mamayenko or Terrible Vertep Drama ‘Murder of Bethlehem Infants of the Capital City of Kiev on the Christmas Eve of New 7516 A. D.’ Written in Haydamak Style and Published by Own Costs by the Sinful Painter of Poltava Region, Master and Cavalier Kim Skalatskyi*. Poltava: Simon, MIMIX, 2009, 38 pp. [in Ukrainian].

38. SKALATSKYI, Kim. Folk Picture and Icon of Poltava Region. *Genealogy*, 1997, 2 (16), 43–46 [in Ukrainian].

39. [SKALKOVSKIY, Apollon]. *Haydamaks Inroads on Western Ukraine in the 18th Century. 1733–1768*. Composition by A. Skalkovskiy. Odessa: in the city printing-house, 1845, 230, 2 pp. : ill. [in Russian].

## ICTOPIA

40. [SKALKOVSKIY, Apollon]. *Adjacencies. Outline for the Novels*. Composition of A. Skalkovskiy. Odessa: v tipografii L. Nitche, 1850, iss. 4: Mamay, part 2. [8], 207 pp.: ill. [in Russian].
41. STEPOVYK, Dmytro. Kyiv School of Plan and Painting of the 18th Century and Its International Connections. *Folk Art and Ethnography*, 1980, 4, July-August, pp. 52–60 [in Ukrainian].
42. UMANTSEV, Fedir. *Paintings. Essays in the History of Ukrainian Art*. Kyiv: Mystetstvo, 1966, pp. 86–101 [in Ukrainian].
43. UMANTSEV, Fedir. *Art of Ancient Ukraine. Historical Essays*. Kyiv: Lybid, 2012, 328 pp.: ill. [in Ukrainian].
44. UMANTSEV, Fedir. Folk Picture. In: Mykola BAZHAN, editor-in-chief. *The History of Ukrainian Art: In Six Volumes*. Kyiv: AS of the Ukrainian SSR; The Central Editorial Office of the Ukrainian Soviet Encyclopaedia, 1969, vol. 4, book 1: Art of the Late 18th – the First Half of the 19th Century, pp. 245–256 [in Ukrainian].
45. FRANKO, Ivan. On the History of Ukrainian Vertep of the 18th Century. *Proceedings of Shevchenko Scientific Society*. [Lviv], 1906, vol. 72, book 4, year 15, pp. 11–79 [in Ukrainian].
46. KHOTKEVYCH, Hnat. *Musical Instruments of Ukrainian People*. Kharkiv: State Publishers of Ukraine, 1930, 288 pp.: ill. [in Ukrainian].
47. CHORNA, Milena. The Structure of the Compositions of Ukrainian Folk Picture 'Cossack-Mamay'. *Artaniya*, 2007, book 8, no. 1, pp. 53–57 [in Ukrainian].
48. SHEROTSKIY, Konstantin. Picturesque Decoration of Ukrainian House in the Past and Present. *Art in Ukraine. Paintings, Graphic Arts, Fine Art Printing*. Kiev, 1913, 6, 261–270 [in Russian].
49. SHEROTSKIY, Konstantin. *Essays in the History of Ukrainian Applied Arts. 1. Artistic Decoration of the House in the Past and Present*. Kiev: Tipografiya 'S. V. Kulzhenko', 1914, 141 pp.: ill. [in Russian].
50. BLAK, Halina, Barbara MAŁKIEWICZ, Elżbieta WOJTAŁOWA. *Nowoczesne malarstwo polskie. Katalog zbiorów MNK*. Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie, 2002. Cz. 1. Malarstwo polskie XIX wieku. 479 s.: il. [in Polish].
51. GEDZ', Tetiana. *On the Issue of the Name and Dating of the Folk Picture 'Cossack-Banduryst' Creation*. Available from: <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Sci/HistCulture/GedzMamaj.html>. [in Ukrainian].

## SUMMARY

The issue of the origin, and so the sources of the image / the painting 'Cossack-Banduryst' (thereafter – PKB) / painting 'Cossack Mamay' (thereafter – PKM) and the painting 'Cossack – Truthful Soul' (thereafter – PKTS) is chosen as the common theme of the work. These are the pictures, that are considered to be one of the most original, even 'the most archetypical' phenomena of Ukrainian artistic culture of the New Age. This choice is stipulated by historiographic practice in a certain way. Since the genesis problem is one of the most discussed among the various issues raised before the researcher of PKB / PKM or PKTS. At the same time, as it is shown after the analysis of the theme historiography, this sphere of scientific studies is rich in the confusion, superficial and insufficiently argued appraisals and judgements. The existing state of matters incites to substantial critical analysis and comprehension of the subject. The more ground there is that the reliable reason for them exists in source criticism. We have in mind iconographic materials from the fields of Polish and Ukrainian visual (mainly graphic) arts of the 17th – 18th centuries. They haven't been still attracted to the theme discussion, but they assure the existence of quite new historical, cultural and ideological, figurative dimensions of the direct objects of our research interest. But before we'll proceed to the explanation of the genealogical problems, it is necessary to be defined with a specific temporal dimension of the initial stage of the history of the analyzed monuments of the visual arts. The proposed article is dedicated to this issue consideration. The conducted critical comprehension of the historiography and accessible source material has assured definitely, that the initial chronological mark of this stage (at least on the level of the present-day factography) falls on the middle of the 18th century. Taking into account the period of the phenomenon becoming (formation), it is the first half of the 18th century. At the same time the probability of this process beginning in the end of the preceding (17th) century is admitted.

**Keywords:** dating, genesis / origin, the paintings 'Cossack-Banduryst' / 'Cossack Mamay' / 'Cossack – Truthful Soul', iconography, content.



УДК 791.41:[621.397+78]"1986/2018"

## МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ: ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018) \*

Діана Дзюба

У статті розглядається сукупність музичних телепрограм на українському державному телебаченні УТ (1951–1991), УТ-1 (1991–1998), Першому Національному (1998–2015) і суспільному «UA: ПЕРШИЙ» (2015–2018). Історичний період охоплює понад три десятиліття: 1986–2018 роки. Різноманітна музика – фольклорна й естрадна, симфонічна і камерна, оперна і хорова – була представлена в телепрограмах упродовж тривалого часу.

**Ключові слова:** історія телебачення, Перший Національний, УТ, UA: Перший, музика, українське телебачення, музична програма, концерт, естрада, класична музика, виконавці.

A set of musical TV programs on Ukrainian state television UT (1951–1991), UT-1 (1991–1998), First National (1998–2015) and public «UA: FIRST» (2015 – 2018) is considered in the article. Historical period covers more than 30 years: from 1986 to 2018. Various music, namely folklore and variety, symphonic and chamber, opera and choral, has been presented in television programs for a long time.

**Keywords:** history of television, First National, UT, UA: FIRST, music, Ukrainian television, musical program, concert, variety art, classical music, performers.

У той час, коли відбувається різке зменшення частки ефіру зі звучанням академічної та класичної музики, демонструється очевидне звертання до розповідей про творчий шлях видатних митців, виконання найкращих творів. У такий спосіб ТБ намагалось інтегруватись у контекст доби, коли активно відбуваються процеси формування національної ідентичності українського суспільного загалу.

Протягом 1993–1998 років в ефірі УТ існувала циклова програма «Артмайдан». Ведучий – журналіст В. Лебедев. У передачі – зустрічі та інтерв'ю з майстрами культури, мистецькі прем'єри та анонси цікавих культурних заходів. У програмах звучала музика різних жанрів і напрямів, пісні у виконанні відомих співаків і молодих артистів. Рубрики різних випусків програми присвячено діячам культури та мистецтва України, концертам, телефільмам:

«Артмайдан» 1993 р.

«Його стихія – хор і пісня»: н. а. України А. Авдієвський, професор, академік, худож. кер. та головний диригент Держ. засл. нар. хору ім. Г. Верьовки з приводу 60-річчя майстра та 40-річного ювілею хору.

«Артмайдан» 1994 р.

Спогади н. а. України О. Таранця про фронтове минуле. Звучить музика: пісні у виконанні відомих співаків, розмова з ними.

– «Пароль один – афган». Концерт аматорської пісні «Пароль один – Афган». Колишні афганці стоять на Хрещатику і співають свої пісні про Афганістан.

– Концерт класичної музики у виконанні дуету «Фінляндія»: піаніст – Фольке Грезберг та віолончеліст – Мунір Бакіс. Інтерв'ю з артистами.

«Артмайдан» 1995 р.

– Концерт класичної музики у виконанні дуету «Фінляндія»: піаніст – Фольке Грезберг та віолончеліст – Мунір Бакіс.

– Концерт аматорської пісні «Пароль один – Афган». Колишні афганці біля переходу на Хрещатику співають свої пісні про Афганістан.

– Телефільм «Не отверги меня во время старости» про унікальну людину, майстра народної творчості Антона Гнатовича Штепу, якому виповнилось 92 роки.

«Артмайдан» 1996 р.

– У виконанні ансамблю старовинної музики прозвучали старовинні укр. муз. вок. та інстр. твори невідомих авторів XVII сторіччя.

\* Продовження. Початок див. у «Студія мистецтвознавчих», 2019, чис. 3/4.

## ІСТОРИЯ

– Інтерв'ю з головним диригентом Держ. симф. оркестру Національної радіокомпанії України В. Сіренком. У виконанні оркестру прозвучали твори П. Чайковського «Ромео і Джульєтта»; концерт для фортепіано з оркестром Р. Шумана, солістка М. Чернявська; «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва і симфонія № 7 А. Дворжака.

– Новорічний концерт класичної музики. 1996 р. В концерті беруть участь: І. Захарко, Ф. Мустафаєв, К. Огнєвой, А. Солов'яненко, Л. Кондрашевська, В. Петренко, М. Древновський (Польща), «Ансамбль давньої музики» К. Чечені, хор Вестмінстерського абатства (Великобританія).

– Йоганнес Брамс. «Німецький Реквієм» на вибрані тексти з Біблії. Виконавці: Нац. хорова капела України «Думка». Худож. кер. та гол. диригент н. а. України Є. Савчук. Одеський держ. філармонійний оркестр. Худож. кер. та гол. диригент з. а. України Хобарт Ерл. Солісти: з. а. України А. Ютеш (сопрано), н. а. України В. Буймістер (баритон).

– Передача до 85-річчя з дня народження видатного рад. актора Марка Бернеса (Розповідь журналістів та фрагменти фільмів з архіву).

– Зустріч з танцівником і балетмейстером, поетом та скульптором Василем Підберезкіним. Були виконані композиції «В ритмах степу» та танок «Шаман». Інтерв'ю з головним диригентом Держ. симф. оркестру Нац. радіокомпанії України В. Сіренком. У виконанні оркестру прозвучали твори П. Чайковського «Ромео і Джульєтта»; концерт для фортепіано з оркестром Р. Шумана, солістка М. Чернявська; «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва і симфонія № 7 А. Дворжака.

– Зустріч з н. а. України, солісткою балету Національного театру опери та балету України Оленою Філіп'євою.

«Артмайдан» 1997 р.

– Георг Гендель. Месія (в 2-х ч). Виконує Київ. симф. оркестр та хор під керуванням Роджера Г. Мак-Мерріна (США);

– Концерт н. а. України В. Степової.

«Артмайдан» 1998 р. В передачу включені арії у виконанні солістки Національної опери В. Степової: Чіо-чіо-сан з опери Дж. Пуччіні «Мадам Баттерфляй»; арія Лючії з опери Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур», Арія Цариці но-

чі з опери В.-А. Моцарта «Чарівна флейта», Арія Віолетти з опери Дж. Верді «Травіата».

З середини 1990-х років в ефірі почав виходити цикл програм під загальною назвою «Класік-прем'єр» (1995–2005). Ведуча та авторка проекту – Т. Міленіна (іноді з'являлися й інші ведучі – О. Лотоцька, А. Солов'яненко). Програми присвячено класичній музиці: новинні сюжети про оперні прем'єри та фестивалі, розповідь про діячів мистецтва і діалоги з композиторами, співаками, режисерами. Теми і гості деяких програм циклу.

«Класік-прем'єр» 1995 р.

– Програма представляє виконавців класичної музики. У другому відділенні концерту брали участь: хор ім. Майбороди та ін.

«Класік-прем'єр» 1997 р.

– Декілька рубрик, присвячених класичній музиці і музикантам. Ведуча О. Лотоцька розказує про творчість ансамблю «Синопія», про С. Крушельницьку і В. Манолова.

– Міжн. фестиваль сучас. мистецтва «Два дні і дві ночі», рубрика «Музичний календар» присвячена композитору А. Вівальді, рубрика «Соло», рубрика «Музичний календар» присв. композитору М. Равелю.

«Класік-прем'єр» 1998 р.

– Нац. симф. оркестр України; засл. а. України – О. Василенко; квартет саксофонів п/к Ю. Василевича; ансамбль ударних інструментів «Парад віртуозів»; піаніст І. Мамушев; солістка Нац. опери України Л. Зюбіна.

– Держ. кам. оркестр «Київська камера»; діксиленд п/к О. Гебеля; вок. ансамбль «Гамма», тріо «Страдіварі»; В. Шпудейко та біг-бен п/к О. Шаповала.

– Ведуча О. Лотоцька розповідає як святкують «Тетянин день» студенти Нац. муз. академії. Співрозмовниці у студії також дві Тетяни – співачка Т. Блудова та ведуча програми «Класік-прем'єр» Т. Міленіна.

– тема передноворічної програми «Класік-прем'єр». Ведучі Т. Міленіна та В. Ліфанчук. Співрозмовники: н. а. України, професор М. Степаненко та н. а. України, професор Б. Которович.

– Держ. кам. ансамбль «Київські солісти» виконує: Ф. Шуберт «Менует» (3 частини), Е. Шоссон, концерт для скрипки, фортепіано та струнного оркестру ре-мінор, част. 2 «Сциліана». Худож. кер. Б. Которович.

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:  
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018)*

- «Класік-прем'єр» 1999 р.
- розповідь про оперу «Пастка для відьми», прем'єра якої відбулась у Київ. держ. муз. т-трі для дітей та юнацтва.
  - н. а. України Є. Мірошніченко.
  - до 100-річчя з д. н. Р. Шумана.
  - до 97-річчя з д. н. А. Хачатуряна.
- «Класік-прем'єр» 2000 р.
- Четвертий фестиваль хорового мистецтва. Представлена програма Є. Станковича «До тебе, Господи, взиваю», яка складається із музики на канонічні, світські та нар. тексти.
  - Б. Лятошинський, симфонія № 3 (III, IV част.).
  - Про своє захоплення органом розповідає один з найкращих органістів України засл. а. В. Кошуба.
  - «Київський кuartет саксофоністів»: керівник – Ю. Василевич (саксофон-сопрано), О. Яременко (саксофон-альт), І. Храпко (саксофон-тенор), О. Манович (саксофон-баритон).
- «Класік-прем'єр» 2001 р.
- У випуску: виступ Е. Вірсаладзе в Колонній залі Нац. філармонії України (Л. Бетховен, Концерт для фортепіано № 3). Прем'єра опери І. Стравінського «Мавра» (дипломна робота випускниці факультету оперної режисури Ю. Дудінової). Розповідь про фестиваль «Дмитро Бортнянський і його епоха», що проходив в Андріївській церкві. Сюжет «Класична музика на телеекрані».
  - Знайомство з подією – Міжн. фестивалем опери «Аве Верді», приуроченим до сторіччя від дня смерті Дж. Верді.
- «Класік-прем'єр» 2002 р.
- Про Міжн. школу виконавчої та педагогічної майстерності.
  - Про київ. фестиваль «Прем'єри сезону».
  - Творчий вечір автора та виконавця В. Лифанчука та поетеси Л. Петрової.
  - Розповідь про прем'єру опери Р. Леонкавалло «Паяци», фрагменти репетицій, уривки з опери. У програмі брали участь: диригент-постановник К. Карабиць, оперні співаки О. Гурець, К. Стращенко, М. Талаба, режисер-постановник Ф. Арнонкір (Австрія).
  - Репортаж із першого Всеукр. фестивалю хорового співу «Співочий собор на Святих горах», що проходив на території Свято-Успенського монастиря на Донеччині. У програмі брали участь: керівник хору «Київ» М. Гобдич, керівник ансамблю «Сретення» І. Сахно, керівник хору «Хрещатик» Л. Бухонська, композитор В. Степурко та ін.
  - Про фестиваль «Золота корона», започаткований для спасіння Одеського оперного театру.
- «Класік-прем'єр» 2003 р.
- Опера «Війна і мир», 2003. Без титрів. Вистава Київ. нац. т-ру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка.
  - А. Солов'яненко (мол.) розповідає про V-й фестиваль оперного мистецтва «Золота корона», що проходив на базі Одес. оперного т-ру. Гість і співрозмовник у студії – ген. директор фестивалю, засл. діяч України В. Василенко.
- «Класік-прем'єр» 2004 р.
- Львів. Держ. оперний т-р ім. С. Крушельницької. Про театр розповідає директор Т. Едер.
- «Класік-прем'єр» 2005 р.
- У виконанні церк. хору п/к засл. діяча мистецтв України М. Гобдича прозвучали церковні монодії XVI ст. на вірші з псалмів 5, 24, 29, 31, 36, 37, 39, 42, 50, 56, 67, 91, 95, 114 та твори М. Леонтовича, М. Лисенка, Л. Дичко, В. Степурко. Солісти: О. Білошапка, О. Бойко, Н. Погосова, Т. Золотаревська, В. Овдій, П. Міжулін, Я. Побережна, І. Ніконенко, М. Гобдич та ін.
  - Герой передачі саксофоніст Дж. Сурман, приїзд якого до України відбувся в рамках мистецької програми Британської Ради. У програмі також брали участь: менеджер мист. проєктів Британської Ради В. Бойницький, К. Лоуренс (контрабас), Л. Лімбо (альт), Д. Глущенко (віолончель), Р. Гриньків (бандура).
- Цікавим був цикл програм «Антракт з Анатолієм Солов'яненком», присвячений культурним і театральним темам, прем'єрам, подіям. Ведучий – заслужений діяч мистецтв А. Солов'яненко. Теми і зміст деяких програм:
- «Антракт з Анатолієм Солов'яненком», 2002 р. Гість та співрозмовник у студії – провідний артист Нац. опери України О. Дяченко (коротка біографія, перші вистави та участь у сучас. постановках). В передачі ви-

## ІСТОРІЯ

користані уривки вистав Дж. Верді «Аїда» та «Набукко».

«Антракт з Анатолієм Солов'яненко», 2003 р. Гість програми н. а. України С. Добронравова.

«Антракт з Анатолієм Солов'яненко», 2005 р.

– Розмова з доктором мистецтвознавства, теоретиком театру, професором – Ю. Станішевським про історію Нац. опери України періоду після реконструкції, до присвоєння театру статусу Національного. А саме про успішні гастролі в Парижі, де на розсуд глядачів було представлено оперні вистави: «Мазепа», «Хованщина», «Анна-Ярославна – королева Франції».

– Гість та співрозмовник у студії – провідний артист Нац. опери України О. Дяченко (коротка біографія, перші вистави та участь у сучас. постановках). В передачі використані уривки вистав Дж. Верді «Аїда» та «Набукко».

– Програма представляє молоду, але вже відому оперну співачку, солістку Нац. опери України – Т. Ганіну.

Серед помітних творчих телевізійних робіт є музичний цикл з п'яти програм «Нові мелодії року». У програмах звучали першовиконання пісень українських композиторів. Цікавий доробок знаної музикознавиці Валентини Кузик (сценарист, ведуча).

Сокальський В. Симфонія соль-мінор. Виконує Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Ю. Никоненко, коментар В. Кузик, 1992.

Симфонія фа-мінор М. Тутковського. Виконує Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Ю. Никоненко, коментар В. Кузик, 1992.

Рачинський І. Симфонія. Виконує Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Ю. Никоненко, коментар В. Кузик, 1993.

«Ревуцькі. Дорога до храму». Ч. 1. «Ревуцькі. Мудра воля майстра». Ч. 2. Авторка, сценарист і ведуча В. Кузик; реж. Б. Бойко; оператори: В. Крайник, О. Куліш. НТУ, студія «Відродження», гроно «Музикія». 1998 р. Уривок з літературних творів Л. Ревуцького, читав Б. Бойко. Фортепіанні твори Л. Ревуцького виконувала М. Крушельницька, обробку «Чуєш брате мій» – Б. Гмиря, Інтерме-

цо для скрипки і фортепіано – Б. Которович (скрипка). Прозвучали фрагменти Симфонії № 2 (диригент В. Гнедаш), фрагмент фіналу Концерту фортепіано з оркестром (соліст Є. Ржанов, диригент В. Гнедаш), кантата «Хустина» (вірші Т. Шевченка, у виконанні Нац. академічної капели «Думка»).

«Левко Ревуцький. Симфонія № 3. На лезі ножа», сценаристка Т. Міленіна, реж. П. Мироненко, оператор С. Нечасв, експертка-музикознавиця В. Кузик, 2010).

Серед інших музичних фільмів, які створювалися за допомогою експертки-музикознавиці В. Кузик (авторки і ведучої) реж. Б. Бойко; оператор О. Куліш (всі – 1998 р.): «Л. В. Бетховен» (симфонії № 3, № 5, № 9), «П. Чайковський» (симфонія № 6), «Українська камерна музика доби бароко», «Різбяр звуків» (хорові твори і народні пісні в обробці М. Леонтовича), «Щедрик» в опрацюванні М. Леонтовича (сценарист В. Качур, експ.-муз. В. Кузик, Укртелефільм, 2011), П. Майборода (сценарист В. Качур, експ.-муз. В. Кузик, Укртелефільм, 2013).

Документальний фільм «Епоха Платона Майбороди» 2013. Сценарій В. Качур, реж. Ю. Кузьменко, оператор А. Ревко, за участю н. а. А. Мокренка, наукового експерта, канд. мист. В. Кузик, н. а. Р. Майбороди, поета М. Сома. Звучать пісні на вірші А. Малишка «Київський вальс», «Білі каштани», «Коліскова», «Ми підем де трави похилі», «Рідна мати моя», «Стежина», «Ще тумани сиві (вірші О. Ющенко), «Пісня для тебе» (вірші М. Ткача) та ін.

«Музика і музиканти: Левко Ревуцький (до 125-річчя композитора)» – документальний фільм у 4-х частинах. Реж. В. Муржа, авторка, сценарист і ведуча В. Кузик. НТУ, 2014.

Док. фільм про Ігоря Шамо «Постлюдія» (сценарій та реж. Ю. Лазаревська, продюсер С. Зінов'єва, оператор М. Мандрич, вироб. ПП «Інспірейшнз філмз» на замов. Держ. агенства України з питань кіно, 2014). Прозвучали твори композитора: Симфонія № 3 для струнного оркестру, Концерт для баяна і стр. оркестру (соліст – В. Безфамільний, Інструм. ансамбль УР, дириг. С. Литвиненко), Прелюдія № 9 для ф-но (клас проф. Ради Лисенко), пісня «Трубачі», вірші І. Кротова, вик. Ансамбль пісні і танцю

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:  
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018)

Червонопрапорного київського ВО), «Києве мій» (вірші Д. Луценка, вик. І. Шамо і Ю. Гуляєв), «Де ти тепер» (вірші В. Палійчук, вик. К. Цісик), фрагменти хору-опери «Ятранські ігри»: «Веснянка» (викон. Народний хор КНУКІМ), «Купальська» (вик. Академічний хор «Аніма» і Нар. хор КНУКІМ), «Тирлич» (вик. Академічний хор ім. П. Майбороди Нац. Радіокомпанії, дир. Ю. Ткач).

У 1994 році в Києві було засновано Міжнародний конкурс балету імені Сержа Лифаря. Ця подія повернула Україні ім'я її геніального земляка, «бога танцю» Сержа (Сергія Михайловича) Лифаря і мала величезне культурно-мистецьке значення. У 1994–2006-х роках відбулося шість конкурсів, які відкрили багатьох, нині всесвітньовідомих балетних зірок – І. Дворовенко, А. Іванова, І. Путрова, Д. Матвієнка, Н. Калиниченко, Я. Саленко. Змагання хореографів, яке було складовою частиною конкурсу, стало однією з перших сходинок до висот балетмейстерської майстерності для О. Ратманського, Раду Поклітару та ін. Беззмінним головою журі балетних форумів був видатний хореограф сучасності Юрій Григорович. Конкурси відбувались один раз на два-три роки, але, за певних обставин, їх функціонування перервалось у другій половині того десятиріччя.

«Конкурс ім. Сержа Лифаря», 1994 р. 3-й тур. 1-й Міжн. конкурс ім. С. Лифаря. Конкурс проходив в Київ. т-трі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. Диригент – О. Баклан. Виступ артистів балету 3-го туру.

«Конкурс ім. Сержа Лифаря», 1994 р. Урочисте закриття 1-го Міжн. конкурсу ім. С. Лифаря проходило в Київ. т-трі опери і балету ім. Т. Г. Шевченка. Були присутні: Косаківський, Григорович (балетмейстер), Станішевський (худож. кер. конкурсу), посол Франції, дружина С. Лифаря. Переможці й лауреати конкурсу отримали пам'ятні призи і подарунки.

«Конкурс ім. Сержа Лифаря», 1996 р. Святковий гала-концерт лауреатів 2-го Міжн. конкурсу ім. С. Лифаря, присв. ювілею славетної рос. балерини О. Лепешинської. В концерті брали участь зірки балету та переможці конкурсу – Готшалк, «Тарантела», хореографія Баланчина, виконують

С. Такіто, Японія, 3 премія, та Д. Матвієнко, 2 премія.

Значною подією культурного життя України став Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, започаткований 1995 року, на вшанування пам'яті легендарного піаніста В. Горовиця. За час існування на фестивалі відбулася велика кількість концертів, у яких брали участь солісти та колективи з багатьох країн світу. Це єдиний в Україні конкурс, при якому з 1998 року існує «Школа виконавської майстерності» (з 2000 року – Міжнародна «Літня музична академія»), в якій молоді музиканти отримують майстер-класи відомих музикантів-педагогів із України, Росії, США, Німеччини, Польщі, Франції, Великої Британії, Австралії, Нідерландів.

Естрадна музика найчастіше звучала в концертно-постановочних програмах. Творчі вечори композиторів, поетів, співаків, концерти-триб'юти, сольні концерти виконавців, гуртів та ансамблів урізноманітнилися і стали традиційною формою концерту в ефірі Першого Національного:

2000 рік:

В. Крищенко «Українська душа». Творчий вечір поета-пісняра. У програмі: квартет «Явір», Р. Кириченко, гурт «Дзвони», І. Мацялко, О. Білозір, М. Свидюк, М. і С. Радченки, В. Павлик, Л. Сандулеса, І. Бобул, В. Зінкевич, Р. Кириченко. У концертній програмі брали участь: В. Зінкевич, У. Воробей, гурт «Горлиця», І. Яценко, Б. Солтисік, Д. Яремчук, Н. Бучинська, А. Литвинов, ансамбль пісні та танцю ВПС України, І. Гурська.

Мар'ян Гаденко «Дарую вам свої пісні». Творчий вечір композитора, поета-пісняра, співака. У концертній програмі брали участь: В. Зінкевич, У. Воробей, гурт «Горлиця», І. Яценко, Б. Солтисік, Д. Яремчук, Н. Бучинська, А. Литвинов, ансамбль пісні і танцю ВПС України, І. Гурська. Виступає ансамбль пісні і танцю ВПС України, Любов і Лідія Крикоротови, Р. Горбатенко, І. Попович, Л. і В. Анісімови, В. Павлик, А. Кобилянська, М. Мозговий, М. Гаденко, І. Мацялко, Л. Сандуленко, Ж. Боднарук, дует «Світязь», О. Добрянська, О. Лозанчук, А. Кобилянська, гурт «Дзвони», С. Гіга.

## ІСТОРИЯ

В'ячеслав Корепанов «На крилах любові». Творчий вечір композитора, заслуженого артиста України. У концерті співали: Євгенія Костенко, Олег Дзюба, Алла Кобелянська, Павло Мрежук, Інеш, Іван Попович, Камалія, Віктор Шпортюк, Ольга Добрянська, Надія Шестак, Ніна Шестакова, Лілія Сандулеса, Іво Бобул.

2001 рік:

Цикл концертів «До 20-річчя Незалежності України»: І. Бобул «Крила мрій моїх...», М. Грицкан «Співаємо разом, друзі!», С. Гіга «Я прийшов у цей світ любити...», «Іван Попович та його пісні», Р. Кириченко «Я козачка твоя», збірний концерт «Усі ми діти твої, Україно!». Бенефіс Є. Мірошниченко, творчий вечір І. Поклада («Ой летіли дикі гуси»), В. Корепанов «На крилах любові».

«Ой, летіли дикі гуси». Творчий вечір з нагоди 60-річчя з Дня народження н. а. України композитора Ігоря Поклада (2001). У концерті брали участь: Т. Гвердцителі – н. а. Росії «Принцеса Діана», «Чарівна скрипка», «Верни весну»; Р. Копов «Юная мадонна»; О. Крюкова «Оревуар»; В. Васалатій «Сказочник»; А. Швачка – засл. а. України, солістка Нац. опери України. Романс «Пишите»; Й. Кобзон – н. а. СРСР «Тиха вода», «Прощай, мой ровесник»; Марія-Стефанія «Боже єдиний!»; брати Д. та Н. Яремчуки «Хай щастить вам, люди добрі!». У програмі прозвучали пісні І. Поклада на вірші Ю. Рибчинського, О. Вратарьова, М. Ткача, Б. Олійника, Д. Луценка, І. Бараха, І. Афанасьєва, М. Оляліна, В. Крищенко, Марії-Стефанії. У концерті брали участь Оркестр нар. інструментів п/к В. Гуцала та вокальна група «Альтана».

Бенефіс Є. Мірошниченко. Концерт за участю оперних співаків: К. Стращенко, С. Чахоян, М. Дідик, О. Ярова, Р. Шаповалова, В. Степова, О. Гаєвська. Серед творів – пісня «Журавка» (муз. О. Білаша, сл. В. Юхимовича), виконує студентка Нац. муз. академії Н. Шелепницька. У концерті брав участь Нац. засл. акад. симфонічний оркестр України. Диригент В. Сіренко.

Р. Кириченко «Я козачка твоя, Україно». У програмі концерту укр. нар. пісні, пісні та укр. композиторів О. Білаша, П. Майбороди, Г. Татарченка, О. Морозова, Л. Нечипорука, М. Збарацького, О. Чухрая, М. Катричка, В. Соколика.

2002 рік:

Сольні концерти артистів: М. Гнатюк, О. Білозір («Назад у майбутнє»), творчий вечір А. Демиденка («Не повторююсь ніколи»), Б. Сташків («Пісня – моє життя»), М. Свидюк («Ця весна для тебе»), З. Кучерява «Рапсодія душі».

Творчий вечір А. Демиденка «Не повторююсь ніколи» до 50-річчя поета-піснярка. Брали участь: О. Гурець, О. Дяченко, А. Романенко, Д. Гнатюк, О. Макаренко, М. Мозговий, Н. Матвієнко, Л. Михайленко, М. Попелюк, Л. і В. Анісімови, А. Кудлай, Л. Сандулеса, Т. Лучанок, О. Білозір, М. Свидюк, Н. Шестакова, П. Мрежук, І. Бобул, С. та В. Білоножки, Ю. Богатиков, Б. Ступка, гурт «Дзвони», П. Зібров, І. Попович, Т. Піскунова, квартет «Гетьман», Н. Сумська, О. Морозов.

Ювілейний концерт Б. Сташківа «Пісня – моє життя». У концерті прозвучали пісні: В. Домшинського, І. Білозіра, Є. Боднарєнка, А. Гнатишака, Ю. Цвіткова, Б. Сташківа, Л. Мамко, Т. Кукурузи. На вірші: М. Бойко, В. Сав'юка, Ю. Цвіткова, А. Гнатишака, В. Гостюка, Б. Сташківа, Н. Стефурак. У 2-му відд. концерту – переможці та лауреати фестивалю «Захід ХХІ століття: Р. Москва, М. Яцків, І. Лончина та Б. Сташків з братами, Н. Шестак, «Мартин хор» (худож. кер. М. Лозинська).

2003 рік:

Л. Федорука, В. Засухіна, В. Степової, І. Суручану («Незабудка»), О. Злотника («Музика рідного дому»), М. Луківа («У храмі любові»), М. Свидюка («Друзям моїм»), В. Крищенко («Україна у моєму серці»), До 60-річчя хору Г. Верьовки («Цвіт папороті»), В. Павліка («Я знаю все»), концерт Кубанського козачого хору.

2004 рік:

І. Бобул («Тобі, єдиній!»), Н. Крутова-Шестак («Віри, любові...»), О. Глизін («Пізній вечір в Соренто»), «До 55-річчя з дня народження В. Івасюка» («Пісня буде поміж нас...»), «Пісні Н. Яремчука» («Для тих, хто пам'ятає»), К. Бужинська («Романсеро»), дует «Світязь» («Фа-фа, ля-ля»), О. Гавриш («Білий цвіт на калині»), О. Злотник («Все золото світу»).

2005 рік:

А. Матвійчук («Полустанок любові»), В. Крищенко («Благословенна будь»), гурт

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:  
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018)

«Сябри» («Від серця до серця»), до 50-річчя М. Гаденка («Моя пісня – моя доля»), Ані Лорак («Там, де ти є...»), ювілейний концерт Д. Гнатюка («А я люблю, а я люблю, як в юності»), «Пам'яті Р. Кириченко» («Чураївна»).

2006 рік:

Р. Кириченко («Я козачка твоя»), гурт «ВВ» («Файно»), «Кобза» – 35 років разом», ювілейний концерт П. Дворського, «Mansound» («Razzсолник»), творчий вечір Ю. Рожкова, Л. Остапенко («Жіночий день»), О. Слепцов («Мелодії душі»).

2007 рік:

«ВВ-20 років. О. Скрипка, О. Серов («Безмежна любов»), А. Матвійчук («Полуста-нок любові»), Н. Матвієнко («Глибокий ко-лодязь»), ювілейний вечір А. Демиденко, С. Ротару («Пісня пам'ятає все»), ювілейний концерт ансамблю ім. П. Вірського «Пам'яті Р. Братуня» («Гетьманський заповіт»), ювілейний концерт П. Зіброва, гурт «Брати Га-дюкіни», О. Гаврилук («Думки вголос»), ювілейний концерт А. Маренич.

2008 рік:

А. Кудлай («Колискова для коханого»), С. Гіга («Тільки для вас»), Концерт пам'яті Є. Мірошниченко, Л. Остапенко («Жіночий день»), І. Бобул («Осінній сад»), О. Малінін («Романси»), А. Кудлай («Спасибі за лю-бов»), творчий вечір О. Шака, І. Кадирова («Вогонь кохання»).

2009 рік:

І. Попович («Єдності дай, боже, нам всім»), Концерт ансамблю ім. П. Вірського, ювілейний концерт «Червона рута – 20 років», ювілейний концерт ВІА «Українські барви», ав-тор. концерт А. Сердюка.

2010 рік:

гурт «Брати Карамазови» («Добрих до-ріг»), «Пам'яті Є. Мірошниченко», «Пам'яті Н. Захаренко», «Пам'яті М. Мозгового» («Моя віра, надія, любов»), О. Гавриш («Де смереки стрункі»), О. Білозір («Українкою я народилася»), гурт «Тік».

2011 рік:

Гурт «Брати Гадюкіни» («Я вернувся до-мів»), М. Поплавський («Краще»), Я. Табачник «Честь маю запросити...». Д. Гордон «Буль-вар», творчий вечір Ю. Рибчинського («Лю-бив, люблю, любитиму...»), сольний концерт О. Матіаса, сольний концерт З. Огневич, до

60-річчя з д. н. Н. Яремчука – фестиваль «Ро-дина», Фестиваль родинної творчості «Мело-дія двох сердець», «Пам'яті Марка Бернеса».

Нова генерація вітчизняних естрад-них виконавців спричинила появу нових форм музичних телевізійних конкурсів: хіт-парадів. З вересня 1992 року до верес-ня 1996 року з'явився державний телеканал УТ-3, який за своєю концепцією був експе-риментальним і націленим на молоду аудито-рію. Однією з перших музичних програм стала циклова щосуботня передача «Хіт-рік» – хіт-парад закордонних відеокліпів. Ав-тор і ведучий Анатолій Бондаренко, музич-ний редактор – ді-джей Олексій Оникієнко. Глядачам пропонувалося з семи кліпів об-рати три для майбутньої новорічної програ-ми «УТ-3». З ростом популярності, кількість кліпів скоротили до п'яти для відповідей на численні листи глядачів. Наприкінці сезону, коли розігрували телевізор, приходило до 15–20 тис. листів. Для тодішнього глядача було неабиякою ейфорією побачити кон-церти Майкла Джексона, Елтона Джона, музичну добірку про Джо Кокера, Ванессу Мей, Тіну Тернер, гуртів *Queen*, *Take That* чи *Backstreet Boys*. Значну роль у промотуван-ні національної популярної музики відіграв перший в Україні хіт-парад українських му-зичних відеокліпів «Територія А». Щоденна програма виходила в рамках проекту «Мис-тецький канал "Територія А"» на телеканалі ICTV з 1995-го по 2000 рік (понад 2000 ви-пусків). Після п'ятирічної перерви хіт-парад виходив в ефірі Першого Національного з червня по друге грудня 2005 року.

Автор і ведуча – Анжеліка Рудницька. Про-дюсери – А. Рудницька, О. Бригинець. Гол. реж. Ніна Рудік, реж. Данило Джепо. Що-тижня за результатами голосування гляда-чів програму залишали два учасники, а на-томість стартували нові кліпи українських виконавців. З'явилися численні фан-клуби хіт-параду, «Територія А» організувала велику кількість концертів у містах України. Хіт-парад був значним поштовхом у розви-тку нової хвилі української популярної музи-ки: Аква Віта, Ван-Гог (гурт), Юрко Юрченко, Фантом 2, Степ, Грін Грей, Сестри Тельнюк, Ірина Білик, Табула Паса, «The Вйо», Скря-бін, ВУЗВ, Олександр Пономарьов, Ані Ло-

## ІСТОРИЯ

рак, Ірина Білик, Наталя Могилевська, Ольга Юнакова, Марина Одольська, Віктор Павлік, Юлія Лорд та ін. виконавці.

З 1997 року по 2002 рік естафету хіт-парадів на Першому Національному продовжив Національний хіт-парад. Продюсер – Володимир Орлов, режисер – Ольга Іванова, ведучі – Марія Орлова, Роман Скрипін. П'ять музичних відео, спеціально створених для конкурсу (виробництво *A/TI*) транслювалися в міжпрограмному ефірі протягом тижня, згодом формувалася підсумкова програма і визначалися переможці тижня. Голосування глядачів за допомогою листування і телефонних дзвінків. Результатом щотижневих конкурсів ставали квартальні великі концерти переможців. Учасники програми – артисти тогочасної української естради.

Євробачення. З 1-го січня 1993 року Державна телерадіокомпанія України стала членом Європейської телерадіомовної спілки (*EBU*). З 1-го червня 1995 року у зв'язку з утворенням Національної телекомпанії України, – їй, як правонаступниці, належить місце в Європейській мовній спілці (*EBU*). Перша, ознайомча трансляція пісенного конкурсу «Євробачення» відбулася в ефірі УТ у 1991 році.

Того року укр. виконавці участі у конкурсі не брали, натомість там змагалися співаки з Австрії, Бельгії, Бразилії, Вел. Британії, Данії, Ізраїлю, Ісландії, Іспанії, Ірландії, Італії, Кіпру, Люксембургу, Мальти, Німеччини, Норвегії, Португалії, Турції, Фінляндії, Франції, Швейцарії, Швеції. Наприкінці конкурсної програми своє мистецтво показав гість фестивалю А. Брокетті, який виступив у жанрі ексцентрики.

Україна вперше взяла участь у 48-му пісенному конкурсі «Євробачення» (24 травня 2003 р., м. Рига, Латвія). Країну представляв О. Пономарьов, який посів 14 місце. Починаючи з 2003 року НТКУ стає ексклюзивним партнером ЄМС на території України з трансляції Пісенного конкурсу Євробачення протягом 2003–2010 років, Дитячого пісенного конкурсу Євробачення протягом 2006–2010 років, Танцювального конкурсу Євробачення протягом 2007–2008 років, Конкурсу молодих музикантів

«Євробачення–2008», Конкурсу молодих танцюристів «Євробачення–2003».

У 2004 р. Україну представляла співачка Руслана (Р. Лижичко) із піснею «Wild Dances» («Дикі танці») і стала призером «Євробачення». Завдяки перемозі Руслани наступний конкурс «Євробачення–2005» відбувся в Україні.

Пісенний конкурс «Євробачення–2005» став 50-м з часу проведення першого конкурсу в 1956 р. Він пройшов в Україні 21 травня 2005 року в київському Палаці спорту. Україну на конкурсі представляв гурт «Гринджоли» (Івано-Франківськ) з піснею «Разом нас багато». Гурт зайняв 19-е місце.

На 51-му «Євробаченні» (2006) Україну представляла Тіна Кароль, яка посіла 7-ме місце. У 52-му конкурсі «Євробачення» (2007) друге місце зайняла Верка Сердючка (Україна). Таким же вдалим був і наступний конкурс, де друге місце посіла представниця України Ані Лорак (2008 рік), а в наступному році представниця України С. Лобода (*LOBODA*) посіла 12 місце. На «Євробаченні–2010» укр. представниця *Alyosha* виборола 10-те місце. 4-те місце отримала представниця України Міка Ньютон на «Євробаченні–2011». Наступний рік не став переможним для представниці України Гайтани, яка посіла 15 місце. Призове 3-тє місце отримала українська співачка Злата Огневич на конкурсі у 2013 р. Наступного року українською учасницею стала Марія Яремчук з 6-м місцем у фіналі. У 2015 р. Україна не брала участі у Євробаченні через політичні та економічні обставини. А в 2016 р. співачка Джамала виборола перше місце з піснею «1944», яку виконала кримськотатарською і англійською мовами, тож у 2017 конкурс відбувся у Києві. Від України виступив гурт «O. Torvald», зайнявши лише 24 позицію. У 2018 році український співак *Melovin* отримав 17-те місце. У 2019 році переможниця національного відбору *Maruv* відмовилася від поїздки на конкурс, так само вчинили й інші претенденти, які зайняли призові місця під час визначення національного претендента для участі в Євробаченні.

Виступам на пісенному конкурсі передували національні відбори, які транслювалися у прямому ефірі Першого Національного



ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:  
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018)

(пізніше суспільного UA: Перший), згодом в ефірі телеканалу СТБ, якому державний мовник передав права на організацію конкурсу. Переможці обиралися шляхом голосування Журі та інтерактивного голосування глядачів.

Цікавою і важливою є взаємодія телебачення, музичного і театрального мистецтва, а саме, – створення телевізійних версій оперних, балетних вистав, оперет. У 1996–2001-х роках Телерадіокомпанія «Золоті ворота» (генпродюсер Просветов Є. В.) загалом екранізувала 150 театральних вистав провідних національних театрів. Мільйони глядачів неодноразово побачили ці вистави в ефірі телеканалів Перший Національний (двічі на місяць), а також телеканалів Гравіс, Культура, обласних телерадіокомпаній України. Режисером телевізійних версій була Наталя Грабченко (у декількох з них режисер – І. Гришанкова). Серед телеверсій є й музичні вистави – опери, балети, оперети:

Національна опера України ім. Т. Г. Шевченка:

Балети – П. Чайковський «Лебедине озеро», Г. Берліоз «Фантастична симфонія» (балет на 2 дії), С. Прокоф'єв «Ромео і Джульєтта» (балет на 3 дії), А. Адан «Жізель» (балет на 2 дії).

Опери – М. Мусоргський «Сорочинський ярмарок» (опера на 3 дії), Д. Верді «Ріголетто» (опера на 3 дії), П. Бородін «Князь Ігор» (опера на 3 дії), Г. Доніцетті «Лючія ді Ламмермур» (опера на 3 дії).

Київський державний театр оперети:

І. Кальман «Баядера», Й. Штраус «Летюча миша», М. В. Гоголь, муз. І. Поклада «Сон у Різдвяну ніч», Й. Штраус «Ніч у Венеції».

Дитячий музичний театр: Р. Щедрін «Горбоконики».

У 2012 році на Першому Національному телеканалі інтернаціональний музичний проект «10+10» об'єднав українських і грузинських співаків. Кращих на кожному етапі визначало журі з двох українських і двох грузинських представників. Після кожного етапу переможця визначали шляхом таємного голосування.

Режисер-постановник Олександр Косяченко. Оператор-постановник Володимир Таргонський. Редактори Сергій Лапченко, Ольга

Козловська. Продюсер Влад Багінський. Ведучі Софо Халваш, Анатолій Матвійчук, Тетяна Манжос. Серед учасників Злата Огневич і Темо Саджаія, Матіас і Софо Торшелідзе, Наталія Бучинська та Анрі Джохадзе, Марієтта і Ото Немсадзе, Шаніс і Дато Худжадзе, Наталя Валєвська та Датунa Мгеладзе, Андрій Богомолець та Ніні, Віктор Павлік та Ніно Дзоценідзе Бадурашвілі, Едуард Романюта і Софіко Геловані, ЕЛ Кравчук і Веріко Турашвілі. Протягом 10 етапів дуєти змагались у номінаціях: пісні з кінофільмів, грузинський фольклор, український фольклор, зарубіжний рок, грузинський ретро-хіт, український ретро-хіт, джаз, грузинський хіт, український хіт, світовий хіт. Серед пісень укр. авторів прозвучали: «Наречена» (І. Поклад – Ю. Рибчинський), «Не тополю високою» (муз. нар., сл. Т. Шевченка), «Чом ти не прийшов» (народна), «Два кольори» (О. Білаш – Д. Павличко), «Якщо любиш, кохай» (Л. Дутківський – М. Ткач), «Коханий» (І. Поклад – І. Барах), «Я піду в далекі гори» (В. Івасюк), «Чарівна скрипка» (І. Поклад – Ю. Рибчинський), «Минає день, минає ніч» (М. Мозговий – Ю. Рибчинський), «Червона Рута» (В. Івасюк), «Доля» (С. Гримаський – К. Гнатенко), «Я не здамся без бою» (С. Вакарчук), «One day» (М. Некрасов – Є. Матюшенко), «Палала» (Р. Квінта – В. Куровський) та ін.

У 2010–2017-х роках в ефірі Першого Національного виходила циклова щотижнева програма «Театральні сезони». Керівник проекту і ведуча С. Леонтєва, режисер Т. Міллер, оператор І. Нурулін, редактор О. Ананов, продюсер М. Дмитрук. Основні рубрики: новини театального і культурного життя, галерея портретів відомих діячів вітчизняного мистецтва і культури. Частина випусків – висвітлення роботи міжнародних театральних фестивалів, зокрема, фестивалю оперного мистецтва імені Соломії Крушельницької.

Програма від 3 березня 2014 року присвячена життєвому шляху і творчості Ніни Матвієнко – співачки, народної артистки України, лауреатки Національної премії імені Т. Шевченка, Героя України. Серед коментаторів Антоніна Матвієнко – донька, співачка; Валентина Ковальська – народна артистка України, співачка, учасниця тріо «Золоті ключі». У про-

## ІСТОРИЯ

грамі використано відео та фотоматеріали із архіву НТКУ та особистого архіву співачки.

5 березня 2013. Гість програми Тадей Олександрович Едер – генеральний директор – художній керівник Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. Заслужений працівник культури України. Тема програми – славетний оперний театр, який нещодавно відсвяткував своє 110-річчя. Його історія і перспективи розвитку. Інтерв'ю з керівником літературної частини Надією Труш, головним диригентом Михайло Дутчаком. Використані фрагменти: опера «Мадам Баттерфляй», «Аїда», «Бал-маскарад»; балет «Повернення Баттерфляй».

Програма від 3 серпня 2014 року присвячена театральним прем'єрам Києва. Серед прем'єр – вистава Київського театру оперети «Кармен-сюїта». Хореографія та постановка – головного балетмейстера Національної оперети України Вадима Прокопенко. Коментар Б. Струтинського.

Програма від 7 вересня 2014 року знайомить з творчістю видатного вітчизняного композитора Олександра Злотника: інтерв'ю, в якому маестро розповідає чимало цікавих історій зі свого життя, так чи інакше, пов'язаних з мистецтвом. У програмі використані фрагменти фільму «Вісімнадцятирічні», «Червоні маки» та виступи українських виконавців з піснями композитора. Коментарі: Олександр Пономарьов, Катя Бужинська, Іво Бобул, Алла Кудлай, Віталій Білоножко.

14 вересня 2014 року програма розповіла, як пісня може допомогти вистояти у важких випробуваннях і зберегти національний дух – розповідь народної артистки України Ніни Матвієнко. Спогадами ділиться народний артист України Дмитро Гнатюк. Видатний оперний співак розповів, що народився на території колишньої Румунії і добре знає, як важко жити українцям на чужій землі. Народний артист України, композитор Олександр Злотник. Історія про те, як у 1987 році для зйомок маленького епізоду в кіно про Українську Народну Республіку відшукав слова, відновив мелодію гімну «Ще не вмерла Україна» і не потрапив за ґрати.

21 вересня 2014. Програма показала сучасне і майбутнє української естради і кла-

сичної музики. Інтерв'ю з народним артистом України, композитором і ректором Київського інституту імені Р. М. Глієра Олександром Злотником, йдеться про цей навчальний заклад: його історію та сьогодення, випускників та майбутніх музикантів. Програма містить концертні виступи студентів-випускників, інтерв'ю студентів та викладачів.

7 грудня 2014. Програма присвячена балету «Великий Гетсбі». Створені спеціально для цієї постановки музичне полотно і новітня хореографія; задіяні балетні зірки Європи й Америки; постановочний бюджет і реакція публіки у різних містах опиняється у центрі уваги героїв програми. Бесіда з виконавцем головної партії у балеті Денисом Матвієнком, продюсером Оленою Матвієнко і театральним критиком Олегом Вергелісом. У програмі також використані коментарі композитора Костянтина Меладзе та хореографа Дуайта Родена.

21 грудня 2014. Програма про Національний театр оперети. На цю сцену виходили Марія Заньковецька, Микола Садовський, Панас Саксаганський. Завлітом був Симон Петлюра. Про унікальну історію свого театру розповідає художній керівник Національного академічного театру оперети Богдан Струтинський.

28 грудня 2014. Ювілейний сезон – до 80-річчя Національного театру оперети. Ювілейний 80-й сезон приніс багато прем'єр, але не менше готується в наступному сезоні. Яскраві номери, багато музики, святкові вітання.

1 травня 2015. Гість програми Тамара Тимошко-Горюшко, народна артистка України, зірка української оперети. Мисткиня понад півстоліття віддана одній сцені Національного театру оперети.

8 березня 2015. У «Театральних сезонах» композитор Володимир Бистряков. У нього багато мелодій, присвячених жінкам і коханню. Про мюзикл «Ассоль» та про «Тьох-тьох-тьох, любов і вареники».

29 березня 2015. У «Театральних сезонах» патріарх сцени і віку, неперевершений співак, герой України, 90-річний ювіляр Дмитро Гнатюк. Митець згадував, як співав «Дивлюсь я на небо» Сталіну, як заробив півмільйона доларів для Радянського Союзу,

*ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:  
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018)*

а також про взірцевий шлюб і про те, чому Душа співає (останнє інтерв'ю).

5 квітня 2015. Артисти балету стоять вище від звичної нам дійсності, принаймні на висоту балетного пуанта. І тільки одиницям із них, справжнім легендам, дано злетіти на недосяжну мистецьку висоту. До низки великих імен світового балету, таких як Рудольф Нурієв, Михайло Баришніков, безперечно, належить і наш співвітчизник та сучасник Денис Матвієнко – соліст Маріїнського і Большого театру, Ла Скала і Гранд Опера, Нового національного театру в Токіо і Американського театру-балету в Нью-Йорку, єдиний у світі володар премії Гран-прі одразу чотирьох міжнародних балетних конкурсів. Він сяє на найвищих і найвідоміших сценах світу, але свій новий балетний проект «Великий Гетсбі» представив саме у Києві.

26 квітня 2015 року до студії «Театральних сезонів» завітала легенда оперної сцени, титулована в Японії «Найкраща “Мадам Баттерфляй” світу», найзагадковіша примадонна Київської опери з ім'ям угорської королеви – народна артистка СРСР Гізела Ципола. Про особливе ім'я і триумфальний голос, про успіх і забуття, любов і смерть.

5 липня 2015 року гостем програми була солістка Національного театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка, лауреат Шевченківської премії Людмила Монастирська. Вона нечасто буває у Києві, бо нині дуже затребувана. Її зустрічають і проводжають бурхливими оплесками на знакових сценах світу.

Про історію української естрадної музики через призму життя творчості Олександра Злотника розповідалось у програмі 23 серпня 2015 року. У доробку композитора понад три тисячі пісень, деякі з них вважаються народними, музика до 40 фільмів та перша українська рок-опера «Екватор».

Оперний дует – Анжеліна Швачка й Ірина Семененко були гостями програми 13 вересня 2015 року. Дві жінки, які не бояться порівнянь і конкуренції, упевнені в своїй чарівності та силі свого голосу і, головне, мають неабиякий талант і щиро радіють успіхам одна одній.

Прима світової оперної сцени Ольга Микитенко завітала до студії програми від 13 грудня 2015 року. Після перемоги у 1997-му році

на конкурсі в Греції, ця співачка отримала Гран-прі і її стали називати українською Марією Каллас.

27 грудня 2015 року програма, присвячена прекрасному вокальному жанру – романсу. Гостя програми – співачка Ірина Сказіна.

12 лютого 2016 року гість програми – зірка світової оперної сцени Олександр Цимбалюк. Він нечастий гість в Україні, адже рідкісний, різноплановий за своїм творчим амплуа бас артиста надзвичайно популярний сьогодні на кращих світових оперних майданчиках.

10 квітня 2016 року на телеекрані – легендарні Левко та Жанна Колодуби. Про «Ноктюрн для флейти та арфи» та свою творчість загалом – бесіда з композиторами, професорами музики, подружжям Колодубів.

2 травня 2016 року програма присвячена пам'яті Дмитра Михайловича Гнатюка – велетня оперної сцени, патріота і неперевершеного виконавця українських пісень. У програмі звучить його розповідь про життя і неповторний чарівливий голос.

22 травня 2016 року – гість програми народний артист України Тарас Штонда. Голос, з яким знайомляться «Театральні сезони» в цьому випуску, звучить у Національній опері України. Також побачити і почути митця можна на найвідоміших сценах світу.

Гість випуску від 17 липня 2016 року – соліст Національної опери України, народний артист Сергій Магера. Він власник бас-кантанта. Іспанська прима Монсеррат Кабальє співала з ним дуетом. А на батьківщині оперного мистецтва його нагородили орденом Зірка Італії.

До участі у програмі від 05 лютого 2017 року запрошена оперна прима Вікторія Лук'янець. Її Віолетту знаменитий італійський режисер Франко Дзефіреллі поставив на один щабель з такими великими «травіатами», як Марія Каллас і Тереза Стратас. Вона часта гостя європейських сцен і така бажана і довгоочікувана на батьківщині.

12 березня 2017 року програма присвячена надзвичайному музичному інструменту – органу. Гості цього випуску батько та донька – органісти Володимир та Вікторія Кошуби.

У програмі від 09 квітня 2017 року йшлося про ромський театр з народним артистом

## ІСТОРИЯ

України, керівником єдиного в Україні циганського музично-драматичного державного театру «Романс» – Ігорем Крикуновим.

30 квітня 2017 року телеглядачів «Театральних сезонів» очікувала зустріч з солісткою Національної опери України – Сусанною Чахоян. Дует Віолетти і Жермона з «Травіати» визначив її долю і перетворив з піаністки з унікальними вокальними даними у віртуозну оперну співачку. Її ім'я з давньосврейської перекладається, як Біла Лілея.

Гість «Театральних сезонів» від 9 липня 2017 року – Володимир Назаров: народний артист Росії, композитор і режисер, який мав у Москві свій театр, був у Наглядовій Раді суспільного мовлення ОРТ, але після анексії Криму все покинув, приїхав в Україну, аби писати мюзикли і створювати тут музичний театр.

У програмі від 24 вересня 2017 року брав участь Герман Макаренко – диригент Національної опери України ім. Т. Шевченка, художній керівник симфонічного оркестру «Київ-Класик», народний артист України (2015), заслужений діяч мистецтв України, кандидат філософських наук, доктор мистецтвознавства, професор, Посол української культури, перший український артист, якому присвоєно почесне звання ЮНЕСКО.

Восени 2017 року програма «Театральні сезони» знята з ефіру за рішенням менеджменту суспільного телебачення UA: Перший. Після прийняття 2014 року Закону «Про Суспільне телебачення і радіомовлення України», на державному телебаченні почалися реформи. 7 квітня 2015 року в прямому ефірі Перший Національний канал змінив свій логотип на «UA: ПЕРШИЙ». Замість державного мовлення проголошено нову систему – суспільне телебачення і радіомовлення. На телеканалі кардинально змінилася сітка мовлення. Більшість програм було закрито, а ті декілька, що залишилися, форматовано.

Серед циклових музичних програм – «Інша музика», де представляють джазових музикантів України, Європи, США, знайомлять з їхньою творчістю та музичними доробками. Автор і ведучий Олексій Коган. Виробництво продюсерського центру «Jazz In Kiev». Учасники: тріо Івана Рубанчука, Артем Васильченко, *Fusion-trio*, «Urban

*Gypsy*», «Shopping Hour», ансамбль *Kiev Tango Project*, тріо *LLT* та ін.

Нетривалий час в ефірі телеканалу UA: Перший був телевізійний проект «Новини: Культура» (2018). Репортажі з подій українського і світового культурного простору, ексклюзивні матеріали з реставраційних центрів, театральних лаштунків та інших творчих майстерень. Програма надавала анонси про цікаві концерти, виставки, презентації резонансних фільмів.

В ефірі суспільного телеканалу залишилися програми, пов'язані з конкурсом Євробачення, сольні концерти окремих українських виконавців та інформаційно-розважальні програми, дотичні до музичної тематики.

Із програми передач UA: Першого

27 листопада 2018. Щоденник Дитячого пісенного конкурсу «Євробачення–2018».

29 листопада 2018. Концертна програма Марії Бурмаки «Нове та улюблене».

Дитячий пісенний конкурс «Євробачення–2018». Фінал.

«Сильна доля» – таку назву мав цикл концертів-автопортретів, який виходив у першому сезоні влітку 2018 року в ефір UA: Першого щоп'ятниці. Герої проекту – виконавці, які стали популярними на вітчизняній сцені, досягли успіху. Серед учасників: «Антитіла», «Друга Ріка», «ДахаБраха», О. Torvald, Марія Бурмака, *Man Sound*, Арсен Мірзоян, *Dakh Daughters* та Оксана Муха. За задумом продюсерів, історії їхніх гостей мали надихати глядачів ніколи не втрачати віри у себе та за будь-яких обставин займатися улюбленою справою, не полишаючи Україну.

Щосуботи у 2018 році на UA: Першому транслюється циклова розважальна програма «Вечірнє шоу з Юрієм Марченком» (формат *Late Night Show*). У випуску – іронічні діалоги з гостями студії, комедійні скетчі про життя в Україні, виступи відомих музичних колективів. Музичний супровід програми – джаз-банду під керівництвом джазмена й композитора Андрія Арнаутова, що грав на одній сцені з такими легендами джазу, як Пет Метіні та Діззі Гілленспі.

З 2017 року в телепроекті «РадіоДень» радіоконтент можна не лише почути, а й

ДІАНА ДЗЮБА. МУЗИКА В ЕФІРІ УКРАЇНСЬКОГО ТЕЛЕБАЧЕННЯ:  
ІСТОРИКО-ХРОНОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД (1986–2018)

побачити в ефірі UA: Першого. У прямому ефірі ведучі «Українського радіо» – піаніст-імпровізатор, композитор і журналіст Роман Коляда, а також акторка і продюсерка Галина Бабій – разом із запрошеними гостями-експертами говорять на соціально важливі та мистецькі теми.

За часи свого існування українське державне телебачення сформувало самостійний розділ музичного мовлення: в ефірі створено безліч передач для різних сегментів телеглядачів – програми, де звучала естрадна і фольклорна, симфонічна і камерна, оперна та хорова музика. Безумовно, повсякчас змінювався баланс ефірного часу, відведений для цих напрямів. Простежуючи зміни, значимо, що класична музика спочатку мала переважне значення і найбільший об'єм ефіру, проте, цей показник зменшувався і нині вона практично зникла з телеефіру державного мовника. Натомість очевидне зростання ефірної частки сучасної популярної музи-

ки, яка стає дедалі більшою, що яскраво демонструє аналіз ефірного контенту «великої шістки» телемовників України.

Останнім часом зміст музичних телепрограм, їх жанрова специфіка зазнають докорінних змін, що вимагає глибокого своєчасного аналізу. У науковій літературі дотепер відсутнє загально визнане визначення такого явища, як музичне телебачення, не систематизовано його характеристики на різних етапах історії українського телебачення.

Значення музики для розуміння соціокультурних процесів визнається всіма науковими дослідниками, чи то мистецтвознавці, культурологи, філософи, історики. Звідси очевидно є важливість і необхідність міждисциплінарного вивчення музичного контенту українського телебачення з урахуванням історичних реалій, естетичних уподобань, ідеологічних доктрин, рівня розвитку технологій телевізійного виробництва.

## SUMMARY

A set of musical TV programs on Ukrainian state television UT (1951–1991), UT-1 (1991–1998), First National (1998–2015) and public «UA: FIRST» (2015 – 2018) is considered in the article. Historical period covers more than 30 years: from 1986 to 2018. Various music, namely folklore and variety, symphonic and chamber, opera and choral, has been presented in television programs for a long time.

In the middle of the 1980s the terrific changes in political, social and cultural life of that time state, including Ukraine, occur. These alterations have also happened in the television sphere.

The research is based on videomaterials, preserved at the archives of the First National TV Channel and *Ukrtelevision* studio and also the archival materials of periodical edition *Ukraine Talks and Shows*, specialized Internet resources on media issues. Content analysis has shown a change in the airtime balance for different segments of musical art.

Proposed article is the second part of the research of problems of musical television content as an integral and important component of national television, which has its functions, own artistic and aesthetic specificity, programs genres, forms of production and audience. The first part covers the period from 1939 to 1985. It is published in the first issue of *Researches of the Fine Arts* scientific journal (2019).

The work material is constructed like it has been done in the *National Television* article for the first time. It is included into the fourth volume of the Ukrainian Musical Encyclopedia of 2016 (edition of the NASU M. Rylskyi IASFE). The article is intended for scientists, lecturers, students of artistic and mass-media educational institutions.

**Keywords:** history of television, First National, UT, UA: FIRST, music, Ukrainian television, musical program, concert, variety art, classical music, performers.

# Сучасність Modernity

УДК 76.071.1(477)Ход

## ГРАФІКА КСЕНІЇ ХОДАКОВСЬКОЇ

Оксана Ламонова

У статті проаналізовано твори сучасного київського художника-графіка Ксенії Ходаковської 1990–2010-х років.

**Ключові слова:** Ксенія Ходаковська, українська графіка 1990–2010-х років, станкова графіка, офорт, кольоровий офорт.

The article analyses the 1990s–2010s works of the modern Kyivan graphical artist Kseniya Khodakovska.

**Keywords:** Kseniya Khodakovska, 1990s–2010s Ukrainian graphic art, easel graphic works, etching, coloured etching.

Ксенія Ходаковська<sup>1</sup> належить до числа художників, які, зберігаючи нібито вірність предметному (в усякому разі – неабстрактному) мистецтву, є абсолютно байдужими до сюжету. Тому для початку зазначимо, що улюбленою технікою мисткині є офорт<sup>2</sup>, властиво завжди – «великий офорт», майже метровий за вертикаллю та більш ніж метровий – за горизонталлю<sup>3</sup>.

Станкові аркуші Ксенії Ходаковської можливо (хоча іноді й важко; і завжди – дуже довго...) описати – або, краще сказати, перерахувати все, що утворює простори (світи?) її офортів та малюнків, загадкових та елегантних водночас. Але розшифрувати, а тим більше зрозуміти їх буде, здається, значно важче.

Річ у тім, що цікавлять мисткиню навіть не так композиційні (побудовані за законами гармонійності та мелодійності), як суто... фактурні моменти: краса візерунку, який утворюється на металевій дошці під час травлення нібито за бажанням самої кислоти, без будь-якої участі майстра-графіка; або – «поведінка» під час друку фарби, якій (знов-таки «нібито») дається повна свобода. Звичайно, ключове слово тут – це саме «нібито». Але відчуття «закляття стихії», яке відбувається над-волею художника, тобто – творця, тобто – майже Творця,

присутнє (особливо в ранніх творах) постійно<sup>4</sup>. Не випадково свою персональну виставку (1999 р., галерея «Персона», Київ) Ксенія Ходаковська назвала «Imitate la nature» – «Наслідування природі»<sup>5</sup>.

Усе, сказане вище, найвиразніше проявилось у своєрідному графічному «триптиху» 1990 року – «Кам'яні квіти», «Дорогий подарунок», «Короновані птахи». Будь-якого «зв'язного» циклу чи навіть об'єднаної спільною темою серії ці офорти не утворюють, але близькість часу виникнення та безумовна стилістична подібність дозволяють певною мірою «наблизити» їх один до одного.

Композиція офортів «Кам'яні квіти» і «Дорогий подарунок» побудовані за схожим принципом. Їхнє тло щільно заповнене надзвичайно ретельно, з ювелірною тонкістю відтвореними зображеннями, схожими на палеолітичні первісні малюнки, а ще більше – на «петрогліфи» мезоліту й неоліту. Стилізовані постаті людей, чоловіків, жінок, іноді персонажів у своєрідних коронах чи з головами, що мають вигляд зірки або квітки, чергуються із «солярними» символами, півмісяцями, хрестами складної форми тощо. Цікаво, що реалістичних (чи, в усякому випадку, упізнаваних!) зображень тварин у цих «петрогліфах» немає,

хоча й зустрічаються якісь фантастичні істоти, «тягни-штовхаї», які, здається, ковтають світила чи, навпаки, намагаються їх захистити. Так чи інакше, складається враження, що це – аж ніяк не просто ефектний «візерунок», а (подібно до справжніх петрогліфів!) «закодована» розповідь, гранично важлива для сучасників і (в усякому разі, на їхню думку) необхідна для нащадків – міф, переказ, хроніка епохальної події...

І все ж таки складне й віртуозне плетіння «петрогліфів» – лише тло, на якому (чи краще сказати – «з якого», причому в буквальному значенні цього слова) виникає те, що так чи інакше дало назву офортові. У «Кам'яних квітах» це – щось подібне до первісних, ще без гончарного кола виконаних, посудин, нерівних і несиметричних, але сповнених міці та безсумнівної монументальності, а головне – таких, що, здається, пам'ятають і зберігають самою своєю поверхнею доторк рук тих, хто дійсно вперше відкривав – і радше закликав, аніж підкорював навколишній світ, страшний і прекрасний водночас... Є тут і щось подібне до квітів, правда, не так кам'яних, як закам'янілих, тобто – ще більш прадавніх. А ось квіти у «Дорогому подарункові» здаються живими – чи, в усякому разі, такими, що раптом замерехтіли зі щілини в камені яскравими фарбами, перетворюючи звичайний камінь на самоцвіт.

Давнина «Коронованих птахів» інша – ближча до нас, реальніша, «історичніша». Це вже час не міфів, а легенд. Бокові частини офорту – свого роду вертикальні «клейма» – не випадково містять то алюзії на мистецтво раннього середньовіччя, а то й прозоро зашифровані прямі цитати з нього (наприклад, зображення характерного «кельтського хреста» у колі). Присутні у «клеймах» і людські постаті, причому не самодостатні, а такі, що ніби то ілюструють певний загадковий сюжет. Так чи інакше, пози й рухи цих безіменних персонажів є не менш виразними, ніж у «петрогліфах» – і так само «німими» для глядачів. Але насправді їхня мета – не «розповісти історію», а саме «створити настрій», піднесено-романтичний, дещо навіть «фентезійний», який «підготує» глядача до централь-

ної частини офорту – власне зображення Коронованих птахів. Саме вони є, так би мовити, кульмінацією того, про що розповідають глядачеві. Але одночасно образи цих персонажів є й найзагадковішими. Отже, хто вони: подружжя орлів-велетнів, що панує над світом птахів? Двоголова, вкрита пір'яма моторозна віверна? Геральдичний імперський символ, який раптом ожив? Якась авторська легенда? Чи, врешті решт, просто цікава... пляма, що виникла під час травлення офортної дошки – і волею художниці перетворилася на фантастичну живу істоту, одночасно грізну й... безсилу (адже, якщо придивитися, Короновані птахи не мають ані ніг, ані крил, ані взагалі нормальних тулубів – лишу голови з хижими дзьобами, підозріло схожими й на вовчі морди...)?

Правил без виключень, здається, не існує. Для Ксенії Ходаковської такими виключеннями можна вважати серію «Imitare la nature» (1992 р.)<sup>6</sup>, до якої примикає також більш пізній офорт «Пахощі схованого винограду» (1997 р.). У кам'яно-рослинно-натюрмортному просторі її творчості це – таке собі незалежне маленьке королівство зі своїми навіть не особливостями, а ознаками, більшою частиною – унікальними.

Ознака перша – *люди*. Насправді – це єдина у художниці *заселена* територія. Її мешканці – надзвичайно красиві чоловіки та жінки, одягнені із підкресленою, дещо навіть надмірною пишністю у такі собі середньовічно-фентезійні шати з тонких різнокольорових тканин, здатних утворювати цілі океани складних збірок і збірок. Вони рухаються дещо манірно, але завжди граційно, супроводжуючи свої розмови плавними жестами або просто завмираючи в елегантних позах. Казково-красивим є й світ навколо них. Споруди «Imitare la nature» – складні й захоплюючі архітектурні фантазії із ажурних арок, галерей й башт, знов-таки доповнених драпірування з довгих сувоїв легкої тканини. Цікаво, що один з варіантів присвяченого архітектурі аркушу 3 серії «Imitare la nature» – вже не так *великий*, як *довгий*, так би мовити, «панорамний» офорт, де відбиток дошки повторено кілька разів і по-різному ілюміновано.

## СУЧАСНІСТЬ

Втім, архітектурою справа не обмежується. Тутешній фонтан (в аркуші «Зелена земля») є радше колосальною ювелірною прикрасою. І навіть глеки, з якими прийшли за водою прекрасні городянки, здаються, принаймні, шедеврами з венеціанського матового, «молочного», скла.

Ознака друга – художні алюзії. Зазвичай Ксенія Ходаковська впевнено, навіть дещо демонстративно уникає будь-яких «вражень» і «спогадів», не говорячи вже про пряме цитування, і обмежується хіба що «натяками» (як от петрогліфи в «Камінних квітах» і «Дорогому подарункові» або кельтський хрест у «Коронованих птахках»). Але в «Imitare la nature» ситуація абсолютно інша. «Джерела натхнення» тут є очевидними, хоча й, виявляється, не такими простими й однозначними, як може здатися на перший погляд. Образним «камертоном» для сприймання серії стає, звичайно ж, її «архітектурна» складова, аркуш 3 – «Імітація натури». Отже – Італія, Ренесанс, треченто і кватроченто <sup>7</sup>. Але якщо відволіктися від цих «декорацій» і зосередитися виключно на костюмах персонажів, що згадаються радше твори часів інтернаціональної готики. А ще не можливо не назвати прерафаелітів, в доробку яких реальне Раннє Відродження «переплавилось» у дещо фентезійну «просто красиву епоху», сповнену таємниць і символів. Утім, такий розмай «спогадів» у творі, побудованому на елегантній грі у природне та створене, справжнє та штучне, є цілком логічним.

Офорт «Пахощі прихованого винограду» на перший погляд є прямим продовженням «італійського триптиху» – знов-таки граційні, дещо манірні красуні у неймовірно розкішних, а тепер ще й прикрашених вишивкою шатах «просто красивої епохи», навколо яких – пишні хвилі тканин... Насправді ж відміни є – і відміни ці виявляються досить показовими. По-перше, композиція – ймовірно, перший і останній раз у Ксенії Ходаковської – має сюжет. Звичайно, цілком умовний, у певному значенні навіть... удаваний, але сюжет: одні дами ховають виноград, інші намагаються відшукати його за допомогою нюху. Сама ця... гра у схованки додає до перерахованих попереду худож-

ніх алюзій ще одну – мистецтво рококо. Якщо ж насправді красуні шукають зовсім не виноград, а, м'яко кажучи, пригод на свою голову, то список алюзій поповниться ще й символізмом (причому навіть конкретними іменами та творами – Альфонс Муха, «Смарагдове намисто» Віктора Борисова-Мусатова...). А простір, в якому блукають шукачки винограду – одночасно й пишнотеатральний у своїх нескінченних драпуваннях, і – затісний, задушливий, замкнений – має паралелі й безпосередньо в сучасній українській графіці, а саме в «античному циклі» Оксани Бербеки-Стратійчук <sup>8</sup>.

Із офортами «античного циклу» «Пахощі прихованого винограду» зближує й ще одна якість – іронія. У «Imitare la nature» її не було чи, в усякому разі, не відчувалося – це була цілком серйозна розмова про природу та мистецтво. Через п'ять років художниця повертається у нібито той самий світ, щоб трохи з нього поглузувати.

Насправді іронічні «вилазки» у рафінований простір «італійського триптиху» відбувалися у Ксенії Ходаковської і раніше. Результатом стали офорти «День святого Валентина» і «Найкращих побажань з півдня» (обидві – 1997 р.).

У «Дні Святого Валентина» художниця знов-таки імпровізує на архітектурні теми, але величчя споруд Ренесансу її вже не цікавить. Тепер місце дії – напівзруйнований, вкритий дикими рослинами, храм, або якийсь штучний грот, або взагалі – внутрішній простір акведуку, де, однак, продовжують працювати три фонтани різної, але незмінно вигадливої форми. Ймовірно, вода трьох фонтанів має різні (можливо, навіть чародійні) якості і якимось пов'язана з коханням – наприклад, викликає його або, навпаки, від нього звільняє. Але чарівні фонтани приховані від усього світу – або, в усякому разі, залишаються невідомими нікому, окрім голубів, які перелітають від однієї чаші до іншої... Так чи інакше, суто «маскультурна», «листівкова» на перший погляд назва офорту сповнена не тільки зрозумілої іронії, але й певного меланхолічного суму.

Аркуш «Найкращих побажань з півдня» і композиційно, й тематично пов'язаний з попереднім – не випадково він має таку ж



є саму «листівкову» назву (щось подібне до «Привіт із Криму!»), хоча насправді йдеться про повернення перелітних птахів (отже, знов-таки птахи – тільки тепер не легковажні голуби, а набагато серйозніші лебеді!). Але від архітектури тепер майже нічого не залишилося – вона остаточно «розтинулася» в природі, і про колишні аркади нагадують хіба що купи каміння, на які колись спиралися колони, і виткі рослини між ними. Втім, за бажанням – за дуже великим бажанням – можна розгледіти також залишки зелених ваз – бронзових, пофарбованих віковою патиною, або просто – густо вкритих мохом... Безсиле мовчання навіки замовклої Культури стає дещо парадоксальним тлом для бурхливої, здатної вічно оновлюватися і тому вічно живої Природи. Тиха меланхолія «Дня Святого Валентина» у «Найкращих побажаннях з півдня» змінюється майже на відчай, лише прозоро прихований радісним лебединим галасом та лопотінням білих крил (причому їхні ажурні пір'я нагадують вже навіть не про лебедів, а про білих чапель з їхніми шлюбними «коронами»).

У тому ж 1997 році художниця створює також «Останній еротичний натюрморт». Назва, звичайно ж, є іронічною – насправді нічого «еротичного» в цьому натюрморті немає, якщо, звичайно, не займатися примусовим психоаналізом і не згадувати про теорію Зігмунда Фрейда (тоді, звичайно, – пляшки і вази, а в них – різноманітні фантастичні рослини, зазвичай велетенських розмірів... Ой-ой!). Але у певному значенні саме цей аркуш можна вважати для його створювачки «етапним». Адже протягом кількох наступних років графіку Ксенії Ходаковської будуть визначати саме натюрморти, причому у своєрідному розумінні цього жанру. Так, мисткиню (на відміну від іншого сучасного українського графіка, Оксани Бербеки-Стратійчук!) абсолютно не цікавлять «розкішні» голандські «*stilleven*». Не привертає її уваги й аналітична «сезонівська» традиція. Радше вже має сенс згадати про натюрморти Джорджа Моранді (1890–1964), унікального італійського митця ХХ ст., творчість якого дослідники генетично пов'язують із Джотто, Сурбараном, Шарденом, а також із «метафізичним живо-

писом». Правда, порівняння не стосується однієї з головних якостей картин Моранді – їхнього витонченого колориту, оскільки офорти Ксенії Ходаковської зазвичай є чорно-білими<sup>9</sup>.

Утім, «Останній еротичний натюрморт» є як раз кольоровим, більше того – побудованим на досить... зухвалих поєднаннях червоного, золотавого, зеленкувато-сірого та брунатного. Справді, такою різноманітною палітрою не могли похвалитися навіть «*Imitare la nature*» і «Пахощі схованого винограду»! Увага художниці до «фактури речей» залишається незмінною – достатньо порівняти трактування поверхонь численних ваз-пляшок (хоча остаточної відповіді про їхній «матеріал» – скло? кераміка? метал? – нібито й не дається) із чудернацькими плодами на розміщених у цих вазах рослинах або м'якими хвилями-складками тканини, якою вкрито горизонтальну поверхню «столу». Але одночасно Ксенія Ходаковська приділяє тут несподівано важливе значення ритму – тих самих складок, різних за формою (хоча й приблизно однакових за розміром) пляшок і особливо рослин, кожна з яких є авторською «ботанічною фантазією», причому створеною в єдиному екземплярі! Як результат, «Останній еротичний натюрморт» перетворюється на щось подібне до мелодії, записаної не нотами, а іншим способом, причому з усіма нюансами виконання. Набір пляшок стає таким собі «міні-органом», звуки якого отримують здатність матеріалізуватися, приймаючи вигляд неіснуючих в реальному світі рослин з квітами та плодами.

Офорт «Тривіальний натюрморт на тлі ночі» (2000) виник вже через три роки після «Останнього еротичного натюрморту», але важко позбутися враження, що це – такий собі графічний сиквел попереднього твору. Але якщо в «Еротичному натюрморті» свято, так би мовити, було в апогеї, то тепер все закінчилося – «Облетели цветы, догорели огни»<sup>10</sup> (причому в даному конкретному випадку – і про квіти, і про вогні – буквально!). Тим більше що саме слово «тривіальний» не обов'язково означає «банальний» або «гранично простий»; воно може означати також і «не новий», тобто «той самий».

## СУЧАСНІСТЬ

Так чи інакше, новий натюрморт знов-таки побудовано із ваз-пляшок різноманітної форми та розміщених у них дуже високих фантастичних рослин. Правда, зараз ці вази зневажливо зсунуті до купи, а рослини – зів'ялі та поламані. Зберіглася навіть тканина-скатертину, хоча її й не одразу можна впізнати у теперішньому зжумленому ганчір'ї. Ну і, звичайно ж, тлом для «той самої», але «оновленої» композиції стала ніч, тобто – темрява й порожнеча, однаково загадкові – й однаково моторошні.

Утім, що до «темряви й порожнечі», то тут все не так просто. Адже «Тривіальний натюрморт на тлі ночі» – це *кольоровий офорт*, і колір в ньому насправді... присутній. Темне тло, на якому зберігаються чи то абрис, чи то просто тіні якихось вкритих виткими рослинами арок та аркад, відблискує сіро-зеленим. На зів'ялих листях «вгадується» сіро-ліловий. Ну і, звичайно ж, – всі шляхетні відтінки власне сірого! Чорного ж, якщо уважно придивитися, нібито й зовсім немає... Отже, «тривіальна» ніч виявляється насправді часом спогадів і роздумів, дещо сумних, але зовсім не обов'язково неприємних. У «наслідках і підсумках» (якщо йдеться дійсно про «сиквел» до «Останнього еротичного натюрморту») є своя логіка – і свій сенс. Переможна органна мелодія змінюється тишею – або ледь чутним шерхотінням зів'ялого листа від руху нічного повітря. За великим бажанням можна «прочитати» в цих двох графічних аркушах і спогад про романтичну історію – історію, як здається, із не дуже щасливим закінченням. Утім, не слід забувати, що назвам обох натюрмортів – і «erotичного», і «тривіального» – однаково притаманний присмак певної авторської іронії.

Якщо «Останній еротичний натюрморт» та «Тривіальний натюрморт на тлі ночі» – все ж таки дещо «сумнівний» диптих, то у 2002 році Ксенія Ходаковська створює вже безперечний натюрмортний «триптих» – «У пошуках загубленого ранку», «У пошуках невідомого дня», «У пошуках вчорашнього вечора».

Назва усіх трьох аркушів відсилає, звичайно ж, до серії славетних романів Марселя Пруста – «У пошуках утраченого ча-

су». Ніяких інших зв'язків між сюжетом чи навіть образами одного з головних текстів ХХ ст. та творами київської художниці не простежується, але повільний, уважний до усіх дрібниць, дещо медитативний ритм розповіді, яку веде із самим собою та для самого себе головний герой романів Пруста (лише в останніх книгах з'ясовується, що звати його так само, як і автора – Марсель), при розгляданні натюрмортного триптиху... згадується, тим більше що, окрім людей і почуттів, у романах французького класика чимало й різноманітних речей!

Триптих виконано в оригінальній авторській техніці. «Офортна» його частина (вази з букетами) надруковано не просто з «металевої пластини», а з окремих невеликих «металевих пластиночок», яким надано відповідної форми – саме це, власне, й дозволяє «пересувати» «посуд» як завгодно поверхнею аркуша<sup>11</sup>. Тло – щось подібне до мереживної скатертини – друкують з іншого «носія» і є фактично гравюрою на картоні. Таким чином, в кожному з аркушів триптиху досить органічно («майже непомітно!») поєднано два принципово різні типи графіки – глибока та висока.

Поетичні та дещо інтригуючі назви частин триптиху призводять до того, що його повна «безсюжетність» починає здаватися оманливою. Виникає спокуса, більше того – гостре бажання «побачити» за рухом ваз і вазочок із «сухими букетами» по скатертині крупного й грубуватого плетіння таке-собі «дозвілля самотньої душі», яка шукає чогось (пластичної гармонії? Композиційної досконалості? Чи, вибачте, «вчорашній день?»), але знаходить лише «сумну чарівність речей» і час, який спливає невпинно... Що ж безпосередньо до вазочок, які зранку та вдень більш-менш сміливо «блюкають» просторами скатертини, а ввечері боязко й обережно, немов дикобраз, зі славетної притчі Шопенгауера, але все ж таки збиваються до купи перед якоюсь – ну, нехай не загрозою та небезпекою, але – ніччю, темрявою (до речі, триптих завершується «Вечором», про тутешні «Ночі» ми нічого не знаємо), то їхнє... існування сповнене такої пронизливої щемності та одночасно такої... безвихідності (адже тут немає навіть лінії

горизонту: лише замкнений простір і спливаючий час!), що стає не просто сумно, але й дещо... моторошно. Можливо, це відчула й художниця. В усякому разі, триптихом її «період натюрмортів» завершився. А означував це офорт, про який сама Ксенія Ходаковська озивається з повагою – «Як ся маєш, маленький койот?».

Його назва може викликати у глядача різноманітні асоціації – від класичних фільмів про Дикий Захід чи пародійних вестернів до мультфільмів Warner Bros, про надшвидку Дорожню Зозулю та її невдалого, але безжурного переслідувача (звичайно ж, Койота). Але насправді назва офорта є суто іронічною. Це, так би мовити, «хибний хід», свого роду пастка для глядача, який буде зайво намагатися відшукати серед усіх цих дико-західних рослин того самого заголовного героя, сподіваючись на якусь «хитрість» та «інтелектуальне завдання» (як от на картинах Уільяма Тьорнера знавці відшукують то зайця, то слона з ганнібалової армії). Насправді ж ніякого койота на офорті того... немає взагалі! Є тло, простір, якщо завгодно – декорації (правда, треба погодитися, декорації слухні та відповідні – «не вистачає лише...» – самі розумієте, кого!). Але, якщо можна так виразитися, єдиний «сюжет» «Койота» – саме в досконалості його виконання, в одночасно аскетичному та елегантному візерункові усіх цих екзотичних рослин та напівпрозорих і дещо... несподіваних (адже зовсім невідповідних!) тіней, які вони відкидають (результат знов-таки унікальної «авторської техніки»). Це «шедевр» у середньовічному, цеховому його значенні – іспит, випробування на майстерність, де насолодою є до того ж не лише кінцевий результат, але й сам процес демонстрації своїх професійних можливостей. Це акт Творчості у хімічно чистому її вигляді, а ми пам'ятаємо, що для Ксенії Ходаковською найважливішим була завжди саме Творчість, а не оповідання історій, навіть дуже цікавих. І, таким чином, гротескове питання у назві офорту перетворюється на абсолютно чесне й відверте звернення художниці до самої себе: чи є ще натхнення, наснага, сили, врешті решт? І офорт дає таку саме чесну й від-

верту відповідь: є! І натхнення, і наснага, і сили – все є. Можна продовжувати.

Продовженням стала серія з чотирьох аркушів – «Спекотне літо 2000» (2002). На перший погляд вона дещо... приголомшує. Тут, здається, багато, навіть занадто багато усього – рослин, комах, кольорів... Але насправді, якщо уважно придивитися, це продовження... того самого «Койота». Тільки, так би мовити, гомінливіше – ну і, звичайно ж, кольорове <sup>12</sup>.

Є, втім, у «Спекотного літа» й ще один попередник – офорт 2000 року, якому Ксенія Ходаковська дала назву «Гендерно-феміністичні справи». Назва (так само, як і у випадках із «Останнім еротичним натюрмортом» та «Койотом»), звичайно ж, – хибка та провокаційна, яка радше шокує, ніж будь-що пояснює. Насправді ж «Вправи» – це вихор (щоб не сказати – «вихола») із різнокольорових та надзвичайно динамічних (тобто буквально – таких, що стрімко розбігаються в усі боки, навіть за межі відведеного їм аркушу!)... істот: метеликів, бабок, жуків, якихось напівфантастичних крилатих сколопендр... Будь-які рослини відсутні – отже, йдеться аж ніяк не про «ентомологічні замальовки з природи», а радше про таку-собі «комахову колекцію», яка раптом ожила – й утекла! Тим більше що тло для «вправ» – досить... солідна рама, всередині якої – улюблені художницею (пригадаймо «Imitare la nature», «Пахощі схованого винограду», «Останній еротичний натюрморт», «Тривіальний натюрморт на тлі ночі»...) «драпування», дещо загадкові тканини, які утворюють примхливі та нескінченні складки... Також виникають досить стійкі асоціації із «Сільськими блюдами» Бернара Паліссі, французького кераміста XVI ст., який прикрашав свій «авторський» посуд натуралістичними зображеннями земноводних і плазунів – тільки тут, звичайно ж, йдеться про не менш натуралістичних (хоча іноді й неіснуючих у реальному світі!) членистоногих.

«Гендерно-феміністичні справи» отримали різні відгуки <sup>13</sup>, у тому числі й досить іронічні <sup>14</sup>. Але, поза всяких сумнівів, офорт став своєрідною авторською «реакцією» на підкреслений аскетизм і навіть певну суво-

## СУЧАСНІСТЬ

рість і похмурість попередніх натюрмортів. Адже творчий «само-тиск», само-відмова та само-обмеження у них поступово зростали – і мали закінчитися таким само творчим вибухом: кольору та форми. Поки що йдеться лише про «викид матерії», аморфної та дещо хаотичної, що, втім, не позбавляє «Гендерно-феміністичні справи» ані своєрідної певної виразності, ані безсумнівних декоративних якостей.

«Структуризація», «кристалізація» вільненої художньої «протомаси» саме й відбувається у «Спекотному літі 2000». Фактично чотири аркуші цієї серії є парадоксальним, але вдалим поєднанням досягнень офортів «Як ся маєш, маленький койот?» та «Гендерно-феміністичні справи». Поєднання ці відбувається на різних рівнях, в тому числі й буквально – адже «ті ж самі» комахи та багатоніжки літають та блукають тут серед «тих самих» «дико-західних» кактусів і папороті. Але одночасно відчувається досвід не лише натюрмортів, але й фінального аркушу «Imitare la nature», з усіма цими псевдоіталійськими баштами та аркадами. Адже у «Спекотному літі 2000» також відбувається своєрідне будівництво або, радше, вибудовування певних складних об'ємів у насиченому кольоровими та напівпрозорими тінями повітрі. Запропоновані «флористично-фантастичні» конструкції можуть бути надзвичайно різноманітними – тут і величезні кактуси, що закінчуються жмутами з листя папороті, і симбіози з папороті, «кам'яної троянди» та знов-таки кактусів, але цього разу – таких, що мають вигляд високих тонких стовбурів із «кронами» голок наприкінці, і вази чудернацької форми, огорнуті (звичайно ж!) легкими напівпрозорими тканинами і наповнені такими собі «сухими букетами» із гронами невпізнаних ягід та плодів... А щодо колористичного аскетизму попередніх чорно-білих творів, то він щедро компенсується вишуканими, певною мірою навіть естетськими поєднаннями синього, жовто-зеленого та бузкового (аркуш 1); брунатного, рожевого, золотавого, салатного та блакитного (аркуш 2); темно-золотавого, жовто-гарячого, брунатно-червоного та темно-зеленого (аркуш 3); темно-бузкового, майже аж

до чорного, та чи не усіх кольорів веселки в ніжних «пастельних» варіантах (аркуш 4).

«Прогноз погоди» (2010) розділяє із попереднім твором досить великий проміжок часу – вісім років, причому робота ця, задумана як триптих, і досі залишається незакінченою. У доробку художниці нові офорти виявилися цілком несподіваними – і, як з'ясувалося, абсолютно унікальними. Адже всі попередні роботи Ксенії Ходаковської, включаючи серію «Imitare la nature» та «Пахощі схованого винограду», є дуже камерними, іноді майже інтимними. Не випадково більшість з її офортів – саме натюрморти, які передбачають замкнений простір і певну... зосередженість на кількох важливих для митця об'єктах. Але обидва аркуші «Прогнозу погоди», «Затемнення» та «Засяяли зірки. Кому-небудь потрібно?», пропонують глядачеві масштаб, у буквальному значенні цього слова, космічний! Художниця не просто рішуче й зухвало, а якимось навіть демонстративно залишає всі ці дещо загадкові та примхливо задраповані аркади та меблі – і підіймається одразу на висоту – ну, приблизно пташиного польоту. У всякому разі, ту, з якої ще можна розрізнити окремі людські споруди, але де й до світил вже нібито відносно недалеко.

Обсяг роботи, виконаний авторкою «Прогнозу погоди», можна пояснити хіба що «авторським задумом». Два його офорти (так само як і деякі інші – наприклад, «прустовський» триптих) Ксенія Ходаковська друкує з, якщо можна так виразитися, «роз'ємної» дошки, яка «набирається» з окремих «фрагментів», кожен з яких є, по суті, самостійною маленькою офортною дошкою складної форми. Утім, подібність до «пазлів» є все ж таки не повною – адже загальне зображення саме «набирається», а не «збирається»: фрагменти співіснують у досить відносній «щільності», між ними залишається вільний простір; головне ж – місце кожного «пазлу» в загальній композиції твору не є визначеним раз і назавжди і може змінюватися.

«Оброблені» чи, радше, «пророблені» дошки однаково – усі вони вкриті надзвичайно мініатюрними, майже ювелірними за тонкістю виконання зображеннями буди-

ночків. Таким чином, тло в обох «Прогнозах погоди» – це грандіозний, нескінченний мегаполіс. Земля забудована абсолютно вся. «Природи» не залишилося – взагалі і назавжди. Утім, заради справедливості зазначимо, що в обох офортах Ксенії Ходаковської така тотальна урбанізація виглядає зовсім не страшною. Могло бути страшніше, набагато страшніше. Харків'янин Павло Маков на порядок меншою кількістю споруд досягає (наприклад, в офортах «Зима» (1982), «Кімната дівчат» і «Кімната хлопців» (обидві – 1983)) значно сильнішого ефекту есхатологічної моторошності. Отже, мета київської мисткині – інша. Не випадково ж її будиночки (якщо подивитися по-справжньому уважно, для чого потрібні не лише добрий зір, але й добра воля!) – аж ніяк не сучасні «хмарочоси» чи, наприклад, «хрущовки». Це радше будиночки середньовічних міст старої Європи, усі ці нескінченні «три брати» чи «три сестри», напівказкові, «пряничні», «з дитинства». А щілини та проміжки між ними сприймаються як вулиці, вулички, провулочки чи, наприклад, канали! Ну і, звичайно ж, площі. Така архітектурна «костюмованість» одразу змінює акценти. Щільність забудови стає вже не тісністю, а затишком, більше того – захистом, «відчуттям ліктя та плеча», зовсім не зайвим у час (уявної чи реальної – у даному випадку неважливо) небезпеки. Адже відбувається затемнення.

Налякати сучасну людину сонячним затемненням важко, але можливо, і Ксенії Ходаковській це фактично вдається. Адже вона розповідає не так про явище хоча й рідкісне, але цілком природне, як про те, що щось пішло не так. Її сонце (подібність якого до соняшника художниця рішуче заперечує!) викидає занадто великі, занадто довгі протуберанці, схожі вже не на пелюстки (не соняшника, звичайно ж, ні!), а на стрічки чи навіть щупальці, що тягнуться в усі боки, поступово заповнюючи небо над абсолютно беззахисним і, отже, приреченим містом... «Сценарій», за яким Сонце раптом почало наближатися до Землі (чи, навпаки, Земля до Сонця), ми навіть розглядати не будемо.

Можливим є й інше «прочитання» офорту: Затемнення як Знамення. Не Катастро-

фа, але Попередження про катастрофу (тим більше що назва твору – «Прогноз», тобто – спроба так чи інакше передбачити майбутнє). Традиції подібного розуміння «небесних знаків» є надзвичайно давніми – і настільки міцними, що ніякі «наукові пояснення» на них не діють. Так чи інакше, велика «космата зірка», на яку насувається таким само великий чорний диск – такий собі космічний двобій світил! – виглядає моторошно, хоча й заворожуюче.

Певне «заспокоєння» привносить другий аркуш незакінченого триптиху – «Засяяли зірки. Кому-небудь потрібно?»<sup>15</sup>. Тлом для нової «небесної вистави» знов-таки стає земля, забудована безліччю крихітних будиночків (правда, тепер «пазли» складені трохи інакше). Зіткнення й переплетення величезних зірок, за яким мають щасливу можливість спостерігати їхні мешканці, є навіть драматичнішим і, в усякому разі, не менш видовищним, аніж затемнення. Але тепер воно не лякає, навіть не хвилює. Адже це – щось, звичайно, грандіозне, але таке, що відбувається занадто далеко (і, якщо бути вже астрономічно точним – вже давно відбулося, тисячі, мільйони, а то й мільярди років тому). Звідти – і «непотрібність», і навіть певна байдужість спостерігачів, і – заклик останнього романтика (чи – до останніх романтиків?).

Утім, свого останнього слова художниця в даному випадку ще не сказала. Третій офорт «Прогнозу погоди» мав бути присвячений Місяцю, і один з його можливих варіантів – повні відмова від заселеного «тла»: просто місяцеподібний відбиток серед білої порожнечі. Але поки третій аркуш «Прогнозу» існує лише у вигляді фігурної металевої дошки, яка зображує, звичайно, Місяць.

Серія творів, над яким Ксенія Ходаковська працює зараз, – це знов-таки, по суті, повернення до натюрмортів, камерних за «сюжетом» та споглядально-медитативних за настроєм, причому приводом для медитації стають вже навіть не предмети, а їхня фактура: зморшки квіткової пелюстки, рисунок дерева, відмита водою поверхня круглого камінця, навіть стрічки тканини, зав'язані в складні вузли.

## СУЧАСНІСТЬ

Нові роботи виконані не просто в «авторській», але й надзвичайно оригінальній, дещо навіть парадоксальній (щоб не сказати – абсурдній!) техніці – полотно, олівець (!); додатково використовуються також олія та лак. Зараз серія складається з семи творів. Що ж до назв, то в двох випадках художниця задовольняється простим «Півники», а в трьох – і взагалі «Без назви». Утім, для композиції з камінцями обирається примхливе, схоже на поетичний рядок «Серед каміння золотії верби не ростуть». Щось подібне заплановано й для «вузликів», хоча остаточний вибір поки ще не зроблено. Теперішній робочий варіант: «Скільки мотузочці не витися, кінець буде».

Усе почалося з півників, ірисів, перенесених на (у буквальному значенні цього слова) полотно максимально ретельно й одночасно дещо умовно (адже це – чорнобілий малюнок олівцем!). Безпосередньо «Півники 1» і «Півники 2» вкладаються в довгу й вишукану флористичну традицію – тут і досконалі олівецькі малюнки Врубеля, і роботи Сергія Гети<sup>16</sup>, і сучасні мокуліто Оксани Бербекі-Стратійчук<sup>17</sup>. Але для Ксенії Ходаковської детальне *відтворення* (до того ж на досить умовному, вкритому друкованими текстами, тлі) виявилось в результаті радше *перетворенням*. Реальна квітка, нібито й зберігаючи життєподібність, насправді стає просто «формою», абсолютно сюрреалістичною та навіть дещо моторошнуватою в своїй безцільній складності й надмірній примхливості. Інакше кажучи, півник-ірис перестає сприйматися як щось живе – чи таке, що було живим колись, а зараз перетворилося, наприклад, на деталь майстерно обробленого (зі збереженням усіх пелюсткових зморщечок!) «сухого букету» або гербарію. Звичайно, не впізнати шановану художниками квітку глядач навряд чи може. Але він про це радше *здогадається* – або (якщо раптом уявити, що людина ніколи не бачила півника – ані в реальності, ані в зображенні) аж ніяк *не здогадається*, що перед ним саме квітка, а не якийсь фантастичне утворення чи навіть істота (ймовірно, з глибинних безхребетних – хто їх знає, якій вигляд вони є здатними мати). Причому те, що поряд

із ірисом-квіткою зображено напіврозквітлі бутони (у «Півниках 1») та щільні ще пуп'янки (у «Півниках 2»), ситуації аж ніяк не змінює.

Абстрактність мотиву для зображення посилюється в трьох наступних малюнках. Безпосереднім приводом, так би мовити, відправною точкою для них стала березова кора, луб – і візерунок дерева на робочій лавочці Ксенії Ходаковської. Дещо загадкові тексти також нікуди не поділися, але тепер отримали певне виправдання: це нібито написи, які залишили шанувальники відпочинку на природі, свого роду «лісово-паркові графіті» (хоча насправді, звичайно, тексти належать самій художниці – і стають не останніми складовими в розумінні внутрішнього «сюжету» композиції).

Максимально реалістичне, навіть гіперреалістичне (як у прямому, так і в переносному значенні цього слова!) відтворення лубу аж ніяк не заважає, звичайно, виникненню й інших, часом несподіваних асоціацій: різновид «флористичного мотиву» починає сприйматися як геологічна студія (замальовка якогось «волосяного агату», розрізаного навпіл), астрономічна схема (така собі «спіралеподібна» галактика із добре визначеним «ядром») тощо. Мали місце навіть суто суб'єктивні асоціації «за Фрейдом». Але, звичайно ж, художницю в даному випадку цікавив не асоціативний розмаї, а безпосередньо форма – гранично чиста та, якщо можна так виразитися, гранично порожня. Це максимально безсюжетне дослідження матерії як матеріалу, ретельне, дещо навіть монотонне її вивчення, яке, однак, опиняється раптом на межі з медитацією, хоча, можливо, так і не перетинає цю межу. Зазначимо також, що три композиції із лубом не утворюють триптиха чи навіть циклу – це, в кращому випадку, серія (причому – «внутрішня», така собі міні-серія всередині серії рисунків на полотні), яка склалася («нанизалася») поступово й, певною мірою, незалежно від волі своєї створювачки.

Так чи інакше, для двох наступних (і на теперішній момент останніх) творів в «авторській» техніці Ксенія Ходаковська обрала (чи планує обрати – другий вислів,

ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІКА КСЕНІЇ ХОДАКОВСЬКОЇ



Життя у спогляданні (аркуш 1). Серія «Imitare la nature». 1992 р.  
Кольоровий офорт



Зелена земля (аркуш 2). Серія «Imitare la nature». 1992 р.  
Кольоровий офорт

СУЧАСНІСТЬ



Пахощі схованого  
винограду. 1997 р.  
Кольоровий офорт



Як ся маєш, маленький койот? 2001 р.  
Офорт, авторська техніка



ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІКА КСЕНІЇ ХОДАКОВСЬКОЇ



Півники 1. 2018 р.  
Полотно, олія, олівець, лак



Півники 2. 2018 р.  
Полотно, олія, олівець, лак

СУЧАСНІСТЬ



Без назви 1. 2018 р.  
Полотно, олія, олівець, лак



Без назви 2. 2018 р.  
Полотно, олія, олівець, лак



«Серед каміння золотії верби не ростуть».  
2019 р. Полотно, олія, олівець, лак

нагадаємо, ще «в роботі») досить «солідні» назви, для кращого формулювання яких навіть зверталася до послуг професіоналів-лінгвістів. Утім, твердження «Серед каміння золотії верби не ростуть» є, м'яко кажучи, суперечливим<sup>18</sup>, хоча, звичайно, можна поміркувати про те, що йдеться не про будь-які дерева (або, краще сказати, деревця), а саме про «золотії верби» – тощо.

Проте ніяких натяків на «мертвий ґрунт» та «неплідну землю» твір безпосередньо не містить. Він радше – зовсім про інше. По-перше, відшліфовані водою камінці різного розміру (і різного кольору! а ще, – надзвичайно різні за фактурою) – це дуже красиво. Отже, «Золотії верби» – це насправді не плач над тим, що було споконвічно позбавлене родючості, а гімн досконалості й гармонії такого собі природного «Саду каменів». До речі, назва рисунку також вшукано вплітається в загальну композицію, нагадуючи не лише про графіті на лубі (у попередніх роботах), але й про петрогліфи ранніх офортів («Кам'яні квіти» та «Дорогий подарунок»).

Утім, якщо придивитися уважніше, каміні, камінці й камінчики, зібрані художницею до купи, не зовсім... реальні, а деякі з них – взагалі майже фантастичні. Є серед них прикрашені концентричними колами – давній магічний малюнок чи ще давніший слід зниклої морської істоти? Інші складаються насправді зі значно менших камінців, об'єднаних якоюсь навечно застиглою масою, а ще один вже й розсипається на зовсім крихітні «зернята»... Але одночасно тут є й такі, що, навпаки, «зростаються» до купи. Отже, якщо й можна говорити про гармонію цього мініатюрного «саду каменів», то полягає вона аж ніяк не в нерухомості та незмінності. А радше зовсім навпаки – у постійній зміні форми, роз'єднанні й об'єднанні у дуже повільному, але незмінному ритмі, розрахованому якщо й не вічність (вічності не проіснують навіть камені!), то на сотні мільйонів років.

Ще одна складова цього рисунку – зіставлення (чи протистояння?) фактур. Адже камені лежать не на океанічному-морському-річковому березі, а на дерев'яній поверхні із не менш ретельно відтвореним природ-

ним візерунком (вже оспіваним художницею у «триптиху» «Без назви!»). Тобто: камінь і дерево, неживе й живе (чи таке, що колись було живим), обкатане водою – і оброблене людиною... Список цей можна продовжити.

І, нарешті, рисунку «Серед каміння золотії верби не ростуть» притаманна особлива стримана елегантність, досягнута ще Ксенією Ходаковською хіба що в офорті «Як ся маєш, маленький койот?». Останній рисунок серії ще в роботі, хоча головні (у буквальному значенні цього слова!) «вузли» композиції вже «зав'язані».

Якщо ж визначати головні особливості графіки Ксенії Ходаковської, то ними будуть суб'єктивність, іронічність, смак до фактури – і висока технічна майстерність.

#### Примітки

<sup>1</sup> В «освітній» біографії художниці варто звернути увагу на навчання (одразу після Республіканської художньої школи ім. Т. Г. Шевченка) у студії Віктора Зарецького (1983–1984). У 1984–1990 роках мисткиня навчалася в Національній Академії образотворчого мистецтва і архітектури (майстерня станкової графіки, керівники проф. М. Компанець, проф. А. Чебикін), у 1992–1995 роках – в аспірантурі НАОМА (керівник М. Деревус). «Ксенія Ходаковська дістала чудову професійну освіту» [14].

<sup>2</sup> «Ксенія працює у складній і рідкісній у наш час техніці офорту – надто трудомісткій для жінки-художниці. Але, мабуть, саме завдяки можливості вдумливого самопізнання під час кропіткої роботи над офортом, і, звісно, великому таланту, Ксенія ніколи не зупиняється на досягнутому, плекаючи свою високу майстерність. <...> Ми із задоволенням слідкуємо за творчістю провідного майстра офорту, і завжди радіємо її новим унікальним роботам, які дають нам змогу подивитись на світ іншим несподіваним поглядом, відкрити у собі щось нове й цікаве. <...> [творчість Ксенії Ходаковської. – О. Л.] складає одну з яскравих сторінок сучасного українського мистецтва» [14].

<sup>3</sup> «Работы художницы определяются термином “большой офорт”: чуть ли не метровые в высоту и длину листы» [2]. Наведемо розміри деяких творів, про які йдеться далі: «Кам'яні квіти» – 60×90, «Короновані птахи» – 130×70, «День Святого Валентина», серія «Imitare la nature» – 100×75 (існує також варіант аркушу 3 розміром 200×75), «Найкращих побажань з півдня» – 90×65, «Дорогий подарунок», «Останній еротичний натюрморт», «Пахощі схованого винограду» – 90×70, «Тривіальний натюрморт на тлі ночі», «Гендерно-феміністичні справи», «Як ся маєш, маленький койот?», триптих «У пошуках загубленого ранку», «У пошуках невідомого дня», «У пошуках

## СУЧАСНІСТЬ

вчорашнього вечора» – 115×75, серія «Спекотне літо 2000» – 100×70.

<sup>4</sup> «В среде коллег про Ксению рассказывают легенды: вместо того, чтобы отсчитывать секунды у ванночки с кислотой (ответственной стадия изготовления офортной доски), она «плюхает» упомянутую доску в упомянутую жидкость – и спокойно уходит по своим делам. Соль заключается в том, что Ходаковская всегда возвращается вовремя – и офортные доски, вместо того, чтобы безвозвратно погибнуть, дают эффекты, изумляющие знатоков и простых смертных. Они и на офорты-то не всегда похожи. Есть фрагменты, проработанные, как старинное ювелирное украшение, есть – рваные, причудливые цветные пятна. Всегда есть – ирония. Ксения Ходаковская даже философствует, поддразнивая весь мир – и в первую очередь саму себя» [2].

<sup>5</sup> «На выставке в галерее “Персона” молодая киевская художница-график Ксения Ходаковская объединила свои работы названием «Imitare la nature», что ею же переводится как «Подражание природе». Понять его можно двояко: то ли почтительное воспроизведение, с постоянной оглядкой, на в любом случае недостижимый оригинал, то ли – совсем наоборот – Ксения Ходаковская дерзостно берётся лично повторить все этапы семи дней творения. Графика Ксении Ходаковской – это на самом деле просто некая новая и доселе не виданная «la nature», где безраздельно, но чрезвычайно обаятельно, царит её создательница» [2].

<sup>6</sup> Серія складається з трьох кольорових офортів – «Життя у спогляданні», «Зелена земля», «Імітація натури».

<sup>7</sup> Зазначимо, що ренесансова Італія Ксенії Ходаковської – поки що повністю уявна, «книжкова», створена за фотографіями, репродукціями та, можливо, інститутськими лекціями. Перша подорож художниці до цієї країни відбулася вже після створення графічної серії. Цікаво, що, за її ж свідченням, фантастичні безіменне місто «Imitare la nature» виявилось надзвичайно схожим на реальну Сієну.

<sup>8</sup> Детальніше про це див.: Ламонова О. «Античний цикл» Оксани Бербеки-Стратійчук. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Київ, 2017. Вип. 17. С. 166–177.

<sup>9</sup> Натюрморти Ксенії Ходаковської отримують несподівану паралель також у ранніх творах Павла Макова – ліноритах «Свято», «Нічний натюрморт», «Біля ліжка» (усі – 1983), виконаних і в нехарактерній для харківського митця техніці, і в абсолютно нетиповому для нього жанрі (детальніше див.: Ламонова О. Рання творчість Павла Макова. *Студії мистецтвознавчі*. 2018. Число 2. С. 91–102, про натюрморти – С. 92–93). Утім, київська художниця навряд чи знала ці маловідомі роботи Павла Макова.

<sup>10</sup> Романс Льва Дрізо (1917) на вірші невідомого автора.

<sup>11</sup> Аналогічний прийом Ксенія Ходаковська використовує пізніше в роботі над іншим (поки незавершеним) триптихом – «Прогноз погоди» (2010).

<sup>12</sup> Серія «Спекотне літо 2000» експонувалася на черговій виставці «День Ксенії» (2006, Арт-холл готелю «Воздвиженський», Київ), де отримала, зокрема, такі відгуки: «Графика Ксении Ходаковской причудливо фантастична. Это – сама стихия цвета и формы, которую художница стремится «заключить», творческим из хаоса насекомых и цветы, процессии и города» («Жаркое лето 2000»)» [7]; «У Ксении Ходаковской как чёрно-белая, так и цветная графика причудливо-фантастична. Каждый лист густо населён странными созданиями – полурастениями-полуживотными, обитающими в каких-то совершенно невероятных уголках нашего мира (например, на дне океана), а всего вероятнее – на другой планете» [8].

<sup>13</sup> Аркуш експонувався, зокрема, на виставці «День Ксенії: Аркуші минулого літа» (2000, галерея «Триптих», Київ): «<...> найефектніший літній спогад теперішньої виставки – серія Ксенії Ходаковської «Гендерно-феміністичні вправи». Складність назви компенсується її, по-перше, гучністю, а по-друге – ефектністю. А насправді це – феєричне видовище, де на тлі сріблястих, ледве зазначених предметів і символів розлітаються і розбігаються сліпучо-кольорові, з усім захопленням творця відтворені метелики, ячирки, сколопендри і квіти» [3].

<sup>14</sup> Саме так до «метеликів» Ксенії Ходаковської поставився, наприклад, В. В. Джулай (1958–2009), тодішній декан факультету теорії та історії мистецтва НАОМА.

<sup>15</sup> Кидається в очі подібність цієї назви до відомих рядків Володимира Маяковського з віршу «Послушайте!» (1914): «Ведь, если звёзды зажигают – значит – это кому-нибудь нужно?». Ксенія Ходаковська, однак, будь-який їхній вплив на свою графіку заперечує.

<sup>16</sup> Сергій Гета працював у техніці свинцевого олівця. Мистецтвознавець Г. Складенко відносить його твори 1980-х рр. до гіперреалізму (детальніше про це див.: Складенко Г. Гіперреалізм в контексті українського мистецтва другої половини ХХ століття. *Сучасне мистецтво*.: Наук. зб. Київ, 2013. Вип. 9. С. 165–183). У 1990-х роках художник переходить до «екологічного реалізму».

<sup>17</sup> Детальніше про це див.: Оксана Стратійчук. Мокуліто : Каталог. Київ, 2016; Ламонова О. Літо в техніці мокуліто. *Наука і суспільство*. 2018. № 7/8. С. 80–81; Ламонова О. Літо в техніці мокуліто. *Культура і життя*. 2018. 23 листопада. С. 10.

<sup>18</sup> Можливо, усупереч бажанню самої художниці, назва «Серед каміння золотії верби не ростуть» одразу викликає в пам'яті повністю протилежне за змістом, але не менш переконане «І на камінні ростуть дерева» (назва радянсько-норвезького фільму 1985 р.).

## ОКСАНА ЛАМОНОВА. ГРАФІКА КСЕНІЇ ХОДАКОВСЬКОЇ

## Джерела та література

1. Ламонова О. Две выставки: день ангела сменился днём печали. *Киевские ведомости*. 1999. 15 февраля. С. 9.
2. Ламонова О. Сім днів творення. *День*. 1999. 10 серпня. С. 7.
3. Ламонова О. Погортаймо «Аркуші минулого літа». *Україна молода*. 2000. 8 квітня. С. 6.
4. Ламонова О. «День Ксенії». *Вечірній Київ*. 2000. 11 квітня. С. 6.
5. Ламонова О. Квартет Оксан–Ксеній. *День*. 2001. 21 лютого. С. 6.
6. Ламонова О. День Ксенії можна провести, путешествуя по саду любви. *Киевский телеграф*. 2002. 4–10 марта. С. 26.
7. Ламонова О. День Ксенії в позаурочний час. *День*. 2006. 8 червня. С. 24.
8. Ламонова О. Припозднившийся Оксанин День. *Киевские ведомости*. 2006. 10 июня. С. 12.
9. Ламонова О. «День Ксенії». *Демократична Україна*. 2006. 23 червня. С. 10.
10. Ламонова О. Десять «Днів Ксенії». «*День Ксенії*»: Каталог. Київ, 2006. С. 3.
11. Ламонова О. В Арт-холі. *Культура і життя*. 2006. 30 серпня. С. 3.
12. Ламонова О. «День Ксенії»: п'ять років по тому. *День*. 2011. 2 листопада. С. 7.
13. Ламонова О. Правила та винятки: про графіку Ксенії Ходаковської. *Культура і життя*. 2019. Вересень. С. 13.
14. Ксенія Ходаковська. Графіка: Каталог. Київ, б. р.

## References

1. LAMONOVA, Oksana. Two Exhibitions: The Name Day Was Replaced by the Day of Sorrow. *The Kyiv Gazette*, 1999, February 15, p. 9 [in Russian].
2. LAMONOVA, Oksana. Seven Days of Creation. *The Day*, 1999, August 10, p. 7 [in Ukrainian].
3. LAMONOVA, Oksana. Let Us Turn Over «The Sheets of the Past Summer». *Young Ukraine*, 2000, April 8, p. 6 [in Ukrainian].
4. LAMONOVA, Oksana. «The Day of Kseniya». *Evening Kyiv*, 2000, April 11, p. 6 [in Ukrainian].
5. LAMONOVA, Oksana. The Quartet of Oksanas-Kseniyas. *The Day*, 2001, February 21, p. 6 [in Ukrainian].
6. LAMONOVA, Oksana. Kseniya's Day Can Be Spent While Travelling through the Garden of Love. *The Kyiv Telegraph*, 2002, March 4–10, p. 26 [in Russian].
7. LAMONOVA, Oksana. The Day of Kseniya After Hours. *The Day*, 2006, June 8, p. 24 [in Ukrainian].
8. LAMONOVA, The Tardy Day of Oksana. *The Kyiv Gazette*, 2006, June 10, p. 12 [in Russian].
9. LAMONOVA, Oksana. «The Day of Kseniya». *Democratic Ukraine*, 2006, June 23, p. 10 [in Ukrainian].
10. LAMONOVA, Oksana. Ten «Days of Kseniya». In: «*The Day of Kseniya*»: A Catalogue. Kyiv, 2006, p. 3 [in Ukrainian].
11. LAMONOVA, Oksana. In the Art Hall. *Culture and Life*, 2006, August 30, p. 3 [in Ukrainian].
12. LAMONOVA, Oksana. The Day of Kseniya: Five Years Later. *The Day*, 2011, November 2, p. 7 [in Ukrainian].
13. LAMONOVA, Oksana. Rules and Exceptions: On the Graphic Works of Kseniya Khodakovska. *Culture and Life*, 2019, September, p. 13 [in Ukrainian].
14. *Kseniya Khodakovska. Graphic Works: A Catalogue*. Kyiv, sine anno [in Ukrainian].

## SUMMARY

The article analyses in detail about 30 works by the Kyiv graphic artist Kseniya Khodakovska. The artist works in the technique of etching, colour etching, as well as applies to an interesting author's combination of different techniques (namely, etching and cardboard engraving, or pencil on canvas). The size of her works is usually quite large (up to 2 metres in length). All sheets of hers are characterized by high technical skill. In addition, features of Kseniya Khodakovskaya's graphic works are subjectivity, irony, chamberness, and taste to texture. It is a whimsical play of textures, which is the basis of expressiveness of the artist's early etchings: *Stone Flowers*, *An Expensive Gift*, *Crowned Birds* (all – in 1990). The series *Imitare la nature* (1992) and *Redolence of Hidden Grapes* (1997) are ironic fantasies on themes of the art of the past [Italian Renaissance (Trecento and Quattrocento), Rococo, and Symbolism]. This trend persists, but gradually weakens on the sheets *Best Wishes from the South* (1996) and *St Valentine's Day* (1997). Later, the artist turned to the genre of still life, imparting some unexpected qualities to it: grotesque [*The Last Erotic Still Life* (1997)], dramatic character [*Trivial Still Life*

## СУЧАСНІСТЬ

*against the Background of Night* (2000)], or meditative contemplation [triptych *In Search of the Lost Morning, In Search of the Unknown Day, In Search of Yesterevening* (all – in 2002)]. At the same time, etchings *How Are You, A Little Coyote?* (2001) and *Gender-Feminist Exercises* (2000), as well as the series *Hot Summer 2000* (2002), show a desire to digress from still life themes. The sheets *Eclipse* and *Stars Began to Shine. Does Anyone Need It?* (both – in 2010), created as a part of the hitherto unfinished triptych *Weather Forecast*, appeared to be quite unexpected. The cosmic scale of its topic, ecological or even eschatological thematics – all this makes them unique in the creation of Kseniya Khodakovska. Nowadays, the artist is working on a series of drawings on canvas, where she is once again inspired by a variety of natural and artificial textures (flower petals, wood, stone, and fabric). The artist's works are undoubtedly an interesting example of modern Ukrainian graphic art.

**Keywords:** Kseniya Khodakovska, 1990s–2010s Ukrainian graphic art, easel graphic works, etching, coloured etching.

IMMEEE

УДК 78.071.1–055.2:780.614.13:78.091

## ОРИГІНАЛЬНИЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ БАНДУРИ У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК СУЧАСНОСТІ

Оксана Бобечко

У статті простежено обставини трансформації суспільної свідомості впродовж ХХ ст. в гендерному зрізі, що сприяло виникненню необхідних умов для рівнозначного віддзеркалення чоловічої та жіночої композиторської творчості в музичному мистецтві сучасності. Зауважено, що загальні тенденції фемінізації суспільних процесів минулого століття привели до появи в бандурному мистецтві значної кількості жінок-бандуристок. Висвітлено внесок провідних сучасних композиторок Богдани Фільц, Лариси Донник, Марини Долгих, Валентини Мартинюк та Юлії Грицун у створення сольного й ансамблевого оригінального репертуару для бандури. Визначено їхню роль у розвої та популяризації бандурного мистецтва.

**Ключові слова:** жінка, бандура, сучасна музична культура, оригінальний репертуар для бандури, жіноча композиторська творчість, Богдана Фільц, Лариса Донник, Марина Долгих, Валентина Мартинюк, Юлія Грицун.

The preconditions for the transformation of social consciousness during the XX century through the gender perspective are considered in the article. It has assisted to the creation of the necessary conditions for the equivalent reflection of male and female composer works in contemporary musical art. It is pointed out that the general tendencies of feminization of social processes of the last century have led to the emergence of a large number of female bandura players in bandura art. The contribution of leading contemporary composers such as Bohdana Filts, Larysa Donnyk, Maryna Dolhykh, Valentyna Martyniuk and Yuliya Hrytsun to the creation of solo and ensemble original bandura repertoire is described. Composers significance in the development and popularization of bandura art is determined.

**Keywords:** woman, bandura, modern musical culture, original bandura repertoire, female composers' work, Bohdana Filts, Larysa Donnyk, Maryna Dolhykh, Valentyna Martyniuk, Yuliya Hrytsun.

Роль жінки в процесі поступу людства – вагома й плідна, часто саме вона є ініціаторкою наступного витка еволюції. Важко переоцінити жіночий вплив на формування національно-культурного і духовного розвитку країни, який на сучасному етапі актуалізований фактично в усіх галузях суспільного життя, зокрема в культурі та мистецтві.

ХХ століття стало переломним для утвердження жінок у культурі й мистецтві, однак нині залишається актуальною модернізація нашого суспільства в гендерному контексті в означених галузях. Вона стане можливою лише після перегляду традиційних патріархальних міфів стосовно української жінки, які міцно вкоренилися в національній свідомості українців, адже «...потреба паритетності у стосунках між статями, паритетного представлення жіночих і чоловічих пріоритетів, жіночого і чоловічого голосу в мистецтві – нині одна з найгостріших в українській культурі» [1, с. 15].

Завдяки «художній емансипації» (вислів Л. Кияновської) на зламі ХІХ–ХХ ст. в національній музичній культурі з'явилися імена

багатьох непересічних жінок. Обдаровані українки, мистецький доробок яких вважаємо співрозмірним з європейськими аналогами, доклали чимало зусиль не лише для утвердження жіночого мистецтва, але й для його рівнозначного поцінування на одному щаблі із чоловічим. Їхні творчі здобутки стали яскравим прецедентом для тогочасного суспільства та вплинули на вибір багатьох співвітчизниць.

Стосовно композиторської діяльності потрібно зауважити, що впродовж багатьох століть «...жіноча участь у творенні і бутті музики все-таки залишалась завжди підрядною, і шедеври належали не їх перу. Лише двадцяте сторіччя з його радикальними переминами у ставленні до всього і вся, і не в останню чергу – з його емансипацією, змінило ставлення до жіночої творчості, в тому числі і композиторської» [6, с. 29].

У період ХХ ст. жінки змогли утвердитися не лише як фахові виконавиці (інструменталістки та співачки), але і як талановиті композиторки. У 20-ті – 40-ві роки минулого століття з'явилися непересічні

## СУЧАСНІСТЬ

постаті французенок Лілі й Надін Буланже, Жермени Таєфер, англійки Етель Сміт, які легалізували жіночу композиторську творчість як рівноцінну за потенціалом і мистецькими перспективами з чоловічою. Їхні твори стали популярними та затребуваними на найкращих європейських концертних сценах [14]. У подальшому жіноча композиторська творчість була представлена неабиякою плеядою непересічних постатей, які залишили вагомий слід у мистецтві композиції.

Метою пропонованої статті є висвітлення внеску провідних сучасних композиторок Б. Фільц, Л. Донник, М. Долгих, В. Мартинюк та Ю. Грицун у створення оригінального репертуару для бандури. Для здійснення мети поставлено дотичні завдання: простежити трансформації, яких зазнала суспільна свідомість упродовж минулого століття в гендерному плані, що сприяло створенню передумов для рівнозначного віддзеркалення чоловічої й жіночої композиторської творчості в музичному мистецтві сучасності; визначити роль сучасних жінок-композиторок у розвої та популяризації бандурного мистецтва.

Варто зауважити, що створення музики тривалий час залишалося привілеєм чоловіків і було заборонною цариною для жінок, адже таку діяльність вважали нежіночою справою – вона виходила за межі узвичаєної ролі жінки. Наслідком такої обставини стала перевага чоловічої композиторської практики й досвіду в музиці протягом тривалого часу. Історично в академічній музиці склалося так, що поняття «жінки-композитора» було чимось другорядним, тим, що не заслуговує на значну увагу. Цей факт і спричинив до того, що з плином часу чимало постатей забуто або ж їхня діяльність неналежно оцінена. Трансформації, яких зазнала суспільна свідомість упродовж минулого століття в гендерному плані, і як результат, – зникнення статевого розподілу функцій, привели до створення передумов для рівнозначного віддзеркалення чоловічої і жіночої композиторської творчості в музичному мистецтві сучасності.

У 30-х роках ХХ ст. в українській музиці з'явилася непересічна талановита особис-

тість – С. Туркевич-Лукиjanович (1898–1977), чия творчість знайшла глибоке осмислення в монографії С. Павлишин [12]. Здобувши освіту від знакових у творчому просторі митців, а саме: В. Барвінського, В. Курца, А. Хибінського, А. Шенберґа, З. Неєдли, вона стала не лише першою українською жінкою-композиторкою, але й прекрасним музикознавцем, педагогом та доктором філософії.

Її композиторський доробок репрезентовано творами різних жанрів: від вокальних мініатюр до симфонічних полотен. Особливої уваги заслуговують опера «Мавка» (на основі «Лісової пісні» Лесі Українки), 4 симфонії, 2 симфонічні поеми, 5 сюїт, твори для струнних ансамблів (тріо, квіртет, квінтет), композиції для фортепіано, солоспіви, Служба Божа, а також твори для дітей, зокрема опери «Цар Ох», «Серце Оксани», «Куць», «Яринний городчик». Долаючи стереотипи й упередження, високопрофесійна, європейського рівня мистецька спадщина композиторки вкотре довела право на існування не лише жіночої композиторської діяльності, але й будь-якої іншої діяльності загалом.

У сучасній музичній культурі України є чимала кількість оригінальних і високообдарованих композиторок. Творчість Б. Фільц, Л. Дичко, Ж. Колодуб, А. Загайкевич, Г. Гаврилець, В. Польової, К. Цепколенко, Б. Фроляк, Л. Самодаєвої, Л. Сидоренко та багатьох інших охоплює широку жанрову палітру від духовної, симфонічної, камерно-інструментальної та вокально-інструментальної музики до найрізноманітніших мініатюр і змішаних форм. Вона стала явищем, що «суттєво впливає на сумарне сприйняття вітчизняного академічного мистецтва в світі, принципово уточнює “груповий” портрет новітньої композиторської школи в Україні, відчутно посилює її ментальні риси – передусім ліричну природу поетики, неповторну емоційну динамічність, рухливість психологічно-образних інтерпретацій» [8, с. 11].

Протягом ХХ ст. бандурне мистецтво, що є вагомою складовою розвитку мистецької культури українського народу, разом з важливими змінами в руслі академізації (онов-



*ОКСАНА БОБЕЧКО. ОРИГІНАЛЬНИЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ БАНДУРИ  
У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК СУЧАСНОСТІ*

лення репертуару, усталення розгалуженої навчально-освітньої системи, активізація композиторської творчості, розвиток, окрім сольного, ансамблевого виконавства, помітний інтерес до наукових досліджень тощо) зазнало також важливих змін у гендерному аспекті. Варто зазначити, що загальні тенденції фемінізації суспільних процесів минулого століття сприяли появі значної кількості жінок-бандуристок, а вікову заборону жіночого виконавства на бандурі, як такого, що суперечить кобзарській традиції та морально-філософським засадам цехового об'єднання кобзарів, поступово було знято. Жінки-бандуристки довели власні творчі можливості, актуалізували проблеми створення відповідного репертуару, конструкцій інструментарію, об'єднання традиційного й новаторського в цьому мистецькому напрямі. Сучасні бандуристки займаються виконавською, педагогічною, композиторською та науково-методичною діяльністю, спонукаючи до пропаганди бандурного мистецтва в усіх його виявах [2].

Постійно зростаючий рівень виконавської майстерності та вдосконалення інструмента залишають актуальною для сьогодення проблему розширення оригінального концертно-виконавського репертуару для бандури. Провідні композитори сучасності виявляють зацікавлення сольним й ансамблевим бандурним виконавством, створюючи модерну музику для інструмента з багатівіковою історією, адже сучасний рівень розвитку бандурного мистецтва пропонує різноманітні можливості для втілення найсміливіших творчих ідей, які відповідають духові часу, і як результат, – привертають увагу слухачів, підштовхують їх до роздумів.

Зауважимо, що твори для бандури (сольні й ансамблеві композиції) наявні в мистецькому доробку багатьох сучасних композиторок, зокрема Б. Фільц [див.: 13], Л. Донник [15], М. Долгих [5], В. Мартинюк [9], Ю. Грицун [3]. Написані на високому професійному рівні, вони посіли гідне місце в репертуарі сучасних виконавців.

Заслужений діяч мистецтв України, докторка філософії мистецтв, лауреатка Пре-

мії імені М. В. Лисенка, Премії імені В. С. Косенка, Мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, композиторка та педагогиня Б. Фільц (1932 р. н.) особливо znana серед шанувальників музичного мистецтва як в Україні, так і за її межами. Мистецький доробок Б. Фільц налічує понад п'ятсот творів найрізноманітніших жанрів (симфонічна, інструментальна, камерно-вокальна, хорова музика), а також низку наукових досліджень. Серед творів, які композиторка написала для бандури, – інструментальні композиції «Імпровізація» (1972) (для бандури й фортепіано), «Фантазія», а також солоспів «Вогні» (1985) на слова В. Ладизця. Цим творам властива емоційність, колоритність та яскрава образність.

Поповненню концертного й навчального репертуару бандуристок, а також пропаганді бандурного виконавства в контексті національного академічного народно-інструментального мистецтва сприяють не лише оригінальні твори Б. Фільц для бандури, але й низка аранжувань і перекладень творів композиторки, чия музика пройнята сучасним пульсом життя: вона серйозна, глибока і водночас – сучасна, молодіжна, активна й художньо довершена. До прикладу, вокально-інструментальні композиції «Зацвіла в долині червона калина», «Сон», «Тече вода з-під явора» Б. Фільц на слова Т. Шевченка в перекладенні для бандури – окраса багатьох мистецьких заходів.

Музика для бандури є також у творчому доробку, представленому широким жанровим розмаїттям, композиторки з Харкова, членкині Національної спілки композиторів України, лауреатки Премії імені В. С. Косенка, кандидатки мистецтвознавства Л. Донник (1938 р. н.). Творам мисткині притаманні глибоко етнічна національна стилістика, відчуття героїки українського духу й піднесена одухотвореність. Тематика її композицій сповна проникнута повагою та шанобливим ставленням до історичного минулого українського народу, його духовних надбань. «Духовність та загальноєвропейські цінності близькі серцю композитора Л. Донник, а разом із цим вона постійно пам'ятає про своє етнічне коріння. Тому таку важливу роль у її творчості відіграють

## СУЧАСНІСТЬ

історичні паралелі та церковна піднесеність вислову» [10, с. 178]. У цьому контексті очевидним видається глибоке зацікавлення Л. Донник українським народним інструменталізмом, зокрема звернення її творчості до бандури. Так, завдяки композиторці, концертно-виконавський доробок бандуристів поповнився багатьма творами, серед яких – «Колискова-роздум», в основу якої покладено українську народну пісню «Ой ви люлі, люлі», написану для тріо бандуристів (1990); псалми для бандури (1991); «Земне тяжіння» – вокальний цикл для сопрано з бандурою на вірші В. Симоненка (1992); «Слобідські замальовки» для сопілки й бандури (1994); «Поема пам'яті Гната Хоткевича» для бандури й фортепіано на вірші М. Мельниченка (1996); концертні варіації «Ой в Харкові на риночку» (1997), «Взяв би я бандуру» (1999); сюїта для бандури «Тії слави козацької повік не забудемо» (2001); дитячий цикл для бандури, за віршами українських поетів, «Мій си-ну, принеси мені водиці», пісня-романс для тріо бандуристів на вірші М. Мельниченка (2003) тощо. Згадані композиції покликані збудити у виконавців та слухачів відчуття глибокої поваги до героїчних постатей нашого народу, матері та Батьківщини.

Захоплення бандурним мистецтвом не випадкове й у творчості композиторки та музикознавиці (кандидатки мистецтвознавства) М. Долгих (1968 р. н.). Вона володіє грою на бандурі, що позначилося на фактурі творів, їх зручності для виконання, а відповідно, і популярності серед бандуристів. Творчі здобутки мисткині – лауреатство на X Всеукраїнському літературно-художньому конкурсі пам'яті Олени Теліги (Київ, 2008 р.), диплом за кращий авторський твір для бандури на Всеукраїнському конкурсі виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича (Харків, 2015 р.) та звання лауреата на обласному радіо-конкурсі «Пісенне перехрестя» [4].

Композиції та аранжування М. Долгих входять до репертуару ансамблів бандуристок «Мальви» і «Мальвочки» з м. Кропивницького, ансамблю бандуристок Криворізького музичного училища, Київського центру дитячої творчості та тріо банду-

ристок Кіровоградського музичного коледжу, багатьох бандуристів-солістів<sup>1</sup>. Твори композиторки неодноразово виконували на різноманітних конкурсах та фестивалях, серед яких – Всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича (Харків, 2013–2015 рр.); Всеукраїнські конкурси «Під срібний дзвін бандур» (Дніпропетровськ, нині – Дніпро), «Дзвени, бандуро» (Миколаїв), імені В. Перепелюка (Вінниця), імені В. Кабачка (Полтава), «Провесень» (Кіровоград, нині – Кропивницький, 2008–2015 рр.), «Чарівна бандура» (Одеса, 2015 р.) тощо.

У композиторському доробку М. Долгих для бандури – збірка «Дитячі пісні» (Кіровоград, 2004), цикл «Метаморфози» для бандури (Кіровоград, 2005), концертні п'єси для бандури і фортепіано «Ноктюрн», «Мелодія» та інше. Зазначимо, що до згаданого циклу «Метаморфози» ввійшли такі композиції: прелюдія «Одкровення», вальс «Загадка», балада «Пробудження», «Капричіо» та «Постлюдія». Вищезазнані інструментальні композиції, ставши улюбленими для багатьох виконавців-бандуристів і слухачів, створюють довершений музичний образ циклу. Торкаючись внутрішнього світу людини, вони змушують замислитися про плинність та мінливість навколишнього світу. До кожного з творів авторкою підібрано поетичний епіграф, який допомагає виконавцеві створювати потрібну музичну картину. До прикладу, п'єси «Пробудження», «Капричіо» та «Постлюдія» розпочато рядками з Біблії (книга Одкровення: «І побачив я нове небо і нову землю...», «І показав мені чисту ріку живої води, світлу, мов кришталь...», «Я є Альфа і Омега, початок і кінець»), які налаштовують слухача на глибоко духовне сприйняття згаданих творів. Композиціям притаманна мелодійність і логічність викладу музичної думки, деяким з них – імпровізаційність. Вони вирізняються сучасною багатою гармонією, частою зміною тональностей, доволі насиченою фактурою, значною кількістю агогічних відхилень та широкою динамічною шкалою. У творах М. Долгих використовує різноманітні прийоми гри на бандурі: арпеджіо, арпеджіато, тремоло, *glissando* (класичне,

*ОКСАНА БОБЕЧКО. ОРИГІНАЛЬНИЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ БАНДУРИ  
У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК СУЧАСНОСТІ*

за підставкою, акордове), а також шумові ефекти (стук по деці), за допомогою яких якнайповніше розкриває характер та емоційно-образний зміст кожного твору.

В. Мартинюк (Брондзя) (1958 р. н.) – членкиня Національної спілки композиторів України, лауреатка Премії імені Г. Петровського, Премії імені Дмитра Яворницького, обласної Премії «За особистий внесок у розвиток композиторської школи Дніпропетровщини», міської іменної мистецької Премії у галузі музичного мистецтва ім. Віталія Кирейка.

Композиторському стилю мисткині притаманні опора на фольклорні витоки, їх перетворення на базі сучасного мислення, а також творчі пошуки різних стильових напрямів, тяжіння до театральності. Доробок композиторки становить симфонічна, камерно-інструментальна, вокальна й комп'ютерна музика, хори, пісні, твори для народних інструментів, низка різножанрових та різнохарактерних творів для бандури соло та капели бандуристів. Бандурна творчість В. Мартинюк має глибокий національний аспект, у якому превалює відчуття української ментальності. У її творах для бандури лірико-епічний тематизм поєднано з оригінальними стилістичними та колористичними вирішеннями.

Створені В. Мартинюк у безпосередній творчій співпраці з дніпропетровськими бандуристами оригінальні вокальні солоспіви народно-фольклорного складу «Повернися, козаченьку» (на вірші М. Потійка), «Доле, доленько моя», «Тарасу Шевченкові» (усі – на вірші Д. Яворницького); солоспіви романсового типу «Маленька українка» (на вірші Олени Пчілки), «Істини буття» (на вірші В. Здоренка); інструментальні твори для бандури-соло («Соп соло», «Нитка Аріадни») та твори для ансамблю бандуристів («Колискова Парижу» (на вірші С. Вікторова), «Прилітай, моя ластівко» (на вірші В. Вихруща), «Вільшанка», «Колискова Марії», «Прощальна мелодія», «Зозуля часу», «Легенди про Кобзаря» (усі – на вірші Ю. Кібця) тощо), які пройшли виконавську апробацію на всеукраїнських і міжнародних конкурсах виконавців на народних інструментах і записані на компакт-

диски, у творчому доробку композиторки посідають чільне місце.

Серед друкованих видань В. Мартинюк для бандури – «Зозуля часу», «Прилітай, моя ластівко» (усі – Дніпропетровськ, 2003), «Твори для голосу та бандури» (Дніпропетровськ, 2006), «Твори для бандури» (Тернопіль, 2011) тощо. Зауважимо, що за збірку «Твори для бандури» в жовтні 2011 року композиторку нагородили Премією Дніпропетровського (нині – Дніпровського) міського управління культури і мистецтв ім. Віталія Кирейка. Музичну редакцію та впорядкування видання здійснила доцентка Дніпропетровської академії музики по класу бандури, заслужена працівниця культури України С. Овчарова. До збірки ввійшли композиції, які розміщено за принципом зростаючої складності. Важливим є те, що в посібнику, окрім нотного матеріалу, подано аналіз та методичні рекомендації пропонувані творів, у багатьох з яких відчувається народнопісенна основа. До прикладу, композиція «Хорал і fuga»: в основу хоралу покладено тему «Дивлюсь я на небо» В. Заремби, а основною темою fugи стала українська народна пісня «Йшли воли, воли із діброви». Яскраву національну основу мають «Фантазія на українську тему», «Fuga на народну тему», «Алюзії на українську народну тему» (в їх основу покладено українські народні пісні) та інші твори. Зауважимо, що однією з важливих особливостей творчості В. Мартинюк є національний аспект, який «уможливлює відтворення найвитонченіших нюансів естетичних переживань узагальненого образу душі українського народу – бандури, інструмента, для якого вона [В. Мартинюк. – О. Б.] зазвичай пише твори» [9, с. 3]. У своїх композиціях авторка використовує харківський спосіб і різноманітні прийоми гри на бандурі, майстерно поєднуючи їх із сучасною музичною мовою. Творчість В. Мартинюк не лише збагачує репертуарний перелік творів для бандури, але й допомагає долучати до бандурного мистецтва підрастаюче покоління виконавців.

Варто зазначити, що на прикладі аналізу камерних вокально-інструментальних творів для бандури й капели бандуристів

## СУЧАСНІСТЬ

В. Мартинюк дослідниками С. Овчаровою і В. Овчаровим написано наукову розвідку [11]. Композиції мисткині пройшли виконавсько-педагогічну апробацію в навчально-концертній практиці Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки. На підставі цього автори стверджують, що бандурна творчість В. Мартинюк, «охоплюючи широке коло жанрових модифікацій, будучи самобутньою та художньо-естетично неординарною, сприяє формуванню й активному розвитку навичок творчого мислення бандуристів-виконавців, майбутніх керівників колективів бандуристів» [11].

Членкиня Національної спілки композиторів України, кандидатка мистецтвознавства, лауреатка міжнародних і всеукраїнських конкурсів композиторів і творчої Премії імені Іллі Слатіна Ю. Грицун. Вона також звертається до написання бандурних творів. У її доробку – композиції різної складності та для виконавців розмаїтого складу, а саме: для бандури соло – «Чакона», «Фантазія тиха і гучна на тему укр. нар. пісні “Тихо над річкою”», «Inspirazia (навіювання від...)»; для двох бандур – «Розлука»; для бандури й фортепіано – «Непосидющі», «Вальс сніжинок»; для тріо бандуристів і флейти – «Весняний переполюх»; для капели – «Пасторальні награвання» й «Елегія» (написані для капели бандуристів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського) тощо.

Зазначимо, що композиція «Фантазія тиха і гучна на тему укр. нар. пісні “Тихо над річкою”» нагороджена дипломом II ступеня в номінації «Інструментальний твір для бандури-соло», а твір «Весняний переполюх» на вірші Т. Грицун (для тріо бандуристів і флейти) – дипломом I ступеня в номінації «Вокально-інструментальний твір для ансамблю малої форми з включенням бандури» на Першому всеукраїнському інтернет-конкурсі композиторів імені Г. Хоткевича. Нагороди, отримані композиторкою, підтверджують високий фаховий рівень згаданих композицій.

Додамо, що на Міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича обов'язковим тво-

ром для виконання учасниками було обрано інструментальну композицію Ю. Грицун для бандури соло «Inspirazia (навіювання від...)», яка відповідала високому конкурсному рівню. Озвучений твір Ю. Грицун є доволі складним не лише в технічному, але й в образно-емоційному виконанні. Він має поліфактурний (гармонічний, гомофонно-гармонічний, поліфонічний) виклад, насичений ігровими елементами (акорди, дрібні пасажі, октавні лінії, басові ходи) та використанням різноманітних бандурних прийомів (арпеджіо, *glissando*, харківський спосіб тощо). Особливість композиції – складний метроритмічний малюнок та часта зміна розміру, основою якого є вісімкова тривалість, що створює відчуття постійної плинності (6/4, 4/4, 2/4, 3/4, 7/8, 5/8), характерними ознаками – темповими змінами (*Allergretto risoluto*, *Andantino cantabile*, *Allergretto misterioso*, *Poco moderato misterioso*, *Tempo I (agitato)*, *Risoluto*) – насичена динамічна шкала (від *pp*, *sub. p* і до *fff* та *sff*) та чимало агогічних відхилень. Розмаїття музичних компонентів допомагало створити довершений музичний образ та цілісну картину «Inspirazia (навіювання від...)» Ю. Грицун.

У підсумку зауважимо, що функція жінки в музичній композиторській культурі становить грандіозний пласт, який потребує ґрунтовного розгляду та різнобічного вивчення. На сучасному етапі високопрофесійна жіноча композиторська творчість в українському суспільстві стала надзвичайно популярною та набула ваги системного культурно-соціального феномену. Звернення фахових композиторок до бандурного виконавства як невід'ємної частини української музичної культури продиктоване не лише технічно-виражальними можливостями інструмента, але й насамперед усвідомленням того, що бандура є символом української національної ідеї. Розглянутий творчий доробок Б. Фільц, Л. Донник, М. Долгих, В. Мартинюк, Ю. Грицун засвідчує те, що їхня різножанрова творчість для бандури стала суттєвою складовою педагогічного й концертного репертуару бандуристів і відіграла значну роль у розвої та популяризації бандурного мистецтва. Очевидно, що оригінальні композиції для

ОКСАНА БОБЕЧКО. ОРИГІНАЛЬНИЙ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКИЙ РЕПЕРТУАР ДЛЯ БАНДУРИ  
У ТВОРЧОМУ ДОРОБКУ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК СУЧАСНОСТІ

бандури, створені згаданими мисткинями, сприяють формуванню високого рівня бандурного виконавства та інтеграції інструмента як важливого національного надбання у світову музичну культуру.

### Примітка

<sup>1</sup> Лауреати міжнародних і всеукраїнських конкурсів І. Шулґа (Київ), Т. Старенков (Луцьк – Київ), Г. Матвіїв, А. Паріпа (Одеса), Н. Хмель (Дніпропетровськ, нині – Дніпро), С. Квач (Рівне), М. Пхіденко (сміт Чорнобай Черкаської обл.) та інші виконавці.

### Джерела та література

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
2. Бобечко О. Бандурне мистецтво ХХ століття в контексті процесів фемінізації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів, 2014. 20 с.
3. Грицун Ю. Колискова [ноти]. *Юний бандурист: зб. сучасних творів*. Харків, 2007. Вип. 3. С. 23–25.
4. Долгих М. Музиканти Кривого Рогу. URL : <http://1775.dp.ua/muzykanty-ss/dolgh-marina-vasilevna>.
5. Долгих М. «Метаморфози»: цикл для бандури [ноти]. Кіровоград : Нотне видавництво «Перлина», 2005. 19 с.
6. Кияновська Л. Жіноче музикознавство – утопія чи реальність? *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2005. Вип. 1 : Збірка наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства Л. Пархоменко. С. 29–34.
7. Кияновська Л. Львівські композитори-жінки 70–90-х років ХХ століття. *Наукові записки НТШ*. Львів, 2004. Вип. 139. С. 69–73.
8. Корчова О. Музика, написана серцем: до ювілею Г. Гаврилець. *Музика*. 2008. № 2. С. 10–12.
9. Мартинюк В. Твори для бандури [ноти] / музична редакція та впорядкування, вступна ст. С. Овчарової. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2011. 56 с.
10. Мельничук С. Ф. Західна Україна – Слобожанщина в інструментально-мистецькому вимірі. *Актуальні питання культурології : альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології* / за ред. проф. В. Г. Виткалова. Рівне : РДГУ, 2012. Вип. 12. С. 178–182.
11. Овчарова С., Овчаров В. Формування навичок творчого мислення бандуриста-виконавця (на прикладі аналізу творів для бандури Валентини Мартинюк). URL : <http://www.visnik.org/pdf/v2016-06-16-ovcharova-ovcharov.pdf>.
12. Павлишин С. Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукинянович. Львів : БАК, 2004. 160 с. ; іл.
13. Роєнко О. Нотографія творів Богдани Фільц. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 298–310.
14. Ромсік О. Гендерна проблематика в контексті композиторської творчості. URL : <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20170920-naukovyy-visnyk-vypusk-99-31.pdf>.
15. Юний бандурист: зб. сучасних творів [ноти] / упоряд. та муз. ред. Л. С. Мандзюк. Харків : Стиль-Издат, 2005. Вип. 2. С. 28–36.

### References

1. AHEYEVA, Vira. *Female Space: The Feminist Discourse of Ukrainian Modernism: A Monograph*. Kyiv: Fact, 2003 [in Ukrainian].
2. BOBECCHKO, Oksana. *The XXth-Century Bandura Art in Context of Feminization Processes*. An author's abstract of Ph.D. thesis in Art Criticism. Specialty 17.00.03 *Musical Art*. Mykola Lysenko Lviv National Musical Academy. Lviv, 2014, 20 pp. [in Ukrainian].
3. HRYTSUN, Yuliya. The Lullaby [musical notation]. In: Liubov MANDZIUK (compiler, musical editor). *Young Bandura Player: Collected Modern Compositions*. Kharkiv: Stil-Izdat, 2007, iss. 3, pp. 23–25 [in Ukrainian].
4. Dolgikh Marina Vasilevna. In: *Musicians of Krivoy Rog* [online]. Available from: <http://1775.dp.ua/muzykanty-ss/dolgh-marina-vasilevna> [in Russian].
5. Dolhykh, Maryna. *Metamorphoses: A Cycle for Bandura* [musical notation]. Kirovohrad: Pearl Musical Notation Publishing House, 2005, 19 pp. [in Ukrainian].
6. KYIANOVSKA, Liubov. Women's Musicology: An Utopia or Reality? In: *Musical Ukrainian Studies: A Contemporary Dimension: Collected Scientific Papers. Issue 1: In Honour of the Doctor of Art Studies Liu Parkhomenko*. Kyiv: M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology, 2005, pp. 29–34 [in Ukrainian].
7. KYIANOVSKA, Liubov. Lviv Female Composers of the 1970s to the 1990s. In: Oleh KUPCHYNSKYI, Yuriy YASINOVSYI, eds.-in-chief, *Proceedings of the Shevchenko Scientific Society*, Lviv, 2004, iss. 139, pp. 69–73 [in Ukrainian].
8. KORCHOVA, Olena. Music Written by Heart: On the Occasion of Hanna Havrylets' Anniversary. In: Tetiana SHVACHKO, ed.-in-chief, *Music*, 2008, no. 2, pp. 10–12 [in Ukrainian].

## СУЧАСНІСТЬ

9. MARTYNIUK, Valentyna. *Compositions for Bandura [Musical Notation]*. Musically edited, compiled, and prefaced by Svitlana OVCHAROVA. Ternopil: Teaching Aid – Bohdan, 2011, 56 pp. [in Ukrainian].

10. MELNYCHUK, Serhiy. Western Ukraine – Slobozhanshchyna in the Instrumental and Artistic Dimension. In: Volodymyr VYTKALOV, ed.-in-chief, *Current Issues of Culture Studies: A Miscellany of the Athene Scientific Society at Culturology Department*. Rivne: Rivne State University of the Humanities, 2012, iss. 12, pp. 178–182 [in Ukrainian].

11. OVCHAROVA, Svitlana, V. OVCHAROV. *Formation of Creative Thinking Skills of Bandurists-Performers (By the Example of Analysing Chamber Vocal Instrumental Compositions for Bandura Written by Valentyna Martyniuk)* [online]. Available from: <http://www.visnik.org/pdf/v2016-06-16-ovcharova-ovcharov.pdf> [in Ukrainian].

12. PAVLYSHYN, Stefaniya. *Ukraine's First Woman Composer Stefania Turkewich-Lisovska-Lukyanovich*. Lviv: BaK, 2004, 160 pp.; ill. [in Ukrainian].

13. ROYENKO, Olha. The Bibliography of Bohdana Filts' Printed Musical Works. In: Valentyna KUZYK (editor-compiler). *Musical Ukrainian Studies: A Modern Dimension: Collected Scientific Papers*. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology. Kyiv, 2010, iss. 5, pp. 298, 309, 310 [in Ukrainian].

14. ROMSIK, Olha. *Gender Issues in the Context of Composer's Activities* [online]. Available from: <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/2017/09/20170920-naukovyy-visnyk-vypusk-99-31.pdf> [in Ukrainian].

15. *Young Bandura Player: Collected Modern Compositions [Musical Notation]*. Compiled and musically arranged by Liubov Mandziuk. Kharkiv: Stil-Izdat, 2005, iss.2, pp. 28–36 [in Ukrainian].

## SUMMARY

The preconditions for the transformation of social consciousness during the XX century through the gender perspective are considered in the article. It has assisted to the creation of the necessary conditions for the equivalent reflection of male and female composer works in contemporary musical art. It is noted that the general tendencies of feminization of social processes of the last century have led to the emergence of a large number of female bandura players in bandura art, and the long-lived ban on women execution on bandura, as something that contradicts the kobzar tradition and the moral and philosophical principles of the kobzar craft association. The contribution of leading contemporary composers such as Bohdana Filts, Larysa Donnyk, Maryna Dolhykh, Valentyna Martyniuk and Yuliya Hrytsun to the creation of the solo and ensemble original bandura repertoire is described. The creative heritage of these artists is represented by highly professional musical samples, because the modern level of the development of an instrument with long-lived history offers a variety of opportunities for the implementation of the most daring creative ideas and conceptions. Professional composers significance in the development and popularization of bandura art is determined. It is pointed out, that their appeal to bandura execution as an irreplaceable part of the Ukrainian musical culture, is dictated not only by the technical and figurative capabilities of the instrument, but above all by the awareness that bandura is a symbol of Ukrainian national idea.

**Keywords:** woman, bandura, modern musical culture, original bandura repertoire, female composers' work, Bohdana Filts, Larysa Donnyk, Maryna Dolhykh, Valentyna Martyniuk, Yuliya Hrytsun.

УДК 792.8:792.071.2.027(477)Пок

## ТАНЦТЕАТР РАДУ ПОКЛІТАРУ: ОСОБЛИВОСТІ ЕСТЕТИКИ, КЛАСИФІКАЦІЯ АВТОРСЬКИХ ТВОРІВ

*Марина Погребняк*

У статті проаналізовано окремі авторські хореографічні твори балетмейстера Раду Поклітару. Виявлено особливості естетики й характерні ознаки його індивідуального балетмейстерського стилю з використанням нових форм театрального танцю, а саме переважно експресіоністичного танцю. Класифіковано його авторські хореографічні твори як явище постмодерного танцтеатру.

**Ключові слова:** постмодерний танцтеатр, танець модерн, індивідуальний стиль, авторські хореографічні твори, експресіоністичний танець.

The individual author choreographic works of the choreographer Radu Poklitaru are analyzed in the article. The peculiarities of aesthetics and typical features of his individual ballet master style with the use of new forms of theatre dance are revealed, namely mainly expressionistic dance. His author's choreographic works as the phenomenon of post-modern dance theatre are classified.

**Keywords:** post-modern dance theatre, modern dance, individual style, author choreographic works, expressionistic dance.

**Актуальність дослідження.** Особливістю розвитку стилю модерн у хореографії другої половини ХХ ст. є той факт, що, з одного боку, з'являються нові його форми, породжені злиттям різних технік, а, з іншого – характерним стає виникнення постмодерного танцю – нового явища у світовій художній культурі.

Він зародився всередині танцю модерн, як «підпільна» течія, використавши його технічні принципи та композиційні прийоми, але спираючись при цьому на власні естетичні канони.

Постмодернізм у танці зароджується у США наприкінці 50-х років ХХ ст. та розпочинає свою першу фазу у 60-х роках ХХ ст. Далі він проходить наступний (другий) етап розвитку, пов'язаний із його поширенням у Європі в 70-х роках ХХ ст., і вступає у третю фазу розвитку – формування власної культури [13].

Оскільки сьогодні ідеї постмодерних хореографів поступово проникають у театральний простір України, виникає потреба у теоретичній підтримці митців і навчального процесу, тому звернення авторки до означеної теми – вчасне та **актуальне**.

**Аналіз досліджень.** Проблемам теорії та історії українського балетного театру присвячені роботи П. Білаша, В. Гончарової, М. Загайкевич, І. Ільєнко, Є. Коваленко, Т. Павлюк, О. Сергієвої, Ю. Станішев-

ського, П. Чуприни, Є. Яніної-Ледовської. Зокрема, Є. Яніна-Ледовська у своєму дослідженні торкається особливостей хореографічного трактування Р. Поклітару балету І. Стравінського «Весна священна» [11]. О. Сергієва зазначає, що у постановці Р. Поклітару «Весни священної» є «показовою принципова незбіжність з первинним текстом балету» [8, с. 12], і його нова сюжетно-хореографічна версія «утворюється накладенням нового «сюжетно-постановочного тексту» ... на оригінальний «музичний текст» балету». Дослідниця називає цей ефект «текст над текстом» [8, с. 11]. І. Ільєнко згадує про внесок Р. Поклітару в розвиток безсюжетних балетів [3]. С. Дункевич – торкається постмодерністських тенденцій сучасної сценічної хореографії в культурі України [2].

Проблемам теорії та історії нових напрямів театрального танцю і сучасного балету присвячені нечисленні наукові праці дослідників пострадянського простору (О. Верховенко, К. Добротворська, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, Д. Шариков та ін.). Матеріали низки статей Ю. Бенті, О. Маншиліна, О. Чепалова містять опис сюжетів окремих постановок Р. Поклітару [1; 5; 9; 10]. Але поза межами цих досліджень залишається виявлення особливостей естетики і характерних ознак індивідуального балетмейстерського стилю Раду

## СУЧАСНІСТЬ

Поклітару та класифікація його авторських творів з точки зору стильової типології, що і є **метою даної наукової розвідки.**

**Виклад основного матеріалу.** Нове розуміння взаємовідношень руху і простору, руху і музики відкрило дорогу хореографічному авангарду ранніх 50-х років ХХ ст., представники якого (Джеймс Уорінг, Ейлін Пасслофф, Енн Халпрін) відхилилися від традицій у пошуках власних шляхів розвитку танцю модерн, уплинувши на постмодерністів 60-х років ХХ ст.

Порушуючи принципи «класичного» танцю модерн і навіть авангарду 50-х років ХХ ст. постмодерні хореографи йдуть власними шляхами, висувуючи на *перший план «засоби танцю», але не його значення* [13].

Досліджено, що представником постмодерного танцтеатру в Україні є танцівник і хореограф Радун Поклітару, який народився в Молдові, навчався у Пермському державному хореографічному училищі (1991) та Білоруській державній академії музики (за спеціальністю «балетмейстер»). У 1991–2001 роках він працював артистом балету Національного академічного Большого театру Республіки Білорусь, у 2001–2002-му – головним балетмейстером Національної опери Молдови.

Сьогодні хореограф є автором понад тридцяти одноактних вистав, здійснених на різних сценах пострадянського простору, серед яких Большой театр Росії, Маріїнський театр, Російський камерний балет «Москва», Національні театри опери і балету Білорусі, Молдови, Латвії, України. Найвідомішими постановками балетмейстера на цих сценах є: «Поцілунок феї» І. Стравінського (Національний академічний Большой театр Республіки Білорусь, Мінськ, 1999); «Кармен-сюїта» Ж. Бізе – Р. Щедріна (Одеський державний академічний театр опери і балету, 2002); «Картинки з виставки» на музику М. Мусоргського (Національна опера України ім. Т. Шевченка, Київ, 2002); «Весна священна» І. Стравінського (Національна опера України ім. Т. Шевченка, Київ, 2002); «Вальс» на музику М. Равеля (Національна опера Молдови, Кишинів, 2003); «Ромео і Джульєтта» С. Прокоф'єва спільно з англійським режисером Д. Донне-

ланом (Большой театр Росії, Москва, РФ, 2003); «Палата № 6» на музику А. Пярта (Большой театр Росії, Москва, РФ, 2004); «La forze del destino» («Сили долі») – опера-балет (проект Фонду мистецтв Володимира Філіпова, Київ, 2005); «Попелюшка» О. Ходоска (Національна опера Латвії, Рига, 2006); «IN PIVO VERITAS» на ірландську народну музику та музику доби Ренесансу (2011); «Геревень» В. Ніколаєва – спільний проект «Київ модерн-балету» та Пермського театру опери і балету імені П. І. Чайковського (2012).

У 2006 році Р. Поклітару створив авторський проект «Київ-модерн-балет» Фонду мистецтв в Україні. Після першої прем'єри балету «Кармен. TV» за підтримкою мецената Володимира Філіпова був створений театр, спочатку у вигляді антрепризи, а згодом, від 2009 року, трупа «Київ Модерн-балет» входить до складу Київського муніципального академічного театру опери і балету для дітей та юнацтва.

Як вважає балетмейстер Радун Поклітару, в Україні немає такого репертуарного театру сучасної хореографії, як «Київ Модерн-балет», «який ставив би повноцінні і повнометражні спектаклі, <...> з декораціями і костюмами» [6, с. 37]. У трупі «Київ Модерн-балету» Р. Поклітару були здійснені постановки балетів: «Кармен. TV» на музику Ж. Бізе (2006); «Веронський міф: Шекспірименти» на музику П. Чайковського, Г. Ф. Генделя та доби Ренесансу (2007); «Болеро» М. Равеля (2007); «Доц» на музику народів світу та Й.-С. Баха (2007); «Лускунчик» П. Чайковського (2007); «Underground» на музику П. Васкса (2008); «Палата № 6» на музику А. Пярта (2008); «Двоє на гойдалці» на музику Й.-С. Баха та Ч. Варгас (2009); «Квартет-а-тет» на музику А. Мааса (2010); дивертисмент «Con tutti instrumenti» (2010); «IN PIVO VERITAS» на ірландську народну музику та музику доби Ренесансу (2011); «Перехрестя» на музику М. Скорика (2012); «Геревень» В. Ніколаєва (2012).

«Київ Модерн-балет» гастролював у Франції, Іспанії, Нідерландах, Бельгії, Португалії, Румунії, Таїланді, Білорусі, Молдові, Росії та багатьох містах України, а та-



кож брав участь у конкурсах і фестивалях: «Гогольfest» у Києві (2008–2010); «Нові горизонти» Маріїнського театру у Санкт-Петербурзі (2010); «Дягілевські сезони» в Пермі (2011); I міжнародному Платонівському фестивалі у Воронежі (2011); Міжнародному фестивалі сучасної хореографії у Краснодарі (2013); Міжнародному фестивалі «Час кохати» у Біарріці (Франція, 2008); Міжнародному фестивалі сучасної хореографії (IFMC) у Вітебську (Білорусь, 2010–2012); Міжнародному фестивалі музики і танцю в Бангкоку (Таїланд, 2010); Міжнародному фестивалі «Біргітта» у Таллінні (Естонія, 2010); Міжнародному фестивалі-конкурсі хореографічного мистецтва у Лодзі (Польща, 2011, 2012); учасник позаконкурсної програми Національної театральної премії Росії «Золота маска» у Москві (2009, 2010, 2013) та ін. [7].

Характерною рисою індивідуального балетмейстерського стилю Р. Поклітару стає незавершеність ідейно-тематичної лінії, яка викликає у глядача багатошарові асоціації. Наприклад, у спектаклі за В. Шекспіром «Веронський міф: Шекспірименти», на відміну від постановки «Ромео та Джульєтти» на сцені Большого театру, група молодих людей «просто намагається зіграти спектакль у своєму невеликому театрі. Вони переодягаються у світські костюми, грають і, самі того не помічаючи, опиняються на місці персонажів. І все, що відбувається з їхніми персонажами, відбувається у їхньому реальному житті» [6, с. 37].

У 1961 році в Брюссельському Королівському театрі Ла Монне відбулася прем'єра балету Моріса Бежара «Болеро» на музику М. Равеля. Якщо «Болеро» М. Бежара просякнуте духом східного і екстатичного танцю, то «Болеро» Р. Поклітару вирішене засобами експресіоністичного танцю з криком, плачем, сміхом і хрипом, із використанням прийомів контактної імпровізації. В авторській версії балетмейстер розповідає «про безперервну, “сізіфову” боротьбу індивідів за право на власне «Я», за свою «несхожість», за свободу проти спрота на ім'я “натовп”» [4]. Прем'єра вистави відбулася 2007 року і, разом із виставами «Веронський міф: Шекспірименти», «Дош» та

«Лускунчик», була удостоєна премії «Київська пектораль – 2007».

«Дош» – філософське оповідання у формі хореографічної сюїти про людські долі, поєднані одним часом і простором. В центрі уваги – люди, почуття, сама течія життя, про що балетмейстер і виконавці розповідають мовою експресіоністичного танцю, індивідуальної пластичної імпровізації і контактної імпровізації.

Вдалося з'ясувати, що авторських хореографічних версій балету П. Чайковського «Лускунчик» за 120 років сценічного його існування було більше, ніж будь-якого з інших класичних балетів (Федір Лопухов, Василь Вайнонен, Юрій Григорович та ін.) Авторські версії засобами нових напрямів театрального танцю були представлені Морісом Бежаром (1998), Джоном Ноймайєром (1971), Джорджем Баланчиним (1954), Метью Борном, Марком Моррісом (1991) та ін.

Нова сюжетно-хореографічна версія «Лускунчика» Р. Поклітару на оригінальний музичний текст про дівчинку-жебракчу, яка замерзає на вулиці, і ніхто її не помічає, крім самотньої миші, вирішена балетмейстером засобами експресіоністичного танцю з яскраво вираженою депресивною інтонацією. Це стосується і масових сцен і дуету Дівчинки та Принца.

18 травня 2012 року в Національній опері України відбулася прем'єра балету-триптиха «Перехрестя» у виконанні артистів «Київ Модерн-балету» (хореографія Р. Поклітару) на музику Мирослава Скорика. Це філософська історія про перехрестя життів, долі, бажань, почуттів. Хореографічний текст основного колективного персонажа (безволоса, розграфлена істота) побудований на механічних рухах «танцю машин», дуетної і групової контактної імпровізації, лексиці експресіоністичного танцю протягом усього балету. «Вільна» пластична імпровізація оголеної беззахисної Людини, народженої в муках, переходить в дуетну форму контактної імпровізації Божества і Людини, яка завершується скиданням Божества і смертю Людини.

У прем'єрній програмі 22 червня 2013 року до балету «Лебедине озеро» на музику П. Чайковського, балетмейстер зая-

## СУЧАСНІСТЬ

вив, що спектакль зроблений не як звичайна казка про Принца, який зустрів і покохав дівчину, перетворену злим чаклуном на Лебедя, а задуманий як балет-притча, балет-роздум про неможливість жити, зраджуючи своїй істинній сутності. Існування в чужій подобі автор спектаклю вважає «страшним присудом». Він пропонує глядачам поринути у світ екзистенційних уявлень про світ, який людина пізнає у боротьбі, стражданнях, і, нарешті, смерті. Філософська складова, задекларована авторським лібрето Р. Поклітару, запозичена з естетики танцю модерн. Натомість на сцені ми бачимо яскраві прояви постмодерного мистецтва, а саме: іронічне ставлення до класичної спадщини; цитатно-пародійне поєднання знаків культури; естетизація асонансів і дисгармонійної цілісності; композиційна безструктурність. Цей ряд прикладів продовжує спектакль «Жінки у ре-мінорі» – одноактний балет на музику Й. С. Баха, поставлений уперше Р. Поклітару в Одесі 2001 року. Натхненням для балету стала п'єса Федеріко Гарсія Лорки «Дім Бернарди Альби». Балетмейстер показує трагічну історію про неіснуючу жіночу дружбу.

У підґрунті його «майже тваринної чуттєвості» лежить... багатофігурний ритуал, де пристрасті, що роздирають кожного зсередини, примножуються багатократно від дотику до оточення» [1, с. 48]. Почуття заздрості, осуду, пліток, брехливої дружби, агресивності балетмейстер передає експресіоністичним («виразним») танцем, хореографічний текст якого побудований на експресивній пластиці рук, тваринних стрибках у партері, бігові на місці, «grand jete en tournant» і піруетах з падіннями, безглуздими стрибками, «тримаючись за руки» по трое-четверо і т. ін.

Як було зазначено вище, 2004 року разом з англійським режисером Декланом Доннелланом Р. Поклітару створив і поставив у Большому театрі Росії спектакль «Ромео і Джульєтта». У 2015 році на Новій сцені Большого театру відбулася світова прем'єра балету «Гамлет». Тема «Гамле-

та» – не нова для балетного театру. До неї зверталися Броніслава Ніжинська (для Паризької опери, 1934), Серж Лифар («Гамлет, або Благородний безумець», 1957), Моріс Бежар. Джон Ноймайєр для різних труп і у різні роки поставив аж чотирьох «Гамлетів», зокрема й «Гамлета», у підґрунті якого не лише В. Шекспір, але й середньовічні хроніки Саксона Граматика про підступного принца, який прикидався божевільним і холоднокрівно винищував усіх, хто стояв на його шляху до трону. Балет «Російський Гамлет» став авторською версією Бориса Ейфмана [12].

«Гамлет» Д. Доннеллана і Р. Поклітару – це балет про втрати: герой втрачає обіцяний рай – власне дитинство, батька, матір, кохання і, зрештою, життя. Хореографія цього балету – послідовні і нанизані на нитку сюжету вибудовані мізансцени, вирішені мовою «contemporary dance». На цій техніці також побудовані дуети «Сарабанда» і «Дівчина з харчевні»; на техніці джазтанцю – мініатюри «1+1+1» і «Прості речі». Але, попри філософсько-світоглядні заяви Р. Поклітару, його творчості бракує віри в позитивний сенс навколишнього життя, характерної для митців стилю модерн.

Підсумовуючи, слід казати, що характерними ознаками авторських хореографічних творів Раду Поклітару стають відмова від символізму, «приземлення героя» та його соціалізація, іронічне ставлення до класичної спадщини, пародійне поєднання знаків культури, естетизація дисгармонійної цілісності, зближення з побутовою пластикою, свідомий еkleктизм, що живить гіпертрофовану надлишковість художніх засобів та прийомів і, головне, відмова від основного «філософсько-світоглядного» принципу танцю модерн – пошуку кінцевої істини, що означає і профанацію мистецтва як способу пізнання. Усі ці ознаки дають можливість віднести його авторські хореографічні твори до категорії постмодерного танцтеатру з використанням нових форм театрального танцю, а саме переважно експресіоністичного танцю.

## МАРИНА ПОГРЕБНЯК. ТАНЦТЕАТР РАДУ ПОКЛІТАРУ...

## Джерела та література

1. Бентя Ю. Киев модерн-балет: как Феникс из пепла. *Танец в Украине и мире*. 2014. № 2 (8). С. 48.
2. Дункевич С. Сучасна сценічна хореографія в культурі України: філософський аналіз : дис. ... канд. філос. наук : 26.00.01 / Нац. педагог. Ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2012. 198 с.
3. Ільєнко І. Художній простір європейського балетного театру XVII–XX століть: музично-хореографічні взаємодії : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2013. 186 с.
4. Kyiv Modern Ballet. Болеро. *Дощ в Києве : веб-сайт*. URL : <http://kontramarka.ua/ru/kyiv-modern-ballet-bolero-dos-radu-poklitaru-57781.html> (дата звернення: 28.09.2019).
5. Маншилин А. Скрипка в предчувствии Апокалипсиса. *Танец в Украине и мире*. 2012. № 2 (4). С. 12–13.
6. Поклітару Р. Мысли вслух. *Танец в Украине и мире*. 2011. № 1. С. 37.
7. Поклітару Раду Віталійович. URL : <https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/dossier/293> (дата звернення: 28.09.2019).
8. Сергієва О. Структура і функції тексту в ранніх балетах І. Стравінського : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008. 20 с.
9. Чепалов О. Hamlet епохи домашнього відео і спецназа. *Танец в Украине и мире*. 2015. № 2 (10). С. 34–37.
10. Чепалов О. «Щелкунчик». История мечты для детей и взрослых. *Танец в Украине и мире*. 2013. № 1 (5). С. 32–33.
11. Яніна-Ледовська Є. Культурна обумовленість хореографічних інтерпретацій балету І. Стравінського «Весна Священна» : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01 / Харків. держ. академія культури. Харків, 2017. 203 с.
12. Яценков П. В новой версии балета «Гамлет» обошлись почти без хореографа. URL : [http://www.mk-ru.cdn.ampproject.org/v/s/www.mk.ru/amp/culture/2015/03/12/v-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html?amp\\_js\\_v=a2&amp\\_gsa=1&usqp=mq331AQCKAE%3D#aoh=15785068447652&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp\\_tf=C%20сайта%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fwww.mk.ru%2Fculture%2F2015%2F03%2F12%2Fv-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html](http://www.mk-ru.cdn.ampproject.org/v/s/www.mk.ru/amp/culture/2015/03/12/v-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html?amp_js_v=a2&amp_gsa=1&usqp=mq331AQCKAE%3D#aoh=15785068447652&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp_tf=C%20сайта%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fwww.mk.ru%2Fculture%2F2015%2F03%2F12%2Fv-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html) (дата звернення: 29.09.2019).
13. Benes S. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston : Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980. 270 p.

## References

1. BENTIA, Yuliya. Kyiv-Modern-Ballet: Like a Phoenix from the Ashes. *Dance in Ukraine and in the World*, 2014, 2 (8), 48 [in Russian].
2. DUNKEVYCH, Svitlana. *Modern Stage Choreography in the Culture of Ukraine: Philosophical Analysis: a Ph.D. Thesis*. Kyiv, 2012, 198 pp. [in Ukrainian].
3. ILIYENKO, Iryna. *Artistic Space of the European Ballet Theatre of the 17th – 20th Centuries: Musical-Choreographic Interactions: a Ph.D. Thesis*. Kyiv, 2013, 186 pp. [in Ukrainian].
4. ANON. *Kyiv Modern Ballet. Bolero / Rain in Kyiv: web-site* [viewed 28 September, 2019]. Available from: <http://kontramarka.ua/ru/kyiv-modern-ballet-bolero-dos-radu-poklitaru-57781.html> [in Russian].
5. MANSILIN, Aleksandr. Violin is in the Apocalypse Anticipation. *Dance in Ukraine and in the World*, 2012, 2 (4), 12–13 [in Russian].
6. POKLITARU, Radu. Thoughts Aloud. *Dance in Ukraine and in the World*, 2011, 1, 37 [in Russian].
7. ANON. Poklitaru Radu Vitaliyovych [viewed 28 September, 2019]. Available from: <https://www.musictheatre.kiev.ua/ua/dossier/293> [in Ukrainian].
8. SERHIYEVA, Oksana. *Structure and Functions of the Text in the Early Ballets by I. Stravinskyi: Extended Abstract of a Ph.D. Thesis*. Kyiv, 2008, 20 pp. [in Ukrainian].
9. CHEPALOV, Aleksandr. Gamlet of the Age of Home Video and Spetsnaz. *Dance in Ukraine and in the World*, 2015, 2 (10), 34–37 [in Russian].
10. CHEPALOV, Aleksandr. 'Nutcracker'. Dream Story for Children and Adults. *Dance in Ukraine and in the World*, 2013, 1 (5), 32–33 [in Russian].
11. YANINA-LEDOVSKA, Yevheniya. *Cultural Conditionality of the Choreographic Interpretations of I. Stravinskyi Ballet 'The Holy Spring': a Ph.D. Thesis*. Kharkiv, 2017, 203 pp. [in Ukrainian].
12. YASHCHENKOV, Pavel. *They Have Managed Almost Without a Choreography in a New Version of the 'Gamlet' Ballet* [viewed 29 September, 2019]. Available from: [http://www.mk-ru.cdn.ampproject.org/v/s/www.mk.ru/amp/culture/2015/03/12/v-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html?amp\\_js\\_v=a2&amp\\_gsa=1&usqp=mq331AQCKAE%3D#aoh=15785068447652&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp\\_tf=C%20сайта%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fwww.mk.ru%2Fculture%2F2015%2F03%2F12%2Fv-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html](http://www.mk-ru.cdn.ampproject.org/v/s/www.mk.ru/amp/culture/2015/03/12/v-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html?amp_js_v=a2&amp_gsa=1&usqp=mq331AQCKAE%3D#aoh=15785068447652&csi=1&referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com&amp_tf=C%20сайта%20%251%24s&ampshare=https%3A%2F%2Fwww.mk.ru%2Fculture%2F2015%2F03%2F12%2Fv-novoy-versii-baleta-gamlet-oboshlis-pochti-bez-khoreografii.html) [in Russian].
13. BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt Publishing, 1980, 270 pp. [in English].

## SUMMARY

Postmodernism in dance has been originated in the United States of America in the late 1950s. Its first phase is dated as the 1960s. Then there is the next (second) stage of the development, connected with its dissemination in the Europe in the 1970s. The third phase of its development includes the formation of the own culture.

So far as today the ideas of postmodern choreographers penetrate gradually into the theatre space of Ukraine, there is a need for theoretical support of the artists and the educational process. That's why the authoress appeal to this topic is timely and urgent enough. The submitted article is aimed at the identification and systematization of the peculiarities of aesthetics and typical features of the individual ballet master style of Radu Poklitaru and the classification of his author works from the point of view of the stylish typology. The research methodology is based on the use of analytical, culturological, Art Studies methods to identify the aesthetics peculiarities and typical features of the individual choreographer style of R. Poklitaru.

The rejection of symbolism and 'character landing', his socialization; ironic attitude to the classical heritage; parody combination of cultural sings; aesthetization of disharmonious unity; rapprochement with everyday plastics; conscious eclecticism, which nourishes the hypertrophied excess of artistic means and techniques and chiefly the refusal of the basic 'philosophical and world-view' principle of the modern dance – the search for the ultimate truth, which means the profanation of art as a way of cognition are defined as the typical features of his author choreographic works. They make it possible to attribute his author works to the phenomenon of post-modern dance theatre with the using of new forms of theatre dance, namely, mainly expressionistic dance.

**Keywords:** post-modern dance theatre, modern dance, individual style, author choreographic works, expressionistic dance.

УДК 7.071.2–055.2Ума:792.82(477)"197"

## СЦЕНІЧНІ ЗДОБУТКИ НАТАЛІЇ УМАНОВОЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Вікторія Шумілова*

Метою публікації стало вивчення творчості відомої характерної танцівниці – Наталії Уманової упродовж її роботи на сцені Київського державного академічного театру опери та балету ім. Т. Шевченка в 1960-х – першій половині 1980-х років. У публікації проаналізовано історіографію проблеми; у хронологічному порядку висвітлено сценічні досягнення балерини як солістки театру; визначено балетмейстерсько-репетиторські здобутки Н. Уманової. Зокрема, встановлено, що разом із відомим режисером І. Молостовою вона створила кілька хореографічних дивертисментів в оперних постановках Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка.

**Ключові слова:** Наталія Уманова, характерний танець, український балетний театр, Національна опера України.

Proposed article is aimed at the study of creative work of the well-known character dancer Nataliya Umanova during her work on the stage of T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater in the 1960s – the first half of the 1980s. The historiography of the problem is analyzed in the published work; the stage achievements of the ballerina as the theater soloist are described in chronological order; the choreographer-tutor attainments of N. Umanova are determined. In particular, it is established that, along with the well-known director I. Molostova, she has created several choreographic divertissements in the operatic productions of T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater.

**Keywords:** Nataliya Umanova, character dance, Ukrainian ballet theater, National Opera of Ukraine.

В українському балетному театрі ХХ ст. поряд із видатними майстрами класичного танцю завжди працювали блискучі характерні танцівники. Якщо озирнутися в глибину десятиліть, то дізнаємося, що в 1930-х роках у Київському державному академічному театрі опери та балету ім. Т. Шевченка (далі – Київський ДАТОБ ім. Т. Шевченка) існувала навіть окрема група виконавців української народної хореографії під керівництвом В. Верховинця. Варто підкреслити, що характерні танцівники завжди були універсальними артистами: вони отримували академічну танцювальну освіту, тому могли легко виконувати провідні партії як у класичних виставах і балетах на українську тематику (пройнятих фольклорними інтонаціями), так і в характерних дивертисментах балетної спадщини. До таких яскравих майстрів можна віднести: О. Соболя, Л. Іващенко, С. Власову, В. Володько, В. Тернову, Г. Подкопай, І. Хребтову, К. Іваненко та інших артистів. Провідне місце серед цієї когорти танцівників належить відомій українській танцівниці Наталії Іллінічній Умановій, у ролях якої природно поєднувалися витончена класична суворість форм, тонке відчуття стилістики й різ-

номаніття національних танців і сценічних характерів.

Аналіз досліджень і публікацій доводить, що в науковій та публіцистичній літературі (відгуки, рецензії, інтерв'ю) мистецькі здобутки Н. Уманової обговорювалися переважно радянськими мистецтвознавцями Н. Архангельською [1; 2], Л. Гуляєвою [3], В. Лакомовим [4], В. Молчан [5], Н. Чепурною [9]. Ними було детально розглянуто окремі образи артистки, створені нею в балетних та оперних виставах; проаналізовано виконавський почерк балерини, зокрема, виражальні засоби, що їх використовувала танцівниця для втілення складних сольних партій. У пострадянський час відомості про Н. Уманову з'явилися в біобібліографічному довіднику, укладеному В. Туркевичем («Хореографічне мистецтво України у персоналіях», Київ, 1999) [8, с. 192]. Цінні відомості про особливості репертуару артистки надають монографії українського балетознавця Ю. Станішевського – «Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність» (Київ, 2002) [7] та «Балетний театр України: 225 років історії» (Київ, 2003) [6].

## СУЧАСНІСТЬ

Отже, нами була опрацьована доволі широка кількість історіографічних джерел, проте узагальнених робіт щодо творчості балерини, де було б безпосередньо визначено роль її сценічних здобутків для розвитку характерної та народно-сценічної хореографії в українському танцювальному мистецтві другої половини ХХ ст., знайти так і не довелося. Останній факт спонукав до написання наукової розвідки.

Метою цієї публікації стало вивчення творчості характерної танцівниці, – Н. Уманової протягом її роботи на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка в 1960-х – першій половині 1980-х років. Досягнення мети передбачає вирішення наступних *актуальних завдань*: проаналізувати історіографію проблеми; у хронологічному порядку висвітлити сценічні досягнення балерини як солістки театру; визначити балетмейстерсько-репетиторські здобутки Н. Уманової.

Вона володіє простором сцени, підкорює його темпераментним танцем – такими епітетами визначали сучасники творчість заслуженої артистки УРСР Н. Уманової, розквіт таланту якої прийшовся на 1960-ті – першу половину 1980-х років.

Уманова народилася 1941 року в Києві. Вихованка Київського державного хореографічного училища, вона навчалася у класі заслуженої артистки УРСР, славетної прими-балерини Наталії Верекундової. Відомо, що на випускному іспиті в 1960 році молода танцівниця блискуче виконала одну з провідних партій у балеті «Шопеніана» за хореографією М. Фокіна. Останнє дало змогу педагогам сподіватися, що з Уманової вийде прекрасна балерина романтичного амплуа. Адже природа щедро наділила її високим зростом, вродою, кантиленністю і вишуканістю рухів, пластичністю. Загальну картину доповнювало прекрасне володіння технікою класичного танцю. Отже, того ж року випускницю було прийнято до трупі Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка. Проте несподівано вже в перший рік роботи в театрі Н. Уманова яскраво виявила себе як характерна артистка.

Варто наголосити, що 1960–1970-ті роки в українському балетному театрі стали періодом роботи над утіленням різноманіт-

них творів вітчизняної та світової класики; тривав пошук жанрових, виражальних та образно-тематичних можливостей балетних вистав. Поглибленню і зміцненню новаторських тенденцій у сценічних спробах балетмейстерів, затвердженню поетично-танцювальних інтерпретацій літературних творів сприяла музика молодих тогочасних композиторів, «позначена симфонічним мисленням, широтою ідейно-образних та емоційних узагальнень» [7, с. 407]. Саме таким балетом, утіленим на сцені Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка 1961 року стала «Лауренсія» О. Крейна (в основу лібрето Е. Мандельберга було покладено драму Лопе де Вега «Овече джерело») в постановці відомого балетмейстера, художнього керівника балетної трупі Тбіліського театру опери та балету ім. Паліашвілі – Вахтанга Чабукіані. Він першим помітив талант Уманової як характерної танцівниці й доручив їй виконати у виставі дивертисмент «Фламенко». «Той танець, – зазначала театрознавець В. Молчан, – дав змогу Наталії розкрити себе в новій якості характерної танцівниці з дуже виразним і своєрідним виконавським почерком, в якому тісно перепліталися експресія і виразність, яскравість і внутрішня динаміка» [5, с. 4].

Отже, у театрі зрозуміли, що Н. Уманова – здібна характерна артистка, тож стали доручати їй нові ролі відповідно її даруванню. Наступною партією в репертуарі Уманової стала циганка Маріула в «Лілеї» К. Данькевича в постановці В. Вронського. Завдяки окресленій пластиці рухів, яка дозволила танцівниці природно увійти в стихію характерного танцю, глядач побачив на сцені не традиційну «балетну» циганку, а горду й романтичну вуличну танцівницю [2, с. 3].

Варто підкреслити, що з середини 1960-х років головним балетмейстером Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка став відомий український хореограф А. Шекера, якому імпонувала виконавська манера Н. Уманової, наявність в неї власного сценічного почерку. Відомо, що окремі складні, високоемоційні характерні ролі в своїх виставах хореограф створював спеціально «під Уманову». У 1968 році А. Шекера

*ВІКТОРІЯ ШУМЛОВА. СЦЕНІЧНІ ЗДОБУТКИ НАТАЛІЇ УМАНОВОЇ В УКРАЇНСЬКОМУ  
ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ*

з розрахунку на індивідуальні здібності Н. Уманової поставив «Болеро» М. Равеля. Роль Дівчини в білому (згодом стала однією з кращих ролей артистки) вимагала не лише активних прийомів акторської гри, а й пластичного гротеску, поетично-узагальненого танцювального рішення. У «Болеро» відшліфований кожний жест Н. Уманової поєднувався з тонким і глибоким проникненням не лише в образ її персонажа, а й в загальний настрій і дух спектаклю.

У 1969 році А. Шекера поставив балет «Кам'яний господар» українського композитора В. Губаренка. У цій постановці, завдяки численним пластичним знахідкам та яскравим сценічним деталям, які надавали влучної образної конкретності окремим виконавцям, балетмейстер створив чимало характерних дивертисментів: темпераментно-динамічні картини народного карнавалу на вулицях міста; сповнені зверхньої величності й внутрішнього холоду композиції аристократичної павани; запальні танці контрабандистів, зокрема – палкий і пристрасний дивертисмент чарівної циганки Кармелі, яку виконала Н. Уманова.

Упродовж 1970-х років у репертуарі танцівниці з'явилися партії Мерседес із балету «Дон Кіхот» Л. Мінкуса, сеньйори Капулетті та Циганки з балетів С. Прокоф'єва «Ромео і Джульєтта» та «Кам'яна квітка», Королеви із балету «Спляча красуня» П. Чайковського. Пластичність балерини дозволила їй віднайти і розкрити нові танцювальні риси в іспанському та індуському танцях у балетах «Лускунчик» П. Чайковського та «Раймонда» О. Глазунова.

Важливе місце в репертуарі балерини посідали танцювальні ролі в операх. Наприклад, Персидка в народній музичній драмі М. Мусоргського «Хованщина» (барвисті хореографічні сцени з винахідливістю було поставлено А. Шекерою), також балерина була задіяна в характерних танцях у опері Д. Мейєрбера «Гугеноти» й опері Л. Деліба «Лакме». «Важко перелічити всі партії у балетах і операх, які виконала Наталія Уманова. Її вихід на сцену завжди підкоряє своєю бравурністю, широтою, відразу захоплює і веде за собою», – писала вже згадувана мистецтвознавець В. Молчан

[5, с. 4]. У 1974 році Н. Умановій було надано почесне звання заслуженої артистки Української РСР. Згодом, в одному з інтерв'ю вітчизняному часопису «Вечірній Київ», (8 жовтня 1983 р.) танцівниця так коментувала власний сценічний успіх: «Створювати на сцені атмосферу свята – в цьому одне з призначень артиста балету. З пошуків гармонії рухів, з натхнення творчості і народжується мелодія танцю. Все краще, що є в людській душі, повинно виражатись в ній» [4, с. 3].

Наголосимо, що вже під час навчання в хореографічному училищі Н. Уманова зрозуміла, що мистецтво танцю неможливо уявити без колосальної повсякденної роботи, щоденних репетицій. Адже саме після такої систематичної роботи приходять радість відкриття на сцені, нові рішення ролей, осягнення глибин мистецтва. В одному з інтерв'ю балерина призналася: «Балетні образи являють собою синтез фізичних та духовних зусиль. Дивне почуття охоплює тебе, коли після напружених репетицій, так би мовити, “чорнової праці”, з'являється легкість при виконанні найскладніших елементів. Працювати багато, наполегливо, долаючи труднощі, навчили мене мої викладачі. Тому ж прагну я навчити зараз і своїх учнів» [4, с. 3]. У цьому ключі варто наголосити, що під час роботи в театрі Н. Уманова здобула вищу хореографічну освіту на балетмейстерському факультеті Інституту театрального мистецтва ім. А. Луначарського в Москві (1979–1984).

У 1980 році до репертуару танцівниці увійшла одна з її найяскравіших характерних ролей – чаклунки Медж (балет Х. Левенсхольда «Сильфіда»). Встановлено, що спектакль був перенесений у Київ із ленінградської сцени хореографом О. Віноградовим і відтворював танцювальний шедевр відомого датського балетмейстера А. Бурнонвіля. Про виконання ролі Медж Н. Умановою мистецтвознавець Н. Архангельська писала: «Танець начебто зітканий із сильних почуттів. Відчай, страх, ненависть опановує героїню. І все передано вибором рухів. Складна стилістика розкрита досконало» [2, с. 3].

## СУЧАСНІСТЬ

У 1984 році Н. Уманова завершила сольну роботу в театрі й перейшла на посаду балетмейстера-репетитора театру. Працювала як постановниця танців в операх: зокрема, «Дон Жуан, або Покараний розпусник» В.-А. Моцарта. Моцартівський шедевр, визначений самим композитором «веселою музичною драмою» [7, с. 497], органічно поєднував драматичне й комедійне, допомагаючи режисеру І. Молостовій та хореографу Н. Умановій розкрити події та характери персонажів у всій їхній багатогранності, складності й суперечливості. Обидві постановниці прагнули створити на сцені динамічне театральне видовище, насичене гострими зіткненнями і палкими людськими пристрастями, де співіснує комічне, трагедійне та фантастичне [7, с. 497].

В опері «Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті (прем'єра відбулася 18 травня 2001 р.) Н. Уманова виступила балетмейстером-репетитором вистави. Мистецтвознавець Ю. Станішевський зазначав, що саме вона «дбайливо зберегла старовинні шотландські придворні танці початку XVIII століття, елегантно поставлені свого часу Антоніною Яригіною» [7, с. 629]. Сповнена романтичної чарівності, музика Г. Доницетті приваблювала мелодійною щедрістю, теплотою і задушевністю, що, безперечно, не могло не позначитися на виконавській манері задіяних у спектаклі артистів балету, вишкolenих Н. Умановою. Про репетиторську роботу Уманової у балеті «Коппелія» Л. Деліба в постановці А. Шекери мистецтвознавець Ю. Станішевський зазначав, що вона (в парі з колегою Е. Стебляк) досягла «граничної злагодженості й синхронності виконання кордебалетних сцен, а також переконливого відтворення танцювальних характерів персонажів, виразно окреслених хореографом» [7, с. 595].

Здобута свого часу вища хореографічна освіта дозволила колишній артистці застосувати власний багатий сценічний досвід на уроках з народно-сценічного танцю в хореографічній студії при Державному ансамблі танцю УРСР ім. П. Вірського та Українській академії балету (створена 1995 року за ініціативи Ю. Станішевсько-

го, А. Кальченко, А. Лягущенко). У роботі з дітьми та підлітками Н. Умановій цілком вдалося передати їм любов до краси руху, навчити їх розуміти і відчувати силу музики. Окрім суто технічних елементів, учні Н. Уманової навчилися від неї головному: увазі, терпінню, бути готовими до постійної роботи, яка проявляється в щоденних фізичних навантаженнях.

Отже, наукова новизна публікації полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано сценічні здобутки Н. Уманової, визначена їх роль у розвитку характерної та народно-сценічної хореографії в українському танцювальному мистецтві другої половини XX ст. Підсумовуючи викладений в основному розділі статті матеріал, наголосимо на наступних висновках:

1. Аналіз історіографії проблеми довів, що мистецькі здобутки Н. Уманової обговорювалися переважно радянськими мистецтвознавцями (Н. Архангельська, Л. Гуляєва, В. Лакомов, В. Молчан, Н. Чепурна та ін.). Відомості про виконавський почерк артистки та особливості її роботи над ролями зустрічаються й серед робіт пострадянських дослідників – Ю. Станішевського і В. Туркевича.

2. Хронологія сценічних досягнень Н. Уманової як солістки Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка бере свій початок вже з першого року її роботи в театрі (вистава балетмейстера В. Чабукіані «Лауренсія» на музику О. Крейна). Саме цей хореографічний дебют продемонстрував яскраві здатності балерини до характерного танцю. Згодом послідували провідні характерні ролі в балетах на музику П. Чайковського, Л. Мінкуса, О. Глазунова, В. Губаренка, М. Равеля, С. Прокоф'єва, Х. Левенсхольда та ін.

3. По закінченні сольної кар'єри в театрі Н. Уманова яскраво проявила себе як педагог, викладач народно-сценічного танцю в хореографічній студії при Державному ансамблю танцю УРСР ім. П. Вірського та Українській академії балету. Вагомий внесок у розвиток українського хореографічного мистецтва було зроблено Н. Умановою під час балетмейстерсько-репетиторської роботи в театрі: у співпраці з відомим режисером І. Молостовою вона створила



**ВІКТОРІЯ ШУМЛОВА. СЦЕНІЧНІ ЗДОБУТКИ НАТАЛІЇ УМАНОВОЇ В УКРАЇНСЬКОМУ  
ТАНЦЮВАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

кілька хореографічних дивертисментів в оперних постановках Київського ДАТОБ ім. Т. Шевченка.

Наголосимо, що вивчення сценічних здобутків відомих українських характерних танцівників потребує подальшої дослід-

ницької уваги, адже пошук нового історичного та мистецтвознавчого фактажу вагомо доповнить картину побутування вітчизняної народно-сценічної хореографії другої половини ХХ ст.

### Джерела та література

1. Архангельська Н. Основа майстерності. *Вечірній Київ*. 1983. 7 квітня. С. 2.
2. Архангельська Н. У полоні мелодій. *Вечірній Київ*. 1982. 2 лютого. С. 3
3. Гуляєва Л. Балет «Камінний господар». *Радянська Україна*. 1969. 3 липня. С. 3.
4. Лакомов В. Мелодія танцю. *Вечірній Київ*. 1983. С. 3
5. Молчан В. Танець Уманової. *Прапор комунізму*. 1983. 5 квітня. С. 4.
6. Станішевський Ю. Балетний театр України: 225 років історії / НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, Академія мистецтв України, Державна академія керівних кадрів культури та мистецтв. Київ : Музична Україна, 2003. 440 с.
7. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія та сучасність. Київ : Музична Україна, 2002. 736 с.
8. Туркевич В. Хореографічне мистецтво України в персоналіях : біобібліографічний довідник. Київ, 1999.
9. Чепурна Н. Київська фламенко. *Україна*. 1971. № 32. С. 14.
10. Чернова Н. Встреча с героями Шекспира. *Советская культура*. 1972. 17 березня. С. 4.

### References

1. Arkhanhelska N. (1983) Skill Principles. *Vechirniy Kyiv*, April 7, pp. 2.
2. Arkhanhelska N. (1982) In the Melodies Captivity. *Vechirniy Kyiv*, February 2, pp. 3.
3. Huliayeva L. (1969) *Lord of Stone* Ballet. *Radianska Ukrayina*, July 3, pp. 3.
4. Lakomov V. (1983) Melody of Dance. *Vechirniy Kyiv*, pp. 3.
5. Molchan V. (1983) Umanova Dance. *Prapor Komunizmu*, April 5, pp. 4.
6. Stanishevskiy Yu. (2003) Ballet Theater of Ukraine: 225 Years of History. NASU M. Rylskiy Institute for Art Studies, Folkloristics and Ethnology, Academy of Arts of Ukraine, State Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 440 pp.
7. Stanishevskiy Yu. (2002) Taras Shevchenko National Academic Opera and Ballet Theater of Ukraine: History and Contemporaneity. Kyiv: Muzychna Ukrayina, 736 pp.
8. Turkevych V. (1999) Choreographic Art of Ukraine in Personalities: Biobibliographic Reference Book. Kyiv, pp. 192.
9. Chepurna N. (1971) Kyivan Flamenco. *Ukrayina*, no. 32, pp. 14.
10. Chernova N. (1972) Meeting with Shakespeare Characters. *Sovetskaya kultura*, March 17, pp. 4.

### SUMMARY

Proposed article is aimed at the study of creative work of the well-known character dancer Nataliya Umanova during her work on the stage of T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater in the 1960s – the first half of the 1980s. Scientific novelty of the published work consists in the facts that the stage achievements of Nataliya Umanova are analyzed for the first time, their significance for the development of character and folk-stage choreography in Ukrainian dance art of the second half of the 20th century is determined. Chronology of N. Umanova stage achievements as a soloist of T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater starts in 1961, when she has been invited to T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater after the graduation from Kyiv Choreographic School. Choreographic debut in the performance of choreographer Vakhtang Chabukiani *Laurence* (music

*СУЧАСНІСТЬ*

by O. Krein) has shown ballerina outstanding abilities to the character dance. Some time later the leading character parts in the ballets on music by P. Tchaikovsky, L. Minkus, O. Glazunov, V. Hubarenko, M. Ravel, S. Prokofiev, H. Levenshold, and others appear. After the finishing of solo career in the theater, N. Umanova has shown herself as an outstanding pedagogue, teacher of folk-stage dance in the choreographic studio at P. Virskiy State Dance Ensemble of the Ukrainian SSR and Ukrainian Academy of Ballet. N. Umanova has contributed significantly to the development of Ukrainian choreographic art during the choreographer-tutor work in the theater. Along with the well-known director I. Molostova she has created several choreographic divertissements in the operatic productions of T. Shevchenko Kyiv State Academic Opera and Ballet Theater. It is emphasized in the article that the study of the stage achievements of well-known Ukrainian character dancers require further research attention, since the search for new historical and art studies materials will complete significantly the picture of Ukrainian folk-stage choreography of the second half of the 20th century existence.

**Keywords:** Nataliya Umanova, character dance, Ukrainian ballet theater, National Opera of Ukraine.

УДК 82–6:7.071.1Пав"1926/1929"

## ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО 1926–1929 РОКІВ: НОВІ СВДІЧЕННЯ ТА ПОДРОБИЦІ З ТВОРЧОГО ЖИТТЄПISУ МИСТКИНИ

*Оксана Сторчай*

До публікації було підготовлено епістолярій відомої художниці-бойчукістки Антоніни Іванової 1926–1929 років у супроводі вступної статті і коментарів, де авторкою було здійснено спробу визначити дати написання листів.

**Ключові слова:** Антоніна Іванова, Оксана Павленко, епістолярій 1926–1929 років, художники-бойчукістки.

The epistolary heritage of a famous artist among Boichukists Antonina Ivanova in the 1926–1929 has been prepared for publication accompanied with an introductory article and commentaries, where the authoress has made an attempt to determine the letters dating.

**Keywords:** Antonina Ivanova, Oksana Pavlenko, epistolary heritage of the 1926–1929, the artists-Boichukists.

Одним з важливих і актуальних завдань сучасного українського мистецтвознавства залишається пошук і наукова обробка архівних (знаходження, вивчення, у більшості випадків розшифровка текстів, систематизація, аналіз) і маловідомих друкованих матеріалів (переважно тогочасних газетних і журнальних статей) з різних фахових тем. Епістолярна спадщина мистців, зокрема художників-бойчукістів, належить, вочевидь, до найінформативніших, а отже, найважливіших архівних джерел. Наразі увазі читачів пропонується п'ятнадцять листів 1926–1929 років Антоніни Миколаївни Іванової (1893–1972) до Оксани Трохимівни Павленко (1896–1991) [15; 18].

З епістолярію А. Іванової 1920–1970-х років (займає кілька архівних справ, що зберігаються в Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (далі – ЦДАМЛМ України)) [15–18] нами виділено листи 1920-х років, з яких датованими є лише два. У випадку недатованих листів було здійснено хронологічну атрибуцію за їхнім змістом (тобто проведено ретельний аналіз фактографічного матеріалу). Як результат, усі листи виструнчено за

нашою версією часової послідовності (що, звісно, не виключає можливих неточностей)<sup>1</sup>. Додаток містить такий важливий доповнюючий архівний матеріал, як то: лист А. Іванової до домоуправління (22 вересня 1928 року; Додаток № I) [15, арк. 1]; лист А. М. Іванової до М. М. Рязанової (напевно, 1928 року; Додаток № II) [15, арк. 2]; лист А. Іванової до С. Налепинської-Бойчук, на звороті лист до О. Павленко (напевно, 1929 рік; Додаток № III) [17, арк. 4 зв.]; лист О. Т. Павленко до А. М. Іванової (імовірно, написаний у між 1960–1972 роками, чернетка; Додаток № V)<sup>2</sup> [16, арк. 1].

Як уже зазначалося, публікований епістолярій датовано 1920-ми роками. В історії вітчизняного мистецтва це надзвичайно цікавий та яскравий період, що відзначався особливим розмаїттям художніх напрямів, шкіл та угруповань, їхнім протистоянням та діалоговістю, «дуелями» живописних манер, творчих знахідок, вірою художників у можливості мистецтва змінити світ. З багатьох аспектів цей час ґрунтовно не досліджений, дотепер залишається чимало нез'ясованих фактів із творчих біографій художників, також чимало неатрибутова-

них, не знайдених чи зовсім забутих творів цього періоду, а отже, досі не оцінено їх належним чином і не введено до історії вітчизняного мистецтва.

1920-ті – початок 1930-х років – це період розквіту і популярності самобутньої школи монументального мистецтва Михайла Бойчука (1882–1937). Творчість бойчукістів стала новим, потужним витком в оновленні й розширенні українського мистецького, культурного ментального коду. Творчість багатьох представників цієї когорти зробили Україну повноцінним суб'єктом світового культурного простору.

Обидві мисткині – Антоніна Іванова і Оксана Павленко – увійшли до першого випуску Української Академії мистецтва, згодом – відомі живописці, графіки, майстрині декоративно-прикладного мистецтва. Їхні роботи хоча й демонструють основні художні принципи і характерні риси школи М. Бойчука, проте самобутність творчості кожної безсумнівна. Загалом талановиті твори завжди затребувані, привабливі, актуальні, зокрема, з часом, наприклад, сюжет на злобу дня вже не є настільки важливим, як то художність, новаторство в усіх сенсах, творчі знахідки, індивідуальність манери тощо. Це стосується й робіт А. Іванової і О. Павленко, що зберігаються в музеях України і є прикрасою та гордістю художньої колекції.

Бібліографія досліджень творчості учнів школи М. Бойчука, самого майстра, бойчукізму як культурно-мистецького напрямку в українському мистецтві 1910–1930-х років достатньо велика і добре відома, а тому не має сенсу її розписувати. Доречним буде нагадати характеристику цьому напрямку Я. Тугендхольда<sup>3</sup>, з яким А. Іванова була знайома особисто і мистецтвознавчі праці якого згадує у своїх листах. Він писав: «Бойчукізм» – это уподобление станковой живописи монументальной фреске, это живопись с помощью нежно-матовой темперы, более того – это определенная дань церковной стенописи, византийской и джоттовской. <...> Надо отдать должное живописи “бойчукистов” – в ней отличная монументальная уравновешенность композиции (Ракитский – “Яблоня”, Гвоздык – “Пастухи”, Т. Бойчук – “За самоваром”

и т. д.). В ней отличная ритмичность линий, в ней теплый и мягкий лиризм колорита, нечто очень прочувствованное и специфически-задушевное, как в украинской народной песне» [34, с. 92–93].

Наголосимо, що обидві мисткині залишалися все своє життя бойчукістками – вірними художньо-естетичним і світоглядним засадам школи.

На час написання листів А. Іванова жила в Москві й працювала спочатку в конторі «Мосэкуст» (з експорту кустарно-художніх виробів; точні дати праці в цій інституції з'ясувати не вдалося), де займалася розписом дерев'яних богородських іграшок, а згодом, наприкінці 1920-х років, трудилася в українській секції вивчення народного мистецтва Державної академії художніх наук (ДАХН)<sup>4</sup> як майстриня декоративно-прикладного мистецтва (займалася розписом фарфору, шовку, виготовленням і розписом абажурів і маленьких хустин до бокових кишень, дерев'яних іграшок із Загорська тощо). А. Іванова сама варила фарби для розпису шовку.

Нагадаємо, що А. Іванова була членом творчого об'єднання українських радянських художників (1925–1932) – Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ), яка між іншими постулатами декларувала рівноцінність ужиткового й образотворчого мистецтва, пропагувала впровадження мистецтва в побут, прагнула у своїх творах показувати його національну своєрідність.

Художниця створювала також невеликі станкові композиції в техніці яєчної темпері; працювала над замовним великим панно (4 метри) «Весна». Більшість цих подробиць стали відомі з листів художниці, які запропоновані для публікації.

З друкованих джерел відомі її твори 1920-х років, зокрема, такі: живопис – «Материнство», «Танцюючі» (обидва – 1920-ті рр.), «Полтавська мадонна» (1922), «Збір яблук» (1926), «Доярка» (1930-ті рр.), «Прачки» (1930); фреска «Селянська родина» (санаторій ім. ВУЦВК в Одесі, 1928 р., у співавторстві з М. Бойчуком); малюнки – «Жниця» (1928), «Старовинний костюм селянки» (1929), «На городі» (кінець 1920-х рр.) [13; 14, с. 150–155].

Напевно, у своєму працевлаштуванні А. Іванова повинна завдячувати Євгенії Прибильській<sup>5</sup>, яка 1922 року переїхала жити в Москву на запрошення художника Миколи Бартрама, щоб працювати з ним на факультеті іграшки кустарного технікуму при Музеї іграшки та одночасно науковим співробітником секції селянського мистецтва в ДАХН [28]. А. Іванова приїхала до Москви в 1923 році, щоб вступити до Вхутемасу<sup>6</sup>, але не була прийнята і залишилася там жити й працювати, на нашу думку, до початку 1930-х років.

З листів ми дізнаємося, що художниця вивчала твори образотворчого мистецтва в музеях, на тодішніх московських виставках. Виділимо окремо виставки митців Баухауза, і ось чому. А. Іванова рекомендує О. Павленко купити книгу Я. Тугендхольда «Художественная культура Запада» [35], а також цікавиться творчим закордонним відрядженням по Німеччині, Франції та Італії, у якому з листопада 1926 року по травень 1927-го перебували Михайло Бойчук разом зі своєю дружиною Софією Налепинською-Бойчук та учнями Іваном Падалкою, Василем Седляром. Як відомо, вони спеціально приїжджали в м. Дессау і вивчали німецький досвід, як саме була організована художньо-промислова освіта в німецькій школі дизайну Баухауз (Bauhaus; повна назва – Вища школа будівництва і спорудження (Hochschule für Bau und Gestaltung)). Після цієї поїздки виїшла стаття С. Налепинської-Бойчук «Ателье станковой живописи» [21, с. 8–9].

Вважаємо, що має сенс вказати на виставки, де були представлені мистці Баухауза за матеріалами дослідниці Т. Ефруссі, а саме на п'яти виставках, що проводилися в СРСР у 1920-х – на початку 1930-х років [32]. «Перша загальна німецька художня виставка в Радянському Союзі» (1924–1925), де було представлено шість учасників, які мали стосунок до Баухаузу в 1924 році: професори Вальтер Гропіус, Пауль Клее, Ласло Мохой-Надь, Оскар Шлеммер, Лотар Шрайер і студент Карл Петер Рьоль, тобто можна було ознайомитися з творами лідируючих педагогів школи. (Загалом у виставці брали участь близько ста сорока художників різних напрямів і шкіл).

Далі – виставка «Револьюційне мистецтво Заходу» (1926), де було представлено дизайнерські пошуки Баухауза, щоправда, лише в друкованому варіанті у вигляді першого каталога «Staatliches Bauhaus in Weimar. 1919–1923».

Потім «Перша виставка сучасної архітектури» (1927), на якій поміж суто архітектурних проектів і демонстрацій будівельних фірм (будівля школи в Дессау, селище професорів, «Сталевий дім» Паулік і Мухе, проєкт Альберса з перебудови магазину «Ульштейн», фрагменти селища «Фрайдорф» Г. Майера і його «Кооперативна кімната», селище Тертен з акцентом на індустріальний спосіб зведення та ін.) глядач бачив гобелен (Р. Холлос), сцену з «Триадического балету» О. Шлеммера, меблі й предмети побуту («Каструля для варіння риби» М. Брандт, лампи, крісло Бройера і т. д.).

Наступна виставка «Баухауз Дессау. Період керівництва Ганнеса Майера» (1931) відбулася після переїзду в Москву Г. Майера, коли всі практичні стосунки зі школою були припинені. Він організував її на матеріалах періоду свого директорства. Найоригінальнішими з експонатів виставки були твори, виконані в ткацькій майстерні Баухауза під керівництвом Г. Штельцль – колекція функціональних і декоративних тканин. Ткацька майстерня в 1928–1930 роках займалася розробкою утилітарних повсякденних матеріалів для оббивки меблів і стін, скатертин, завіс тощо, стала одним з оплотів «функціонального Баухауза» Майера. На виставці можна також було бачити меблі – типові дерев'яні столи, стільці та шафи, які розробляли замість «розкішного начиння», а також примірники часопису «Баухауз» і політичну поліграфію.

Остання, п'ята, «Виставка сучасної німецької архітектури» (1932), на якій були представлені архітектурні шедеври – знамениті проєкти бюро Гропіуса, які стали «візитною картою» школи (будівля Баухауза, селище Тертен, бюро праці в Дессау) і ряд творів Міс ван дер Рое (директора).

Отже, А. Іванова та інші українські мистці, зокрема бойчукісти, які на той час проживали й працювали в Москві, мали змогу вивчати твори художньої школи Баухауз,

## APXIB

яка стала одним з найяскравіших явищ в архітектурі й дизайні всього ХХ ст.

А. Іванова багато часу присвячувала копіюванню творів декоративно-прикладного мистецтва, зокрема китайського <sup>7</sup>, а також виконувала копії розпису кахлів <sup>8</sup> для Межигірського технікуму й надсилала чималу кількість різних копій в Україну, своїм друзям і колегам художникам-бойчукістам (зокрема С. Колосу <sup>9</sup>), і мала з цього певні кошти на життя.

Нагадаємо, що С. Колос працював у Київських текстильних майстернях (з 1921 р.). Після реорганізації вишу – Української академії мистецтва – і створення нових фахових відділень на живописному факультеті він з 1925 до 1930 року очолював текстильне відділення. Цікава подробиця з творчого життєпису обох мистців – А. Іванова копіювала для С. Колоса орнаменти, композиції з творів декоративного мистецтва, тим самим допомагаючи йому закладати навчальну базу для викладання свого предмета.

Те саме стосується і педагогічної діяльності О. Павленко, яка в 1922–1929 роках працювала в Межигір'ї (поблизу Києва) як викладач художніх дисциплін спершу в профшколі (1922–1923), а потім у Художньо-керамічному технікумі <sup>10</sup>, у 1923–1927 роках вона була заступником директора з навчальної частини та педагогічної практики В. Седляра <sup>11</sup> в тому ж Межигірському художньо-керамічному технікумі. Отже, копії А. Іванової були вагомим і цінним додатком до викладацької праці С. Колоса, О. Павленко та В. Седляра.

У листах А. Іванової згадується ім'я ще однієї художниці-бойчукістки Марії Холодної, з якою вона спілкувалася і, напевно, співпрацювала в Москві. Вона була студенткою Межигірського художньо-керамічного технікуму і Української Академії мистецтва. Закінчивши Академію в 1928 році, вона переїжджає до Москви і працевлаштовується до керамічної лабораторії при Музеї фарфору (Державний музей кераміки), де проводились експерименти в галузі створення нових форм і технологій.

Повертаючись до теми копіювання А. Івановою музейних експонатів, назвемо такі колекції: Державного історично-

го музею (ДІМ) м. Москви (період праці в «Мосэкуст», про що йдеться в її листі). Значимо, що в ДІМ зберігаються великі цінні і якісні колекції тканин, строїв, фарфору, фаянсу, кераміки, скла тощо. Копіюючи й вивчаючи музейні першокласні зразки декоративно-прикладного мистецтва, А. Іванова в процесі роботи над ними удосконалювала свою майстерність. Художниця на той час мала можливість копіювати твори декоративно-прикладного мистецтва в Музеї кустарних виробів (Торгово-промислового музею кустарних виробів Московського губернського земства), Музеї іграшки, Музеї фарфору, що цілковито відповідало її виробничим інтересам, працюючи як в «Мосэкуст», так і ДАХН.

Стосовно копіювання творів, наведемо витяг, що складається з двох частин – першої, з анекдотичним забарвленням, і другої, – з характеристикою бойчукістів зі статті П. Горбенка «Українська школа монументалістів (бойчукістів)»: «Розказують досить правдоподібний випадок про одного з таких “лівих” художників. Потрапивши з Москви до Парижа, він здибав раз у Люврі чужинця, що старанно копіював картину старого італійського майстра. “Лівий” запитав чужинця – яка йому охота сидіти над архаїкою, коли є багато прекрасних сучасних майстрів, коли в Парижі є, наприклад, славетний Пікассо. І чужинець відповів – я і є Пікассо.

Може це й казочка, але дуже вдала і для декого з лівих, зокрема й для критиків із “Нової генерації”, дуже поучна. Монументалісти уважно стежать за досягненнями нового мистецтва на Заході, але не запозичають його пасивно. Спроби звести монументалізм до візантизму – це є вияв або некомпетентности, або несумлінности. Відзнака художників цієї групи [бойчукісти. – О. С.] є те, що вони невпинно працюють над піднесенням свого художнього рівня і не зупиняються на здобутих досягненнях» [4, с. 102].

Три листи мисткині присвячені її праці в групі учнів М. Бойчука над розписами Всеукраїнського селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі 1928 року. До групи входили: Ми-

хайло Бойчук, Олександр Мизін, Микола Рокицький, Мануїл Шехтман, Кирило Гвоздик, Онуфрій Бізюков, Марія Юнак, Євген Холостенко та прихильники його школи – Григорій Довженко<sup>12</sup>, Кисіленко<sup>13</sup>, Микола Павлюк. На жаль, ґрунтовної і детальної реконструкції, повної схеми місця розміщення всіх живописних і скульптурних робіт з визначенням авторства кожної композиції (мається на увазі автора ескізу і виконавця / виконавців) дотепер немає, напевно її важко, а швидше неможливо відновити, позаяк розписи були знищені (збереглися ескізи, окремі світлини композицій, загальні фото учасників розписів, описи). Інформацію про масштаб і назви композицій розписів надає, наприклад, Є. Холостенко: «У лінії малярства розписано тут вестибюль і клубну залю, де навіть стіни фарбували самі художники. Загалом фрескового розпису маємо тут 600 кв. метрів і декоративно-ельфрейних робіт 240 кв. м... У залі клубу всі стіни вкриті фресками. Стелю виконано темперою. Серед цих фресок є 4 портрети – Леніна, Маркса (Кисіленко), Франка й Шевченка (Юнак), два пано “Селянська родина” й “Робітничка родина” Бойчука М., та 8 бокових фресок на теми “Пани на селі в минулому та їхнє життя” і “Страхиття імперіялістичної війни та життя трудящих” (Шехтмана), “Революція на селі” і “Розподіл панської землі” (Гвоздика). Далі шляхи будівництва радянського села – “Індустриалізація сільського господарства” і “Кооперація” (Мізік), “Наука” (Мізіка – Рокицького) і “Заходи радвллади” для трудящих села та “Селянський санаторій” (Рокицького). У вестибюлі колективно (Рокицький, Шехтман, Мізік, Гвоздик) було виконано величезне пано “Свято урожаю (змичка робітників та селян)”, а також орнаментальне оформлення – герб УСРР, написи і т. ін.» [38, с. 83].

Традиційно зазначають, що А. Іванова разом зі своїм учителем і автором ескізу М. Бойчуком виконала розпис «Селянська родина» [13; 14, с. 150]. Добре відомим є її підготовчий малюнок «Селянка із серпом» (папір, олівець).

Важливо, що з листів художниці дізнаємося цікаві факти про цю її працю, а саме:

А. Іванова виконала ескізи й розписи стелі вестибюля, дві віньєтки для зали і бордюру – усі орнаментальні композиції (у залі А. Іванова перекомпоновувала фрагменти).

Розписи в Хаджибейі були її першою і дуже вдалою спробою в царині монументального живопису. Художниця мала певні навички в монументальному живопису (у листі «архітектурних композицій»), оскільки протягом двох років навчалася у відомого архітектора Володимира Щуко<sup>14</sup>, як пише сама А. Іванова. Залишається нез’ясованими такі питання – де, коли, яким чином навчалася в нього мисткиня. Поки немає свідчень, що А. Іванова жила певний час у Петербурзі або що В. Щуко викладав у Москві, тому цей факт важко коментувати.

А. Іванова працювала в Хаджибейі з 9 серпня до 25 жовтня 1928 року, але її праця над розписами була продовжена до початку листопада [17; 30, с. 27–28]. Художники жили в комфортних побутових умовах – у великих кімнатах санаторію.

З одеських листів А. Іванової також довідуємося про виникнення суперечок у групі художників-бойчукістів через розбіжності в поглядах на співвідношення форми та змісту в мистецтві – так звана «хаджибейська історія», яку добре охарактеризував живописець-монументаліст, учень М. Рокицького В. Овчинніков<sup>15</sup>: «<...> надо остановиться на фресках Одесского санатория “Хаджибей” 1927 г. [помилка В. Овчиннікова. – О. С.]. Эти фрески явились большим событием в художественной жизни не только на Украине. Фрески санатория “Хаджибей” привлекли большое внимание критиков, искусствоведов, художников Москвы, Ленинграда, Киева. В росписи принимал участие молодой Рокицкий, ему было тогда 24 года. Росписи в “Хаджибее” были первой попыткой возрождения монументального искусства на Украине [неточність В. Овчиннікова. Уже було виконано розписи Луцьких казарм у Києві 1919 р. – О. С.], но они имели и другое, не менее важное значение. Об этом процессе очень мало написано, и вместе с тем они свидетельствовали о том, что в школе и группе М. Бойчука началась дифференциация. Часть учеников М. Бойчука, в том числе и Н. Рокицкий,

остро чувствовали отставание формы от содержания. Отображение старого патриархального уклада сельской жизни, втиснутое в узкие каноны живописных и композиционных приемов, не могли удовлетворить стремлений молодых художников показывать новую, динамичную жизнь советских людей. Перелом, который произошел в процессе росписи в Одессе, нашел свое подтверждение в росписях краснозаводского театра в Харькове, осуществленных в 1934 г. Тематика этих фресок была современной. В росписях принимали участие М. Бойчук, В. Седляр, Ив. Падалка, Оксана Павленко. Фрески погибли во время войны. Фреска Рокицкого в Одессе сыграла большую роль. Н. Рокицкий первый в группе Бойчука заговорил об идейном содержании монументального искусства. В этом его большая заслуга. Творчество Рокицкого все больше освобождалось от схематических оков школы Бойчука. Этот сложный, трудный и противоречивый процесс воинствующая вульгаризаторская критика тех лет совершенно игнорировала, навязывала свои схемы и вкусы. Под архиреволюционной фразеологией этих критиков скрывалось идейное убожество и бессилие» [23, арк. 34–35; 22; 24].

П. Горбенко у статті «Українська школа монументалістів (бойчукістів)» також пише про цей цікавий і маловідомий досі факт з історії школи М. Бойчука: «На з'їзді АРМУ, що відбувся в Харкові 2–6 березня ц. р., багато уваги було віддано згаданому вище конфліктові підчас розпису селянського санаторію. У зв'язку з цим поставлено було принципове питання про оцінку бойчукізму, про певну його позитивну чи негативну роль в нашому художньому житті. З'їзд визнав монументалізм за безумовно позитивну течію, але разом відзначив, що для неї, як і для інших художніх течій в АРМУ, об'єднаних спільним прагненням до творення нової мистецької форми, – загроза формалістичного ухилу ще не минула, і що – не втрачаючи своїх формальних позицій – цій школі треба активізуватися в напрямі органічного поєднання революційного змісту з найвищими формально-технічними надбаннями» [4, с. 100].

У двох інших листах художниці міститься цінна інформація про свого співкурсника, а згодом і чоловіка – Дмитра Олексійовича Водоп'яна (псевдонім Михайло Васильович Лезвієв; 1895–1937). Він також був одним із перших учнів Української академії мистецтва майстерні М. Бойчука, творчий життєпис якого залишився поза увагою вітчизняних дослідників. Його спіткала доля більшості інших художників-бойчукістів – його піддали репресіям і розстріляли в 1937 році (реабілітований у 1961 р.). Знаннями про Водоп'янова (Лезвієва) треба завдячувати пошукам дослідника В. Котляр [11], тому виділимо найбільш цікаві факти з творчої біографії художника, а раніше невідома інформація з листів А. Іванової буде вагомим доповненням до неї.

Спочатку треба з'ясувати історію виникнення псевдоніма мистця, яку знаходимо в спогадах сестри художника Надії Водоп'ян: «Затем он окончил Киевскую академию художеств по двум специальностям художник и скульптор. Занимался у профессора Бойчука. В гражданскую войну был призван в красную армию. По рассказам моей бабушки, он отслужил какое-то время (по документам, предоставленным В. Котляровым около года) и хотел уволиться, чтобы продолжить заниматься искусством. Однако командир не отпустил его, заявив, что оставляет служить ещё. Тогда Дмитрий и совершил роковую ошибку, которая стоила жизни ему и всей его семье. Он самовольно покидает часть и оказывается через какое-то время в Москве. Там он берёт новую фамилию, имя и отчество – Лезвиёв Михаил Васильевич (по словам бабушки, как у лётчика Водопьянова), представляется цыганом, художником-самоучкой» [2].

У 1928 році М. Лезвієв улаштував персональну виставку в ДАХН<sup>16</sup>. Успіх і резонанс у мистецьких колах, а також своє враження від неї описує А. Іванова в листі. Виставка отримала схвалення А. Луначарського, і художнику було призначено стипендію. Під час перебування в Москві М. Лезвієв знову зустрічає А. Іванову, яка потім стає його жінкою. З Москви (напевно, приблизно на початку 1930-х рр.) обидва їдуть на роботу до Кабардино-Балкарії в м. Наль-



чик, де подружжя успішно працює в тандемі. В. Котляр зазначає, що А. Іванова з М. Лезвієвим працювала в скульптурі, зокрема вона робила ліпнину. М. Лезвієв виконав скульптурну групу «Кабардинець і кабардинка, що танцюють» для кінотеатру «Жовтневий» (згодом «Перемога»). В. Котляр робить припущення, що барельєфи в оглядових залах кінотеатру «Жовтневий» виконані подружжям. У 1935 році мистці працювали над ансамблем розписів у педагогічному інституті м. Нальчика.

М. Лезвієв отримав замовлення від Музею народів СРСР (Москва) на тему з селянського побуту та від ростовського музею (В. Котляр більш конкретних відомостей не надає). Відомі такі твори М. Лезвієва: скульптура – «Раб, що розриває ланцюги», «Материнство», бюст Сталіна, «Альпініст»; живопис – «Збір тютюну», «Жінка з глечиком», «Збір яблук», «Бенкет в колгоспі» (1934). Він брав участь у таких виставках: «Виставка закупівель державної комісії з придбання творів образотворчих мистецтв за 1928–1929 рр.» (Москва, 1930 р.); «Виставка початківців молодих художників м. Москви» (Москва, 1934 р.); «Перша Північно-Кавказька крайова виставка образотворчих мистецтв» (П'ятигорськ, 1935 р.). Тоді ж, у 1935 році, пройшли дві персональні виставки й Антоніни Іванової в Москві – у клубах ім. Зуєва і Трьохгірної мануфактури, на яких вона представила твори, що охоплюють усі ті сфери, де вона працювала протягом життя, поміж них – розпис по шовку, фарфору, ескізи фресок, темперний живопис, скульптура.

М. Лезвієв працював художником-оформлювачем у Ленінському навчальному містечку (м. Нальчик), де й проживав разом з А. Івановою в гуртожитку. Він був членом Спілки художників, міському московських художників. Твори мистця зберігаються в музеях Нальчика, Ростова-на-Дону та Львова.

У листах А. Іванової згадується ім'я С. Корбіо, з якою вона підтримувала зв'язок, зокрема, остання надсилала їй газети, де публікувалися статті про українських художників. Зазначимо, що дослідженням проблем українського мистецтва почали займатися в 1927–1928 роках французькі мистецтвознавці Сюзанна Лоріо та Сімона

Корбіо<sup>17</sup>, які залишили дуже цікаві і влучні характеристики творчості бойчукістів. Матеріали про українське художнє мистецтво французькі критики друкували на сторінках журналів «L'Ukraine Nouvelle», «La Nervie», «Zud magazin», «Le chronik du jour», «L'Art vivant», «Cahier d'Art», «Art et Métiers graphiques», «La Revue de l'Art», «Comédie» та ін.

Цінним з погляду характеристики бойчукізму є коментар С. Родзевича у статті «Українське мистецтво в закордонних журналах»: «З великим інтересом ставиться С. Корбіо до “бойчукістів” (“boitchukistes”). “Серйозне й стримане мистецтво” М. Бойчука “відроджує монументальне фрескове мистецтво”. В тексті, між іншим, сплутано нумерацію репродукцій: як на зразок монументального мистецтва М. Бойчука С. Корбіо посилається на № 48 – картину Тимка Бойчука (“На дворі”), якого характеризує, як “жонглера форми”, закоханого в речі, в просте селянське життя, тоді як М. Бойчука репрезентує репродукція “Дівчина з квитком” – 46. Жодного архаїзму не вбачає автор статті в “монументалізмі” бойчукістів, бо він – “інстинктивне продовження славного минулого”, “характер” український, “збагачений усім тим, що вніс нового Сезан”. Седляр, Павленко, Шехтман, Мізін, Довженко – наслідували, за С. Корбіо, “почуття композиції, – расову властивість стародавніх слов'янських митців”. Відзначено в статті селянські жанрові й пейзажні картини Т. Бойчука, «чарівні фігурки» в народньому стилі Т. Іванова («Весна»), своєрідне «текстильне мистецтво» С. Колоса, кераміку Седляра, Павленка, виробу Межигірського інституту [27, с. 184].

А. Іванова зустрілася зі своїм адресатом О. Павленко в Москві 1929 року, яка писала в автобіографії: «С апреля 1929 г. по июль м-ц 1930 года по приглашению дирекции Ин-та работала в Высшем Художественно-Техническом институте (ВХУТЕИНе) в Москве в качестве ученого секретаря, а затем декана и преподавателя худож. дисциплины, в должности доцента художественно-керамического факультета» [31, с. 116]. Напевно, від'їзд в інше місто якимсь чином урятував О. Павленко від арешту і подальших трагічних подій.

## АРХІВ

Таким чином, опубліковані листи 1926–1929 років свідчать про те, що А. Іванова, проживаючи в Москві, багато часу віддавала копіюванню музейних творів декоративно-прикладного мистецтва; про те, чим вона конкретно займалася в «Мосэкуст» (з експорту кустарно-художніх виробів) і українській секції вивчення народного мистецтва Державній академії художніх наук; про деякі подробиці її праці над розписами Всеукраїнського селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі 1928 року; про світоглядні розбіжності, які виникли в групі учнів М. Бойчука; про творчі зв'язки мисткині з французькими мистецтвознавцями, зокрібно із Сімоною Корбіо; нарешті, документують нові й цікаві факти про її чоловіка, художника-бойчукіста М. Лезвієва, який не згадується вітчизняними дослідниками.

## Примітки

<sup>1</sup> Листи публікуються зі збереженням авторської стилістики, орфографії, пунктуації з незначними редакторськими правками.

<sup>2</sup> Мотивацією для ознайомлення з листом 1960–1972 років було бажання продемонструвати щире виявлення добрих почуттів О. Павленко до своєї найближчої подруги, з якою вона спілкувалася впродовж життя.

<sup>3</sup> Яків Олександрович Тугендхольд (1882–1928) – художній критик, мистецтвознавець. Від 1926 року – вчений секретар та голова секції образотворчого мистецтва відділу з вивчення мистецтв народів СРСР Державної вченої ради Народного комісаріату просвіти Російської Радянської Федеративної Соціалістичної Республіки. Дійсний член Державної академії художніх наук з 1927 року (короткі дані з життєпису даються на період тільки 1920-х рр.).

<sup>4</sup> Державна академія художніх наук (ДАХН), Москва, 1921–1930 роки (рос. ГАХН – Государственная академия художественных наук) [7].

<sup>5</sup> Євгенія Іванівна Прибильська (1880–1948) – майстриня декоративно-прикладного мистецтва, мистецтвознавець, колекціонер [28].

<sup>6</sup> Вищі художньо-технічні майстерні (рос. – Высшие художественно-технические мастерские, ВХУТЕМАС) – московський навчальний заклад, утворений 1920 року в Москві шляхом об'єднання Першої і Другої Державних вільних художніх майстерень.

<sup>7</sup> Можливо, зі збірки Державного історичного музею м. Москви, про яку йдеться у листі А. Іванової.

<sup>8</sup> Не вказано яких, напевно, різних часів і країн.

<sup>9</sup> Сергій Григорович Колос (1888–1969) – маляр, майстер декоративно-вжиткового мистецтва, дослідник українського народного мистецтва, художник-бойчукіст.

<sup>10</sup> У той час за системою народної освіти в Україні технікуми були вищими навчальними закладами

вузької спеціальності; з 1927 року технікум був переіменований у Технологічний інститут кераміки і скла в Межигір'ї.

<sup>11</sup> Василь Теофанович Седляр (1899–1937) – живописець, графік, художній критик, викладач. Перший чоловік Оксани Павленко. Друга дружина В. Седляра – Віра Артемівна Дражевська (псевд.: Дражно, Verois, Рудольф, Гонта; 1912–1994) – графік і живописець.

<sup>12</sup> Григорій Овксентійович Довженко (1899–1980) – український художник-монументаліст.

<sup>13</sup> Про нього відомо, що він працював над розписами Всеукраїнського селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі 1928 року. Виконав портрети Леніна і Маркса [38, с. 83].

<sup>14</sup> Володимир Олексійович Щуко (1878–1939) – архітектор і театральний декоратор, академік (з 1911 р.). В Україні його твір – будинок колишньої Київської губернської земської управи (1913), конкурсний проект вокзалу в Києві (1914) – через Першу світову війну не здійснений.

<sup>15</sup> Василь Федорович Овчинников (1907–1978) – живописець-монументаліст.

<sup>16</sup> Місце проходження виставки Водоп'янова з'ясовано за листом А. Іванової.

<sup>17</sup> Французький мистецтвознавець С. Корбіо опублікувала статтю про українських монументалістів у бельгійському журналі «La Nervi» (1928, № 4–5). Я. Кравець пише: «Корбіо Симона (Corbiau Simone; 1900, за ін. даними – 1901, м. Лювен, Бельгія – 27.09.1974, Лондон) – бельгійська художниця, французькомовний мистецтвознавець і літературний критик. Із наук метою 1927–28 відвідала СРСР; вивчаючи слов'ян. мист-во, кілька місяців працювала в Україні. Однією з перших серед зх.-європ. мистецтвознавців високо оцінила творчість Т. Шевченка у розділі «L'art ukrainien» («Українське мистецтво» // «La Nervi», 1928, № 4/5 (Брюссель–Париж), назвавши його «великим національним поетом», «натхненним співцем України, національним сурмачем»; написала про надзвичайно складну долю Кобзаря, наголосивши, що «перш, ніж виявився його поетичний геній, був художником...»; процитувала кілька рядків із «Пролога» поеми «Мойсей» І. Франка. Доповнивши розділ новими матеріалами, надрукувала ґрунтовнішу розвідку у париз. двотижневику «L'Ukraine Nouvelle» (1929, № 1–6), бюлетені укр. секції Т-ва друзів Рад. Союзу (тут вміщувала також матеріали з розвитку укр. образотвор. мист-ва). К. порушувала питання розвою укр. мист-ва 1920–30-х рр., зазначаючи, що сучас. укр. живопис – «продовження давніх традицій»; акцентувала на тих явищах в укр. мист-ві, які сприяли збереженню й розвитку місц. худож. рис; розглядала культурні зв'язки України з ін. народами, зокрема французьким. У мистецтвознав. публікаціях звертала особливу увагу на мист-во М. Бойчука та його учнів, підкреслюючи, що вони відроджують монум. фреск. мист-во, розвиваючи нар. традиції. Високу оцінку дала сучас. укр. графіці, зокрема Г. Нарбуту як новаторові у справі книжк. оформлення в Україні. Її статтями про укр. образотворче мист-во зацікавилися у вид-вах і журналах, які видавали франц., фламанд. та англ. мовами. К. подала окремі факти про ознайомлення бельг. глядачів із кінострічками О. Довженка» [12].

## ОКСАНА СТОРЧАЙ. ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО 1926–1929 РОКІВ...

## Джерела та література

1. Альф. Виставка української графіки в Москві. *Література і мистецтво*. 1929. № 12. С. 2.
2. Воспоминания о Дмитрие Водопьяне его сестры – Водопьян Надежды Алексеевны. *Водопьян Дмитрий Алексеевич (1895) – Открытый список*. URL : [https://ru.openlist.wiki/Водопьян\\_Дмитрий\\_Алексеевич\\_\(1895\)](https://ru.openlist.wiki/Водопьян_Дмитрий_Алексеевич_(1895)).
3. Виставка работ художника Белла Уиц (22 декабря 1926 – 2 января 1927 г.). [Каталог]. Кабинет революционного искусства Запада. Москва, [1927].
4. Горбенко П. Українська школа монументалістів (бойчукістів). *Критика*. 1929. № 12 (23). Грудень. С. 94–102.
5. Государственная академия художественных наук: хроника. *Печать и революция*. Москва : Госиздат, 1927. Кн. 4. Июнь–Июль. С. 227.
6. Донець О. М. Радянський лубок із фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (1923–1958) : науковий каталог. Київ : НБУВ, 2006. 162 с. : вкл. 28 с.
7. Искусство как язык – языки искусства. Государственная академия художественных наук и эстетическая теория 1920-х годов. Т. I–II. Публикации / под ред. Н. Плотникова и Н. Подземской ; при участии Ю. Якименко. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 928 с.
8. Каталог Всеукраїнської ювілейної виставки. Малярство, графіка, скульптура, архітектура, фото-кіно, кераміка, текстиль. Харків ; Київ ; Одеса : Вид. Наркомосу УСРР, 1927. 53 с.
9. Каталог выставки украинской гравюры и рисунка / вступ. статья А. Сидорова (Государственная Академия художественных наук. Комитет по изучению искусства народов СССР. Украинский отдел). Москва, 1929. 15 с.
10. Каталог юбилейной выставки искусства народов СССР, организованной Государственной Академией Художественных Наук. 1. Изобразительное искусство, театр, кино. Москва, 1927. 32 с.
11. Котляр В. Ваятель, подаривший Нальчику «Танцующую пару». *Иная реальность*. URL : [viktorkotl.livejournal.com/243546.html](http://viktorkotl.livejournal.com/243546.html).
12. Кравець Я. І. Корбіо Симона. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : [esu.com.ua > search\\_articles](http://esu.com.ua/search_articles).
13. Кравченко Я. Іванова Антоніна Миколаївна. *Енциклопедія Сучасної України*. URL : [esu.com.ua/search\\_articles.php?id=14409/](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=14409/).
14. Кравченко Я. О. Школа Михайла Бойчука. Тридцять сім імен. Київ : Майстерня книги, Оранта, 2010. 400 с.
15. Лист Іванової А. М. до Рязанової М. М. 1928 р. Рукопис. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 356 (Павленко Оксана Трохимівна, українська художниця). Оп. 1. Спр. 391. 2 арк.
16. Лист Павленко О. Т. до Іванової А. М. Рукопис. Чернетка. Без дати. ЦДАМЛМ України. Ф. 356 (Павленко Оксана Трохимівна, українська художниця). Оп. 1. Спр. 133. 1 арк.
17. Листи Іванової А. М. до Бойчук С. О. (дружини Бойчука М. Л.) 1929 р., без дати. Рукопис. ЦДАМЛМ України. Ф. 356 (Павленко Оксана Трохимівна, українська художниця). Оп. 1. Спр. 390. 4 арк. На звороті листа (арк. 4 зв.) – лист Іванової до О. Павленко. 1929 рік.
18. Листи Іванової А. М. до Павленко О. Т. 2.01.27 – 17.08.67. Рукопис. ЦДАМЛМ України. Ф. 356 (Павленко Оксана Трохимівна, українська художниця). Оп. 1. Спр. 186. 55 арк.
19. Листи Іванової А. М. до Павленко О. Т. 30 вересня 1967 р. – 27 липня 1971 р. Рукопис. ЦДАМЛМ України. Ф. 356 (Павленко Оксана Трохимівна, українська художниця). Оп. 1. Спр. 187. 53 арк.
20. Маца І. Бела Уиц : с иллустр. *Печать и революция*. Москва : Госиздат, 1927. Кн. 4. Июнь–Июль. С. 63–80.
21. Налепинська-Бойчук С. Ательє станкового малярства. *Всесвіт*. 1927. № 21. С. 8–9.
22. Овчинников В. Бойчукіст Микола Рокицький: до 100-річчя від дня народження. *Українська академія мистецтва: дослід. та наук.-метод. пр.* Київ, 2001. Вип. 8. С. 300–307.
23. Овчинников В. Ф. Спогади про Бойчука М. Л., Елева К. М., Первомайського Л. С., Рокицького М. А., Толкачова З. Ш. ЦДАМЛМ України. Ф. 727 (Овчинников Василь Федорович 1907–1978 український художник, культурний діяч). Оп. 1. Спр. 73. 54 арк.
24. Овчинников В. Спогади про навчання у Київському художньому інституті (публікація документа Олени Кашуби-Вольвач). *Сучасне мистецтво : наук. зб.* Київ : Фенікс, 2010. Вип. 7. С. 271–291. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2010\\_7\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2010_7_25).
25. Організація української секції при Академії Художніх Наук: хроніка. *Червоний шлях*. 1929. № 1. Січень. С. 245.
26. Перша Всеукраїнська виставка Асоціації революційного мистецтва України АРМУ: Березень–квітень. 1927 рік : Каталог. Харків : Соціальний музей ім. АРТЕМА. Видання Ц.Б. АРМУ. 56 с. + 25 іл.
27. Родзевич С. Українське мистецтво в закордонних журналах. *Життя й революція*. 1929. Кн. VII–VIII. Липень–серпень. С. 184.
28. Смолій Ю. Художник і час: життєпис Євгенії Прибыльської. Прибыльская Евгения. Жизнеописание. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : ІМФЕ, 2014. Чис. 4. С. 99–104 ; 2015. Чис. 2. С. 111–124.
29. Современное французское искусство. Каталог выставки. (ГАХН. Госуд. музей нового зап. искусства. Госуд. Третьяковская галерея). Москва, 1928.

## APXIB

30. Сторчай О. Зіркова плеяда перших викладачів і учнів української академії мистецтва: листи Антоніни Іванової до Софії Налепинської-Бойчук 1929 року (До сторіччя утворення УАМ, 135 років від дня народження М. Бойчука і 80 років із дня його смерті). *Образотворче мистецтво*. 2017. № 4. С. 26–29.
31. Сторчай О. Родовід Оксани Павленко: матеріали до біографії. *Мистецтвознавство України : зб. наук. пр. / ІПСМ України ; редкол.: А. Чебикін (голова), О. Федорук (гол. ред.), М. Яковлев та ін. Київ : Фенікс, 2014. Вип. 14. С. 110–123.*
32. Т. А. Эфрусси (МГУ имени М. В. Ломоносова, Музей МАРХИ) Баухауз на выставках в СССР. 1924–1932 Bauhaus at exhibitions in USSR. 1924–1932 – Актуальные ... URL : [actual-art.org › files › Efrussi](http://actual-art.org/files/Efrussi).
33. Техника стенописи. Выставка. (ГАХН. Секция пространственных искусств). Москва, 1927.
34. Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Ленинград : Academia, 1930. 1 л. портр., 198, [2] с., ил.
35. Тугендхольд Я. Художественная культура Запада : сборник статей. Москва ; Ленинград : Государственное издательство, 1928. 191 с., ил.
36. Ф. Д. [Федоров-Давыдов] Украинское художественное творчество (О выставке графики и рисунка). *Правда*. 1929. 12 февраля. С. 3.
37. Холостенко Е. Украинское монументальное искусство: К фресковой росписи и скульптурному оформлению Всеукраинского селянского санатория. *Печать и революция*. 1929. Май. Кн. 5. С. 91–101 : 11 илл.
38. Холостенко Є. Перший досвід: з приводу розпису та скульптурного оформлення Всеукраїнського селянського санаторія. *Критика*. 1929. № 1. С. 74–87.
39. Шейко В. М. Формування об'єднань художників України у 20-х рр. ХХ ст. *Культура України*. 2012. Вип. 39. URL : [ku-khsac.in.ua/kultura39/03.pdf](http://ku-khsac.in.ua/kultura39/03.pdf).
40. Якименко Ю. Н. Роль Академии художественных наук в формировании новой картины мира. *Язык вещей. Философия и гуманитарные науки в русско-немецких научных связях 1920-х годов*. URL : <http://dbs.rub.de/gachn/files/Yakimenko.pdf>.
41. URL : <http://www.art-initiatives.org/ru/content/pochemu-bela-uitc-proletarskiy-hudozhnik#vyqWfvdTzCsS78yG.99>.

## References

1. ALF. The Exhibition of Ukrainian Graphic Arts in Moscow. *Literature and Art*, 1929, 12, 2 [in Ukrainian].
2. *Reminiscences on Dmitrii Vodopiyani by His Sister – Vodopiyani Nadezhda Alekseevna. Vodopiyani Dmitrii Alekseevich (1895) – An Open List*. Available from: [https://ru.openlist.wiki/Водопьян\\_Дмитрий\\_Алексеевич\\_\(1895\)](https://ru.openlist.wiki/Водопьян_Дмитрий_Алексеевич_(1895)) [in Russian].
3. ANON. *The Exhibition of Works by the Artist Béla Uitz (December 22, 1926 – January 2, 1927)*. [Catalogue]. The Cabinet of Revolutionary Art of the West. Moscow, [1927] [in Russian].
4. HORBENKO, P. Ukrainian School of the Monumentalists (Boichukists). *Criticism*, 1929, 12 (23), December, 94–102 [in Ukrainian].
5. ANON. State Academy of Artistic Sciences: Chronicle. *Printing and Revolution*. Moscow: Gosizdat, 1927, book 4, June – July, pp. 227 [in Russian].
6. DONETS, Olena. *Soviet Cheap Popular Print from the Vernadskyi National Library of Ukraine Funds (1923–1958): A Scientific Catalogue*. Kyiv: VNLU, 2006, pp.162: incl. 28 pp. [in Ukrainian].
7. PLOTNIKOV, Nikolai, Nina PODZEMSKAYA, eds., with Yurii Yakimenko participation. *Art as a Language – The Languages of Art. The State Academy of Artistic Sciences and the Aesthetic Theory of the 1920s. Published Works*. Moscow: New Literary Review, 2017, vol. 1–2, 928 pp. [in Russian].
8. ANON. *Catalogue of the All-Ukrainian Jubilee Exhibition. Painting, Graphic Arts, Sculpture, Architecture, Photos, Films, Ceramics, Textile*. Kharkiv; Kyiv; Odesa: People's Commissariat of the Ukrainian SSR Publishers, 1927, 53 pp. [in Ukrainian].
9. SIDOROV, Aleksei, introductory article. *Catalogue of the Exhibition of Ukrainian Engraving and Drawing*. The State Academy of Artistic Sciences. Committee on the Study of Art of the Nations of the USSR. Ukrainian Department. Moscow, 1929, 15 pp. [in Russian].
10. ANON. *Catalogue of the Jubilee Exhibition of the Art of the Nations of the USSR, organized by the State Academy of Artistic Sciences. 1. Fine Arts, Theater, Cinema*. Moscow, 1927, 32 pp. [in Russian].
11. KOTLIAR, Viktor. *The Sculptor who has Given a 'Dancing Couple' to Nalchik. Another Reality*. Available from: [viktorkotl.livejournal.com/243546.html](http://viktorkotl.livejournal.com/243546.html). [in Russian].
12. KRAVETS, Yarema. Corbiau Simone. In: DZIUBA, Ivan, Arkadiy ZHUKOVSKIY, Oleh ROMANIV, et al., editorial board. *Encyclopaedia of Modern Ukraine*. Available from: [esu.com ›search\\_articles](http://esu.com/search_articles) [in Ukrainian].
13. KRAVCHENKO, Yaroslav. Ivanova Antonina Mykolayivna. In: DZIUBA, Ivan, Arkadiy ZHUKOVSKIY, Oleh ROMANIV, et al., editorial board. *Encyclopaedia of Modern Ukraine*. Available from: [esu.com/search\\_articles.php?id=14409/](http://esu.com/search_articles.php?id=14409/) [in Ukrainian].
14. KRAVCHENKO, Yaroslav. *Mykhailo Boichuk School. Thirty-Seven Names*. Kyiv: Maisternia knyhy, Oranta, 2010, 400 pp. [in Ukrainian].

## ОКСАНА СТОРЧАЙ. ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО 1926–1929 РОКІВ...

15. The Letter of Ivanova A. M. to Riazanova M. M. in 1928. A Manuscript. The Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine (thereafter –CSAMLA of Ukraine). Fund 356 (Pavlenko Oksana Trokhymivna, Ukrainian artist), inventory 1, dossier 391, sheets 2 [in Ukrainian].
16. The letter of Pavlenko O. T. to Ivanova A. M. A Manuscript. A Draft. No date. CSAMLA of Ukraine, fund 356 (Pavlenko Oksana Trokhymivna, Ukrainian artist), inventory 1, dossier 133, sheets 1 [in Ukrainian].
17. The Letters of Ivanova A. M. to Boichuk S. O. (the wife of Boichuk M. L.), 1929, no date. CSAMLA of Ukraine, fund 356 (Pavlenko O. T.), inventory 1, dossier 390, sheets 4. On the other side of the letter (the reverse of the 4th sheet) there is the letter of Ivanova to O. Pavlenko, 1929 [in Ukrainian].
18. The Letters of Ivanova A. M. to Pavlenko O. T. January 2, 1927 – August 17, 1967. A Manuscript. CSAMLA of Ukraine, fund 356 (Pavlenko Oksana Trokhymivna, Ukrainian artist), inventory 1, dossier 186 [in Ukrainian].
19. The Letters of Ivanova A. M. to Pavlenko O. T. September 30, 1967 – July 27, 1971. A Manuscript. CSAMLA of Ukraine, fund 356 (Pavlenko Oksana Trokhymivna, Ukrainian artist), inventory 1, dossier 187, sheets 53 [in Ukrainian].
20. MATZA, I. Béla Uitz: with Illustrations. *Printing and Revolution*. Moscow: Gosizdat, 1927, book 4. June – July, pp. 63–80 [in Russian].
21. NALEPYNSKA-BOICHUK, Sofiya. The Studio of Easel Painting. *Universe*, 1927, 21, 8–9 [in Ukrainian].
22. OVCHYNNYKOV, Vasyl. Boichuk Movement Artist Mykola Rokytskyi: On the Occasion of Centenary of His Birthday. *Ukrainian Academy of Art: Research and Scientific-Methodical Works*. Kyiv, 2001, iss. 8, pp. 300–307 [in Ukrainian].
23. OVCHYNNYKOV, Vasyl. Reminiscences on Boichuk M. L., Elev K. M., Pervomaiskyi L. S., Rokytskyi M. A., Tolkachov Z. Sh. CSAMLA of Ukraine, fund 727 (Ovchynnikov Vasyl Fedorovych 1907–1978, Ukrainian Artist, Cultural Figure), inventory 1, dossier 73, sheets 54 [in Ukrainian].
24. OVCHYNNIKOV, Vasyl. Reminiscences on the Studying at the Kyiv Artistic Institute (Publication of the Document by Olena Kashuba-Volvach). *Modern Art: Scientific Collection*. Kyiv: Feniks, 2010, iss. 7, pp. 271–291. Available from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/S\\_myst\\_2010\\_7\\_25](http://nbuv.gov.ua/UJRN/S_myst_2010_7_25) [in Ukrainian].
25. ANON. Organization of the Ukrainian Section at the Academy of Fine Arts: A Chronicle. *The Red Way*, January, 1929, 1, pp. 245 [in Ukrainian].
26. ANON. *The First All-Ukrainian Exhibition of the ARMU Association of Revolutionary Art of Ukraine: March – April, 1927: A Catalogue*. Kharkiv: The ARTEM Social Museum. The Publication of the Central Bureau of ARMU. 56 pp. + 25 illustrations [in Ukrainian].
27. RODZEVYCH, Serhiy. Ukrainian Art in Foreign Journals. *Life and Revolution*. 1929, book VII–VIII, July – August, pp. 184 [in Ukrainian].
28. SMOLIY, Yuliya. The Artist and Time: Yevheniya Prybylska Biography. Pribylskaya Evgeniya. Biography. *Researches of the Fine Arts*. Kyiv: IASFE, 2014, 4, 99–104; 2015, 2, 111–124 [in Ukrainian, in Russian].
29. ANON. *Contemporary French Art. Exhibition Catalogue*. (GAHN. The State Museum of New Western Art. The State Tretyakov Gallery). Moscow, 1928 [in Russian].
30. STORCHAI, Oksana. Star Galaxy of the First Teachers and Students of the Ukrainian Academy of Art: the Letters of Antonina Ivanova to Sofiya Nalepynska-Boichuk in 1929 (On the Occasion of Centenary of Formation of the UAA, 135th Anniversary of M. Boichuk Birthday and 80 Years Since His Death). *Fine Arts*, 2017, 4, 26–29 [in Ukrainian].
31. STORCHAI, Oksana. Oksana Pavlenko Genealogy: Materials for Biography. In: CHEBYKIN, Andriy, Oleksandr FEDORUK, Mykhailo YAKOVLIEV, et al., editorial board. *Art Studies of Ukraine: Collected Papers*. Institute of Modern Art Problems. Kyiv: Feniks, 2014, iss. 14, pp. 110–123 [in Ukrainian].
32. EFRUSSI, Tatiyana. (M. Lomonosov Moscow State University, Moscow Architectural Institute Museum). Bauhaus at the Exhibitions in the USSR. 1924–1932 – Actual... Available from: [actual-art.org ›files› Efrussi](http://actual-art.org/files/Efrussi) [in Russian].
33. ANON. *Wall Painting Technique. Exhibition*. (State Academy of Fine Arts. Section of Spatial Arts). Moscow, 1927 [in Russian].
34. TUGENDHOLD, Yakov. *Art of the October Period*. Leningrad: Academia, 1930, 1 sheet portraits, 198, [2] pp., illustrations [in Russian].
35. TUGENDHOLD, Yakov. *Artistic Culture of the West: Collected Papers*. Moscow; Leningrad: State Publishing House, 1928, 191 pp, illustrations [in Russian].
36. F. D. [FEDOROV-DAVYDOV, Aleksei]. Ukrainian Artistic Works (About the Exhibition of Graphic Arts and Drawing). *Truth*, 1929, February 12, pp. 3 [in Russian].
37. KHOLOSTENKO, Evgenii. Ukrainian Monumental Art: On the Fresco Painting and Sculptural Decoration of the All-Ukrainian Peasant Sanatorium. *Printing and Revolution*, 1929, May, book 5, pp. 91–101, 11 illustrations [in Russian].
38. KHOLOSTENKO, Yevhen. The First Experience: Concerning the Painting and Sculptural Decoration of the All-Ukrainian Peasant Sanatorium. *Criticism*, 1929, 1, 74–87 [in Ukrainian].
39. SHEIKO, Vasyl. The Formation of the Associations of the Artists of Ukraine in the 1920s. *Culture of Ukraine*, 2012, iss. 39. Available from: [ku-khsac.in.ua/kultura39/03.pdf](http://ku-khsac.in.ua/kultura39/03.pdf) [in Ukrainian].
40. YAKIMENKO, Yuliya. The Significance of the Academy of Artistic Sciences in the Formation of a New Picture of the World. *The Language of Things. Philosophy and Humanitarian Sciences in Russian-German Scientific Connections of the 1920s*. Available from: <http://dbs.rub.de/gachn/files/Yakimenko.pdf> [in Russian].
41. Read more at: Available from: <http://www.art-initiatives.org/ru/content/pochemu-bela-uitc-proletarskiy-hudozhnik#vyqWfvdTzCsS78yG.99>.

## SUMMARY

The period of the 1920s and early 1930s has been the heyday of popularity of original and powerful school of monumental art of Mykhailo Boichuk (1882 – 1937). The works of the Boichukists-artists have become a new, powerful round in the development, renewal and expansion of the Ukrainian artistic and cultural mental code. Their epistolary heritage is one of the important factors for studying the activities of the Boichukists movement.

The article authoress has prepared for review fifteen letters of the 1926–1929 by Antonina Mykolayivna Ivanova (1893–1972) to Oksana Trokhymivna Pavlenko (1896–1991). Antonina Ivanova letters are kept in several archival dossiers at the Central State Archives-Museum of Literature and Art of Ukraine). The letters of the 1920s have been separated from the epistolary heritage of the 1920s–1970s. Only two of them are dated. Then the dates of letters writing have been determined according to their contents and the authoress proposes own version of the chronology.

Moreover, valuable complementary archival materials have been included into the Appendices, namely O. T. Pavlenko letter to A. M. Ivanova (presumably the 1960–1972), A. Ivanova letter to S. Nalepynska-Boichuk (probably the 1929), A. Ivanova letter to the house management (September 22, 1928) and A. M. Ivanova letter to M. M. Riazanova (written probably in the 1928).

The letters are very important for the reconstruction of A. Ivanova creative life in the 1926–1929. We learn from them that during the period, when the artist lives in Moscow, she devotes much time to the copying of museum works of decorative and applied arts. She has done it for 'Mosekust' (an organization that exports handicrafts) and at the Ukrainian Section of Folk Art Studies of the State Academy of Fine Arts.

New and interesting facts concerning her husband, Boichuk movement artist M. Lezviyev, appear. He is not mentioned by Ukrainian researchers. There are also the details of the artist work on the painting of the All-Ukrainian Central Executive Committee Peasant Sanatorium at the Khadzhibey estuary in Odesa in the 1928, world-view differences in the M. Boichuk group of students, connections with French art critic Simone Corbiau, etc.

**Keywords:** Antonina Ivanova, Oksana Pavlenko, epistolary heritage of the 1926–1929, the artists-Boichukists.

## [ЛИСТИ АНТОНІНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

### Лист № 1

(напевно, листопад 1926 р., Москва)

Люба Оксано! Чому ніколи не напишеш? Правда ты тепер страшно обтяжена. Прошлий раз як я була у Києві не змогла приїхати до Межигірря, бо не було у мене і копійки грошей. Взагалі останній час не було у мене роботи і я страшно нуждалась. Тепер робота уже є і я залатую свої діри. Ті копії що я Василю обіцяла зробить я незабаром зроблю, не встигла до від'їзду Цівчинського <sup>1</sup> бо якраз получила замовлення на роспись хати. Річі копіювати буду надзвичайно цікаві – і в свободний час буду копіювати кахлі для Межигірря. Обов'язково щоб мені теж писали які вісти будуть з закордону од Василя [Седляр. – О. С.] та М. Л. [Бойчук. – О. С.] <sup>2</sup>.

Відкрилась виставка «4-е Искусства» <sup>3</sup> 31-го був вернисаж треба буде підти, тоді напишу своє вражіння.

Коли вже наша буде виставка? Так сумно і сіро живеться. Режим економії заїдає. У Москві я почуваю себе дуже самотньою і одірваною, хоч страшно корисно працювати по музеям Московським Тут все ж величезні матеріяли по народньому мистецтву.

Цілую тебе кріпко. Копії згодом пришлю. Тося.

Кланяюсь усім.

### Лист № 2

(Москва, період праці А. Іванової в Мосекуст /  
контора по експорту кустарно-художніх виробів)

Люба Оксано!

Приїзди! Тут у Москві звичайно тобі корисно буде попрацювати у Музеях. Мені обіцяли посаду з 15 серпня, а поки що я як птиця небесна промишляю як можу.

Будемо разом якомсь робити, а то я дійсно тут дуже одірвана ні с ким порадитись ні про що.

Слабіла я, но тепер зовсім бодро себе почуваю. Роблю копії тих китайських річей що ти у мене бачила. Дуже вони мені до вподоби. Завтра піду в історичний музей до Воронова <sup>4</sup>. У мене від Мосекуста папірець по якому я можу робити в відділі народнього малярства. Там думаю поробити ряд копій.

Ну приїзди. Цілую.

Тося.

Кланяюсь усім.

### Лист № 3

(2 січня 1927 рік, Москва)

Люба Оксаночко! Спасибі що згадала за мене. Живу я собі нічого. Копію вже одну зробила для Василя ще одну зроблю і тоді тобі надішлю. Роблю так помалу бо заробляю гроші на кожний день на прожиття. На виставку теж маю мало часу робити. Послала я фотографії свого прошлогорднього роспису в виставком Арму <sup>5</sup>. Хотіла послати фот. і з останнього роспису але той інжінір де я робила дуже погано зняв, а я не маю грошей замовити фотографу зняти.

Тижднів півтора слабіла грипом і ангіною. Морози в Москві скажені 25°. 23° що дня з вітром.

Зараз відкрилась виставка Отто Бела Уйца <sup>6</sup> і його учнів. Треба пітти.

Тепер я навчилась варити фарби для розмальовки шовків і роблю абажури і хусточки до бокових кишень.

APXIB

Розумію що треба готуватись до закордонної виставки<sup>7</sup>. Це дуже важно для нашого колективу від цього все залежить.

Василію вподобалась та моя мати с дитиною, що я як раз при тобі робіла. Треба буде її підтягнути.

Дуже я захоплюють народньою росписью. Побачишь яка тонка живопись і яка віртуозна композиція в тих річах котрі я тепер копіюю.

Тут в Москві багаті матеріяли. В театрах я не буваю, бо квітки дорогі і треба мати гроші. Цікаво як пройде перша виставка Арму на Україні<sup>8</sup>, а ще цікавіше як в Москві?

Ахр<sup>9</sup> продовжує своє діло недавно одержав величезне замовлення від Військового відомства на батальні картини, хоч це буде величезний конкурс, але ахровці получили аванси маючи котрі вони можуть спокійно робити. Здається 50 душ получило по 150 карб.

Цікаво як Сашкова картина получається?

Колос писав що Василь і М. Л. уже поїхали до Парижу.

Що робить Катря<sup>10</sup> для виставки?

Вікрилась виставка тканин. Це старі Іспанські, Венеціанські, Французькі – Ліонські оксаміти. Э перські, турецькі, російські тканини, але виставка робить неприємне вражіння. Тканина це така богата почва, а тут вс[е] вибрани якісь графічні штучні візерунки. Не вподобалась мені ця виставка, а я від неї чекала багато.

Поки що будь здорова Оксаночко бажаю тобі щастя.

Будь бодрою і відважною. Життя це така умовна річ, условність. Наприклад: як я існую в Москві оден Бог знає.

Всім кланяюсь.

2 січня 1927 р.

#### Лист № 4

(6 лютого 1927 року, Москва)

Люба Оксано! Мене просила одна художниця спитати у тебе чи можна буде у Вас в технікумі в Межигиррі зняти на літо кімнату і скільки це буде коштувати. Як що можна то напиши мені і ціну. Вона приїде зніме і пришле на літо свою мати і дитину і сама потім приїде. Це худ. ксілограф бувша учениця Фаворського<sup>11</sup>, може ти її і бачила у мене Зоя Григорьева. Вона дуже мене просила. Як ви там всі поживаєте? Як виставка? Чи получила ты від Колоса копії з народніх росписив. Як що получила, то пришли мені гроші 16 карб. Василь казав щоб я тобі написала за гроші як відішлю копії. З Колосом я ще послала 5 темпер своїх старіх на Харківську виставку: «Мати з дитиною», «Головку», «Яблука збірають» і дві малюсенькіх: мініатурку і головку<sup>12</sup>. Зараз я роблю величезне панно на замовлення розмір 4 метри «Весна». Зробила дві копії з старіх китайських річей. Оксаночко, спитай у Гвоздика Кирила<sup>13</sup> скільки він править за пуд зеленої землі не одмученої і скільки за фунт одмученої. Я вже забула, а тут трапляється маклер котрий береться це діло устроить.

Поки бувай здоровенька. Пиши. Кланяюсь усім. Тося.

6/II 1927 р.

Москва. Мясницкая, 32, кв.2.

#### Лист № 5

(імовірно, 1927 рік<sup>14</sup>, Москва)

Люба Оксано! Невже ні ты, ні Василь не приїдете на виставку і взагалі в Москву для всякіх справ.

Фед. Давидов<sup>15</sup> так хоче Вас обох бачити, що прямо жалько його стає. Тебе він уже просто зве Оксана і с такою любовью без кінця повторює твоє ім'я, що робиться підозрі-



## [ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

лим. Як були Сашко і Василь то ми всі троє були у гостях у Ф. Д. Там ще були два «искусствоведа» с жінками і Ф. Д. провозголошував тост за тебе і за Василя як пили горілку. Тут у Москві принято напиватися трохи. В Новодэвічьем монастирі дуже гарно і цікаво це цитадель ще часів Софії і Бориса Годунова, огорожена цікаво і дзвіниця надзвичайна. Ф. Д. живе у кімнаті якоїсь царівни цікаві своди, як тоді робились. Крім того там кладовище різних князів іменитих і письменників, є могила Чехова і Озерова, це що я помітила як проходила, багато декоративних дерев, віконця високо в башні де сиділа цариця Софія в «Заточенні».

Ф. Д. просив вибачити його за те що він ще не написав статті про Межегірря, казав що він дуже зайнятий і багато хворів, йому робили операцію. По моєму Вам треба приїхати самім щоб підштовхнути всі справи і зараз виставка, на фоні якої Ваші особи будуть виглядати віско і імпазантно і залишать вражіння не такого чисто офіційного єднання (?). Виставка подобається, особливо «искусствоведам» (зараз цікаві постановки театральні подивитесь), придбаєте масу нужних знайомств в Академії Худ. Наук [Державна академія художніх наук; Москва, 1921–1930 рр. – О. С.]<sup>16</sup>, це вплине на критику, тим більш що Вас же саміх будуть вислухо[ву]вати і те що ви кажете писати, бо, знаєте, критики самі в недоумінні і ловлять всяку підказку, для більш менш просторної статті.

Таке то Оксаночко! Як знаєте, а мені здається що зараз такий момент, що треба приїхати щоб демонстрація вірно була освітлена. Василь може прочитати доклад про укр. вітд. виставки в Академії Худ. Наук.

Поки цілую кріпко. Тося.

Кланяюсь Мих. Львовичу, Соф. Ол.<sup>17</sup>, Катрі, Колосу.

**Лист № 6**

(напевно, серпень – вересень 1928 року, Одеса)

Мила Оксаночко! Так тобі вдячна за те, що ти приймила мене літом і дала змогу трохи відпочити. Я тобі віддячу і буду до смерті пам'ятати таке щіре товариське відношення. Особливо це мені помітно меж ціми товарищами з котрими я зараз працюю. Я зустріла призирство і вороже відношення. З сторони Сашка<sup>18</sup> я почула такі грубі натяки і репліки що це граничить з справжнім хуліганством. Це так гірко тим більш що Сашка я рахувала гарним товарищем і людиною. Перші часи на роботі почувала себе неможливо. Всеж робила ескізи стелі для Вестібюля і дві віньєтки для залі, бордюру, це все орнаментальне завдання. Мені це легше було робити бо я вчилася два роки у архітекта Щуко і маю певні навички до архітектурних композицій. Робити під керівництвом Мих. Льв. [Бойчука. – О. С.] дуже корисно. Це так піднімає, стряхує надає масу думок і в гурті тим більш думка починає гостро напружуватись. Як жаль що цього не цінять більшість товаришів. Мені здається що зіпсував їх той успіх в пресі. Голови у них закружились, а більш усього неприємно бачити їх неблагодарне відношення до Мих. Л. Их колектив, їх певна культурність, цілком діло рук М. Л., а Сашко завжди користувався довіррям всіх товаришів і використав це так недобре, стараючись організувати їх думку проти М. Л.

Він дуже хитрий умів так здорово прикидатись доброю людиною, а тепер видно що це кар'єрист дурного пошиба, невихована жадна заздрісна людина з великим «само-мнением». Те що в нього куплено до Третьяковки картину нагадується їм по де кілька раз на день. Це звичайно можна віднести до його молодости, але це показує що він не далеко піде, всеж треба бути більш обережним і тактовним. Через те що колектив був зразу проти притягнення другіх сил робота затягнулась, ніхто з Вас їхати зараз не може. Прийдеться дуже напружено працювати. Я вже зробила три проби малювати фрескою і думаю при допомозі М. Л. виконувати по його ескізу панно.

Холостенко<sup>19</sup> вів себе дуже погано. Задавав тон і по моєму був «вдохновітелем всякіх возстаній». От противна ще лічність, до омерзєнія!

АРХІВ

Словом! Роботи ще багато. Мені прийдеться поїхати в Москву закріпити за собою кімнату і повернути ще на місяць. Після кінця роботи бажаю Тебе і Василя бачити у мене в Москві в гостях. М. Л. обичає приїхати. Квіток в Москву уже купила поїду на тиждень зроблю всі свої справи і поверну. Сашко бере з мене росписку що я обов'язуюсь повернутись. Поки цілую тебе кріпко Оксаночко і вітаю Василя якнайсердечніше.

Остаюсь предана Вам Тося.

Кланяюсь Софії Олександровні.

Все описати неможливо при побаченні все розкажу.

### Лист № 7

(1928 рік, Одеса)<sup>20</sup>

Люба Оксаночко! Посылаю тобі ключик від моєї кімнати, але це від другої двері. Від першої двері ключ у Марії Михайлівни Рязанової<sup>21</sup> (див. Додаток II) в домоуправлінні в кв. № 1 (див. Додаток I). Це перший поверх як іти до мене. Зіни немає. Ти як приїдеш іди в домоуправління і питайся Марію Михайл., віддаси її мою заяву і листа, котрого я пишу до неї, побалакай з нею, розкажи все і вона тобі дасть ключик від першої двері. Я працюю багато роблю велику фреску по ескізу М. Л. з його поміччю. Страшенно трудно, бо я ніколи фрескою не робила. Стеля вийшла на славу, аж блищить. В вістібюлі теж починає виходити. Стеля в вістібюлі по моему ескізу, а в залі я перекомпоновувала фрагменти. Хлопці уже не так вороже ставляться бо бачать що я допомогла справі. Які вони все ж чудаки проти М. Л. цілий поход. Та ти мабуть вже знаєш їх заяви (Бізюків<sup>22</sup>, Киселенко). Але як роботу здамо, то не думаю щоб були які небудь великі прикрости для Михайла Львовича. Все це перемелеться. Але з ними потрібна осторожність. Хлопці такі що в рот пальця не клади.

Оксаночко радію що ти їдеш до Москви дивитися французів<sup>23</sup>. Може і я застану. Там у кімнаті у мене річі зложені як до отправки на вокзал, тобі прийдеться улаштуватись. Постіль вся зложена на столі. Жаль що ти приїдеш до ремонту, кімната дуже запущена, але я оце їздила до Москви на день і там все перечистила і повитерала річі і підлогу. Тобі після твоєї кімнати буде здаватися дуже грязно.

Як будеш від'їздити, то обидва ключики звяжеш матузочком і віддаси Марії Михайлівні, і скажеш щоб тебе виявили.

Бажаю тобі успіху і приємного перебування в Москві. Кланяйся Ф. Д. [Федоров-Давидов. – О. С.] і його жінці. Поки цілую тебе кріпко кріпко.

Тося.

Сердечний привіт Василю. Михайло Львович [Бойчук. – О. С.] кланяється. Вітай С. О. [Налепинська-Бойчук. – О. С.].

Маруся Юнак<sup>24</sup> робить портрети Франка і Шевченка. Тепер ми живемо в самій Санаторії<sup>25</sup> так що кімнати чудесніє і постіль теж гарна. У М. Л. в кімнаті 3 постілі, а у мене з Марусею 4. Може ти після Москви заїдеш до Одеси.

### Лист № 8

(напевно, жовтень – початок листопада, 1928 року, Одеса)

Люба Оксаночко! Чи їздила ти до Москви? Як ні, то ключа від кімнати передай М. Л. [Бойчук. – О. С.]. Мені у Одесу, або лиши у С. О. [Налепинська-Бойчук. – О. С.] щоб він був на початкові у Києві. Я буду проїздом і заберу. Чому не пишеш? Як твое здоровля. Ми тут працюємо багато, хочемо скоріше скінчити, а то справа затяглася. К 20-му мені обов'язково треба виїхати у Москву. Чи не одержував Василь листів из Ржищева від студії? М. Л. все розкаже про наші діла. Що з Катрею? Виставка у Москві повинна бути у ноябрі треба готовить річі<sup>26</sup>. Зіна мабуть вже приїхала у Москву, так що як тепер поїдеш, то тобі буде легше, заявитися в домоуправі.

## [ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

Покі вітаю сердечно Василя, С. О. Цілую Петрика <sup>27</sup> – бувай здоровенька.  
Тося.

**Лист № 9**

(напевно, 1928 рік, Москва)

Люба Оксаночко! Українські поети не приїхали, так що в той вечір нічого не було. Заходила до мене, та Анна Олексіївна Урсулова режисер студії, заносила повістку на засідання в Гахні. У неї до Буровія ненависть, видно він її здорово потріпав. Словом тут в Москві серед українців теж порядок неважний, мало культурні сили. В Гахні було засідання української секції по вивченню містечтв народів СРСР. Вибрали ядро секції 6 душ: Буровія, Урсулову, Синицю (композитор), Мене по лінії изо, Будзій (режисер укр. капели), Опанасенко (письменник) і ще старий якийсь композитор забула прізвище. Слідуюче засідання ядра у вівторок. Цікаво що розпочнуть робити. Самарін казав що Туген[д]хольд запитав Касіяна нащот улаштування виставки української графіки в Москві <sup>28</sup> і отримав «благожелательный ответ». Звичайно я прииму участь в улаштуванні як ніхто з Вас не приїде улаштовувати. Це так добре було б улаштувати таку виставку і як найскорше. Якраз Василь може на Різдво улаштувати виставку я би йому допомогла. Стаття Василя поміщена в книжці котру видає Гахн, книжка ще не вийшла <sup>29</sup>.

Художник Коровін <sup>30</sup> став придворним художником іспанського короля. Вибач Оксаночко що я так непослідовно передаю новості.

Партійним кругам ВХТИНа (Новіцкій, ячейка) страшно вподобалось, що АРМУ улаштовує графічний музей.

Карбью [Корбіо. – О. С.] прислала мені пачку газет № 6. Вам мабуть теж прислала.

Вийшла цікава книжка Туген[д]хольда «Революционное искусство запада» [35] коштує 4 карбов.

З Одеси нічого не чуть?

Пиши Оксаночко! Я тобі написала все що могла. Цілую тебе кріпко.

Тося.

Софії Олександрівні сердечний привіт. Як тобі трудно присилати мені гроші, то не присилай. Як небудь перекручусь. Чорт мене не візьме, а як і візьме, то туди і дорога. На чужі горбах не слід виїздити. Я тобі і за літо винна. Не думай що я це забуваю.

Вітай Василя.

**Лист № 10**

(напевно, 1928 р., Москва)

(«1928 р.» напис шариковою ручкою зроблений не А. Івановою)

Люба Оксаночко! Одержала твого листа і зараз послала телеграму, бо Самарин теж прислав записку щоб негайно дати телеграму від його імені. Він признався що з листом затримався, але післав заказним на адресу інституту. Я не могла зараз же післати спішного листа, бо всеж треба запрошення від Гахна, а було перший день різдва і засідання призначене на четверг. В четверг вирішили послати спішного листа від Гахн в Київ і в Харків. Падальці <sup>31</sup> я послала спішного листа 25-го. Запрошене на виставку тільки Арму, бо рахують що ОСМУ <sup>32</sup> виключив живописці[в]. Виставка буде і не пізніше січня так що не будьте інертні і висилайте як хто зможе без особливих ускладнень бо вийде так що на виставці будуть: Меллер <sup>33</sup>, Шифрін <sup>34</sup>, 2 Генке <sup>35</sup>. Виставка буде мати колосальний успіх, бо ще ні одної виставки не було і не буде в цьому році, бо нові люде в Наркомпросі <sup>36</sup> і не провели «сметы» на виставки. Зараз відкрилась виставка «текстіля».

Кравченко <sup>37</sup> (жінка) їде до Америки на виставку. Самарін <sup>38</sup> казав що можна її доручить пару «статей» по українському мистецтву, бо на виставку попали тільки укр. кустарні ви-

АРХІВ

роби, а треба освітити справу – статтями в газетах з репродукціями. Справа в тому – що вист. улаштував Вокс<sup>39</sup> і виставка чисто комерційного базарного характеру і так раптом піднялись що не можна було ширше організувати справу. Ждала я Василя і М. Л. Дуже влучно було б їм приїхати. Василю треба Кравчихою передати статті до американських газет. Фотографії тут єсть ті що Василь прислав до статті в Гахн. Фотографії портрети Туген[д]хольда вже надіслані у Київ. Бачила Ольгу Аркадієвну в Гахні, вона просила передати тобі Оксано щірий привіт. Питала чи не думаєш ти переїхати у Москву? Я сказала що не знаю. Треба було б все ж якось натякнути вже про це. На весну постараїмся в Гахні улаштувати Керамичну виставку.

Вітаю всіх наших і цілую кріпко. Тося.

Гроші получила.

### Лист № 11

(можливо, 1928 р.)

Оксаночко хоч ти сама збери річі, хоч доручи Вірі Бурі<sup>40</sup>, так як це робилось у Москві, треба щоб хтось один або два зібрали, потім треба утворити журі: М. Л., Кратко<sup>41</sup>, Василь, щоб не було дуже перегружена нецікавим матеріалом, бо кімната буде тільки одна середніх розмірів і як найскорше треба прислать річі, а котрі будуть ще дороблюватись, можна потім довісити.

Американську виставку улаштувала головним чином Кравчиха. Українські річі з Венеції<sup>42</sup> не попали на виставку. Це зроблено звичайно умисне, щоб не було зайвих конкурентів при продажі річей. Вони (росіяне) головним чином розраховують на продаж. Виступають від «всея СССР», ніби це все що єсть кращого. Статті про Україну допоможуть як мертвому кадилу, хоч всеж і не завадять. Це питання треба буде з'ясувати у Воксі і взагалі і зробити нахлобучку через пресу, щоб другим разом не сміли так поступати.

Останні новості: у ВХУТИНі<sup>43</sup> Тоот<sup>44</sup> зробив так що звільнено цілий ряд професури Кончаловський «лишон кафедри», прийняти Бела Уйц<sup>45</sup> і Маца<sup>46</sup>.

### Лист № 12

(напевно, 1928 рік)

Люба Оксаночко! Я так скучила за тобою що і сказати не можу. Та ти і сама знаєш як у ці Москві непривітно. Заходила Муся Холодна<sup>47</sup> вона тепер на посаді при майстернях у Музею фарфора. Всі знання котрі вона получила в Межигіррі тепер її дуже в пригоді стали. Каже вона що Філіпов<sup>48</sup> і Студова увійшов. Там вони виробляють зразки котрі будуть виконувать кустарі для закордонного експорту. Робітники всі колегі Мусіни, каже вони дуже не цікаві як художники так що завідующий боїться за успіх діла. Мусіни ескізи дуже там вподобались і на неї надія. Устроїла її туди художниця Лебедева<sup>49</sup>.

А ще така новина що дійсно «бум». Останній час в Академії була улаштована виставка худ. Лезвієва<sup>50</sup>. Може Василь читав статтю Ефроса<sup>51</sup> де він критикує цього Лезвієва. От цей Лезвієв зробив надзвичайний фурор. Всі ліві художники захоплені, розказували ціли легенди про нього. Приходив Суряев<sup>52</sup> і теж завідував «счастливцу». Бакушинський<sup>53</sup> роспинається. Я пропустила відкриття цієї виставки і саму виставку бо була в Будинку відпочинка цей час але приїхавши побачила величезне панно в вестібюлі акад. і здивувалась що це самий «низкопробний» бойчукізм. Все ж мені цікаво було як таке явище могло случитись в Москві. Панно це прямо якийсь конгломерат: тут і Рівера<sup>54</sup>, і середневічні травинки з мініатюр і свині з народніх лубків і все це такий хаос що мороз по кожій подирає, ну словом всі наші недостатки зібрані до купи в страшно карикатурному утрированому вигляді. Чую що це панно Главнаука<sup>55</sup> купила за 500 карб. і ще щось за 300. Курелла<sup>56</sup> носитья з цім Лезвієвим. Послали фотографії до Берліна. Берлін через Вокс<sup>57</sup> запро-

## [ЛИСТИ АНТОНІНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

сив всю цю виставку доставити обов'язково. Рахують дуже цікавою. На днях являється до мене Водоп'ян і заявляє що Лезвієв це він, але що йому робити? В Наркомпросі у Хвойника<sup>58</sup> він зустрівся на жак с Федорченком<sup>59</sup> і той його опізнав і тепер скандал, а він заріс бородою і з трудом його можна впізнати. Наркомпрос видавав йому стипендію як молодому дарованію що він вчився в Київському інституті і українець. Водоп'ян просив це держать все в секреті поки що. Казав що він мріє робити разом і як він цінить М. Л. але що було робити як у нього ни копійки грошей.

## II

Водоп'ян збирається їхати до М. Л. с повинною головою і боїться щоб його М. Л. не відштовхнув бо каже для нього саме дороге вчитись у М. Л. і держати контакт з нами, бо це саме цікаве що зараз е в мистецтві.

Я йому розказала про хлопців і їх відношення до М. Л. Він дуже обурений цім.

Словом Водоп'ян якось підріс за цей час.

Таке то Оксаночко. Одержала Вечерній Київ з Василевою статією, дала прочитати Аркіну<sup>60</sup>. Те що ти пишеш про виробництво для експорту дуже цікава річ, але треба щоб це була не артіль а державні виробничі майстерні.

Цілую Тося.

Вітаю Василя М. Л. і С. О.

## Лист № 13

(напевно, січень 1929)

Люба Оксаночко! Писала я вже що виставка відкриється 30-го. Я багато працюю в Академії. Самарін всюди мене посилає. Зато виставка буде і якщо це буде «бум» Твої і Василеви роботи зробили велике вражіння на академіків. Самарін послав запрошення М. Л. і Василю щоб вони обов'язково були на відкритті. День пам'яті Туген[д]хольда буде 1-го лютого на другий день відкриття виставки. Самарін завідує українським відділом в Етнографічному музею і робить дослідчі роботи літом на Україні. Він вивчає народню кераміку. Коли я сказала що треба б улаштувати в Академії виставку Межигірської кераміки, то він дуже зрадів. Можна з Вашого музею одібрати найцікавіші річі і те що Ви тепер зробите. Василевого пуделя – обов'язково треба.

Так що як ти здатна Оксаночко, то напиши мені. Звичайно про керамічну виставку буде багато шуму в пресі. Про графічну будуть багато писати і твоя Московська справа посунеться. Передавала я Ф. Дав. від тебе привіт. Він зараз дуже заклопотаний з справами текстільної виставки. Мені все ніколи до нього поїхати і дійсно йому приходится боротися с такими кашалотами як «трестовики хозяйственнікі» так що не дивно що він такий нервовий. Недавно був текстільний диспут так це був такий жак говорились кошмарні річі. Але за производство треба братись і підняти його художне оформлення. Всюди такий консерватизм така отсталість і Ф. Дав. розворушив це болото, і досить сміло зараз текстіль, а пізніше кераміка буде. Це підтягає ВХТІН з одного боку і виробництво з другого.

Чому ти нічого не пишеш. Може я тебе як обідила в листі, так прости мені.

Я на виставку теж дам штук десять графік. Може ти приїдеш в Москву на Шевченковське свято. Буде відкриття українського розділу в Гахні. Виступить укр. капелла (осінню з'організована тими людьми, що утворили «Думку») Гайдєм і Бігдашем<sup>61</sup> можна керамічну виставку підігнати до того часу.

Цілую тебе кріпко. Тося.

Сердечно вітаю Василя

АРХІВ

**Лист № 14**  
(імовірно, 1929 р.)

Люба Оксаночко!

Вчора я забула за листа Лезвієва, а в ньому довіренність тобі, одержать гроші. Ще у нього тисяча. Тихонов <sup>62</sup> просить великого квача на гусячому пері. Жалько що не перечитали с тобою разом листа. Як ще прийдеш то обов'язково перечитаєш. Оксаночко хоч це дуже тобі важко, а всеж треба йому гроші достать. Ті гроші він одержав.

Як зайдеш в наркомпрос, то ти дійди до справочної контори і респитай де виписують стипендію «молодим даруванням». Гроші видають спочатку місяця.

Цілую кріпко тебе

Тося.

**Лист № 15**  
(напевно, 1929 рік,

написаний на звороті листа А. Іванової до С. Налепинської-Бойчук)

Люба Оксаночко! Спасибі тобі за допомогу, дійсно мені тут важко з матеріального боку і ці місяці так було скрутно що я чуть не натворила несінитниці, але якось все пройшло і твоя підтримка прояснила мені кругозор, а то дійсно майже не було виходу. Видавництво АХР тепер повело иншу лінію. Після ряду провалів з лубками і книжками, воно запросило до себе керовником художнього оформлення дуже культурного знавця мистецтва і літографа по спеціальности тов. Зеликсона <sup>63</sup> повело таку політику щоб видавать витвори лівих художників, дать ряд замовлень АРМУ вийти в зв'язок. Зловили десь Бурового і це хочать видать книжку про Шевченка, «Шевченко як художник» <sup>64</sup> в першу чергу, бо на терит. РСФСР – кілька мільонів українців, а в Москві 50 тисяч укр. Обкладенку хочать дать зробити мені вступне слово Буровію <sup>65</sup> текст якогось маститого искусствоведа з цілим циклом репродукцій Шевченка. Я звичайно, в порядку партійної дисципліни одмовлюсь. Пора вже АРМУ організувати своє видавництво. Це таке прибуткове діло. Наприклад самім видавать агіт. лубки <sup>66</sup>. Я упевнена що вони розповсюджувались би не гірше другіх, а навіть і краще на селі бо були б декоративні, що приваблює селянина купувати для прикраси хати.

Таке то діло, так що як Ваші лубки не пройдуть в Харкові, то з успіхом їх можна видать самім і заробить значно більше. Треба боротись не одними виставками, а і комерційними справами. Можна видати ряд книжок популярних, оформити їх и т. і.

Цілую тебе кріпко Оксаночно будь здорова. Вітаю Василя. Жду скорої відповіді від Василя відносно виставки.

Тося

Додаток I

**Лист А. Іванової до домоуправління (22 вересня 1928 року)**

В Домоуправление по Мясницкой ул. № 32 кв. 1

А. Н. Ивановой

жил. кв №2

## Заявление

Прошу домоуправление заявить на несколько дней гр.Оксану Трофимовну т.Павленко на мою жилплощадь.

А. Иванова

22/IX 1928 г.

Одесса

Хаджибейский лим[ан]

Санатория ВУЦ[В]К.

[ЛИСТИ АНТОНІНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

Додаток II

**Лист Іванової А.М. до Рязанової М.М.**

(1928 р. – дата на листі проставлена не А. Івановою)

Милая Марья Михайловна. Это письмо к Вам передаю через свою приятельницу ху-  
дожницу, которая приехала в Москву посмотреть выставку французской живописи. Да-  
дите ей ключик от моей комнаты, который она Вам возвратит при от'езде. Извиняюсь за  
безпокойство, но я очень хочу чтобы моя приятельница перебыла у меня эти дни. Я ра-  
ботаю, приеду в октябре. Послала Вам 10 рублей на уплату квартплаты. Пока остаюсь  
преданная Вам.

Одеса. Хаджибейский лиман

Додаток III

**Лист А. Іванової до С. Налепинської-Бойчук**

(напевно, 1929 рік) [30]

Дорога Софія Олександрівна! Вчора були перевибори в Гахні по українському роз-  
ділу, по Ізо мене вибрали головою. Прибильська замісник голови і секретар Маргарита  
Генке . Треба мені держатися щоб не випустити позиції. Треба як можна скорше щоб при-  
слали до Гахна матеріал для виставки графіки, тому що пора складати каталог. Мені вже  
доручено Самарінім написати вступне слово до каталога. Кімната в Гахні вже виділена  
для виставки. В Четверг вже будуть становити щити, а за присилку річей на виставку  
ще нічого не чути. С.О. прийміть гарячу участь в посильці річей, бо Касьян <sup>67</sup> мабуть  
дуже втомився від улаштування виставки в Києві та Василь в Межигіррі! Щоб не прова-  
лить справу! Посилати можна без шкла цінною посилкою на адресу Гахна (вул. Кропот-  
кіна 32) з оплатою в Москві.

С. О. Вам пропонує Гахн зробити гравюру портрет Я. О. Туген[д]хольда. Відбитки в  
багатьох екземплярах будуть розкуплені, в першу чергу куплять музеи. Як що Ваша згода  
напишіть, то фотографії будуть надіслани.

Аналогічне пропозиція і Касьяну я написала йому.

Получила Я Ваш і Петрика лист і дуже вдячна, а то мені тут скрутно приходиться.  
Оксанину посилку, листа і гроші одержала за що її надзвичайно вдячна. Зараз замість  
цікавої роботи роблю діаграми щоб якось викрутиться.

Корбіо регулярно висилає мені газету «\_\_\_\_\_» (нерозбірливо французькою мовою).  
Я рада що М. Л. вже повернувся і знаходиться в нормальні обстановці. Дуже добре що  
Холостенко остався з носом.

С. О. ще раз прошу приложіть Вашу руку до якнайскоршої висилки графічних річей  
до Гахна. За цілість річей я буду дбати всіма силами і товаришки Прибильська і Генке  
теж будуть інтенсивно працювати. Я все перепису і буду досматрувати. Поки цілую Вас і  
Петрика кріпко. Вітаю Мих. Л.

Тося

Додаток IV

**Лист Павленко О. Т. до Іванової А. М.**

(імовірно, 1960–1972 рр.; чернетка)

Люба Тосічко!

Одержала твого сердечного листа і порадувалась відчувши свою милу, дорогу Тосічку!  
Ти ж у мене мій найдорожчий і найвірнійший товариш-друг. Вірніших друзів у мене немає,  
яким я з такою щирістю і до кінця можу вірити у всьому!

[Хоч по своїй вдачі я завжди здатна більше вірити людям ніж не довіряти. Навіть, коли  
я вбачаю якісь окремі хиби, а разом бачу і добрі риси, я опіраюсь на те що у людини є цін-

## APXIB

ного і часто нехтую недостатками, бо певна, що якимось анголів – людей мабуть на світі немає. Бо частіш усього буває найбільш нетерпима та людина, яка сама має найбільше хиб (хоча і вважає себе святою...) Це уже на при кінці свого віку я зауважила, бо прийшло частенько зауважувать це. – Боюсь надто «святих людей»!

Мені бодай більше подобаються прості, грішні люде! Ти мабуть гадаєш: що та Оксана плете, до чого?] <sup>68</sup>

Це я, Тосічко, звернула увагу, що у твоєму листі зауважила, що ти гадаєш, що у мене зараз багато друзів – ти ще пишеш «зараз» багато друзів...Добре б було, як би це все справжні друзі були!

Не даром є прислів'я, що «друзі пізнаються в біді» – Так от, коли мені важко було, при лихій годині і друг мене не відкинувся – ото справжній друг. А коли друг лише при удачі, то це ще не випробуваний друг.

Отож я і кажу, що ти мій найкращий друг – при всякій нагоді.

Звичайно я рада, що моя праця подобається людям, – не маючи ніякої власної користі з того, люде вітають мене – це щире чуття і тому мені дає радість.

Але знаєш, Тосю, мені разом з тим якось і сумно трох – здається замало зробила, треба було б і більше і краще (і головне глибше) робити.

Од щирого серця кажу це тобі!

Хоч знаю, що я чесно трудилась увесь свій вік, а все здається треба було б більше, цінніше щось для людей зробити!..

## Примітки

<sup>1</sup> Микола Володимирович Цівчинський (1905–1985) – художник монументального і декоративно-прикладного мистецтва, заслужений діяч мистецтва Казахської РСР (з 1947). У 1927 році закінчив Межигірський мистецько-керамічний технікум. Учень О. Павленко. У 1927–1929 роках працював на Будянському фаянсовому заводі в Будах (Харківська область).

<sup>2</sup> 3 листопада 1926 року по травень 1927-го Михайло Бойчук разом зі своєю дружиною Софією Налепинською-Бойчук (1884–1937) і учнями Іваном Падалкою (1894–1937), Василем Седляром перебували у творчому закордонному відрядженні по Німеччині, Франції та Італії.

<sup>3</sup> «Чотири искусства» (укр. «Чотири мистецтва») – художнє об'єднання, існувало в Москві і Ленінграді в 1924–1931 роках. Засновано за ініціативою колишніх членів угруповань «Голубая роза» (укр. «Голуба троянда») і «Мир искусства» (укр. «Світ мистецтва»). До нього входили: Л. Бруні, І. Єфімов, І. Жолтовський, О. Кравченко, П. Кузнецов, В. Мухіна, А. Остроумова-Лебедева, К. Петров-Водкін, М. Сар'ян, В. Фаворський, В. Щуко, О. Щусев і багато ін. У 1931 році частина членів об'єднання перейшла до АХР. Організувало виставки у 1925, 1926, 1928 та 1929 роках. Друга виставка була організована при підтримці Художнього відділу Головнауки у листопаді 1926 року в залах Державного історичного музею м. Москви; на ній 72 художники представили 423 творів мистецтва (був виданий каталог). Виставка отримала у цілому позитивні відгуки в пресі.

<sup>4</sup> Василь Сергійович Воронов (1887–1940) – історик, етнограф. Закінчив Московський археологічний

інститут за спеціальністю російське народне мистецтво. Отримав золоту медаль за дисертацію «Російські прядки». У 1918–1930 роках – завідувач відділу селянського побуту Державного історичного музею (м. Москва).

<sup>5</sup> Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) – творче об'єднання українських радянських художників (1925–1932). АРМУ об'єднувала художників різних стиліст. течій і груп; після 1927 року провідне місце в ній посіли прихильники та учні М. Бойчука. Членами були М. Бойчук, М. Рокицький, О. Мизін, К. Гвоздик, М. Шехтман, О. Павленко, І. Падалка, В. Седляр, О. Богомазов, С. Прохоров, С. Налепинська-Бойчук, О. Довгаль, В. Касіян, Ж. Діндо, Б. Кратко, Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Таран, І. Бабій, М. Глущенко, М. Бурачек, І. Врона, В. Касіян, В. Меллер, В. Єрмилов, О. Хвостенко-Хвостов та ін. Філії організації існували в Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Умані, на Донбасі, а персональне членство мали й митці з Москви, Ленінграда, Парижа. АРМУ брала участь у «Жовтневій виставці мистецтва народів СРСР», Усесоюзній виставці графічного мистецтва (Москва), Всеукраїнській Жовтневій виставці (Харків) [39].

<sup>6</sup> Можливо, мається на увазі персональна виставка Белла Уїтца, яка відбулася в Москві з 22 грудня 1926 року по 2 січня 1927 року. Лист А. Іванової датований 2 січнем 1927 роком, тобто це останній день виставки. Це може бути помилкою художниці або нашою.

Уїтц Бела Фрідріхович (угорською Uitz, 1887–1972) – живописець-монументаліст, рисувальник, гравер, викладач. Навчався на живописному факультеті Будапештської академії мистецтв, вивчав



## [ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

мистецтво в Італії (1914), жив у Відні (1920–1924), Парижі (1924–1926), Москві (1926–1970). Співпрацював з О. Павленко. Автор офортів «Луддитське повстання» (1924), серії малюнків «Проти імперіалістичної війни» (1924–1926), фресок для архітектурних ансамблів в СРСР. З 1926 року викладав курс з композиції, згодом став деканом відділення монументального живопису ВХУТЕІНу (Вищий художньо-технічний інститут). Працював щодо планування і художнього оздоблення Парку культури і відпочинку; брав участь у Комісії з художнього оздоблення свят. Організатор і генеральний секретар Міжнародного бюро революційних художників (1930–1935), делегат Харківської конференції; заслужений діяч мистецтв. Учасник виставок «Революционное искусство Запада» (Москва, 1926; Москва, 1932), «15 лет РККА» (Москва, 1933) та ін.; персональна виставка (Москва, 1926). У 1936 році разом з О. Павленко розписав зал засідань Верховної Ради Киргизької СРС. Другий чоловік (цивільний) Оксани Павленко [3; 20; 41].

<sup>7</sup> Напевно, мається на увазі XVI міжнародна виставка мистецтв у Венеції (Біснале) 1928 року. Відомо, що в ній брали участь Федір Кричевський, Михайло Бойчук, Тимофій Бойчук, Кирило Гвоздик, Костянтин Єлева, Віктор Пальмов, Василь Седляр, Андрій Таран, Клим Трохименко, Іван Хворостецький, Михайло Шаронов. Щоправда, у 1928 році (травень – жовтень) була також міжнародна виставка в Кельні, у якій брали участь мистці з СРСР.

<sup>8</sup> Перша виставка Асоціації революційного мистецтва України (АРМУ) відбулася «в березні 1927 р. І Всеукраїнська виставка АРМУ проходила в Харкові, у приміщенні Соціального музею (колишній архієрейський будинок на території Покровського монастиря), який на той час був одним з найпопулярніших культурних закладів для масової публіки. Сімсот експонатів виставки свідчили про творчий діапазон організації: станковий живопис, роботи монументалістів (ескізи і фото декоративних панно, святкового художнього оформлення міст), книжкова й промислова графіка, архітектурні проекти, сценографічні інновації, витвори самодіяльних митців, яких опікувала АРМУ» [39].

<sup>9</sup> Напевно, помилка А. Іванової. Назва АХР – з 1928 року; спочатку мало назву АХРР (Асоціація художників революційної Росії) – велике об'єднання радянських художників, графіків і скульпторів, найчисленніше й найпотужніше з творчих угруповань 1920-х років. Засновано в 1922 році, розпущено в 1932-му, стало предтечею Спілки художників СРСР. У 1928 році відбувся I з'їзд АХРР, який прийняв нову декларацію і вніс зміну в назву об'єднання – в АХР (революції) з АХРР (революційної Росії).

<sup>10</sup> Очевидно, мається на увазі художниця-бойчукістка Катерина Бородіна, яка навчалася разом з А. Івановою та О. Павленко в майстерні М. Бойчука.

<sup>11</sup> Володимир Андрійович Фаворський (1886–1964) – графік, гравер (працював переважно в техніці силіграфії), книжковий графік, живописець–монументаліст, сценограф, мистецтвознавець, викладач.

<sup>12</sup> Очевидно, мається на увазі «Перша Всеукраїнська виставка Асоціації революційного мистецтва

України» (АРМУ) 1927 року. Був виданий каталог, де зазначається: «Іванова Антоніна Миколаївна. (Москва). / 72. Яблуна. Темпера. / 73. Мадона. -/- / 74. Дівчина з яблуками. Темпера. / 75. Голівка в синьому. -/- / 76. Голівка в рудому. -/- / 77. Жінка з кошиком. -/- / 78. Хоровод. Ескіз розпису дерева. -/- » [26, с. 13–14].

<sup>13</sup> Кирило Васильович Гвоздик (1895–1981) – живописець (працював у монументальному і станковому малярстві), графік. На Венеційському біснале 1928 року Кирило Гвоздик виставив картини «Селяни у біді» (1927) та «Пастухи» (1928), обидві виконані в техніці яєчної темпері, преса охрестила його «українським Гогеном».

<sup>14</sup> Можливо, мається на увазі Ювілейна виставка мистецтва народів СРСР, організовану ДАХН, яку було відкрито 7 листопада 1927 року; виставка мала відділ «Народна творчість та художня промисловість».

<sup>15</sup> Олексій Олександрович Федоров-Давидов (1900–1969) – мистецтвознавець.

<sup>16</sup> Деяка корисна інформація про ДАХН 1927 року: «Декоративной секции ГАХН заслушан ряд докладов, посвященных крестьянскому искусству: Н. Д. Бартрама, Е. В. Поленовой, Н. Н. Соболева, Е. И. Прибыльской, В. С. Воронова. Художественной фарфоровой промышленности был посвящен пленум секций, заслушавши доклад А. В. Филиппова, Д. Д. Иванова, Б. С. Швецова и др. В декоративной секции в течение 1926/27 акад. года работали театрально-декоративная комиссия, комиссия по изучению керамики и подсекция теории» [5, с. 227]. Цього року в ДАХН проходила виставка «Техніка стінопису» [33]. У наступні роки були такі цікаві для нас виставки: у 1928 році – виставка суконь і тканин; у 1929-му – виставка «Побутовий радянський текстиль»: малюнки для тканин і готові вироби – килими, сукні (ткани).

<sup>17</sup> Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук (1884–1937) – гравер, рисувальник, викладач. Перша дружина М. Л. Бойчука.

<sup>18</sup> Мабуть, це Олександр Васильович Мизін (1900–1984) – маляр (станкового і монументального живопису), графік, викладач. Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років також створював плакати, лубочні картини. Навчався в майстерні М. Бойчука в Українській академії мистецтва, закінчив у 1928 році. Брав участь у розписах Всеукраїнського селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані (1928) у групі учнів М. Бойчука. Викладав у Межигірському художньо-керамічному інституті (1928–1931) та Московському художньому інституті (1936–1981). Учасник всеукраїнських, всеросійських мистецьких виставок від 1927 року, персональна – у Москві 1944 році.

<sup>19</sup> Євген В'ячеславович Холостенко (1904–1945) – мистецтвознавець і маляр монументального і станкового живопису, учень М. Бойчука, член АРМУ. Працював над розписами Всеукраїнського селянського санаторію ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані.

<sup>20</sup> Мається на увазі виставка сучасного французького мистецтва в Москві 1928 року [29]. У російському

## APXIB

відділі виставки брали участь: Ю. Анненков, О. Арапов, І. Бабій, В. Барт, Є. Берман, Л. Берман [Леонід], Я. Біліт, В. Боберман, Л. Воловик, Ф. Гозіасон, Н. Гончарова, З. Готьє, А. Грищенко, Л. Зак, М. Кікоїн, П. Кремень, М. Ларіонов, Ж. Ліпшиц, Ж. Лучанський, М. Мане-Кац, О. Мещанінов, А. Мінчін, Х. Орлова, Ж. Папазов, І. Пуні, З. Рибак, К. Терешкович, А. Федер, С. Фотинський, О. Цадкін, М. Шагал, Г. Шилтян, В. Шухаєв, О. Екстер, А. Епштейн, О. Яковлев та ін.

<sup>21</sup> Лист А. Іванової до Рязанової 1928 року публікується у Додатках до статті.

<sup>22</sup> Онуфрій Терентійович Бізюков (1897–1986) – живописець, графік; працював у жанрах пейзажу, портрету, ню, майстер натюрморту.

<sup>23</sup> Народний комісаріат освіти УРСР виділив Київському художньому інституту гроші на відрядження його професорів і студентів на виставку сучасного французького мистецтва в Москві 1928 року.

<sup>24</sup> Марія Іванівна Юнак (1892–1977) – живописець, графік, бойчукістка.

<sup>25</sup> Санаторій ім. ВУЦВК на Хаджибейському лимані в Одесі.

<sup>26</sup> Вірогідно, це «Ювілейна виставка мистецтва народів СРСР», організована ДАХН і відкрита 7 листопада 1927 року; виставка мала відділ «Народна творчість та художня промисловість».

<sup>27</sup> Син М. Бойчука і С. Налепинської-Бойчук.

<sup>28</sup> Очевидно, мова йде про першу «Виставку української гравюри і малюнка». Відкрита 10 лютого 1929 року в Москві в Державній академії художніх наук. Брало участь 35 художників, експоновано 189 творів. Був виданий каталог. Учасники виставки: Б. Н. Белопольський, Б. П. Бланк, В. Буран, Вовк, Гербів, П. М. Дейнека, О. М. Довгаль, А. М. Зубарев, А. М. Іванова, Іогансен, В. І. Касіян, І. Є. Клименко, М. Є. Котляревська, З. Л. Криштул, Лебедева, Мовшович, С. О. Налепинська-Бойчук, О. Т. Павленко, І. І. Падалка, В. Н. Пальмов, Платонов, І. П. Проскуряков, Г. М. Пустовойт, О. Я. Рубан, Сандомирський, О. Б. Сахновська, В. Т. Седляр, Толин, З. Ш. Толкачев, М. А. Тряскін, С. Узунова, М. З. Фрадкін, І. П. Хошинок, Є. О. Шехтман, В. Г. Юнг [1, с. 2; 9; 36, с. 3].

<sup>29</sup> Нами не знайдено інформації, про яку саме статтю йдеться в листі А. Іванової. У 1928 році В. Седляр написав відомі нам статті «Василь Касіян» («Критика», 1928, № 3) і «Софія Олександрівна Налепинська-Бойчук» («Критика», 1928, № 6). Академія (ДАХН) друкувала власне періодичне видання – журнал «Мистецтво» («Искусство»). Власні періодичні видання мали також окремі секції («Художній фольклор» («Художественный фольклор»), «Сучасна музика» («Современная музыка»), «Гравюра і книга» («Гравюра и книга»), «Бюлетні Академії» («Бюллетени Академии»)).

<sup>30</sup> Мабуть, мається на увазі Костянтин Олексійович Коровін (1861–1939) – російський живописець, графік, театральний художник, викладач. Інформації про те, що він був придворним художником іспанського короля не знайдено.

<sup>31</sup> Іван Іванович Падалка (1894–1937) – живописець, графік, викладач. Учень Михайла Бойчука.

<sup>32</sup> Об'єднання сучасних митців України (ОСМУ; 1927–1932) – творче об'єднання українських худож-

ників. Виникло в результаті розколу АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України). Художники Л. Крамаренко, В. Пальмов, А. Таран вийшли з АРМУ й організували ОСМУ, до складу якого ввійшли П. Голубятников, І. Іванов, А. Петрицький, А. Усачов, Л. Чулятов, М. Шаронов та ін.

<sup>33</sup> Вадим Георгійович Меллер (1884–1962) – живописець, графік, архітектор, театральний художник.

<sup>34</sup> Ніссон Абрамович Шифрін (1892–1961) – живописець, графік, театральний художник.

<sup>35</sup> Ніна Генке-Меллер (Ніна Генке; 1893–1954) – живописець, графік, сценограф. Чоловік – Меллер Вадим Георгійович. Маргарита Генріховна Генке (Шифріна 1889–1954) – живописець, книжковий графік, майстер декоративно-прикладного мистецтва (розпис на тканині), театральний художник (декорації, костюм). Дружина художника Ніссона Абрамовича Шифріна.

<sup>36</sup> Народний комісаріат просвіти (Наркомпрос) – державний орган РРФСР, що контролював у 1920–1930-х роках практично всі культурно-гуманітарні сфери: освіту, бібліотечну справу, книговидавництво, музеї, театри й кіно, клуби, парки культури й відпочинку, охорону пам'яток архітектури й культури, творчі об'єднання, міжнародні культурні зв'язки тощо.

<sup>37</sup> Очевидно, мається на увазі мистецтвознавець, художній критик Ксенія Степанівна Кравченко (у дівочтві Тихонова), дружина Олексія Ілліча Кравченка (1889–1940) – живописця і графіка, ілюстратора. У 1929 році Всесоюзне товариство культурного зв'язку із закордоном (рос. ВОКС – Всесоюзное общество культурной связи с заграницей) і «Внешторг» відрядили Кравченка в Нью-Йорк для організації розділу «Сучасне мистецтво Радянської Росії» на Міжнародній виставці мистецтв і художньої промисловості. На замовлення нью-йоркського видавництва «Ашуц» він виконав серію ксилографій «Нью-Йорк».

<sup>38</sup> Юрій Олександрович Самарін – етнограф, мистецтвознавець, працював науковим співробітником Центрального музею народознавства (згодом – Музей народів СРСР).

<sup>39</sup> Всесоюзне товариство культурного зв'язку із закордоном (рос. ВОКС) – радянська громадська організація, заснована 1925 року; у 1958 році – Союз радянських товариств дружби (рос. – Союз советских обществ дружбы).

<sup>40</sup> Віра Іванівна Бура-Мацапура (1900–1991) – український графік, поліграфіст.

<sup>41</sup> Бернард (Шимон-Бер) Михайлович Кратко (при народженні – Арон бен Шимон Кратко; 1884–1960) – скульптор, чоловік Жозефіни Діндо. Професор Української академії мистецтва (1919; Київського художнього інституту, 1925–1936).

<sup>42</sup> ДАХН регулярно влаштовувала художні, літературні та театральні виставки, музичні концерти, спектаклі та кіноперегляди, публічні дискусії, літературні вечори за участю сучасних авторів, освітні курси. Вона була організатором російської частини на міжнародних виставках декоративного та промислового мистецтва у Венеції в 1924 році, у Парижі в 1925-му, у Мілані й Монці – у 1927 році, знову у Венеції – у 1928 році.

## [ЛИСТИ АНТОНИНИ ІВАНОВОЇ ДО ОКСАНИ ПАВЛЕНКО]

<sup>43</sup> ВХУТЕІН – Вищий художньо-технічний інститут.

<sup>44</sup> Віктор Сигизмундович Тоот (1893–1963; за походженням угорець) – живописець, графік, дизайнер, художник декоративно-прикладного мистецтва, педагог. У 1924–1927 роках – викладач, продекан і декан основного відділення (з 1926 р.) ВХУТЕМАЙС. У 1924 році разом з Г. Клуцисом, О. Лабасом, С. Алексєєвим працював у фізичній лабораторії ВХУТЕМАЙС. З 1928 по березень 1930 року працював у ВХУТЕІНі як проректор з навчальної частини, заступник директора та доцент.

<sup>45</sup> За рекомендацією А. Луначарського в 1926 році Уїтц був призначений професором ВХУТЕМАЙС, де читав курс лекцій з композиції, а згодом став деканом монументального відділення ВХУТЕІН.

<sup>46</sup> Іван Людвигович Маца (угорською – János Mácsa; 1893–1974) – художній критик, історик мистецтва і архітектури.

<sup>47</sup> Марія Петрівна Холодна (1903–1989) – скульптор, майстер декоративно-прикладного мистецтва; член Спілки художників СРСР. У 1922 році вступила до Київського художнього інституту, займалася в майстерні М. Бойчука, потім – Є. Сагайдачного. Одночасно з навчанням працювала в художньо-виробничій майстерні в Межигір'ї. У 1928 році закінчила інститут і переїхала в Москву, де працювала в керамічній майстерні при Державному музеї порцеляни.

<sup>48</sup> Можливо, йдеться про Олексія Васильовича Філіпова (1882–1956) – художника-кераміста, технолога, історика, реставратора, організатора керамічного виробництва і розробника нових видів керамічного облицювання. Дослідник і засновник наукової реставрації давньоруських кахлів. Професор, член-кореспондент Академії архітектури СРСР, викладач ВХУТЕМАЙС – ВХУТЕМІН.

<sup>49</sup> Імовірно, мається на увазі Сара Дмитрівна Лебедева (дівоче прізвище – Дармолатова, 1892–1967) – скульптор; майстер портрету. Заслужений діяч мистецтв РФ (1945), член-кореспондент Академії мистецтв СРСР (1958).

<sup>50</sup> Дмитро Олексійович Водоп'ян (псевдонім – Михайло Васильович Лезвієв; 1895–1937) – скульптор і живописець, учень М. Бойчука.

<sup>51</sup> Абрам Маркович Ефрос (1888–1954) – мистецтвознавець, літературознавець, театрознавець, поет і перекладач.

<sup>52</sup> Костянтин Миколайович Суряєв (1900–1965). Закінчив школу живопису в Ревелі. У 1919 році вступив до московського ВХУТЕМАЙС на факультет промислової естетики. Працював у галузі промислової кераміки, технології емалей. Надалі працював керівником групи художньої іграшки в Головхудожпромї Роспромради, заступником директора Загорського науково-дослідного інституту іграшки (1948–1950).

<sup>53</sup> Анатолій Васильович Бакушинський (1883–1939) – мистецтвознавець, музеєзнавець, організатор народних промислів, викладач.

<sup>54</sup> Дієго Рівера (ісп. – Diego Rivera, повне ім'я – Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez; 1886–1957) – живописець, графік, гравер; працював у жанрах портрету, побутового, натюрморту. Світо-

ву славу принесли твори монументального живопису. Дієго Рівера провів у Москві 8 місяців. У травні 1928 року він терміново залишив країну.

<sup>55</sup> Головнаука – Головне управління науковими, науково-художніми та музейними установами (рос. мовою – Главнаука (Главное управление научными, научно-художественными и музейными учреждениями) – державний орган координації наукових досліджень теоретичного профілю і пропаганди науки і культури в РРФСР у 1921–1930 роках. Був сформований у складі Академічного центру Народного комісаріату освіти (Наркомпрос) у 1921 році. До завдань Головнауки входили розвиток і матеріальне забезпечення мережі наукових і мистецьких закладів, підготовка і використання наукових кадрів в інтересах будівництва радянської культури, організація наукових з'їздів і конференцій, поширення наукових знань і художньої культури, розвиток краєзнавчого руху. Головнаука займалася також організацією наукових експедицій, обліком, охороною і реставрацією історико-мистецьких пам'яток.

<sup>56</sup> Альфред Курелла (Alfred Kurella, 1895–1975) – німецький письменник, політичний діяч; від 1919 року жив у Москві, у 1926–1928 роках – голова управління комітету агітації і пропаганди Виконкому Комінтерну, у 1928 році був призначений завідувачем відділу образотворчого мистецтва Наркомпросу РРФСР, редактор «Комсомольської правди». У 1929 році звинувачений у лівих формалістичних поглядах, після цього повернувся до Німеччини.

<sup>57</sup> ВТКЗ – Всесоюзне товариство культурного зв'язку із закордоном – радянська громадська організація, заснована 1925 року. Займалося організацією міжнародних виставок, участю представників радянського мистецтва в зарубіжних фестивалях і конкурсах, поїздок до СРСР делегацій зарубіжних товариств дружби і культурного зв'язку з СРСР, а також окремих видатних діячів науки і культури (Поль Ланжевен, Ромен Роллан, Мартін Андерсен-Нексьо, Рабіндранат Тагор та ін.). Товариство видавало журнал «Бюллетень ВОКС» («VOKS bulletin»), що виходив англійською, французькою та німецькою мовами.

<sup>58</sup> Голова Головмистецтва.

<sup>59</sup> Мабуть, мається на увазі К. Д. Федорченко. Нам вдалося з'ясувати лише таку інформацію – у 1923 році в Москві в Будинку селянина відбулася персональна виставка художника (див.: Городецький С. Кирилл Федорченко. *Огонек*. 1923. № 17).

<sup>60</sup> Давид Юхимович Аркін (1899–1957) – художній критик та історик архітектури, образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва. Навчався в Московському університеті (1916–1922). З 1934 року – професор Московського архітектурного інституту, від 1953 року – професор Московського вищого художньо-промислового училища. У 1930-х роках Аркін виступив як пропагандист прогресивних технічних і естетичних принципів сучасної архітектури. Автор книг: «Искусство бытовой вещи» (1933), «Архитектура современного Запада» (1934), «Образы архитектуры» (1941), «Образы скульптуры» (1961) та ін. Укладач і редактор видання «Мастера искусства об искусстве» (1934–1938).

## APXIB

<sup>61</sup> Полікарп Микитович Бігдаш-Бігдашев (1877–1970) – диригент, фольклорист, педагог.

<sup>62</sup> Микола Георгійович Тихонов (1892–1988) – живописець, рисувальник, майстер декоративно-прикладного мистецтва.

<sup>63</sup> Вірогідно, мається на увазі Сергій Зеліксон (Sergé Zelikson; псевдонім – Серж Шубін; 1890–1966) – скульптор, графік, медальєр.

<sup>64</sup> Мабуть, це видання: Новицький О. Тарас Шевченко: Українське малярство. Київ : Друк, 1930. 88 с.

<sup>65</sup> Напевно, це Кость Степанович Буревій (Буровій) (псевдоніми: Едвард Стріха, Кость Соколовський, Варвара Жукова, Нехтенборенг; 1888–1934) – письменник, публіцист, літературний критик, мистецтвознавець, педагог, громадський і політичний діяч; один з найвизначніших майстрів пародії та літературної містифікації. Брав активну участь в організації в Москві Української театральної студії, у якій викладав історію театру, у створенні видавництва «Село і місто», проведенні виставок творів українських художників (зокрема М. Бойчука).

<sup>66</sup> О. Донець з цього приводу пише: «Окремо виділимо роботу в галузі радянського лубка художників кола М. Бойчука, які активно наприкінці 1920-х років співпрацювали з ДВОУ. Вони засвоїли найголовніший, за словами В. Седляра, принцип свого вчителя – свідоме й грамотне оперування художньою формою. Художні особливості, стилістика їхніх робіт беруть свої витоки з мистецтва іконопису, народного українського малярства, середньовічного українського монументального живопису, давнього лубкового мистецтва. Їм притаманні умовність у трактуванні образів, рисунка; лінійне моделювання об'єму, спрощеність форм. “Художники-бойчукісти”

безпосередньо вдавалися до мистецтва традиційної лубкової картинки. Про це свідчать лубкові картинки О. Мизіна “Катерина” та “Гайдамаки” із зібрання ВОМ, виконані на теми однойменних популярних у народі шевченкових творів. Художник використав історично вивірені художні засоби, притаманні іконопису та середньовічному українському малярству: різномасштабність фігур; розташування головних (за змістом) постатей у центрі композиції; умовний розподіл композиційного простору на кілька сюжетів або картин. Для випуску радянського лубка використовувалися також і їхні станкові графічні твори. Так, наприклад, лубок із зібрання ВОМ [“Гармоністу ніде сісти...”] було створено за графічним твором О. Павленко “Відпочинок на маневрах” (Темпера, 1928 р. НХМУ). Він переконливо свідчить про те, наскільки природно мистецтво “бойчукістів” вписувалося в контекст мистецтва традиційної лубкової картинки. Невибгливий віршований текст під зображенням також “працює” на створення того специфічного контексту, в якому станковий графічний твір функціонує як лубкова картинка. Визнаючи високоякісні художні форми таких лубків, критики мистецтва вважали їх все ж таки занадто архаїчними, такими, що не можуть передати нового радянського змісту. “Серед лубків, виданих наприкінці 1920-х років, – зауважується в “Історії українського мистецтва”, – художнє значення зберігають тільки окремі твори О. Павленко та О. Мизіна, які за характером вирішення наближені до давніх народних картинок» [6].

<sup>67</sup> Василь Ілліч Касіян (1896–1976) – графік, живописець, викладач.

<sup>68</sup> Текст у квадратних дужках в оригіналі перекреслено О. Павленко.

# Рецензії

## Reviews

### НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ ПРО МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ

Ганна Карась



**П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.) : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 416 с.**

Сучасний розвиток українського музикознавства характерний торуванням нових напрямів, до яких належить семіотика музики. Художній процес сучасності формує нові засоби виразності, нові мови, коди, які можливо осмислити на основі семіотично-естетичної методології. Саме з цієї позиції актуальність щойно виданої монографії кандидата мистецтвознавства, доцента

Ірини П'ятницької-Позднякової є своєчасним багатовекторним дослідженням.

У монографії обґрунтовано концепцію музичного мовлення як складного семіотичного простору, що має власну внутрішню парадигматику (відносини між елементами всередині самого музичного тексту), різні параметри взаємозв'язку (просторові, часові), форми (згорнута (внутрішня) – розгорнута (зовнішня)), та є своєрідним віддзеркаленням емоційних модусів особистості композитора, що, набуваючи додаткових смислів та символічних значень, інкрустуються в різні жанрово-стильові виміри, збагачуючи музичну мову. У зв'язку із цим порушено проблематику музичного мовлення як унікального актуалізованого континууму з виробництва смислів, де у сконденсованому вигляді зберігаються соціокультурні коди, які «зчитуються» свідомістю композитора і втілюються в художніх практиках, набуваючи знаково-символічних форм. При цьому відбувається процес трансформації узуального (знаково-символічного) в особистісно-індивідуальне (знак – образ), де співіснують домінуючі та додаткові смислові виміри. Інкрустовані в різні контексти і жанрово-стильові умови у вигляді знаково-символічних структур, набуваючи найрізноманітніших форм (від фактурного малюнку, метроритмічної формули, мотивного звороту до регістрової барви тощо), вони формують семантичний вимір музичної культури. У такому контексті музичне мовлення композитора набуває детальних, відчутно зримих абрисів, де знаходять своє втілення музичні знаки-образи як вираз цілої системи організації звукової матерії.

Зокрема, у першому розділі монографії авторкою зацентровано увагу на ґенезі тер-

## РЕЦЕНЗІЇ

міна «музичне мовлення», вектор осмислення якого сягає від аналітичних розвідок кінця XIX ст. до сьогодні, у контексті яких він еволюціонував від метафоричного вислову до категоріального поняття. В аналітичний вимір дослідження потрапили праці музикознавчого і лінгвістичного напрямів, що визначено його міждисциплінарним спрямуванням, де категорія «музичне мовлення» представлена в контексті різних дослідницьких парадигм.

Водночас авторкою порушено проблематику порівняння двох типів художнього мовлення – музичного і вербального, виявлено споріднені та відмінні риси між ними. Зокрема, споріднені риси виявлено на рівні синтактики (артикуляційна дискретність, масштабність побудов), семантики (інтонаційність, тембральні, темпові та ритмічні характеристики, звуковисотність, інваріантність / варіативність елементів мовних систем) і прагматики (функціональність), тоді як відмінні – на рівні походження, сприйняття, графічного відтворення, структурно-композиційному і текстовому (вербальний – музичний; зоровий – слуховий; дискретний – недискретний), що має різні способи та рівні структурування. Зазначено, що попри суттєві різниці, обидва типи художнього мовлення – музичне і вербальне – є вторинними моделюючими системами, співставлення між якими можливе на рівні мовлення як семіотичної системи художніх текстів.

У другому розділі монографічного дослідження музичне мовлення розглянуто як семіотичну систему, у контексті якої реалізуються різні знаково-символічні коди, прочитуються конкретні смислові рівні музичного тексту, що формують музичний континуум художньої культури загалом. Зокрема, семіотичний простір музичного мовлення автором представлено як трирівневу модель, в якій функціонують синтаксичний (граматичний), семантичний (ціннісно-смисловий) та прагматичний (дискурсивний) рівні. З таких позицій підхід до розуміння музичного мовлення як семіотичної системи є методологічно виправданим, оскільки включає музичне мовлення у ширшу систему відносин, дозволяючи розглядати його як соціокультурне утворення.

У монографії музичне мовлення розглянуто в контексті семіозису як процесу смислоутворення, де проблеми «змісту», «значення» та «смислу» постають як його ключові чинники. При цьому семіозис мислиться авторкою як процес символізації знаковості, у результаті якого відбувається перехід від онтологічної функції знака до символічної та відкривається можливість презентації у символічній формі смислових інтенцій композитора. У зв'язку із цим порушено питання значущої одиниці музичної семіотики, якою є знак-образ, що на сьогодні є не тільки відкритим, але й дискусійним простором. Авторкою зазначено, що така значуща одиниця може бути як недискретною, так і неелементарною. На думку дослідниці, таким ємким за ступенем абстракції, що включає у себе великий об'єм інформації, є знак-образ, що вступає у своєрідний діалог як із минулими, так і сучасними тенденціями розвитку музичної культури, у результаті чого формується особливий, притаманний тільки конкретному історико-культурному часу музичний континуум, у контексті якого відбувається трансляція культурного досвіду. З таких позицій семантика музичного знака стає зрозумілою не в контексті його співвіднесеності з референтом, а завдяки конвенціям музичних епох, стилів та жанрів.

Оскільки в монографії порушено питання значущої одиниці музичної семіотики, тому логічним є звернення Ірини П'яницької-Позднякової до категорії «музичний знак» і визначення його дефінітивного поля. Зокрема, нею розкрито домінуючі характеристики музичного знака та механізм їх реалізації у музичному тексті. Авторкою зазначено, що музичний знак актуалізується в контексті музичного мовлення як семіотичної системи та є елементом надбудови музичного тексту, набуваючи семантичної багатшаровості та різних значеннєвих рівнів. Наголошено на характеристиках музичного знака, що мають складну природу та можуть апелювати у своєму значенні до немусичного ряду, зроблено аналітичний зріз різних семіотичних концепцій та уточнено їх дефінітивний простір. У цьому контексті розкрито виміри

## ГАННА КАРАСЬ. НАУКОВІ РЕФЛЕКСІЇ ПРО МУЗИЧНЕ МОВЛЕННЯ

та смислові рівні музичного семіозису як процесу смислоутворення.

Продовжуючи логічний виклад, авторка звертається до категорії «музичний текст», що розглядається і як процес, і як результат музично-мовленнєвої діяльності, має як матеріальні (фізичні, акустичні), так й ідеальні (концептуальні, змістовно-смислові) параметри. Визначено різні способи та рівні його структурування, текстові функції, основною з яких є накопичення і трансляція смислів (семіозис). Зазначено, що «музичні тексти» – це не тільки авторські інтенції у вигляді музичних творів, але й виконавські інтерпретації, аналітичні прочитання (рецензії, відгуки, діалоги тощо), що вибудовують смисловий вимір музичного дискурсу. У такому контексті музичне мовлення і музичний текст авторка мислить як видові поняття по відношенню до родового поняття дискурсу, у контексті якого функціонують. Також наголошено на тому, що знаковий вимір музичного тексту неоднорідний за своїм складом, у якому дослідниця виокремлює мікро- та макрорівні, які віддзеркалюють художню дійсність.

У монографії модус аналізу семантично змістовних структур музичного мовлення композиторів, творчість яких проаналізовано у *контексті третього розділу*, спря-

мовано на виявлення знакових структур як своєрідних смислових маркерів, що здатні набувати значення семантичного зерна, навколо якого сконцентовано змістовні рівні музичного тексту. Модус аналізу було спрямовано на виявлення семантично змістовних структур на дотекстовому, текстовому та позатекстовому рівнях. Матеріалом для аналізу авторкою обрано низку творів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема Л. Дичко, М. Скорика, І. Карабиця, В. Сильвестрова, В. Птушкіна, В. Польової та ін. Оскільки музичний матеріал зазначеного періоду безмежний у своєму жанрово-стильовому вимірі, тому в контексті монографічного дослідження аналітичний вектор спрямовано на окремі музичні твори, що репрезентують неостильові тенденції, у контексті яких органічно «звучить» стильовий діалог, торкаючись найбільш складніших у духовному значенні питань, та є спробою глибокого осягнення світу крізь призму уніфікованого розуміння митця.

Отже, рецензована монографія, яка вирізняється актуальністю проблематики, новизною та ґрунтовним викладом матеріалу, є важливим здобутком музикознавчої галузі України і матиме неабияку користь у пізнанні сучасної української музичної культури.

## Про авторів

### Information about Authors

---

**БОБЕЧКО Оксана** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних музичних інструментів та вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка.

**ДЗЮБА Діана** – кандидат філософії, науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв і культурології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки кінематографістів України.

**ЗАБАШТА Ростислав** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**КАРАСЬ Ганна** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет ім. В. Стефаника».

**ЛАМОНОВА Оксана** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**ПОГРЕБНЯК Марина** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, докторант Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**СКАЖЕНИК Маргарита** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва КНУКіМ, провідний науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії етномузикології НМАУ ім. П. І. Чайковського.

**СТОРЧАЙ Оксана** – кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу образотворчого та декоративно-прикладного мистецтв Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

**ХАЙ Михайло** – доктор мистецтвознавства, провідний науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, член Національної спілки композиторів України.

**ШУМІЛОВА Вікторія** – заслужена артистка України, доцент кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.



## **Вимоги до наукових статей\*, що подаються в журнал «Студії мистецтвознавчі»**

### **Оформлення**

Стаття подається в електронному вигляді в редакторі Word for Windows 6.0 і вище, а також роздруковується на папері формату А 4 шрифтом Times New Roman, кеглем 14 (малюнки, таблиці також кеглем 14) з інтервалом 1,5, без переносів. Сторінки обов'язково мають бути пронумеровані (унизу сторінки, праворуч).

Розміри полів:

- ліве – 30 мм;
- праве – 15 мм;
- верхнє – 20 мм;
- нижнє – 20 мм.

### **До статті обов'язково додаються:**

- розгорнуте резюме обсягом не менше ніж 1800 знаків (українською та англійською мовами);
- коротка анотація (українською та англійською мовами);
- ключові слова (українською та англійською мовами);
- інформація про автора: прізвище, ім'я та по батькові (повністю), вчений ступінь (якщо є), посада (де і ким працює), телефон (моб.), електронна адреса, коло наукових зацікавлень (українською та англійською мовами);
- список літератури, оформлений згідно з вимогами ДСТУ 8302:2015 та ДСТУ 3582:2013;
- references (Увага! Позиції зі списку літератури подаються в тій самій послідовності; кириличні джерела – у транслітерованому вигляді, наведені латиницею – без змін);

Стаття має відповідати вимогам наукового стилю викладу та правилам чинного правопису. За достовірність поданої в статті інформації, зміст, правильність написання власних назв (прізвища, імена, географічні назви, назви закладів тощо) та висновки повну відповідальність несе автор (автори).

Ілюстрації до статей мають бути подані окремими файлами у форматі .jpg / .jpeg або .tif / .tiff роздільною здатністю не менше ніж 300 dpi.

Докладніше див.: <http://www.etnolog.org.ua>

\* Обсяг статті в межах 0,5–1 друкованого аркуша.

Наукове видання

## Студії мистецтвознавчі

Театр. Музика. Кіно. Архітектура.  
Образотворче та декоративно-вжиткове мистецтво

Число 1/2 (69/70)

Упорядкування і наукове редагування:	<i>Валентина Кузик, Ростислав Забашта, Олена Щербак</i>
Обкладинка:	<i>Ростислав Забашта</i>
Редактор-координатор:	<i>Олена Щербак</i>
Комп'ютерна верстка та обробка ілюстрацій:	<i>Марина Голєня</i>
Літературне редагування і коректура:	<i>Надія Ващенко Олена Крутова, Лариса Ліхньовська, Людмила Тарасенко, Оксана Шалак, Олена Щербак</i>
Редактори англomовних текстів:	<i>Олена Калач Павло Рафальський</i>
Оператор:	<i>Ірина Матвєєва</i>

Підписано до друку 25.09.2018. Формат 60 × 84.  
Обл. вид. арк. 14,08. Умов. друк. арк. 13,09.  
Наклад 100 прим.

### На обкладинці:

Парнас і Гелікон із Аполлоном, царем Давидом (?) і музами-музикантами (гравюра XIX ст. за малюнком XVIII ст.). Рукописний панегірик «Олімп» (на пошану Іоана Максимовича, фундатора Чернігівського Колегіуму, архімандрита Єлецького монастиря). 1730 р. За: Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930.

### Адреса редакції

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України  
(редакція журналу «Студії мистецтвознавчі»)  
вул. Грушевського, 4, м. Київ – 01001

Тел. 279-45-22

<http://sm.etnolog.org.ua>  
e-mail: [etnolog@etnolog.org.ua](mailto:etnolog@etnolog.org.ua)