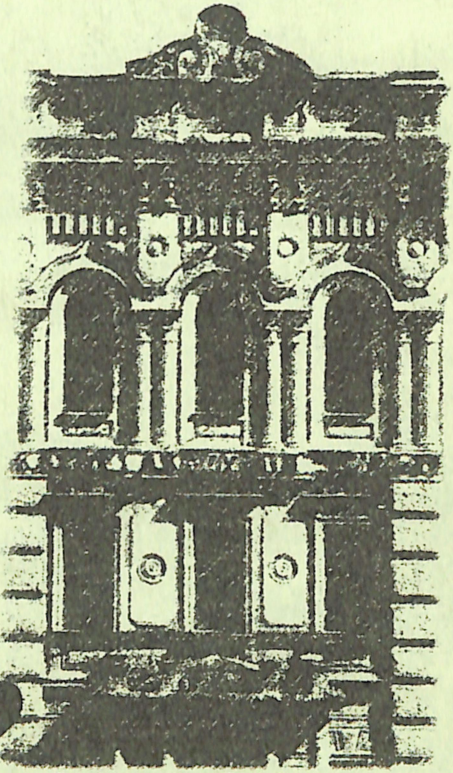
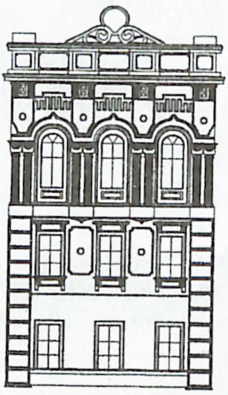
71
K90
TRD



Культура України

Харків
2000

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура України

Випуск 6
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Харків
2000

ОНТРОЛЬНИЙ ЭКЗЕМПЛЯР

Бібліотека ХДАК
інв. № 437757

Н.0я54+79.13я54+85я54

УДК 008(477)(061.12)
ББК 63.3(4Укр)-7я5+Н(4Укр)я5+85я5
К 90

Друкується за рішенням вченої ради Харківської державної академії культури

Редакційна колегія випуску:

О.Г.Стахевич, доктор мистецтвознавства (відповідальний редактор);
В.К.Айзенштадт, доктор мистецтвознавства;
І.В.Зборовець, доктор мистецтвознавства;
М.В.Дяченко, доктор філософських наук;
В.М.Богуславский, доктор мистецтвознавства;
В.В.Кравченко, доктор історичних наук;
В.І.Рожок, доктор мистецтвознавства;
В.М.Шейко, академік;
А.В.Шило, доктор мистецтвознавства

К 90 **Культура України.** Вип.6. Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О.Г.Стахевич. - Х.: ХДАК, 2000. - 287 с., нот

ISBN 966-7352-29-3

Розглядаються проблеми розвитку світової і національної культури, телебачення, театрального та музичного мистецтва, фольклористики, музеєзнавства.

УДК 008(477)(061.12)
ББК 63.3(4Укр)-7я5+Н(4Укр)я5+85я5

ISBN 966-7352-29-3

© Харківська державна академія культури, 2000



Теорія і історія культури

УДК 008

В.М.Шейко

КОНТИНУУМ КУЛЬТУР: ПРОБЛЕМИ ВЗАЄМОЗАЛЕЖНОСТІ ТА СПІВРОБІТНИЦТВА

Розглядається проблема подолання бар`єрів між національними культурами,визначаються людські цінності щодо консенсусу міжнародного співтовариства

Технічний прогрес протягом останніх десятиліть змінив наш світ. Одночасно драматично вплинув на характер економічних і політичних процесів, що відбувалися у світі, на розвиток культур. Велика економічна інтеграція виявилася можливою в результаті, зокрема, швидкого розвитку транспортних систем та засобів зв'язку, і це зробило очевидною необхідність тісного міжнародного співробітництва. Жан Моне, засновник Європейського Союзу (ЄС), відзначив, що економічна інтеграція вела нації до добровільного прийняття подібних законів і організації однакових інституціональних структур, а в остаточному підсумку змінювалися їхні відносини. Він підкреслив, що це постійно модифікувало взаємовідносини між культурами і могло розглядатися як частина «процесу розвитку самої цивілізації» [1, 2]. Філософ Бертран Расел, що неодноразово писав про вплив взаємозалежності, відзначив, що «в новому світі доброзичливість до тих, чия релігія потребує захисту, буде не просто моральним обов'язком, а умовою, що не припускає винятку, для виживання. Людське тіло не матиме довге життя, якщо його руки конфліктують з ногами, а шлунок воює з печінкою. Загалом людське суспільство набуває властивості єдиного людського організму, і якщо ми існуватимемо і далі, то повинні знаходити почуття, звернені до підвищення добробуту всіх, при цьому прагнення до індивідуального добробуту має бути спрямоване на весь організм, а не на ту або іншу окрему його частину» [8].

На межі тисячоліть відбувається відродження європейської цивілізації, яка після завершення інтеграційних процесів у ЄС цілком зможе конкурувати з американо-австралійською цивілізацією, культура якої ще перебуває у стадії формування. Одночасно синхронізм проникнення європейської культури в Америку, Австралію та Нову Зеландію і жорстокий прискорений конгломерат її з культурою африканських негрів або місцевих аборигенів дозволяє виявити в цих процесах багато спільного, незважаючи на віддаленість континентів.

Фінансово-економічна криза 1997-98 рр. підштовхує до об'єднання країни південно-східної Азії, серед яких новим лідером є Китай, що вбирає капітали постраждалих від кризи сусідніх країн - «азіатських тигрів», Японії, що стала новим локомотивом світової економіки [3]. Такий же лідер виник на межі тисячоліть в африканській цивілізації - це Південно-Африканська республіка (ПАР). Незважаючи на сильний вплив північноамериканської культури, зберігає свою ментальність і культурні особливості латиноамериканський континуум культур. Відносно відокремлено вже декілька тисячоліть існує індійська культура, духовну силу якої не змогла зломити навіть колоніальна залежність від Англії, що в період завоювання Індії була економічним, а багато в чому і політичним світовим лідером. Релігійний фактор був основою формування і духовної сили багатьох культур, хоча за наших часів практично тільки така молода і впливова релігія, як іслам, залишається вирішальним чинником формування ісламської, а, по суті, навіть панісламської культури. Інші ж сучасні культури набувають все більш полірелігійного і поліетнічного характеру.

Проте, посилення взаємозалежності одночасно створило проблеми, що виникають від конфлікту між національним суверенітетом і колективним благополуччям. Дійсно, не буде неправильним сказати, що нині прагнення більшості країн до інтеграції і поглиблення міжнародного співробітництва наштовхується на опір, пов'язаний із бажанням захистити національні інтереси, трансформувати суверенітет у супернаціональні структури. Отже, ключовим питанням у майбутньому буде таке: чи неминуче прискорена економічна інтеграція (подальші технологічні зміни уже не в змозі контролювати лише одну незалежну державу) приведе країни до того, щоб шукати загальний грунт, а можливо, і створювати спільні структури в інших сферах, таких як зовнішньополітична діяльність і оборона? Чи зумовить відмова від певної частини суверенності в економічній сфері аналогічний процес в інших галузях міжнародних зв'язків?

Більшість населення планети усвідомило необхідність організації певних інститутів на національному рівні для того, щоб забезпечити життєдіяльність суспільства. Всі розуміють необхідність існування законодавчої влади для прийняття законів, виконавчої влади для їхнього виконання і судової влади для трактування законів, а також проведення юридичного аналізу при виникненні розбіжностей у розумінні. Більшість погодиться з точкою зору, що центральний банк та інші фінансові струк-

тури необхідні для регулювання різноманітних сторін економічного життя нації. Є всі підстави вважати, що критерієм досягнутого ступеня розвитку і цивілізованості є такий рівень, до якого подібним інститутам даної культури дозволено піднятися, а в подальшому - і спроможність забезпечити стабільність життя і процвітання народу. І навпаки, відсутність подібного інституціонального прогресу руйнує творчу силу і життєздатність культури, стримує процес її розвитку.

Зрозуміло, що національні структури й уряди в межах взаємозалежності, що посилюється у світі, все менше і менше спроможні вирішувати ключові проблеми, значна частина яких набула важливого міжнародного значення. Це саме те розуміння, що змушує мислителів, таких як А. Неклесе, звертатися до ситуації «препарування та дезінтеграції» з інституціональними структурами, що є основою міжнародних зв'язків. Уряди все більше не в змозі проводити ту політику, що здійснювали в минулому, а це асоціюється в свідомості людей з його суттю. Річард Купер, один із видатних економістів міжнародного рівня, наводить цікавий приклад. Він зауважив, що деякі економетричні дослідження показали, що за останні 40 років відбулося істотне скорочення параметра, який економісти називають «фінансовим мультиплікатором»[10].

Суть такого підходу полягає в прагненні зрозуміти вплив фінансової політики держави (зокрема зниження рівня оподаткування) на розміри валового національного продукту. Якщо розмір цього мультиплікатора порівняти в деяких державах за досить тривалий період, наприклад, з початку 50-х років, то виявиться, що він поступово зменшується. Це означає, що тоді, як у попередні роки, уряди дивилися на фінансові важелі як на спосіб вирішення деяких макроекономічних проблем (таких як постійний ріст рівня безробіття), то нині такі можливості помітно скорочуються. Подібні дії британських і французьких урядів просто-напросто «вилилися» на весь світ швидше, ніж це звичайно бувало (наприклад, у більший імпорт японської електроніки й автомобілів). Або, як відзначає Р. Купер, «зростаюча інтернаціоналізація економіки призвела до зниження можливості урядів вести діло так, як це має бути»[10].

Це, в свою чергу, може призвести (а іноді і призводило) до паралічу дій урядів, до виникнення відчуття того, що, оскільки світ змінився і не перебуває більше під їхнім контролем (або, принаймні, він став слабіше), то оптимальна політика - не робити взагалі нічого. Крім того, громадськість очікує рішучих дій при про-

веденні економічної політики, і малоймовірно, що їхні лідери зможуть заспокоїти свої народи, мотивуючи тим, що вони мало що можуть зробити, оскільки традиційні методи майже вичерпали себе в результаті дії тих або інших чинників, що знаходяться поза їхнім контролем. Як результат - виникнення у громадськості глибокого відчуття незадоволеності та апатії, що можна спостерігати в багатьох державах.

Невдачі в досягненні міжнародних інституціональних домовленостей у політичній сфері очевидні. Від Руанди до Югославії, а також в інших охоплених війною районах - всюди можна спостерігати свідчення невдач міжнародного співтовариства у вирішенні невідкладних (а часом пов'язаних із трагедіями) проблем, що є результатом відсутності міжнародних структур, наділених необхідною владою. Адже це дозволило б їм вживати необхідні заходи в тих ситуаціях, які не в змозі розв'язати національні уряди. Якщо за короткий строк можна було знищити близько 1 млн. жителів Руанди, а цю різанину було показано в усіх куточках земної кулі, є всі підстави думати, що навряд чи міжнародне співтовариство здатне що-небудь зробити, хіба що висловити співчуття. Цю трагедію можна назвати жорстким обвинувачувальним актом, який свідчить про трагічні недоліки існуючої міжнародної політичної системи. Доказом проникливості й інтуїції може бути дослідження, проведене в 50-і р. професорами Гарвардського університету Г.Кларком і Л.Соном. Вони писали про необхідність «створення всесвітніх структур, аналогічних тим, що дозволяють підтримувати законність і порядок у національних суспільствах і на місцевих рівнях» [4].

Все це зумовлює необхідність порушити таке питання: якою може бути найбільш дієва відповідь на зниження ефективності політики? Перша і очевидна відправна точка - усвідомлення того, що значна частина неефективності урядових дій, безпомічність, що їх супроводжує, виникає тому, що необхідні акції починають здійснювати окремі суверенні держави, які діють поодинці і прагнуть максимально використовувати свою владу. Крім того, спільні, скоординовані зусилля можуть підвищити (іноді дуже помітно) ефективність раніше недієвої політики. Усвідомлення того, що у світі, де ступінь взаємозалежності постійно збільшується, національні структури все менше і менше спроможні вирішувати проблеми, які по суті набули міжнародного характеру, і що необхідно елементарно підвищити політичну активність, є рушійною силою низки експериментів, проведених у різних частинах світу і спрямованих

на посилення інтеграційних процесів, створення наднаціональних структур для їхньої підтримки, надання необхідної спрямованості. У дуже цікавій редакційній статті «Суверенітет проти страждань» Б.Уркварт (колишній співробітник ООН з особливих питань зовнішньої політики) відзначив, що «більшість процесів, що відбуваються в сучасному світі, піддають сумніву принципи національної суверенності. Технологія розвитку засобів зв'язку, забруднення навколишнього середовища, радіоактивні відходи, невиправданий ріст грошей в обігу, посилення впливу релігійних ідей і секуляристських тенденцій, СНІД, наркоманія, тероризм - усе це лише мала дещиця того, на що в межах національних кордонів приділяється мало уваги» (New York Times, 17 Apr. 1991). Основним серед подібних експериментів можна назвати економічний, політичний і інституціональний розвиток Європейського Союзу [5].

Частково недовіра до глобальних структур зумовлена спадковими властивостями людської натури. Багато хто думає, що людина за своєю природою егоїстична та агресивна, і війни є відповідним відображенням її внутрішнього змісту. Виходячи з цього, вимирання людства як виду практично неминуче. Оскільки руйнівна сила зброї з урахуванням сучасної технології стає все більшою, настане час, коли людство просто-напросто знищить себе.

Проте подібні погляди суперечать постулатам багатьох релігій, які говорять, що «людина - важливіша цінність, її вартість безмежна» і після відповідної освітньої підготовки ці «цінності» можуть побачити світ і принести немалу користь людству загалом. І не слід вважати наївним заперечення релігіями того, що люди поводяться огидно один з одним. На жаль, протягом XX ст. людство довело подібні здібності до небувалого розміру, і, можливо, те століття згадуватимуть як такий етап у процесі еволюції людини, коли подібна здатність набула жахливих розмірів. Це визнання того, що «руйнація, війна й експлуатація були проявом незрілості в тривалому історичному процесі і нині людська раса однозначно відчуває почуття тривоги, що свідчить про настання етапу зрілості» [6].

Дехто бачить інші перешкоди на шляху створення глобальних структур. Так, вони розглядають різноманіття людського роду як непереборний бар'єр стосовно поглиблення міжнародного співробітництва і реалізації ініціатив, які могли б сприяти утворенню глобального інституту влади. На їхню думку, для того, щоб сконструювати державну машину, спроможну управляти на глобальному рівні, індивідууму необхідно мати якості, прийнятні

для всіх і визнані усіма, чого в даний час немає. Але такий підхід не бере до уваги швидкого розвитку засобів зв'язку, що відбувся в XX ст., і є свідченням трансформації світу в інформаційну цивілізацію. Революція у сфері комунікацій скоротила відстані на нашій планеті і привела до більшого зближення націй. Більше того, вона змусила людство взяти під сумнів погляди на людську натуру і його (людства) нездатність перебороти первісну обмеженість, зробила значний внесок у зростання самоусвідомлення людей як громадян планети.

Крім швидкого розвитку телекомунікацій і засобів зв'язку існують інші всіма визнані чинники, спроможні допомогти подоланню різноманітних бар'єрів. Дійсно, багато хто розглядає Декларацію прав людини як своєрідний широкомасштабний консенсус певної частини міжнародного співтовариства з фундаментальних загальнолюдських цінностей. У різних статтях Декларації такий концептуально важливий параметр, як воля людей, розглядається як основа для функціонування урядів і, відповідно, для періодичного з'ясовування їх легітимності за допомогою виборів (Стаття 21). Повинні бути забезпечені законодавчі гарантії безпеки громадян і рівного захисту для всіх (Стаття 7); повноцінний доступ до інформації, свобода створення асоціацій і волевиявлення (Стаття 19); право власності (Стаття 17); право на рівень життя, достатній для підтримки здоров'я і добробуту індивідуума та його сім'ї на необхідному рівні (Стаття 25).

У будь-якому разі існування міжнародних інститутів або Всесвітнього уряду зовсім не означає стандартизації цінностей. Головне, щоб було визначене певне коло людських цінностей, які визнаються усіма націями і є суб'єктом дії міжнародних відносин, наприклад, екологічна стабільність. А вже крім того можуть існувати різні конкретні інституціональні структури. Наприклад, різноманітні релігії і вчення так само, як традиції і звичаї.

Створення наднаціональних структур припускає втрату суверенітету в певних сферах. Але готовність передати частину повноважень наднаціональним інститутам (як це було з Європейським Союзом) уже сама по собі є цілеспрямованою дією в сфері культурної і національної суверенності. Так, коли в 1994 р. громадяни Австрії, Фінляндії і Швеції взяли участь у національних референдумах своїх країн і ухвалили рішення урядів про вступ до Європейського Союзу, то тим самим була передана частина суверенітету в ключових галузях, що були раніше у веденні національних урядів. Це було зроблено з тієї причини, що влади

усвідомлювали, що визнання існування загальних інтересів і переваги від більш тісного співробітництва перевищують збитки від утрати деякої частини суверенності.

Нині функціонуюча система суверенних держав часом створює ілюзію свободи. Так, країни можуть застосовувати силу для захисту своїх «життєвих» інтересів, що, наприклад, і робили Іран і Ірак протягом 80-х років, зазнаючи людських втрат, руйнуючи економічні, соціальні й політичні основи існування суспільства. Політики могли безперешкодно вирішувати, яку частину держбюджету необхідно виділити на потреби оборони й охорону державних кордонів. Але подібна свобода є серйозним обмеженням на шляху акумулювання ресурсів для підвищення життєвого рівня населення. Може краще не мати свободи для того, щоб володіти знаряддям ведення воєнних дій, оскільки міжнародні політичні організації сягнули такого рівня розвитку, який дозволяє їм усунути необхідність значних витрат на безпеку. Таким чином визволяються кошти для боротьби з голодом і злиднями або для вкладення їх у майбутнє своїх дітей.

Відмовляючись від деяких національних «свобод», не потрібно при цьому потрапляти у полон ідей про єдиний Всесвітній уряд у супердержаві, типу оруелівського, де контролюється і направляється кожний крок, де знищується сама думка про розмаїтість людських рас, що упродовж століть були джерелом життя і творення. Правильніше було б уважно досліджувати принцип єдності в різноманітності, який не повинний ігнорувати розмаїтість етносів, що відрізняються за мовою, образом мислення, навичками і традиціями.

Ще один контраргумент супротивників Всесвітнього уряду полягає в переконанні, що при реалізації подібної ідеї виникне величезна за своїми розмірами і недієздатністю бюрократія [7]. Водночас цілком можливо, що створення міжнародних інститутів дозволить урядам позбутися (або значно скоротити масштаби) багатьох обтяжливих їх функцій (наприклад, оборона), які нині є невід'ємною частиною життєдіяльності суверенної держави. Подібне скорочення створило б як мінімум немалі потенційні можливості для ефективної діяльності соціального організму.

Таким чином, утворення глобальних структур не лише сприяло б розширенню малоефективно працюючої бюрократичної системи, а й раціоналізації діяльності уряду, поступово б усунуло бар'єри, що виникають на шляху об'єднання людства, породжують страх, підозрілість, нездорову конкуренцію в діях держав. У

будь-якому разі негативні явища, що асоціюються з протидією бюрократії (будь то місцевий рівень, національний або міжнародний), можна усунути через поліпшення діяльності адміністративної системи і управління (при чіткому визначенні цілей і конкретної відповідальності), але не скасуванням бюрократичного апарату як такого.

Громадяни тієї або іншої країни часом можуть відчувати, що уряд не розуміє їхніх потреб і не в змозі раціонально розпоряджатися наявними засобами й ефективно працювати. Але мало хто стверджуватиме, що логічним вирішенням таких проблем був би розпуск уряду, тому що виконувані ним функції можуть бути ліквідовані або його дії взагалі проігноровані. Висуваються аргументи і проти створення міжнародного органу з охорони навколишнього середовища; мотивацією є те, що це може призвести до росту забюрократизованості. Подібні висловлення навряд чи можна вважати серйозними, оскільки це однозначно припускає, що альтернатива краще, тобто нехай виникне глобальна екологічна криза, що неодмінно настане в результаті відсутності форуму, де можна було б на міжнародному рівні обговорити цю проблему і необхідні дії.

Ті ж, хто думає, що утворення Всесвітнього уряду неминуче призведе до суперцентралізації влади, до надмірного зменшення локальних і національних свобод, навіть до виникнення якоїсь світової диктатури, повинні звернутися до історії. Коли в Сполучених Штатах колонії відмовилися від суверенітету на користь федеральної влади, нічого подібного не сталося; тим більше аналогічні речі не відбулися в Європі. У демократичних суспільствах, що живуть відповідно до існуючого законодавства, цілком можливо обмежити легальними способами активність уряду, як це мало місце з Європейським Союзом, завдяки використанню час від часу так званого принципу допоміжності. Це означає, що певна сфера, така, наприклад, як початкова освіта, ефективніше працюватиме під контролем нижчих урядових чиновників (у даному разі місцевих органів влади); при цьому припускається, що більш високі урядові чини безпосередньо не займатимуться цією галуззю. Використання зазначеного принципу передбачає, що питання охорони навколишнього середовища, управління економікою, оборони, безпеки (оскільки вони торкаються інтересів будь-якої країни) повинні перебувати у віданні наднаціональних структур. У цьому ж напрямі діє і такий чинник, як високий ступінь інтеграції держав.

Список літератури

1. *Бусыгина И.* Неравномерность регионального развития остается характерной особенностью Европейского союза // Евро.- 1999. - №4 http://www.chronicle.ru/publish/magazine/euro/1999-e4/contents.htm 2.*Алан А.Тейт.* Глобализация - угроза или новые возможности для Европы? Проблемы теории и практики управления. http://www.ptpu.ru/ARCHIVE.HTM 3. *Иноземцев В.* К истории становления постиндустриальной хозяйственной системы (1973-2000). http://scd.centro.ru/Postind.htm 4. *G.Clark and L.B.Sohn.* World Peace Through World Law. - Cambridge: Harward UP, 1960. - 282 p. 5.*Augusto Lopes-Klaros*Implications of European Integration. World Order, 27.2 (Winter 1995/96), p. 35-48. 6.*The Universal House of Justice, The Promise of World Peace:* To the Peoples of the World.- Haifa, Israel, 1985.- 16 p. 7. *J.Tyson,* World Peace and World Government: From Vision to Reality.- Oxford: George Ronald, 1986. - 126 p. 8.*Russell B.*Has Religion Made Useful Contribution to Civilization? An Examination and a Criticism.- London: Watts & Co., 1930 9.*Russell B.* Religion and Science.-London: T. Butterworth-Nelson, 1935 10.*Richard N.*Cooper. International Cooperation: Is It Desirable? Is It Likely? - Harvard University, address given at the International Monetary Fund Visitors Center, 1988.

УДК 008

М.В.Дяченко

ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРНОЇ КОНСОЛІДАЦІЇ ЛЮДСТВА

Акцентується увага на двох основних напрямах розвитку світового культурного простору: по лінії переборення замкненості національних культур; шляхом збереження і примноження культурної спадщини кожного народу, всебічного розвитку власних традицій і надбань

Всебічне освоєння культурної спадщини, періодичні звертання до неї нових поколінь є додатковим резервом вирішення проблем оновлення життя людства, стимулом прискорення його руху по шляху культурного прогресу. Потенціал культурної спадщини, як відомо, не зводиться лише до акумуляції досягнень вітчизняної, національної культури, він обов'язково охоплює і кращі досягнення співіснуючих національних культур. Ці досягнення, таким чином, набувають загальнолюдського, вселенського значення. Саме в процесі взаємодії культур викристалізовується загальнолюдське, загальнозначиме в національних культурних масивах. Воно є тим містком, який з'єднує культурні материки, на його основі відбувається інтеграція людської духовності. Культурні цінності, таким чином, виникаючи первісне в лоні національних культур, віддзеркалюючи інтереси окремих соціальних груп і прошарків, у процесі міжнаціонального, міжкультурного відбору підносяться до рівня загальнолюдських і створюють загальносвітову скарбницю культури.

Консолідація націй і культур - єдина розумна альтернатива ідео-

логії і політиці «холодної війни». Вона припускає діалог замість конфронтації, пріоритет загальнолюдських цінностей і інтересів над іншими інтересами, плюралізм існуючого і майбутнього світу як умову розвитку і взаємозбагачення політичних систем, країн, народів і культур. Об'єктивна тенденція така, що суспільні структури країн як Західної, так і Східної Європи все більше запозичують одна в одної досягнення технології і культури. Сучасне політичне і культурне мислення грунтується на методологічній основі діалектики, яка потребує опосередкування протилежностей в єдиній цілісності, зняття їх на новому якісному рівні. Тут «спрацьовує» логіка, яка основана не на принципі змертвілої антитези, а на грунті діалектичного синтезу. Вона передбачає діалогізм мислення, але це не діалог «глухих», а конструктивна взаємодія партнерів, в основі якої - досягнення спільної мети, взаєморозуміння, співпраці і балансу інтересів.

Вихід людства на рівень гармонійного існування - це прорив до нового рівня становлення і розвитку загальнолюдської культури - єдиного культурного простору. Він має відбуватися за двома основними напрямами. Передусім, по лінії переборення замкненості національних культур, ізольованості і відчуження «локальних» цивілізацій, налагодження активного обміну культурними цінностями між ними. Основою культурної консолідації людства є спільний знаменник усіх національних культур - гуманізм. У кожній національній культурі - в її фольклорі, релігії, мистецтві, філософії - загальним мотивом є ідея неповторності, унікальності людини, визнання її права на життя і культурну творчість. Серед тез і постулатів програми розвитку культури, яка проголошена з ініціативи ЮНЕСКО ще в 1986 році знаходимо таке: єдність в різноманітності як символ справжньої культури, як грунт, на якому здатне об'єднатися людство, тенденція гуманізації політики, спрямованої на зміцнення цілісного світу в усій різноманітності існуючих розбіжностей, поглиблення загальнолюдських засад у вирішенні завдань практичної політики.

Національна культурна спадщина не може бути закритою для сприймання її іншими народами і націями, вона повинна органічно входити до загальносвітової культурної скарбниці і збагачуватися за рахунок неї. Звичайно, є певна небезпека втрати унікальності культур через культурну експансію (американізація всієї західної культури стала очевидним фактом). Науково-технічний прогрес теж спонукає до стандартизації й уніфікації культурно-творчої діяльності в усьому світі.

Але протидією цим тенденціям є здатність національної культури до самозбереження, самовідтворення. Ніякі культурні інновації не зможуть деформувати живу, розвинену в своїх національних традиціях культуру Тому другий напрям у розвитку гармонійного культурного простору - це збереження і примноження культурної спадщини кожного народу, всебічний розвиток кожної національної культури на основі власних культурних традицій і надбань.

Необхідною умовою саморозвитку національної культури, існування живої культурної традиції є гуманізація всієї системи суспільних відносин і, в першу чергу, ПОЛІТИЧНИХ. Відсутність справжньої демократії і свободи слова, економічний і політичний диктат, який обов'язково поширюється і на сферу духовності, соціальна незахищеність людини і цілих народів - все це деформує і гальмує процес культурної творчості, стримує ініціативу особистості, відриває її від традиційної національно-культурної основи, призводить до втрати соціальної пам'яті Саме ці чинники і зумовили в період панування сталінізму деформації і застійні явища в національних культурах, у всій культурі колишнього СРСР.

Відчуження селянина від землі, робітника - від засобів виробництва, інтелігента - від живої, пов'язаної з практикою соціокультурної творчості призвело до деформації духовності, гуманності людини. Як наслідок - альтернативні соціальні прояви в формі пияцтва, наркоманії, проституції, злочинності, безгосподарності і споживацтва, втрата національних культурних традицій, вандалізм по відношенню до цінностей історії й культури. Відродження на новому історичному етапі духовності народу, традицій національної культури безпосередньо пов'язане з темпами оновлення і розбудови соціально-економічної й ідейно політичної сфер життя суспільства. В поверненні людині соціального статусу господаря своєї землі, матеріальної й духовної культури, своєї історичної долі - шлях до культурного самовідродження української нації. Інфраструктура культурної творчості, яка історично склалася в тоталітарному суспільстві, а також притаманні їй функції потребують корінної перебудови.

Прагнення зберегти традиції (наприклад народно-художню творчість) часто зводиться до показової псевдокультури. Як наслідок, суть і зміст справжньої народної культури молоді покоління успадковують поверхово, оскільки народне постає в різних формах зовнішньої атрибутики. Так, якщо це українська народ-

на творчість, то часто акцент переноситься на зовнішні аксесуари - козацькі чуби і шаровари, практикуються різкого роду кривляння на сцені, псевдогумор, примітивний діалог та ін. Проте українське народне мистецтво має величезний духовний потенціал. Однак перед вітчизняним і особливо перед закордонним глядачем воно постає часто в не адекватно віддзеркалюючому народність виді.

Самодіяльна творчість, якщо вона відірвалася від глибинного коріння і традицій народу, хиріє і вироджується. За наших часів склалася така ситуація в народній культурі, коли істинно народне поступово забувається і щезає, а «нове», штучно створене штатними працівниками культури (обряди, масові дійства), не приживається. Замість органічного синтезу народної культурної традиції і нових, сучасних форм створюється чудернацька суміш. Будь-який концерт сьогодні - це або мішанина сучасного зі стародавнім, або наслідування певних зразків псевдопопулярної музики і мистецтва.

Певна частина художньої інтелігенції побоюється, що культурно-інформаційний потік із Заходу, зашкодить національним культурам нашої країни. Але в умовах, коли планета все більше стає «єдиною оселею» народів, націй і культур, неможливо уникнути зовнішніх впливів. З діалогу і переліку течій, шкіл, напрямів, їх взаємовпливу і синтезу виростає нове в духовній культурі. Будь-яка монополія і заборонні дії можуть призвести до уповільнення культурного прогресу, а іноді і до застою.

Людство в цілому зацікавлене в збереженні різноманітності кожного національно-культурного потенціалу в єдиному фонді світової культури. У свій час В. Соловйов у контексті своєї філософії всеєдності та ідеї космізму вважав за необхідне для людини і людства «збирати світ в ідеї», охороняти основи спільного життя», без яких людство не могло б існувати» [1]. Аналогічні ідеї висував і М. Драгоманов, зауважуючи, що українська культура, зберігаючи свою самоцінність і самобутність, повинна піднестися до вищих загальнолюдських зразків культурної творчості і посісти належне місце у світовому культурному просторі [2].

Різноманітність культур є передумовою обміну між ними, а, отже, і запозичення, як правило, тих елементів, які мають загальнолюдську значимість. Запозичення певних елементів інокультури не загрожує національній самобутності даної культури саме через загальнолюдський характер успадкованого матеріалу. Такі запозичення добре узгоджуються з існуючою віковою культур-

ною традицією, не деформуючи її. Сила і гнучкість цієї традиції така, що дозволяє окремим народам користуватися культурними запозиченнями без якихось втрат національної самобутності власної культури. Широко відома, наприклад, здатність японців асимілювати досягнення західної культури і технології при збереженні свого національно-культурного колориту.

Існує і зворотна залежність між національно-культурною традицією і культурним запозиченням чим слабіша ця традиція, чим більше вона деформована, тим відчутніший вплив інокультури. Застій в економіці, деформації у соціально-політичній сфері принцип «залишкового» планування який протягом десятиліть практикувався у відношенні до професійної і народної художньої творчості, до сфери побуту, збереження природного і культурного середовища - всі ці та інші негативні явища дуже послабили національно-культурні традиції народів колишнього СРСР, породили недовіру до офіційно проголошуваних цінностей та ідеалів. Духовно-культурний вакуум почав наповнюватися запозиченими з західної «масової» культури псевдоцінностями. В умах молодих поколінь почала утверджуватися психологія негативізму по до вітчизняної культури, до всього «домашнього» і, навпаки, схиляння, а інколи і плазування перед явищами західної цивілізації і культури. Своєрідною формою заперечення дійсності офіційно проголошуваних форм культурності стало захоплення молоді рок-культурою. потяг багатьох молодих людей до різних форм ірраціональності, заглиблення в історико-культурну ретроспективу, пошуки ідеалу в далекому минулому своїх народів. Однією з форм такого заперечення є ескапізм - втеча від світу, відмова вести діалог з ним. В умовах засилля масової псевдокультури, воєнної й екологічної загрози у деякої частини молоді, особливо у представників інтелігенції, виникає бажання поринути в «інше життя», в світ інших культурних цінностей, де екзистенціальні проблеми вирішуються через духовне самовдосконалення. Звідси - захоплення східними релігіями (буддизм, йога, кришнаїзм та ін.), в яких проблема людини, її духовності посідає чільне місце.

Водночас із пасивними формами заперечення в культурі виробляються і різні форми активізму. Організаційно це реалізується у створенні різних неформальних соціальних груп і об'єднань як засобу самореалізації тих чи інших концепцій і установок - від екстремізму до конструктивно-соціальної, суспільне прогресивної діяльності.

З огляду на всі обставини, які зумовили духовно-культурну атмосферу суспільства 90-х років, мабуть, старшим поколінням треба більш терпляче ставитися до нових явищ у сучасній молодіжній культурі, зокрема і до таких запозичених із західної культури, як рок-музика. Всі ці явища - це свого роду альтернатива девальвації багатьох духовних цінностей вітчизняної культури. В ідеалі необхідно прагнути до «поліфонії поколінь»: це не лише успадкування досвіду старших, але й, навпаки, прислухання до запитів та інтересів молодших поколінь.

Крім причин, так би мовити, «місцевого» характеру, що зумовлюють деформації в розвитку духовної культури існують і глобальні детермінуючі чинники - чинники «цивілізації». Швидкими темпами відбувається руйнування природного середовища. Техніцизм, сцієнтизм немовби витісняють зі світу людських відносин гуманне, добре, вічне. Діяльність людини насичується прагматичними установками, сухою раціоналістичністю, стає формально регламентованою. Щезають або девальвуються такі екзистенціальні прояви людського духу, як милосердя, душевність, віра в добро, надія на краще майбутнє, любов до ближнього, співчуття. Все це - не що інше, як свідчення дегуманізації культури і багато в чому плата людини за «успіхи» науково-технічної діяльності. Звідси туга за «чистою» душею людини, первозданною природою, первісною гармонією людського і природного в культурі. Відчутно віддзеркалюють ці прояви людського духу представники художньої і наукової інтелігенції, які намагаються на сторінках публіцистичних творів зробити більш розумною «цивілізацію», виступають за гуманізацію людської діяльності.

Інтерес до проблеми успадкування в культурі не згасає, а, навпаки, посилюється в культурологи, філософії культури Переосмислення минулого, нове його бачення з позиції завдань сьогодення - це засіб отримати новими поколіннями додаткові імпульси життєтворення. У них буде своя, інша інтерпретація, своє історично зумовлене бачення культурної спадщини. Але існування «свого» погляду на минуле культури у кожного покоління не тотожне культурно-історичному релятивізму. Адже багатство культурної спадщини невичерпне, воно багатогранне, і це зумовлює можливість неоднозначної його інтерпретації в контексті оновленого життя.

Список літератури

1. *Соловьев В.С.* Сочинения: В 2 т.- Т. 1.- М., 1988.- С. 66, 77.
2. *Драгоманов М.П.* Вибране.- К., 1991.- С. 301-302.

Бібліотека ХДАК
інв. № 937757

УДК 008(477)

Л.В.Резнікова

ДІАЛЕКТИКА НАЦІОНАЛЬНОГО ТА ІНТЕРНАЦІОНАЛЬНОГО В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Процес розбудови культурного життя сучасної України базується на двох принципах: відвертості менталітету українського народу та міжнародних норм-стандартів світового співтовариства

Сучасна культурологія поєднує безліч напрямів, кожний з яких базується на певних засадах. Гегелівська традиція у культурології реалізується у побудові таких теоретичних моделей, які основані на відомих принципах (принцип розвитку, детермінізму, єдності логічного та історичного, сходження від абстрактного до конкретного тощо), універсальних відношеннях (тобто законах), категоріях.

Оскільки культура як будь-яка система має суперечливу сутність, то її розвиток здійснюється у двох формах: а) як постійне виникнення та розв'язання тимчасових суперечностей; б) як послідовне розгортання глобальних суперечностей у часі, що створює напрям розвитку. Останній процес складається з окремих етапів: утвердження, заперечення, заперечення заперечення. Перший етап є втіленням найзагальнішої, універсальної, потенціально багатої протилежності, яка відображає природу системи. На другому етапі (етапі заперечення) панує «своє інше», інша протилежність, яка була раніше лише частковою формою структури системи. На третьому етапі (етапі заперечення заперечення) переважає перша протилежність у новій формі їх синтезу, відбувається збагачення, розвиток природи системи; система сягає найвищого ступеня повноти свого змісту. Завершенням третього етапу вичерпуються можливості розвитку системи, які закладені у даній основі, сутності. Подальший розвиток системи може відбуватися тільки на базі нової сутності.

Гегелівська тріада діє як по відношенню до глобальних космічних, природних, суспільно-історичних процесів, так і по відношенню до будь-яких конкретних їх форм, окремих ступенів, етапів тощо. Згідно з гегелівською традицією структуру культури можна подати як єдність протилежностей різних якостей - матеріального й духовного, традиційного й новаторського, національного й інтернаціонального та ін. Процеси розгортання та розв'язання відповідних суперечностей мають свої специфічні особливості залежно від того, на якій сутності суспільства вони відбуваються.

Форми сутності існування України в різні епохи були різними.

Загальні форми сутності пов'язані з формами її залежності від інших держав, вони зумовлюють ціннісні орієнтири як часткові форми сутності різних сфер культурного життя народу. Принципово новою формою сутності існування сучасної України є її самостійність, політична незалежність від інших держав. Це є основою створення у сучасному та майбутньому численних ідей-парадигм щодо розбудови державності, вибору політичних, економічних, культурних орієнтацій, формування нових суспільних відносин, нової свідомості та самосвідомості. І процеси виникнення, розвитку та змін окремих ідей-парадигм, і великомасштабні процеси розвитку України як самостійної держави підпорядковані гегелівському універсальному відношенню заперечень (закону).

Сучасний період існування Української культури є, за тріадою Гегеля, першим етапом розвитку культури України як самостійної держави, етапом домінування національного над інтернаціональним, етапом розкриття змісту національного як властивого глибинній природі народу.

До форм розвитку національних аспектів культури сучасної України можна віднести відродження певних елементів минулого, збагачення їх змістом сучасного та надання їм відповідної цінності; асиміляцію та інтеграцію з культурою народів інших країн і України; активне творення самобутньої національної культури. Процес розбудови культурного життя сучасної України базується на двох принципах: відповідності українському менталітету та міжнародним нормам-стандартам цивілізованого світу. Конкретизуємо деякі аспекти розвитку культури.

У створенні сучасних форм державності великого значення набувають такі форми, які були цінними у різні періоди історичного розвитку. Особливе місце в історії української державності посідає козацтво. Принципи козацького устрою (демократія, рівноправність, виборність та ін.) не лише не втратили свого значення, але й набули нового політичного звучання. 17 березня 1992 р. Міністерство юстиції зареєструвало Українське козацтво (головний отаман - Є.Петренко). Ця організація покликана відродити та розвинути певні елементи козацького способу життя.

Нині відбувається інтенсивний процес відродження релігійного культу та свідомості: функціонує більше ста релігійних навчальних закладів, більше двохсот монастирів, величезна кількість церковних приходів. Відновлюються та набувають нового рівня розвитку різні форми релігійного мистецтва (архітектура, іконопис, живопис, хорове та вокальне мистецтво, музика, декоратив-

но-прикладне мистецтво тощо).

Провідними ланками культури є освіта та наука. Великою подією в освітянському та науковому житті сучасної України стало повторне відкриття Києво-Могилянської академії - закладу, який з XVII ст. був центром наукової та освітянської думки в Україні. Поновлено такі форми навчання, як ліцей та гімназія. Великий інтерес у сучасному філософському житті викликає спадщина маловідомих або зовсім невідомих мислителів минулого; це - твори І.Вишенського, К.Транквіліона Ставровецького, З.Копистенського, К.Саковича, С.Оріховського-Роксолана (XVI-XVII ст.). Ідеї великого українського філософа Г.С.Сковороди (ідеї духовної гармонії людини в теорії «трьох світів» та «двох натур»), які тісно пов'язані з релігійно-етичними сторонами менталітету українського народу, поглиблено вивчаються, переосмислюються, знаходять своє продовження у сучасних філософських дослідженнях.

Великі зміни відбуваються в етичній сфері національної свідомості українського народу. І хоча суспільні цінності залишаються пріоритетними, їх основи докорінно змінюються. Основним у етичних ціннісних орієнтаціях сучасного громадянина є ставлення до рідної землі, до вітчизни, як до матері (поняття «берегиня», «ненька»), високі почуття до батьків, старших та ін.

Нині відбувається відродження національних форм багатьох видів мистецтва - живопису, музики, театру, декоративно-прикладного мистецтва тощо. Так, старовинна тематика, символіка оживає у вишиванні рушників, виготовленні килимів, паласів, розпису крашанок, різьбленні по дереву, в гончарних виробах тощо. Предмети декоративно-прикладного мистецтва повертаються у побут людей, прикрашають його, формують у свідомості людини феномен причетності її до світу високих духовних цінностей.

Наступною формою діалектики національного та інтернаціонального є асиміляція та інтеграція української культури з культурами народів інших країн та народами самої України. Міжнародні політичні, економічні, культурні зв'язки створювали в минулі епохи та створюють нині сприятливі умови для асиміляції та інтеграції багатьох сторін життя різних народів.

Віхами в культурному житті України були створення міжнародних центрів, проведення міжнародних з'їздів, конференцій, конгресів тощо. Політичне життя України відзначилося такими подіями: визнанням України як самостійної держави зарубіжними державами, обранням України членом Наради з безпеки та співробітництва в Європі (НБСЄ - січень 1992 р., м. Гельсінкі),

прийняттям України до Північноатлантичної ради співробітництва (березень 1992 р., м. Брюссель), постійними зустрічами керівників Української держави з керівниками зарубіжних держав, на яких приймаються важливі документи (зокрема в Ялті самміт Балто-Чорноморського регіону - вересень 1992 р.; у Стамбулі Всесвітній самміт - грудень 1999 р.).

Економічний розвиток України залежить від докорінної перебудови основ та технологій виробництва, зміни пріоритетів, інтеграції з підприємствами інших держав, попиту на світових ринках на високоякісну продукцію. Тому нині відбувається інтенсивний пошук прогресивних моделей економічного росту.

Культура України збагачується різними способами, зокрема, через організацію та проведення міжнародних з'їздів, конференцій, фестивалів тощо. Так, у 1993 р. у Києві відбулися Другий Міжнародний конгрес україністів, Всесвітній з'їзд українського вчительства; організовано український центр міжнародного Пенклубу; в Луганську відкрито першу українську бібліотеку-читальню, створену канадською діаспорою.

Поширюються міжнародні зв'язки в галузі мистецтва. В Харкові відбувся український міжнародний театральний фестиваль «Березіль-93»; у Києві - Перший Міжнародний конкурс бандуристів ім. Г.Хоткевича (квітень 1993 р.), Міжнародний конкурс юних піаністів пам'яті Володимира Горовця (квітень 1995 р.) та ін.. Освітянським святом для євреїв стало відкриття Міжнародного єврейського Соломонова університету.

Культурне життя України збагачує спадщина великих мислителів зарубіжних країн, праці яких раніше піддавались нищівній критиці; це - твори з феноменології, інтуїтивізму, прагматизму, психоаналізу, екзистенціалізму, неопозитивізму, теософії тощо. Належачи до скарбниці світової філософської думки, вони формують різні підходи до розуміння світу, людини, сприяють утвердженню людини як вільної істоти, розвивають інтелектуальну толерантність, збагачують духовний світ взагалі. На жаль, незаслужено опинилась у тіні діалектика, витоки якої містяться у Стародавньому Сході та Стародавній Греції.

Завдяки зв'язкам українського народу з іншими народами словник української мови поповнився словами польського, німецького, французького, тюркського, російського походження. Цей процес відбувається понині. Особливим джерелом збагачення словникового запасу є міжнародні слова (дефолт, самміт, транш, траст тощо).

Третьою формою існування та прояву діалектики національно-

го й інтернаціонального в культурі сучасної України є творення самобутньої культури. У політичному житті - це пошуки та впровадження оптимальних форм державності (інститут президентства, Верховна Рада, місцеве самоврядування тощо). Демократизація політичного ладу виявляється у створенні багатьох політичних партій, які є виразниками ідей різних соціальних груп (Соціалістична партія, Ліберальна, Українська християнсько-демократична, Селянська, Партія економічного відродження, Конституційно-демократична, Партія Народного руху та ін.). Формою політичного розвитку України стало створення Автономної Республіки Крим у травні 1992 р. Характерним для економічної структури суспільства є наявність різних форм власності, державних та приватних підприємств, акціонерних товариств та корпорацій.

Великий прогрес спостерігається в освітянській сфері. Педагогічні інститути трансформуються або у педагогічні університети (Київ, Харків...), або у класичні університети (Луцьк), технічні, юридичні, сільськогосподарські інститути, інститути культури - у відповідні університети та академії. Провідним вузом став університет «Києво-Могилянська академія». Відкрито понад ста приватних вищих навчальних закладів. Організація української науки здійснюється як Академією наук, так і галузевими академіями - педагогічних наук, медичних наук, вищої школи тощо.

Систематично проводяться сесії, фестивалі, вечори, присвячені знаменним датам та ювілеям великих діячів минулого - М.С.Грушевського (125-річчя з дня народження - листопад 1991 р.), М.І.Костомарова (175-річчя з дня народження - червень 1992 р.), М.Т.Рильського (100-річчя з дня народження - березень 1995 р.), М.Хвильового (100-річчя з дня народження - грудень 1993 р.), Б.Лятошинського (100-річчя з дня народження - квітень 1995 р.); вечори пам'яті Юрія Клена, Олега Ольжича, Марії Примаченко тощо. Великим святом став Всеукраїнський мистецький фестиваль «Козацькому роду нема переводу», присвячений 500-річчю запорізького козацтва (квітень 1992 р.).

Значного розвитку набуває живопис. У творах І.Марчука, В.Зарецького, О.Глущенка, сім'ї Толкачових переважають мотиви рідної природи, узгодження людини з природою, з собою, внутрішня гармонія. Сучасне музичне життя збагачується завдяки вечорам, концертам, фестивалям, які регулярно проводяться у різних містах України. Глибокого змісту набула форма використання ідей та стимулів музичних шедеврів минулого в сучасній творчості; традиціям бароко та сучасній музиці був присвячений музичний фе-

стиваль, організований у Харкові у вересні 1999 р. У Києві темою фестивалю була культурна орієнтація «Схід-Захід».

Таким чином, у культурі будь-якого народу має місце єдність національного та інтернаціонального в різних її формах. Ця єдність є діалектичною єдністю, тобто такою, де протилежності взаємно передбачають та заперечують одна одну, взаємодіють, переходять одна в одну, збагачують. Діалектична єдність національного та інтернаціонального - форма універсального діалектичного відношення (закону), що розкриває одну зі сторін розвитку культури, суспільного життя взагалі. Гармонійне вирішення названої суперечності зумовлює створення таких феноменів культурного (суспільного взагалі) життя, які характеризуються оригінальністю, самобутністю, відповідають глибинній духовності українського народу та водночас набувають високого інтернаціонального звучання.

УДК 17.023.36

Л.В.Стародубцева

ЗВЕРНЕННЯ ДО МИНУЛОГО: ПРО ЕТИЧНИЙ ВИМІР ПОНЯТЬ «ПАМ'ЯТЬ» ТА «ЗАБУТТЯ»

Відродження культури пов'язується з питаннями "пам'яті" й "забуття", що переплітаються і утворюють складну єдність

1.

Наприкінці XX ст. майже одночасно в різних країнах, що задихалися від несвободи, неправди та політики організованого забуття, все частіше стали звучати слова про те, що культура, позбавлена історичної пам'яті, поступово втрачає себе (Мілан Кундера) [1]. Філософи, письменники, публіцисти стверджували: якщо перетворити людей на «манкуртів», які втратили пам'ять та були насильно викорчувані із духовного грунту минулого, то ними буде легко управляти, а таке суспільство безпам'ятних приречене на загибель.

Етична максима «зберігання і відновлення історичної пам'яті» - дійсно незаперечне «credo» в духовній ситуації, коли навіть у повітрі була розлита проблема метафізичного забуття. «Безпам'ятство» ставало синонімом зла. Відновлення історичної пам'яті - синонімом блага. Отже, здавалося б, усе зрозуміло: «забуття - зло», «пам'ять - добро». Що може бути характернішим для дуалістичного мислення, яке звикло до логіки дихотомій і спрощеної «чорно-білої» діалектики? Проте будь-яке кредо, тим більше, переповнене пафосом і фанатизмом, можна довести до абсурду. На шляху відновлення історичної пам'яті можливі відгалуження і зигзаги, зокрема й інверсії:

замість відродження пам'яті може утворитися солодкувате підроблення під старовину або гра в «мниму історію». Коли замість «животворящого духу» традиції відновляються лише «мертві букви» минулого, коли символи попередніх епох стають непрозорими і знаки втрачають значення, тоді життя культури наповнюється вихолощеними оболонками старих культурних форм і підмінюється купою муляжів і уламків історичної пам'яті.

Досвід минулого сторіччя показав, як подати минуле наскрізь фальшивим. Для цього був цілий арсенал засобів: навмисне витиснення з пам'яті імен і подій, прогалини, викреслювання, «затемнення» пам'яті [2]. Досвід відродження традицій, що прийшов йому на зміну, часто ще менше оптимістичний. Єлейне, «вигадане» і надмірно музеєфіковане минуле - теж обман. У такому разі диктат «організованого забуття» нітрохи не краще стратегії організованого відновлення історичної пам'яті. У першому випадку минуле забувається, у другому має місце перекручування і підміна справжньої історії квазі-історією.

2.

В історії культур є моменти, коли в них починають переважати тенденції консервативні й охоронні. Звичайно це періоди потрясінь і криз, коли культури, втрачаючи сталість перед безоднею небуття, в яку вони небезпідставно бояться скотитися, хапаються, як за рятівну соломину, за ілюзію минулого. Такі «пам'ятливі» культури дуже стурбовані підтримкою і зберіганням слідів минулого.[1] Меморативність здобуває перемогу над стихійним почуттям дійсного і в суспільстві починає домінувати «культ історії», який визначає культурні моделі, стереотипи, духовні орієнтири розвитку. Звідси - шанування пам'ятників, пасеїзм, укорінення у минулому.

Смисловий антипод «пам'ятливої культури» - культура «забутлива». Проте, як не дивно, час її розквіту - теж моменти дестабілізації, зміни парадигм, різких зламів, «переоцінки всіх цінностей». Це інша крайність, протилежний полюс історичного самоосмислення. Коли руйнуються підвалини та інстинкт самозбереження суспільства слабшає, культура з легкістю втрачає сліди минулого. Духовна домінанта зміщується в майбутнє: до «іншого берега безодні», через яку сподівається перестрибнути культура. Звідси - футуристичні мрії та утопізм: цінність минулого вичерпується, пам'ять знецінюється.

Зрозуміло, ця схема досить умовна: обидві тенденції, пам'ятлива і забутлива, сплітаючись і переплавляючись одна в іншу, проростають у культурі одночасно й утворюють складну єдність. Так, найхарак-

терніший тип їхньої взаємодії - «ретроградна амнезія». Психологи називають цим словосполученням хворобу людської пам'яті, коли недавні події стираються в свідомості, а події далекого минулого цілком зберігаються. Артур Шопенгауер називав таку пам'ять «далекозорою» [9]. «Ретроградна амнезія» у культурі виражається в тому, що пам'ять її стає теж певною мірою «далекозорою»: недавня історія свідомо ігнорується, але при цьому духовні пріоритети визначаються в глибших пластах минулого.

Так, пам'ятливість стосовно античності у гуманістів доби відродження цілком уживалася з несправедливою забутливістю стосовно готики. У свою чергу, пам'ятливість щодо готики існувала поряд із надзвичайною забутливістю щодо нормативного класицизму в романтиків. У обох випадках забуття означало не просто випадкову «забутливість через неуважність», а цілком свідоме відторгнення своїх культурних прародичів, дарунки яких спадкоємці несвідомо привласнювали, голосно осуджуючи хиби дарувальників. Занадто часто культурні спадкоємці невдячні до найближчих попередників, але цілком шанобливі до давно покійних, яким зобов'язані значно меншою мірою.

Співвідношення пам'ятливої і забутливої тенденцій створює складну карту історичного минулого, вмонтовану в свідомість культури. На цій карті історичної самосвідомості позначені місця особливої етичної переваги, окремі «локуси пам'яті», материки нейтральних територій, а також «білі плями» й цілі «океани забуття». Мнемонічні закони, які визначають цінність певного «локусу культурної пам'яті», дуже важко виявити. Механізми пошуку історичних симпатій та антипатій, які встановлюють «хронологічну прив'язку» тих ареалів минулого, що овіяні особливим шануванням і сліди яких підлягають відновленню, непередбачені, а, можливо, і зовсім недоступні для пізнання. Не випадково історія, як справедливо вважали античні мислителі, цілком належить сфері думки (doxa), яка відбиває мінливе, тимчасове і скороминуще; але не суто наукового знання (episthmh), що розкриває незмінне, достеменне й абсолютне.

Ми не можемо передбачити, чи не назвуть наші нащадки прикрим непорозумінням «доби спаду» те, що нині вважається гідністю «доби зльоту», і чи не зміниться цей вирок на протилежний у нащадків цих нащадків. Достатньо згадати, якими мінливими були історичні вердикти, винесені, наприклад, епосі «декадансу» протягом лише одного сторіччя. Карта історичної самосвідомості - живе й рухливе утворення. Вона ні на мить не залишається сталою, кожний новий поворот історичних подій змінює її обриси.

3.

Будемо умовно вважати, що «звернення до минулого» є пам'ять, а «відвернення від минулого» - забуття. Але хто або що, яка «всесвітня необхідність» визначає вибір культур між першим і другим? Закони культурної пам'яті і забуття носять штучно-природний характер. Штучний, бо минуле підпорядковується суб'єктивному доборові й інтерпретації. Природний, бо суб'єкт історичного «пам'ятування» культури завжди «над-особистість», і закони «пам'ятування» і забування схильні ритмічним чергуванням тривалістю в сторіччя або тисячоліття; вони подібні приливам і відливам, зміні дня і ночі або маятниковим коливанням. Так епохи зверх-пам'ятливості замінюються епохами надмірної забутливості і навпаки.

Можливо, в історії культур є якісь «природні обмежувачі», фільтри свідомості, що перешкоджають, з одного боку, зайвій забутливості, з іншого - надмірному захопленню історією. На межі XIX-XX ст. саме це - страх затоплення псевдоісторією і мнимою пам'яттю - особливо помітні. Про «зловживання історією» писав Альберт Швейцер [8]. Фрідріх Ніцше з категоричністю стверджував: «надлишки історії шкідливі для життя»[3]. Можна пригадати і ЛЕФівські екстремістсько-футуристичні експерименти «скидання історії з корабля сучасності».

Втім, коли ми виражаємо сумнів у тому, що максима «відродження історичної пам'яті» не завжди і не в усьому доречна, то йдеться не про безжалісне викреслювання історичних сторінок минулого (своєрідний юнацький максималізм новаторських течій), не про варварське спалювання книг або руйнування храмів. Слід навчитися, не кидаючись від однієї крайності до іншої, мудро прощатися з тими пластами культурного минулого, що органічно відмирають, як зав'яле листя живого древа.

Цілком очевидно, що не всяке минуле варте того, щоб бути відродженим. І не всяке звертання до минулого - благо. У дзеркалах пам'яті людина і культура бачать відображення самих себе. І тому іноді в минулому ми знаходимо порятунок від дійсності, але дуже часто таке «звертання назад» стає оковами, що обмежують вільний рух, міцним «ланцюгом», яким культура прикута до минулого.

Іноді звернення назад - не що інше як ескапізм, ілюзорна «втеча в історію», коли, ховаючись від вирішення проблем насущних, культура перекидає в минуле утопічні прожекти нереалізованого існування. Іноді в історії відшукуються «світочі», що зводяться на п'єдестали сучасності і стають зразками для загальної імітації, але іноді погляд у минуле не відкриває нічого крім нескінченного ланцюга

зла і насильства, і тоді подібно минулому свідомість малює похмурі картини буття дійсності. Так «шкідливі навички» історії, від брудних інтриг до кровопролитних війн - перетягаються в сучасність.

Частіше ж історія уявляється чимось середнім між етнографічним музеєм і виставкою воскових фігур. Такий погляд - результат недоладних історичних «реставрацій», від крикливого богошукання, створення «фальшивих» кумирів, показних маскарадів у «історичних» костюмах під супровід «історичної» музики - до націоналістичних закликів, лубочно-пряникової імітації старовини та численних духовних підмін, що криються за гаслами «відродження традицій минулого».

Достеменні традиції минулого нічого спільного з цим не мають. Але як у просторі культурної пам'яті відрізнити «істинну» історію від «фальсифікованої»? Адже не група окремих людей, що проходять у культурі по «відомству розуміння історії», а цілі мережі культурної «пам'яті», заплутані хитросплетення структур над-особистої свідомості, непідвладні волі людини механізми культурної пам'яті та забуття встановили свої «сита» і «фільтри», крізь які просівається минуле: так відокремлюються зерна від плевел - те, що «пам'ятується», від того, що забувається.

4.

Скільки б нас не намагалися переконати, що відродження історичної пам'яті є благом порівняно з холодом Лети, і як би правдоподіб - но не звучали ці запевнення, будемо обережні з узагальненнями. Спробуємо уникнути оманної простоти міркувань, побудованих за принципом «або-або». Самі поняття «пам'ять» і «забуття» позбавлені будь-якого етичного забарвлення. Пам'ять стає «добром» або «злом» у залежності від того, що саме і як саме пригадується. Так, у християнській культурі не всяка пам'ять визнавалася благом, а лише «пам'ять божественна», до якої повинно було «приліпитися серце віруючого». При цьому «пам'ятозлобіє» (зберігання спогаду про зло) вважалося гріховним.

Так само етично амбівалентна і категорія «забуття». Наприклад, забування зроблених людині благодіянь є невдячністю, пороком і найбільшим злом, як колись учили стоїки; але одночасно, - говорили вони, - найбільшою чеснотою є вміння забути про ті благодіяння, що людина сама зробила комусь. «Закон благодіяння, що об'єднує двох осіб, полягає в тому, що один повинен одразу забути про зроблене, а інший - ніколи не забувати про отримане благодіяння,» - писав Сенека [6]. Втім, людській природі властиво саме протилежне. Чи знайдемо ми таку ідеальну людину, яка завжди пам'ятає про ті дарунки, що одержала, і не нагадує про ті, якими обдарувала інших?

Яку б із концепцій пам'яті ми не взяли: релігійну, філософську, психологічну - за рідкісним винятком, перед нами відкривається можливість переконатися в парадоксальній етичній суперечливості основної пари мнемонічних понять: «пам'ять» та «забуття». Навіть у першоджерелах європейської метафізики, зокрема в текстах Платона, можна відшукати протилежні твердження про те, що, з одного боку, «забуття є втрата знання» [4] і, отже, відпадання від істини і «зло»; але, з іншого боку, забуття - «благо»: для пересиченого навчанням «забуття знань не викликає суму» [5], тому що філософ пам'ятає лише найважливіші принципи, інші ж відкидає.

Так добро чи зло таїть у собі звичка «звертатися до минулого»? Міфопоетичне переконання в тому, що звертатися до минулого - благо для людини і народу, корінилося в беззастережному віруванні: те, що вже здійснилося в минулому, краще того, що має відбутися в майбутньому. Наші давні предки були переконані, що «золотий вік» - епоха богів і героїв - у незапам'ятному минулому. Варто лише воскресити в пам'яті цей забутий «золотий вік», і людина повернеться до священного. У циклічних моделях історичного розвитку «звертання до минулого» означало вихід із часу і повернення до Початків. Втім, в Аїді були встановлені свої правила: не можна обертатися убік «примарного царства тіней». Можливо, саме звідси виникла заборона Орфею: «Не оглядайся назад».

Еллінське поняття «істини», алетейя (alhJeia) буквально означало: «а-Летейя» - те, що не підлягає забуттю, вічна першооснова буття. Все, що живе в часі і підпорядковується гераклітову закону нескінченного становлення, гине в річці забуття - Леті. У міфопоетичній картині історії поняття «пам'ять» і «забуття» етично подвійноорієнтовані: пам'ять є добром, якщо мова йде про повернення до істини, до священного першоджерела творіння, і пам'ять є злом, якщо оглядатися на світ ілюзорний і примарний, адже це є не що інше як віддалення від істини. І, відповідно, забуття світла істини і добрих богів є злом, але забуття зла - добро. У світі, де історія звивається в кільце «вічного повернення», пам'ять і забуття замкнені в «мнемонічне коло», де, взаємно відбиваючись, вони вступають у дивний поєдинок, своєрідне духовне змагання протилежностей, у котрому немає ні переможців, ні переможених.

У картинах історії, змальованих світовими релігіями і закріплених у священних текстах різних традицій, поняття Пам'яті і Забуття вертикально розривали хід історичного часу. У релігійній свідомості «звертатися до минулого» означало, насамперед, звертати свій погляд до Всевишнього - Творця світу. Пам'ятати про земне минуле мало значно меншу цінність, оскільки незначним,

тлінним і суєтним бачилося життя смертного. Лише пам'ять про вічне як «складень трьох часів» - минулого, сучасного і майбутнього, охоплених єдиним Провидінням, - освітлювала й освячувала історичне минуле. І в цьому разі звернення до історичного минулого - етично суперечливий жест: можна було ретельно берегти реліквії святого, але при цьому розбирати на каміння античні храми, руйнувати статуї Фідія і перетворювати в каменоломню поганський Колізей. Можна було додержуватися заповіді «не вбий» і виправдовувати «убивство» інакомислячих, насильство при обертанні в християнство цілої цивілізації у Новому Світі. Історичне минуле знаходило етичний зміст лише в обертанні до вічного, що задавало абсолютну шкалу цінностей. Усе те в історії, що пов'язувалося з Божественним, було достойно пам'яті: те ж, що не було освячено божественною присутністю, легко забувалося.

Інша річ - новий час, але і тут ми не знайдемо однозначних відповідей. Породження епохи розуму і просвітництва, концепція історичного прогресу, де кожний наступний щабель вищий і кращий попереднього, позбавляє цінності історичне минуле, зберігаючи за ним лише допоміжне значення. Те, що здійснилося в минулому, не самоцільно і має значення лише як фундамент майбутнього. Прагматичне ставлення до спадщини - «витягти краще у попередників із метою його використання, застосування в нових умовах» - сумний зразок такого споживчого «звернення до минулого», де ножиці сприйняття довільно вирізують і цінне, і позбавлене цінності, і придатне, і негоже, нібито минуле - скриня речей, із яких сучасна культура вже виросла, проте, якщо докласти зусиль, можна викроїти зі збережених убрань що-небудь доцільне. У прогресистських моделях розуміння історії поняття «пам'ять» і «забуття» знов етично нейтральні, тому що відповідь на питання: благо чи зло є звернення до минулого, - визначається тим, наскільки «доцільні» нині ті або інші історичні прообрази; наскільки корисні уроки, позичені з історії.

На початку третього тисячоліття, коли відкинутими виявилися і міфопоетичні циклічні концепції історії, і релігійно-есхатологічні сподівання, і концепції прогресу нового часу, питання про те, чи виправдані спроби рухатися «вперед з обличчям, поверненим назад», поки що не має відповіді. Майбутнє - це і не повернення до минулого, і не сходження на новий, вищий щабель, воно просто «інше». Теперішні погляди на історію, звичайно, не віднімають цінності у минулого, надають свого особливого змісту кожній добі та кожній історичній події. Картина історичної самосвідомості полісемантична і строката, а «почуття історії» стає різнобарвним і калейдоскопічним.

Отже, і в цьому разі поняття «пам'ять» і «забуття» етично нейтральні. Відсутні критерії і шкали цінностей. Усе можливо: створювати нове, руйнувати минуле або повертатися до нього, іронічно посміхатися зі старовини та її вшановувати. Рух всесвітньої історії в цілому може мати різні напрямки. Траєкторія історичного шляху разюче байдужа до своєї форми, будь то вектор, кільце повторення старого, зигзаг зльоту, спіраль, «мертва петля» або лабіринт блукань без входу і виходу, в котрому кожна з культурних форм має рівне право на існування. Історичний час перетворюється на простір. Історія в цілому загубила логіку, вищі цілі і смисли. Це - крайня позиція етичного релятивізму стосовно ідеї «звернення до минулого».

5.

Зробимо невеликий відступ від теми. Чи можна відповісти на запитання про «звернення до минулого», не звертаючись до минулого? Здається, ні. І тому в роздумах про етичний вимір понять пам'яті та забуття повернемося в історію. Цього разу це «історія думки», що знає немало проникливих рядків про те, що є Пам'яттю та Забуттям. Втім, до наших міркувань не входить огляд різноманітних концепцій. Платон і Плотін, Блаженний Августин і Ансельм Кентерберійський, Серен Кіркегор і Анрі Бергсон, Мартін Хайдеггер і Павло Флоренський, сотні інших мислителів писали про пам'ять і забуття. Проте бездонні смисли цих понять були, залишаються і, мабуть, покликані завжди залишатися невичерпними.

Кожний час і кожне місце відкривають свій ракурс розуміння. І нині Пам'ять і Забуття висувають нові питання і, як це часто буває, раптово може допомогти відшукати відповідь мислитель, що жив декілька століть тому. Одним із таких мислителів був Григорій Сковорода, мандрівний філософ, або «старчик», «пустельник», як він сам себе називав. Поставлені їм у XVII ст. питання sub specie aeternitatis, «під знаком вічності», виходять далеко за межі його часу. Чи не слід і нам прислухатися до вчення про пам'ять Григорія Сковороди?

У трактаті «Книжечка про чтение Священного Писания, нареченная жена Лотова» Григорій Сковорода міркує про те, що є Пам'ятю, звертаючись до Старозавітної розповіді про порятунок родини Лота з міста гріха, яке мало бути знищеним. Бог заборонив родині Лота оглядатися назад. Порушення заборони - смерть: оглянулася дружина Лота на місто, що горить, і застигла соляним стовпом. [2] Призов «не оглядайся назад» (Лк. 17, 31) дуже важливий. «Не оглядайся» - не згадуй гріх, не повертайся до минулого, перебувай у «вічній миті сучасного», не оглядайся на місто страждання і скорботи, коли

йдеш за його межі, або переносному значенні: «забувай» про град минулого, коли залишаєш його; не прив'язуйся до «тьми зовнішньої», коли підіймаєшся до світла «внутрішньої людини»; не укорінюйся в гріху, коли повертаєшся до чесноти; забувай про загибель, коли йдеш до порятунку.

У цьому трактаті, мабуть, уперше в історії релігійно-етичної думки так повно і поетично викладена концепція про два типи пам'яті: вічну і тимчасову, Божественну і земну. Вслухаємося в слова філософа: «Хто може поминати дружину Лотову, якщо не буде Бог із ним? «Пам'ятай-де останнє твоє...» А останнє є чим, як не кінцем і вічністю? Пам'ятай останнє твоє, що слідує за справами твоїми. Все наше зникає, а на місце тіні вічність... О вічність! Ти одна і світло нам, і пам'ять. Безславний судія, що не пам'ятає тебе! Безпам'ятний богослов, що тебе забув! О вічність, мати тобі пам'ять, а ти її мати... Сидячий на Біблії, книжник мій, скажи мені, хто і що гніздиться в пам'яті твоїй? Яка промова і яка наречена живе й утворюється у твоєму всіх морських і повітряних безодень ширшем дзеркалі? Що то полонить і веселить твою і Всесвіта царицю? Яку царицю? Пам'ять (говорю) твою. Будь ласка, скажи... А пам'ять де твоя? В мені. Що вона пам'ятає? Усе. Як же пам'ятає? Адже все твоє і весь твій хаос стовбичить під носом твоїм. Уся твоя мізерія гніздиться в твоїх зеницях. Те єдино тільки пам'ятається, що заочне. <...> Де ж твоя пам'ять? Адже у тебе немає нічого заочного. Не може ж бути і пам'ять, коли нічого їй пам'ятати. Мабуть, не муч мене (проситься книжник), адже я пам'ятаю усе те, що зробилося вчора. <...> О бідний, із твоєю вчорашньою пам'яттю... Вчора це твоє вже пройшло. Загинула разом із твоїм увечері твоїм і пам'ять твоя. Все, тобто те твоє вчора, що вже зникло, перецвіло і не дізнається місця свого. Якщо земля твоя є ніщо, як же і не пам'ять? От се вона, від землі земна твоя пам'ять. Будь ласка, прокинься! Не весь занурюйся в землю! Приклади до неї і те, чого не бачиш. А прикладеш, якщо пригадаєш. Тим воно велике, чим нетлінне... Бачиш дим? Пригадай вогонь! Бачиш світ цей? Пригадай вічність! <...> Пригадай через цю темряву світло бачення! <...> Сокруши ідола цього!.. Але прокинься і пригадай. Куди ці сліди ведуть? Куди ці ноги несуть? От куди! Бачиш? На горах твій олень. До нього ці сліди ведуть. До нього ці ноги несуть. Піднімай же пам'ять на гори. Відтіля приходить поміч. <...> То значить поминати: «Поминайте дружину Лотову» [7].

Важко утриматися, щоб не привести слова усього трактату. Кожне з них заворожує і зачаровує як молитва. Манить зібрати воєдино цей розсип цитат, метафор, нанизаних на головну думку. Склад-

но витягти зміст із «далекого далека» тексту, написаного своєрідною і напівзабутою мовою. І все ж спробуємо. Отже, перед нами два типи пам'яті. Одна з них - пам'ять-святиня, Цариця Всесвіту і мати вічності. Інша - «вчорашня пам'ять», занурена в землю, заякорена в суєті, спроможна от-от зникнути, як тінь, дим, туман або легка хмара.

Істинна пам'ять - світло, «незаходиме сонце» вічності. Світ цей - лише тінь, дим вічності. Рефрен трактату: «Поминайте дружину Лотову!» - заклик забувати мирське - дим і тінь - і пам'ятати лише святе, вічне. З одного боку, перед нами - сповідання пам'яті нетлінної, пам'яті-святині. З іншого - заклик відвернутися від минулого, сповненого гріхом содомським.

Глибокий містик, що визнавав «дві натури»: видиму і невидиму; поет «безначальної істини» і «солодкого сновидіння вічності»; автор ідеї трьох світів: Макрокосму-Всесвіту, мікрокосму-людини і символічного світу-посередника; мудрець, що закликав «знайти друга у самому собі» й заглянути «у печери серця», мандрівний філософ XVII ст., напевно, і не міг дати іншої відповіді на запитання про етичний вимір пам'яті й забуття.

Так чому ж навчає текст трактату? Вмінню забути неістинне, пригадати істинне. Забути тимчасове, пригадати вічне. Забути тьму, пригадати світло. Вмінню «підіймати пам'ять на гори» і, йдучи від скверни, не оглядатися назад.

* * *

Проте «як тренувати пам'ять, щоб навчитися забувати?» - сумно іронізує наш сучасник. Етика «пам'ятування» в історії культур невіддільна від етики забуття. Увесь світ, населений знаками і символами попередніх культур, наша мова і засіб нашого мислення є плодом багатотисячорічного древа, що проростає із забутого минулого. Бути вдячним спадкоємцем минулого означає воскрешати несправедливо забуті імена, але не плазувати перед історичними кумирами: «сокруши ідола цього!». Бути вдячним нащадком забутих часів значить не викреслювати з історії неприємних або небажаних сторінок, не підміняти реальну історію вигаданими абстрактними схемами, не муміфікувати і не містифікувати минуле.

Крім того, важливо навчитися «забувати». Прощати. Каятися. «Забувати» зло - не означає не пам'ятати про нього, а, навпаки, постійно пам'ятаючи про гріхи, знайти силу «відвернутися», тобто очиститися від них. «Забувати» зло - це, насамперед, перервати той нескінченний ланцюг гріхів, насильства, люті, що погрожує, протягнувшись через сучасність, перейти в майбутнє. «Не звертайся

до зла» - саме це припускає заборона «оглядатися назад», щоб не скам'яніти, як дружина Лота, соляним стовпом.

Пам'ять і забуття не існують одне без одного. І тому поруч із табу: «не звертайся до минулого» - до несправжнього світу мнимої історії - завжди живе протилежний заклик: «Отямся! Опам'ятайся!» Зверніся до світу дійсного і вічного. Є минуле «вчорашнє», що назавжди пройшло, але є минуле «нетлінне», що продовжує жити в сучасному як відблиск вічності - у часі. Культура не може жити, дихати, зростати, не звертаючись до «вічно сущого минулого». І це звертання - до коренів древа життя, до основ, до вищих смислів і архетипів, без «пам'ятування» яких культура приречена на самознищення.

Примітки

[1] Тут ми свідомо не розглядаємо так звану «традиційну культуру», чи то архаїчну, чи середньовічну культуру Далекого Сходу, яким притаманні свої ознаки та особливості.

[2] Призов «Поминайте дружину Лотову», що звучить як поетичний рефрен трактату Григорія Сковороди, має джерелом слова євангеліста Луки в Новому Завіті (Лк. 17, 32): «Вгадуйте дружину Лота». Той день, коли Лот вийшов з Содому, а з неба пролився вогненний дощ та знищив усіх, Лука порівнює з днем Страшного Суду. Саме в Судний день, коли з неба буде литися дощ вогненний та знищить усіх грішників, «не оглядайся назад» (Лк. 17, 29-31).

Список літератури

1. *Книга сміху та забуття.* Інтерв'ю з Міланом Кундерою // Сучасність. - 1986. - № 10 (306). - С. 9-15. 2. *Куртин Ж.-Ж.* Шапка Клементиса (заметки о памяти и забвении в политическом дискурсе) // Квадратура смысла. - М., 1999. - С. 95-104. 3. *Ницше Ф.* О пользе и вреде истории для жизни // Соч.: В 2 т. - М., 1990. - Т. 1. - С. 158-230. 4. *Платон.* Пир. 208 a // Соч.: В 4 т. - Т. 2. - М., 1994. - С. 120. Див. також: Платон. Федон. 91 c-e. 5. *Платон.* Филеб. 52 a-b. 6. *Сенека.* О благодеяниях. II. 7. *Сковорода Г. С.* Соч.: В 2 т. -Т. 2.- Трактаты. Диалоги. Притчи. - М., 1973. - С. 34-63. 8. *Швейцер А.* Упадок и возрождение культуры // Швейцер А. Благоговение перед жизнью. - М., 1992. - С.44-45. 9*Шопенгауэр А.* Афоризмы и максимы. Мысли. - Т. 1. - СПб., 1892. - С. 287. 10*Див.:* Римские стоики: Сенека, Эпиктет, Марк Аврелий. - М., 1995. - С. 14-166.

УДК 7.031.2:392

І.В.Решетнікова

ТРАДИЦІЙНА СЛОВ'ЯНСЬКА ОБРЯДНІСТЬ В АСПЕКТІ УСВІДОМЛЕННЯ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО «МИ»

Традиційна свідомість східних слов`ян неминуче зверталась до опозиції «ми-вони». Для соціальної спільноти відчуття «ми» було пріоритетним, але воно повною мірою реалізувалось в обрядовій діяльності лише при наявності антитез - «вони»

Як відомо, протиставлення «свої» - «чужі» в традиційній суспільній свідомості мало надзвичайне значення, оскільки відображало споконвічно притаманне людині прагнення до самовизначення, виокремлення як подібних, так і інакших. За Б.Ф.Поршнєвим, протиставлення «ми-вони» більш первісне та глибше, ніж «я» і «ти» [1; 81]. У межах відносин «ми-вони» зароджувалися основи пізнішого етичного самовизначення. Відчуття «ми» передбачає реалізацію багатьох суто людських якостей та властивостей. З іншого боку, «ми» набагато біологічніше за «я», воно звертається до найбільшої цінності архаїчної спільноти - кровного споріднення.

Відповідно до закономірностей традиційного світовідчуття певною мірою перебільшуються позитивні ознаки свого роду та «інакшовість» будь-якого іншого. У російському фольклорному перекладі «Откровення» Мефодія, єпископа Патарського (вважається, що цей малоазійський архієрей жив у III - IV ст.ст.), описані народи, що асоціюються «з краєм свого» простору або з північчю: «...Зайшов [йдеться про Олександра Македонського - І.Р.] на край світу і знайшов такі народи, що й сам жахнувся: лютіші за лютих звірів і їдять живих людей; у кого одне око - і те в лобі, а у кого й три ока; в одного одна нога, а в іншого три, й бігають вони так швидко, як летить з лука стріла» [2; 22].

Назва слов'ян походить від «слу» (слово), тобто вони - люди, які говорять зрозуміло, на відміну від чужинців, які не вміють говорити по-слов'янськи. Для слов'ян такими чужинцями стали германці на певному етапі історичного розвитку, їх наші діди нарекли німцями. Німими, за Ф. Буслаєвим, були для наших пращурів і волохи, влахи - від «влъхаті», тобто німі. А готи та англосакси, як помітив ще Ст. Шевирьов, навпаки, від «слов'янина» утворили глагол «slavan», «slavian» для позначення мовчання. Поява особливого імені для народу є ознакою його відособлення і свідчить про високий рівень самоусвідомлення. Ім'я

«слов'яни» було для наших предків, напевно, самоназвою, що об'єднувала різні слов'янські племена.

Очевидно, що космологічні схеми є основою соціальної структури. Саме так як космос протистоїть хаосу, «ми» протиставляється «вони». У східнослов'янській середньовічній свідомості діяла соціальна опозиція «ми-вони», яка давала можливість відокремити дану етнічну спільноту від впливів ззовні.

Гарантією існування роду була безперервна єдність предків і нащадків, померлих і живих. Людина «...відчуває себе часткою багатьох поколінь пращурів, починаючи з батьків і закінчуючи міфологічними родоначальниками племен... Традиція переживається як безпосередня комунікація: живі фізично відчувають ... присутність предків; час для них не відокремлений від спадкоємності поколінь, співвідношення життя та смерті сприймається як органічний, природний взаємоперехід» [3; 128-129].

Часова вертикаль «нащадки - предки» - це спосіб усвідомлення місця в просторово-часових та причинно-наслідкових координатах світу, можливість своєрідного усвідомлення соціального «ми». Міфологічна картина світу східних слов'ян припускала близький контакт зі світом предків, оскільки в поняття роду входило уявлення про зв'язок між предками та нащадками. Нащадки прагнули близькості з пращурами, підтримування стосунків, у яких, вважалось, були рівною мірою зацікавлені й померлі, й живі. Померлі сприймалися як повноважні представники живих в іншому світі, заселеному божествами та духами. Відхід в «інший світ» не означав розрив родинних стосунків. У кожної із сторін залишалися обов'язки по відношенню одна до одної. Так, у класичному творі російської народної поезії «Плач вдовы по муже», що виконувала відома Ірина Федосова, вдова-сусідка, звертаючись до небіжчика, просить його, тільки-но він зійде на інше «живленъице», все розповісти там її «надежноей головушке». В епічному зверненні вдови до чоловіка-небіжчика останній нарікається «красним сонечком»:

Укатилося красное солнышко За лесушка оно да за дремучии.
За горы оно да за высокия, За облачка оно да за ходячии,
За часты звезды да подвосточныя! [4; 118]

«Красне сонечко» (небіжчик) не зникає взагалі, а переміщується в «чужий» простір - «за гори, за ліси» (фольклорні образи, гора та ліс, пов'язані з «тим світом»). Невипадково небіжчик зветься «красним сонечком». Сонечко - фольклорний образ життя. У «плачі» - «життя» голови родини переміщується на «той світ».

Ритуальний обряд «Зварожина» (свято «старих людей» восени, на Покрова) був відлунням поминальної тризни. На поминках їли, пили без веселощів, традиційно вихваляючи чесноти померлого. Потім виголошували: «Ну, Да-Боже им доброй Жизни на Том Свете! - Пусть не печалятся Родичи, у нас все идет, слава Богу! - Да, там как и здесь, що в Яви, що в Прави, та Нави! - Та, покойный Иван у Бога Телят пасет, на Живые Воды скотину водит! - Та, Серега тако-ж, Божьих Коров гоняет на том Свете, та смотрит, щоб вороги не покрали!... Та, хай им там легко живется!» Наприкінці, підводився чоловік з келихом горілки і промовляв: «Родичи милые, а то-ж вам, татко с маткой! Се бо вам, Прадеды, Отцы, Пращуры и Щуры!» [5; 177-178]. І з цими словами виливав горілку в три прийоми на вальковану підлогу. Закінчувалася ритуальна частина поминального обіду виливанням решток горілки в піч або грубу, що означають зв'язок з «тим світом». Незважаючи на зв'язок, два світи у східнослов'янській культурі протистояли один одному і поставали у вигляді соціальної опозиції «ми-вони».

Щоб стати повноправною соціалізованою особистістю потрібний «ключ». Одна з умов здобуття статусу члена спільноти (ключа) в язичницькі часи - обряд ініціації, пізніше - у християнстві - хрещення. У традиційному суспільстві необхідно було взяти участь у обряді перевтілення у «нормального» члена спільноти, результат якого - одержання імені. Неініційована або нехрещена дитина ще не належала до «свого» світу. В Білорусі існувало таке повір'я. Щоб заспокоїти нехрещене дитя чоловічої статі, слід сказати «будь Иван, или Сцепан», а якщо жіночої - «будь Анна, или Мария»» [6; 37]. Припускалося, що заспокоїти дитину, яка ще не введена в соціальну структуру, можна промовляючи будь-яке людське ім'я.

За правилами поминальних ритуалів третього дня (день «перетворення образа» небіжчика, відходу особистості) виконуються асоціальні дії з заборонами «навиворіть». Травестійний характер мала підготовка до прощання імені, особи, що її розуміли не лише як зовнішність, а й завдяки ініціації як соціально певний індивід. Ініціація була найважливішим засобом соціальної підготовки особистості. Без неї людина не лише не могла стати повноправним членом товариства, а й полишити «цей світ» (в іншому разі вона перетворювалась на «потерчу», «мавку» тощо).

Оргіастичні дії напередодні третього дня немов звільняли померлого від імені, а отже - від соціальних зв'язків. У східнослов'янському традиційному уявленні світ мерців був безликим.

Невипадково Зворожні Дід та Баба питали: «А Іван де ж? Чому нема Івана?» На що подавали відповідь: «А пішов до Петрів!» «Петрами» учасники Зворожини називали померлих, бо «при житті людина зветься Іваном, а після смерті вона вже на це ім'я не озивається; стає Петром, а не Іваном!» Щоб викликати мертвого на відповідь, треба його покликати новим іменем. Однак, яке ім'я отримав він по смерті, знає лише «Той Світ». Ось чому «краще Івана кликати Петром» [5; 50]. Отже, східнослов'янська традиційна свідомість припускала уявлення про одержання «душі»-особистості від суспільства та звільнення суспільством померлого від цієї «душі»-особистості. Соціальне «ми», що асоціюється із земним життям, підпорядкуванням нормам та правилам суспільства, ритуально отриманим іменем тощо, протистояло асоціальному «вони», що співвідносилося з антисвітом, нормами «навиворіт», «незнаним» іменем тощо.

«Вони» (перш за все, померлі) характеризуються у фольклорних текстах як «гості». Цим же терміном позначають ряжених, колядників, жебраків і символізують «той світ» на Свята. Берізку (за повір'ям східних слов'ян душі померлих поселяються у березах), яку вносять у село на Семик, а потім потопляють, і ляльку Масленици (Коструби, Костроми) в деяких місцевостях кличуть «гостейка» (від «гість»). У словнику Даля слово «гість» тлумачиться як «лихоманка», а низка фразеологічних зворотів «запічний гість» (у значенні «своя людина») або прислів'я «було б пиво на погості, а у пива будуть гості» [7; 396-397].

Аналіз головного кола зимових ритуалів та звичаїв свідчить, що їх об'єднує поминальний характер. Майже все розмаїття обрядових форм, заборон та повір'їв має певні етапи виконання. Початковий етап характеризувався підготовкою до зустрічі незвичайних гостей (приготування обрядових страв, випічка хлібів); наступний етап - запрошення їх до столу спеціальними мовними формулами.

Дуже подібні обряди поклоніння предкам та поховання. Так, у «Плаче вдовы по муже» вдова звертається з докором до дітей, що вони «проглупали великое желаньицо», не зустріли «злодейную смертушку», не поставили «столи да ей дубовии», не налили їй «питьица медвянова», не посадили її на «стульица кленовии»... [4; 118] (звучить той самий мотив запрошення «гостей» до столу). Під час вечері залишали зайве місце біля столу та зайвий набір для присутніх «гостей». Звичай відкладати першу ложку куті або інших обрядових страв в окрему миску

«для душ», для жебраків, для Христа та ін. символізує годування померлих. Наступний етап - обдаровування ряжених, рівноцінний «акту годування», а наприкінці - «проводи» та очищення хати (обряди вимітання і спалення соломи та сміття).

Особливого значення набувають місця закликання «гостей». Для запрошення душ померлих ходили до клуні чи стодоли, кричали в пічну трубу, виходили на ганок; їжу ставили на піч, викладали на вікно, ставили на призьбяне віконце, підкиали вгору та ін. Тобто, ритуал першого контакту з «гостями» відбувався у маргінальній зоні - ознака «гостей» та «чужих». Ритуал запрошення на вечерю міфічних персонажів (морозу, вовка, чаклуна, відьми, «щедраків», «хазяїна», «діда», «долі», «тьоті» - лихоманки - тощо) безпосередньо пов'язаний зі звичаєм запрошення померлих родичів до спільної обрядової трапези, поширеним у поминальні дні. Принциповим є факт «годування» їх обрядовою їжею - кутею, горохом, кашею, вареною пшеницею, «постиком» тощо. Запрошували «вовка» або «мороз» на кутю з певною метою. Зрозуміло, що йдеться не про задобрювання звіра «горохом», а про заміну слів, викликану забороною в певні дні кликати мерців.

Підтверджується і наявність зв'язку між деякими різдвяними масками у гуртах колядників і нечистою силою, яка тісно пов'язана зі світом померлих. В українському та білоруському «ряженні» найпоширенішими масками були «коза, «ведмідь», «бука», «Баба-Яга», «дорожні люди» тощо. «У буки лице в сажі, голова з рогами, вуха обгорнуті лахміттям, руки з соломи, ноги товсті та криві, тіло сповивалося чим-небудь косматим... «Коза» - у вивернутому кожусі... «Баба-Яга їхала в ступі з костяними ногами, помелом замітала свій слід... «Дорожні люди» ходили з палицею у руці, в постолах і подорожній свиті. Обличчя мали підфарбовані; деякі з них удавали з себе калік з горбами, прив'язавши до спини решето або короб; деякі були... з кривими потворними ногами»[8; 167]. Їх розпитували, звідки вони йдуть, що де чутно, куди прямують?

Відомо, що вечірній та нічний час, як час активності нечистої сили, вважався повсюди небезпечним, тому гостей, що приходили в хату о цій порі, треба було перевіряти набором традиційних запитань: «Хто такі?», «Звідки і куди йдете?» тощо, аби визначити їх приналежність до «своїх» або «чужих». Вказівка у колядувальних текстах на «темну ніч» як на реальний час здійснення обходу хат відповідає етнографічним даним, згідно з яким обхід починався як тільки настане вечір: «Ей підеме ми по колядонці,

підеме! / По місяченьку на всю ніченьку, / Чи дома-сь, пане господар милий?...» [9; 6].

Аналіз колядок дозволяє визначити такі сюжетні лінії: колядники ходять уночі, приходять раз на рік, йдуть здалеку в пошуках подвір'я хазяїна, називають себе «непростими гостями», «божими слугами», що приносять господарю радісну звістку, закликають хазяїв достойно зустріти їх та щедро обдарувати. Деякі спеціалісти мають підстави (зокрема і мовні свідчення) вважати, що жебраки сприймалися як замінники померлих, а щедре їх обдаровування - як відгомін поминальних жертвоприношень.

Спілкувалися господарі із запрошеними колядниками неодмінно через вікно: «Господареньку, господареньку, / Вияви личко та в оконечко, / А з оконечка на подвір`ячко, / Та подякуй нам за колядочку» [10; 323]. Ця деталь обряду може розглядатися як досить архаїчна, що розкриває складні взаємини господарів дому і «прийдешніх», тобто «чужих», маргиналів, які можуть не тільки обдарувати, а й нашкодити.

Отже, в картині світу східних слов'ян після смерті людина переходила на «віковеє живлен'їце». Небіжчик - це антилюдина в антисвіті, гість - свій, що став чужим. Але в певні критичні моменти року він як чужий стає своїм, «освоюється». Єдність «свого як чужого - чужого як свого», що міститься у слові «гість», відбивається подібність уявлень про «цей» і «той» світи.

Характеризуючи інші сфери міфічного Космосу та їх мешканців, традиційна свідомість неминуче зверталась до опозиції «ми-вони». Чужинці, що перебувають поза часом та в «чужому» просторі, відрізнялися від «своїх»; і чим дужче підкреслювалась «інакшовість» інших світів, іншого роду, тим рельєфніше проступала думка, що свій рід - це дещо справжнє, істинне. Для соціальної спільноти відчуття «ми» завжди було значимим. Однак повною мірою воно реалізувалося лише при наявності антитези - «вони». Абсолютизація «ми» призводить до відчуження «вони». Опозиційна свідомість використовує часову вертикаль «нащадки-предки» як засіб усвідомлення свого місця у просторово-часових та причинно-наслідкових координатах світу, як можливість своєрідного усвідомлення соціального «ми». Середньовічна свідомість, наслідуючи традиційний сценарій, створює «ізгоїв» задля комфортного функціонування «ми». Цікаво, що й для сучасної людини характерне таке ставлення до «інако- мовних, - думців,» тощо.

Список літератури

1. *Поршнев Б.Ф.* Социальная психология и история. - М., 1966. 2. *Лобачев В.* Четыре угла земли // Наука и религия.- 1995.- № 1. 3.*Кон И.С.* Открытие «Я».- М., 1978. 4. *Барсов Е.В.* Причитания Северного края, собранные Е.В. Барсовым. // Плачи похоронные, надгробные и надмогильные. - М., 1872. - Ч.1. 5.*Миролюбов Ю.* Русский языческий фольклор: Очерки быта и нравов. - М., 1995. 6.*Зеленин Д.К.* Очерки русской мифологии // Умершие неестественной смертью и русалки. - Пг., 1916. - Вып. 1. 7.*Даль В.* Толковый словарь. - М., 1935. - Т.1. 8.*Терещенко А.В.* Быт русского народа. - Спб., 1848. - Ч.YII. 9.*Гнатюк В.* Колядки и щедрівки // Етнографічний збірник.- Львів, 1914. - Т.1. 10. *Календарно - обрядові пісні.* - К., 1987.

УДК 061.231: 7.071.1(477)

Г.О.Романенко

ФУНДАЦІЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ АСОЦІАЦІЇ РЕВОЛЮЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

Висвітлюються сторінки розвитку української культури в 1920-1930-х р.Асоціація Революційного Мистецтва України існувала не як певний художній напрям, а як федеративне об`єднання митців різних формальних течій і груп

Дослідження з історії культури 20- 30-х рр. відрізняються неповнотою та непослідовністю, деякі з них не позбавлені упередженості і помилок минулого. У 90-і р. престиж художніх ідей і течій того періоду зростає, надихає на нові публікації і дослідження, які присвячені переважно питанням літературного і театрального життя. Це пояснюється специфікою пореволюційної епохи, своєрідністю творчості літературної і театральної інтелігенції. Не останню роль відіграє і той факт, що більшість літераторів репресовано в роки сталінського терору. Їхня доля і творча спадщина привертають пильну увагу істориків, філологів, мистецтвознавців.

З початку 60-х р. робилися спроби окреслити контури українського мистецтва 1920-1930-х рр., подати його як природну і необхідну частку художнього процесу, повернути історії імена Михайла Бойчука, його учнів і послідовників, а також В.Пальмова, В.Єрмілова, дослідити період К.Малевича і В.Татліна. Цей період історії мистецтва України тісно пов'язаний із Харковом, оскільки: політичний статус міста сприяв культурному розвитку, помітну роль у розвитку образотворчого мистецтва зіграло відкриття у 1921 р. Харківського художнього інституту на базі училища. В цьому навчальному закладі розпочалася в ті роки творча і педагогічна робота багатьох відомих живописців і графіків, таких як С.Прохоров, М.Бурачек, А.Петрицький, В.Єрмілов, І.Падалка, М.Самокиш, А.Кокель, скульптора Л.Блох.

Стан образотворчого мистецтва України на початку 20- х р. був дуже складний: матеріальна бідність, відсутність суспільного визнання в Україні праць видатних митців, здатних підняти загальний рівень українського мистецтва. Художники Києва, Харкова, Одеси об»єднувалися у гуртки, що вели між собою боротьбу через різнобіжності у поглядах на художню форму. Майже не пожвавилося художнє життя у Харкові. При вузах і наукових центрах не існувало кафедр мистецтв, не було музею мистецтв. Небагаті картинні зібрання, що перебували у Харкові до революції, були розпорошені, частина зберігалася в соціальному музеї, частина- в Університеті. Все це необхідно було зібрати, організувати художнє життя міста на принципово новому рівні. (1)

Особливий імпульс творчим процесам у Харкові дало створення у 20-х рр. філій загальноукраїнських об'єднань: АРМУ (Асоціація революційного мистецтва України), АХЧУ (Асоціація художників Червоної України), молодіжних об'єднань ОСМУ й ОММУ.

Асоціація революційного мистецтва України (АРМУ) виникла як Всеукраїнське об'єднання в 1925 р., мала філії у Києві, Харкові, Одесі, Дніпропетровську, Донбасі, Умані, представників у різних містах УРСР та за її межами (Москва, Ленінград, Париж та ін.). Мета творчої спілки - об'єднати навколо себе активні художньо-революційні сили. АРМУ з метою регулювання і ведення планової роботи в галузі образотворчого мистецтва і виробничого мистецтва співпрацювало з організаціями (літературними, художніми театрами) як в Україні, СРСР, так і за їх межами. Асоціація не обмежувалася об'єднанням лише фахівців. Вона вела роботу серед робітничо-селянських мас із метою збудження інтересу до творів мистецтва революційної епохи. Ставлячи своїм завданням розвиток революційного мистецтва в Україні, Асоціація зосереджувала увагу на особливостях національної культури робітничо-селянських мас. Для реалізації поставлених завдань передбачалося: проведення виставок (постійних, міських, пересувних); видання газет, часописів, збірників, монографій з питань мистецтва, проведення диспутів, доповідей.

Членами АРМУ мали право бути художники, які проявили себе в мистецтві, теоретики, оскільки вони поділяли головні положення Асоціації, також громадяни, не фахівці, але які могли взаємодіяти з Асоціацією. Кошти організації складалися з членських внесків, субсидій, позик, авансів державних і громадських організацій, прибутків від доповідей, виставок. Асоціацією керувало Центральне Бюро, до складу якого входило 9 членів і 4 кандидати, які

обиралися на Всеукраїнському з'їзді АРМУ із висококваліфікованих працівників мистецтва терміном на 1 рік. На місцях справами АРМУ керувало Бюро художніх організацій. Головою Асоціації був ректор Київського художнього інституту І.І.Врона. У статуті передбачалася можливість ліквідації Асоціації за розпорядженням відповідних органів або рішенням Всеукраїнського з'їзду.(2)

Перший Всеукраїнський з'їзд АРМУ відбувся 6-7 червня 1926 р. у Харкові, в роботі якого взяли участь представники всіх філій, агіт - бригад, відділу мистецтв, ЦБ працівників мистецтв, представники «Березоля» і літературних організацій. З'їзд виробив платформу АРМУ, вирішив організаційні питання, обрав правління.(3) АРМУ існувала не як певний художній напрям, а як федеративне об'єднання митців різних формальних течій і груп. Офіційна ідеологічна платформа АРМУ грунтувалася на марксистському світогляді. Висувалися вимоги до рівня художнього твору і нової художньої форми, яка передбачала художньо -культурну рівноцінність і рівноправність так званого практичного (мистецтва матеріальної культури) і образотворчого мистецтва, зокрема станкового. Вони були доцільними, тому що державна ідеологія надавала перевагу то станковістам, то монументалістам.(4)

Декларативні положення статуту не відбивали сутності організації АРМУ. Переважна більшість членів Асоціації були послідовниками «бойчукізму». Фундатор цього напряму професор М. Бойчук, який розробив свою концепцію історії і подальшого розвитку української культури. Шукали самобутній шлях розвитку української культури в 20-і рр. представники різних груп художньої інтелігенції. Програма вивчення джерел світової літератури (Ad fontes!) Н. Зерова, орієнтування української культури на кращі європейські зразки М. Хвильового, створення нового за формою і змістом театру Л. Курбаса - всі ці прогресивні положення мали єдине русло культурологічної концепції розвитку України. М.Бойчук вважав, що українське національне мистецтво має основуватися на традиції кращих взірців світового живопису, зокрема на мистецтво Візантії та італійського Проторенесансу (Джотто), використовуючи мотиви своєї національної школи: українського народного мистецтва (народна картинка, декоративно - побутова творчість, гравюра). Принципи творчої концепції Бойчука не позбавлені суперечливості і певного догматизму, але поява чітко сформульованої програми розвитку образотворчого мистецтва в Україні була прогресивним явищем.

АРМУ ставило основне завдання- пропаганда художньої твор-

чості на території України. І хоча в статуті організації, багатьох програмних документах зазначалося, що АРМУ не прагнуло бути провідною організацією в образотворчому мистецтві України, насправді ситуація була дещо іншою: Асоціація «відштовхувала» тих митців, хто не поділяв принципи «бойчукізму». Тому до неї не увійшли вісім професорів Київського художнього інституту на чолі з В.Кричевським. АРМУ залучала в організацію усіх митців, не зважаючи на їх бажання. Застосовувалися не лише художня боротьба, а й ідеологічна конкуренція. Не без впливу АРМУ велася політика, що буквально заганяла інші художні угруповання у підпілля. Про це говориться у звіті інспектора відділу мистецтв О.Бассехес.(5)

Харківське відділення АРМУ зареєстрували 23 вересня 1927 р., хоча підготовча робота велася протягом року. 17 січня 1926 р. у будинку Наркомосвіти відбулася нарада художників і представників відділу мистецтв, у якій брали участь завідуючий відділом М.Христовий, інспектор О.Бассехес, представники ЦБ АРМУ І.Врона, М.Бурачек, І.Падалка, П.Горбенко. Прийнято рішення заснувати Харківську філію АРМУ, зазначалося, що художники недостатньо використовують додаток до «Вістей» - «Культура і Побут», часописи «Всесвіт» і «Нове мистецтво». (6) У складі Правління філії було 5 осіб: В.Єрмілов, І.Падалка, О.Довгаль, С.Прохоров, Я.Лецс. Голова правління єдиний у Харківському відділенні АРМУ член КП(б)У, чиновник у Народному Комісаріаті Освіти П.Горбенко. Завдання харківської АРМУ: проведення лекцій, виставок образотворчого мистецтва, експериментально - студійна й організаційно-художня робота членів Асоціації, культурно-пропагандистська робота в клубах і інших громадських організаціях.(7)

4 квітня 1929 р. було внесено зміни до статуту АРМУ. За рішенням II Всеукраїнського з'їзду АРМУ ЦБ організації, що перебувало в Києві, змінюється на Президію Центрального Бюро, яка переїжджає до м. Харкова. У складі Президії 13 осіб, загальна чисельність членів Асоціації на території України 1802 особи. Ця художня організація не поступалася таким відомим літературним об'єднанням, як «Плуг» і «Гарт». (8). У АРМУ, поряд із визнаними майстрами, важливе місце посідала молодь. Так, Харківська філія зареєструвала 34 особи, із них 21 - молоді художники віком до 30 років. За національним складом переважали українці - 17 осіб, росіяни - 11, євреї - 6.

Свої виставки АРМУ почала проводити лише з 1927 р., хоча підготовча робота по організації Всеукраїнської виставки АРМУ велася з моменту заснування Асоціації. Про це красномовно свідчить низ-

ка документів, зокрема доповідна записка ЦБ організації в Управління Політпросвітою від 8 вересня 1926 року.(9). Підстав для того, що організація такого масштабу не могла організувати показ своїх робіт, було декілька: брак коштів, повна відсутність державних дотацій; художники працювали на власному ентузіазмі. В матеріальному плані «пощастило» тим, хто мав основне місце роботи, оскільки викладацька й оформлювальна діяльність давали певні кошти до існування.

Спочатку організовували місцеві виставки в Києві, Одесі, Дніпропетровську, Умані, Всеукраїнська виставка в Харкові, Асоціація брала участь у Жовтневій виставці мистецтва народів СРСР і у Всесоюзній виставці графічного мистецтва в Москві, у Всеукраїнській «Жовтневій» виставці в Харкові. Всеукраїнська виставка АРМУ відкрилася 20 березня 1927 р. у приміщенні Соціального Музею. На виставці представлено близько 700 експонатів: станковий живопис, театральні роботи, графіка, архітектурні проекти, фотографії, предмети самодіяльного мистецтва. Виставка демонструвала складність процесу розвитку українського мистецтва. За влучним зауваженням І.Врони: «Мистецтво наше перебуває ще в перехідній стадії від недавніх провінційних форм просвітянського етнографічного змісту «малороса». Його невід»ємною ознакою були «гопак, ковбаса й чарка». Ми відкрили новий стиль українського театру, нові досягнення мистецтва взагалі.» (10). Театральні праці В.Меллера, В.Єрмілова, О.Хвостова до спектаклів «Седи», «Любов до трьох апельсинів» привертали увагу незвичайністю форм, оригінальністю, яскравістю.

Крім численних статей у газетах і часописах, диспутів, лекцій, доповідей, АРМУ видала дві брошури: «Мистецтво революції й АРМУ», «АХРР і АРМУ» В. Седляра, великий ілюстрований каталог Всеукраїнської виставки і каталоги місцевих виставок.

Протягом існування АРМУ вела активну «боротьбу» за професійний підхід до мистецтва. Митці, члени Асоціації, були зайняті пошуками форм універсального мистецтва, здатного відповісти на злободенні питання. Важливим завданням буловирішення не лише естетичних, але й соціальних проблем. Самобутні шляхи побудови «універсального мистецтва» знайшли В. Єрмілов, І. Падалка, В. Седляр. Вони створювали ідеї «конструювання» навколишнього середовища, монументальні панно, розписи, плакати, виконували проекти архітектурних форм для міст, рекламу, товарні знаки, емблеми, книжкови ілюстрації.

Різні групи художньої інтелігенції активно співробітничали між собою. Творчі зв'язки між А.Петрицьким і М.Хвильовим сприяли

виданню «Літературного Ярмарку», часопису «Авангард» (головний редактор - поет і есеїст В.Поліщук, оформлювач В.Єрмілов) . Таких прикладів безліч. Окрема тема - творче співробітництво митців театру, режисерів і драматургів.

У 20-і рр. створено українське відділення АХРР (Асоціація художників революційної Росії, 1922 - 1932 рр.) Офіційно організація продовжувала традиції передвижників. У 1922 - 1923 рр. організовані 47 і 48 виставки Товариства, яке фактично злилося з АХРР та припинило самостійне існування. Фундатори АХРР - Р.Фальк, В.Рождественський, Г.Горєлов були членами художнього об'єднання футуристів «Бубновий валет» (1910- 1916 рр.). Після революції АХРР активно виступав проти ЛЕФу, що стояв на позиціях руйнації мистецтва, виступав за масовість революційного мистецтва. Їхня художня програма була своєрідним Пролеткультом у галузі образотворчого мистецтва, а ідеї пролетарської культури не набули в Україні такого розвитку, як у Росії. АРМУ відразу ж постала негативну позицію стосовно АХРР. Хоча слід зазначити, що деякі - члени АРМУ брали участь у виставках АХРР: С.Прохоров, учень І.Рєпіна. Проте, було б глибокою помилкою обвинувачувати їх у непослідовності і безпринципності. По-перше, будь-який талант має право на визнання, а по - друге, як уже зазначалося, АХРР формувалася у традиціях російського демократичного мистецтва, що визнавалося найвищим рівнем професіоналізму. Цілком закономірно, що ці традиції виявилися несумісними з принципами масовості мистецтва. АХРР мала змогу проводити виставки на території України, одержувала для цих цілей від держави матеріальні дотації. Проте художній рівень робіт, представлених на виставці, був недостатній. Достатньо подивитися періодику того часу, щоб зрозуміти, яка напружена боротьба велася між митцями України і представниками російського мистецтва.(11; 12)

З квітня 1929 р., коли на ХУ1 партійній конференції фактично відбувся державний переворот на чолі з Й.Сталіном, посилюється партійний тиск на інтелігенцію України. Почалися арешти інтелігентів, «відкрито» СВУ (Спілку визволення України).

Об'єктом досліджень, написаних останнім часом, переважно була трагедія письменників, знищених у роки сталінського терору. Це не зовсім справедливо, оскільки маховик репресій торкнувся однаковою мірою усіх представників художньої інтелігенції. На засіданнях ЦБ АРМУ питання творчості відходять на останній план, а основною проблемою стає ставлення до літературних організацій, що опинилися на той час в опалі, дискусії про політичну благонадійність художників, осуд «театрального монументалізму», все

частіше обговорювалася пропозиція про створення єдиної федерації художників. Показові в цьому плані протоколи засідань ЦБ АРМУ.(13).

Всім добре відома трагедія ватажка українського літературного руху М. Хвильового. Не менши трагічна доля художника І.І.Врони (1887- 1970), який протягом існування АРМУ був її ідеологом (14), апологетом «бойчукізму». Наприкінці 1920-х - на початку 1930-х рр. почав писати «покаянні» статті, в яких із позицій нового часу критикує свої колишні принципи. (15). Теорію Бойчука характеризував як «буржуазно - куркульську». Влітку 1933 р. І.І.Врона (колишній ректор Київського художнього інституту, Голова Центральної Президії Правління АРМУ, Директор музею Західного Мистецтва, голова Вищої кінорепертуарної Комісії НКО України, науковий співробітник кафедри мистецтвознавства АН УРСР, старший науковий співробітник Інституту марксизму - ленінізму) заарештований і після річного ув'язнення засуджений (п`ять років примусових робіт у таборі для політичних в'язнів на Далекому Сході). А реабілітували наприкінці 1940-х рр. Аналогічна доля спіткала багатьох художників.

На пленарному засіданні ЦБ АРМУ від 01. 11. 1929 р. особливу увагу приділяли літературним організаціям. ВУСПП (Всеукраїнська спілка пролетарських письменників) вважалася єдиною ідеологіч - но витриманою організацією. «Нова Генерація» (організація футуристів), «Літературний Ярмарок» (група М.Хвильового), «Авангард» - ідеологічно невитриманні об»єднання. Констатували, як великий «ухил» у організаційній роботі АРМУ, відсутність до цього часу принципового ставлення до літературних організацій. Також припинилась участь членів Асоціації у літературних організаціях, яким не виявлена довіра. До списку «неблагодійних» потрапило і театральне об`єднання «Березіль»(16).

23 грудня 1929 р. відбулося чергове розширене засідання ЦБ АРМУ, на якому обговорювалося ставлення Асоціації до літературної групи «Нова Генерація». Як уже відзначалося, член АРМУ В.Єрмілов був членом і цього об'єднання. Його особова справа обговорювалася на пленумі. Збори ухвалили: Єрмілов мав написати лист у пресу про свій осуд позиції «Нової Генерації», інакше його подальше перебування в Асоціації стає неможливим.(17) До цього протоколу додавався текст: «Через ненормальність положення в Асоціації, через пасивність її роботи вважати за необхідне скликати (кінець грудня - початок січня) Всеукраїнський з'їзд АРМУ, де порушити питання про ліквідацію АРМУ або перетво-

рення її в іншу організацію. Голова ЦБ АРМУ - Горбенко. Секретар - Довгаль.» (18)

Газети і часописи України за 1929 - 1930 р.р. повідомляли про глибоку кризу в організації, що триває з березня 1929 р. III з'їзд Асоціації проголосив курс на очищення лав організації і критику її ідеологічних положень, особливу увагу передбачалося приділити пролетаризації складу АРМУ. Для цього значну частину роботи вирішили перенести на виробництво й у село. (19) У січні 1930 року самоліквідувалася Київська філія Асоціації (30% членів усієї органі - зації), на чолі організації стала Харківська філія, як більш консолідована і організована. Прийняття таких резолюцій могло мотивуватися лише активним втручанням у внутрішні справи організації партійного керівництва. Незрозуміло лише, як уявляли чиновники майбутнє українського мистецтва.

У липні 1930 р. АРМУ здійснювала роботу по створенню єдиного загальносоюзного художнього фронту. Відбувалися переговори з представниками російських художніх організацій. Від імені українських художників виступав В. Седляр. (20). На цьому етапі АРМУ як самостійне творче об'єднання митців фактично не існує, але залишило значний слід в історії української культури.

Таким чином, АРМУ було масовим творчим об'єднанням художньої інтелігенції Всеукраїнського масштабу. Найважливішим відділенням організації було Харківське. Творчі принципи Асоціації відповідали передовим завданням культури того часу. Члени АРМУ вирішували питання орієнтації культури України на кращі світові взірці, виступаючи разом із представниками інших груп художньої інтелігенції, здійснювали діяльність, що охоплювала всі сторони культурного життя українського суспільства в 1920-і рр.

Мистецтво є самосвідомістю тих, хто створює культурні цінності, виходячи з суспільної сутності людської особистості і водночас її неповторності. Однак тоталітарний режим у СРСР скерував розвиток культури в однолінійному, потрібному йому напрямі, викорінюючи загальнолюдські цінності, культури, порядності, поваги до чужої думки, чужих почуттів, іншого світосприйняття. АРМУ, як і всі інші творчі об'єднання художньої інтелігенції, залишалася заручником політичної системи. Творча свобода в умовах тоталітаризму була неможливою.

Список літератури

1. *Центральний Державний Архів Вищих Органів Влади України* (далі- ЦДАВОВ Укр.), Ф. 1666, оп. 5, спр. 426, л. 86- 92. 2*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, д. 417, л. 2-3. 3. *Хроніка* // Нове мистецтво.- 1926.- № 22.- С. 2- 3. 4*Радянське мистецтво*

за 15 років: Збірник статей і документів / зі вступною статтею і примітками І. Маца; Укладачі: І. Мац, Л. Рейнгард, Л. Ремпель- М., 1933- С. 477- 478. 5*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп.5, Спр. 426, л. 68- 71. 6.*Хроніка* // Нове мистецтво.- 1926.- № 3. - С. 5. 7.*Харківський Обласний Державний Архів*,Ф.- Р- 845, оп. 2, од. хр. 744, л. 4, 13, 15. 8. *ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, д. 417, л. 21. 9.*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 6, од. хр. 9040, л. 9. 10. *І.Врона.* До відкриття 1- ї Всеукраїнської виставки АРМУ // Нове мистецтво. - 1927- № 12- 13- С. 3-5. 11.*Хроніка* // Нове мистецтво. -1926. -№ 2. -С. 2, 6. 12. *Хроніка* // Нове мистецтво. - 1926. - № 5. - С. 1. 13*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, спр. 417, л. 30- 36. 14.*Мистецтво революції та АРМУ.* - К., 1926.- 56 с. 15. *Українське малярство на реконструктивному зламі* // Критика.- 1931.- № 1.- С. 118- 137; 1932. - № 5.- С. 118- 137. 16.*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, д. 417, л. 37-40. 17. *ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, д. 417, л. 41-42. 18.*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, спр. 417, л. 43. 19.*III-й Всеукраїнський з'їзд АРМУ* // Червоний шлях.- 1930. - № 10. - С.179. 20.*ЦДАВОВ Укр.*, Ф. 166, оп. 5, д. 417, л.45-46.

УДК 378.008

В.О.Ільганаєва

ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО СВІТОГЛЯДУ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ

Розглядаються проблеми формування світоглядних орієнтацій фахівців культурного та документно-інформаційного напрямів в процесі соціально-комунікативної діяльності

Інформація є ознакою рівня культури сучасної цивілізації. Культура людства з документально-книжкової форми трансформувалася в безпаперову, електронну. Всі сфери суспільного життя пронизані стосунками, взаємозв`язками та взаємодіями на основі певних засобів соціальних комунікацій. Це породжує численні проблеми, пов`язані не лише з навичками оволодіння технікою й технологіями інформаційних систем, але й з усвідомленням та сприйняттям етики стосунків в умовах комп`ютеризованого, електронного середовища. Вже сформувалось суспільство різного рівня інформатизації, суб`єкти якого стають носіями нової культури. Співіснування країн не лише за різним рівнем економічного, політичного, історичного розвитку, але й за рівнем інформації стало вже глобальною проблемою. Постає питання забезпечення певного напряму підготовки сучасних фахівців у країнах, що відстають за рівнем інформатизації і спроможні забезпечити оволодіння здобутками певної культури в національно-культурному просторі, для сфери культури в Україні у межах загальної соціокультурної проблеми виховання споживачів різних соціально-інформаційних систем на базі повних інформаційних технологій.

Диверсифікація інформаційної діяльності спонукає до поши-

рення спеціальностей та спеціалізацій працівників цієї сфери. При цьому спостерігається порушення єдності уявлень і переконань працівників різних ділянок однієї професійної сфери: бібліотекарів, архівістів, музеєзнавців, працівників радіо та телебачення, інформаційних спеціалістів, документалістів, а також програмістів, спеціалістів з ОТ, технологів і проектувальників ІС тощо. Розбіжності в позиціях суб`єктів інформаційної діяльності перешкоджають ефективній реалізації програм технологічного розвитку документально-інформаційних структур і в цілому інформатизації у суспільстві. Подолання цих розбіжностей можливе на основі синхронності і однотипності ставлення спеціалістів до професійної діяльності в широкому культурному контексті.

У Харківській державній академії культури (ХДАК) субординація переконань майбутніх фахівців забезпечується фундаментальною професійно-орієнтованою дисципліною «Соціальні комунікації». Мета курсу - сформувати сукупність поглядів, принципів, переконань, що визначають напрям діяльності і ставлення до сучасної інформаційної діяльності в єдиному соціально-професійному, соціально-культурному контекстах. Матеріали курсу надають основи знань про генезис соціально-комунікативних відносин у суспільстві, засобів передачі знань та інформації, соціальні структури, які збирають, зберігають, переробляють, розповсюджують документи та інформацію, техніко-технологічні засоби документно-інформаційної діяльності, предметне середовище комунікативної діяльності, процеси опанування книжково-документної та інформаційної культури, інформаційної екології тощо. За допомогою курсу формується єдиний професійний категоріально-понятійний апарат, що поступово розширюється в процесі вивчення спеціальних курсів, але його базова основа забезпечує умови для порозуміння фахівців з різною спеціальною підготовкою в окремих ланках документно-інформаційної діяльності різних сфер (політика, соціальне управління, масмедіа, освіта, бібліотечна або музична сфери).

Соціально-комунікативна ідея стала базовою в системі підготовки фахівців культурного та документно-інформаційного напрямів. Вона дозволяє визначити загальні базові компоненти цих сфер підготовки спеціалістів, сформувати цілі їх навчання, співвіднести цикл навчання з основними циклами системної інформаційної технології за предметом діяльності та кінцевим продуктом, а також завдяки узагальненню суспільно-історичної практики сприяти подоланню уявлень про однобічність, одиничність, автономність ок-

ремих сфер соціально-комунікативної діяльності (музейної, архівної, масмедійної, книговидавничої, бібліотечної, інформаційної).

Професійна свідомість передбачає адекватне, узагальнене і цілеспрямоване відображення особливостей і відносин об`єктів навколишнього світу. Основою знань, що зумовлюють існування професійної свідомості, є сучасні погляди на систему соціальних комунікацій (ССК). Формування будь-якої системи - це організаційна, функціональна, цільова єдність, яка у разі з ССК доповнюється генетичною єдністю. Уявлення про систему СК формуються лише на досить високому рівні інституалізації, тобто при виділенні комунікативної діяльності в самостійний вид соціальної діяльності. Формування уявлень про ССК пов'язане з початком 80-х рр. - періодом інтенсивного впровадження інформаційних технологій, активізації інформаційних процесів у різних сферах соціальної діяльності, перетворення інформації у ресурс соціально-економічного, культурного прогресу.

Нині склалися (а деякі вже досягли рівня інституціональної форми) підсистеми ССК: бібліотечна, інформаційна (в науці, техніці, медицині, фінансах), масмедійна (в освіті, музейній та архівній сферах, ін.). Інформаційна технологія стимулювала пошук загальних підвалин організації та техніки інформаційної діяльності в різних суспільних сферах. Її структура зі становленням суспільства удосконалюється, збагачується. Розвиток комунікацій також зміцнює систему суспільних зв`язків та їх духовний зміст.

Комунікація тривалий час ототожнювалася зі спілкуванням у процесі праці і життєдіяльності людей. Виникло поняття виробничої транспортної комунікації, яка є частиною продуктивних сил суспільства. Але це лише технічні системи, частина механізму виробництва. Відношення комунікації та інших соціальних явищ характеризуються тим, що вони направлені на поєднання різних видів діяльності соціальних інститутів за допомогою цілеспрямованого обміну результатами як матеріального, так і духовного виробництва.

Образ, жест, усна та писемна мова, писемність, книга (як багатопрофільний та багатофункціональний документ), спеціальні документи, інформація і знання є етапами еволюції феномена комунікації у суспільстві. Кожний комунікативний засіб - знак, друк, телефон, телеграф, кіно, фотографія, радіо, інформаційні системи - продукти певної історичної епохи, які задовольняють певні економічні, політичні, культурні інтереси. На їх грунті формуються різні соціально-комунікативні структури. Настає момент, коли

комунікація відокремлюється від суспільного виробництва як його інфраструктурний елемент і стає його повноправним елементом.

З середини 70-х рр. XX ст. увагу науковців привертають інформатизація і формування інформаційного суспільства. Концепція цих процесів нині є не лише теоретичною доктриною, але й застосовується на практиці: в певних програмах національної інформаційної політики різних країн. Для України цей досвід, безперечно, має сенс, оскільки потребує уваги не лише матеріально-технічний аспект інформації, але й проблема підготовки кадрів для втілення і застосування, підтримки й розвитку інформаційних технологій. Постає проблема підготовки фахівців нової формації - активних носіїв інформаційної культури. Життєдіяльність сучасної людини відбувається не тільки в енергетичному, гравітаційному, а й в інформаційному полі, де її функціонування неможливе без певних інформаційних суспільних відносин. Середовище, в якому здійснюються інформаційні процеси називають інфоосферою (2,3).

Основою соціальної комунікації є «соціальна взаємодія», суть якої -наслідування знань, цілеспрямована передача інформації. Суспільна взаємодія людей - це безперервний обмін соціальною інформацією, що здійснюється за певними напрямами завдяки наявності комунікативного ланцюга, в якому по-новому висвітлюється роль кожної людини в інформаційному середовищі ноосфери, що повертає їх до внутрішніх проблем розвитку своєї свідомості й енерго-інформаційної структури. Це дає підстави до пошуків нових конструктів культурологічної бази підготовки фахівців у галузі культури, які забезпечують розкриття духовного потенціалу нації, гуманізацію суспільних відносин, творчих здібностей людини. До цих конструктів можна віднести: свідомість, світорозуміння, інтелект, менталітет, талант, знання, аутокомунікацію, духовність у контексті ноосферної еволюції людини. Комунікативна свідомість працівників сфери культури має бути спрямованою не на глибоке перетворення суспільних відносин, а на зміни свідомості людей на підставі вдосконалення індивідів.

Комунікативні процеси передбачають наявність певних знакових систем, які є засобом зв`язку. Поява мови (звукових мовних знаків), а потім штучних знакових систем визначили подальший розвиток засобів соціальної взаємодії і розвиток соціальних комунікацій. Мовний знак, на думку Б.А.Радіонова, - це «мовна одиниця, що використовується з метою комунікації» (3, 31). Метою комунікативних відносин завжди був обмін, доступ до ре-

зультатів діяльності (знання) незалежно від рівня організації цих відносин у суспільстві. Подібне тлумачення «знаку» допомогло визначити логічну помилку, пов`язану з ототожненням комунікативної функції, яка тривалий час перешкоджала взаєморозумінню представників різних соціально-комунікативних структур, і суттєві соціальні функції різних засобів комунікації. Слід відрізняти комунікацію як певний напрям обміну інформацією (форму організації) від комунікативної функції як певного засобу зв`язку, взаємодії матеріальних об`єктів між собою. Документальна, інформаційна і когнітивна форми комунікативних відносин забезпечують рівень їх організації за допомогою різних методико-техніко-технологічних засобів і відповідають рівню їх суспільного розвитку. Ці три форми комунікативних відносин притаманні всім соціально-комунікативним структурам, які забезпечують суспільний комунікативний зв`язок. У розгорнутій формі вони є функціональною основою діяльності будь-яких соціально-комунікативних структур.

Комунікативна функція проявляється в усіх соціальних явищах (науці, політиці, культурі, спілкуванні, предметах культури, побуту, трудових відносинах та ін.). На початковій стадії історії людства вся комунікація зводилася до спілкування. Поступово формувалася комунікативна функція суспільства, зумовлена розвитком соціально-комунікативної діяльності як особливого виду людської діяльності. Нині є всі підстави розглянути систему соціальних комунікацій як соціальний інститут, що перебуває в стадії становлення.

Соціально - комунікативна діяльність сформувалася як соціальний інститут під впливом процесу перетворюючої діяльності людини. ССК - особлива реальність спеціально функціонуючих «штучних» предметів-посередників, в яких об`єктований суспільний досвід перетворюючої і пізнавальної діяльності. ССК охоплює всі види соціального спілкування від глобального інфоноосферного, міжнаціонального до індивідуального. Виникнення і розвиток конкретних видів соціальної комунікативної діяльності детерміновані розподілом і поєднанням праці: від документальних форм, що превалювали у процесі становлення соціально-комунікативної діяльності, до інформаційних, що сформувалися у середині XX ст., і когнітивних, що виникли в 70-ті рр.

Стимулюючим чинником процесів інституалізації є інформатизація суспільства на базі сучасних новітніх інформаційних технологій. Застосування сучасних ІТ (перш за все телекомуніка-

тивних, багатоканальних електронно-цифрових систем завдяки супутниковому зв`язку та ін.) зумовило посилення інтеграції у структурі соціальних комунікацій. Елементи СК, що раніше були відокремлені один від одного, поступово об`єднують в інформаційні когнітивні системи різного рівня: локальні, регіональні, національні, міжнародні, глобальні.

Основою еволюції та розвитку ССК є урізноманітнення форм і засобів фіксації, розповсюдження, зберігання знань. Нині створені нові ІТ, які в своїй гіпертекстовій, гіпермедіа формі завершують певний цикл розвитку соціальних комунікацій. З позицій предметного аспекту цих процесів цілком очевидно, що нова ера комунікативних відносин у суспільстві буде пов`язана з системами передачі знань, прикладами яких нині є системи штучного інтелекту і експертні системи. Теоретичні відкриття і надбання в цій сфері, їх практична реалізація в інформаційних системах визначають сучасну професійну свідомість фахівців, напрям та їх ставлення до професійної діяльності.

Формування системи СК і відповідно свідомості фахівців цієї сфери сприяє вирішенню багатьох практичних завдань, перш за все підготовки кадрів, створюють умови для нової класифікації спеціальностей як у традиційних підсистемах СК (бібліотечній, архівній), так і в інформаційній; визначення рівнів і змісту підготовки фахівців, шляхів професійної кар`єри спеціалістів документально-інформаційного профілю; формування нових робочих місць, перспектив розвитку кадрового складу галузей, що належать до ССК. Визначається об`єктивно-змістовний склад інформаційної бази управління системою, що в Україні набуває особливого значення в період входження до світового інформаційного простору.

Список літератури

1. *Ільганаєва В.О.* Бібліотечна освіта: нова парадигма розвитку.-К.: Ред.ж «Бібліотечний вісник», 1996.-253 с. 2. *Радионов Б.А.* Коммуникация как социальное явление. - Ростов: Изд-во Рост. ЦНТА, 1984. - 143 с.,3. *Гельман-Виноградов К.Б.* Документальная память ноосфери как новый объект познания: к постановке проблемы // Междунар. форум по информ. и документации. - 1992. - Т. 17. - С. 8-16.

Театрална култура



Телебачення

УДК 792.01

Н.Н.Купіна

ТЕАТР У СВІТІ ІГРОВИХ КОНЦЕПЦІЙ КУЛЬТУРИ

Проблеми акторської майстерності висвітлюються як в естетичному, так і соціокультурному аспекті

Звертання до феномена гри як до культуроформуючого фактора людської історії пов'язане з виявленням у цьому феномені низки функцій, значимих для соціокультурної орієнтації людини в світі. З кінця 40-х рр.нашого століття гру все частіше розглядають як прояв евристично-творчого компонента людської свідомості, яка випереджає становлення і функціонування практично перетворювальної діяльності особистості. У працях Г.Гессе, Х.Ортеги-і-Гассета провідною є думка про те, що розвиток людської культури детермінований наявністю та активністю у ній ігрового джерела.

Як будь-яке явище культури, гра виникає з певних людських потреб і в системі культурних здобутків посідає не останнє місце. На користь даного твердження свідчить той факт, що гра первісно виникає у двох іпостасях: як особлива діяльність, що супроводжує еволюцію практично всіх інших видів людської діяльності, як загальний елемент, наявний у процесі онтогенетичного становлення не лише людського світу, але й тваринного. На основі досліджень ігрових видів діяльності у психології та педагогіці гру розглядають як форми розвитку внутрішнього плану поведінки, як "програвання" віртуальних життєвих ситуацій. Тому гра в психології та педагогіці - це передусім процес самостійного вибору вектора поведінки індивіда.

"Повчальний" зміст гри був відомий ще Платону, який неодноразово підкреслював невід'ємний зв'язок навчання, виховання та гри. Так, у своїх "Законах" він пише: "Человек, желающий стать достойным в каком бы то ни было деле, должен с ранних лет упражняться, то забавляясь, то всерьез, во всем, что к этому относится. Например, кто хочет стать хорошим земледельцем или домостроителем, должны еще в играх либо обрабатывать землю, либо возводить какие-то детские сооружения". [6,107]. Крім того, Платон вважав гру основним принципом життєдіяльності людини. "Надо жить играючи, ибо тогда оказывается возможным играя, снискать милость богов" [6,283].

Афінський полісний устрій у цьому розумінні є взірцем реалізації принципу гри: "Ведь весь наш государственный строй представляет собой подражание самой прекрасной и наилучшей жизни. Мы утверждаем, что это и есть наиболее истинная траге-

дия"[6,299]. Тому державний устрій, як і гра, є значною мірою витвором художньо-образного мислення, де віртуальність і дійсність об'єднані в людському творінні.

В історії світової думки Платон першим намагався уявити державне та суспільне життя в категоріях і образах театрального мистецтва, порівнюючи його з театральною ляльковою виставою. Люди - ляльки, частково причетні до істини, їх доля- покірно виконувати свої ролі у виставі, де головним режисером є сонм богів, у свою чергу пов'язаних фатальним призначенням охороняти космічну гармонію. Люди - іграшки в руках богів, а тому їх воля, з одного боку, може реалізуватися лише у грі, з іншого- не може серйозно впливати на правила цієї гри. Одночасно санкціонування ігрової діяльності богами перетворює цю діяльність на своєрідну парадигму, модель " злиття" людини з космічним цілим. Архетип "життя-гра", винайдений Платоном, закріплюється у людській свідомості, в широкій варіативності існує понині.

Сценічні види мистецтва в своєму становленні демонструють ніби "в чистому вигляді" культурно "першорядний" і багатий потенціал саме ігрових форм людської діяльності, оскільки мають межі рівнозначних соціальних функцій, якими визначається утилітарно-соціальна роль кожного індивіда в соціумі. Виникає можливість опанувати світ з позицій неутилітарних настанов, що полегшує, безперечно, процес "злиття" індивіда з універсумом. У свою чергу індивід, руйнуючи межі власної соціальної утилітарності, - вбирається в одяг інших дійових осіб, знаходить новий сенс свого існування у світі, "проживає" життя незнайомих людей, тварин і навіть життя неживих істот.

У працях Б.Брехта, М.Бахтіна, А.Авдєєва, Є.М.Мелетинського, Г.Гессе, Х.Ортеги-і-Гассета простежується спільна думка: театральні вистави демонструють широку варіативність самовираження і виконавця, і глядача. Вистави відбуваються на основі узагальнення, типізації, виділення характерного, крім того одночасно залучають до технологічного аспекту зображуваної події. Але тільки людина починає відтворювати будь-які події, хоча в цю хвилину вона практично вільна від необхідності здійснювати їх, виникає дійсно ігрове відношення, умовне за своєю природою, з певним рольовим "кодексом", який складається залежно від соціальної значимості відображуваних подій.

Архаїчні форми театральних дій складаються хаотично. Таку точку зору сформулював відомий дослідник культури А.Д.Авдєєв: "Убедившись на практике в том,что охота становится более успешной,

если охотник охотится одетый в шкуру животного (по всей вероятности, это открытие происходит случайно, как и большинство открытий), первобытный человек "изображает" это новое средство труда для того, чтобы повысить его продуктивность. Так возникнет первая форма изображения человека в иное существо". [1,51]

Ігрові дії вистави, закріплюючись у культурі, поступово ускладнювалися і модифікувалися у різних театрально-видовищних формах. Власне театр, який відокремився від ранніх форм видовищ, робить установку на завершеність ігрового процесу - майстерність показу, вишуканість художніх образів. З розвитком театру художні образи із засобів емоційного самовираження перетворюються на засоби вираження емоційних імпульсів глядачів. Гра актора, яку слід розглядати в такому аспекті, стає історично закріплюючим видом відокремлення та специфікації ігрової діяльності в культурі.

Діяльність актора на сцені є грою гранично ускладненою відповідними правилами. Орієнтуючись на реакцію публіки, актор використовує свої дані (природні й професійні), керуючись власною інтуїцією й інтуїцією художнього гуртка. При цьому особлива роль належить елементам, що створюють творчий процес, який однаково проявляється й у грі дитини, і в ігрових ситуаціях дорослих людей. В цьому полягає специфічний феномен-"атмосфера театру" як поле злиття актора з глядачем, найвищий прояв ігрового дійства.

Але не можна не зазначити ще одну важливу обставину. Лише театр демонструє підхід до життя як до гри, до людини - як до актора, який виконує певну роль. Завдяки цьому театр піднімає життєву ігрову ситуацію до альтернативи буття. Грати, виконувати ролі, самовизначатися у мистецтві перевтілення - значить жити і для себе, і для інших. Щоправда, в реальному житті зміна ролей відбувається не так часто, і якщо й має місце, то вона нерозривно пов'язана з незручностями як зовнішнього, так і внутрішнього аспектів. Але й у цьому разі наявність ігрового елемента надто відчутна: людині доводиться перевтілюватися. Виконувати інші ролі й функції, "програваючи" спочатку чужі для нього життєві ситуації. Тут не уникнути співпереживання минулого й майбутнього, аби увійти в нові "ролі", "відкрити" себе. Якщо з тисячі можливостей "вибираються ті", які найбільше підходять, безліч потенцій особливості проходить перед її поглядом, щоб особистість нарешті могла зупинитися на чому-небудь одному.

Взагалі гра, особливо театр, психологічно підносить людину над звичайним світом. Саме тому ставлення до буденного світу як до світу, що співіснує з іншим, створеним на сцені вільною діяльні-

стю людини, здійснюється з позиції виявлення в ньому об'єкта, докладанням творчих зусиль. Нині гра як образ руйнується у руслі уявлень людини про її місце в соціумі та її включення у ланцюг соціальної детермінації. В умовах еволюції світу владно вторгається творче начало, як обов'язкова умова ігрової діяльності. Ігрове "мерехтіння" наскрізним джерелом пронизує людину й навколишній світ.

Очевидна неодмінна причетність гри до всіх видів людської діяльності. Привертає увагу своєрідна спонтанність прояву "ігрового виміру" як у практичній, так і в теоретичній діяльності. Ця спонтанність "приборкується" у театральному мистецтві, і театр подає людям гру як еталон вільної творчості.Отже, театральна вистава - процес створення образу дійсності, образу, підкореного художньому задуму. На цій основі будується театральна дія, що замикає ланцюг у контакті акторів та глядачів. Цим забезпечується "співгра", обопільне переживання, тобто архетип комунікативної культури.

Театральна форма мистецтва репрезентує особливий підхід до культури, яка постає у світі імітації, удавання, рольової поведінки, естетики колективності. При цьому кожен наступний показ культури функціонально складніш, ніж попереднього. Театр як різновид культури відтворює сукупність людських відносин в образній формі, акцентуючи увагу на зображенні типового. Це характерне людське є основою для злиття художнього образу та його творця. Актор одночасно і творець образу, і його суддя. Він зосереджує функціональність як свою, так і образу. Складність, вразливість і неповторність театральних образів адекватні, адже актор не лише втілює ідею автора, він додає своє бачення образу.

Гадамер Г.Г. так визначав значення театрального мистецтва : " Театр является местом подлинного творения, местом, где из нас делают и предьявляют нам в виде образа нечто такое, в чем мы ощущаем и узнаем реальность нашего "Я" [3,159]. Він захоплює глядача своєю грою, емоційно впливає на нього і примушує робити вибір, тобто визначити свою точку зору.

Діяльність актора в контексті зазначеного, є грою в самому її розумінні: відчуваючи реакцію глядачів, використовуючи свої дані, актор, зважаючи на власну інтуїцію та художнє чуття, акцентує конкретні моменти, тобто постійно перебуває у процесі безпосередньої "живої" творчості. У процесі гри актора формується неповторна атмосфера театру: злиття актора з образом, глядачем, що стає вищим проявом ігрової дії. І якщо мета творчості актора перевтілитись у конкретний сценічний образ та створити живий

людський характер, то її реалізація неможлива без "серйозного" ставлення до своєї гри і до гри як соціокультурного феномена. " У театра продолжает оставаться то огромное преимущество, что здесь смелые эксперименты проводятся в условиях непосредственной общности между исполнителями и зрителями. Актер получает от зрителя то, что он сыграл наедине, и наоборот: мы, зрители, получаем от актера бытийные возможности, которые он сумел выявить и которые превышают наши собственные возможности". [3,164]

К.С.Станіславський сформував два аспекти акторської творчості: перший - обов"язкова натхнення у творчому акті та творення художнього образу; другий - внутрішньої дисципліни і, як висновок можливість керувати натхненням. Він писав: "Главное отличие искусства актера, от остальных искусств состоит в том, что всякий другой художник может творить тогда, когда им владеет вдохновение. Но художник сцены должен свм владеть вдохновением и уметь вызывать его тогда, когда оно значится на афише спектакля. В этом заключается главная тайна нашего искусства".

Актор перебуває на сцені в стані вищого нервового напруження, і рішення, які він приймає, як запрограмовані, так і раптові, залежать від його уміння керувати своєю творчістю. Історія культури свідчить, що ці навички досягаються в ігровій діяльності, коли творчість не залежить від правил. Останні лише визначають межі колективних дій, а тому повільно переростають в обриси художнього образу. Таким чином,ігровий елемент у структурі театрального мистецтва є основою рольової поведінки особистості актора, його внутрішнього стану. "Просвічуючись" через акторські здібності, ігровий елемент сприяє злиттю реального та умовного, тобто демонструє архетип гри.

Таким чином, гра еволюціонує як специфічна діяльність по оволодінню мистецтвом виконання певних життєво необхідних дій. Але підсумковим продуктом гри є не лише технологія діяльності, а й навички змінювати суб'єктивні й об'єктивні якості й характеристики людини. При цьому сама ігрова діяльність переслідує утилітарно-прагматичну мету. Стимул гри локалізований у ній самій, і реалізація цього стимулу проявляється через активність інтелектуальних потенцій, уявлення, фантазії, емоції. В цьому аспекті ігрова діяльність завжди умовна, якій притаманний широкий набір імпровізації у процесі виявлення життєвої активності людини. "Надзавдання" ігрової діяльності - самооновлення людини.

Список літератури

1. *Авдеев А.Д.* Происхождение театра.Элементи театра в первобытно- общинном строе.- Л.-М,: Искусство, 1959. - С.51. 2.*Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле

и народная культура Сред- невековья и Ренессанса.- М.:Худ.литература, 1990. - С.542. 3. *Гадамер Г.Г.* О праздничности театра. Гадамер Г.Г.Актуальность прекрасного. - М.:Искусство, 1991. - С.159. 4.*Гурьевич А.Я.* Мировая культура и современность // Зарубежная литература. - 1976. - N1. - С.205-214. 5.*Каменский А.О.* О сущности праздника // Искусство. - 1979. - N3. 6.*Платон.* Собрание сочинений в 3-х томах. т.3 ч.2. - С.678. 7. *Померанец Г.* Театр и культура. //Декоративное искусство СССР.- 1968.- N 10. - С.35-45. 8.*Станиславский К.С.* Моя жизнь в искусстве. - М.: Искусство, 1954. - С.451.

УДК 82-2(47):792.2(477.54)"19"

І.В.Зборовець, В.В.Литвішко

ДРАМАТУРГІЯ А.П.ЧЕХОВА НА ХАРКІВСЬКІЙ СЦЕНІ (1900-1940 рр.)

Наведені авторами факти свідчать про великий успіх драматургії А.П.Чехова на сцені харківських театрів. Вистави "Іванов", "Чайка", "Дядя Ваня", "Три сестри", "Вишневый сад" увійшли в історію мистецтва початку XX ст., нерідко випереджали столичні спектаклі як за часом, так і за сценічною майстерністю

Тема «Чехов і театральне життя Харкова» й досі не досліджена, тому матеріал доводиться збирати повсюди: у мемуарах, листах сучасників, харківських газетах. Але навіть і ці мізерні відомості свідчать про виняткову увагу харківських театрів до драматургії А.П.Чехова, яка відігравала значну роль у духовному житті українського глядача та розвитку театрального мистецтва Харкова, була в повному розумінні слова барометром суспільних настроїв. На жаль, у численних театральних рецензіях відсутній національний елемент. Харківські вистави розцінюються як частина російського театрального мистецтва, історії російської драми. Відсутня проблема взаємодії двох культур - української та російської. Харківські газети аналізували насамперед вистави МХАТу, тоді як українські театри залишалися непоміченими.

Мета нашого дослідження - зібрати і узагальнити всі відомості про долю чеховської драматургії на харківській сцені у XX ст., зрозуміти причини поглибленого інтересу громадськості, театральних діячів, артистів до нового мистецтва, символом якого стала «Чайка». Насамперед необхідно зважати на об'єктивні історичні передумови. Життя А.П.Чехова нерозривно було пов'язане з Харковом, де він постійно бував проїздом до Сум, уважно стежив за театральним і загалом культурним життям міста. Харків залишив слід і в творчості драматурга: наше місто згадується у п'єсах «Чайка», «Вишневий сад». Українською мовою А.П.Чехов володів ще з дитинства, цікавився п'єсами М.Кропивницького, М.Старицького, І.Карпенка-Карого. Не випадково в оповіданні «Людина у

футлярі»(1898) учитель Коваленко дає Бєлікову прізвище «Глитай, або ж павук». Одноіменну драму М.Кропивницький написав для М.І.Заньковецької (із заглавною роллю Олени).

У цей час Харків був суперником Києву в розвитку театральної справи. 1893 року було завершено будівництво нового приміщення драматичного театру, де постійно працювала харківська трупа (М.Вілізарій, А.Собецький, Є.Ленковський та ін.) Актриса С.І.Милич згадувала: «Трупа складалася з видатних артистичних дарувань». У Харківському товаристві драматичних акторів виділялись С.Недєлін, О.Бежинов, О.Дюкова, П.Самойлов, І.Шувалов, М.Свободіна-Баришева, В.Ільнарська. Цим акторам судилося першим донести до харківського театрального глядача прихований таємний зміст чеховської драматургії. Багато харківських діячів мистецтва листувалися з А.П.Чеховим.

Серед українських драматичних акторів А.П.Чехов особливо виділяв М.К.Заньковецьку. Історія цієї дружби маловідома. Лише у 1960 р. у т.68 «Літературної спадщини» були опубліковані спогади М.Заньковецької. А.П.Чехов познайомився з видатною українською акторкою в 1892 р. у Суворіних. Він побачив М.Заньковецьку вперше 1887 року, 9-го чи 10-го жовтня на сцені Малого театру в її найкращій ролі Харитини-наймички. У Повному зібранні творів вперше наведені листи А.П.Чехова, які свідчать про його дружні почуття до М.Заньковецькоі, про захоплення її талантом, про виключно високу оцінку її самобутнього мистецтва.

В одному з листів він писав: «Заньковецька - страшна сила. Суворін правий, тільки вона не на своєму місці».[1; 37] Ось чому А.П.Чехов намагався переконати актрису у необхідності перейти на російську сцену. Ні, письменник не належав до тих, хто не визнавав українську мову і літературу. Він вважав, що лише російська культура відкриває перед митцем шлях до найповнішого вияву таланту. А.П.Чехов волів побачити М.Заньковецьку у кращих ролях світового класичного репертуару, пов'язував із українською актрисою і свої приховані творчі задуми. А.П.Чехову потрібний був новий актор, здатний втілити на сцені його мистецькі принципи. Пригадаємо його «Казки Мельпомени», присвячені російській театральній дійсності 80-х рр. Це своєрідна антологія на тему про театр, яким він не повинен бути, і про актора, котрий не знає, що таке справжнє мистецтво.

М.Заньковецька - актриса, яка була народжена для чеховського театру. Чехов - драматург не міг не відчути цього. В 1893 р. у

Москві гастролювала українська трупа, і А.П.Чехов бачив виставу за участю М.Заньковецької. У письменника виник задум створити п'єсу спеціально для актриси. Він попередив М.Заньковецьку про те, що роль для неї буде написана українською мовою. Ця надзвичайно важлива обставина кладе різку межу між А.П.Чеховим з його повагою до української культури і злонавмисними діями русифікаторів. М.П.Чехова писала: про те що М.Заньковецька дуже цікавила покійного брата і своїм талантом примусила його любити український театр.

А М.Заньковецька згадувала: «Чехов дуже добре до мене ставився, цінував моє оточення, але не залицявся і не закохувався. Казав, що в мене красива душа, і багато милого, задушевного, чеховського. Він також умовляв мене перейти на російську сцену, а я, з свого боку, соромила його, що він, сам українець (відверта помилка актриси), а підмовляє мене до зради. А він мені заперечував, що гріх заривати талант, що на .російській сцені дорога, ширша».[Там же] Відомо, що М.Заньковецька неприйняла чеховської поради. Та й сам А.П.Чехов навіть не міг передбачити, що саме на українській сцені його драматургії російською і українською мовами судилося довге життя.

Вистави харківських театрів - цікава і малодосліджена сторінка взаємодії російської та української культур. Наприкінці 80-х-початку 90-х рр. чеховський водевіль «Ведмідь» ставили у Харкові, Києві, Полтаві. Про це повідомляв лист М.П.Чехової від 12 березня 1889р.[1; 384] Харківський артист Є.Я.Недєлін (виконував роль Іванова) писав А.П.Чехову 18 лютого 1889 р. «Таке ж спасибі прийміть за Ведмедя, якого я грав уже п'ять разів, а в 6-й граю у прощальній виставі 19 лютого. «Ведмідь» мав дуже великий успіх і був набагато більшою приманкою для публіки, ніж основна вистава; тут усі у захваті від цієї п'єси і прийомам немає кінця - дякую»[1; 431]

Як відомо, чеховська «нова драма» є запереченням «аристотельського» театру. Вона зруйнувала загальновизнані драматичні правила і стала близькою українській театральній громадськості своїм ліризмом. Сучасники сприймали драми А.П.Чехова як «п'єси-елегії», «п'єси-настрої», «тихе хвилювання сумуючих людських душ...» Це було притаманне українському національному характерові, мрійному, ліричному, з потягом до суму, про що свідчить наша народна поезія. Лірична драма відкрила складний внутрішній світ людини перехідної доби. Вражала і поетика чеховської драматургії, в якій звичайна побутова сцена або

предметна деталь набули потаємного змісту. Разом з тим ліс у драмі «Дядя Ваня, опудало чайки з однойменної п'єси надто конкретні для чистого символу. І те, що суху вишню з маєтку Раневської «возами відправляли до Москви і Харкова», не дозволяє сприймати вишневий сад як символ.

Театральні глядачі - мешканці Харківщини з її вишневими садами - сприймали п'єсу А.П.Чехова в усьому багатстві її життєвого змісту, тим паче, що символ у драматурга не споглядальний, він виростає з реальності і є її продовженням. Ліризм творів драматурга виник з підтексту: великого значення набуває драматична дія другого-третього плану. Це потребує від нас напруженої праці думки, адже деякі репліки чеховських персонажів підлягають дешифровці за умови неабиякого зусилля глядачів, ми уважно слідкуємо за розвитком внутрішньої дії спектаклю, яка складає концептуальну основу п'єси.

Харківські режисери і актори сприйняли чеховський театр як новий ступінь у розвитку світової драматургії. Харків'яни побачили спектаклі «Іванов»(1888), «Чайка» (1897), «Дядя Ваня»(1898), «Три сестри»(1901), «Вишневий сад»(1903-1904), які безумовно сприяли осмисленню ідейних і моральних шукань інтелігенції того часу. Про це свідчать численні відгуки на спектаклі за п'єсами А.П.Чехова у газетах «Харьковские губернские ведомости», «Южный край», «Утро», в журналах «Театр и искусство», «Артист». У Харкові драма «Іванов» була поставлена трупою товариства артистів за участю Є.Я.Недєліна (Іванов), М.І.Свободиної-Баришевої (Ганна Петрівна) і А.В.Анненської (Саша). Вистави відбулися І і 14-січня 1888 р. А 12 і 28 травня трупа дала спектакль «Іванов» у Катеринославі.[1; 421]

Цікавий факт: наші земляки побачили виставу «Дядя Ваня» у 1898 р. ще до прем'єри цієї п'єси в Художньому театрі у 1899 р. В історії культурного життя Харкова це була знаменна подія. Взагалі «Дядя Ваня» мав величезний успіх спочатку на провінційній сцені. Про виставу в Харкові за участю П.В.Самойлова (Астров) і І.М.Шувалова (Войницький) розповів А.П.Чехову в серпні 1901 р. артист В.Бєжін. Про це є свідчення в мемуарах П.Орленєва[2; 31].

Заслуговують на увагу і перші спроби харківських театральних критиків і мистецтвознавців визначити суттєві особливості чеховської «нової драми». Так, анонімний рецензент харківської вистави «Три сестри» писав: «Безумовно, ця п'єса є сміливим новаторством у драматичному мистецтві. Автор відкинув

усі традиції, всі елементарні прийоми схоластичної драматургії і написав твір сильний, яскравий, вражаючий. «Три сестри» - п'єса, яка відзначається оригінальністю. Серед зразків драматичної літератури вона безперечно посідає особливе місце і, можливо, створює нову школу в галузі театрального мистецтва. Перш за все потрібно відзначити, що у п'єсі немає традиційної боротьби пристрасті з обов'язком, немає вигідних ролей у розумінні піднятих на котурни героїв, трагізм у цьому творі чисто внутрішній і витікає з сукупності умов життя дійових осіб, із взаємних стосунків, зав'язаних просто, бідно, без будь - якої афектації і тому в найвищій мірі правдиво. Перед глядачем не сцена, а саме життя, ніби автор п'єси зняв стіну нашого будинку і показав нам нас самих, наше щоденне життя зі всією його повсякчасною вульгарністю і неминучою залежністю від даних побутових умов. Основа драми - підсвідомий, інтуїтивний протест думаючих осіб проти нікчемності життя, шукання виходу з душної атмосфери і розуміння неможливості знайти цей вихід, неможливості хоч що - небудь змінити в дійсності, яка їх оточує».[3]

Переважна більшість думок цієї рецензії, які були висловлені тоді вперше, стали надалі академічними. Відомості про першу виставу «Вишневого саду» в Харкові суперечливі. Актриса С.І.Милич у своїх спогадах зазначала, що прем'єра спектаклю відбулася в антрепризі А.Дюкової у 1903 р., тобто раніше, ніж п'єса була поставлена в Художньому театрі. Спектакль був гаряче сприйнятий публікою. На хвилі революційного піднесення монологи Трофимова і Лопахіна сприймалися молоддю, студентством як протест проти існуючого порядку речей, і тому саме ці персонажі були центром вистави, а не Раневська і Гаєв їх риданнями з приводу продажу родового маєтку.

Підготовку вистави «Вишневий сад» харківські режисери М.С.Песоцький і Д.С.Олександров розглядали як справу великого масштабу. Популярність Чехова - драматурга на той час була визнаною. Всі актори були задоволені одержаними ролями і працювали над ними з великим захопленням. Чудовим виконавцем ролі Лопахіна став артист Павленков, Семеонова-Пищика грав Б.С.Борисов, Єпіходова - Л.Н.Кодобов, Шарлотту - С.І.Милич. Інші джерела відзначали, що прем'єра «Вишневого саду» відбулася у Харківському драматичному театрі 17 січня 1904 р. Про це свідчить повідомлення в журналі «Театр и искусство»[4 ;60] і телеграма, яка збереглася в архіві А.П.Чехова: «Харківський театр пишається честю, яку Ви йому виявили, щасливий в успіху «Виш-

невого саду», дякує за прикрасу свого репертуару новим, дійсно художнім твором. Слава автору! Олександра Дюкова» (вперше опубліковано в журналі «Театральная жизнь».[5; 60]

На відміну від московських театральних митців, харківські актори грали спектакль «Вишневий сад» як комедію, і це було найближче до творчого задуму А.П.Чехова. Можливо, тут мала вплив і давня культурна традиція, пов'язана з виставами за творами Г.Квітки-Основ'яненка та О.М.Островського. Безумовно, потрібно зважати і на особливості національного характеру українця, його потяг до гумору, розіграшу. Харків'яни любили жанр ліричної комедії. Вистава «Вишневий сад» відбулася у бенефіс актриси В.М.Ільнарської з дозволу А.П.Чехова. Навесні 1904 р. трупа харківських артистів на чолі з В.М.Ільнарською з успіхом гастролювала з виставою «Вишневий сад» по містах України, про що повідомляли «Биржевые ведомости».[6]

Яскравою подією в театральному житті Харкова стали гастролі В.Ф.Комісаржевської у 90-х рр. У травні 1901 р. харків'яни побачили видатну актрису у виставі «Дядя Ваня». В заглавній ролі виступив артист В.Д.Долматов. Гра В.Ф.Комісаржевської полонила широке коло українських глядачів. А в 1909 р. під час гастролей у Харкові В.Ф.Комісаржевська підписала свою визначну «Відмову від театру». На жаль, цей історичний факт забули, і на будинку Українського драматичного театру ім. Т.Г.Шевченка немає з цього приводу меморіальної дошки.

В роки першої російської революції репертуар харківських театрів підлягав жорстокому контролю. Було заборонено торкатися тем із життя інтелігенції та робітничого класу, перекладати українською мовою п'єси російських і зарубіжних драматургів. Та незважаючи на цензурні утиски суспільне значення театру зростало. Театральні вистави нерідко перетворювалися у відкриті антиурядові демонстрації. Вплив революційних подій на Український театр був багатоплановим: він збагатився новими темами, ідеями, образами, співзвучними прагненням демократичної громадськості. Ігноруючи заборону, виникли і переклади українською мовою драматичних творів А.П.Чехова. В 1909-1915 рр. видатними подіями культурного життя Харкова були вистави драматичної трупи М.М.Синельникова «Три сестри», «Іванов», «Дядя Ваня» за участю Т.Блюменталь-Тамариної. У 1914 р. у зв'язку з 10-річчям від дня смерті А.П.Чехова харківська газета «Утро» випустила спеціальний ілюстрований додаток до №2357 від 2 липня 1914 р. «Чехов на Луке в Сумском уезде». Грізні

історичні події - революція 1905р., початок першої світової війни - заставили глибше осмислити творчість великого реформатора світового театру, оцінити його соціальні передбачення, мистецькі прозріння.

Письменник звертався не лише до сучасників, але й до наступних поколінь, і його думки вже тоді звучали українською мовою: «Коли б кожна людина на клаптику землі своєї зробила б усе, що вона може, якою прекрасною була б земля наша.» І сьогодні ми належним чином сприймаємо пророцтво А.П.Чехова, який сценою загибелі вишневого саду передчував не тільки знищення цілого пласту культури, але й природного середовища. Трагічні наслідки цього - від Дніпрогесу до Чорнобильської катастрофи. Театральний глядач того часу гостро відчував тривожний зміст чеховських п'єс. Наприклад, монолог Тузенбаха з драми «Три сестри» звучав українською мовою так: «Настав час, насувається на всіх нас навала, готується здорова, сильна буря, яка іде, уже близько, і скоро дуне з нашого суспільства лінощі, безтурботність, зневагу до праці, гнилу нудьгу...» Драматург бажав оновлення суспільства на демократичних засадах. Чеховський образ сильної бурі в суспільній свідомості відбився як символ соціальної революції. Тому марксистська критика, яка спочатку суворо ставилася до А.П.Чехова як до письменника без «загальної ідеї», надалі оголосила його одним із пророків жовтневого перевороту.

Минув час, і сокира, яка звалилася на вишневі дерева в маєтку Раневської, вже стукала на величезних просторах бувшої російської імперії. У 1919 р. коли в країні був голод, частина трупи МХАТу відбула на Україну на заробітки. У Харкові Качалов, Кніппер-Чехова, Підгорний, Берсенєв грали «Вишневий сад», перший акт почали при «червоних», а останній закінчили вже при «білих». Денікіна на білому коні привітав Качалов. Трупа була відрізана від Москви. Через Новоросійськ мхатівці відпливли Чорним морем за кордон. Повернулися лише через три роки.

За часів комуністичної тоталітарної системи соціально-філософський, морально-психологічний зміст чеховської драматургії був сплюндрований, перекручений радянськими вульгаризаторами творчості драматурга. Часом важко було пізнати на сцені п'єси геніального драматурга. Так, вистава «Вишневий сад», яку поставили в 1934 р. у театрі Р.Н.Симонова, була позбавлена не тільки ідей А.П.Чехова. але й здорового глузду. Режисер А.Лобанов, який поставив цей антиспектакль, запропонував комедійно - сатиричну версію відомої чеховської п'єси.

На сцені - парад соціальних виродків. Лакея Яшу режисер перетворив на коханця Раневської, зробив його героєм першого плану, і цей потворний, цинічний персонаж заслонив не тільки Дуняшу і Фірса, але й Гаєва. І лише виконавці головних ролей - Толокнєєв (Гаєв), Булатова (Раневська), Тарасова (Аня) зберегли у своїй грі традиції дореволюційної культури. А взагалі більшість театрів спотворювала чеховські драматичні тексти, перероблювала окремі акти за партійно-класовими вимогами. А.П.Чехов йшов до загальнолюдського від конкретно-історичного і бачив справжню драму в бездіяльності, відсутності творчої активності з боку кращої, освіченої частини суспільства.

Провідну чеховську тему інтелігенції та її ролі у суспільному житті радянські театральні діячі почали трактувати як тему неминучої загибелі, соціальної приреченості повалених класів. Відомий літературознавець Валеріан Полянський писав: «Чехов найбільше приділив уваги інтелігенції. Він був літописцем її побуту, показав нам професорів, учителів, художників, артистів, лікарів, поміщиків., народників, толстовців, студентів і т.д. Він показав їх як «мокриць» і «слизняків», як людей, що гинуть...» Тобто, геть «гнилу» інтелігенцію! І далі: «Зараз земля радіє і цвіте. І сонце світить по-іншому. Немає «сутінок», щезли «дрібниці життя», кінчилася «скучна історія», забуті «дядя Ваня», «три сестри», лікар Астров, «хмурі», «сірі», «одинокі», «зайві». Пропав чеховський настрій, над усім царює розум, ідеал комунізму! Радісно і світло».[7]

Радянські дослідники творчості А.П.Чехова пішли на приводу у дореволюційної критики, яка вважала, що драматург милується поезією вмирання, заходу дворянської культури. У свій час А.П.Чехов висловив незгоду з приводу підсилення елегійних, сумних нот у виставі «Вишневий сад» Станіславського- Немировича-Данченка, скаржився на те, що в його п'єсах постановники бачать не те, що він написав. Але всі його протести залишилися без наслідків. Не дивно, що у виставах радянського періоду режисери ще більше згустили риси дворянського класу, який сходить з історичної сцени, затаврували «гнилу інтелігенцію» і акцентували поривання окремих героїв до щасливого майбутнього.

А.П.Чехова трактували як драматурга, який відтворив епоху перед революційною бурею, театральні критики, мистецтвознавці писали про те, що в п'єсах Чехова нібито показано, кого саме змете з лиця землі майбутня народна революція. Ось чому у виставах 30-х рр. за п'єсою «Вишневий сад» всі дійові особи викликають огиду - поміщики, буржуї, бовтуни-інтелігенти, раби-

нахлібники... Від цих театральних концепцій багато чого є і в харківських виставах передвоєнних років, хоча можна помітити і елементи полеміки.

У 1935 р. Харківський театр російської драми поставив «Вишневий сад» до 75-річчя від дня народження А.П.Чехова (режисер М.В.Петров, Раневська - К.О.Суковська, Гаєв - В.В.Еренбург, Лопахін - І.С.Любич, Трофимов - М.П.Малинін, Аня - Л.О.Скопіна, Єпіходов - О.Г.Крамов, Шарлотта - Е.В.Мільтон, Фірс - Л.М.Колобов). М.В.Петров відмовився ставити «Вишневий сад» як ліричну поему, яка оспівує приреченість дворянського гнізда, зняв елегійний сум за тими, що відходять, приреченими «зайвими» людьми, не став перетворювати чеховський твір у підручник з класової боротьби або соціологічний довідник з дореволюційної Росії.

Режисер трактував «Вишневий сад» як соціальну комедію, дійові особи якої - не схеми, а живі люди: поміщик, капіталіст, раб, цинік, чиновник, м'якотілий бовтун. Вони викликали у глядача презирство, а не співчуття. Загибель цих людей, з якими вмирає і культура минулого, здається закономірною. Наголошуючи таку думку, актори в окремих випадках не могли уникнути карикатурності, відходили від справжнього чеховського тексту, збиваючись на шарж (Гаєв, Шарлотта) або мелодраму (Раневська). Соціальна загостреність вистави підкреслювала мерзенність колишніх хазяїв вишневих садів Росії і України, хижацтво капіталіста Лопахіна, нікчемність інтелігента Трофимова. Але, за нашою думкою, ця вистава вигідно відрізняється від невдалої спроби «по-новому» прочитати «Вишневий сад» у театрі-студії Симонова.

Отже, харківські театри зробили помітний внесок у сценічне втілення драматичних творів А.П.Чехова ще за його життя. Місцеві вистави нерідко випереджали столичні спектаклі як за часом, так і за сценічною майстерністю. Вони увійшли в історію мистецтва початку XX сторіччя. У Харкові, який щільно пов'язаний із біографією і творчістю автора «Вишневого саду», зберігали культурні традиції чеховського театру за складних соціально-політичних умов 20-30-х рр., коли п'єси А.П.Чехова намагалися використати як провідники класової ідеології. Чеховська драматургія зазнала ідейно-естетичного спотворення з боку сталінізму. Повернення до справжнього Чехова почалося у Харкові лише в 60-ті роки. Але це вже тема наступної нашої розвідки.

Список літератури

1. *Чехов А.П.* Полн. собр. соч. В 30-ти т. Т.13. - М., 1985. 2.*Орленев П.* Мои встречи с Чеховым // Искусство. - 1929. - № 5-6. 3.*«Три сестры» А.П.Чехова на харьковской драматической сцене* // Приднепровский край. - 1901. - №1185. - 9

мая. 3. *Премьера «Вишневого сада»* // Театр и искусство. - 1904. - №3. 4*Дюкова С.* Телеграмма Чехову // Театральная жизнь. - 1959. -№23. 5.*Гастроли харьковской труппы* // Биржевые ведомости. - 1904.-. №129. 5.*Полянский В.* Мир человека. К 30-летию со дня смерти А.П.Чехова // Известия. - 1934. - 15 июля.

УДК 792.071.2.027(477.54)

А.І.Кулішенко

РЕЖИСЕРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І.А.МАКОВСЬКОГО В ХАРКІВСЬКОМУ ТЕАТРІ ІМЕНІ ЛЕНІНСЬКОГО КОМСОМОЛУ (1937 - 1940 рр.)

Одна з найменш досліджених сторінок історії українського театру – творча діяльність режисера І.А.Маковського. Аналізується вистава "Лісова пісня" (1940), яка стала подією культурного життя Харкова того часу

В останні десятиліття вивчення історії українського театру просунулось значно вперед, про що свідчить поява книг, статтей про столичні й обласні театри України. І все ж зроблено ще недостатньо. Проблеми, «білі плями», невизначеності залишаються. Немає ще, наприклад, монографії про Харківський театр імені Ленінського комсомолу - яскраве явище театральної культури другої половини 30-х - початку 40-х років. Славу цьому театру принесла група талановитих митців: режисери І.Юхименко, Я.Бортник, В.Довбищенко, М. Міцкевич, М. Бичихін; актори І.Базилевич, І.Вечора, М.Донець. Т.Жевченко, В. Жихарський, Ю.Козаковський, Л.Луганська, В.Мізиненко, П.Міхневич, В.Мороз, П. Муратов, О.Новик - Валуєва, М.Петлішенко, І.Селюк, М.Сенько, В.Сокирко, Г.Сушко, К. Тимошенко, Н. Титаренко, Ю.Титов, М.Чаплинська, О.Янкулова, Г.Янушевич; художники В.Рифтін, Г.Цапок, О.Плаксій, В.Войтеховський.

Нині багато митців із названих імен почали зникати з пам"яті людської, а деяких поглинула ріка забуття. Серед таких несправедливо забутих постатей є режисер І.А.Маковський. Він як метеорит спалахнув на небосхилі мистецтва і згаснув на 34-му році життя. Завдання тих, хто живий, вирвати із мороку - пітьми вічно живе світло, яке випромінює художник, для знайомства нащадків з його творчістю, з його особистістю, щоб збагнути окремі тенденції театрального процесу як минулого, так і сьогодення.

Іван Антонович народився 1906 р. у селянській багатодітній родині у передмісті Білої Церкви (село Роток). У 13 років він залишився сиротою; виховувався в сім'ї сестри, вчительки за фахом. Закінчив семирічну трудову школу в 1921- му. Продовжив освіту в Білій Церкві в педагогічній школі й театральній студії, котра в грудні 1922 р. була реорганізована в Третю театральну майстерню

«Мистецького Об'єднання Березіль». Формувалася і спеціалізувалася вона як «модель театру для повітового міста».[1] Саме тут І.Маковський зустрічався з Я.Бортником (1897 - 1938) - учнем Леся Курбаса, керівником Третьої майстерні.

Януарій Дем'янович відіграв особливу роль у творчому становленні І.Маковського: розгледів у скромному допитливому юнакові обдарування, інтелект, любов до театру, сприяв розвитку його режисерського таланту. Пізніше вони разом працювали у кількох колективах, зокрема, у Харкові - в театрі «Веселий пролетар» (1927 - 1930; І.Маковський перебував у цьому колективі до 1932 р.), театрі Революції, театрі імені Ленінського комсомолу. До складу Харківського театру Революції молодий режисер І.Маковський увійшов у кінці сезону, в травні 1935 р. Цей театр був заснований в 1931 р. за ініціативою Всеукраїнської спілки пролетарських письменників (ВУСПП).

Своєрідність творчих позицій театру Революції виявилася у тому, що він став фактично сценічною трибуною ВУСПП: спілка прагнула монополізувати свою діяльність у галузі художньої творчості і театрального мистецтва. Голова спілки письменник І.Микитенко, один із найяскравіших зачинателів української радянської драматургії, завідував одночасно літературною частиною театру. Художнім керівником театру був призначений соратник голови ВУСПП, заслужений артист УРСР М.С.Терещенко. До складу нового колективу увійшли група акторів на чолі з Ю.Шумським із Одеського театру Революції, провідні актори із київського театру імені І.Я.Франка - В.Варецька, В.Сокирко, П.Міхневич, Г.Янушевич, М.Яковченко та актори харківських театрів - М.Дикова, Н. Титаренко, І.Земгано, О.Горська.

На сцені Харківського театру Революції у першій половині 30-х р. ставились п'єси лише вусппівських і рапповських драматургів, які ретельно творили справу більшовизації мистецтва. Колектив і його керівництво утверджували театр Революції як театр «пролетарський», «політичний», натхненно оспівували на сучасному репертуарі радянську дійсність, не обминали увагою і класику. В середині 30 -х років театр Революції переживав серйозні труднощі. Разом зі Спілкою письменників України в 1934 р. переїхав до Києва організатор театру І.К.Микитенко. Інші засновники театру - М.С.Терещенко, головний художник А.Г.Петрицький, зав. музичною частиною театру, композитор і диригент М.І.Вериківський - теж залишили театр у зв'язку з переїздом до нової столиці.

Після виходу групи акторів разом із М.Терещенком (1935 р.) театр був ослаблений художньо. Почалась плинність кадрів. Дала-

ся взнаки відсутність майже протягом трьох років постійного художнього керівництва. Восени 1937 р. у колективі сталося ще одне потрясіння, пов'язане з організаційним перебудуванням: Харківський театр Революції був об'єднаний з Харківським Театром Робітничої Молоді (ТРОМом). Колективу було присвоєно ім'я Ленінського комсомолу. Більше двадцяти акторів - тромівців увійшли до складу театру Революції, який фактично зберігся зі своєю трупою і матеріальною базою. Однак, дякуючи глибокій і серйозній роботі як досвідчених режисерів В.Смишляєва (режисер МХАТ), Я.Бортника, І.Юхименка, О.Глаголіна, так і молодих обдарованих І.Маковського, Б.Боріна, завдяки цілеспрямованій і самовідданій роботі акторського складу театрову вдалося порівняно швидко подолати труднощі.

Особлива заслуга у становленні реорганізованого театру належала, звичайно, Івану Яковичу Юхименкові (1892 - 1942). Художнім керівником театру імені Ленінського комсомолу він призначений у квітні 1938- го. Це був уже відомий в Україні актор, режисер, педагог, заслужений артист УРСР з 1935 р., який працював у театрах Києва, Дніпропетровська, Одеси. Розуміючи творчі труднощі трупи, що були викликані механічним об'єднанням двох різних театрів[8], він звернув увагу на відсутність єдиної художньої школи і вирішив розробити планомірну систему виховання актора, ліквідувати існуючу різностильність, створити ансамбль.

Зважаючи натворчі можливості трупи, І.Юхименко розпочав роботу над однією із найскладніших і кращих п'єс В.Шекспіра - трагедією «Отелло». Більше двох років тривала робота над шекспірівською виставою і неможливо переоцінити роль подібної школи в осягненні акторами складного внутрішнього світу сильних яскравих характерів. Пошуки театру імені Ленінського комсомолу здійснювалися у руслі загальних тенденцій, характерних для театрів України того часу. При виборі репертуару колектив все більше орієнтувався на молодого глядача.[15] Звідси - звернення до образів молодих сучасників, а значить - до сучасної драматургії («Павло Греков» В.Войтехова і Л.Ленча,»Таня» О.Арбузова, «Проста дівчина» В.Шкваркіна, «П'ядь Срібна» М.Погодіна тощо), так і до славних героїв російсько-японської війни («Порт - Артур» Л.Нікуліна в постановці М.Бичихіна та І.Маковського). Прем'єра вистави «Порт-Артур» відбулася 26 січня 1938 р. Спектакль пристрасно засуджував самодержавний лад і стверджував моральну велич народу, розповідав про трагедію рядових захисників фортеці, хоробрість російських солдат, про зраду і продажність командної верхівки царської армії.

Етапною роботою театру була вистава «Павло Греков» за п'єсою

російських драматургів В. Войтехова і Л.Ленча (постановка І.Юхименка, В. Довбищенка, прем'єра відбулася у жовтні 1938 року; Павла Грекова грав актор В.Мизиненко). П'єса йшла на сценах багатьох радянських театрів, але свій тріумфальний похід почала саме з Харківського театру імені Ленінського комсомолу. Вона сміливо розкривала негативні сторони радянської дійсності. Переклад українською мовою цієї п'єси здійснив І.Маковський, який підтримував тісний контакт з авторами за допомогою листування. В роботі над зарубіжною та вітчизняною класикою ленкомівці прагнули поєднати глибоке осягнення задуму драматурга з сучасним його прочитанням. Після «Отелло» крізь призму «шекспірізації» театр досліджував К. Гольдоні («Слуга двом панам», постановник М.Бичихін, 1940 р.), Ф.Шіллера («Підступність і любов», постановник О.Глаголін, 1940 р.), Лесю Українку («Лісова пісня», постановник І.Маковський).

Вистава «Лісова пісня» - особлива сторінка в історії Харківського театру імені Ленінського комсомолу. Вона виокремила І.А.Маковського серед режисерів України в сезоні 1939 - 1940 рр., стала подією в театральному житті республіки. З приводу постановки режисер ділився з глядачами своїми роздумами: «Ставити «Лісову пісню» - це значить втілювати реальні людські пристрасті, поетично осмислювати у казковій формі... справжнє багатство людських мрій, думок почуттів. Поставити «Лісову пісню» - це значить не лише дати естетичну насолоду зовнішньою злагодженістю і красивістю вистави, але й дійти до сердець глядача, до його думок про людину, її гідність, про природу, про любов, її духовне багатство».[4]

В основі задуму режисера виявилася не Мавка, а Лукаш. Талановитий, музично обдарований сільський парубок - таким бачив Лукаша постановник. Мавка -мрія Лукаша, творення його фантазії. І виникала вона в уяві сільського юнака не ефемерною феєрично-казковою панночкою, як це, наприклад, могло бути в уяві городянина - інтелігента, а в образі пишної селянської - дівчини - красуні. Лукаш своєю музикою зачаровував не лише людей, але й, здавалось, саму природу. Він прагнув до краси, щастя і здатний був осягнути прекрасне. Проте під впливом сірої повсякденності, міщанської буденності з її обмеженістю і тупістю Лукаш починає жити власницькими інтересами, заради яких зраджує любов до Мавки, губить свій художній талант і гине.

Отже, за задумом Маковського, вистава мала оповідати про духовну сутність людини, її найкращі прагнення, розвиток закладених у ній від природи здібностей. У цьому - сучасність вистави, її надзавдання і конкретність. Сценографія вистави належа-

ла художникам В.Рифтіну та О.Плаксію , які, згідно з задумом режисера, зуміли створити «картину величі і краси природи, дитячий світ казок і фантазії», де «кожна гілочка, кожен моховий горбочок, здається, дихають чарівним життям»[3].

Початок вистави. На сцені ще немає акторів. Тиша. Та ось десь у лісі народжуються весняні звуки, шум, гомін, з'являється «Той, що греблі рве» (Г.Сушко). «Німого в лісі в нас нема нічого», - скаже згодом Мавка. З перших хвилин сценічної дії композитор Д.Клєбанов і художник В.Рифтін доводили, що це дійсно так. Виринали по черзі на поверхню озера герої народних повір'їв -Потерчата, Русалка, Водяний. Ліс жив своїм потаємним і прихованим від людського ока життям. Потім з'являлись Дядько Лев (В.Сокирко) і його племінник Лукаш, дуже молодий, красивий, чорнобровий парубок, яким він представ у виконанні П.Міхневича. Лукаш йшов до озера, щоб вирізати сопілку з очерету. Мить тиші - сонна природа оживала під звуки чаруючої сопілки Лукаша. І відбувалося те, що завжди вражало глядача.

Живописний пейзаж і хвилююча музика молодого харківського композитора Д.Клєбанова немовби зливались воєдино. Винахідливість В.Рифтіна й О.Плаксія виявилася істинно казковою. Все навколо розквітало: глядачі спостерігали, як із бруньок з'являлися маленькі листочки, розпускались, як у повільній зйомці, сережки вільхи й верби. Веснянку, що творив на сопілці Лукаш, підхоплював оркестр. Владно, урочисто звучав гімн весні. Все остаточно пробуджувалось у лісі від зимової сплячки. Пробуджувалась і Мавка. І запліталось мереживо діалогу, майстерно виписане Л.Українкою і художньо досконало виконуване артистами К.Тимошенко і П.Міхневичем.

Виставу режисера І.Маковського, талант якого в «Лісовій пісні» сягнув особливої високості, у 60-х - 70-х р. ще зберегла пам'ять тих, хто брав у ній участь, і тих, хто бачив її. Автору статті пощастило зафіксувати спогади цих прекрасних людей, які вже пішли у вічність... Всі вони зійшлися на думці, що І.Маковський був здібним режисером, митцем зі значними потенційними творчими можливостями; однак його життєвий шлях обірвався через кілька місяців після виходу вистави, фактично на початку творчого злету. Вже будучи хворим і знаючи про невиліковність, він вклав у свою останню виставу все своє обдарування, всі свої останні сили, свою любов до людей. «Лісова пісня», як він сам говорив, була його лебединою піснею.

Народний артист УРСР В.М.Скляренко і професор Харківського інституту мистецтв імені І.П.Котляревського О.Б.Глаголін ствердж-

жували, що вистава виявилась художньо довершеною, а перша дія і роль Мавки у виконанні К.В.Тимошенко були справжнім шедевром [5]. Високо оцінили роботу театру всі без винятку автори численних рецензій. Ось думка критика М.Кучеренка: «Постановка «Лісової пісні» у Харківському театрі імені Ленінського комсомолу показує його творчу зрілість і високу сценічну культуру. Постановник І.Маковський виявив не лише велику винахідливість, але й глибоке проникнення у сутність п'єси. Вибір сценічних художніх засобів проведено постановником дуже тактовно, феєрична п'єса вирішена реалістично.

Безсумнівно, кращий акт - перший. Чистота відносин Лукаша і Мавки, пробудження весняної природи, виявлення народної мудрості в образі Дядька Лева - все це є гімном волі і щастю. Чари «золотого сну» не покидають глядача протягом усього першого акту» [7]. І дійсно, створенню чарівності на сцені сприяли образи казкового світу. Усі рецензенти згадували про темпераментне виконання ролі Перелесника Ю.Козаковським. «Його рудий Перелесник сильний, сміливий, у артиста прекрасний жест - пластичний, виразний, динамічний» [9], - писав В. Морській.

Артист Семен (Соломон) Семенович Фаєрович, який допоміг автору відтворити образи нечистої сили у виставі, під час бесіди згадав: «Перелесник - полум'я, може дім спалити, але він і пристрасть. За народним повір'ям, він, як правило, прилітав до удовиць, розраджував їхню самотність. Костюм Перелесника: червоні брюки, що обтягували тіло, червона тога-напівнакидка із легкого шовку, широкі розмаїсті рукави»[6].

Виконавець ролі «Того, що в скалі сидить» В.Мороз ліпив грубе кам'яне чотирикутне обличчя, підмощував великі плечі. Актор з'являвся з глибини сцени, зверху; в темній сутані щось піднімалось і піднімалось - чорне, безкінечне, немовби над лісом виростала скеля. Всі, хто був на кону, жахалися, перелякано відступали. Марище вивергало грім і блискавиці. Куць у виконанні С.Фаєровича був шкідливим, полохливим і дуже вредним дрібним чортиком, який зайнятий завжди тим, що робить усім капості. Нашкодить - і залишається в стороні. Актор добавив від себе ще одну рису цій дійовій особі: якщо Куцю вдавалося зробити капость, він радів... Радувався Куць і тоді, коли кому - небудь було погано. За натурою своєю він боягуз. Ось побачив Русалку - вклонився, поцілував їй руку і ... відскочив. На всяк випадок був обережний - все ж вона дочка водяного царя! Куць був обережний і з Потерчатами - утопленими мамами дітьми.

Виконували Потерчат чотири - п'ять дівчаток однакового зросту.

Вони були бліді, в безбарвних довгих платтячках (звисаюча марля, котра ховала їх з головою). Куць панічно боявся Потерчат, вони доводили його до жаху. Ось вони наступали на Куця і заганяли його на дерево. Він перелякано перескакував з дерева на дерево, потім переплигував через Потерчат і втікав - спасався. Одягнений Куць був у чорне трико, яке заправлялось у м'які чобітки. Зелена курточка по фігурі застібувалася наглухо. На ній були нашиті хвостики із марлі, пофарбованої у темніший, ніж курточка, зелений колір. Це нагадувало шерсть, однак не було шерстиною. На голові - парик із залисинами і маленькими ріжками. Вуха виліплені із пап'є-маше, їх можна було знімати; ніс гумозний [6].

Виконавці згаданих уже ролей, а також О.Янкулова (Русалка), Г.Гринько (Водяник), М.Голобородько (Лісовик), Р.Хмара (Доля), створюючи цілісний ансамбль, «зуміли зберегти тонку грань між зовнішньою химерністю, фантастичністю персонажів і людяністю їх почуттів»[3].

Вершиною спектаклю був образ Мавки. За задумом драматурга, Мавка - дочка лісу, уособлення природи, втілення весни і кохання. Такою і створила її К.В.Тимошенко. «Найніжнішою ліркою, глибиною і силою почуттів пройнятий весь одухотворений образ»[3], - свідчить рецензент С.Волошина у статті «Натхненний спектакль». «Пробудження, розмови з Лісовиком, зустріч з Лукашем насичені справжньою ніжністю і теплом. М'який, ліричний голос артистки ще глибше окреслює образ лісової дівчини»[10] - доповнює критик В.Петльований. «Напрочуд вродливою була Тимошенко, - згадував О.Б. Глаголін. Вона була поетична і, як говорять в Україні, - приваблива. У ній мовби зосереджувалась уся весняна природа, що пробуджувалася від тривалого зимового сну. Її Мавка була втіленням всеперемагаючої жіночності, і все корилося її чарівливій принадності. Мавка і перша дія вистави - це був шедевр. Подібне я рідко бачив за все своє життя у театрі.»[5]

В.Петльований, єдиний із театральних критиків, у статті «Гімн весні та любові» проливає світло на роботу Тимошенко і Маковського в наступних актах: «Обдарованість артистки блискуче проявляється у другій і третій діях - трагедії кохання Мавки. Важко переживає вона байдужість Лукаша, однак у голосі її не розгубленість і біль, а віра в силу любові, гордість, що нею все ж пізнаний «той цвіт, з якого виросла любов». Ця ж сила вічного кохання живе у ній до кінця драми, примушує заново після довгих страждань розквітнути ніжним пристрасним почуттям»[10].

І знову повернемося до оповіді О.Б.Глаголіна: «У сцені повернення Мавки до лісової хижі я плакав. Покинута, вона замерзала

в снігу. Талант актриси піднімався до глибокої трагічної правди: від своїх відійшла і до людей не пристала»[5]. І. Маковський казковому світу. вдало протиставляв світ реальний. Люди, що прийшли до лісу, принесли з собою тягар буденних інтересів. Їх жалюгідне існування, позбавлене радості, грунтувалося на забобонах і марновірстві, дрібних сварках і чварах.

Критики констатували, що П.Міхневич у першій дії «з тонким ліризмом розкривав художню душу»[2] Лукаша, простодушного і наївного. Пізніше - глядач співчував йому, спостерігаючи «трагедію його роздвоєної протиріччями душі»[3]. Серед інших реальних персонажів найбільш вдалими були образи Килини (М.Чаплинська), Матері Лукаша (О.Винницька і В. Давидова), які яскраво відобразили побутовий колорит» [3], і особливо Дядька Лева у виконанні В.Сокирка: «Його старик світився мудрістю, глибокою чистотою» [9], «його Дядько Лев - це сама народна мудрість і розсудливість, оптимізм і віра в людину» [14]. Таким чином, постановник І.Маковський чудово поєднав чарівне, фантастичне з реально-людським.

Прем'єра «Лісової пісні» відбулася 15 березня 1940 р. Вистава мала блискучий успіх у Харкові. Після гастролей ленкомівців у Києві влітку ії визнли кращою виставою. в Україні у сезоні 1939 -1940 рр. Іван Антонович Маковський помер після тяжкої хвороби 19 листопада 1940 р. 25 листопада 1940 р. уряд УРСР ухвалив рішення перевести один із найкращих театрів республіки - Харківський театр імені Ленінського комсомолу - до міста Чернівці [11] 14 січня 1941-го Чернівецький державний драматичний український театр (колишні ленкомівці) вперше зустрівся з буковинським глядачем у виставі «Лісова пісня» Лесі Українки. Почався новий етап творчої діяльності колективу.

Незважаючи на те, що вистава «Лісова пісня» у постановці І.Маковського піднялась до тієї велетенської вершини, яка носить ім'я Лесі Українки, все ж вона була забута, як і її постановник. На нашу думку, список кращих вистав вітчизняної класики 30 - 40 рр., таких як «Дай серцю волю, заведе в неволю» (Харківський театр імені Т.Г.Шевченка), «Украдене щастя» (Київський театр імені І.Я.Франка) тощо, варто поповнити ще однією виставою, котра залишилася з різних причин поза увагою театрознавців - «Лісовою піснею» у Харківському театрі імені Ленінського комсомолу. Це й буде нашим пам'ятником забутому митцеві - Івану Антоновичу Маковському, який віддав свій талант українському театру.

Список літератури

1. *Бобошко Ю.М.* Режисер Лесь Курбас. - К.: Мистецтво, 1987. - С.76-77. 2. *Васильченко Г.* «Лісова пісня» // Літ. газета. - К., 1940. - 4 квітня. 3*Волошина С.* Натхненний спектакль // Соц. Харківщина. - 1940. - 20 березня. 4*Державний музей театрального, музичного і кіномистецтва України.* - № 5254. 5.*Запис бесіди з професором Харківського інституту мистецтв ім. І.П.Котляревського О.Б.Глаголіним від 18 березня 1971 р. та з нар. арт. України В.М.Скляренком від 16 липня 1971 р.* // Архів автора статті. - Папка № 12. 6*Запис бесіди з артистом Харківського театру імені Ленінського комсомолу С.С.Фаєровичем від 13 і 16 квітня 1979 р.* // Архів автора статті. - Папка № 12. 7.*Кучеренко М.* «Лісова пісня»: Гастроли Харьковского театра имени Ленинского комсомола // Сталинское племя. - К., 1940. - 27 мая. 8. *Морській В.* Подолання інерції // Театр. - К., 1939. - № 2. - С.36-40. 9. *Морській В.* Спектакль как песня // Красное знамя. - Х., 1940. - 26 марта. 10. *Петльований В.* Гімн весні і коханню // Ленінська зміна. - Х., 1940. - 18 березня. 11. *Рядки з літопису:* До 50-річчя Чернівецького музично - драматичного театру імені О.Ю Кобилянської // Радянська. Буковина. - Чернівці, 1981. - 5 грудня. 12. *Смотрицький П.* Дозрілий спектакль // Радянська Україна. - Станіслав, 1941. - 4 квітня. 13.*Хазін О.* Сьогодні - відкриття Українського державного драматичного театру в Чернівцях: Майстри радянської сцени // Радянська Буковина. - Чернівці, 1941. - 14 січня. 14.*Царинник В.* Чудовий спектакль // Радянська Буковина, 1941. - 17 січня. 15.*Юхименко І.* Творче піднесення: До нового театрального сезону // Ленінська зміна. - Харків, 1938. - 28 вересня.

УДК 792.071.2.028(477.54)

А.І.Епштейн

ІВАН ОЛЕКСАНДРОВИЧ МАР'ЯНЕНКО
(очима не театрознавця)

Спогади доктора історичних наук, професора Державного аекосмічного університету ім. М.Є.Жуковського "ХАІ", Почесного члена Всеукраїнської спілки краєзнавців про видатного діяча українського театру І.О.Мар'яненка

Автор матеріалу, в якому переплітаються різні жанри (стаття, мемуари, есе, але все ж таки превалюють мемуари), - не театрознавець, а професор історії, який дев'ять років працював з Іваном Олександровичем у Харківському театральному інституті (нині - театральний факультет Харківського інституту мистецтв). Йому доводилося спілкуватися з Іваном Олександровичем, працювати поряд із ним і в приймальних, і в державних екзаменаційних комісіях, спостерігати за ним в різних ситуаціях.

І.О.Мар'яненко був живим втіленням історії і традицій українського театру, він працював у трупі А.З.Суслова в першому українському стаціонарному театрі М.К.Садовського. Іван Олександрович очолював «Товариство українських акторів під керівництвом І.О.Мар'яненка за участю М.К.Заньковецької і П.К.Сакса-

ганського «(саме такою була повна назва організації). Серед партнерів І.О.Мар'яненка були Л.Тиніцька, А.Борисоглебська, С.Тобілевич, А.Затиркевич-Карпинська, М.Заньковецька, С.Зарницька, Ф.Левицький, О.Корольчук, Л.Курбас, І.Стадник, М.Старицький, М.Литвиненко-Вольгемут. Пізніше до цього списку увійшли А.М.Бучма, М.М.Крушельницький, Н.М.Ужвій та інші. Він працював з К.О.Маржановим, М.В.Лисенком (під час роботи Мар'яненка в театрі М.К.Садовського Лисенко керував музичною частиною).

Вже цей неповний перелік прізвищ переконливо свідчить про творче середовище, в якому починалось і розгорталось творче життя І.О.Мар'яненка. Автор наводить ці прізвища знову не як театрознавець, а тому, що часто чув їх від Івана Олександровича, який полюбляв при нагоді згадувати своїх колег по сцені, розповідав про їх досягнення, творчі здобутки. Ім'я Заньковецької промовлялося із особливим благоговінням: «Блаженної пам'яті Марія Костянтинівна...». Можливо тому дехто з любителів пліток у театральному і ще більше в біля театральному середовищі розповсюджував байки про роман Івана Олександровича з Марією Костянтинівною. Вважаємо, що це лише виявлення поваги до великої актриси, старшого товариша по мистецтву.

Спогади про своїх товаришів, партнерів по сцені не були простою даниною поваги до їх пам'яті, Іван Олександрович належав до блискучої плеяди корифеїв українського театру. Своїх молодших колег, студентів він завжди намагався виховувати в дусі цих традицій. Разом із тим прищеплював прагнення, спираючись на ці традиції, ще більше підносити вітчизняне театральне мистецтво. Маючи величезний сценічний досвід, Іван Олександрович вчив майбутніх акторів не стільки розповіддю, скільки показом. При цьому широко використовувався досвід корифеїв: «А ось такий-то (або така-то) грав (грала) цю роль отак».

Хто з харків'ян старшого віку не бачив Івана Олександровича у численних виставах театру «Березіль» (потім театру ім. Т.Г. Шевченка). Для Мар'яненка не було головних, епідизодичних ролей. Навіть у дуже похилому віці, коли він працював лише, як кажуть актори, «на виходах», тобто в окремих виставах, Іван Олександрович вражав тонкою, філігранною грою.

Не можна забути, мабуть останній його виступ у театральному інституті, Мар'яненко вже залишив сцену, але в Шевченківські дні разом із народним артистом СРСР Л.І.Сердюком і зовсім молодими О.С.Тарабаріновим і Л.І.Поповою читав уривок із «Гайдамаків» - «Гонта в Умані». Читали вони без гриму, без театральних костюмів, але цей виступ запам'ятався назавжди. Іван Олександрович

у ролі Гонти затьмарив усіх. У залі панувала мертва тиша. Ніхто не помічав ні відвислих щік, ні чималого черева людини вельми похилого віку. Ніби хтось запустив п'ятірню в душу і мне її. Нині, коли минуло кілька десятиліть, згадується тодішнє враження: коли б він вигукнув: «Хлопці, за мною!» - весь зал піднявся б на цей заклик.

Великий актор, Іван Олександрович був і великою людиною. Він - видатний педагог. Керуючи кафедрою акторської майстерності, він залучив до роботи кращі сили Харкова. На кафедрі працювали Д.І.Антонович, Я.Г.Азімов, Є.І.Бондаренко, О.Г.Крамов, В.М.Мізіненко, М.Ф.Покотило, Л.І.Сердюк, В.М.Чистякова та інші заслужені й народні артисти України, артисти СРСР. Усі вони - уславлені митці, справжні майстри театрального мистецтва. Це був колектив однодумців, котрі разом з Іваном Олександровичем і під його керівництвом вважали, що виховувати майбутніх акторів повинні «живі актори» «живого театру». В іншому разі це було б навчання за принципом: «Роби те, чого я не вмію робити». І ця ідеологія Мар'яненка давала чудові результати. Протягом багатьох років дипломні вистави студентів Харківського театрального інституту посідали призові місця у всесоюзних оглядах подібних вистав. Серед вихованців Івана Олександровича і його співробітників - заслужені та народні артисти, заслужені діячі мистецтва: Л.Биков, О.Тарабарінов, В.Маляр, А.Литко, Н.Фатєєва, В.Шестопалов, О.Петренко, В.Ситник та багато інших. Окрім того колеги, члени кафедри теж вважали себе його учнями.

І.О.Мар'яненко запозичив у покоління корифеїв не лише їх високу майстерність. Йому була притаманна глибока людяність, толерантність у стосунках із людьми. І це виявлялося не лише у відносинах із колегами, але й зі студентами. Часто, коли виникала будь-яка конфліктна ситуація через провину студента, Іван Олександрович висловлювався, приблизно, так: «Дуже прикро, негаразд. Але блаженної пам'яті Марія Костянтинівна казала: «Та хто з нас без гріха». Отже покарати хлопця (або дівчину) треба, і суворо, але ж до смерті бити не варто і не можна». На щорічних іспитах з майстерності актора, коли вирішувалася доля студента, Іван Олександрович завжди обстоював зважений підхід. Коли хтось із колег вимагав поставити двійку (а це автоматично приводило до виключення з інституту за професійну непридатність), Іван Олександрович (якщо у нього був сумнів) бувало казав: «Давайте все ж подумаємо, приглянемося, щось у нього є. Може він ще розкриється. Отже не будемо поспішати».

Але, коли йшлося про інтереси мистецтва, Мар'яненко був гранично безкомпромісним. Якось вступала до інституту дочка двох

заслужених артистів України. З обома Іван Олександрович багато років працював у театрі, один, крім того був проректором інституту. Але дівчинка не мала здібностей. Мар'яненко, який знав її з дитинства, відверто сказав про це, театр не отримав акторку - невдаху і дівчина не зіпсувала собі життя. Нині вона - відомий мистецтвознавець в галузі музики, доктор наук.

Коли розпочалося «цькування» Леся Курбаса лише двоє акторів - ветеран сцени І.О.Мар'яненко і молодий актор Р.О.Черкашин виступили на захист великого режисера, хоча всім було зрозуміло, чим це могло для них закінчитися.

Удостоєний високих звань (народний артист СРСР, лауреат Державної премії СРСР, професор), Іван Олександрович залишався простою, скромною людиною. Він дуже любив жартувати, завжди помічав смішне в житті. Згадується як з трьох річною донькою я зайшов до інституту і попав саме на іспит з майстерності актора на І курсі. На дверях залу сувора об'ява попереджала: «Тиша! Іспит з майстерності актора!». Перед тим ми з дочкою обідали в ресторані, оскільки жінка хворіла і була в лікарні. Студенти показували свої етюди і раптом в абсолютній тиші пролунав голосок моєї доньки: «Папуля, а звідси ми в ресторан підемо? Там весело». Уявляєте собі моє становище - молодий викладач з донькою зривають іспит та ще в присутності таких шановних людей: чи вибачатися, чи хапати дочку під пахви і втікати. Але й Іван Олександрович, і Михайло Федорович Покотило (це був його курс) розсміялися і по-різному сказали, приблизно однаково: «Підемо, підемо з тобою Анечко, до ресторану. Обов'язково підемо. А зараз, будь ласка, посидь трохи мовчки». Потім вони часто згадували мені цей випадок. Інститут був дуже маленький, всього 100 студентів, тому там панували своєрідні родинні звичаї - на святкові вечори приходили родинами, для дітей влаштовували спеціальні дитячі вистави, ранки.

Як керівник провідної кафедри Іван Олександрович постійно спілкувався, дбав про співробітництво, творче спілкування з іншими кафедрами: сценічної мови, режисури, танку. Але поряд з цим він та його колеги постійно спілкувалися з викладачами гуманітарних дисциплін - історії театру і літератури (української, російської, зарубіжної), суспільних наук. Нині, коли так гостро стоїть питання гуманітаризації і гуманізації освіти, досвід І.О.Мар'яненка заслуговує на ретельне вивчення.

Таке спілкування було характерним і для його співробітників - керівників курсів. Викладачів - гуманітаріїв запрошували на курсові іспити з майстерності актора, на дипломні вистави, залучали до роботи в приймальних і державних екзаменаційних комісіях. Це

дозволяло краще знайомитися зі студентами, оцінити їх як особистості, не лише зі свого предмета, а комплексно, всебічно. Викладачі майстерності актора, перш за все керівники курсів, не нехтували гуманітарними дисциплінами. Іноді навіть відвідували наші лекції. Автор дуже вдячний М.Ф.Покотило за допомогу, яку він надав молодому викладачеві, котрий вперше став читати новий для себе предмет, в своєму становленні як лектора. Як і всі початківці, я писав повний текст лекції, так би мовити від «А» до «Я». Прийшов якось до мене на лекцію Михайло Федорович (це був його курс) і порадив: «Аркадію Ісаковичу, що Ви робите? Перед вами майбутні актори. Ми їм емоції розторможуємо, а ви читаєте по папірцях. Киньте їх. Вийдіть з цієї загородки (так він називав кафедру). Ви розповідали смішні речі, так посміхніться самі». Це був стиль Івана Олександровича, який наслідували його співробітники - допомагати людям, цікавитись всім, що відбувається на керованих ним курсах. Як було важко. Доводилося майже репетирувати лекцію, але на все життя я звільнився від текстової залежності.

Ще одне зауваження. Іван Олександрович нікого не агітував вживати українську мову, нікому не наказував це робити. Він просто розмовляв чудовою, українською мовою, демонструючи її гідності - афористичність, гумор, мелодичність, тощо. Саме цим він поширював сферу її застосування. І в тому, що я майже відразу перейшов до викладання українською мовою, - теж заслуга Івана Олександровича. Якось на лекції, відповідаючи на запитання студента, поставлене українською мовою (я дотримувався правила - якою мовою спитали, тією і треба відповісти), я продовжив лекцію - українською мовою. І в тому, що я першим у ХАІ перейшов на викладання саме цією мовою, те ж проявився вплив Івана Олександровича. Кожен хто спілкувався з Іваном Олександровичем, може вважати, що йому пощастило в житті. Зустрічі з ним, спільна робота ніколи не забудуться. 9 червня 1998р. виповнилося 120 років з дня його народження. У Харкові відбувся вечір пам'яті І.О.Мар'яненка. Вважаємо, що пам'ять видатного майстра вітчизняного мистецтва можна було вшанувати значно ширше - призначити іменні премії за кращі акторські роботи, або заснувати персональні стипендії в театральних вузах.

УДК 82.4:654.197

П.І.Гаврилюк

ТЕЛЕВІЗІЙНА ПУБЛІЦИСТИКА

Поставлено проблему поділу публіцистичних повідомлень на жанри в галузі телебачення. Розглядаються жанри інформаційної, аналітичної та художньої публіцистики, які свідчать про багатство можливостей сучасної журналістської діяльності

Публіцистику, як відомо, поділяють на роди, види, жанри. У практичній діяльності історично склалися різні способи розповсюдження масової інформації: преса, радіо, телебачення. Пресу, радіо і телебачення називають засобами масової інформації (ЗМІ). Кожний рід журналістики - це специфічний засіб розповсюдження суспільно-значимої інформації, сукупність цих засобів відокремлюють журналістику як рід діяльності.

Названі роди масово-інформаційної діяльності мають декілька типів повідомлень: публіцистичні, художні, наукові. У свою чергу родовий поділ журналістики поєднує видове та жанрове членування. Наприклад, можна назвати такі види журналістської діяльності: інформаційна публіцистика, аналітична публіцистика, художня публіцистика.

Публіцистика (від лат. - суспільний, народний) - твори, присвячені актуальним проблемам і подіям життя, - має важливе значення, впливаючи на діяльність соціальних інститутів, виступаючи засобом суспільного виховання, засобом організації та передачі соціальної інформації. Публіцистика існує в різних формах: словесній (письмовій та усній), графічно-зображувальній (плакат, карикатура), фото- кінемато(відео)графічній (документальне кіно, телебачення), театрально-драматичній. Головні ознаки - актуальність тематики, масштаб осмислення конкретних проблем і подій навколишнього світу.

Теоретичні основи для визначення ознак жанру слід шукати в мистецтвознавстві та літературознавстві, звідки поняття «жанр» прийшло в теорію журналістики. «Жанру» притаманні відносно стійкі ознаки. Жанр - це погляд автора на життєвий матеріал, що є основою журналістської розвідки. Проблема поділу публіцистичних повідомлень на жанри розглядається з урахуванням своєрідності предмета (об'єкта) пізнання; пізнавально-виховних завдань; масштабу висновків і узагальнень; виразно-зображувальних засобів. Жанрова приналежність визначається всіма чотирма ознаками. Трансляції та звіти про засідання вищого законодавчого органу, коментарі про ті чи інші урядові рішення, бесі-

ди з відомими суспільними діячами, журналістські розслідування невирішених проблем суспільного життя, «круглі столи» спеціалістів, прес-конференції - все це телевізійна публіцистика.

Дорожні нариси, телевізійний портрет, виступ відомого письменника на актуальну тему, репортаж зі знімального майданчика, повідомлення про культурні події - це також телепубліцистика. Відображати життя, використовуючи факти, не вельми складне завдання: набагато складніше відразу ж відокремлювати ті, за якими стоїть явище. Сама ж публіцистика настільки багатогранна, що завжди можна відшукати сферу діяльності відповідно до журналістських уподобань, інтересів та індивідуальних особливостей роботи.

Жанри інформаційної публіцистики

Допис (відеосюжет) - це стисле повідомлення про будь-який факт. Допис ще називають хронікальним повідомленням. І хроніка в журналістиці - це стисле повідомлення про факт, отже, допис і хронікальне повідомлення —синоніми. На ТБ цей жанр представлений усним повідомленням і відеодописом (відеосюжетом). Допис - найрозповсюдженіший інформаційний жанр, основний елемент випусків новин. Допис у вербальній (словесній) формі або усне повідомлення передаються без відеоряду.

Звіт - офіційна подія соціально значимого, державного значення. Цим і пояснюється необхідність «протокольної» фіксації події. Звіт може подаватися в ефірі без журналістських коментарів. Звітом ще називають пряму трансляцію тієї чи іншої офіційної події.

Виступ - будь-яке звернення людини до масової аудиторії за допомогою телеекрана, коли сама ця людина є основним (найчастіше єдиним) об'єктом показу. Виступ на телебаченні - одна з форм ораторського мистецтва, яка відома з давніх часів і понині є могутнім засобом впливу на громадську думку. Виступ може супроводжуватися демонстрацією кінокадрів, фотографій, документів, але основним змістом виступу завжди є монолог людини, яка прагне донести до телеглядача не лише конкретну інформацію, а й своє ставлення до неї.

На телебаченні виділяють три основні форми виступу: текстовий - написаний безпосередньо виступаючим і відредагований телевізійним редактором; тезисний - коли заздалегідь визначені тема, основна думка, стисло прокоментовані центральні питання, які має порушити виступаючий. Таким чином, тези - це своєрідний сценарний план, який визначає зміст виступу і специфіку суп-

ровідного матеріалу (фотографії, схеми, макети та ін.); імпровізований - попередньо визначені лише тема і тривалість виступу.

Основною умовою успішного виступу в кадрі є: вміння публічно думати, говорити доступно, переконати глядача, роблячи це ненав'язливо, без надмірної дидактики: легко, жваво, артистично. Дієвість виступу в кадрі залежить від багатьох чинників, освоїти і зрозуміти їх необхідно кожному телевізійному журналістові. Інтерв'ю - жанр публіцистики (від англійської - зустріч, бесіда), розмова журналіста з політичним, громадським діячем з актуальних питань. Це обмін думками, поглядами, фактами. Таким чином, інтерв'ю для журналіста - це, з одного боку, спосіб одержати інформацію через безпосереднє спілкування з людиною, яка володіє цією інформацією, а з іншого - публіцистичний жанр у формі діалогу, бесіди, в якій журналіст на екрані через систему запитань допомагає людині, у якої беруть інтерв'ю, якомога повніше, логічно послідовно розкрити задану тему в процесі телевізійної передачі.

Інтерв'ю - це спільна творчість. Розрізняють інтерв'ю-думку (вислів з будь-якого приводу) та інтерв'ю-факт (повідомлення про що-небудь відоме певній особистості). Протокольне інтерв'ю - проводиться з метою одержання офіційних пояснень з питань внутрішньої та зовнішньої політики. Інтерв'ю-портрет - різновид телеінтерв'ю, метою якого є (по можливості) всебічне розкриття особистості співрозмовника. Проблемне інтерв'ю (дискусія) - виявити різні погляди і шляхи вирішення проблеми. Інтерв'ю-анкета - з'ясувати думки різних співрозмовників з певного питання, які до цього часу не спілкувалися між собою. Це серія стандартизованих інтерв'ю, в якому до всіх учасників ставиться одне й те ж запитання.

Інформаційне інтерв'ю - найрозповсюдженіша форма екранного діалогу. Ці інтерв'ю виконують два взаємопов'язаних завдання: набуття суспільно-значимої інформації та з'ясування деяких особливостей особистості - носія цієї інформації. Репортаж - жанр журналістики, в якому оперативно повідомляється про подію, очевидцем або учасником якої є кореспондент репортажу. На першому плані - особистісне сприйняття події, явища, відбір фактів автором репортажу, що не суперечить об'єктивності цього інформаційного жанру.

Залежно від звукового супроводу виділяють різновиди телерепортажу: синхронний і німий (у даному разі текст вимовляється за кадром). Розрізняють репортажі про подію, тематичні, поста-

новочні. У репортажі про подію визначальною є сама подія, послідовність її розвитку. Тематичний репортаж здебільшого пов'язаний із показом цікавої для глядача дії, яка відбувається. Подією можна вважати приїзд телегрупи на місце подій. Тележурналіст може самостійно змоделювати подію. Цей метод отримав назву спровокованої ситуації. Оскільки репортаж про подію виконує інформаційну функцію, а тематичний - переважно культурно-просвітницьку і соціально-педагогічну, досліджуючи життя в різних його проявах, жанр репортажу є перехідним і може виконувати завдання, притаманні аналітичній публіцистиці.

Жанри аналітичної публіцистики

Коментар - (від лат. - тлумачення) - одна з форм оперативного аналітичного матеріалу, що пояснює сутність актуальної суспільно-політичної події, документа та ін. Телевізійний коментар - це переважно різновид виступу в кадрі. Хоча все частіше використовується закадровий коментар, ілюстрований спеціально підібраними відеокадрами.

Коментар належить до аналітичної публіцистики, оскільки, охоплюючи широке коло подій, коментатор висвітлює перш за все причинно-наслідкові зв'язки між подіями, повідомляє про ймовірні результати всього, що відбувається. Основою коментаря як жанру є авторська оцінка, аналіз. Огляд - один із традиційних усталених жанрів аналітичної публіцистики. По-перше, він суто фактологічний, факти добираються і групуються відповідно до певної авторської мети. По-друге, оглядач розглядає факти в їхній взаємозалежності, викриває причинні зв'язки між ними. По-третє, огляд, на відміну від коментаря, у центрі якого може бути поодинокий факт або подія, відрізняється широтою дослідження матеріалу. По-четверте, матеріал огляду має хронологічні межі. Предмет цього жанру - суспільна подія, мета - подати глядачам причинно-наслідкові зв'язки, виявити їхнє значення і тенденції розвитку.

Розрізняють «загальні огляди» (різні події певного проміжку часу) і «тематичні огляди» (конкретна проблематика). Виникли огляди-діалоги, які, по суті, перетворюються у бесіду. Музичний (театральний) огляд за своєю жанровою специфікою не відрізняється від міжнародного чи спортивного оглядів. Змінюються тема передачі, спеціалізація оглядача, але сутнісні характеристики жанру залишаються незмінними. Бесіда - специфічний тележанр, діалогічна форма спілкування, яка часто трансформується у дискусію. У передачі можуть брати участь декілька осіб, журналіст - ведучий (або модератор). Структура бесіди визначає сценарний план,

який є її основою і докладно розкриває зміст, намічає характер взаємодії запрошених у студію. У бесіді можуть використовуватися допоміжні засоби (кадри, фотографії, схеми, документи). Дискусія (від лат. - дослідження, розгляд, обговорення) - жанр, який демонструє процес «живої» думки, її рішення, розвиток і рух до мети - все це відбувається на очах глядачів.

Зіткнення різних поглядів залучає телеаудиторію до процесу дослідження, активізуючи інтелектуальну діяльність, долаючи пасивність, яка характерна для сприйняття істин. Власне літературна праця при підготовці дискусійних передач мінімальна. Як правило, першими фразами ведучий повідомляє, що люди зібрались дискутувати, вони мають різні точки зору щодо предмета обговорення, який зазначався у вступному слові ведучого. Предмет дискусії має відповідати вимогам, що наводились вище до інтерв'ю-анкети: тема дискусійна, передбачає декілька варіантів ймовірного її вирішення, є зрозумілою для глядачів настільки, що вони можуть вважати себе арбітрами. Нарешті, предмет дискусії, безперечно, має бути цікавим, соціально значимим, а ведучий повинен уміти імпровізувати.

Прес-конференція - різновид інтерв'ю з багатьма інтерв'юерами, які ставлять запитання одній чи декільком особам, обізнаним у певній галузі. Стислий інструктаж для журналістів, який орієнтує на програмі тієї чи іншої важливої (офіційної) події та бажаних аспектів її висвітлення, називається брифінгом. На прес-конференції, як правило, розглядаються актуальні питання, цікаві для аудиторії, всебічно висвітлюються найважливіші економічні, політичні та ін. проблеми.

Кореспонденція - жанр стилістичний, який розробляє на конкретному матеріалі певну актуальну проблему в досить обмеженому масштабі. Слід визнати, що жанр кореспонденції подібний до допису (сюжету): тут теж наводяться факти, але факти ці проаналізовані, узагальнені. Жанр кореспонденції набув широкого розповсюдження в програмах у формі публічних роздумів, телевізійних розслідувань нагальної проблеми. По-суті, телекореспонденція - екранний еквівалент газетно-журнальної кореспонденції чи проблемної статті.

Жанри художньої публіцистики

Нарис - з теорії літератури - граничний жанр між дослідженням і оповіданням. Життєвий факт - основа нарису. Нарис на телеекрані є одним із найскладніших жанрів публіцистики, що пояснюється органічним поєднанням дослідження документаль-

ного матеріалу і оповідання. Побудований на суто документальній основі (конкретні факти, реальні герої, невигадані обставини), нарис набуває художньо-узагальненої форми. Серед усіх жанрів нарис виділяється особливою композиційною побудовою, близькою до композиції драматичних творів, і в цьому значенні він більш ніж будь-який жанр телепублiцистики є драматургічним.

Головним предметом нарису майже завжди є людина (винятком можна вважати науково-популярний нарис). Предмет нарису - це сам процес діяльності і людина є суб'єктом дії. Найрозповсюдженіший різновид жанру - портретний нарис. Якщо репортаж - це історія подій, то нарис - історія характеру. Тематично і композиційно найбільше відрізняється від портретного - дорожній нарис. Якщо перший розглядає окрему людину, то для другого характерна зміна об'єктів. Нарис - відображення більш чи менш тривалого часового процесу. Актуальним є метод відображення матеріалу нарису - метод тривалого спостереження (так звана «звична камера» замість «прихованої камери»).

Сценарій нарису має бути повним та детально розробленим. Робота тележурналіста розпочинається з заявки, яка говорить, по-перше, про тему і об'єкт, авторський підхід до них, по-друге, про можливості екранного втілення, образотворчі засоби і методи, що використовуватимуться для втілення задуму. Далі створюється літературний сценарій, у якому докладно характеризується об'єкт нарису, запропоновані характер і метод телевізійного дослідження проблеми, описуються герої, визначається композиційна структура твору.

Замальовка - це світ, в якому образність переважає над інформаційністю. На відміну від нарису для замальовки не обов'язкова композиційна завершеність, глибина, логічність. Замальовка не має чітко визначеної події, для неї характерна висока майстерність операторської роботи. Закадровий текст (якщо він є) має відповідати певним вимогам. Автор повинен уникати «сухої» інформаційності, використовуючи різноманітні засоби образності мови. У замальовці широко використовується музичне і шумове оформлення. Прикладом можуть бути музичні, інформаційні та ігрові кліпи. Есе (від франц. - досвід) - жанр філософської, естетичної, літературно-критичної публіцистики, що поєднує підкреслено індивідуальну позицію автора з невимушеним, іноді парадоксальним викладом, орієнтованим на розмовну мову. Засновник жанру - французький філософ Мішель Монтень (XVI ст, книга «Опыты»).

На початку XX ст. у жанрі есе розглядали лише літературні та мистецтвознавчі теми, есе перетворилося на своєрідну форму рецензії - цикл віршів, п'єсу, вернісаж чи фільм. Особистісний, ліричний характер телевізійної комунікації спонукає до створення художньо-публіцистичних повідомлень, оскільки структура цього жанру потребує безпосереднього контакту з особистістю, з автором. Есе - жанр суто персоніфікованої журналістики.

Сатиричні жанри

Своєрідність сатиричних жанрів у телевізійній програмі пояснюється тим, що саме сатира має виконувати найскладнішу і найважливішу функцію соціального «чистильника», викриваючи недоліки. Фейлетон - провідний сатиричний жанр публіцистики. Обов'язкові елементи перебільшення (гротескність, необхідність висунути на перший план окремі, часом приховані, негативні особливості, явища, ситуації, що розглядаються) зумовлюють особливу монтажно-образотворчу будову творів цього жанру, особливе екранне рішення, яке поширюється, зокрема, на вибір ракурсів, характер зіставлення кадрів, переважання асоціативного монтажу. Специфічною є і текстова частина екранного фейлетону. Автор використовує іронію, сарказм, гротеск. Памфлет - злободенний публіцистичний твір, мета і пафос якого - конкретне, переважно соціально-політичне викриття. Цим він подібний до фейлетону. Різниця з фейлетоном у тому, що останній висвітлює поодинокі факти, конкретну подію, тоді як призначення памфлету - критикувати систему поглядів. Таким чином, памфлет викриває саму природу соціального зла.

Список літератури

1. *Прохоров Е.П.* Введение в журналистику. - М., 1998. 2.*Социология журналистики* / Под ред. С.Г.Корконосенко. - М., 1998. 3.*Основные понятия теории журналистики* / Под ред. Я.Н.Загурского. - М., 1993. 4.*Журналистика - XX век: эволюция и проблемы*: Тезисы международной научно-практической конференции / Отв. ред. Г.В.Жирков. - СПб., 1996. 5. *Ламбет Э.Б.* Приверженность журналистскому долгу. Об этическом подходе в журналистской профессии. - М., 1998. 6. *Авраамов Д.С.* Профессиональная этика журналиста. - М., 1991.

УДК 82.085.1:654.197

Т.М.Прокопенко

ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ ТЕЛЕМОВИ ТА МОВНА ПІДГОТОВКА ТЕЛЕФАХІВЦІВ

Викладено деякі особливості сучасної телемови і мовної підготовки телефахівців. Звернуто увагу в першу чергу на зовнішню техніку – вміння володіти диханням, голосом, дикцією, літературною вимовою, що потрібно і акторам, і телеведучим

Культуру суспільства, її загальну систему неможливо нині уявити без телебачення. Воно не лише накопичує великі культурні цінності, робить їх доступними широким верствам населення, але й створює свої оригінальні духовні цінності, без яких уже важко уявити сучасну культуру. Останнім часом на телебаченні відбуваються значні зміни, пов'язані з новими соціальними потребами, вдосконаленням техніки, широким використанням зарубіжного досвіду, бурхливим розвитком регіонального ТБ. Майже всі телеканали кожного дня транслюють інформаційні передачі, в яких широко використовуються нові засоби роботи, нові жанри. Окрім традиційних інформаційних, на телебаченні виникли інформаційно-музичні, інформаційно-публіцистичні, інформаційно-аналітичні програми тощо. Через специфіку цих жанрів під час їх трансляції у концентрованій формі виявляються професійні і педагогічні проблеми телемистецтва, центральне місце серед яких посідає культура мови як важлива складова загальної художньої культури.

Цікаві професійні програми виникають там, де ведучі, телекоментарі, телерепортери професійно володіють словом, мовною майстерністю. Навіть нетривале знайомство з практикою інформаційних передач дозволяє зробити висновок, що методика опанування словом на телебаченні розроблена недостатньо: багато ведучих, переважно початківців, не мають у цій галузі достатніх професійних знань, навичок. Отже, культура мови на телебаченні є актуальним питанням, яке потребує розробки теоретичних положень, створення практичних посібників з питань культури мови для працівників телебачення.

ХДАК організувала денне та заочне навчання працівників телебачення. Однак слід визнати, що теорія і методика викладання для студентів-телевізійників мови на ТБ перебуває в стадії формування. Професійна освіта фахівців телебачення виникла не так давно і не багата традиціями. Викладання мови на ТБ базується лише на загальній теорії та практиці сценічної мови, і

навичках, набутих фахівцями під час багаторічної практики. Телебачення є особливим аудіовізуальним екранним видом мистецтва і робота в цій сфері стає самостійною професією, яка потребує володіння специфічними і маловідомими театральному режисерові та акторові вміннями та навичками. Для того, щоб організувати правильну роботу з телефахівцями, слід з'ясувати особливості мови на телебаченні і те, чим вони зумовлені. Розглянемо у порівняльному аспекті функції та особливості сценічної мови і мови на телебаченні в інформаційних програмах.

У сценічній мові виділяють самостійні підсистеми: радіомова , мова з естради (мова акторів-читців) , кіномова [3]. До цієї низки ми можемо віднести і мову на телебаченні (мову телеведучих), оскільки, як відомо, будь-яка з перелічених підсистем потребує від фахівців знання правил орфоепії, дикції, голосоведіння, законів і правил інтонації, логіки, які базуються на граматичних особливостях мови, а також використання цих правил у живій мові, в умовах конкретного спілкування - тобто, всього того, що потребує нормативність сценічної мови. Специфіка кожної підсистеми накладає відбиток на вибір мовних засобів, на особливості роботи з текстом, на використання мовної техніки.

Мовні функції по-різному розподіляються у мові на сцені [3] і на телебаченні. Екранний контекст суттєво змінює функції слова порівняно зі сценою. У сценічній мові на першому місці поетична функція, оскільки мова на сцені повинна бути яскравою, театральною. В мові на телебаченні - комунікативна. Телемова більше наближена до життя, до розмовної мови. Але мова професіоналів телебачення не є її копією. Це очевидно, якщо порівняти мову телеведучих під час інтерв'ю з мовою героїв телевізійних сюжетів. Наш слух відрізняє непрофесійну мову гостей телестудії з її недоліками (нечітка дикція, нелітературна вимова) - від мови телефахівців. У сценічній мові посилена експресивна (емотивна) функція, яка передає ставлення того, хто говорить, до того, про що він говорить. Мова на сцені підвищено емоційна. К.С.Станіславський зазначав, що мова на сцені повинна не тільки чутися, але й відчуватися. На інформаційному телебаченні телеведучому заборонено виявляти своє ставлення до офіційних фактів, інформації. Але це допускається в інформаційно-публіцистичних, інформаційно-аналітичних передачах тощо.

Особливою у сценічній мові є апелятивна функція - орієнтація на адресата, на слухача. Мова на сцені орієнтована і на партнера, і на глядача. Актори, оцінюючи свою поведінку на сцені, завжди

підкреслюють, що відчувають енергетичний контакт з залом. Мова на інформаційному телебаченні орієнтована на глядачів, але тут немає глядача в залі, він є в уяві телеведучих, які звертаються до певної аудиторії. Актор у театрі відтворює чужий текст, який видає за свій. Мова актора репродукована, однак має справляти враження мови імпровізованої, експромтної. На інформаційному телебаченні телеведучий може або видавати чужий текст за свій, або відкрито передавати чужий текст - цитувати, або імпровізувати. Можна дійти висновку, що комунікація акторів і телеведучих має суттєві відмінності. Порушення рівноваги функцій призводить до руйнування як сценічної мови, так і телемови. Ігнорування естетичною функцією театральної мови призводить до її буденності, так званого «шептального реалізму», а переоцінка цієї функції на телебаченні - до пафосної мови. І як при вивченні сценічної мови важливо пам'ятати, що це мова художня, експресивна, так і при опануванні телемови слід зважати на її комунікативність, імпровізаційність.

Виховання професійних властивостей мови відбувається за двома напрямами: технологічним мовним тренінгом (техніка мови) та тренінгом внутрішньої техніки оповідача (робота над текстом). Розглянемо загальні основи і специфічні особливості роботи над текстом у сценічній мові та мові на телебаченні. Робота над текстом привчає майбутніх акторів і телефахівців професійно розповідати, вільно спілкуватися з партнером або з аудиторією. Сутність словесної дії не змінюється від зміни об'єкта спілкування. Внутрішня техніка оповідача виховується на матеріалі літературно-художніх творів, які є основою одного з жанрів сценічного мистецтва, а саме художнього слова, точніше художньої розповіді - одного з напрямів мистецтва художнього слова. Майбутні актори і телефахівці вчаться діяти словом під час розповіді про події на основі прямого, безпосереднього спілкування з слухачами. Загальні основи словесної дії у мистецтві художньої розповіді, театральному мистецтві та телемистецтві дають змогу і акторам, і телефахівцям працювати над текстом єдиними методами. Ці методи розроблені К.С.Станіславським як шлях, який визначає послідовність роботи над текстом, як закони акторського мистецтва. Талановитий режисер мовленнєве спілкування розглядає як усвідомлену діяльність, спрямовану на досягнення конкретного завдання - мовного впливу.

Мовленнєве спілкування завжди має конкретну мету (надзавдання), реалізується через систему певних послідовних дій (на-

скрізна дія), у конкретних запропонованих обставинах (запропоновані обставини), послідовно вирішує низку поставлених завдань заради актуальної мети (перспектива), передає ставлення до повідомлення (підтекст), здійснюється на основі конкретного, образного зображення дійсності і впливу на партнера своїми баченнями (кінострічка бачення). Ці закони загальні, носять міжмовний характер, вільне володіння якими відкриває шляхи роботи над текстом.

Так, К.С. Станіславський, плануючи заняття з сценічної мови, пропонував майбутнім акторам не читати, а д і я т и заради будь-якого живого о б `є к т а на сцені або в залі, для певної мети. Пропонував зміст оповідання, промови, складної філософської думки попередньо викладати своїми словами, коротко, дотримуючись логіки і послідовності, проявляти внутрішню лінію, записати її і виконувати в словесній дії, а не в доповіді і не в бездумному промовлянні слів. При опануванні професійними властивостями мови робота над текстом є не лише засобом виховання мовної виразності - вона привчає думати, вести перспективу, розуміти надзавдання твору. Все це стосується як фахівців театру, так і телефахівців. Бо творчий процес роботи з текстом у них єдиний, однаковий характер мовної дії, використання єдиних прийомів і методів: надзавдання, пізнання авторської думки, вивчення особливостей мови, логіки і послідовності, уявлення і бачення. Але є і специфічні особливості словесної дії, притаманні кожному з названих напрямів. Ці особливості пов"язані перш за все з текстовою основою словесної дії.

На телебаченні текстовою основою словесної дії є публіцистика, в театрі - драматургія. Саме текстова основа визначає специфічні особливості словесної дії на телебаченні і в театрі. Найзначніші серед них: телеведучі розповідають «від себе», з певним ставленням до подій, а не перевтілюються в образ, як це роблять актори у виставах; телеведучі розповідають у «новинах» про події, які відбулися, відбуваються або відбудуться, але не беруть участь самі в подіях; телеведучі розповідають про події перед камерою, фізична дія їх під час спілкування обмежена порівняно з акторами на сцені, де часто змінюються мізансцени; на інформаційному телебаченні телеведучі спілкуються з телеглядачами, а не з співбесідниками (за винятком безпосереднього інтерв'ю та коли двоє ведучих спілкуються з телеглядачами і між собою).

Дослідження психологів свідчать про те, що змінилась система стосунків аудиторії з телебаченням. Раніше вони будувались за

схемою : «передавання інформації - сприйняття інформації». Нині телебачення продовжує природні контакти між людьми і повторює структуру міжособового спілкування як суб'єкт - суб'єктної взаємодії. Ці відмінності в мистецтві телеведучого і актора впливають на форми і методи передачі тексту слухачам, на підготовку тексту і пов'язані з виразними засобами, «пристосуваннями», які допомагають спілкуватися зі слухачем за різних умов роботи. Засоби впливу телеведучого на телеаудиторію обмежені порівняно із засобами актора: вони майже не виходять за межі словесної дії. Тому при опановуванні мовною майстерністю першочергове завдання телефахівців - різноманітними засобами зробити слово дійовим, передати рух думки. Форму спілкування телеведучого з аудиторією зумовлюють літературний матеріал і специфічні особливості, притаманні лише телевізійному мистецтву. Серед них: синтез трьох знакових систем: зображення, слова (усна мова), звука (музика, шуми); лаконізм, пов'язаний з обмеженістю часу передач прямої трансляції; миттєвість прямих і відкоректованість передач у записі; підготовленість текстових і непідготовленість безтекстових передач; ефекти особистого, безпосереднього спілкування, довірливий характер спілкування, що зумовлено сприйняттям передач у домашніх умовах.

Специфіка телемистецтва потребує від слова, яке звучить з екрану (і в кадрі, і поза кадром) довірливої, лагідної інтонації, навіть коли текст публіцистичний. Телеведучий повинен уміти передати думку в «нейтральному» тоні, скупо, без інтонаційних «розфарбувань» і емоційних «сплесків», логічно точно нести думку, говорити щиро, зацікавлено.

Вибір мовних фарб потребує від телефахівців більше ніж від акторів стриманої палітри, що відповідає потребі в лаконізмі, який притаманний телемистецтву. Мова на телебаченні має бути лаконічною, динамічною, виразною, щирою, відповідати змісту екранного зображення, жанру передачі. За одиницю часу необхідно встигати давати максимум інформації. Головна мета занять сценічною мовою - навчитися мистецтву слова в процесі виконання ролі. Тому в театральній школі робота над словом ведеться на матеріалі прозових, віршованих і драматичних творів. Головна мета занять телевізійною мовою - навчитися мистецтву слова в процесі проведення телепередач.

Під час підготовки телефахівців робота над словом повинна вестись на матеріалі прозових, віршованих і, головне, публіцистичних творів. Зважаючи на специфіку роботи на телебаченні, пере-

вагу при виборі навчального матеріалу слід надавати публіцистичним жанрам. Умови навчання повинні відтворювати реальні обставини на сцені або в телестудії. Робота над текстом допомагає розвивати не лише внутрішню, але й зовнішню техніку - вміння володіти диханням, голосом, дикцією, літературною вимовою. Особлива мовна техніка потрібна і акторам, і телефахівцям. Телемова, як і сценічна мова, - мова публічна, розрахована на велику аудиторію. Як сцена, так і телестудія є особливим середовищем, у якому повинні діяти актори і телеведучі. Як на сцені, так і в студії перед телекамерою неможливо вести себе як у житті: людина має пристосуватися до нового середовища, бо кожен рух на сцені і перед камерою бачить глядач. Як на сцені акторам потрібно вчитися знову рухатися (сценрух), так і телеведучим необхідно вчитися існувати перед камерою, «жити в кадрі».

Особливе середовище потребує і особливої мовної техніки. Мовній техніці телеведучих і акторів притаманні і загальні риси, і специфічні особливості. Зупинимося на деяких із них. І акторові, і телефахівцеві необхідно навчитися управляти своїм диханням, від якого залежить сила, якість голосу. Вихованню професійного дихання на заняттях зі сценічної мови приділяється велика увага. Але робота з мікрофоном потребує від телеведучих безшумного дихання, що для акторів на сцені не є важливим. Голос, який звучить зі сцени і з телеекрана, має бути гнучким, слухняним, багатим темброво.

Викладачі сценічної мови розробили систему вправ, які допомагають виховувати професійні якості голосу. Але якщо актору, окрім розвитку звуковисотного діапазону, тембрального збагачення, необхідно розвивати і силу голосу, його польотність, щоб озвучувати зали театру, телефахівцеві тренувати силу голосу (вміння кричати) немає сенсу. Забезпечити якісне звучання допомагає звуковідтворююча апаратура. Дикція майстрів сцени і телебачення теж повинна бути професійною, чіткою. Але артикуляція акторів активніша порівняно з артикуляцією «телевізійників». І акторові, і телефахівцеві необхідно вільно володіти літературною вимовою, особливу увагу приділяючи єдиному вимовному фону.

Однак орфоепічні норми поступово змінюються. І якщо для сценічної вимови характерним є збереження традиційної орфоепічної норми, фонетичний «консерватизм», то телемові притаманна тенденція використовувати саму молоду літературну вимову як свою орфоепічну норму. Визначення мовних функцій телемови, загальних основ і специфічних особливостей роботи з

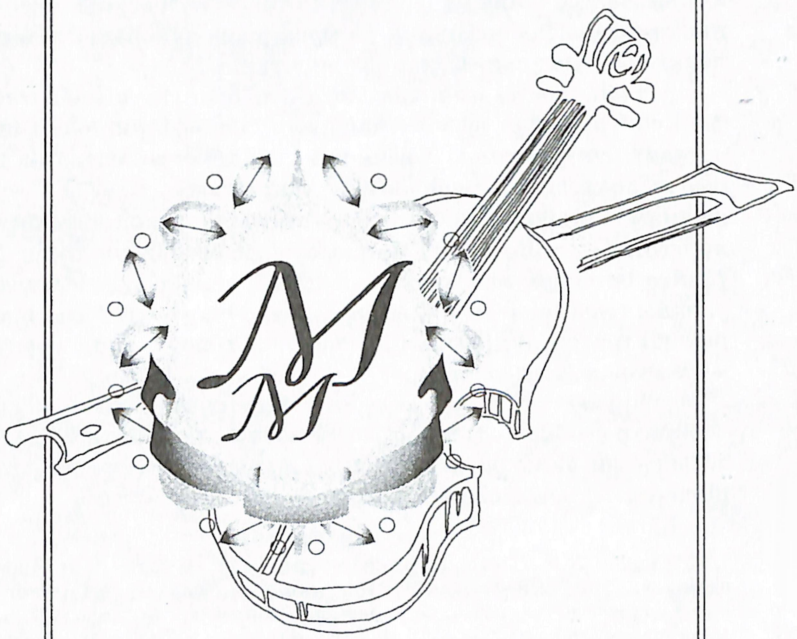
текстом та мовної техніки акторів і телеведучих дозволяє скоректувати в ХДАК програму з дисципліни « Мова та ТБ». А головні її розділи - робота над текстом , техніка мови - доповнити вправами, які розвивають навички та вміння, необхідні працівникам телебачення, з урахуванням їх потреб під час передач підготовлених (текстових), де мова репродукована, і непідготовлених (безтекстових), де мова спонтанна.

Серед навичок та вмінь, які потрібно опанувати майбутнім телефахівцям, можна назвати найбільш специфічні: точно передати головну думку автора; логічно читати текст з листа (від простих речень до складних періодів); передати чужу думку зі своїм відношенням (підтекст), та без свого відношення (констатація факту); присвоїти чужий текст; імпровізувати на задану тему; безпосередньо спілкуватися з людьми перед камерою і спілкуватися з уявним телеглядачем «через камеру»; спілкуватися в мовних жанрах ТБ (репортаж, бесіда, інтерв'ю, ток-шоу тощо); працювати з мікрофоном, телеапаратурою.

Завершуючи статтю, зауважимо, що ми не передбачали повністю розкрити особливості телемови та мовної підготовки телефахівців, а прагнули лише окреслити коло проблем, які потребують свого рішення, та дати їм стислу характеристику.

Список літератури

1. *Жинкин Н.И.* Психологические основы развития речи.// В защиту живого слова. - М., 1966. 2.*Зернецька О.В.* Нові засоби масової комунікації: (соціокультурний аспект) / АН України, Ун-т світової економіки і міжнарод. відносин. - К.: Наук. думка, 1993. 3.*Кузьмина Н.Н.* О состоянии и задачах изучения сценической речи // Русское сценическое произношение. - М.: Наука, 1986. - С.5-19. 4*Матвеева Л.В.* Коммуникативный акт в условиях опосредования / Вестник МГУ. - Психология. - 1996.- № 4. 5.*Петрова А.Н.* Сценическая речь. - М., 1981. 6*Саппак В.С.* Телевидение и мы: четыре беседы. - М., 1988. 7*Светана С.В.*Телевизионная речь. Функции и структура / Под ред. проф. Я.Н.Засурского. - М.: Изд-во Моск. ун-та, 1976. 8. *Телевидение на рубеже двух веков.* (Материалы Международной научно-практической конференции). - М.,1989.



Музичне мистецтво

УДК 78.01

Л.В.Шаповалова

ОБРАЗ АВТОРА ЯК ТИП РЕФЛЕКСІЇ

Розкривається одна з проблем психології творчості - авторського «Я» в музичному мистецтві

Проблема Автора для музикознавства не є запозиченою із суміжних наук, хоча на її становлення, безумовно, впливали концепції видатних дослідників літератури: М.Бахтіна, В.Виноградова, І.Ільїна, Д.Лихачова. Про це свідчать висловлювання провідних музикознавців. Так, В.Бобровський пише: «Пізнання художнього (музичного) твору і є діалогом між твором та особистістю, яка пізнає (так само як і свідомість художнього твору - результат діалогу його автора з реаліями дійсності)»[1, 1]. «Оскільки художній твір... завжди несе на собі відбиток особистості, її «діалогу» з реаліями дійсності, то його не можна сприймати як замкнений у собі континуум, лише як об'єкт. Музичний твір з особливою ясністю виявляє себе і як суб'єкт, пізнання якого не монологічне, а діалогічне» [Так само]. Мистецтво «в наш час свідоміше ніж будь-коли шукає сконцентрованої виражальності; хоче через деталі сказати про головне, економно і гостро, звертаючись до проникливого почуття сучасної людини, довіряючи її здатності до асоціацій і цим впливаючи на її інтелект»[2, 211].

За таких умов свідомості, що сприймає, необхідна допомога Автора. Існують два шляхи пізнання змісту художнього світу музики. Перший пов'язаний з біографічними мотивами творчості композитора. Автор залишає письмові або усні пояснення, коментарі до свого твору. Програмні підзаголовки також спрямовують свідомість реципієнта в бажане для Автора русло. Проте такий шлях не є досконалим, бо «художник часто знає про свій твір менше, ніж його твір висловлює сам про себе» [3, 11].

У музичній практиці існує немало прикладів, коли композитор відмовлявся від програмних підзаголовків, оскільки останні не розкривали авторську ідею. Інші автори зовсім уникають висловлювань стосовно своїх творів. Так, Д.Шостакович не любив розмов про свою музику, вважаючи, «що вже все сказав про неї, все, що хотів сказати» [4, 163]. Ця думка М.Сабініної вказує на інший шлях пізнання особистості Автора, з огляду на твір і запрограмовані в ньому змістовності. Цей шлях можна назвати діалогом двох свідомостей (М.Бахтін і В.Бобровський). Провідна роль в діалозі належить авторові. Твір мистецтва не інертно споглядається або прослуховується - він активно «відвойовується» глядачем, слухачем,

читачем. Це «відвойовування» полегшує Автор (але не цілковито), створюючи своєрідний стилістичний код для «прочитання» свого твору, його естетичного сприйняття.

Проблема Автора в запропонованій роботі розглядається в дискурсі рефлексійного підходу до творчості, тобто спочатку відносин Автора зі своїм твором, а потім зустріч свідомості слухача з твором як відображенням авторської свідомості. Настанова на діалог свідомостей визначає проблему Автора як типово когнетивну, оскільки музика - сфера пізнання суб'єктно-об`єктних відносин людини зі світом.

Зазначимо, що в музичній енциклопедії поняття «образ автора» відсутнє, тоді як літературний енциклопедичний словник наводить свою дефініцію. Його численні термінологічні синоніми в працях Є.Назайкінського, М.Сабініної, І.Барсової надають метафоричності терміну. Об'єднаємо їх у групи за змістом: голос Автора, слово Автора, авторський монолог; авторський коментар, авторське ставлення, авторська позиція; авторська емоція, авторська оцінка.

Говорячи про персонажів художнього світу музики, Є.Назайкінський зазначає присутність Автора у «своїх монограмах, мотто, ліричних відступах, під тією чи іншою маскою... він постійно трансформує сюжет і висвітлює його то драматичними, то ліричними, то епічними точками...» [5, 69].

Дослідник Л.Крилова вказує на різноманітні прийоми та способи авторського ставлення до музики [6]. Серед них такі функції, як прихований режисер, активно діючий персонаж, оповідач. До особливих способів авторської присутності в художній структурі твору відносяться цитування, епіграфи, післямови, ліричні відступи тощо. Проблема Автора стосовно категорії художньої свідомості ще не розглядалася. Тому слід диференціювати наведені вирази.

Ключовим є термін «авторська свідомість» (тоді як «образ автора» - його літературознавчий синонім). Авторське ставлення та авторська оцінка - головні ознаки рефлексійного образу, в якому світ організовано за принципом подвоєння або двосвіття. І це подвоєння дозволяє розрізняти план дії та план реакції на неї. Спробуємо виявити форми авторського «я» у симфонічній спадщині Д.Шостаковича щодо відображення художньої свідомості Автора в музичному творі.

Етапи еволюції музичного мислення композитора суттєво відрізняються типом спілкування Автора з «героями» творів (носіями художньої свідомості музики), які створені авторським «я», а вже потім живуть у культурологічному просторі самостійно, не-

залежно від його волі. Дискретне включення образу Автора спостерігається у творах програмного характеру з чітко вираженою сюжетною логікою, де на перший план виноситься дія. Авторське «я» не персоніфіковане в одній темі і присутнє фрагментарно через коментарі, ліричні відступи, репліки в моменти зупинки дії. На першому плані - сюжет, Автор «прихований», не втручається в розвиток художніх подій.

На цьому етапі творчої еволюції Д.Шостаковича образ автора - це художній прийом для втілення концепції Життя як драми («СВІТ») крізь призму авторської свідомості («Я-образ»). Для більшої життєподібності композитором створюється ілюзія подій, що розгортаються «на очах», з метою заглиблення в життя. Це проявляється в тому, що Автор немовби спостерігає за подіями. Сюжетний час не дає можливості виявити авторське «я». Потрібна часова дистанція для осмислення. Тому особистісно забарвлені епізоди усвідомлюються по закінченні сюжетного часу: або після генеральної кульмінації (речитативи в перших частинах Сьомої та Восьмої симфоній), або в наступних частинах симфонічного циклу (III частина Першої симфонії, II частина Сьомої симфонії, IV частина Дев'ятої симфонії).

Іншими словами, спочатку відбувається драматургічна подія (приміром, розробка I частини Сьомої симфонії), а потім особистісна реакція на неї (речитатив фагота в репризі I частини). Це можна спостерігати на рівні драматургії циклу: так, II частина симфонії - це осмислення того, що відбулося в I частині (власне авторська рефлексія). Моменти включення авторського слова зумовили зміну сутності й характеру музичного часу. У зв'язку з цим відзначимо два найважливіших драматургічних прийоми: часова зупинка, вилучення часу; часове переключання або короткочасне зрушення.

«Де нема подій, нема і часу» (Д.Лихачов). Подібне відбувається і з музичним простором. Оскільки сам Автор не є учасником подій, то для його появи в музичній драматургії твору та усвідомлення слухачем необхідне просторове переключання. Наприклад, у репризі I частини Сьомої симфонії після панорамного показу подій (розробка і головна партія в репризі) виникає «авторський» план - речитатив (соло фагота). Ця тема й є репрезентацією образу Автора. Однак це не означає, що донині Автор перебував у іншому просторі і в іншому часі. Оскільки його свідомість породжує всю систему художніх образів, образ Автора може з'явитися будь-де, в будь-який момент часового простору музичного твору. У такому разі образ Автора є лише художнім прийомом, який використовує Ав-

тор для втілення ідеї визначення авторського ставлення до життя, авторської оцінки тощо.

В умовах сюжетного часу (показ подій у їх розвитку) образ Автора ототожнюється зі свідомістю реципієнта. Діалог «Автор - слухач» не виникає. Крім того, вони обидва ніби вилучені з дії до особливого моменту в розвитку драматургії. Прикладом дискретної моделі образу Автора можуть бути швидкі активні головні частини симфоній. Показ зовнішнього світу в перших частинах твору стосовно художнього сприйняття є домінантою всього твору, після чого настає час рефлексії, тобто роздумів Автора. Дискретну модель можна зобразити на схемі:

Дія	>	>	Усвідомлення	> Дія	> Усвідомлення
(світ навколо нас)			образ Автора	Світ	Авторське "Я"
			реакція на подію		
			час сюжетний		час психологічний

Зупинимося на внутрішньому механізмі функціонування дискретної моделі образу Автора. Цікавою є III частина Першої симфонії, яка розпочинає низку ліричних монологів Автора, притаманних його симфонічним та камерним творам. У цій частині автор прагнув (можливо, вперше в практиці вітчизняного симфонізму) відтворити процес авторських роздумів, реакцій на події, що відбулися в перших частинах твору. Зовнішній світ постає перед слухачем уже не як дія, а як її осмислення, тобто крізь призму авторської свідомості.

Схема III частини Першої симфонії Д.Шостаковича

Сонатна форма	Експозиція		Реприза	Кода
без розробки	ГП	ПП		
Знак-символ	«Я - образ»	«СВІТ» «Я»	«Я - образ»	«СВІТ»
Цифри	0 - 5	6 - 15	16 - 18	19 - 22

Незважаючи на умовність, схема наочно демонструє, що визначальним моментом є авторське «я». Темброва єдність і тематична значимість головної партії персоніфікують образ Автора. Події у побічній партії не показано розгорнуто, а зведено до знаку-символу (жанрові ознаки траурного маршу). Іншими словами, «світ» постає перед нами «віддзеркаленим» у авторській свідомості. Кода повторює ситуацію побічної партії, але на якісно новому рівні. Відбувається сполучення двох сфер - «Я» і «Світ» (теми головної та побічної партій проходять у контрапункті), де «Я» (головна партія) не переборює трагізму світу (побічна партія). Слід відзначити, що

порушення сонатної логіки в даній частині циклу є результатом авторської активності. Тому головна та побічна партії розростаються до розмірів окремих композиційних розділів. Цим зумовлена й відсутність розробки, за якою традиційно закріпилося семантичне амплуа дії.

Драматургія III частини Першої симфонії стане прообразом головних частин Шостої та Восьмої симфоній Д.Шостаковича, де авторське «Я» виноситься на перший план. Повернення до дійсності (IV ч.) постає крізь призму авторської свідомості, активність якої проявляється: у вступі, де звучать інтонації головної партії III частини як своєрідне продовження впливу авторського «я» на показ подій; у головній партії фіналу, яка є інверсією головної партії першої частини; у побічній партії фіналу - інверсії побічної партії III частини.

Образи дійсності з перших тактів твору сприймаються слухачем відчуженими від особистості авторського «я» (як у головних частинах розглянутих нами творів). Лише процес сприйняття набуває особистісно забарвленого моменту (авторський коментар, ліричний відступ тощо), відразу свідомість реципієнта немов «розщеплюється», вступаючи в діалог із Автором, і здатна сприймати твір у двох площинах: спостерігати за подіями й паралельно «чути» авторський голос, авторське ставлення до подій.

Прикладом виявлення образу Автора є Дев'ята симфонія, де речитатив розростається до обсягу цілої частини (IV). Але цьому не передує кульмінація, як було в Сьомій симфонії перед речитативом I частини. Крім того, Шостакович використовує жанрові ознаки пасакалії (унісонні фрази тромбонів і туби), що свідчить про етико-філософське навантаження частини. Появі пасакалії та речитативу в творах композитора завжди передують дійові частини конфліктного характеру. Таким чином, дискретний етап втілення образу Автора у художньому світі симфоній Д.Шостаковича характеризується опорою на діалогічну модель спілкування із зовнішнім світом: «Я бачу світ», «Я відтворюю світ».

Другий етап втілення образу Автора в музиці Д.Шостаковича можна визначити як наскрізну модель. У цей період творчості Д.Шостакович почав широко використовувати цитати із власних творів, тему-монограму DSCH, підкреслюючи тим самим значущість авторської присутності в творі. В цьому аспекті домінування образу роздумів Автора стає знаком рефлексії. Можна вирізнити три формули спілкування «Я-Автора» з іншими свідомостями в художньому світі твору: діалог («Я-СВІТ» (свідомість, яка відображає світ);

монолог («Я-Я» (усвідомлення самого себе); полілог («Я»-«не-Я»: я+я+я...(зустріч з іншими свідомостями).

Художній світ у музичному творі є «дійсністю другого порядку». Якщо в дискретній моделі спілкування Автора зі світом є «пунктирною» лінією (другий план драматургії), то нині вона стає центральною лінією твору. Починаючи з П`ятої симфонії слухач сприймає художні реалії твору як «дійсність другого порядку», психологічний світ рефлексії. При цьому арсенал виражальних засобів, напрацьований композитором для відображення «Я-образу», переміщується з повільних частин циклу в головні дійові: перша частина П'ятої симфонії - Moderato, Шостої - Largo, Восьмої - Adagio, Десятої - Moderato, Першого Скрипкового концерту - Moderato, Восьмого квартету - Largo. Дія сповільнюється, оскільки в музиці впроваджуються нові закони часу, по суті новий хронотоп - рефлексійне мислення, зумовлене, на наш погляд, двома факторами: оповідь ведеться від першої особи («Я» - «Світ»); сама подія вже відбулася, і твір починається з осмислення подій.

Розглянемо різні форми функціонування наскрізної моделі образу Автора. Вперше процес дифузії власне дії і авторського роздуму відзначила М.Сабініна в П'ятій симфонії Д.Шостаковича. Вона пояснює його природу, порівнюючи симфонію з великим романом XX ст., де «публіцистика та філософський авторський коментар значно активніше, ніж раніше... втручаються в хід ліро-драматичної оповіді» [4, 119].

У П'ятій симфонії уперше авторська свідомість наявна всюди, не «за кулісами». Звідси: увага композитора до монотематизму як прояву монологічності авторського висловлювання; поява рефлексійних образів («гамлетівська» тема I частини, флейтова тема Largo), які характеризують інший тип спілкування: «Я»? «Я».

Цікава модель дифузії дії та осмислення наявна в Десятій симфонії, де знаком-символом авторської свідомості виступає монограма DSCH у різних варіантах. Теми, пов'язані з її інтонаційним складом, є в усіх частинах симфонії, утворюючи суцільну лінію розвитку образу Автора. При цьому мотив DSCH може наповнюватися різними значеннями.

У зрілому періоді в творах композитора образ Автора сягає рівня знаку-символу, який трактують у двох значеннях: як інтонаційний знак-символ, тема DSCH та інші автоцитати, і на рівні музичної драматургії, коли тема DSCH виконує функцію макротеми. І, нарешті, в останній період творчості авторське «Я» виступає як збірний образ духовної сутності всього художнього світу. В пізніх

творах Д.Шостаковича образ Автора спілкується з іншими свідомостями (я+я+я...). Монологічність авторської рефлексії, помножена на «інші» свідомості, створює простір полілогу (де живе і слухацька свідомість), в якому слухач має не просто підкорятись авторській волі, а сам брати активну участь в осмисленні образу Автора, влитися в єдиний процес співтворчості з іншими свідомостями.

В останній період творчості композитор відмовляється від використання своєї монограми як символу авторського «я». Іноді він вводить монограму в інтонаційний склад тем, але не використовує її в «чистому» вигляді. Крім того, він «залучає» прийом цитування тем інших композиторів (рефлексії на творчість великих попередників). Відмова від особистісної рефлексії пояснює потребу митця в проблематиці духовного рівня: Життя і Смерть, Творчість і Безсмертя. Останню модель функціонування образу Автора в структурі музичного твору визначимо як режисерську. Але це лише метафора. Свідомість Автора як домінанта концепції пізніх творів стає головним «героєм». Його спілкування зі світом відбувається за законами внутрішньої мови: «Я» - «Я». При цьому свідомість слухача віддзеркалює Автора, сама робить висновки, повторюючи авторський процес «проживання». Тому цей принцип спілкування можна назвати власне рефлексійним.

Образ Автора в творах останнього періоду «переростає» межі дискретної та наскрізної моделей. Змінюється тип авторського ставлення до зовнішнього світу. Змінюються і творчі орієнтири: нагальним стає завдання передачі свого духовного досвіду, що потребує саме рефлексії. Самосвідомість Автора зумовлює концепцію твору, є його духовною сутністю. Д.Шостакович подолав романтичну концепцію Особистості як вінця Всесвіту і порушив глибинні етичні проблеми. Рефлексія як тип образного мислення, її сублімація в конкретних знаках і символах у пізніх творах підіймає образ Автора до вищого - стильового рівня узагальнення. Саме стиль узагальнює образ Автора як тип рефлексії.

Список літератури

1. *Бобровский В.* Тематизм как фактор музыкального мышления. - М.: Музыка, 1989. - 266 с. 2. *Дмитриева Н.* Опыт и самопознание // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. - М., 1984. - С.210-219. 3. *Ильин И.* О тьме и просветлении. - М.: Скиф, 1991. - 208 с. 4*Сабинина М.* Шостакович - симфонист. - М.: Музыка, 1976. - 477 с. 5.*Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1985. - 319 с. 6.*Крылова Л.* Некоторые приемы выражения авторского отношения к музыке // Музыкальное искусство и наука. - Вып.3. - М.: Музыка, 1978. - С.59-77.

УДК 781.5

О.О. Верба

ВАРІАНТНА ФОРМА ЯК КОМПОЗИЦІЙНЕ ЦІЛЕ (НА ПРИКЛАДІ ДВОХ ТВОРІВ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ)

В статті розкривається тема формоутворення в сучасній українській музиці, зокрема в творчості композиторів Харкова

Ідея індивідуальної форми в музиці XX ст. відображає численні творчі настанови як норму художньої свідомості. Переродження музичної матерії пов'язане з розповсюдженням нових видів техніки, з нової образностю та оновленням інтонаційності. Кардинально змінюється погляд на музичну форму: вона розцінюється не як усталена система (стереотип, канон), а як об'єкт активного творчого ставлення. Серед музичних універсалій, потрібних для аналізу багатоукладної і різностильової картини музичної формотворчості, теоретичне музикознавство висуває ідею варіантності як структурного генотипу.

Варіантність як принцип музичного розвитку - характерна особливість творчості багатьох провідних композиторів XX ст.; потенціал варіантної форми виявився максимально запитаним. Постає проблема впровадження нових, додаткових понять у галузі методології аналізу варіантних композицій, з одного боку, і проблема визначення місця варіантності серед типових структур, з іншого. У класифікації типових композиційних структур класико-романтичної музики варіантна форма відсутня. Зате її історична попередниця - варіаційна форма - посідає одну з провідних позицій. Не слід ототожнювати варіаційний і варіантний принципи тематичного розвитку. За безсумнівної спорідненості комунікативних та семантичних функцій варіаційної та варіантної форм у XIX ст. (наприклад, «Рассвет на Москва-реке» М.Мусоргського) остання «відбруньковується» у самостійне функціонально-структурне явище на певному історичному етапі та за певних національно-жанрових умов.

Варіантна форма - це результат складних еволюційних процесів варіаційного та варіантного формотворення. Сучасна композиторська практика (музика А. Шнітке, Є. Станковича) дає підстави для розмежування варіантних процесів тематичного розвитку та їх композиційного результату - варіантності як типової структури. І, якщо першу дефініцію визнають дослідникі, то друга - дискусійна, оскільки в музичній науці не склалося одностайної думки, чи є варіантна форма типовою композиційною структурою. Цій актуальній темі присвячена стаття. Спро-

буємо охарактеризувати загальні закономірності варіантної форми, її типологічні особливості та ознаки, співвідношення варіантної композиції та драматургії.

Спочатку порівняємо варіантну форму з варіаційною у функціонально-структурному аспекті. На принципову відкритість варіаційної форми вказував ще Б.Асаф'єв. Є.Назайкінський порушив проблему цілісності та завершеності варіаційної форми, що вимагається нормами твору та композиції; проблему архітектонічної стрункості. В книзі «Логіка музичної композиції» він зазначає: «Варіаційна форма ... первісно некомпозиційної природи ... поняття композиції стосовно музики, яка варіаційно розгортається, певною мірою умовне, інакше кажучи - відмітне від того, що мають на увазі при аналізі сонатного алегро, арії da саро, рондо... Варіаційна форма цікава саме тим, що є ... в межах композиторської музики ... результатом ... історичного «зіткнення» двох типів музики - орієнтованої на норми твору і вільної від них; симфонічної у широкому розумінні і фольклорної»[3]. І варіантна форма - функціонально некомпозиційна; поняття композиції та композиційних функцій потребують свого визначення. Крім того, слід вирішити питання: яким чином варіантна форма здатна структуруватися до композиційного типу.

Якщо дотримуватися функціонально-композиційної логіки, то композиційна схема варіантної форми тотожна варіаційній формі - а а1 а2 а3... Проте, за цією схемою не спостерігається складна взаємодія тематизму з драматургічними процесами, з композиційною технікою письма. Тому питання про драматургію варіантної форми як недостатньо вивчене - нагальне завдання. Варіантна композиція є результатом варіантних процесів перетворення первісно заданої теми, первісного інтонаційно-структурного утворення. Вона, як і будь-яка інша, спирається на функціональну логіку і : m : t. Слід лише обумовити специфіку прояву варіантного принципу розвитку. Так, у малих жанрах і формах вона зводиться до класичного уподібнення функції структурі: за кожною функцією поетапно закріплюється певний структурно відокремлений розділ.

Композиційні норми у великій багаточастинній формі - складна та цікава проблема, оскільки важко відмежувати етапи варіантного перетворення форми. Розрізняються такі проблемні моменти: 1) принцип саморуху - основа універсальності варіантної форми (першопричина універсальності); 2) функція m, що зумовлена саморухом, породжує численні та різноманітні форми

свого структурного виявлення, тобто саме цей момент потенційної свободи перетворень відкриває найзначніші ресурси даної форми; 3) відсутність чітко детермінованої форми в межах єдиного методу розвитку дозволяє авторам щоразу виявляти специфіку свого художнього методу в єдиному структурному законі: єдність у різноманітності.

Окрема проблема - це реприза як структурний результат варіантної композиції. Ознакою завершального етапу варіантної композиції є характер синтезування, який в умовах саморуху має різноманітні засоби виявлення. Оскільки, простий повтор є анахронізмом, слід визначити його сучасні прототипи: спосіб заміщення теми-константи її характерними тематичними складовими; заключне проведення варіанта теми, що сприймається як нова цілісність; контраст - зіставлення на етапі; згортання драматургічного процесу на етапі, завершення форми (епілог у симфонії «Думи мої, думи» В.Бібика).

Визначимо варіантний тип композиції, поширений у композиторській практиці II половини XX ст. Варіантна композиція - це результат організації музично-художнього цілого, що виступа настановою на первісну заданість звукової ідеї (на етапі initio) та подальшу свободу її трансформаційних перетворень. Варіантність постає як музична універсалія через наявність в ній двох планів: інваріантного як заданості і варіантного як чинника свободи перетворень. Перший пов'язаний із освоєнням певних констант, які в процесі варіантного розвитку мають значення тематичних опор, другий - майже не знає обмежень перетворення, оскільки актуалізується художньою свідомістю композитора, його суб'єктивним ставленням до потенціалу варіантності. Новий структурний феномен - варіантна композиція - це функціонально-динамічна система, яка гнучко вписується у будь-який стильовий контекст. Для прикладу ми обрали два твори з принципово різними стильовими особливостями. Симфоньєта «Спогади Матінки-Землі...» Ю.Алжнєва орієнтована на принципи неофольклорного мислення, «Секстет» С. Пілютикова - на ідеї музичного авангарду.

«Спогади Матінки-Землі...» - одночастинний твір для ударних, брас-квартету, синтезатора та фортепіано. Програмність, що є основою твору, свідчить про давньослов'янську фольклорну традицію, генетично пов'язану з вокальною природою інтонування. Тема «Матінки-Землі» - трихордна, звучить як праінтонація і сприймається як ностальгічний спогад. Композитор створює поетичний образ, розглядаючи його під різним кутом зору. Тема складаєть-

ся з варійованих секундових наспівів висхідного та низхідного рухів у межах чистої кварти a - d (варіантний розвиток усередині експозиції теми), закінчується симетричними квартовими ходами (униз a - e, вгору a - d) та низхідною секундою до терції ладу (a-moll). На основі цих наспівів, інтервалів будується як тема, так і увесь твір. Обрамлення теми ударами Legno трохи відмежовує її від подальшого розвитку. Інтонаційне та структурне варіювання грунтується на функціональній подібності тем-варіантів. Цікаво простежити їх дискретне структурне проростання.

Тема-образ в одноголосному проведенні (Vibrafono) в a-moll'e.

1 темброве варіювання - тема у P-no, варіантні підголоски;

2 структурне варіювання - тема звучить у скороченому варіанті паралельними квартсекстакордами з підголосками Mar.

10 вільний варіант теми у Sinth. (solo) на фоні остинатного мотиву у Vibr. (цікавий варіант секундових наспівів будується за принципом проростання структурного (2 + 3 + 4 звуки) та інтонаційного.

11 регістрове варіювання - варіант теми продовжує звучати у Sinth. переміщуючись з басового ключа до скрипкового (на малу дециму); підголосок у духових - секундовий наспів у ритмічному зростанні.

12 дует Sinth. та Tr-ni (cen sord) - мелодичне варіювання - ходи на сексту вгору, оспівування тонів.

13 solo Sinth. - тема в скороченому варіанті (7 т.), у кінці цифри - поява остинатного мотиву у Camp-li.

14 варіант теми в Sinth. у нижньому регістрі як у цифрі 10, темброве варіювання остинатного мотиву (Camp-li); підголосок у духових з цифри 11; структурне варіювання (14 т.).

15 Grave-solo brass-квартету - динамічне варіювання (f - p), варіант теми в зростанні, відокремлюється трихорд (f - b - as), модуляція у драматичну сферу.

16 ритмічне та мелодичне варіювання цифри 15, трихорд зміщується на збільшену секунду - (gis - cis - h).

17 solo Tr-be на piu f звучить non metrum варіант теми-образу «Матінки-Землі», в Legno ритмічне варіювання збільшену кварту.

18 варіант у цифрі 17 фактурний - solo Tr-be виконує brass-квартет, варіювання ритмічного підголоска Legno.

19 скорочений варіант цифри 15.

20 як цифра 16, додається варіант теми в Sinth., що виконує функцію підголоска.

35[a] тема в зростанні в g'moll'e (I октава).

36 зміщення на малу 2 - в g'moll'e.

37 заключне проведення теми - в g'moll'e (II октава).

Експозиційний характер викладення тем-варіантів певної тематичної моделі визначає детермінованість векторного становлення форми-процесу. Відзначимо еволюціонуючий характер розвитку, оснований на варіантному принципі , наприклад, в експозиційній фазі (initio): тема-образ, підголоски, октавні подвоєння. Складові тематичної моделі (секунда Ї, квартовість) виконують різні семантичні функції, набувають якісного перетворення (модуляція з лірико-розповідного модусу в драматичний у цифрах 10, 15 - 20) і навпаки (ц.11 - 14).

Принципова відкритість варіантного методу до якісного оновлення первісної ідеї - тема «Матінки-Землі» - визначає взаємодію варіантності з іншими принципами тематичного розвитку: 1 - модуляція в розробку на етапі m (ц. 4 - діалогічність варіантних мотивів), 2 - жанрова трансформація (як нюансування заданої теми-образу), висвітлення через фактурне, темпоритмічне, динамічне варіантне перетворення), 3 - похідність тем (варіантний розвиток теми-варіанта), 4 - поліфонічний розвиток (варіантно-підголосного багатоголосся), тема в ритмічному зростанні (тричі ц. 35, 36, 37), 5 - наскрізний розвиток варіантних наспівів теми (ц. 21 - 35).

Визначимо роль варіантності в інших вузлових моментах варіантної композиції як цілого. Результатом насиченого варіантного становлення є інтонаційно-тематична єдність симфонічної композиції, якій притаманні принципи, загальні для симфонізму другої половини XIX - XX ст.: проведення крізь увесь цикл наскрізної лейттеми, інтенсивне варіювання її залежно від контексту та конкретної смислової функції; створення форми «другого плану», розосереджених варіацій. Провідну роль у створенні цілого виконує принцип контрастно-варіантної похідності (термін І.Лаврентьєвої (1), що поєднує в єдиному безперервному процесі розвитку варіантну повторюваність та оновлення тематичного матеріалу. У симфоньєті цей принцип має наскрізний характер і діє на різних масштабних рівнях, підпорядковуючи не лише окремі етапи розвитку, але й форму загалом. Порівняємо, наприклад, варіантність на рівнях вступу та завершення.

5 5 c 5 as

Legno Vibr. Camp-li Vibr. Camp-li

вступ завершення

(варіюється кількість ударів та тони в дзвіночків)

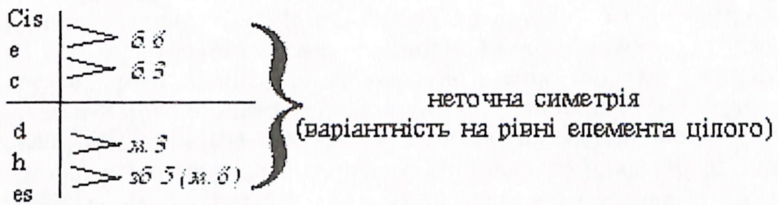
Процес симфонічного становлення - варіантне проростання у взаємодії з похідним контрастом. У слухачів виникає відчуття насиченого та інтенсивного внутрішнього функціонування всієї полімелодичної музичної тканини, що розгортається у живій взаємодії голосів. Драматургічний процес ущільнений у часі характеризується зміною емоційного стану кожного наступного етапу розвитку. Характер варіантної зміни та оновлення теми «Матінки-Землі» підпорядковується драматургічним завданням, зумовленим ідеєю твору. Ідея - «шлях у Майбутнє через Минуле» - звучить як осмислення історії рідної землі та її значення в свідомості сучасника. Сюжетна, векторна спрямованість розвитку об'єктивного ліричного образу відповідає варіантній драматургії: незмінність об'єкта, його оцінка на основі зміненого повтору. Отже, варіантність як структурний генотип, який виступає формою відображення художнього бачення світу, є напрямом до усвідомлення національних основ композиторського мислення Ю. Алжнєва. Стиль музики симфоньєти «Спогади Матінки-Землі...» - феномен динамічний, рухливий, відкритий, спрямований у майбутнє.

Секстет С.Пілютикова - це двочастинний цикл, побудований за принципом контрасту, в якому кожна частина є варіантною формою. Склад інструментів: флейта, кларнет (В), скрипка, віолончель, фортепіано та ударні. І частина - перебування в одній образній та звуковисотній сфері. З акорду, заданого першоелемента форми, виростають і набувають варіантного розвитку тони, інтервали, мотиви. Статична, замкнена сфера звукообразу динамічно росте, процесуально розвивається через вібрато, крещендо, складне та різноманітне звукодобування. Заданість першоелемента зумовлює вже в межах експозиційного розділу нові комбінації (нові похідні) та інтонаційні комплекси - «тематичні ембріони», які, в свою чергу, стають первісними зернами подальшого варіантного розвитку. В інтонаційне становлення гнучко вплітаються у варіантно-зміненому вигляді мотиви, що прозвучали раніше. Все це вимагажє від композитора володіння варіантною технікою - технікою мотивно-тематичних трансформацій та модифікацій.

Музична форма та її сприйняття зумовлені не лінійною, а так званою поліваленгною логікою, що має іншу просторову конфігурацію. Нова логіка формотворчості привела до домінування варіантного принципу в тематичній організації та її структурного результату - варіантної композиції. Звукообраз розкривається в інтонаційному полі кількома голосами, що звучать паралельно. Крім того, кожний із «монологів» - не ординарне лінійне розгор-

тання ідеї, а «гроно» (cluster) варіантних викладень. На наш погляд, це відображає генетичний зв'язок варіантності з поліфонічною технікою письма, по-новому осмисленою музичним мистецтвом XX ст.

У анотації до свого твору С.Пілютиков зазначає: «Головна ідея першої частини - спроба усвідомити звуковий об'єкт як самодостатню одиницю зі своїм мікрокосмом, сповненим багатства та загадковості. Звук, немов жива клітина, контактує з іншим звуком. Внаслідок контакту з часом та простором звуки починають коливатися, стають гнучкими, набувають нових кольорів та нюансів». І у першій, і у другій частинах здійснюється саморух первісно заданої ідеї: у І частині - акорд, розкладений веберн-мотив (м. 3 + м. 2), виконує функцію «синтезакорду» (за Ю.Холоповим); у ІІ частині - це фактурні компоненти: акорд - рух - акорд (або рух, який у різних місцях відокремлюється акордом).



Мелодична лінія - це дванадцятитоновий комплекс без одного тону, індивідуалізований (не-кластер, як наприклад, у Пендерецького). Принцип просування звукового матеріалу грунтується на чергуванні засобів варіантного варіювання, на передаванні одного й того ж звукового об'єкта різними способами.

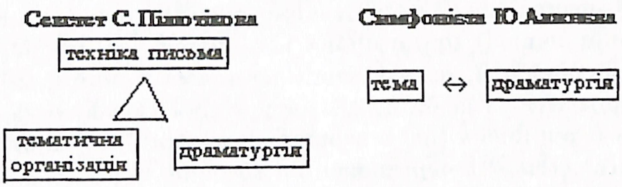
В І частині це: 1) фактурно-темброве переосмислення (тембральна варіація); 2) інтервальне варіювання (м.2 - в.7, ц. 10 Cl. зм.7 = в.6 (м.3); 3) характер звукодобування; 4) транспозиційне варіювання гармонічного комплексу; 5) артикуляційне варіювання.

Якщо у І частині варіювання спрямоване на варіантне «розфарбовування» звукової ідеї - гармонії, то у ІІ частині спостерігається робота з лінією - заданим мелодичним рухом. Це: 1) динамічне варіювання; 2) регістрове, тембральне варіювання; 3) звуковисотне (графічні варіанти лінії, елементи, дві лінії поряд або на великій відстані тощо); 4) функціональна рівність варіантів лінеарного розвитку, що звучать інколи одночасно.

Принципова відкритість варіантного методу до різноманітного

оновлення заданої звукової ідеї зумовила взаємодію варіантної техніки з іншими техніками письма XX ст. У даному творі - це елементи сонорності, алеаторики, пуантилізму, серіальності. Межі між експозиційним та розвиваючим етапами у двох частинах є умовні, що підкреслює процесуальний характер музичного функціонування звукової моделі.

У кожній із частин секстету процес варіантних накопичень єдиноспрямований, недискретний, інтонаційне та структурне проростання грунтується на функціональній подібності - від ядра до цілого. Варіанти нібито існують за законами інваріанта, відображаючи його типові особливості. Узагальнимо роль варіантності в структурі цілісного твору за схемою:



Отже, в аналітичному розділі статті наведено дві художні моделі варіантної композиції, безпосередньо пов'язані з творчим методом. Варіантність у творчому методі С.Пілютикова виступає як тип художньо-музичної логіки, як план та механізм моделювання композиційного цілого (структура). В його творі варіантність є сумою позначень ідентичного, інваріантного об'єкта, що є певною заданістю для використання варіантів та дозволяє співвідносити їх з заданим об'єктом. Варіантність у творі Ю.Алжнєва постає багатозначніше: як спосіб художньо-творчого освоєння світу; як принцип тематичної організації; як тип художньої логіки; як стильовий фактор. Це пояснюється неофольклорним напрямом творчості Алжнєва, категоріями національної культури, а саме історичною пам'яттю, духовними цінностями.

Найважливіші теми творчості композитора - це історичне минуле українського народу, обрядовість та культовість (язичництво); сучасне прочитання фольклорних типів інтонування (пісенного та інструментального). На цій основі грунтується програмна ідея з історико-культурологічною концепцією. Концептуальний рівень варіантності в творі С.Пілютикова не обговорювався, тому що межі її замкнені на рівні структури. На рівні ж сприйняття ідеї варіантність розкривається як можливість полілогу, що зумовлює струк-

турування процесу варіантних накопичень і створення варіантної форми. У композиції Ю.Алжнєва варіантна робота з темою та подальше підключення до формотворення принципу розроблюваності та похідного контрасту приводить до створення особливого вирішення музичної композиції - модуляційної драматургії.

На основі порівняльного аналізу різних стильових композицій визначимо загальні закономірності варіантної форми як композиційного цілого: 1) саморух заданої звукової ідеї, первісне інтонаційно-конструктивне утворення; 2) взаємна функціональна рівність варіантів; 3) інтонаційне та структурне проростання, що грунтується на функціональній подібності: від ядра (теми) до цілого (частина, цикл). Слід розрізняти два види структурного проростання: а) дискретне, відмежоване всередині варіантних змін; б) недискретне, з єдиноспрямованим процесом варіантних накопичень; 4) принципова відкритість до якісного оновлення первісної ідеї, до взаємодії з іншими принципами тематичного розвитку (на етапі драматургічного розвитку) та множинність її вирішень (на завершальному етапі); 5) принципова відсутність обмежень перетворення, тому що номінація звукового об'єкта - заданого тематичного інваріанта - нерідко спирається на різноманітні ознаки, що актуалізуються типом художнього мисления композитора; 6) зниження чіткої межі структурованості розвитку форми, при якій межа між експозиційним викладенням та розвиваючим виявляється умовною; 7) розширення семантичних та драматургічних функцій, перехід із однієї функції в іншу, що аж ніяк не суперечить первісному принципу саморуху (тип модуляційної драматургії).

Музичний стиль - це інтонуюче світоспоглядання, як зазначає В.Медушевський.[2] Тому, на нашу думку, варіантність - не частковий принцип музичної логіки, зафіксований у структурі музичного твору, а цілісний засіб художньо-творчого опанування світу.

Список літератури

1. *Лаврентьева И.* О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70 годов (на примере творчества Д.Шостаковича, М.Вайнберга, А.Ложкина). Ч. 2 // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 7. - М., 1989. - С.5-35. 2. *Медушевский В.* К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальних стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. - М., 1984. 3.*Медушевский В.* О музыкальных универсалиях // *Скребков С.С.* Статьи и воспоминания. - М., 1979. 4. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. - М., 1982. - С.17. 5. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариантная форма. - М., 1987.

УДК 78.071.1:784.5

А.М.Жданько

КАНТАТА С.І.ТАНЄЄВА «ІОАН ДАМАСКІН» У РОСІЙСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ XIX СТ.

Аналізується розвиток російської композиторської школи кінця XIX ст. на прикладі твору «Іоан Дамаскін» С.І.Танєєва. Характеризуються творчі пошуки композитора

Джерелом музики кантати «Іоан Дамаскін», яку С.І.Танєєв написав у 1884 році, став уривок із однойменної поеми О.Толстого. Обраний композитором поетичний текст є частиною заупокійного тропаря, який старець Іоан виголошує над померлим, говорячи ніби від його імені: «Иду в незнаемый мне путь, Иду меж страха и надежды, Мой взор угас, остыла грудь, Не внемлет слух, сомкнуты вежды. Лежу, безгласен, недвижим, Не слышу братского дыханья, И от кадила синий дым Не мне струит благоуханья. Но вечным сном пока я сплю Моя любовь не умирает, И ею, братья, вас молю, Да каждый к господу взывает Господь! В тот день, когда труба Вострубит мира представленье. Прийми усопшего раба В свои небесные селенья!»

Зайве говорити про глибоку силу цієї поезії, можна лише зрозуміти композитора, якого вона надихнула. Одвічна тема смерті, що лякає і одночасно привертає увагу своєю невідомістю, незбагненністю. В усі часи людина вирішує проблему «пристосування» до смерті. У даному разі ми спостерігаємо «релігійний» варіант її вирішення. Один із виходів, знайдених людиною - віра в майбутнє блаженство, звільняє, певною мірою, від страху перед невідомим.

Танєєв прочитав поетичні рядки О.Толстого гранично чутливо, йому відкрились емоційні глибини душі поета. Навіть найменша деталь тексту не вислизнула від уваги композитора. Неяскравий промінь надії, що освітив рядки: «Но вечным сном пока я сплю» та ін., виростає у музичній уяві композитора в символ Надії, струтурно оформлений у 2-й частині кантати. Взагалі, відчуття вірша у Танєєва вражаюче тонке.

Згадана «релігійність» світовідчуття, що пронизує вірш поеми О.Толстого, безперечно забарвила загальний тон музики кантати. Не торкаючись питання філософії світосприйняття Танєєва, ми можемо припустити, що композитор суто асоціативно звернувся до норм і форм музичного мислення, повністю підвладного «релігійному відчуттю» світу. А саме: композитор звертається до контрапунктичних прийомів і форм музичного написання, притаманних західноєвропейській поліфонії XVII - XVIII ст.,

звучанню хоралу. Це припущення легко перевірити. Глибоке «вчитування» у поетичний текст викликає асоціації з культовим співом, із церковним обрядом. Проте, говорячи про прийоми розвитку, інтонаційну будову, конструктивні особливості музики кантати, не можна не зважати на специфіку музичного мислення Танєєва, що є результатом його музично-теоретичної концепції. В одному з листів до П.І.Чайковського Танєєв детально викладав її основні принципи. Лист написаний у той час, коли Чайковський писав музику до «Обіходу».

Танєєв пише про два етапи-стилі у розробці церковних мелодій: 1.«Елементарна форма обробки мелодії може бути названа гармонічною».[8] На думку Танєєва - «це перша сходинка мистецтва (не з історичної точки зору, а з музичної)»; 2. «Только когда текст отдельного песнопения короток, можно прибегнуть к другому способу обработки, с которого начинается истинное искусство, богатство и бесконечное разнообразие форм, простор для художественной мысли - это есть область контрапунктической обработки мелодии».

Російська церковна музика перебуває, на думку Танєєва, на першому етапі розвитку, а це означає, що їй ще належить виробити свій стиль, який базуватиметься на контрапунктичній майстерності. Розробивши подібний стиль у сфері церковної музики, можна орієнтувати його і на «світську» музику, не пов'язану з культовим обрядом. Спрощення завдання Танєєв бачить у тому, що вже існує такий досвід «столітньої мудрості європейських музикантів», як створення досконалого контрапунктичного стилю, тобто він може бути джерелом вивчення та наслідування на певному етапі. Звідси зрозумілі орієнтування Танєєва на музичний стиль поліфоністів XVII - XVIII ст., його наполегливі пошуки і старання. Музичному стилю кантати також притаманні такі властивості.

Зважаючи на рівень музичного мислення твору, розглядаючи його в контексті загальноісторичних закономірностей розвитку «музичних здібностей людства», кантату можна мислити так: певний якісний етап розвитку музичного мислення у загальноєвропейському масштабі; певний якісний етап розвитку національного російського музичного мислення; конкретний твір Танєєва, що розкриває творчий метод композитора, його художній стиль, дає уявлення про певний творчий етап художника. Ми концентруємо увагу на другому питанні і розглядаємо кантату як втілення якісного рівня російського музичного мислення останньої третини XIX ст.

Як зазначалося, Танєєв вважав, що російське музичне мисленя обминуло в своєму розвитку так званий поліфонічний етап, який у західноєвропейській музиці називають контрапунктичним мистецтвом XVII - XVIII ст. Така прогалина, на думку композитора, потребувала обов'язкового заповнення пропущеного, без якого неможливе справжнє мистецтво. Яскравим прикладом втілення «теорії» композитора була його творчість. Танєєва вважають прекрасним поліфоністом російської школи.

Чи правомірна концепція композитора стосовно специфіки розвитку національного музичного мислення, чи мають підставу дорікання щодо об'єктивної закономірності, яка зумовлена суто національним типом світосприйняття - це питання, що потребує спеціального розгляду. Лише одне можна сказати - творчість Танєєва (теоретична сторона його діяльності також береться до уваги) постала як вимога до тієї ж об'єктивної закономірності розвитку російського музичного мислення, що передбачає необхідність існування певного, в даному разі поліфонічного, якісного етапу.

Це свідчить про геніальність композитора, про його найтонше відчуття духу часу, його дар прозріння. Стає зрозумілим, що Танєєв відкрив якісно новий етап, необхідний і значимий як для його часу, так і стимулюючий загальний розвиток національного мислення. Оскільки відомо, що «поліфонізація» російського мислення (за Танєєвим) здійснювалась на основі вироблених західноєвропейським мисленням норм та форм у цій галузі, то природною буде цікавість до того, як відбувається процес злиття позанаціонального і суто національного, як вирішується чуже в контексті специфічно російського, тобто постає проблема «русифікації» західноєвропейських норм і форм мислення. Кантату «Іоан Дамаскін» можна вважати чудовим результатом вищеназваної тенденції. Сам композитор дуже високо оцінив цей твір і вважав, що йому вдалося уникнути небезпеки ремісницького копіювання. У листі до П.І.Чайковського він писав: «Меня радует то, что я написал кантату. Радует это меня по следующим причинам: 1. В этой кантате применены невозможные хитросплетения контрапункта, которые я изучал с большим рвением, за что от Вас получал множество упреков. 2. Эта кантата понравилась публике... Отсюда ясно вытекает, что контрапунктические хитрости не мешают музыке быть привлекательной для слушателя и производить на него впечатление».[8]

Для того, щоб простежити лінію, яка нас цікавить, необхідно розглянути структуру твору в цілому та структурно-композиційне

вирішення його складових. Кантата тричастинна. Структурно-композиційна схема першої частини - фуга. Передує фузі інструментальний вступ - хорал, який можна розглядати як провідний символ твору, що концентрує емоції трагізму. Розшифровується ця тема в кінці твору словами: «Прийми усопшего раба в твои небесные селенья». Відчувається емоційний тон звертання Танєєва до теми смерті: який би вихід не був знайдений, смерть сприймається композитором як джерело трагізму, відчаю, скорботи.

Фуга будується за типовою експозицією: проведення теми в тоніко-домінантній послідовності чотирьох голосів і двох доповнень; розділ з вільним розвитком, що починається проведенням варіанта першої теми в тональності Д, яка містить фазу тонально-тематичної розробки та тонально-тематичної, динамічної репризи. Це так звана форма першого плану, що легко визначається під час першого ознайомлення з твором. Глибоке проникнення відкриває деякі закономірності, що дозволили С.Скребкову визначити форму танєєвських фуг як «синтетичну».[6] А.Михайленко в статті «Про принципи будування фуг Танєєва» наводить таке визначення «синтетичної» форми: «З одного боку, така форма виникає у результаті або з'єднання рівноправних якостей різних форм (змішані форми), або втілення в основну форму елементів іншої структури... З іншого боку, синтетична форма може утворитися внаслідок внутрішнього розвитку структури, виявляючи спільність з іншими формами завдяки прихованим властивостям. У першому варіанті синтетичні властивості форми можна визначити під час безпосереднього сприйняття твору. У другому - джерела своєрідності можна виявити головним чином за допомогою аналізу.»[4]

Зразком синтетичної форми другого типу є перша частина кантати. У результаті розвитку початкового матеріалу на форму фуги накладаються структурні принципи сонатної форми. Це закономірно, оскільки мислення композитора-поліфоніста XIX ст. відрізняється від поліфонічного мислення композитора XVIII ст. тим, що між ними існує етап формування творчого діалектичного методу, який збагатив музику симфонізмом. Цікаво детальніше простежити специфіку структури першої частини, а саме «проростання» у фузі сонатної форми. Симфонічність мислення Танєєва виявляється у тому, що «варіант» головної теми, з якого починається розділ фуги з вільним розвитком, можна вважати побічною партією.

Другу тему - тему побічної партії за образно-змістовим напов-

ненням, емоційним змістом можна протиставити головній темі. «Варіант» настільки індивідуальний, що набуває самостійності, здатної протистояти образу. За тематичним матеріалом - це результат розвитку інтонаційної будови головної теми-образу.

Починається фуга емоційно стриманою оповіддю (головна тема). Увагу сконцентровано на розповіді людини. Тема, яку ми називаємо «варіантом», витримана в іншому джерелі почуттів, що протистоять першій темі. Це відвертий вираз емоційного ставлення до висловленого, а не розповідь про щось; спалах відчаю, викликаного здійсненим фактом. За образною наповненістю тема подібна плачу. Її індивідуальне забарвлення надає контрасту.

Про побічність другої теми свідчить і кадансове «оформлення» експозиції. Фуговий виклад першої теми завершує перерваний каданс. Стає зрозумілим, що експонування не завершене, слух настроюється на продовження. Отже, друга тема-»плач» входить до експозиції, причому вона звучить у тональному забарвленні Д.

Темою-«плачем» або побічною темою починається реприза, і перше її проведення у репризі звучить у тональності субдомінанти, але повторення знайомого образно-емоційного змісту, не зміненого іншим тональним забарвленням, настроює слух на заключний розділ. Цікаво, що словесний текст першої частини повністю викладається в експозиції фуги, причому в музичному відношенні витриманий в оповідно-нейтральному тоні. Після закінчення оповідання композитор емоційно обіграє те, що розповів, виражає своє ставлення до нього.

Питання взаємодії двох структур у межах однієї композиційної схеми не вичерпує те, що вже розповіли, але докладніше зупинитися на цьому ми не маємо можливості. Мета нашої роботи - простежити, як суто національне, притаманне способу мислення російського художника, «узгоджується» з позанаціональним, привнесеним із іншої національної культури. Конкретніше це формулюється так: як виявляється довічне російське, те, що властиве музичному мисленню російського художника у формі фуги. Чи стає ця фуга «російською»?

Відповідь на це запитання потребує глибокого аналізу твору. Слід визначити інтонаційний ряд музики кантати. Що його відрізняє? Передусім пісенність, вокальність - визначальне у специфіці національного мислення. Пісенність, вокальність російського мислення дуже яскраво виявилася у методах роботи автора з тематичним матеріалом, який не перетворює його у загальні форми руху, що легко виконуються інструментом, але складні

для голосу. Композитор зосереджує увагу на розробці кожного із голосів з урахуванням його вокальної природи, вокальної «зручності». Досягнення подібного ефекту - варіаційний принцип тематичного розвитку, що також визначає специфіку національного мислення. Варіант, близький до першооснови, але індивідуально забарвлений. Таким чином, варіаційність виявляється на рівні інтонаційно-тематичної роботи.

Варіаційний принцип мислення позначається на оформленні основних елементів, які складають форму цілої частини. Отже, варіаційність, як принцип формоутворення, має важливе значення. Прикладом може бути тема побічної партії - варіант головної теми. Причому, вона є варіантом і в інтонаційному відношенні, і в образно-змістовому. Таким чином, варіаційність, як принцип мислення, виявляється на рівні драматургії першої частини та походить також від поліфонічної традиції.

Головна ознака поліфонії - плинність досягається безпосередньою взаємозумовленістю інтонаційних структур. Але тут ми спостерігаємо виявлення цього принципу на іншому рівні, коли оновлення попереднього відбувається до рівня якісно смислової трансформації, те, що пов'язано з сонатністю мислення, але це можна розглядати як розвиток потенційних можливостей поліфонії. Загалом музична тканина контрапунктична, причому контрапункт відрізняється справжньою майстерністю, що можна назвати мистецтвом володіння. Але суто російська будова підголосної поліфонії прориває строгу контрапунктичну тканину і майже накладається на неї. Стихія підголосної поліфонії панує у творі (такти 49-62 і далі у першій частині). Підголоски проводяться в оркестрі, але інструменти «ведуть» пісенну мелодію, тобто вокальна природа підголосків відчувається досить легко. Розрізняють декілька типів підголосків: І. розспівно-лінеарний (різний ступінь самостійності голосів) - експозиція першої теми фуги, такти 48-62, підголоски в дерев'яних духових; 2. втора - викладання побічної партії, такт 91.

Характер тем визначають особливості підголосної поліфонії з притаманною їй плинністю. О.Чугаєв зазначає, що плинність у Баха досягається нашаровуванням рівнів - архітектонічного, ритмічного та тонального планів, регістрових рівнів проведення теми один на другий, їх непаралельної дії. «Якщо якісь фактори в певні моменти роз'єднують, то інші у той же час об'єднують».[9]

У Танєєва цей момент відсутній - дія всіх факторів починається і завершується одночасно, а це означає, що виникає яскраве

розчленування, що створює ефект картинності, поступової зміни епізодів. Динаміка безперервності змінюється динамікою порівняння різних аспектів одного явища. З одного боку, це походить від такої особливості національного мислення, як епічність, з іншого - це можна пояснити і сонатністю мислення. Але у загальній оповіді переважає епічний тон, що надає можливість виділити на фоні оповіді окремі епізоди, їх емоційну забарвленість. Таким чином, специфічні національні властивості музичного мислення дали про себе знати під час звернення композитора до традиційних норм музичного мислення.

Список літератури

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. - Л.: Музыка, 1971. 2.*Бернандт Т.* С.И. Танеев. - М.: Музгиз, 1956. 3.*Бернандт Т.* С.И. Танеев. - М.: Гос. муз. изд-во, 1950. 4. *Михайленко А.* О принципах строения фуг Танеева // Вопросы музыкальной формы. Вып. 3.- М., 1977. - С.25. 5.*Протопопов В.* История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. - М.: Музгиз, 1962. 6.*Скребков С.* Полифонический анализ. - М.-Л.: Музгиз, 1940. - С. 92. 7. *Танеев С.* Из научно-педагогического наследия. - М.: Музыка, 1967. 8. *Чайковский П., Танеев С.* Письма. - М.: Госкультпросветиздат, 1957. - С. 43, 241. 9. *Чугаев А.* Особенности строения клавирных фуг Баха.-М.: Музыка, 1975.- С. 81.

УДК 78.071.2(437)"18"

В.М.Щепакін

ЧЕСЬКІ МУЗИКАНТИ - ГАСТРОЛЕРИ В ХАРКОВІ В XIX СТ.

Розкривається діяльність чеських музикантів в Україні та їх вплив на процес формування національної музичної культури в XIX ст.

Протягом XIX ст. музично-культурне життя Харкова збагачувалося завдяки численним музикантам-гастролерам, серед яких представники чеської музичної культури за своїм впливом на музично-художні смаки населення слобідського центру посіли одне з найбільш вагомих місць. Переважна більшість чеських музикантів-інструменталістів середини - другої половини XIX ст., блискуча виконавська діяльність яких була визнана в усій Європі, охоче відвідувала і великі культурні центри України, зокрема Харків, що був на той час одним із провідних міст України за розвитком музичної освіти і музично-культурного життя.

Серед перших чеських музикантів, хто виступав з концертами в Харкові (листопад - грудень 1841 р.), був Олександр Дрейшок. Один із найкращих європейських піаністів-віртуозів тих часів, учень славетного чеського піаніста і композитора В.Томашека, перебуваючи

в Харкові брав участь як у власних, так і в збірних концертах. Слухацькою аудиторією піаніста була місцева аристократія, наукова інтелігенція, учнівська молодь тощо. Так, з газет можна дізнатися, що один із концертів музиканта відбувся в Інституті шляхетних дівчат.

Уже через три роки після відвідання Дрейшоком Харкова кореспондент «Харківських губернських відомостей» В-в, аналізуючи великі музично-виконавські успіхи вихованок інституту, зазначав, що «... к развитию их музыкального таланта, [...] весьма много содействовало и то, что в недавнем времени многие знаменитые европейские артисты, посещая Харьков, неоднократно были приглашаемы в Институт и там, перед всеми воспитанницами, разыгрывали лучшие музыкальные пиесы. В числе прочих артистов [...] мы не можем не упомянуть о Леопольде Мейер и Дрейшоке, как более других пользующихся Европейской известностию».[1]

Гра Дрейшока справила надзвичайне враження на харківських слухачів, про що свідчать дві (!) рецензії на його виступи, надруковані в листопаді 1841 і в січні 1842 рр., які на той час були дуже рідким явищем. «Вечер 18 ноября, - пише перший рецензент П.П., - был для нас чистейшим и возвышеннейшим нравственным наслаждением. [...] Это не была обыкновенная игра, слышимая нами каждый вечер в гостинных (хотя иногда тоже очень приятная); это не была тоже натянутая гениальность и восторженность мнимых фанатиков музыки; а чистое, живое, энергическое искусство, доведенное до высочайшей степени совершенства. Трудно вообразить такое умение пользоваться всем-всем, что может дать этот бедный инструмент - фортепиано».[15]

Однією з характерних особливостей виконавського стилю Дрейшока, який має багато спільного зі стилем Ф.Ліста, є трактування фортепіано як інструменту, що за своїми технічними характеристиками і темброво-колористичними можливостями здатний замінити великий оркестр. Оркестрове звучання фортепіано, притаманне новаторському піанізму Ліста, вперше в Харкові продемонстрував саме О.Дрейшок. У 1881 р. В.Пашков, пригадуючи гру Дрейшока в Харкові сорок років тому, зазначав: «Когда он (Дрейшок - В.Щ.) исполнял наш народный гимн, с вариациями, то у многих вырвался крик восторга. [...] В этой чудной пьесе у него слышался не рояль, а целый оркестр, казалось, все клавиши играют разом... Из всех известных пианистов едва ли кто играл так блистательно, как Дрейшок».[17]

Повернемося до рецензії 1841 р.. Вступаючи в полеміку з деякими представниками слухацької аудиторії і оцінюючи компози-

торські здібності та виконавський стиль Дрейшока, П.П. зазначав далі: «Чего некоторые хотят от Дрейшока, говоря: души мало? Он и не претендует на славу композитора; он предлагает вам его слушать, если вы в состоянии оценить его искусство; а вам хочется «видеть душу» (виділено в тексті - В.Щ.). Правду говоря, вы под этим разумеете что-то сладенькое. Разве же в этом душа? [...] Разве можно понимать музыку рассудком? [...] Нет! тысячу раз милый Дрейшок! в его игре такое воодушевление, такая отважная живость, такое верное самому себе чувство, - что не знаешь, не успеваешь думать, только слушаешь всею душою, всем сердцем... [...] Заключим [...] наше мнение самою искреннею признательностию молодому путешественнику за незабвенный его вечер. Дай Бог дождаться еще хотя одного, если не двух, трех, десяти...».[15]

У січневій кореспонденції 1842 р., розповідаючи про відкриття у Харкові театру, В-в серед інших артистів, які виступали в театрі в перші місяці його існування, називає і Дрейшока: «...г. Дрейшок, наш дорогой гость, не раз даривший нам своею восхитительною игрою самые приятные, самые драгоценные минуты, также изъявил желание, в последний раз перед отъездом, разыграть в спектакле несколько пиес своего сочинения...».[2]

Для характеристики взаємних симпатій чеського піаніста і харківської публіки звернемося до наступних рядків: «... раздались стройные звуки изумительной, неподражаемой игры г. Дрейшока. Чтобы не уронить ни одного тона, очаровывающего душу, все умолкло. Слушая Дрейшока наше упоение было невыразимо, в особенности тогда, когда он, окончив вторую пиесу, [...] из благодарности к [...] восторгу публики, начал играть «Прощание с Харьковом», сочиненное им собственно на этот случай. [...] В мелодических звуках была тоска души его и порывы благодарности за то русское радушие и приязнь, которыми окружали его в Харькове. [...] К чести этого знаменитого артиста нельзя не упомянуть здесь еще и то, что когда он играл в последнем данном им концерте «Прощание с Харьковом», и когда при окончании раздались сильные неумолкаемые рукоплескания, то ответом на них был не поклон обыкновенной вежливости, а слезы благодарности, оросившие его глаза».[2]

Для більш повного уявлення про виконавський стиль Дрейшока звернемося до уривків із двох російських рецензій на виступи піаніста. Після гастролей Дрейшока в Петербурзі у 1840 р. критик відзначив, що Дрейшок «довел игру на фортепиано до такого искусства, выше которого нельзя, кажется, и идти. Фортепиано под его пальцами одушевлено: вы слышите в его игре необыкновенное пение и вместе с тем аккомпанемент полного оркестра».[9]

Отже, «надзвичайний спів», про який говорить петербурзький рецензент, і «туга душі його», яку почув харківський рецензент у «мелодійних звуках» Дрейшока, є свідченням прагнення піаніста надати своїй грі співучості, що притаманно саме слов'янським інструментальним школам на відміну від західноєвропейських, у яких інструментальне, віртуозне начало впливало навіть на вокальну музику. Кореспондент петербурзького журналу «Русское слово» Є.Моллер уже в 1860 р., після ще одних гастролей Дрейшока в Росії, писав: «Дрейшок действительно не принадлежит к тем пылким артистическим натурам, у которых чувства проявляются в игре порывисто и обильно, иногда даже во вред чистоте, но из этого не следует, что игра Дрейшока вовсе не согрета чувством. Игра, в которой вовсе нет чувства, не увлечет никого, а Дрейшок увлекал всех».[18]

Російський музикознавець М.Овчинников, апелюючи до наведеної цитати, зазначив, що саме Є.Моллер уперше відзначив у музично-виконавській діяльності чеського музиканта тенденції, які ніхто до нього не помітив, а саме - емоційну глибину, про яку писав ще в 1841 р. харківський рецензент П.П.!

Значно цікавішою, на наш погляд, є полеміка рецензентів із невидимими опонентами щодо змісту поняття «присутність почуття» чи «наявність душі» в грі піаніста. В харківській рецензії 1841 р. виконавський стиль Дрейшока, з відсутністю в ньому «чогось солоденького», протиставлявся грі, яку кожного вечора можна було почути в харківських вітальнях. Певна частина харківської слухацької аудиторії, вихована на традиціях салонного аматорського виконавства, яке, на жаль, граничило з дилетантизмом, виявилася не підготовленою до сприйняття високого виконавського професіоналізму видатного чеського музиканта. Доцільно відзначити, що музичний авторитет Дрейшока зіграв вирішальну роль у долі декількох вітчизняних музикантів, імена яких пов'язані саме з музичною культурою Харкова.

Під час своїх перших гастролей у Росії у 1840-41 рр. Дрейшок познайомився з музичною родиною Шпаковських - батьком і двома синами - скрипалем Миколою та піаністом Тимофієм. Саме під впливом Дрейшока, який, очевидно, мав нагоду слухати хлопчиків, у батька - Ф.А.Шпаковського сформувалася впевненість у необхідності набуття юними виконавцями музичної освіти в Західній Європі. В 1850 - 60 рр. ці музиканти були добре відомі в місті: перший - як авторитетний учитель гри на скрипці, другий - як піаніст-віртуоз і талановитий композитор.

Уже під час наступних виступів у Харкові, що відбулися через двадцять років, Дрейшок своєю грою захопив хлопчика І.Слатіна,

який вирішив присвятити життя музиці. Саме під керівництвом Дрейшока, запрошеного А.Г.Рубінштейном на посаду професора Петербурзької консерваторії, майбутній фундатор професійної музичної освіти в Харкові І.І.Слатін навчався в першому в Росії вищому музичному навчальному закладі.

Наприкінці 1840 - початку 1850 рр. харківську публіку зачарувала гра іншого чеського музиканта - скрипаля і композитора Е.Несвадби, колишнього партнера Б.Сметани по концертах у Чехії. Перше повідомлення про нього датується в Харківській пресі січнем 1849 р.. Серед музикантів, що брали участь у виконанні ораторії Мендельсона «Павел», друкується і прізвище Несвадби.[14] А в березні цього ж року один за одним у двох номерах «Харківських губернських відомостей» подаються відгуки на два концерти Несвадби, гра скрипаля характеризується як «прекрасная, волшебная и увлекательная».[6]

«Его смычок, - відзначав рецензент К., - прихотливо играл душою слушателей: то плакал, то поражал бурею, то уносил в меланхолический мир фантазии».[6] За впливом на слухачів К. порівнює Несвадбу з кращими гастролерами, які відвідали Харків у 1840 рр. - Мейєром, Серве, Дрейшоком, Свєчиним, В'єтаном. Загальне враження від іншого концерту, що дав Несвадба разом із чеським піаністом Гартлем, К. оцінює як «чистый, неподдельный восторг».[5]

«Раздался аккорд г-на Гартль, - пише далі кореспондент, - запела, заплакала скрипка Несвадьбы - и души этих двух артистов перекликнулись и слились воедино!.. Как дивны, как удивительны были эти то радостные, то печальные звуки!.. Оба артиста, можно сказать, не играли, а чувствовали на рабски покорных им инструментах - каждая нота, каждый аккорд носил отпечаток чувства, для выражения которого так слаб язык человека».[5]

Про виконання Гартлем п'єс Шопена і Ліста рецензент пише з неменшим захватом: «...Кто лишен чувства, [...] и тот бы погрустил, и тот бы вздохнул невольно под очаровательные звуки, переданные нам с такою отчетливостию, с таким чувством!»[5] Наприкінці статті К. аналізує гру Несвадби, який виконав власні «Варіації на слов'янську тему» і «Богемський карнавал»: «Компонист Несвадьба так же не для всех доступен, как и музыкант. Мелодическая игра его, можно сказать, неподражаема, так точно и сочинения его носят типический отпечаток задушевных его мыслей. Не многим удается передать те трудные пассажи, какие вылились из-под пера Несвадьбы, а он исполняет их в совершенстве. Несвадьба так мило, так развязно шутил в Богемском карнавале [...], что вызвал улыбку у флегматиков и громкий аплодисмент с единодушным bravo слу-

жил ему за это благодарностью».[5] Таким чином, виконавський стиль гри скрипаля Несвадби багато в чому подібний до стилю гри піаністів Дрейшока і Гартля. Одними з головних виконавських особливостей чеських артистів рецензенти вважали співучість, віртуозну довершеність, уміння передати на своїх інструментах найрізноманітніші почуття яскраво й природно.

Наступна цікава сторінка музичного літопису Харкова, яка пов'язана з іменами чеських музикантів, датується весною 1857 р., коли в місті з великим успіхом гастролювали вже відомі з початку 1850-х рр. у Європі і в Росії сестри - скрипачки Вільма, Марія і їх брат - віолончеліст Франц Неруда. Ця музична родина з Моравії, прибувши до Харкова, ще до своїх офіційних концертів познайомилась з багатьма харківськими аматорами музики, граючи в домашніх концертах, і змогла «... в некоторое время оставить о своем таланте прекрасное мнение».[10] Харківська преса після концертів цих музикантів писала, що старша з сестер, В.Неруда, «играет прекрасно, чрезвычайно отчетливо и с душею» [10], а в грі молодшої із сестер слухачі почули «что-то особенно привлекательное, предсказывающее в ней со временем замечательную артистку».[10]

Після третього концерту музикантів рецензент, говорячи про найталановитішу старшу сестру, зазначив: «При таком артистическом таланте, каким обладает Вильма Неруда и при ее музыкальном развитии и совершенстве с полною уверенностию можно сказать, что какую бы пиесу она не сыграла, каждый будет слушать ее с величайшим удовольствием, как исполнительницу, каких не часто и не каждому приходится слушать в своей жизни...».[11]

Виступи Вільми Неруди в Харкові, як і в інших містах України і Росії, стали настільки яскравою подією, що навіть через тридцять років, в анонсі концерту італійської скрипачки М.Торічеллі, в «Харківських губернських відомостях» була наведена цитата з «Московської театральної газети», в якій Торічеллі порівнювалася саме з В.Неруда, з часів якої «...ни у одной скрипачки нам не приходилось слышать такого мощного и, вместе с тем, певучего тона, такой высокохудожественной фразировки, такой первоклассной техники!».[12]

Наприкінці 1860-х - у першій половині 1870-х рр. Харків відвідали декілька видатних гастролерів - чехів. Найяскравіші серед цих митців - скрипаль, професор Московської консерваторії Ф.Лауб і улюблений учень Ф.Ліста піаніст К.Таузіг. Неодноразові виступи Лауба в Харкові були, як відзначали слухачі, «мерилом для определения художественности игры»[3] інших артистів. У 1871р. Н.Пановський, який, очевидно, переїхав до Харкова з Москви, де мав мож-

ливість протягом кількох років майже кожного тижня слухати гру Лауба, сповіщаючи про чергові концерти цього музиканта, що невдовзі мали відбутися в Харкові, зазначав: «Изумительная сила и мягкость звука, ослепительный блеск в исполнении, неподдельная теплота чувства и глубоко художественный такт в оттенках музыкальной фразы, вот тайны искусства, которыми безусловно обладает г. Лауб и которыми он деспотически увлекает слушателя».[16]

Під час перебування у Харкові в грудні 1870 - січні 1871 рр. Лауб, безсумнівно, крім публічних концертів, виступав у різних приватних салонах. Саме в цих домашніх концертах харківські меломани могли ознайомитися і з іншою гранню музичного таланту Лауба, граючи з ним і слухаючи виконання скрипалем камерних ансамблевих творів. А в наступному сезоні скрипаль концертував у Харкові як керівник Московського квартету Російського музичного товариства.[19] Про цей приїзд до міста в складі квартету і про його успіх харків'яни згадували і через десятиліття. У 1881 р., із започаткуванням виступів квартету Харківського відділення Російського музичного товариства, в місцевій пресі зазначалося: «Публичные квартетные вечера в Харькове представляют большую редкость. Только старожилы могут еще припомнить публичные квартеты времен гг. Пахмана, Лауба и «Русского квартета», доставивших столько художественного наслаждения слушателям».[8]

Вихованець Празької консерваторії, Ф.Лауб, який протягом 1853-1855 рр. тісно спілкувався з Ф.Лістом, грав із ним в камерних ансамблях, працюючи концертмейстером у його веймарському оркестрі, не міг не відчувати впливу особистості Ліста, його музичної естетики. Однак, більшою мірою Ф.Лауб у педагогічній і виконавській діяльності в свій останній творчий (російський) період був провідником ідей одної з гілок німецького музичного романтизму, що була представлена іменами композиторів Мендельсона, Шумана (останнього періоду його діяльності), Брамса, піаністів Г. фон Бюлова, К.Шуман, скрипаля Й.Іоахіма. На відміну від лістівсько-берліозівського максималізму і суб'єктивізму у виконавстві та композиторській практиці, представникам цього напряму притаманна об'єктивність, стриманість у прояві почуттів, урівноваженість, класичний підхід до побудови форми тощо.

Звертаючись до рецензій на виступи іншого представника симбіозу «лістівських» і «брамсівських» традицій у музичному виконавстві - К.Таузіга, який навесні 1870 р. гастролював у Харкові, Києві та Одесі, відмітимо, що саме харківська преса всебічно проаналізувала його виконавський стиль. «Такой художественной

игры, такого технического умения Харьков еще не слышал... [...], по художественной отделке исполняемых произведений, он (Таузіг - В.Щ.), конечно, не имеет себе равного в ряду современных пианистов»,[4] - зазначалось у кореспонденції «Харківських губернських відомостей» після першого концерту піаніста. В статті, присвяченій концертному сезону весни 1870 р., безіменний автор повідомляв, що маючи можливість слухати А.Г.Рубінштейна, який виступав у Харкові незадовго до чеського піаніста, і К.Таузіга «...харьковцы имели преимущество перед жителями даже больших городов Европы».[7]

Далі рецензент зазначив, що Таузіг належить до тих музикантів, у яких почуття підкоряється розуму. У виконанні творів Баха і Бетховена, більшості з яких притаманний вплив саме на думки, ніж на почуття, «Таузиг положительно не имеет себе подобного».[7] Звинувачення деякими слухачами Таузіга у відсутності в його грі почуття, на думку рецензента, несправедливе, «... в его игре [...] замечается только преобладание мысли над чувством, а никак не полное отсутствие последнего. Без любви к искусству, без увлечения, не мыслима такая мастерская игра, как игра Таузига».[7]

Головною рисою цього музиканта, на думку рецензента, було зосередження уваги на музичній ідеї композитора і строге її виконання. За допомогою феноменальної техніки Таузіг прагнув, за словами рецензента, передати духовність творів, які виконував. Разом із тим в інтерпретації Таузіга відзначалася і поетичність і, як характерна особливість, зрима картинність музичних образів. З цим свідченням харківського критика перегукуються київська і одеська рецензії на виступи піаніста.

Ще однією особливістю К.Таузіга, як і Ф.Лауба, було вдумливе і відповідальне ставлення до побудови своїх концертних програм, відсутність випадкових, малохудожніх творів. Феноменальний піанізм Таузіга у поєднанні з довершеним художнім смаком і особистим магнетизмом митця - були для українських слухачів настільки вражаючою культурною подією, що одеський рецензент, висловлюючи думку всіх, кому пощастило відвідати хоча б один із концертів славетного музиканта, написав: «Не подлежит никакому сомнению, что г. Таузиг будет таким же идолом для настоящего молодого поколения, какими были для уходящего - Лист и Тальберг и каким есть теперь г. Рубинштейн. Каждое поколение высоко ценит своих кумиров».[13]

Започаткування чеськими гастролерами традиції відвідання Харкова з концертами в другій третині XIX ст. було лише однією з численних яскравих сторінок у розвитку творчих зв'язків між пред-

ставниками чеської і української музичних культур. Наведені імена гастролерів ніякою мірою не вичерпують перелік чеських музикантів, які відвідали з концертами Харків у XIX ст. За межами статті залишився аналіз виступів і впливу на музичні смаки харків'ян яскравих особистостей: віолончелістів І.Зейферта (1875), У.Авранека (1876), Д.Поппера (1884), скрипаля Ф.Ондржичека (1890-ті рр.), флейтиста А.Тершака (1888), піаніста В.Главача (1890), уславлених виконавських колективів - австрійського військового оркестру з Праги під керівництвом А.Матоушка (1874), «Чеського квартету» (1890-ті рр.), капели Д.Слав'янського, ядро якої складали співаки з празького товариства «Hlahol» (остання третина XIX ст.), інших інструменталістів, вокалістів і оркестрових колективів.

Відвідання Харкова видатними гастролерами з Чехії не припинилося і на початку XX ст.. «Празький квартет», «Шевчик - квартет», скрипалі Я.Кубелік, Я.Коціан та ін. - ці видатні митці, як і велика когорта тих чеських музикантів, що обрали Харків за постійне місце життя і праці, як носії високих традицій європейської виконавської культури зробили безцінний внесок у розвиток музичного виконавства в Харкові.

Список літератури

1. *В-в. Известия* // Харьковские губернские ведомости. - 1844. - № 27. - 8 июля. - Прибавления. 2. *В-в. Известия.* Харьковский театр // Харьковские губернские ведомости. - 1842. - № 3. - 17 января. - Прибавления. 3 *Внутренние известия* // Харьковские губернские ведомости. - 1869. - № 93. - 21 августа. 4. *Внутренние известия* //Харьковские губернские ведомости. - 1870. - № 46. - 29 марта. 5. *К.* Концерт гг. Гартль и Несвадьбы, 23 марта в пользу Детского Приюта и Благотворительного Общества // Харьковские губернские ведомости. - 1849. - № 13. - 26 марта. 6. *К.* Общественные увеселения. Концерты в Харькове // Харьковские губернские ведомости. - 1849. - № 12. - 19 марта. 7. *Концертный сезон настоящего года* // Харьковские губернские ведомости. - 1870. - № 55. - 25 апреля. 8. *Местная хроника* // Южный край. - 1881. № 266. - 7 октября. 9. *Музыкальная хроника Петербурга* (Репертуар русского театра, 1840. - С.25) // Овчинников М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. - М., 1987. - С.49. 10. *Музыкальные известия* // Харьковские губернские ведомости. - 1857. - № 11. - 16 марта. 11. *Музыкальные известия* // Харьковские губернские ведомости. - 1857. - № 12. - 23 марта. 12 *Наука, литература и искусство* // Харьковские губернские ведомости. - 1889. - № 49. - 23 февраля. 13. *Одесский вестник.* - 1870. - № 84. - 21 апреля. 14. *Оратория* // Харьковские губернские ведомости. - 1849. - № 5. - 29 января. 15 *П.П.* Концерт г. Дрейшока. // Харьковские губернские ведомости. - 1841. - № 46. - 22 ноября. - Прибавления. 16. *Пановский Н.* Концерты // Харьковские губернские ведомости. - 1871. - № 5. - 12 января. 17. *Пашков В.* Харьков в конце 30-х и 40-х годов. (Продолжение) // Южный край. - 1881. - № 276. - 17 октября. 18 *Русское слово*, 1860. - Апр. - гл.IV. - С.153 //Овчинников М.А. Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века. - М., 1987. - С.97. 19. *Театральные и музыкальные заметки* // Харьковские губернские ведомости. - 1871. - № 164. - 11 ноября.

УДК 784.1

І .І.Гулеско, В.І.Ірха

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО ХОРОВОГО ВИКОНАВСТВА

Автори висвітлюють мало визначені у музикознавстві питання теорії хорового виконавства, жанру, стилю

Категорія хорового стилю залишається ще малорозробленою галуззю в сучасному хорознавстві. Не існує загальної теорії хорового стилю як культурно - історичного і художнього феномена. Вона (теорія) включає систему методів вивчення хорової музики, її жанрову еволюцію, взаємозв'язок епохи з історико - культурними процесами, також поняття стиль епохи, стиль національної школи, стиль жанру, стиль окремого автора і, нарешті, стиль компонент музичної мови.

Поняття хорового стилю включає жанр хору, його тематизм, фактуру, її темброво-колористичний аспект, композицію, принципи розвитку та ін. При аналізі хорових творів різних стилів виникають, як правило, труднощі методологічного плану. В умовах сучасного плюралізму стилів, деяких втрат виконавських традицій класики (відсутність традицій в інтерпретації сучасної музики) актуальною залишається проблема так званого жанрово-стильового аспекту у виконавстві. В інтонаційний фонд епохи (за Асаф'євим) входить не лише композиторський матеріал, але й стиль виконавського інтонування, а також виконавська культура слухацького середовища. Характер інтонування сучасної музики передбачає режисерське бачення диригентом інтонаційно - семантичних особливостей твору.

В арсеналі «виконавської моделі» має бути, перш за все, відбір диригентом комплексу виразних виконавських засобів у контексті цілісності форми - змісту, прийомів інтонування і артикуляції (в широкому асаф'євському розумінні), розкриття контекстуальних і концептуальних особливостей фактури як носія образності. У хоровій стилістиці останніх десятиліть склалися нові інтонаційно-мовні закономірності, які впливають і на виконавське мислення [2, 73-74]. Йдеться про трактовку таких понять як «інтонаційний зміст», фактурний «курсив - акцент», «образ виразності», «образ розповіді», так звана форма другого плану. Одночасно при інтерпретації сучасної музики важливого значення набувають структурні особливості форми, прийоми розвитку, темброва драматургія, а також «актуалізація» принципів строфічної організації форми, часте застосування розімкнутих композицій. Серед

прийомів розвитку матеріалу поряд з традиційним контрастом, варіантністю можуть бути і доповнення, і вільне розгортання, і образно-смисловий «контрапункт» типу «зміни кадру», «повороту сторінки», зміни «часових планів».

Отже перед виконавцями і диригентом постає завдання пошуку єдності смислових зв'язків у цілісному контексті форми. Сучасний диригент повинен вільно орієнтуватися в різноманітному жанрово- стильовому контексті, володіти тонким - композиторським слухом, режисерським мисленням. Особливої актуальності ці аспекти набувають у роботі студента - хормейстера в класі з диригування.

Освоєння твору передбачає декілька етапів: 1. синтез на нижчому етапі охоплення форми в цілому; 2. аналіз - розкладання цілого на частини, інтонаційне засвоєння партитури; 3. синтез на вищому етапі - повернення до першого етапу, але вже на іншому рівні : коли в результаті аналізу визначились усі деталі і витонченості прочитання партитури (3, с.3-4). Запропонований план роботи над твором допомагає студентові наблизитися до об'єктивної інтерпретації, розкрити стильові особливості твору.

Слід відзначити, що такий аналіз, на відміну від суто наукового, приводить студента не лише до логічно-об'єктивних висновків, а і викликає переживання, інтонаційно- семантичне повне «вживання» в образ, «звукообраз» (Б. Асаф'єв). Застосовуючи цей метод на першому етапі, важливо точно наслідувати текст, авторські вказівки, темпові градації, пам'ятаючи про охоплення всього звукового образу в цілісності всієї форми (по вертикалі, горизонталі, діагоналі). Найскладніший в цій роботі - другий етап, коли потрібно зв'язати всі компоненти форми - змісту воєдино і виявити їх роль в драматургії цілого, розкрити драматургічні функції фактури як носія образності. Третій етап - заключний, повертає нас до першого з урахуванням усього, засвоєного, зіграного, заспіваного, передчутого внутрішнім слухом. Важливо в живому звуковому потоці форми виявити закономірності цілого і частин, як компонентів цілого, роль кульмінацій (головних і часткових), фактурні «курсиви», динамічний план, вокальні штрихи, характер звукоутворення та ін.

Хорові твори Б.Лятошинського давно увійшли до «золотого фонду» світової хорової класики. Програмними для диригента - хормейстера залишаються хорові цикли на вірші О.Пушкіна і Т.Шевченка. Поетика Б.Лятошинського в роботі з хоровим матеріалом - малодосліджений аспект його методу, за винятком

дослідження А. П. Лащенка « Стилістичні особливості хорової творчості Б.М. Лятошинського» [4].

Проте хорове мислення Б.Лятошинського - це цілісна стильова система, яка містить стиль і метод, тому будь-який із аспектів системи заслуговує на дослідження. Як композитор - симфоніст Лятошинський переносить симфонічні принципи на хор як інструмент, як вокальний камерний оркестр. Симфонізм мислення автора проявляється у стійких принципах організації тематизму ладо-гармонічному розвитку у фактурному оформленні, організації форми, в прийомах перетворення мелодичного матеріалу. При цьому нетрадиційним є відношення композитора до поетичного тексту. Проблему музично-поетичного тексту, синтезу автор трактує як проблематику невідповідності.

Для нього поетичне першоджерело - поштовх для розвитку основної ідеї. Тому художня ідея його хорів завжди узагальнена в музичній семантиці. Назвемо це принципом синтезуючої протилежності. Механізм синтезу досить складний, включає поняття жанру (жанрового синтезу), переінтонування «ідеї образу» поета у свій, авторський образ, і, перш за все, високий ступінь узагальнення образу вірша, його нове існування. Проаналізуємо два хори « Весна «(вірші О.Пушкіна) і « Тече вода в синє море « (вірші Т.Шевченка).

Хор «Весна» (ор.47 № 1) входить до циклу «Пори року». За жанром - це хор-медитація (термін Л.Пархоменко), пейзаж настрою, зразок високої філософської лірики. Образ вірша композитор трактує в «камертоні» власного світовідчуття явища природи. У Пушкіна - вірш-дифірамб, насолода, захоплення від сприйняття весни як образу оновлення. У Лятошинського зовсім інше забарвлення цього образу. Трансформація поетичного джерела разюча: змістовний образ-роздум з градацією розцвічених ліній, образу в акварельних барвах, часом невловимо тонких і неповторних. При цьому носієм образності виступає фактура, що трактується автором як гнучкий камерний оркестр, як темброфактура. Фактично це новий вид фактури - фактура Лятошинського, ми визначаємо її як комплементарну на лінеарній основі. Принцип компліментарності автор розповсюджує і на організацію ритміки (принцип взаємодоповнення). Це явище не слід плутати з імітаційною поліфонією, якої немає в крайніх частинах форми. Форма хору тричастинна, строфічна, типу:

	A	-	B	-	A
	F-dur		d-moll		F-dur
TT:	4 - 8		9 - 21		22 - 30

Елементи імітаційної поліфонії наводяться в середній частині хору (такти: 9-21) як темброві імітації вільного типу. Взагалі середні частини хорів Б. Лятошинського завжди мають тенденцію до поліфонізації усієї тканини і постають фактурним контрастом щодо крайніх частин. Така фактура потребує від хору і диригента високої виконавської культури, володіння прийомами внутрішнього передчуття всієї гармонічної тканини (по вертикалі і горизонталі). Гармонічна палітра хору багата і незвичайна. В межах F-dur (основної тональності) є модуляція в Es-dur (такти 10-11), Fes-dur = E-dur - явище енгармонізму (т.12-13), D-dur (т.13-16), Des-dur (т.30). У тритактовій коді хору (т.28-31), автор подає весь спектр «ефекту дивовижності». Ця яскрава гармонічно-фонічна «пляма» містить інтонаційно-семантичний смисл акордів $DD^{9}_{\flat 5}$—>D^{3}_{4}—>Des-D^{9}—>(Es)-E-F - образ-«розпис», образ стереофонічний, психологічно багатогранний.

Труднощі постають і в інтонаційному плані, а також у розумінні диригентом і хором цього музичного образу, звукообразу. Важливо спиратись на принцип камерності, який сприймається як особлива експресія висловлення, внутрішня стриманість подання темпу, ритмо-метропульсу у фразировці, а точніше - в принципі артикуляції (за Асаф'євим) як способу вимовляння у виявленні лаконізму форми. Важливо зрозуміти і тип тематизму, синтезуючий в собі романсовість, декламаційність і пісенність (неперервного потоку) авторської інтонації у межах комплементарної фактури.

Для диригента труднощі полягають: а) у моменті подачі вступу в цій фактурі в поєднанні з характером плавного звуковедення, виявлення фразування; б) в градаціях у межах єдиного темпу, (швидше повільний, ніж прискорений) Moderato - це і є Allegretto Лятошинського; в) в досягненні гармонічного, мелодичного з єдиною манерою вокального ансамблю; г) в правильному звуці - світлому, здебільшого інструментальному, близькому non vibrato.

Диригент має бути режисером хору в компоновці всієї форми, яка звучить. Проблема темпу в цьому разі дуже актуальна, вона повинна не домінувати формально, а базуватись на загальних закономірностях стилю Лятошинського, в якому важливо зважати на контекстуальні особливості фактури як носія образності і єдині, неподільні її компоненти (тематизм, ритміка, гармонія).

Хор «Тече вода в синє море» (ор.48 № 1) - кращий твір Лятошинського, унікальний зразок інтерпретації шевченківського образу, один із кращих хорів у світовій Шевченкіані, де принципи симфонізму втілені в жанрі хорової балади. За жанром це драма-

тична балада епіко-трагічного характеру, узагальнений образ життя народу. Шевченківський вірш розповідає про гірку долю козака, який не знаходить на чужині свого щастя й долі. Лятошинський підіймає цей образ до високого ступеня узагальнення, до зразка народного музичного епосу. Результат «високого синтезу» - Лятошинський уперше вводить до сучасного композиторського контексту прийом ostinato в протяжній пісні, в баладі, а не у веснянках, колядках, щедрівках і коломийках, як це було прийнято до Лятошинського. Прийом остинатно - динамічного наростання - переростає в остинатний принцип, він уже має такі масштаби розвитку, що починає виконувати в драматургії хору функцію внутрішнього динамічного наростання - накопичення. Експресія такого остинато відповідає образному характеру твору: це хор - балада-розповідь. Таким чином Лятошинський розширює межі синтезу національного з професіональним і сучасним (3, 10).

Оригінальна форма хору, в якій виникає структура, тричастинна на строфічній основі, типу:

	A	-	B	-	B^1	-	A^1	—>	кода
такти:	1-18;		19-28;		29-37;		38-55;		56-67;
	I		II				III		

Фактура лінеарного типу, прийоми фактурного розвитку разом з тематизмом і специфікою ритміки утворюють цілісний образ. У межах строфічної організації форми і варіантного розвитку «проростання» тематизму в поєднанні з прийомами ostinato виникає узагальнений образ, образ-дух у високому розумінні. Унікальною є початкова тема, тип тематизму - результат величезного інтонаційного відбору автора: тема синтезує інтонації протяжної пісні, думного епосу і мовної декламаційності. Вона містить інтонаційне «зерно», яке здатне до безперервного розвитку, розгортання, зрощення (з елементами монотематизму).

Фактура твору лінеарно індивідуалізована і поліфонізована, в ній використаний принцип діалогізації (у співвідношенні двох «ярусів») чоловічого і жіночого хорів: такти 12-14, 18-26 - в межах компліментарності. Традиції українського пісенного фольклору в хорі «Тече вода в синє море» переосмислені в вищому ступені узагальнення. Це і думний епос, і традиції так званого «гуртового співу» (особливо в чоловічому хорі) і остинатність, використана за принципом динамізації усієї форми, яка в результаті перетвориться на симфонізацію форми. Все це в синтезі з гармонічною мовою композитора, як і в інших хорах автора, подано в стильовому принципі Лятошинського - в загальноступеневості гармонії.

Так створюється особливий світ - макрокосм, світ Лятошинського. Осягнути його можливо лише усвідомивши цей контекст, де кожен звук, акорд, пласт фактури - семантичний знак - образ, знак Лятошинського, знак - символ! Головним завданням в інтерпретації хору «Тече вода в синє море» є проникнення і осягнення духовного світу Лятошинського, правильно знайдених виконавських моделей образу, єдиного протягом усієї форми, але такого багатообразного в своїх проявах і деталях. Звідси режисерське відчуття і бачення партитури, і вірно знайдений характер звука в межах динаміки *pp* - але не «стерильного» *pp*, а конкретного звука - матового «далекого», сомбрированого - в сполученні з напруженим інтонуванням теми задумливо експресивної (з елементами медитативності) в ритмо-метропульсі.

У виконавському плані хор складний. Потрібно передати не «букву тексту», а його дух, безперервний інтонаційний розвиток як по горизонталі, так і по вертикалі, своєрідну «мінливість» форми, фактурні курсиви - акценти. Все це, а не лише фразування і динаміка, має бути в «полі зору» диригента. Принцип «стереоуправління», а не «моно» повинен допомогти реалізувати цей складний образ, звукообраз.

Цей хор назавжди залишиться в золотому фонді світової хорової літератури, оскільки є досконалістю творчості, вищим ступенем прояву принципу народності у поєднанні зі сміливим новаторством і досягненням українських композиторів радянського періоду у сфері неофольклоризму. Досягнення Л.Дичко, І.Карабиця, Є.Станковича, В.Зубицького, Ю.Алжнєва, О.Яковчука зрозумілі лише в контексті новаторства хорового стилю Б.Лятошинського, який створив нову поетику, нову інтонаційну семантику. Усвідомлення новацій Б.Лятошинського в хоровій культурі сучасності - в майбутньому. Виконавські традиції хорового стилю Б.Лятошинського фактично не створені. Своєрідним еталоном є записи творів композитора камерним хором ім. Б.Лятошинського під орудою В.Іконника, який заклав основи інтерпретації музики майстра. Сучасним диригентам слід створити нові варіанти виконавської інтерпретації класика XX століття.

Список літератури

1. *Горюхіна Н.А.* Очерки по вопросам музыкального стиля и формы.- К., 1985. 2. *Гулеско І. І.* Хорова література.- Х., 1991. 3.*Гулеско І. І.* Національний хоровий стиль.- Х., 1994. 4. *Лащенко А.П.* Стилистические принципы хорового творчества Б.Лятошинського: Автореф. канд. дис. - К.: ИИФЭ ім. М.Рильського, 1976є.

УДК 784.1

Ю.В.Мостова

КАТЕГОРІЇ «ЧАС», «ПРОСТІР» ТА «РУХ» У СТРУКТУРІ ПОНЯТТЯ ТЕАТРАЛІЗАЦІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ

Театралізація хорових творів - нове явище в сучасному хоровому виконавстві. Автор виявляє режисерське бачення, мислення, розробляє теоретичні його основи

У сучасному музикознавстві велика увага приділяється проблемам простору та часу. Значна кількість наукових праць присвячена саме цим питанням у їх жанрово-стильовому, виконавському та теоретичному аспектах. Такі дослідження подекуди набувають навіть культурологічного чи філософсько-естетичного звучання, але в багатьох із них упущений третій, невід`ємний від простору та часу компонент - рух. Нині його значення у формуванні виконавських тенденцій суттєво зросла. Експерименти з часом та простором поступилися місцем експериментам з рухом, який постає не лише як механістичне явище, але і як філософська категорія. Прихильність музикантів до вищеназваних експериментів яскраво виявилася в хоровому мистецтві. Якщо в останні десятиріччя деякі композиторські твори та виконавські інтерпретації характеризувалися нетрадиційним розміщенням хору (просторові новації), то нині творчість багатьох колективів тяжіє до сценічної театралізації. Проте її елементи завжди були характерні для будь-якого вокального виконання. Співак певною мірою повинен бути актором, тобто вміти відтворювати емоційний зміст музичного твору за допомогою міміки, пластики, тембру, але прояви артистизму в хоровому виконавстві були обмежені певними традиціями та вимогами вокальної постановки.

Зростання професійної майстерності хорових виконавців дозволило багатьом колективам вільно використовувати в своїх виступах елементи сценічного руху, не втрачаючи якості звучання, що сприяло захопленню музикантів театралізацією музичних творів. Деякі дослідники розцінюють театралізацію хорової музики як результат міжвидового синтезу. Але чи правомірно використовувати цей термін стосовно явищ, що певний час складали єдине ціле? Передусім, важливим є той факт, що мистецтво виникло як засіб спілкування. За умов відсутності сформованої мови основними засобами спілкування стали звук, ритм та дійство. З цієї синкретичної звукопластичної мови ритуалів пізніше виникли макрожанри, а потім і види мистецтва: танець,

спів, декламація. Два останні залишилися поруч, у точці їх зіткнення виникло мистецтво вокального та хорового співу.

У процесі розвитку суспільства різні за своїми властивостями складові первісного мистецтва поступово відокремлювалися. Саме це відокремлення зумовило активний пошук нових засобів виразності, художніх прийомів, оригінальних підходів. Тривалий розвиток різних видів мистецтва привів до високого розквіту кожного з них, до створення багатьох шедеврів літературної, музичної, живописної та хореографічної творчості. У XX ст. ті жанри, що перебували на межі двох чи більше видів мистецтва, почали проникати навіть в найчистіші їх прояви. В мистецтвознавстві цей період іноді визначають як «ера синтезу». Але зважаючи на вищевикладене логічніше розглядати процес взаємопроникнення деяких видів мистецтва як повернення їх до власного синкретичного стану на якісно новому рівні. Якщо розуміти термін «синтез» як поєднання окремих складових частин, то його вживання в даному контексті є некоректним, оскільки музика та рух у процесі театралізації хорових творів не постають як окремі компоненти художньої реальності.

Підтвердження цьому знаходимо, наприклад, в історії розвитку музичної культури Єгипту (III - IV тис. до н. е.): «...определённость и единообразие жестов изображённых на барельефах музыкантов убеждают нас в том, что уже за четыре тысячи лет до н. э. существовал вполне точный «язык жестов», вернее даже «рисунок жестов», которым обязательно сопровождается вокальное исполнение. Эти движения способствуют оформлению звуковых представлений, построению, членению, динамике и движению мелодии, а также помогают памяти при воспроизведении знакомых мелодий; они выполняют роль нотного письма, объединяя и направляя исполнителей, и углубляют впечатление у слушателей. Какое большое значение придавалось египтянами этому «воздушному письму», видно хотя бы из того, что по-древнеегипетски «петь» - «hsji mdrt» означает буквально - «производить рукой музыку...»[2, 51].

Нині такий вислів може використовуватись стосовно диригентського мистецтва. Якщо позбутися стереотипу сприйняття диригування як процесу керування колективом виконавців та розглянути його окремо, обов"язково виникне ціла низка досить цікавих запитань: Чи не є диригування процесом створення послідовності рухів, що відповідають музичній «пластиці» авторського тексту? Чи не є рухи диригента своєрідним танцем, обмеженим певними функціональними умовностями? Чи не є (в ідеалі) результатом

роботи диригента приведення руху пластичного та музичного (акустичного) до максимальної єдності? Всі ці запитання насамперед пов"язані з проблемами розуміння специфіки процесу музичної інтерпретації, тому зупинимося на цьому докладніше.

Згідно з трактуванням Є.Назайкінського, музичний твір - це «материально зафиксированный идеальный художественный объект, обладающий способностью сохранять свою инвариантную структуру, а вместе с тем - благодаря исполнителям, слушателям и конкретным условиям - приспосабливаться к ситуации и исторически развиваться»[6, 28]. При цьому результатом матеріальної фіксації музичного твору є авторський текст. «Представляется естественным отождествление текста и нотной записи музыки. В этом усматривается определённая параллель с вербальным языком, где высказывание также закрепляется в письменной форме, и эта письменная форма принимается за текст» [5, 25]. Проте Ю. Кочнєв підкреслює, що не слід плутати авторський текст музичного твору з нотним текстом, який є лише засобом графічного закріплення звукового процесу. Авторський текст - це не нотний запис, це сама музика[3, 58].

Як і в давні часи, сучасна система нотного запису є дуже схематичною. Така її специфічна властивість дає виконавцям можливість інтерпретувати музичні твори, а не лише їх відтворювати. Завдяки недосконалості нотного тексту виконавці мають просторінь для власного творчого процесу, спорідненого з композиторським. На думку В. Москаленка, його сутністю є «доосмислення» музичного твору. Він визначає музичне виконання як «вторичное творчески-созидательное становление музыкальной образности, результатом которого является воплощение в живом звучании одного из вариантов целостной совокупности, именуемой произведением»[5, 47].

Коли йдеться про колективне виконаня твору, схема «композитор - виконавець - слухач» дещо порушується включенням до неї ще однієї ланки - диригента. Це дуже важливо, оскільки процес інтерпретації в такому разі ускладнюється. Розглянемо його схематичну побудову, зважаючи на всі моменти переходів ідеального уявлення про музичний твір в його матеріальне втілення. Досліджуючи цей процес, слід пам"ятати, що передача інформації від одного його учасника до іншого відбувається з елементом творчого «доосмислення», «доінтонування», внаслідок чого кожний етап трансформації музичного матеріалу пов"язаний зі створенням ідеальної слухової (інтонаційної) моделі твору.

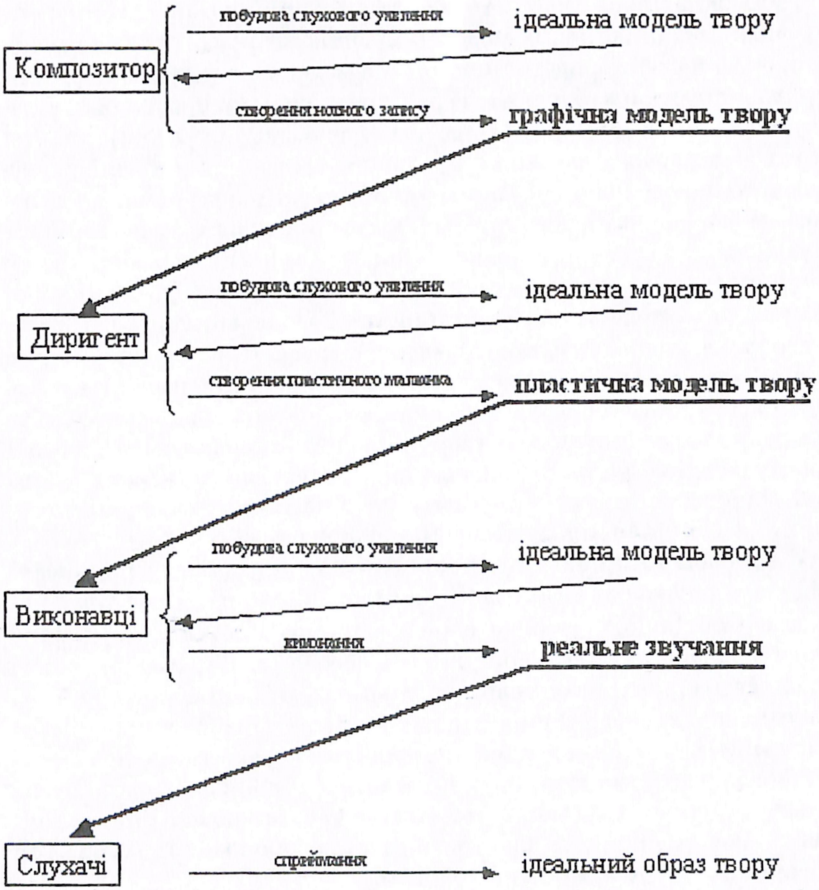


Схема має замкнену структуру. Розвиток творчого процесу починається зі створення ідеальної моделі музичного твору кумпозитором і завершується побудовою ідеального образу твору в уявленні слухача. По суті ці явища еквівалентні, за винятком однієї особливості: перше ми визначаємо як «модель», оскільки ця структура має певну раціональну спрямованість - перспективу

її передачі наступному учасникові творчого процесу; друге - як «образ», адже він має яскраве емоційне забарвлення і абсолютно закінчену форму, яка не підлягає подальшій трансформації.

Найважливішим результатом аналізу запропонованої схеми є виявлення низки реальних моделей музичного твору, які виникають у процесі його інтерпретації: графічна модель, пластична модель та реальне акустичне звучання. «Графічна» - поняття просторове, «пластична» - категорія руху (динамічний різновид пластики), що стосується реального звучання музичного твору - це типовий прояв хронотопічного процесу. Таким чином, простір, рух та час виступають визначальними категоріями на різних етапах трансформації художнього задуму в реальний музичний твір. Безперечно, хронотопічна сутність музичного матеріалу зберігається протягом усього творчого процесу, але «тримірність» його не викликає сумнівів. Створення пластичної моделі твору відбувається не лише в тих випадках, коли в творчому процесі бере участь диригент. Існує ще один аспект категорії руху: кожний виконавець обов`язково будує пластико-динамічну модель твору в процесі виконання. Гра на будь-якому інструменті, як і диригування, є послідовністю певних рухів, які відповідають руху музичному як у часовому (темпоритмічному), так і емоційному (тембровому) відношеннях.

У хоровому виконавстві аналогічні по суті процеси приховані від візуального сприйняття слухачами. Можливо, саме тому постала необхідність «винести на поверхню» пластико-динамічну модель хорового твору дещо іншими засобами. В цьому контексті стає зрозумілим, чому певні рухи виконують співаки хору, а не спеціальна хореографічна трупа: в такий спосіб яскравіше та наочніше виявляється саме те поєднання двох типів руху (музичного та пластичного), про яке йшлося вище. Коли вони відтворюються однією людиною, цей синтез набуває певної синкретичності. Взагалі поняття синкретичності в процесі трансформації музичного твору є основоположним.

Сприйняття та обробка інформації на кожному етапі інтерпретування супроводжується елементом «доосмислення» матеріалу, тобто наступному учасникові передається не набір характерних властивостей художнього об`єкта, а сам художній об`єкт як результат єдиного розумового процесу. Театралізація хорових творів не є чимось новим та «синтетичним». Візуально-пластична сфера музичного матеріалу, на думку психологів та музикознавців, започаткована (свідомо або ж несвідомо) вже в авторському задумі. «Музыкально-звуковая «материя», «форма» для му-

зыканта, композитора всегда интонационно содержательна, то есть связывается со сложным комплексом представлений и ассоциаций (зачастую отчётливо не осознаваемых) как специфически музыкальных, так и внемузыкальных»[4, 139].

«Музыкальная интонация никогда не теряет связи ни со словом, ни с танцем, ни с мимикой (пантомимой) тела человеческого, но «переосмысливает» закономерности их форм и составляющих форму элементов в свои музыкальные средства выражения»[1, 212]. «Важнейшим фактором единства, генетической синкретичности всей триады (песенности, декламационности и моторики - Ю. М.) является сам человек, точнее - присущие ему психофизиологические возможности музыкально-творческого выражения»[5, 123]. «Симультанные музыкальные представления не могут быть чисто слуховыми... Важнейшее значение в них имеют элементы зрительные и интеллектуальные»[7, 245].

Беручи до уваги ці вислови, можна дійти висновку, що всі ідеальні слухові моделі, які утворюються учасниками процесу музичної інтерпретації, мають і візуальний аспект. Отже, будь-яка театралізація музичного матеріалу, в широкому розумінні, є перенесенням категорії руху зі сфери ідеального в сферу реального. Але основою більшості хорових композицій є літературний текст, тому, окрім музичних та візуальних уявлень, у формуванні загального «образу» твору бере участь і вербальна сфера.

У зв`язку з цим театралізація може відбуватися двома способами: - виводити на перший план рух, започаткований у самому музичному розвитку (синкретична театралізація); - реалізовувати рух, закладений у літературному тексті (ілюстративна театралізація). Ми маємо справу з процесом переведення категорії руху зі сфери ідеального в сферу реального, але характер та особливості цього процесу та його сценічного результату, безперечно, будуть відрізнятися. Отже, театралізація - процес реалізації ідеальної слухової, моторико-пластичної, графічної або вербальної моделі руху в сценічному виконанні музичного твору, в результаті якого створюється вторинний відносно авторського задуму художній об`єкт, синтетичний за своєю формою та синкретичний по суті, оскільки він є продуктом єдиного та неподільного, психологічно зумовленого процесу музичної інтерпретації.

Список літератури

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. - Л., 1971. - С.128-213. 2*Закс К.* Музыкальная культура Египта // Музыкальная культура древнего мира - Л.: Музгиз, 1937. - С.46-67. 3. *Кочнев Ю.* Музыкальное произведение и интерпретация // Сов. музыка. - 1969. - № 12. - С.58-59. 4.*Михайлов М.* О некоторых

психологических механизмах музыкального мышления // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты - Л., 1981. - С.139-140. 5. *Москаленко В.* Теоретический и методический аспекты музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование - К.: КГК, 1994. - С.3-125.6. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции - М., 1982. - С.3-34. 7. *Теплов Б.* Психология музыкальных способностей - Л., 1960. - С.203-245.

УДК 78.071.1:784.1

Ю.М.Іванова

ВОКАЛЬНО-ХОРОВА ТВОРЧІСТЬ М.КАРМІНСЬКОГО

Аналізуються хорові твори М.Кармінського - значний внесок композитора у розвиток хорового мистецтва України

М.В.Кармінський - сучасний український композитор, який зробив значний внесок у розвиток вокально-хорового мистецтва. Надзвичайна поетичність особистості композитора вплинула на формування його творчих уподобань. Твори М.Кармінського об'єднують філософічність та щира внутрішня духовність. Великий емоційний вплив музики композитора приводить до стану катарсису (духовного очищення) , так потрібного сучасній людині. Ця особливість його творчості приваблює до широку слухацьку аудиторію.

Музика М.Кармінського об'єднана єдиною темою - темою гуманізму, морально-філософських пошуків особистості. Вічні проблеми буття та смерті, добра та зла композитор як художник XX сторіччя вирішує, зближаючи минуле з сучасним. Поетика М.Кармінського визначається надзвичайною цілісністю сприйняття світу. Біблія та безсмертні приклади світової поезії були улюбленими книжками композитора. І тому в його творчості таке важливе місце посідають твори, що пов'язані з поетичним словом. Природна інтелігентність, енциклопедичність знань світової літератури та філософії живили його музичні ідеї, надавали можливість доторкнутися до вічності, виховати високу емоційну культуру. Незвичайний дар композитора до відчуття поезії ніколи не обмежуваєв музичною ілюстрацією вірша, а глибоко проникав у художній світ поета. Слово у М.Кармінського набуває нового значення, незвичайного художнього втілення. Тому особлива увага при вивченні вокально-хорової творчості М.Кармінського надається музично-поетичному синтезу. Об'єктом дослідження даної статті є вокально-хорова творчість М.Кармінського. Предмет дослідження - вокальні, оперні та хорові твори композитора.

Жанри, пов'язані з літературним текстом, складають ядро композиторської спадщини композитора. Перші кроки роботи М.Кармінського в синтетичних жанрах починаються зі співробітництва

з Харківським театром юного глядача. Це своєрідна лабораторія творчих пошуків композитора, яка вплинула на формування М.Кармінського як театрального композитора.

Домінантою творчості М.Кармінського є пісня. Жанр пісні приваблював композитора своїми виразними можливостями синтезу музики та слова. Пісні М.Кармінський включав у драматичні спектаклі, вокальні цикли, створював окремі пісні, пісні у контексті оперного жанру. Демократичність цього жанру, довірчі інтонації пісні дозволили композиторові вільно спілкуватися зі слухачами різних поколінь та прошарків суспільства засобами складних вокальних жанрів. Кожна пісня в контексті складної вокально-драматичної або вокально-циклічної форми має своє драматургічне навантаження: від фоново-побутової функції до лейтмотивів.

Так, пісні М.Кармінського до поеми М.Свєтлова «Через 20 років» надали їй романтичного піднесення. Невипадково композитор знову звертається до творчості М.Свєтлова у своєму вокальному циклі «Комсомольцы революции». Великий успіх мала музика М.Кармінського до п'єси Т.Таубе «Город мастеров» та М.Шатрова «Шестое июля» . Створення пісень до п'єси С.Заяїцького «Робин Гуд» зробило його одним із найулюбленіших композиторів сучасності. Звернення до образів кмітливого, відважного героя англійських народних балад навело композитора на думку використати тексти віршів Р.Бернса у перекладах С.Маршака. Ці вірші сприймаються як музичні характеристики героїв вистави. Спектакль «Останні листки» на тексти радянських поетів можна назвати виставою-спогадом, де окремі епізоди війни М.Кармінський реалізував через пісні-монологи.

Логічним був перехід від музики драматичних спектаклів до музики у кінематографі, де реальність, зримість образів художніх фільмів відточувала індивідуальність композитора. Прикладом так званих «поетичних» пісень (термін К.Гейвандової) можна вважати пісні до п'єси Б.Брехта «Карьера Артура Уи», в яких динаміка, ритміка, жанровість підпорядковані виразності слова.Тяжіння композитора до об'єднання пісень у вокальні цикли та сюїти привело до створення вокального циклу «Воспоминания о войне», який складається з тринадцяти пісень на тексти поетів-фронтовиків. Свої піонерські пісні він об'єднує у вокально-симфонічні сюїти «Горны поют», «Будем как Ленин «, «Червоні гвоздики».

Творча лінія пов'язана з українським мелосом і об'єднана назвою «Вербова гілка». Твори на тексти М.Сосюри, Л.Українки, М.Рильського поєднують музичний фольклор українського народу з класичними традиціями. Ораторський пафос, публіцистичність

стають основними ознаками творчості композитора. Особливу увагу композитор приділяє пісням ліричного складу («Гитара» на текст Г.Лоркі , «Колесо фортуны» з поезії вагантів у перекладі Л.Гінзбурга та інші).

Розширенню жанрового діапазону синтетичних творів М.Кармінського сприяло співробітництво з дитячими хоровими колективами. Протягом тридцяти років композитор писав твори для двох хорових колективів Харківського палацу дитячої та юнацької творчості «Весняні голоси» та «Скворушка».

Величезний вплив на формування творчої особистості М.Кармінського мали опери. Опера, як вид мистецтва з системою жанрів, дозволяє композиторові розширити коло тем та образів, музичні засоби їх виразності. Першим кроком композитора в оперному жанрі була опера «Буковинці» (1957р.) на тексти І.Муратова. У своєму першому лабораторному експерименті (дипломна робота автора) М.Кармінський виявив себе як талановитий композитор щодо роботи з літературними творами. Після тринадцятирічних творчих пошуків композитор знову звертається до оперного жанру. Його приваблює хроніка революційних подій 1917 року , втілена поетом-публіцистом Дж.Рідом.

Опера «Десять дней, которые потрясли мир» (лібрето В.Дубровського) стає ще одним ступенем на шляху формування поетики композитора. Це опера -ораторія, і все підпорядковано авторському задуму. Музична виразність опери виявляється у прямих або непрямих асоціативних зв'язках слова та музики. Композитори по-різному підходять до втілення літературного тексту, до формування художнього змісту твору. Існують два способи взаємодії музичного та вербального компонентів (термін А.Хакімової). Перший пов'язаний із абстрагуванням вербального компоненту, значення якого обмежується артикуляційно-технічною роллю, другий - із конкретизацією слова засобами музичної виразності через послідовне втілення його значень. Опера «Десять дней, которые потрясли весь мир» є прикладом другого способу формування художнього змісту.

При такому підході художнє узагальнення формується як цілісне уявлення від багатьох образів та подій. Композитор прагне до переказу літературного тексту опери з найповнішою фіксацією його деталей на конкретному предметному рівні розгортання образного змісту. Поляризація, диференціація інтонаційно-образної сфери героїв опери зумовлюють нові форми синтезу музики і слова, які притаманні останнім хоровим циклам композитора «Хоровые тетради» та «Дорога к храму».

Наступна робота автора - це опера «Іркутська історія» (1977р.) за п'єсою О.Арбузова. Лібретист (В.Дубровський) і автор музики творчо переробили матеріал п'єси, залишивши незмінними діалоги, тому в опері багато складних речитативних сцен, в яких вдало проявляється синтез на ритмоінтонаційному рівні. Прикладом такого синтезу в опері можуть служити мелодекламаційні епізоди опери. Інтонування (у асаф'євському плані) розмовних реплік у цій опері безумовно вплинуло на деякі твори останнього опусу М.Кармінського «Дорога к храму». Наприклад, «Полюбил богатый бедную» на текст М.Цвєтаєвої або «Свеча горела на столе» на текст Б.Пастернака. У цих творах композитор засобами мелодекламації доводить виразність віршів до найвищого рівня. Стислі музичні фрази, які закінчуються довгими звуками або паузами, дозволяють слухачам більше уваги приділити не лише музиці, але й філософському змісту віршів. Поряд зі звертанням до великого синтетичного жанру опери у творчості М.Кармінського існує інша тенденція - створення хорових мініатюр, значну кількість яких композитор об'єднує у хорові цикли, які синтезують таким чином роботу автора у великих та малих формах. З одного боку, це масштабність, глобальність форм, з другого, камерність, мінімалізм, мініатюризм. Композитор прагне засобами синтетичного жанру хорового циклу розширити виразні можливості поезії та музики.

Механізм музично-поетичного синтезу в хорових циклах М.Кармінського вірогідно досліджується по трьох рівнях: ритмоінтонаційному, синтаксичному і масштабному (за А. Білогубкою). Ритмо - інтонаційний рівень - це взаємозв'язок поезії та музики щодо висотної інтонації, метроритму, артикуляції; синтаксичний - у сферах синтаксису та фразової інтонації; масштабний рівень характеризує відношення форми та змісту в літературному та музичному творах у цілому. На масштабному рівні композитор компонує вірші у величезні цикли. Деякі аспекти синтезування на ритмоінтонаційному та синтаксичному рівнях хорових циклів розглянемо нижче.

Витоки циклу «Хоровые тетради» треба шукати у галузі вокальної камерної лірики. М .Кармінський продовжує лінію композиторів XIX ст. (Глінки, Даргомижського, Мусоргського, Чайковського, Кюї, Метнера, Танєєва та ін.), що пов'язана з інтересом до творчості російських поетів XIX-XX ст. Теми і образи, гострота психологічного аналізу, схильність до самоаналізу привертали увагу цих композиторів до їх поезії. На початку XX ст. розвивається жанр «стихотворение с музыкой» (або «музыка к стихотворению»), пов'язаний із загальною тенденцією ліризації і вірша, і музики. Цей жанр змінив

звичне слово романс і привертає увагу багатьох композиторів своїми виразними можливостями. Сам М.Кармінський називав свої «Хоровые тетради» «стихотворения в музыке». Прийменник «в-» уточнює момент синтезу вірша і музики: поетичний вірш підкоряється музичним барвам, мов плекається в них.

Втілення «стихотворения в музыке» засобами дитячого хору поширює багатство емоційних відтінків, образних деталей віршів за допомогою фонічних якостей акорду, колористичних забарвлень тембру дитячого голосу. Камерно-вокальний жанр «стихотворения в музыке» за допомогою дитячого хору розширює свої виразні та образотворчі можливості.

Джерело музично-поетичного синтезу «Хоровых тетрадей» слід шукати у багатій хоровій традиції стилістики Ц.Кюї, що досконало користувався елементами звукопису художнього образу. При порівняльному аналізі хорових мініатюр Ц.Кюї «Засветилось вдали», «Гроза», «Весеннее Утро» та творів М.Кармінського «Чем жарче день», «Тайник вселенной», «Осыпаются астры в садах» відчувається спорідненість цих творів щодо гармонічного вирішення (простота, чистота, прозорість хорової фактури). Вплив стилістики Ц.Кюї на «Хоровые тетради» М. Кармінського простежується і на масштабному рівні. Короткі, виразні форми віршів, які застосовували композитори, набували точне, лаконічне музичне рішення., при використанні обмежених засобів музичної виразності.

Невипадкова і загальна назва твору « Хоровые тетради». Об'єднання картин природи під назвою «тетради» дозволяє автору відображати різноманітність, іноді навіть протилежність цього світу, не виходячи за межі загальної назви. Стосовно вокальної музики назву «тетради» використав Гаврилін у вокальних циклах «Русские тетради» та «Немецкая тетрадь». М.Кармінський вперше хоровому циклу надав назву «тетради».

Увесь цикл «Хоровые тетради» складається з трьох мікроциклів, які теж мають назву «тетради». Перший мікроцикл з'єднує між собою п'ять віршів Ф.Тютчева, які компонуються за принципом контрасту, що є ознакою жанру концерту і дозволяє автору дати назву цьому мікроциклу «Маленький концерт для хора в пяти частях». Відображення природи у різні пори року приводить до заключного хору концерту «Сияет солнце», де сконцентрований ідейний зміст концерту «И мир цветущий, мир природы избытком жизни упоен», який дає назву всьому першому мікроциклі. На початку і в кінці «Сияет солнце» використаний тембр фортепіано (один раз на весь цикл). Завдяки цьому тембру автор поши-

рює просторово-часовий зміст вірша, чим поглиблює його філософічність. Цікаве музичне вирішення вірша Ф.Тютчева «Как весел грохот летних бурь». Яскравий, самостійний ритм музики по відношенню до тексту зумовлює виразність, динамічність мелодії хору і цілісність , експресивність форми .

Другий мікроцикл «Солнечные палаты» на тексти І.Буніна автор називає романсами для хору. Музичний тематизм цих хорів відповідає загальному настрою вірша, але кожний музичний зворот, кожна інтонація додають новий відтінок у емоційно-психологічний зміст усіх хорів. Такий засіб музично-поетичного синтезу надає автору право називати ці хори романсами . У третьому мікроциклі «Тайник вселенной» автор використав п'ять віршів різних авторів: О.Пушкіна, М.Лермонтова, О.Фета, М.Некрасова, Б.Пастернака. П'ять різних авторів, п'ять індивідуальних літературних стилів - і до кожного композитор знаходить свої виразні засоби, які тонко, гнучко відображають зміст вірша.

Музична інтонація «Хоровых тетрадей» істотно доповнює, окреслює семантику кожної мініатюри. Так, елементи звукопису вірша І.Буніна «Чем жарче день» підсилені особливою вершиною музичних мотивів. Зіставлення різних способів артикуляції, виявлення серед основної композиції нових штрихів дозволяє слухачам зосередитися на змістовно-образному аспекті хору. Прикладом такого зіставлення може служити твір «Как весел грохот летних бурь» на текст Ф.Тютчева. Хори «Зелений шум» (текст М.Некрасова) та «Околдован лес стоит» (текст Ф.Тютчева) можуть бути прикладом хорової речитації. Музика і текст синтезуються на ритмоінтонаційному рівні, де музична фраза є результатом безпосереднього перенесення в неї мовно-поетичних принципів тексту. Крім того тут виявляються суто музичні закономірності: точність висоти тонів мелодії, ладотональна організованість, ритмічна чіткість.

Іншим прикладом є співвідношення поезії та музики на ритмоінтонаційному рівні у творах «В темнеющих полях» (І.Буніна) та «Сосна» (М.Лермонтова). Композитор використовує варіант наспівної декламації на вальсовій основі, завдяки чому поетичні образи збагатилися музичним підтекстом, який не міг би так виявитися лише у виразній декламації. Цікаво вирішена проблема синтезу музики та поезії на синтаксичному рівні у мініатюрі «И дни бегут» на текст О.Пушкіна. Стосовно змісту вірша - це звичайна картина осінньої природи. Але музика явно розширює літературний зміст хору, виводячи його на рівень глибоких філософських проблем буття та смерті. Інтонація фрази (синтаксичний рівень) безпосередньо перекриває

ритмоінтонаційну, що надає оповіді більш глибокого змісту. Така ж взаємодія відбувається і у «Тайнике вселенной» на текст Б.Пастернака. Органічна взаємодія поезії та музики на всіх трьох рівнях прослідкується у творі «Чудная картина» на текст О.Фета. Ритмоінтонація, фразування та загальна форма мініатюри повністю збігаються з поетичним складом вірша. Виразні засоби якими користувався автор у цьому творі, свідчать про його моностилістичність.

Глибокими філософськими роздумами про суттєвість життя, людину, Бога, місце людини у Всесвіті позначений макроцикл «Дорога к храму». Філософський напрям цього твору відображається у виборі поетів. Це антологія російських поетів-класиків та заборонених поетів «срібного віку»: невеличкі твори-афоризми Д.Мережковського, В.Ходасевича, В.Соловйова, В.Кюхельбекера, Н.Щоголової та ін. М.Кармінський компонує вірші у величезний цикл. Сам автор дав назву цьому циклу «макроцикл». Твір складається з двадцяти номерів, що в свою чергу розподіляються на мікроцикли. Сама назва твору «Дорога к храму» вбирає в себе багатий потенціал духовної роботи композитора. У циклі відчувається процес внутрішнього емоційно-психологічного руху - від глибокої смутності до високого катарсису, пов'язаного зі звертанням до найвищих світових ідеалів.

Особлива експресія хорових мініатюр циклу «Дорога к храму» («экспрессия на малом участке формы» за словами Б. Асаф'єва) дозволяє камерним за формою хоровим творам підніматися на рівень розкриття високих гуманістичних проблем сучасності. Перед нами постає композитор-лірик, композитор-драматург. Саме через вокал (хор) митець інтонує слово, синтезує смислове та емоційне. Багатство звукової палітри, широкі художньо-виразні можливості хору як жанру, що поєднує музику та поезію, дозволили композиторові втілити свій грандіозний задум. Ємність змісту при невеличкій загальній формі віршів призводить композитора до самообмеження виразних засобів. Рідкісний талант композитора до такого роду творчості дозволяє передавати не лише зміст поезії у структурах музики, але й індивідуалізовану одухотвореність творів різних майстрів поезії через її емоційні вокально-хорові відповідності (адекватність).

Наприклад, хор «Благодарение Господу» М.Цвєтаєвої став одним із найулюбленіших творів М.Кармінського, завдяки особливій одухотвореності, яку надала цьому віршу музика. Афористичність, лаконічність багатьох віршів хорового циклу «Дорога к храму» змусили композитора використовувати простий за складом та гармонією музичний матеріал, що дозволяє слухачеві зосередитися на зна-

чимості та філософічності літературного тексту. Це стосується творів «Благодарение Господу» М.Цвєтаєвої, «Сокровенное» на текст Н.Щоглової, «Верь в великую силу любви» на текст С.Надсона. Афористичний текст гімну С.Надсона стає виразнішим завдяки акордовому складу музики, світлій тональності твору D-dur та спокійному величному темпу у чотиридольному розмірі. Народні слова «Хатынского плача» зумовили інтонаційну стилістику цього твору, близькість до старовинних голосінь та білоруської пісенності. Особливе значення тут має музично-поетичний синтез на синтаксичному рівні. Паузи у кінці кожної фрази (поетичні та музичні) надають твору інтонації німого запитання, яке «висне» у повітрі і не має відповіді: «Чье же это поле?...Чьи ж это покосы?».

«Воспоминания о Дробицком яре» - найкращий твір композитора. Епічна спрямованість твору Є.Євтушенка має спорідненість із жанром балад або українських дум. Показ кількох розрізнених епізодів з подій у Дробицькому яру зумовили строфічність форми твору, що стало одним із основних засобів синтезу складного літературного тексту та музики.

У циклі «Дорога к храму» автор неодноразово звертається до вокалізів. Вокалізи у М. Кармінського не можна вважати відмежуванням від синтетичності жанру хорового циклу. Навпаки, це засіб підвищення емоційності вислову творчої думки автора. Вокалізи трапляються на масштабному рівні (окремі мініатюри) і на синтаксичному (деякі музичні побудови). Прикладом використання вокалізів на синтаксичному рівні можуть бути твори «Сокровенное» Н. Щоглової, «Дробицький яр» Є Євтушенка. Синтетичність жанру вокалізів грунтується на ємній назві цих творів: «Дорога к храму», «Поминальный плач по убиенному протоиерею отцу А.Меню», «Lacrimoza», «Воспоминания об органном зале». У таких творах на перше місце виходить мелодія з її одухотвореним, життєстверджуючим началом.

Таким чином, проаналізувавши вокально-хорову творчість М.Кармінського можна спостерігати еволюцію стилю композитора. Засобами музично-поетичного синтезу він збільшує можливості хорового циклу, зближуючи його з великими синтетичними жанрами своєю насиченою драматургією. Музика поширює просторово-часове значення літературних текстів, виводить їх на рівень загальнолюдських, гуманістичних відношень та пошуків сучасності, що вирізняє М.Кармінського серед плеяди хорових композиторів. У роботі з літературними текстами композитор виступає як режисер, драматург.

Еволюція у роботі з синтетичними жанрами призводить до мо-

нологічності вислову в хорових циклах композитора. Вміння автора на малому відрізку форми показати глобальні проблеми привело композитора до самообмеження виразних засобів.

Доробком М.Кармінського є введення у музичну практику цілого пласта високої російської поетичної класики, яка до нього ніколи не використовувалася. Заслуговує на увагу те, що виконавство цієї високої поезії було доручено дітям. Співаючи прекрасну музику М.Кармінського, діти виховують та формують свій духовний світ. Сто двадцять творів і двадцять дитячих колективів виконували хорові твори М.Кармінського, що були створені протягом сорока років і представлені на Міжнародному фестивалі «Харківські асамблеї»(1993р.). Зразковий дитячий хор «Скворушка» Харківського обласного палацу дитячої та юнацької творчості (кер. Ю.Іванова) у межах цього фестивалю виконав п'ятнадцять творів М.Кармінського.

«Я поражен огромной тягой всех ребят к тому, что возвышается над серыми буднями. Верность хору с бесценным свойством - совместным приобщением к прекрасному - я сохраню на всю жизнь», - говорив Марк Веніамінович Кармінський. М.Кармінський належить до числа тих музикантів, які завжди визначали свою діяльність як велике, загальногуманістичне завдання. Творче обличчя композитора розкривалося не лише в музиці, але й у його естетичних поглядах, що відображалися у критичних публікаціях. Виховання духовного світу людини він вважав основним завданням своєї діяльності.

Список літератури

1. *Асафьев Б.* Музыкальная форма, как процесс.- Л., 1963. 2.*Білогубка А.* У взаємодії зі словом // Музика.-1984.-№5. 3. *Гейвандова К.* М.Кармінський.-К., 1981. 4. *Горюхина Н.* Очерки по вопросам музыкального стиля и форми.-К., 1985. 5. *Оголовец В.* Слово и музыка в вокально-драматических жанрах.-М., 1960. 6. *Ручьевская Е.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации. Музыка и поэзия.-М., 1971. 7. *Хакимова А.* Хор А CAPELLA. - Ташкент, 1992.

УДК 78.071.1

М.С.Чернявська

МУЦІО КЛЕМЕНТІ: "ПРОГРЕС ФОРТЕПІАНО - ІМІТАЦІЯ ОРКЕСТРУ..."

Автор висвітлює деякі аспекти творчості і діяльності М.Клементі, його роль в і сторії фортепіанної музики

Творчість цілої плеяди талановитих композиторів-піаністів кінця XVIII - початку XIX сторіччя М.Клементі, К.Черні, І.Мошелеса, Й.Гуммеля, Дж.Фільда і багатьох інших сьогодні через постать Л.Бетховена майже забута. Найбільшими центрами музичної культури того періоду були Відень і Лондон. Тут жили і творили генії, тут шукали визнання віртуози всіх країн. Треба було мати неабиякі дані, щоб завоювати повагу музикантів у насичених художніми подіями містах. Ця епоха музичної культури подарувала нам таку кількість яскравих індивідуальностей, що вже через декілька десятиріч багато талановитих музикантів відійшли на другий план. Проте в своїй творчості Бетховен зважав на досягнення сучасників. Муціо Клементі тут належить особливе місце, хоча вони зустрілись тільки раз - у 1806 році, коли Клементі мав бажання придбати у Бетховена декілька творів для їх видання в Англії [10; 53-55]. Про Клементі писали закордонні дослідники М.Унгер, Г.Парібені, Е.Гурк, Л.Шпор, Х.Енгель, О.Клауель, російський піаніст початку XX сторіччя Р.Геніка, а також наші вітчизняні дослідники К.Кузнєцов, А.Ніколаєв, Ф.Соколов, Н.Терентьєва. Важливо розглянути деякі аспекти творчості Муціо Клементі, оцінити внесок Клементі в розвиток фортепіанної музики на рубежі XVIII-XIX ст. та його вплив, зокрема, на творчість Бетховена.

Муціо Клементі народився в Римі в 1752 р. і вже в дитинстві виявив неабияке музичне обдарування. Початкову музичну освіту одержав у Римі під керівництвом органіста А.Буроні. З 1759 року навчався в органіста Кордічеллі з теорії музики, у Дж.Сартареллі (спів), Г.Карпані. З дев'ятирічного віку служив органістом в одній з церков Риму. У 14 років (1766) переїхав до Англії. Жив спочатку в абатстві Фонтхілл, в будинку П. Бекфорда, шанувальника музики, а з 1773 р. оселився в Лондоні, де закінчив свою освіту і незабаром висунувся як виконавець, композитор і педагог. Він став також відомим фабрикантом фортепіано і нотовидавцем. Клементі вперше в Англії видав деякі твори Бетховена. Брав участь в упорядкуванні і виданні першої великої музичної енциклопедії (The encyclopedia of music, 1823-24, разом. із H.Bishop, W.Horsleg, S.Wesley). Був одним із засновників і диригентом

Філармонічного товариства в Лондоні.

Клементі був блискучим віртуозом, з юних років вражаючи рухливістю, свободою і вишуканістю гри, чіткістю пальцевої техніки. Величезний інтерес сучасників викликало змагання Клементі в грі на фортепіано з Моцартом, влаштоване в 1781 році з ініціативи австрійського імператора Йосипа II [1;364-365]. У цьому музичному поєдинку не було "ні переможця не переможеного, тому що обидва артисти відрізнялися цілком різноманітними якостями гри"[5;168]. "Його техніка,- пише французький піаніст XIX сторіччя А.Ф.Мармонтель,- відрізнялася надзвичайною точністю; рука була нерухомою; лише пальці - гнучкі, рухливі, незалежні, незрівнянної рівності - витягали з клавіш звуки гармонійні, повні нез"ясованої принадності. Ніхто не виконував з такою ідеальною досконалістю твори Баха, Генделя, Мартіні, Марчелло, Скарлатті; ясність його гри і властива їй різноманітність відтінків тонко виявляли всі деталі цих прекрасних фігурованих п'єс" [19; 48].

Значний і багатогранний внесок зробив Клементі в розвиток фортепіанного мистецтва, за що він був згодом названий "патріархом пианізма" [4;369]. Він одним із перших розкрив нові звукові можливості фортепіано і переваги його перед клавесином. Свій виконавчий і педагогічний досвід Клементі узагальнив у праці «Методика гри на фортепьяно» (1801) [16], що стала одним із передових методичних посібників свого часу. Один із сучасників Клементі - його послідовник і учень Ігнац Мошелес так характеризував внесок Клементі у фортепіанну гру: "Характерне в клементієвській школі в тому, що вона розвинула силу удару і винятково енергійну гру, відрізнялася перебільшеною чутливістю і створювала вражаючі ефекти шляхом швидкої зміни обох педалей" [20;55]. У 70-80-ті роки XVIII сторіччя Клементі здійснив реформу фортепіанної гри, створивши нову багату техніку, відповідну засобам нового інструменту.

На зламі XVIII-XIX сторіч інтенсивно розвивалося виробництво фортепіано. Славилися фабрики Штейна і Штрейхера в Австрії та Бродвуда в Англії. Інструменти віденської та англійської механіки конкурували як кращі у світі. Австрійським "штейнам" і "штрейхерам" були властиві добірність і блиск звучання. Фабриканти Лондона будували свої інструменти в розрахунку на великі зали, у зв'язку з чим англійські фортепіано відрізнялися солідністю конструкції, співучим, насиченим звуком, "тугою" клавіатурою. "Не можна заперечити, - писав віденський віртуоз

Гуммель, - що кожна з цих механік має свої переваги... Англійській механіці також треба віддати належне за її тривкість і повноту звука... Співуча музика одержує на цих інструментах завдяки повноті звука своєрідну чарівність і гармонійну благозвучність"[18; 454-455]. Відомо, що коли якось один знатгелюбний дилетант запитав Клементі: які були ті ідеї, той двигун, що наштовхнули його на винаходи, завдяки яким для фортепіано відкрився неозорий шлях прогресу? - Клементі відповів: "Прогрес фортепіано це - імітація оркестру».

Не всі твори Клементі мають однакову музичну гідність та художню рівноцінність. Проте критичний підхід до творчості Клементі не повинен перешкодити побачити найцінніше у творчій спадщині композитора. Кращі твори Клементі містять у собі глибину музичної думки, визначену промовистість і художній зміст. В них знайшов відбиток "симфонічний" склад мислення Клементі. Італійський музикант був переконаний, що оркестровому трактуванню інструмента належить майбутнє [8;88]. Він виступив реформатором старих уявлень про фортепіано, як інструмента з бідними звуковими і барвистими можливостями. У цьому Клементі явився одним із прямих попередників не тільки Бетховена, а також Ліста.

"Оркестральність" фортепіанного мислення Клементі знайшла відбиток і у фактурі. Поряд із яскравою індивідуалізацією її різноманітних планів Клементі використовує динамічні зіставлення, а також темброві ефекти. Примітно, що авторські ремарки застерігають від бездумної механічної роботи, поширеної в той час, активізують слуховую сферу і звукову фантазію піаніста. Вони є доказом прагнення Клементі зв'язати процес вправи з художньо-виконавчими задачами. Динамічні вказівки обумовлені "оркестровим" мисленням італійського музиканта, його прагненням до розширення динамічного діапазону фортепіанної звучності.

Не буде перебільшенням стверджувати, що Клементі сприяв своїми фортепіанними творами виникненню піанізма нового типу. Це дало змогу новому фортепіано вийти на широку концертну естраду. Найяскравішими представниками цього напрямку були Бетховен і Ліст. Одна з особливостей нового фортепіанного мислення - симфонічний характер динаміки. Улюблені динамічні прийоми як Клементі, так і Бетховена,- протиставлення "світла і тіні". Конфліктність уяв обумовлює ці динамічні контрасти для яких характерні ремарки "*rinf* " і "*sf* ", "*p* ", "*ff* ", після котрих нерідко знову настає "*p*" у сполученні з "*dolce*". Від виконавця

потрібно крім володіння розгалуженою динамічною шкалою (від глибокого "*pp*" до яскравого "*ff*") ще й уміння динамічно співпідпорядковувати різноманітні мелодійні лінії (особливо це важливо у творах із багатоелементною фактурою), а також застосовувати тонкі звукові градації в різноманітних площинах.

Взагалі, мистецтву звука Клементі надавав величезне значення, причому слухова уява піаніста для нього була вирішальною, рушійним імпульсом у процесі звукодобування. "Виконавець повинен мати відчуття звука у всій його повноті,-підкреслював Клементі,-до того, як він торкнеться клавіатури. Без цього щасливого дарунку неможливо зіграти Adagio". Вміння філірувати звук Клементі тісно пов'язував з агогікою. Італійський музикант, зокрема, вважав, що "кожна нота повинна бути зіграна з винятковим натхненням, то з уповільненням, то з прискоренням так, що це неможливо передати на папері" [15;133]. І, мов би доповнюючи цю думку, Клементі в своєму "Методі" писав про те, що для виконання "con espressione" (а також часто зустрічающихся в нього вказівок "con anima", "rallentando","piu moto","ritenuto") необхідна ритмічна свобода, непомітні "коливання" темпу [16;20]. Таким чином, агогічні нюанси Клементі розглядав як один з важливих засобів для досягнення гнучкості і промовистості у виконанні.

Legato і співучому тону на фортепіано Клементі надавав величезне значення. У цьому не можна не побачити близькості виконавчих ідеалів Клементі та Бетховена (лист Бетховена до І.А.Штрейхера від 19 листопада 1796 г) [11;102], а також їхньої відмінності від поглядів багатьох музикантів кінця XVIII-початку XIX сторіч. Очевидно, на інтепретацію Клементі фортепіанного звука зробили істотний вплив вокальні тенденції; за свідченням самого італійського музиканта, кантилені, мистецтву бельканто він учився в знаменитих співаків того часу. Legato для Клементі-правило, він рекомендує застосовувати legato і в тих випадках, де відсутні артикуляційні позначення; staccato для Клементі - виняток [7;12].

Педальні вказівки Клементі є частиною художнього осмислення твору і служать стимулом для збагачення звукової палітри. Деякі колористичні ефекти жадають від виконавця чуйного слухового контролю. Тим самим Клементі прищеплює інтерес до тембрових фарб і розвиває музичну уяву.

Клементі - композитор, спираючись на досягнення італійської школи (Д.Скарлатті, П.Парадізі) і Ф.Е.Баха (автора відомо-

го трактату "Досвід про щире мистецтво гри на клавірі")[3], сприяв твердженню класичної форми фортепіанні сонати. Більшість його сонат складається з 3-х частин (із розгорнутим фіналом, переважно у формі рондо). Вони відзначені багатством мелодико-тематичного матеріалу, різноманітністю фактури, цікавими тембровими і динамічними знахідками, виконання їх жадає від піаніста високого рівня технічної майстерності.

Муціо Клементі є автором більш ста фортепіанных сонат. До цих сонат треба ще додати множину чотирьохручних сонат, сонати для 2-х роялів, для рояля зі скрипкою (або флейтою). Під впливом Клементі фортепіанна соната, досягла головним чином розвитку з боку віртуозної техніки. Іноді, у пізніх творах Клементі позначилися в помірній формі програмно-романтичні тенденції, про що свідчать соната g-moll, названа "Didone abbandonata» і D-Dur-"La chasse".

У плані композиції вони "далеко поступаються моцартовським; відрізняясь сухістю і бідністю творчості" [6; 524-525]. Зрозуміло, що це не дуже припадало до смаку Моцарту, який не раз висловлював різку думку про Клементі. "Клементі,- пише він,- просто бравий піаніст (Cembalist) і цим усе сказано. Він добре грає правою рукою, його сила - це пасажі в терціях. Взагалі в нього немає ні на гріш ні почуття, ні смаку,- одним словом, цепростий механік» (листи В.Моцарта від 16 і 12 січня 1782 Р. - Briefe, II, S. 152,154) [1;366]. Ця думка однаково ставилася і до змісту сонат Клементі, що очевидно з іншого листа Моцарта до сестри (від 7 червня 1783 Р. Ibid., S. 226f.), у якому він не радить займатися їх вивченням, тому що "крім пасажів у секстах і октавах, вони нічого не дають ні враженню, ні смаку"[1;366].

Різка думка Моцарта часто перешкоджала уважному відношенню до Клементі. Насамперед, повинно зазначити на закінченість форми, що стоїть на рівні свого часу і всебічно свідчить про митецьку руку її автора. Якщо тут не знайдеш в змісті нових, оригінальних ідей, якщо композитор взагалі задовольнявся визначеним формалізмом, то все це відшкодовується до деякої міри багатством нових фортепіанно-технічних засобів, завдяки котрим соната явилася в стані у майбутньому сприйняти більш багатий і більш складний зміст. По-перше потрібно відзначити його ходи, згадані вже Моцартом, ходи в терціях, секстах і октавах, що, особливо октавами ламаними або одночасними, зустрічаються майже в кожному Allegro; далі ряди ламаних акордів стрибками, швидке послідування триголосних акордів, часте

перехрещення рук, зміна рук при виконанні пасажів, змішання несиметричних ритмів. Таким чином, усі ці прийоми техніки в Клементі набувають систематичного характеру, що сприяє розвитку віртуозного фортепіанного стилю. У цьому відношенні Клементі продовжив з успіхом справу, почату Скарлатті.

Віртуозний стиль Клементі був новаторським для свого часу. Це очевидно вже з перших трьох сонат ор. 2 (вид. Петерса). Соната C-Dur ор. 2 була видана в 1773 році ще до появи перших сонат Моцарта. Вся її перша частина, за винятком другої теми, має мужній, вольовий характер. Її динаміка посилюється безупинним прямуванням гамообразного і репетиційного типу (тт.1-8 і 80-84). Наприкінці розробки це прямування переходить у послідовність повторюваних фігурацій (тт. 108-114). Тут уже ясно намічається основний принцип Клементі-використання позиційної техніки, тобто послідування однотипних фігур, що укладаються в межах однієї позиції руки.

Друга частина - рондо, характер якого позначений spiritoso. Це надзвичайно жива, віртуозна п'єса, перша тема якої має внутрішню динамічну контрастність завдяки різкій зміні прямування в четвертому такті при вступі субдомінанти після дворазового тонико-доминантового послідування (тт.1-8). Звертають на себе увагу пасажі секстами і швидкі спадаючі гами на фоні важких октав у басу.

Друга соната Клементі A-Dur довгий час користувалася популярністю. Третя соната B-Dur дуже близька до стилю Ф.Е.Баха, особливо у своїх ліричних частинах. Ці три сонати ор.2, безумовно,мали вплив на ранню творчість Бетховена.

Віртуозний стиль здається нам тим більше сміливим, що Клементі використовував його не тільки в сольних, але й в ансамблевих творах. Відповідно до новітніх досліджень, за назвою фортепіанних сонат ор.2, були в дійсності опубліковані фортепіанні партії камерно-ансамблевих сонат композитора (звідси деяка ескізність фактури) [2;117]. Більш того, стали відомі факти, що друга соната C-Dur, позначена в сучасних виданнях як ор.36 №4, була перероблена Клементі з його концерту для фортепіано з оркестром [12;3]. Для сонатної форми зокрема віртуозний стиль сприяв виникненню більш широкої розробки додаткової партії (між другою темою і висновком) за допомогою блискучих пасажів, що, у свою чергу, вплинуло на форму всієї сонати, у змісті розширення її частин і їхніх поділів. Звідси ця об'ємність сонат Клементі, що не відповідає їх музичному змісту. До 1-го Allegro

композитор додавав іноді, зверх того, вступне adagio.

Віртуозним напрямком композитора пояснюється і те, що в деяких сонатах зустрічається прийом розвинутої пасажами каденції, подібно каденціям концертів для інструментів solo. Каденції ці - або виписані самим композитором як наприклад, у сонаті № 8 C-Dur, або надані фантазії і мистецтву самого виконавця - як у сонаті № 12 B-Dur.

Варто зауважити, що як в інструктивних своїх творах (перше місце між ними займає відомий "Gradus ad Parnassum"), так і в історії сонати Клементі заслуговує почесного місця. Якщо Гайдн і Моцарт є в цій галузі духовними попередниками Бетховена, то Клементі підготував йому шлях в області фортепіанної техніки.

Звернемося до фундаментальної праці Клементі - збірнику "Gradus ad Parnassum", повний переклад якого говорить "Щабель до Парнасу, або мистецтво гри на фортепіано, втілене в екзерсісах у стилі суворому та елегантному". Цей збірник є фундаментальною школою віховання піаністичної майстерності; 100 екзерсисів вражають різноманітністю змісту й обсягом поставлених виконавчих задач [15;126]. Певно тому його так цінував Бетховен. Клементі прагнув до синтезу духовних і технічних початків при вихованні піаніста. Про це свідчить його думка, що "Gradus ad Parnassum" покликаний "розум і дух удосконалювати одночасно з пальцями" (лист M.Clementi an Ch.Hartel von 12 April, 1818) [15;127].

Клементі подав своєму збірнику епіграф Джонсона: "Кожному мистецтву найкраще навчатися на прикладах". Кожний з екзерсисів у "Gradus..." Клементі розглядав як приклад або зразок, призначення якого-розкрити перед виконавцем одну зі сторінок у мистецтві фортепіанної гри. Саме цим, на думку Н.А.Терентьєвої, обумовлена жанрова різноманітність творів, що входять до "Gradus...". Поряд із віртуозними творами з наскрізним розвитком, заснованими на елементарних ритмо-мелодійних формулах, у збірнику подані сонати, скерцо, рондо, фуги, капріччіо, а також п"єси у вільній формі, позначені як "Adagio" та "Andante".

Більшість екзерсисів мають достатньо високий художній рівень; "Gradus..." менше усього нагадує безлікі дидактичні збірники екзерсисів. Як справедливо відзначає Парібени, "художній екзерсис, що розвиває якості інтерпретатора у виконавці, превалює в "Gradus..." над інструктивним, що і надає праці Клементі художній вигляд" [15;28]. Ще одним доказом художньої спрямованості збірника є те, що 54 твори об'єднані в сюїти. Художні

якості мають також багато екзерсисів з "Gradus...", не об'єднані в сюїти. Ці твори, різноманітні по стилю та змісту, цікаві в композиційному відношенні.

Одним з яскравих прикладів відбитка симфонічного складу мислення Клементі є знаменита "Патетична сцена". Цей драматичний і експресивний екзерсис № 39 за глибиною і значенням музики належить до кращих творів Клементі. Засобами фортепіано автор "Gradus..." прагне передати оркестрові фарби. Зокрема, тут є звучання фаготів і кларнетів (строго гармонізований хорал у середньому регістрі, тт. 23-26), соло флейти, (ажурні фігурації шістнадцятих у верхньому регістрі pianissimo, тт. 44-45), чи потужне оркестрове tutti (акордова вертикаль fortissimo, т.46).

Звернемо увагу на темпове позначення, що доповнює характер музики, "Adagio con grand espressione". Тим самим автор допомагає виконавцю виявити внутрішній зміст твору, а також наштовхує на думку про художньо виправданий темп виконання екзерсису. Як відомо, для виконання вказівки Клементі "con espressione" "необхідна ритмічна свобода, непомітні "колихання" темпу" [16;20]. Наприклад, для виразного виконання мотиву (тт.31-32) необхідно сполучити динамічну й агогічну гнучкість. Цікаві також педальні позначення в "Патетичній сцені". Так у тт.14-18 Клементі рекомендує грати на одній педалі цілу побудову, включаючи неакордові звуки і навіть іншу гармонію. Педаль тут допомагає згуртувати окремі мотиви в єдину фразу, створити на ферматі ефект "повислого в повітрі" звучання. Цікаво, що педаль, за задумом Клементі, не варто знімати і після фермати: новий доминантсептаккорд з'являється не відразу, але мить зберігається "слід" попереднього. Тим самим створюється плавний перехід до наступної гармонії. Так прищеплює Клементі інтерес до тембрових фарб, так він розвиває музичну уяву піаніста.

У "Gradus..." одержали найяскравіші втілення художні принципи видатного італійського піаніста, композитора і педагога. Не випадково ця праця Клементі протягом майже двох сторіч привертає до себе увагу музикантів. Протягом XIX-XX сторіч до редагування "Gradus..." поверталися такі майстри, як К.Таузиг, Т.Куллак, Г.Бюлов, Г.Риман та інші. Проте вітчизняні піаністи в більшості випадків не витягають із "Gradiis..." тієї користі, що він, безсумнівно, може принести: вже давно 100 екзерсисів Клементі є бібліографічною рідкістю(I т. "Gradus..." вийшов друком у 1817 р. у Лейпцизі (Breitkopf und Hartel), Парижі (Bonnemaison), Лондоні (Clementi und Co); II - 1819 р., III - 1826 р. у тих же

видавництвах).

"Gradus..." заслуговує видання в даний час у своєму справжньому вигляді (у педагогічній практиці поширені лише 29 екзерсисів за редакцією К.Таузига). Саме при знайомстві з усіма 100 екзерсисами особливо яскраво розкривається практична й історико-пізнавальна цінність цієї праці.

М.Клементі був главою і фундатором так званої "лондонської школи" піанізма, до якої належав ряд найвідоміших музикантів початку XIX сторіччя і виховав плеяду учнів (серед них Л.Бергер, Ф.Калькбреннер, І.Б.Крамер, І.Мошелес, Дж.Фільд), багато в чому визначивших подальший розвиток фортепіанного виконавства. Деякі з представників лондонської школи (Л.Бергер, Л.Кленгель, К.Цейнер, Дж.Фільд) зіграли значну роль у музичній культурі Росії.

Клементі багато працював в інших країнах у тому числі й у Росії(у 1802, 1804-05 рр). На його "Metode..." виховувалося ціле покоління видатних західноєвропейських і російських піаністів. У Росії ця робота була видана біля 1818 р. за назвою "Клементьев легчайший способ выучиться игре на фортепиано". Автори деяких робіт - К.Кузнєцов[9;68], Ф. Соколов [14;92] - відзначають, що Муціо Клементі, перебуваючи у Петербурзі записав і обробив 44 російські народні пісні. У 1814 році в Лондоні М.Клементі видав "Збір обраних мелодій різних народів". Це унікальне видання, свідчить про широкі і різнобічні фольклорні інтереси композитора, цілком не відомо нашому музикознанню. Єдиний відомий нам примірник є в Бібліотеці Конгресу США, звідки він і був присланий у Ленінград [14; 96].

Погляди Клементі відображають не тільки кращі досягнення піанізму кінця XVIII-початку XIX сторіч, але і суперечливі сторони фортепіанної методики тієї музичної епохи. По припущенню Л.А.Баренбойма, у першій половині XIX сторіччя існувало розходження між грою як системою вправ і розумінням принципів гри на фортепіано в цілому. У першому випадку рекомендували діяти тільки пальцями [17;6], удаватися до допомоги хіропластів, хірогимнастів, тому що ці апарати повинні були сприяти найшвидшому розвитку технічних можливостей піаніста. Що стосується розуміння принципів гри на фортепіано, то тут вихідними пунктами були відчуття вільного тонусу руки і доцільність прямувань. Фортепіанно-технічні установи Клементі, як і інших значних музикантів першої третини XIX сторіччя, у практиці менш значних педагогів знаходили нерідко вкрай однобічне, перекручене застосування. Це, можливо, і давало привід нащадкам говори-

ти про порочність методів й ігрових прийомів школи Клементі.

Але які б різні думки не існували про Клементі, очевидно одне: його внесок в розвиток фортепіанної музики величезний. Клементі відкрив для фортепіано нову техніку. І якщо він "підказав" ранньому Бетховену шляхи подальшого розвитку фортепіанної музики, то пізній Бетховен був для Клементі "прикладом творчого новаторства" [10;56].

На сьогодні творчість Клементі не втратила свого художнього значення. З кращими фортепіанними сонатами можна ознайомитися по записах відомих піаністів: Еміля Гілельса, італійця Вінченцо Віталє. Наприкінці п'ятидесятих років три сонати Клементі були записані на платівку Володимиром Горовицем і одержали дуже доброзичливі відгуки критики. А в шестидесятих роках увагу аматорів музики привернули відразу дві платівки з записами сонат Клементі, зробленими англійським піаністом Ламаром Кроусоном - учасником відомого камерного ансамблю «Мелос» і фортепіанного квартету "Про арте". На думку автора рецензії, надрукованої в журналі "Рекорд энд рекординг", цей запис "буде служити відмінною пропагандою як мистецтва талановитого піаніста, так і музики Клементі, які цілком того заслуговують" [13;18].

Список літератури

1. *Аберт Г.* В.А.Моцарт. В 2-х ч.Ч.1. Кн.2 :1775-1782 /Пер. с нем., вст. и ком. К.К.Саквы. - изд.2.-М.:Музыка,1988.-608с.,нот. 2.*Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2.- второе изд., доп.- М.:Музыка, 1988. –415с.,нот. 3. *Бах К.Ф.Э.* Опыт истинного искусства клавирной игры: [Фрагмент из 1 кн. знаменитого трактата «Versuch uber die Wahre Art das Klavier zu spielen» нем. композитора и клавириста, посвящен., проблемам сольной клавирной игры / Предисл., пер. и коммент. Е. Юшевич]. Муз. академия.- 1995.-№2. с.155-160. 4. *Геника Р.* Из летописей фортепиано.Музыкально-исторические очерки // РМГ,1905.- №№13-19/20. 5.*Геника Р.* История фортепиано в связи с историей виртуозности и литературы, с изображениями старинных инструментов. Ч1. Эпоха до Бетховена.-М., 1896.-216с. 6.*Клаувелль О.* История сонаты со времени возникновения ее до наших дней / Пер. с нем. // РМГ, 1902.- № 18-19. 7*Клементьев легчайший способ выучиться играть на фортепиано* / Пер. с нем. Рейнддорта. - М., 1818. 8. *Корганов В.Д.* Бетховен. Биографический этюд. - М.:Алгоритм, 1997. - 816 с. 9. *Кузнецов К.* Венок Шуберту.-М.: Музсектор, 1928. 10.*Николаев А.А.* Муцио Клементи. – М. :Музыка, 1983.-94с.,нот.,ил. 11.*Письма Бетховена:* 1787-1811/Сост., вст. ст. и коммент. Н.Л.Фишман; Пер.с нем. Л.С.Товалевой и Н.Л. Фишман. - М.:Музыка, 1970 –576 с.,ил. 12.*Прожогин С.* Фортепианный концерт Муцио Клементи // Музыкальная жизнь,1979.- №7.-С.3. 13.*Снова Клементи(1752-1832)* // Музыкальная жизнь, 1969 .- №24. - С.18. 14.*Соколов Ф.* Муцио Клементи и русская народная песня // Сов.Музыка, 1961. - №1. - С.92-96. 15. *Терентьева Н.А.* "Gradus ad Parnassum" М.Клементи. – В кн.: Русская и зарубежная музыкальная классика. Вопросы теории музыки и музыкального исполнительства. (Сборник статей).-Л., 1974.- С.126-144. 16.*Clementi M.* Einleitung

in die Kunst das Pianoforte zu spielen.- Leipzig.- Hofmeister, 1802. 17*Fetis F.J., Moschcles J.* Methode des Methodes de Piano.- Paris.- M. Schlesinger,1840. 18*Hummel J.N.* Ausfurliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel,vom ersten Elementar-Unterricht an bis zur vollkommensten Ausbildung. 2-te Aufl. Wien , [o. J] 19.*Marmontel A.* Les pianistes celebres.- Paris, 1878. 20.*Schonberg H.C.* Die groBen Pianisten. Eine Geschichte des Klaviers und der beruhmtesten Interpreter von dem Anfangen bis zur Gegenwart.- Bern-Munchen. - Wien, 1965.

УДК 78.071:786.2

Т.В.Новічкова

СПОГАДИ ПРО ВЧИТЕЛЯ
(до 100-річчя з дня народження Р.С.Горовиць)

В статті викладача-методиста відділу спеціального фортепіано Харківського державного музичного училища ім. Б.М.Лятошинського висвітлюються прийоми і принципи методики гри на фортепіано видатного педагога Регіни Самійлівни Горовиць

Ці спогади присвячуються 100-річчю з дня народження великої піаністки-педагога Регіни Самійлівни Горовиць. По крупинках розрізнених спогадів формується цілісний образ людини, музиканта, майстра. Нас, учнів Р.С.Горовиць, нині в Україні залишилося так мало, тому кожний спогад цінний і важливий, допомагає відтворити для нащадків її образ. У роботі автор не претендує на всеосяжність методичних прийомів, які використовувала велика піаністка - педагог, оскільки індивідуальність учня вимагала індивідуальних засобів роботи з ним. Але спогади про уроки, поради цікаві не лише тим, хто знав Регіну Самійлівну Горовиць, - вони можуть бути корисними молодим музикантам.

Вісімнадцять років я навчалася у Р.С.Горовиць: п'ять років у консерваторії (ХІМ), а потім ще тринадцять, коли працювала викладачем у Харківському музичному училищі і постійно спілкувалася з нею. З часом я все більше розуміла значення її як людини і особистості. Мені пощастило: мій 1-й курс прийшовся на той час, коли на старших курсах вчилися Борис Заранкін, Азат Аветісян, Віктор Лінецький, молодші - Ніна Руденко, Сергій Колобков. Всі вони дуже різні, але талановиті, яскраві піаністи. Регіна Самійлівна була дуже різнобічною, іноді непередбачуваною, але завжди неперевершено талановитою. Спілкування з нею знайомило нас з видатною вітчизняною фортепіанною школою.

Нам здавалися й цілком природними й цілком фантастичними її розповіді про корифеїв. Вона дружила та підтримувала творчі зв'язки з такими зірками музичного мистецтва як Я.Зак, Я.Флієр, Д.Ойстрах, Еміль та Ліза Гілельс та іншими. На той час

було дуже важко отримувати записи з-за кордону. Усі платівки з записами Володимира Горовця Регіна Самійлівна отримувала через третіх осіб. Коли хто-небудь з наших великих музикантів гастролював у США, Володимир Горовиць передавав платівки для сестри. Вона збирала нас, своїх учнів, у себе вдома, ми слухали неперевершену гру В.Горовця, емоційно обговорюючи почуте.

Регіна Самійлівна ніколи не перетворювала хвилини спілкування у буденні методичні засідання. Після закінчення консерваторії я прийшла до неї послухати останні записи прелюдій Рахманінова у виконанні В.Горовця. Враження було незабутнє, і після прослуховування я поділилася своїм відчуттям: «Дивна річ! Мені здається, що грає не один інструмент, а два. Настільки оркестрово і масштабно звучить рояль.» Можна уявити моє здивування, коли вона, спокійно посміхнувшись, відповіла: «Ти знаєш, мені твої слова нагадали, як колись у дитинстві ми з мамою були на концерті Рахманінова (!), і я в антракті попросила її: «Пішли подивимося, може там за завісою є ще один рояль, адже так звучати один виконавець не може.»

Ставлення самої Регіни Самійлівни до інструменту було особливим. Вона сідала за рояль, ніби випадково торкалася клавіш. Немов граючись, кінчиками пальців вдихала життя у безмовний інструмент. Все починало звучати так дивно, так чудово! А я думала: «Господи, Боже мій! Здається, так легко грати. Сідай і звучи, більше нічого не треба». Мене завжди вражало і дивувало в її грі положення рук на клавіатурі: дуже близько до клавіш, майже плоско, з трошки загнутими доверху кінчиками пальців. Регіна Самійлівна завжди дбайливо ставилась до виконавського апарату піаніста, вважаючи, що у кожного своя рука, свій голос: «Пальці - вони живі й чутливі. Пальці живі і клавіші живі». І цей контакт пальців з клавішами - найважливіший момент народження звука, народження музики.»

Гра була для неї таким же природним станом душі і тіла, як подих, а клавіші продовженням її рук. Так легко було грати, коли вона сиділа за другим роялем, акомпануючи концерт. Ніколи не забуду як вона виконувала партію 2-го ф-но в Концерті Соль мажор М.Равеля. Виписані автором оркестрові партії, додаткові рядки, вона блискуче доповнювала своїми імпровізаціями. В Andante та Andante a piacere перед Cadenza у I ч. вона грала і за арфу і за дерев'яні духові. А у фіналі рояль звучав так яскраво та оркестрово, що неможливо було повірити, що виконує це одна людина, якій уже понад 70 років. Вона завжди повторювала:

«Грай граючись. Не треба показувати, що тобі важко, не треба працювати на роялі.» Але це було найскладніше.

Коли я зустрічалась з важким в піаністичному плані фрагментом твору: «Треба стільки працювати над цим фрагментом, щоб незручне стало зручним!». І все, крапка. А її дивовижно влучні вирази, наприклад, «передчуття теми» у фузі. Або фрази у відповідь на моє здивування, що минулого разу вона зовсім інакше трактувала цей фрагмент твору: «Ну, сьогодні в мене інший настрій, сьогодні сонечко сяє». Серйозно продовжувала: «Поганий той викладач, який повторюється на кожному уроці». І, хитро всміхнувшись, додавала: «Але поганий і той учень, якому доводиться повторювати одне й теж».

Вражала її унікальна ерудиція, те, з якою легкістю вона говорила на будь-яку тему. На початку свого навчання, побачивши у неї вдома велику кількість книг іноземними мовами, я спитала: «Ви прочитали усі ці книги?» І Регіна Самійлівна з легкою гордістю відповіла: «Звичайно!» Вона вважала, що інтелігентна людина повинна вільно володіти двома-трьома іноземними мовами.

Регіна Самійлівна була жінкою надзвичайною. Навіть у похилому віці мала чудову пам'ять, молодий, дзвінкий голос, стрункy ходу. Постійно нагадувала нам: «Спина повинна бути прямою». В її мові завжди звучали фразеологічні звороти, збережені ще з минулих часів. Вона не говорила: «Передавай вітання батькам». Вона говорила: «Вклоняйся батькам».

Дещо про зауваження на уроках

Про динаміку і кульмінацію: «Ти просто не в змозі грати «форте» (*f*) так насичено, як чоловік. Тому потрібно «будувати» кульмінацію (брати не силою, а розумом)». «Піано» (*p*) - це звучання у тиші. Слід сховати (віддалити) все те, що супроводжує тему». «Пальці активні завжди: і на форте (*f*) і на піано (*p*)». «Крещендо і димінуендо - це непомітний перехід від однієї стадії до іншої. Нагадує дорожній знак - попереду поворот, готуйтеся до нього».

Про штрихи - неточне виконання штрихів вважала великою помилкою: «Легато - це вміння чути мікродинаміку» (С.Прокоф'єв. Соната №4, 2 частина). Підкреслювала, що граючи legato (легато) пальці (майже лежачі) ніби неохоче передають звук один одному, спокійно знімаються, без поштовху. Грати можливо більш лежачими пальцями, м'якоттю пальців. Іноді дуже корисно послухати кантилену без педалі, намагаючись почути всю фразу. Регіна Самійлівна часто повторювала:»Інтервал - носій інтонації». Радила промовляти інтервали вголос: «Секунда вниз, секунда

вгору (вверх)» (І.С.Бах. ДТК 2 том. Прелюдія та фуга до мінор).

Про позиційно-пов'язану гру: лише поєднання позиційної і пов'язаної гри дає можливість рівно і якісно звучати в арпеджіо. Великого значення Регіна Самійлівна надавала розвитку і якісному звучанню кожного пальця, з гордістю демонструвала рівнорозвинуті м'язи кисті, звучання 5-го пальця.

Октави: положення рук на клавіатурі при виконанні октав залежить від індивідуальних особливостей рук, але завжди мають бути активними кінчики пальців, дзвінким 5-ий палець.

Гами: «Кожна гама - це поліфонія, двоголосся. Потрібно слухати це двоголосся». Вважала, що на І курсі дуже корисно грати (навіть якщо вже й грали) всі етюди К.Черні ор.740.

Р.С.Горовиць багато працювала з учнями над якістю звуковилучення. Часто повторювала: «Клавіша - це безодня. Шукайте дно, але не намагайтесь дістати дна. Насолоджуйтесь цією безоднею». Запам'яталися такі «афористичні вирази». «Найскладніше - грати голосно та швидко». «Найкращі ліки від страху та невпевненості - сиди та грай, сиди і працюй. Тоді всі страхи підуть від тебе». «Вираз рук - як вираз обличчя». «У актора - обличчя, міміка, жест і голос. У піаніста руки - це все. Голос рук - це звук». «Відчуття слід теж тренувати».

Регіна Самійлівна великого значення надавала психологічній підготовці виконання на естраді. Радила уявляти собі вихід на сцену, зал, публіку, виконувати усю програму подумки. Вчила, як потрібно виходити на сцену, вклонятися, спілкуватися з роялем: «Вийди на сцену, підійди до рояля, привітайся з ним, поклади руку на нього і відчуй його як живу істоту». Коли б мене попросили охарактеризувати образ мого Вчителя однією фразою, я б сказала: «Вона була багатогранна, але грані ці були не сталеві, а кришталеві».

УДК 78.03:786.2

Ж.В.Дедусенко

«ШКОЛА» В СИСТЕМІ КУЛЬТУРИ

Виконавська, педагогічна школа - її функціонування в сфері культури, роль і значення в збереженні музичних традицій

Висвітлення цієї проблеми має за мету виявити суть відношення школи-фрагмента і культури-цілого. Можливі два наукових підходи, один із яких можна умовно назвати парадигматичним, другий - типологічним. У першому разі дослідницька думка націлена на вивчення вертикальних зв'язків школи з конкретно-історичною культурою, її парадигмою - ідеальною моделлю, яка втілена в соціально-політичних, загальнофілософських, естетичних, художніх, дидактичних тенденціях часу; в другому - на характеристику школи як носія феноменологічних властивостей культури. Перший підхід апробований у монографії Н.А.Терентьєвої «История и теория музыкальной педагогики и образования» (13), в якій автор простежує зміну шкіл переважно піаністичних з урахуванням завдань музичної педагогіки і освіти, які висуває та чи інша епоха через зміну загальної орієнтації культури (тобто її парадигми).

Так, характеризуючи початковий етап становлення російського інструменталізму, пов'язаного з грою на клавішних інструментах, Н.А.Терентьєва розглядає реформи Петра I як базу до переорієнтації музичного навчання широких верств населення. Висвітлюються загальні питання педагогіки в Росії XVIII ст., їх відображення в педагогічній та естетичній думці, найрозповсюдженіші методи навчання, популярні праці зарубіжних авторів «шкіл».

У другому розділі книги, присвяченому музичній освіті й педагогіці західноєвропейських країн XIX ст., пропонується своя система адаптаційних процесів, поєднуючих піаністичні школи з «верхом» культури - її пізнавально-світоглядним аспектом. Автор характеризує романтизм як новий погляд на проблеми освіти людини, висвітлює музично-естетичні й педагогічні тенденції, історію консерваторської освіти, розкриває суттєві проблеми регіональних і авторських шкіл.

Ефективність наукового підходу до школи - частини культури, запропонованого в монографії Н.А.Терентьєвої, полягає в об'єктивній можливості виявити шляхи перетворень генеруючих ідей культури у безліч їх втілень, зокрема в діяльність виконавських шкіл. Саме в такому аспекті школа постає ієрархічно залежною частиною культури як актуально існуючого соціуму, внутрішня упорядко-

ваність якого регулюється, за Б.А.Парахонським, рівнем абсолютних цінностей, які є «масштабами оцінки інших і визначають унікальний характер культури» (9, 14).

Визначення місця школи в парадигмі культури ще не відповідає на запитання про відображення в ній типологічних властивостей культури відповідно до загальнологічних уявлень про співвідношення частини і цілого. Необхідно визначити комплекс сутнісних ознак культури як феномена та їх відповідність чи невідповідність сутнісним властивостям школи. Культура усвідомлюється не лише як конкретно історична данина, а й як «рукотворний», створений людиною штучний простір, який саме через свою штучність є природним середовищем проживання людини, її загальним «домом», умовою виживання. Закони цього простору мають відповідати суттєвим властивостям людини, необхідності осмислення світу й самого себе через структурування «природних процесів та імпульсів», що здійснюється «формуванням знакових систем, цінностей...», технологій (10, 211).

Культура і виникає, за Ю. Лотманом і Б. Успенським, як «генератор структурності», в такому разі «структурувати» - «окультурювати». Будь-яка структура має «штампуючий пристрій» (вислів Ю. Лотмана і Б. Успенського), який виявляється у мові або в мовах, зокрема технологічних (специфічно професійних) (14, 54). Мова конденсує знання - «семантично подану реальність, упорядковану в ціннісно-смислових структурах» (9, 16).

Правила упорядкування і знання - це пам'ять колективу, його інформаційний (культурний) фонд, забезпечуючий континуальність культурного простору. Для цього необхідний трансляційний пристрій - різні види комунікації. Універсальним пристроєм, який забезпечує збереження культури, є традиція. Таким чином, виділяють знання, нормативи його кодування і способи трансляції як структуруючі константи культури. Слід зазначити, що названі константи культури не існують ізольовано, але взаємопроникають і взаємозумовлюють одна одну.

Так, діалектика знання і мови (кодування) розкривається в монографії Б.А.Парахонського «Мова культури і генезис знання». «Знання і мова є єдиною системою, яку можна назвати «мовним знанням...» Принципово, що знання - це не лише форма відображення дійсності, а й форма повідомлення, мовна форма. Крім того, мову можна розуміти не лише як засіб комунікації, а й як історично утворену практичну систему знань, в елементах якої - словах, висловах, текстах - закладено певний семантичний потенціал

культурної свідомості, специфіка уявлень і знань людини про світ» (9, 23). Усвідомлення культури як мови - це особливий спосіб її організації, який полягає у виділенні нормативно-ціннісного рівня - певної системи правил, за якими ця культура створює «висловлювання» як продукти творчості, людські вчинки, «тексти» (9, 36).

Отже, будь-яке знання передбачає момент означування результатів діяльності, значення ж є вираженням специфічної форми мовної (вербальної - Ж.Д.) свідомості, в якій окрема людина відображає і фіксує узагальнений людський досвід. «Культуру слід розуміти як процес, в якому реальність людського досвіду взаємодіє з культурно виробленим образом реальності в свідомості людини» (9, 39). Наведена думка вченого направлена на виявлення механізму референції, тобто співвіднесеності емпіричних даних з їх відбиттям у продуктах означування. Крім того, вона свідчить і про закономірний характер зв'язку знання, мови і трансляції їх форм, оскільки без трансляції неможливе набуття ні емпіричного досвіду, ні досвіду його означування.

Як розкривається ця тріада в школі? Щоб відповісти на це запитання, слід виділити «штампуючий пристрій» школи, його «мовну», «кодуючу» частину. Таким пристроєм, на нашу думку, є виконавська модель, яка структурує школу в колектив. Саме вона утворює ту систему нормативів, завдяки якій здійснюється і виконавська діяльність, і навчання їй. Виконавська модель забезпечує усвідомленість піаністичних дій, виступаючи способом діяльності, її технологією, тобто школою. Як «нормативно-ціннісна система» (9, 36), через яку піаніст створює свої «висловлювання», виконавська модель структурує знання про цю діяльність, набуте в процесі колективної практики, упорядковує його, об'єктивує (опредмечує), іншими словами обмірковує, усвідомлює.

Структуруючи знання, виконавська модель одночасно «запам'ятовує» його, відливає в готову форму, закладає в пам'ять колективу, завдяки чому може здійснюватися трансляція не лише виконавського досвіду, а й досвіду школи. Трансляційним каналом, по якому відбувається його передача від одного покоління іншому, є комунікативна система «вчитель-учень». Таким чином, структурованість - це одна з основних особливостей школи як відображення - втілення аналогічної властивості культури.

У зв'язку з цим доцільно повернутися до поняття «абсолютної цінності». Оскільки «абсолютна цінність» існує не лише як уявлення, а і як «звід правил гри» (6, 204), школа в контексті культури постає як один із механізмів перетворення ідеальної

світоглядної моделі «в систему нормативних технологій і оціночних критеріїв». Крім того, комплекс нормативів не створюється кожного разу «на пустому місці», певним чином зумовлений набутим технологічним досвідом. Тому школа, якій притаманна, як і будь-якому організму, здатність адаптації до нових умов існування, одночасно є саморегулюючою системою, яка забезпечує внутрішню єдність специфічної форми діяльності - виконавства.

Отже, школа є базисним пристроєм для запам'ятовування технологічних нормативів та їх передачі іншим членам колективу. Зауважимо, що трансляції підлягають і оціночні критерії, оскільки вони тісно пов'язані з технологічними нормативами. Якщо кожну окремо взяту культуру можна осмислити через властиві їй абсолютні цінності, то культура в «собі», тобто як феномен, сама є абсолютною цінністю, що має позачасовий характер. Зважаючи на те, що культура - «оброблене» середовище проживання людей, організоване через специфічно людські способи (технології) діяльності (6, 203), то її реальне існування залежить від збереження історично утворених технологій. А це означає, що оціночні критерії зумовлені не лише ідеологічно, а й відповідністю діяльності людини чи колективу комплексу технологічних нормативів.

У такому разі нормативи набувають значення цінності. Категорія норматива розробляється сучасною культурологією. Досліджуючи механізм соціальної пам'яті, М.А.Розов відкриває новий світ, називаючи його «світом соціальних естафет і нормативних систем» (11, 43). Учений визначив п'ять характеристик цього світу: 1. Здатність до наслідування або імітаційне навчання. «Саме наслідування утворює внутрішній механізм передачі сигналів, перехід від зразка до його реалізації» (11, 45). 2. Вибірність естафет. «З одного боку, будь-який акт діяльності здійснюється при нових обставинах, асимілює нові елементи середовища, але з іншого - нові елементи мають бути подібними тим, що притаманні акту в зразку. Останні виступають факторами вибору, визначаючи відповідно до нових умов реалізацію того чи іншого зразка» (11, 45). 3. Стаціонарність. Тобто «ефект системності, цілісності, як результат наявності в полі зору кожної людини великої кількості, універсума зразків» (11, 46). 4. Нормативність системи, в якій діє «естафета». «Порівняно з останньою, яка має процесуальний характер, нормативна система - це фіксація статики, синхронного зрізу» (11, 46). 5. Нормативний контекст - «умова існування відносно стаціонарних естафет» (11, 46).

Простежимо дію механізмів соціальної пам'яті в школі. Якщо

перший із них безпосередньо проявляється в елементарній структурі «вчитель-учень», то наступні потребують певної адаптації. Перш за все, необхідно конкретизувати поняття М.А.Розова стосовно школи. Під «нормативним контекстом» слід розуміти виконавську діяльність, оскільки саме вона є умовою існування відносно стаціонарних естафет, тобто шкіл. Як «нормативна система» школа постає єдиною структурою, тобто сукупністю функціонально обумовлених констант, «синхронного зрізу». Навпаки, естафета утворюється через діахронію локальних (авторських, регіональних та ін.) шкіл. Нормативність школи забезпечує її стаціонарність, збереження як такої, естафета - динамізм, здатність до адаптації та самооновлення. Виникають нові нормативи, які не впливають на основу школи, її фундаментальні характеристики. Отже, постає необхідність порушити питання про те, що змінюється і не змінюється в школі.

Простежуючи взаємодію композитора і виконавця протягом XVII-XIX ст., Н.П.Корихалова виділяє період панування «великого творця, який одночасно був віртуозом» (XVII-XVIII ст.), «час розквіту віртуозного виконавства», що висунув в актив концертної практики фігуру віртуоза, він же - творець (перша половина XIX ст.) та перехід від «віртуоза-творця» до типу суто виконавця - виконавця чужої музики(починається з другої половини XIX ст.) [5, 11-21]. У першому разі виконавська модель передбачає вміння імпровізувати, в другому - творити («компонувати»), в третьому - інтерпретувати твори інших авторів. Таким чином, виконавська модель змінювалася під впливом нормативного контексту - того значення, якого набувала публічна гра на інструменті як рід діяльності. Виконавська модель як частина нормативної системи залишається незмінною, оскільки за будь-яких обставин є основою «імітаційного навчання».

Різноманітність локальних варіантів школи зумовлена не лише естафетою - процесом - тобто їх зміною в історичному часі, але й синхронним співіснуванням в історичному просторі. Як свідчить практика XIX-XX ст., характеристика одночасно існуючих виконавських моделей може розрізнятися, в результаті чого виникає плюралізм зразків, що формує нормативну систему діалогічного типу. Можливість утворення такої системи свідчить про те, що безліч виконавських моделей зумовлена реальною практикою, скоординована по відношенню одна до одної на основі типологічної єдності - інваріанта, який, опредмечуючись у конкретних зразках, передається «по естафеті». Соціальна пам'ять школи, її інфор-

маційний фонд складаються з діалектично сполучених інваріанта первинної моделі і його історичних втілень. Метафора «світ соціальних естафет і нормативних систем», яку використовував М.А.Розов, по суті належить до проблем наслідування і ключового механізму даного процесу - традиції. З яких би позицій ми не вивчали феномен школи - наукознавчої чи культурологічної, з точки зору структурування знань чи їх трансляції - постає необхідність у характеристиці традиції.

На сучасному етапі «традиція» стала однією з фундаментальних категорій гуманітарної сфери знань, про що свідчать численні публікації, які утворюють нині самостійну наукову дисципліну - «традиціологію» або «традиціознавство». Як і інші галузі знань, ця дисципліна має теоретичний та історичний аспекти дослідження, проте незалежно від обраного ракурсу її предмет - вивчення системи нормативів, які організують і регулюють діяльність людини.

Найоптимальнішою є дефініція, запропонована Е.С.Маркаряном: «Культурна традиція - це виражений у спеціальних стереотипах груповий досвід, що акумулюється та відтворюється у різних колективах» [8, 154]. Про значення стереотипу, зразка в традиції зауважують й інші автори Ю.А.Левада: «Традиція у соціології - механізм відтворення соціальних інститутів та норм, при якому дотримання останніх обгрунтовується, узаконюється самим фактом їх існування в минулому; термін «традиція» часто поширюється також на самі соціальні норми, які відтворюються подібним чином» [7, 210]. А.С.Шушарін, О.П.Шушаріна: «Будь-яка традиція є суспільною формою спільної чуттєво-практичної діяльності людей. Повторюваність у цій сфері практики й утворює «за спинами» людей сталі стосунки між ними, традицію, які перетворюють людей в агентів або носіїв цієї традиції.

Певного автоматизму традиції надає своєрідний ефект економії енергії людей, традиція немов не потребує осмислення того, що вже давно проведено і тому набуло суспільної форми наслідування» [14, 53]. Традиції, за словником «Культурологія. XX ст.», є «соціальна і культурна спадщина, яка передається із покоління в покоління і відтворюється в певних суспільствах і соціальних групах протягом тривалого часу» [6, 480]. Наведені дефініції свідчать про пріоритет нормативності, що затверджується суспільною практикою для самоусвідомлення традиції. В реальному історичному бутті традиції, відповідно до загальної діалектики розвитку, виділяються періоди накопичення інформації і тех-

нологій (способів діяльності), їх стереотипізації та руйнування, або трансформації в іншу традицію.

В сучасній культурології традиція подається не в опозиції до інновації, а як певний двочлен, що складається із стереотипу і новації. «Традицію - пише Е.Г. Абрамян - можна розглядати як форму інформаційного зв'язку, на полюсах якого знаходяться новація і стереотип. Стереотип - це та ж новація, але яка перетворена в надбання групи. Новація - початковий етап процесу стереотипізації, потенційний стереотип» (1, 40). Стан традиції залежить від цілепокладання культури: традиція має нормативний характер, якщо орієнтована на зразок і навпаки, коли превалює творча ініціатива, вона специфікується в інноваційних процесах. Проте безперечним «індексом» традиції є норматив, який набуває у її локалізованих проявах різних форм.

Що є культурною нормою? Згідно зі словником «Культурологія. XX ст.», це - «стандарт культурної діяльності, який регулює поведінку людей, свідчить про їх приналежність до певних соціальних і культурних груп і відображає їх уявлення про належне, бажане». Автори підкреслюють, що вплив будь-якої норми не абсолютний. Але руйнування одних норм завжди супроводжується виникненням інших, тому «нормотворення» така ж невід'ємна ознака культурної динаміки, як і аномія, тобто руйнування норми» (6, 321). Таким чином, нормотворення є специфічною властивістю традиції, надаючи їй роль «механізму культурогенезу», оскільки зміна «постає як передумова і спосіб зберігання системи загалом» та забезпечення її «стійкої нерівноваги» (1, 40).

Порівняємо традицію та інші категорії культурології: культурний фонд, наслідування, спадковість. Культурний фонд, за визначенням І.А. Барсегяна, це «той потенціал інформації, яким володіє будь-яка усталена спільність людей» (1, 29). У процесі наслідування в культурному фонді виділяється його актуальна частина, оскільки при здійсненні інформаційного зв'язку формується певний тип відношення до усталених нормативів, яке утворює традицію оцінювання. Звідси традиція - не лише те, що традиційно сприймається, але й те, що традиційно не сприймається (6, 481). Нормотворення як ознака традиції проявляється у її зіставленні зі спадковістю.

Е.Балер пропонує таку дефініцію: «Спадковість - це зв'язок між різними етапами розвитку як буття, так і пізнання, суть якого полягає в зберіганні тих чи інших елементів цілого або окремих його сторін при зміні цілого як системи, тобто при його

переході з одного стану в інші. Пов'язуючи теперішній час з минулим і майбутнім, спадковість зумовлює усталеність цілого» (3, 15). Якщо закон спадковості є об'єктивним, то традиція, що реалізується у формі наслідування, передбачає «усвідомлену дію як критичну оцінку культурних цінностей, що залишилися від попередніх поколінь, і творчого їх використовування» (3, 60).

Реалізуючи дію універсального закону наслідування, традиція сприяє формуванню культурного фонду, актуальна частина якого - спадок - оцінюється завдяки усталеним традицією нормативам і передається (успадковується) по «естафеті». Таким чином, традиція безпосередньо пов'язана з культурним фондом, спадщиною, спадкоємністю, є по відношенню до них інтегративним началом, взаємозумовлюючи їх і організуючи в систему культури, чим і пояснюється її виняткове значення у науковому пізнанні. Виникає запитання: чи не є в такому разі традиція поняттям, тотожним культурі?

Дійсно, якщо культура - «генератор структурності», а структурність передбачає нормативність (нормотворення), то традиція, яка «завідує» нормативністю, і є синонімом культури. Проте між цими двома категоріями існують суттєві відмінності. З позиції Е.С.Маркаряна «ми маємо справу з єдиним феноменом, але який розглядаємо в різних проекціях. І якщо культура - специфічний спосіб людської діяльності, то культурна традиція - один із її механізмів за допомогою якого здійснюється ця діяльність. Це механізм структурування соціального досвіду через стереотипізацію інновацій, які набуває група» [8, 178].

Відмінності, за Е.С.Маркаряном, характерні предметам дослідження. Культура постає в єдності двох складових людської діяльності - інформаційної «вираженої в досвіді, який акумулюється у традиціях або індивідуальних стереотипах поведінки» і «предметної матеріалізації цього досвіду». «Об'єкт теорії культурної традиції утворюється через аналітичне розчленування культури та абстрагування тієї її соціальної інформаційної складової, яка в результаті відповідного відбору індивідуального досвіду і перетворення його в досвід колективний фіксується в різноманітних групових стереотипах діяльності» [8, 174]. Процес відбору і перетворення здійснюється «інститутами традиції»: «Це і є свідома, вольова сфера і форма буття будь-якої традиції. Інститути традиції збирають її виразників і їх продукцію» [14, 54]. Одним із таких інститутів є школа.

Список літератури

1. *Абрамян Э.Г.* У истоков культурной традиции.- Ташкент: Изд-во «ФАН» Узб. ССР, 1988.- 127 с. 2.*Антонов А.Н.* Преемственность и возникновение нового знания в науке.- М., 1995.- 155 с. 3.*Балер Э.* Преемственность в развитии культуры.- М.: Наука, 1969.- 294 с. 4.*Жоль К.К.* Мысль. Слово. Метафора. Проблемы семиотики в философском освещении.- К.: Наук. думка, 1984.- 303 с. 5. *Корыхалова Н.П.* Интерпретация музыки.- Л.: Музыка, 1979.- 208 с. 6*Культурология. XX век:* Словарь.- СПб: Университетская книга, 1997.- 640 с. 7*Левада Ю.* Традиция // Философская энциклопедия.- Т. 5.- М., 1970.- С. 253. 8.*Маркарян Э.С.* Теория культуры и современная наука (Логико-методологический анализ).- М.: Мысль, 1983.- 268 с. 9. *Парахонский Б.А.* Язык культуры и генезис знания.- К.: Наукова думка, 1988.- 210 с. 10.*Розин В.М.* Культурология: Учебник для вузов.- М., 1998.- 344 с. 11.*Розов М.А.* Методологические особенности гуманитарного познания // Проблемы гуманитарного познания.- Новосибирск: Наука, 1986.- С. 33-54. 12.*Сычева Л.С.* Гуманитарное познание как наследование традиций человеческой деятельности // Проблемы гуманитарного познания.- Новосибирск: Наука, 1986.- С. 54-70. 13.*Терентьева Н.А.* История и теория музыкальной педагогики и образования: Учеб. пособие в 2-х ч.- Часть II.- СПб, 1994.- 148 с. 14. *Шушарин А.С., Шушарина О.П.* Диалектика традиций и новаций (философский аспект) // Традиции и инновации в духовной жизни общества: Сб. науч. тр.- М.: АН СССР, 1986.- С. 52-62.

УДК 785.7

І.І.Польська

ПРОБЛЕМИ ЖАНРОВОЇ ТИПОЛОГІЇ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАВСТВА

Автор розкриває деякі аспекти теорії ансамблевого виконавства

Фортепіанне виконавство являє собою універсальний виконавський жанр музичного мистецтва, поширений серед усіх соціальних страт європейського та світового суспільства останніх століть. Історія та теорія фортепіанного мистецтва, фортепіанна педагогіка та методика є важливими й всебічно (теоретично та практично) розвинутими напрямами музичної науки, що не мають собі рівних серед інших галузей науки про музичне виконавство та музичну педагогіку. Однак традиційно дослідники фортепіанного мистецтва передусім зосереджували увагу лише на питаннях сольного піанізму й значно менше - на проблемах ансамблевого, колективного виконавства за участю фортепіано. Саме тому метою даної роботи є спроба у межах невеликої статті визначити та проаналізувати деякі типологічні характеристики жанрових різновидів, що існують у фортепіанному мистецтві загалом.

Фортепіанне виконавство відрізняється від інших сфер музичного виконавства значним різноманіттям функціональних можливостей, насамперед в ансамблевих та оркестрових жанрах. Відо-

мо, що в музиці є три основні типи виконавських жанрів - колективний, сольний та ансамблевий, які розрізнюють «залежно від ступеня та специфіки участі кожного виконавця в артистичному акті» [4, 6]. Отже, основними типологічними різновидами фортепіанного виконавства є: 1) сольне фортепіанне виконавство; 2) ансамблеве виконавство, яке включає такі жанрові сфери: суто фортепіанні ансамблі; ансамблі за участю фортепіано; 3) фортепіанне виконавство із музичним колективом (оркестром чи хором), що теж має два типи: концертування з оркестром; участь у колективному оркестровому (хоровому) виконавстві. При цьому функції фортепіано в ансамблевих та колективних жанрах відрізняються характером рольових взаємовідносин виконавського складу в кожній із жанрових ситуацій. Розглянемо дещо детальніше питання саме типології фортепіанного виконавства та жанрової специфіки його окремих видів.

Сольне фортепіанне виконавство

Категорія сольного фортепіанного виконавства як основного, найпоширенішого жанру гри на фортепіано включає два типологічні різновиди: сольне дворучне виконавство, що є домінуючим, репрезентативним з жанрової точки зору типом фортепіанної гри; сольне одноручне (мономануальне) виконавство, яке є специфічним жанровим різновидом піанізму і також має два самостійні підвиди[6; 15]: ліворучне виконавство, досить поширене в музиці XIX-XX ст. (фортепіанна література для лівої руки становить понад 300 творів); праворучне виконавство, значно менш відоме (близько 30 творів).

З самої дефініції жанру сольного фортепіанного виконавства зрозуміло, що визначальним чинником для нього є сольний, індивідуальний, особистісний характер музичного висловлювання «від першої особи», внутрішня цілісність, притаманна одній особі - виконавцеві, що принципово вирізняє цей тип музичного виконавства від усіх інших - ансамблевих та колективних. Але й сольному фортепіанному виконавству (передусім, дворучному) властива деяка функціональна амбівалентність, рольова багатозначність, що грунтується, з одного боку, на специфіці фортепіано як інструмента, а з іншого - безпосередньо на анатомо-фізіологічній характеристиці людини-піаніста, на особливостях процесу фортепіанної гри. Фортепіано є унікальним інструментом, який дозволяє виконувати багатоголосні твори, твори полілогічного, іноді симфонічного характеру, передавати багатобарвність

інструментальних і навіть вокальних тембрів, цілого оркестру. Одночасно вже саме дворучність сольного фортепіанного виконавства надає йому внутрішньої діалогічності, свого роду «ансамблевості», яка основана на синхронній взаємодії партій правої та лівої рук піаніста[9].

Для цієї взаємодії характерні суто ансамблеві типи функціональності, залежності: ієрархічна підпорядкованість «мелодія - акомпанемент»; рівноправний діалог партій (перш за все - в поліфонічній музиці й найчастіше - у дуеті двох голосів); інтеграційна цілісність, єдність (в моноритмічній акордовій фактурі тощо). Внутрішня діалогічність, дуетність сольного фортепіанного виконавства посилюється темброво-регістровим контрастом звучання фортепіано в типових партіях мелодії (права рука) та баса (ліва рука).

В сольному фортепіанному виконавстві неабияку роль відіграє також тенденція створення ілюзії ансамблевого чи навіть оркестрового виконання, тенденція «помножування рук», немов одночасно грають не дві, а три або чотири руки, звучать різноманітні музичні інструменти - струнні, духові, ударні тощо. Виконавський простір піаніста немов то звужується до максимальної духовної зосередженості, то розширюється до колосальних, космічних масштабів. Жанрову специфіку одноручного сольного фортепіанного виконавства визначає прагнення створити ілюзію ансамблевої діалогічності, дворучності, ілюзію великого виконавського простору, зіставлення значних звукових обсягів при їх відсутності, ілюзію насиченості та повноти піаністичної (навіть іноді віртуозної) фактури в специфічних виконавських умовах.

Ці виконавські ілюзії виникають на підставі специфічних властивостей музичного сприйняття, які надають слухачеві змогу відчувати «приховані» голоси, рельєфно-фонові співвідношення ліній та обсягів і домислювати просторові взаємини фактурних «персонажів» у подібному виконавстві. В одноручному фортепіанному виконавстві існують два основні концептуально протилежні фактурні типи - мономануальний та бімануальний (термінологія Т.А.Гвінерія) [6]. Мономануальний тип одноручної фортепіанної фактури оснований на пріоритеті лінеарного розгортування музичної тканини та свідомого запобігання створенню ілюзії «обсяговості» звучання, на своєрідній «графічності» та підкресленні жанрової виконавської специфічності. Одночасно бімануальний тип одноручної фортепіанної фактури тяжіє саме до створення тієї ілюзії дворучної гри, про яку йшлося раніше.

Ансамблеве фортепіанне виконавство

В жанровому аспекті (з позицій засобу виконання та складу учасників) ансамблеве фортепіанне виконавство має таку типологічну диференціацію: темброво-неоднорідні ансамблі за участю фортепіано; темброво-однорідні фортепіанні ансамблі; монотемброві фортепіанні ансамблі. Останні два типи фортепіанного ансамблю певною мірою наближаються один до одного за своїми темброво-виконавськими характеристиками, але значно відрізняються за жанрово-стилістичними ознаками.

Темброво-неоднорідними є ансамблі, до яких входять інструменти (або голос та інструмент), що відрізняються один від одного засобом виконання та звукодобування. Камерний ансамбль за участю фортепіано є найхарактернішим та найпоширенішим зразком подібного роду. Існують два основні жанрові типи камерного темброво-неоднорідного ансамблю за участю фортепіано - камерно-інструментальний та камерно-вокальний.

Камерно-інструментальний ансамбль за участю фортепіано - це виконавський колектив, що складається з двох або більше виконавців на різних музичних інструментах (струнних, духових тощо), одним із яких обов'язково є фортепіано. Найпоширенішими видами камерно-інструментального ансамблю за участю фортепіано є: інструментальні дуети (за участю струнного або духового інструмента та фортепіано); фортепіанні тріо; фортепіанні квартети; фортепіанні квінтети; фортепіанні секстети тощо. Кожен із жанрів камерного ансамблю має свою історію, свою характерну типологічну специфіку, свої виконавські особливості.

Камерно-вокальний ансамбль за участю фортепіано - це виконавський колектив з двох чи більше учасників, один із яких є піаністом, а другий (інші) - співаком (співаками). Основними функціями фортепіано в ансамблевих жанрах є: ансамблева функція, яка визначає принципову рольову рівноправність виконавських партій; опорна функція, пов'язана з виконанням провідної ролі в ансамблі, а також ритмово-гармонічної опори - continuo; функція акомпанементу, тобто нерівноправної, ієрархічно підпорядкованої ролі по відношенню до виконавських партій, які виконують соло. При цьому з точки зору виконавського складу та засобу виконання не виникає ніякої різниці між суто камерним ансамблем за участю фортепіано та фортепіанним акомпанементом до інструментальної та вокальної музики.

Принципові відмінності між цими істотними типами фортепіанного (і взагалі музичного) виконавства виявляються лише у

порівнянні їх за іншими важливими щодо жанрової специфіки напрямами - функціонально-рольовим, змістовним, суто виконавсько-фактурним тощо. Суттєвою особливістю камерно-інструментального ансамблю щодо камерно-вокального є функціональне переважання рівноправної, а іноді - і провідної ролі фортепіано в ансамблі (особливо у фортепіанних тріо, квартетах, квінтетах). У камерно-інструментальній музиці фортепіано здебільшого виконує суто акомпануючі функції лише при сумісному виступі зі струнним або духовим інструментом, які соліруют. У камерно-вокальній музиці фортепіано виступає з функціями супроводу значно частіше.

Темброво-однорідними є ансамблі, до складу яких входять інструменти одного типу, схожі за засобом виконання та звукодобування. До них належать і суто фортепіанні ансамблі - виконавські колективи з двох чи більше піаністів, що грають на двох або декількох фортепіано. Типологічними різновидами темброво-однорідних фортепіанних ансамблів є: фортепіанний ансамбль двох виконавців на двох фортепіано (двофортепіанний дует); багатофортепіанні ансамблі (ансамбль трьох, чотирьох та більше виконавців на трьох, чотирьох та більше фортепіано). Цікавим і, мабуть, унікальним історичним прикладом фортепіанного ансамблю з великою кількістю учасників є один із творів популярного в XIX ст. композитора та піаніста А.Герца, написаний для виконання 32-ма піаністами на 16-ти фортепіано в 64 руки[7, 110].

Існує два основні репрезентативні типи суто фортепіанних ансамблів: темброво-однорідні ансамблі на різних фортепіано; монотемброві ансамблі на одному фортепіано. Фортепіано є унікальним інструментом, який дозволяє грати на ньому не лише соло, а ще й у ансамблі. Таким чином, єдиним можливим видом монотембрового ансамблю є чотириручний фортепіанний дует на одному фортепіано та його модіфікації. Основними типологічними модифікаціями монотембрового чотириручного дуету є: ансамбль двох виконавців у 3 руки на одному фортепіано (неповний чотириручний дует); ансамбль трьох виконавців у 5 рук на одному фортепіано; ансамбль трьох виконавців у 6 рук на одному фортепіано[12; 15].

Існують синтетичні ансамблеві різновиди, що поєднують риси обох домінуючих жанрових типів фортепіанного ансамблю - темброво-однорідного багатофортепіанного та монотембрового одно-фортепіанного. До них належать: ансамблі трьох виконавців у 6 рук на двох фортепіано (сполучення двофортепіанного ансамблю з чотириручним дуетом на одному з інструментів); ансамблі

чотирьох виконавців у 8 рук на двох фортепіано (сполучення двох чотириручних дуетів на двох фортепіано) тощо[12].

Провідним жанром фортепіанного ансамблю в аспекті виконавського складу є фортепіанний дует (ансамбль двох виконавців на фортепіано), головними типами якого (в органологічному аспекті) є: фортепіанний дует на одному інструменті (чотириручний дует); фортепіанний дует на двох інструментах (двофортепіанний дует)[12].

Фортепіанні дуети є одними з найзначніших, найістотніших та найсвоєрідніших жанрів фортепіанного виконавства. Кожний із дуетних жанрів має свою типологічну специфіку, яка пов'язана з проблемами жанрового генезису та жанрового побутування (в соціально-культурологічному, історичному, органологічному та ін. аспектах), соціальної та музичної психології, історії музичного виконавства, філософії та естетики тощо[10-12]. Хронотопічна специфіка ансамблевих жанрів фортепіанного виконавства грунтується на особливостях взаємозв'язку чинників часу, простору та характеру музичної дії. Автор статті вважає, що це питання доцільно аналізувати з позицій класичної теорії драми і притаманної їй формули «трьох єдностей» - єдності часу, місця та дії. Подібний кут зору дозволяє виявити деякі характерні риси, що є спільними для окремих ансамблевих типів, для ансамблів загалом, та межі між цими жанровими типами.

Так, у темброво-неоднорідних ансамблях існує безперечна єдність часу для всіх виконавців (часу як реального, так і музично-фабульного). Одночасно інші дві єдності - місця та дії - мають тут дещо відносний, неспецифічний характер; вони обмежені лише загальним для всіх виконавців навколишнім простором та цілісною драматургією музичного твору. У темброво-однорідних ансамблях до загальної для будь-якого виду сумісного музикування єдності часу додається специфічна єдність дії, що припускає схожість виконавських можливостей та засобів при одночасній грі на типологічно близьких (наприклад, у струнному квартеті) або ж принципово однотипних (унісон скрипалів, двофортепіанний дует) інструментах. Проте лише у монотембрових ансамблях (чотириручних дуетах) виникають одночасно всі три єдності.

У чотириручному фортепіанному дуеті до єдності часу та дії додається єдність місця, виконавського простору, яка включає такі специфічні параметри: єдність спільної для обох піаністів клавіатури; єдність педалі; єдність спільних для обох виконавців нот; єдність спільного для обох піаністів ослінчика. Питання взаємовідносин часу та простору в різних жанрах фортепіанного

виконавства містить багато проблем, аналіз яких у межах однієї статті, на жаль, здається нереальним. Дослідженню багатьох з них присвячені інші наукові праці автора[10; 11].

Взаємодія фортепіано з оркестром Стосовно функціональної специфіки ця взаємодія може бути диференційована таким чином: при концертуванні з оркестром піаністи найчастіше мають виконувати провідну, чільну функцію. Одночасно виникають своєрідні ансамблеві стосунки між солістом, який виконує партію фортепіано, та диригентом як керівником оркестру - другого «колективного артиста»; у разі, якщо фортепіано входить до складу оркестру, його функції не відрізняються від функцій інших оркестрових інструментів, оскільки під час виконання сольного фрагмента піаніст, як і будь-який інший оркестрант, «може бути названий солістом умовно, бо підкорюється творчій волі диригента»[4, 6]; в камерному оркестрі, особливо старовинного типу, фортепіано належить також опорна, провідна, диригентська функція, що пов'язане з перетворенням виконавських традицій клавесина continuo.

Фортепіанне концертування з оркестром є специфічним синтезуючим типом фортепіанного виконавства, що поєднує характерні ознаки сольного, ансамблевого та колективного музичного виконавства. Основним принципом концертування є (вже з самої дефініції жанру) змагальність між головними учасниками виконавського процесу - солістом та оркестром. На цьому принципі творчого суперництва двох виконавських суб'єктів (соліста та диригента, або ж соліста та оркестру як колективного суб'єкта, який підпорядкований творчій волі диригента) основана сама ідея жанру сольного концерту з оркестром. У даному змістовно-психологічному аспекті сольний концерт із оркестром типологічно дещо наближається до інструментального ансамблю (дуету) за своїм розподілом рольових функцій між учасниками. Невипадково в повсякденній виконавській практиці (насамперед, музично-педагогічній) сольні фортепіанні концерти виконують два піаністи на двох роялях, причому партія другого фортепіано представляє клавір оркестрової партитури, а піаністу - виконавцеві цієї партії - доводиться одночасно виконувати ролі диригента, оркестру в цілому та окремих інструментів, які солірують.

Специфічними ознаками жанру сольного концерту з оркестром є підкреслене лідирування соліста, риторічність, імпровізаційність, саме концертність в усіх її проявах, екстравертність психологічної установки, наявність характерної ігрової логіки розвитку музичної драматургії. Жанрова специфіка сольного фор-

тепіанного концерту в аспекті взаємозв'язків родів мистецтва спирається на те, що «соліст уособлює в концерті ліричне та віртуозне начало, оркестр - епічне начало, а драматичні елементи виникають внаслідок взаємодії партій»[8, 15].

З точки зору взаємодії основних виконавських партій наявні три жанрові типи концерту (за класифікацією І.Кузнецова) [8, 15 - 16]: 1) паритетний (біцентричний), якому притаманні високий рівень розвитку самостійності обох партій (сольної та оркестрової), конфліктний характер музичної драматургії; 2) домінантно-сольний, для якого властиві превалювання фортепіанної партії над оркестровою, зменшення ролі діалогу між солістом та оркестром і підпорядкованість оркестрової партії сольній за типом акомпанементу; 3) домінантно-оркестровий («концерт-симфонія»), де роль сольної партії зменшується, а оркестрової - зростає, при цьому функції фортепіано наближаються або до функцій клавіра continuo, або до функцій фортепіано як оркестрового інструменту.

Поряд із жанром сольного концерту для фортепіано з оркестром існує також жанр багатоклавірного (багатофортепіанного) концерту з оркестром, який був широко розповсюджений у XVIII - першій половині XIX ст. [14], а у XX ст. отримав друге народження. Цей жанр за своїми рольовими функціями наближається до типу камерно-інструментального ансамблю, рівноправними учасниками якого стають між собою всі солісти (синтез ансамблю та сольного концерту з оркестром).

В історії фортепіанного виконавства існує й інший жанровий різновид фортепіанного концерту - концерт для фортепіано в 4 руки з оркестром, що поєднує ознаки сольного концерту та фортепіанного ансамблю з превалюванням жанрових характеристик першого. Фортепіанний дует у такому разі виступає в ролі «подвоєного соліста». Участь фортепіано в оркестрі на засадах колективного виконавства Фортепіано, крім виконання сольної партії в концертах з оркестром, може входити до складу оркестру як тембровий компонент. В такому разі фортепіано виступає як член оркестру, один із його численних інструментів, учасник колективного виконавського процесу, підпорядкований творчо-виконавській волі диригента.

Подібної ролі фортепіано набуває перш за все в симфонічній музиці XX сторіччя, де найтиповішою є трактовка фортепіано як своєрідного ударного, ритмового інструмента з великою «кількісною масою» звука. В старовинній музиці (XVII-XVIII ст.), навпаки, роль клавесина (пізніше - фортепіано), що теж вис-

тупав у оркестрі (насамперед, камерному), здається прямо протилежною. Причина в тому, що виконавець партії клавесина (наприклад, у concerto grosso) не лише грав свою партію, а перш за все виконував функції диригента-капельмейстера, керівника оркестру. Таке подвоєння виконавських функцій у особі клавесиніста (піаніста) створювало умови для того, щоб партія клавіра (фортепіано) стала провідною, опорною. Цьому сприяли й особливості самої клавірної партії - своєрідної партитури, що поєднувала звучання окремих інструментів у музичному цілому.

Функціональна специфіка фортепіанного виконавства у хоровій музиці найчастіше пов'язана з перетворенням акомпануючих ролей і наближається до камерно-вокального ансамблю, відрізняючись від нього, передусім, суто кількісними характеристиками.

Деякі висновки

Основними жанровими типами фортепіанного виконавства є сольне, ансамблеве (суто фортепіанне та за участю фортепіано), колективно-оркестрове (на засадах оркестрового інструмента) та концертне (сольне або ансамблеве). Сольне дворучне виконавство домінує серед типів фортепіанної гри. Йому притаманні своєрідна внутрішня діалогічність, «ансамблевість». Специфічним різновидом сольного фортепіанного виконавства є мономануальне виконавство (ліворучне та праворучне). Хронотопічну специфіку ансамблевих жанрів фортепіанного виконавства детерміновано чинниками часу, простору та способу музичної дії. Основними жанровими типами темброво-неоднорідних ансамблів за участю фортепіано є камерно-інструментальний та камерно-вокальний ансамбль. Фортепіано в ансамблевих жанрах виконує ансамблеву і опорну функції, а також функцію акомпанементу.

Основними жанровими типами суто фортепіанних ансамблів є темброво-однорідні ансамблі на різних фортепіано (багатофортепіанні ансамблі, насамперед двофортепіанний дует) та монотемброві ансамблі на одному фортепіано (чотириручний дует та його модифікації). Специфічним типом фортепіанної гри є концертування з оркестром, яке поєднує риси сольного, ансамблевого та колективного виконавства. Фортепіано як інструмент оркестру є одним з учасників колективного виконавського процесу, підпорядкованим творчо-виконавській волі диригента. У камерній музиці XVII-XVIII ст. клавесин як учасник оркестру відігравав опорну, провідну роль, бо клавесиніст мав виконувати подвійні функції - музиканта-виконавця та диригента-капельмейстера, керівника оркестру.

Список літератури

1. *Антонова Е.Г.* Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 /Киевская гос. консерватория.- Киев, 1989.- 20 с. 2*Арановский М.* Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: Сб. ст. - Вып. 6. - М.: Советский композитор, 1987. - С. 5 - 44. 3. *Благой Д.Д.* Искусство камерного ансамбля и музыкально-педагогический процесс // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / Под ред. Аджемова К.Х. - М.: Музыка, 1979. - С. 5 - 28. 4. *Воронина Т.* О камерном музицировании и становлении исполнителя. // О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. трудов / Под ред. Т. Ворониной. - Л.: ЛОЛГК, 1986. - С. 6 - 20. 5*Воскресенская Т.В.* Эволюция русского камерно-инструментального жанра с участием фортепиано: проблемы, истоки, стадия формирования: Автореф. дис...кандидата искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская консерватория. - Санкт-Петербург, 1992. - 24 с. 6. *Гвинерия Т.А.* Место и значение фортепианных произведений для левой руки в развитии пианистического искусства: Автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Грузинский гос. театральный ин-т им. Шота Руставели. - Тбилиси, 1989. - 25 с. 7. *Зингер Е.* Из истории фортепианного искусства Франции: до середины XIX века. - М.: Музыка, 1976. - 112 с. 8*Кузнецов И.К.* Фортепианный концерт: К истории и теории жанра: Автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Московская гос. консерватория. - М., 1980. - 25 с. 9.*Польская И.И.* Ансамблевость как ведущий принцип функционирования музыкального исполнительства. //Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть: Матеріали міжнародної наукової конференції до 70-річчя ХДАК. / Під ред. Шейка В.М., Дяченка М.В., Давидової І.Ю. - Х.: ХДАК. -Ч. 1, 1999. - С.189-193. 10. *Польська І.І.* Виконавський простір та мізансцена музичного ансамблю //Культура України. - Вип.5. - Мистецтвознавство: Зб.наук. праць. /За ред. В.М. Шейка, О.Г. Стахевича. - Х.: ХДАК, 1999. - С. 131 - 140. 11.*Польская И.И.* Проблема художественного хронотопа и эстетика романтического фортепианного дуэта австро-немецкой традиции. /Харьковский государственный институт культуры. - Харьков, 1993.- 52 с. - Деп. в НИО Информкультура Рос. гос. б-ки, № 2781.- Музыка.- 1993.-№ 6. 12. *Польская И.И.* Проблемы типологии и жанровой специфики фортепианного ансамбля (дуэта) // Пошуки взаємодії сучасної педагогіки, мистецтва та освіти (проблеми теорії та практики): Зб. наук. праць. - Другий випуск. - Київ: МКА, 1997. - С. 42 - 47. 13.*Сорокина Е.Г.* Фортепианный дуэт. История жанра: Исслед . - М.: Музыка, 1988. - 319 с. 14*Тайманов И.М.* Концерт для двух фортепиано с оркестром. История жанра: Автореф. дис... канд. искусствоведения: 17.00.02 / ЛОЛГК. - Л., 1982. - 25с.15. *Georgii W.* Klaviermusik. - II Teil. - Geschichte der Musik fur Klavier zu vier Hande von dem Anfangen bis zur Gegenwart. - Atantis Verlag. - Zurich, 1950. - S. 728.

УДК 78.071.1+78.082.2

О.К.Зав'ялова

АНСАМБЛЕВЕ МИСЛЕННЯ БЕТХОВЕНА І СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ТА ВІОЛОНЧЕЛІ №4, ор.102 №1

В статті розглядається проблема формування ансамблевих основ жанру віолончельної сонати в творчості Л. ван Бетховена

Створені раніше за фортепіанну сонату №28, ор.101 (1816), але видані місяцем пізніше, дві останні віолончельні сонати (1815) відкривають пізній період творчості Бетховена. Вони втілили в собі основні тенденції подальшого розвитку ансамблевого мистецтва у взаємозв'язку з еволюцією жанру і музичного стилю. За традицією твори ор.102 Бетховен призначав «для фортепиано и виолончели» [1; 364], розглядаючи віолончель як супровідний інструмент.

У листі до Р.Берчелла в Лондон (1816 р.) композитор пропонував написати варіації - «...сопровождение можно поручить флейте, либо скрипке, либо виолончели. Состав инструментов Вы можете определить ... или предоставить выбор инструментов мне самому» [1; 399]. Визначається художня спадкоємність сонат ор.69 і ор.102. Бетховен повертається до двочастинності творів п'ятого опусу.

Твори ор.102 по-новому трактують сонатний цикл. У автографі сонати №4 («Вільна») автор дав заголовок «Freje Sonate für klavir (und violoncell)» [2; 282]. У фіналі п'ятої сонати композитор застосував фугато - «один из характернейших и едва ли не самый конкретный признак позднего бетховенского стиля» [1; 41].

Як відзначає Н.Л.Фішман, віолончельні твори ор.102, фортепіанні сонати №28, ор.101 (в автографі - «Neue Sonate für das Hämmerklavir») і №29, ор.106 («Gr össe Sonate für das Hämmerklavir»), яка написана в 1817-1818 р., мають «совершенно новые формы лиризма и настроения ... дав им сходные обозначения темпа и характера: ор.102, №2: Adagio con molto sentimento d'affetto; ор.101: Adagio ma non troppo con affetto; ор.106: Adagio ma sostenuto. Appassionato e con molto sentimento» [1; 41].

Фішман відзначив внутрішню інтонаційну спорідненість повільних частин п'ятої віолончельної і двадцять восьмої фортепіанної сонат, що виявляється і в застосуванні діалогічного принципу розвитку теми, і в акордиці, і в мелодичній структурі.

Віолончельні сонати ор.102 є останніми творами, створеними Бетховеном для ансамблю з фортепіано. Після тривалої роботи

над тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі в 1816 р. композитор відмовляється від його завершення.

На думку Фішмана, Бетховен сам визначив періоди становлення і розвитку свого творчого стилю: 1802 р. - створення варіацій ор.34 і ор.35 в «совершенно новой манере» і 1815 р., у зв'язку з визначенням сонат ор.102 №1 як «Вільної» і твором «Нової сонати» ор.101, а також виникненням перших начерків Дев'ятої симфонії.

Сонати для фортепіано і віолончелі були написані для графині Марії Ердьоді і віденського віолончеліста Йозефа Лінке (1783-1837), який на той час був учасником (до 1816 р.) прославленого квартету князя К.Ліхновського, першого виконавця багатьох бетховенських творів. Йозеф Лінке був спадкоємцем Антоніна Крафта-старшого. Обох композитор шанував за виконавську майстерність, музикальність, красу і співучість тону, виразність фразування і технічну досконалість. У молоді роки Лінке грав у оркестрі оперного театру Бреслау (Вроцлав), на чолі якого стояв К.М.Вебер.

Віолончельні сонати, що вийшли другим виданням у січні 1819 р. (Відень), були присвячені графині М.Ердьоді. При підготуванні першого видання (березень, 1817) присвята кому-небудь відсутня. Лише на авторизованій копії першої сонати ор.102, що знаходиться нині в Лондоні, є напис: «Моему другу Шарлю Ниту» [1; 405]. Однак із цією присвятою твори не публікувалися.

З графинею Ердьоді Бетховена пов'язувала давня дружба. За характеристикою И.Рейхардта, графиня була чарівною, тендітною, маленькою, але хворобливою жінкою, матір'ю трьох дітей. Вона відмінно грала на фортепіано навіть твори Бетховена.

У 1808 році графиня надала композиторові квартиру для проживання у Відні. Ердьоді брала активну участь у встановленні Бетховену субсидії тріумвіратом меценатів (ерцгерцог Рудольф, Ф.Лобковиць і Г.Кінський) у лютому 1809 року, яка дозволила йому залишитися у Відні.

Після невеликої суперечки стосунки композитора і графині стали менш приятельськими. Бетховен почував себе винуватим у суперечці. «Хочу верить, - писав композитор Ердьоді в липні 1810 року, - что я Вам, быть может, не совсем безразличен. Пользуюсь этим случаем сказать, что все Вы мне любы и дороги в самой высокой степени» [3; 383].

Бетховен із великим задоволенням сприйняв намір графині відновити дружбу. Це відбулося напередодні створення останніх

віолончельних сонат у березні 1815 р. У одному з листів до Ердьоді (1815 р.) Бетховен сформулював своє філософське кредо: «Мы, смертные, воплощающие бессмертное духовное начало, рождены лишь для страданий и радостей: и едва ли будет неверным сказать, что лучшие из людей обретают радость через страдание» [1; 303]. У цьому ж листі Бетховен сформулював й інший найважливіший життєвий принцип: досягти «храма Изиды, где священный огонь поглотил бы все Ваши горести и Вы смогли пробудиться, словно новый феникс» [Там же].

Восени 1815 р. Ердьоді покинула Відень. Згодом листування ставало відвертішим. Композитора і графиню об'єднували схожі прикрощі - страждання від хвороби, смерть брата композитора і сина Ердьоді. «Я подумываю, хотя и без страха, о смерти», - пише він [1; 360]. Бетховен знову виявляє своє ставлення до життя: «Таков уж удел человека, и в страдании должна проявить себя его мощь, то есть он должен безропотно выстоять и, ощутив свое ничтожество, снова достичь совершенства, которое волею Всемогущего именно так в нас и проявляется» [1; 360].

Бетховенські визнання Ердьоді - «...я принимаю большое участие в Ваших страданиях и радостях» [1; 361], а також «...я плачу вместе с Вами» [1; 362] - можуть бути епіграфом до всієї творчості композитора.

Філософські погляди композитора визначали не тільки ідейну спрямованість творів, але й їхню музичну драматургію. Найбільшу драматичність мають перші частини. У середніх частинах циклу наступає відносне заспокоєння, споглядання. Фінали - життєствердкуючі.

Ця схема була основою «сюжетів» бетховенських симфоній, заздалегідь обдуманих «лібрето» [4; 235]. Думка Сєрова: «Иногда вся симфония была задумана для финала (как, например, это видно очень ясно в Пятой симфонии). ... Можно предыдущие части некоторых бетховенских симфоний назвать «приготовлением, введением» к финалу, исполинскою «прелюдиею»» [4; 239], - зважаючи на філософські погляди Бетховена, цілком обгрунтована.

«Когда я пишу инструментальную музыку, то целое всегда стоит у меня перед глазами», - писав композитор Г.Ф.Трейчке (березень або початок квітня 1814 р.).

У сонатах ор.102 самостійна середня частина відсутня. У першій C-dur'ній кожна частина має невелику інтродукцію у повільному темпі. Структура «інтродукція - сонатне Allegro» з темповим контрастом «повільно - швидко», характерним для

чотиричастинних барочних сонат, аналогічна бахівському циклу «прелюдії і фуги».

У ансамблевому відношенні вступ до першої частини - Andante - будується на зіставленні «віолончель-фортепіано» і подібна до початку першої частини сонати ор.69. Коротку тематичну тезу віолончелі підхоплює фортепіано [6; Т.1-6]. Другий мелодичний зворот уже на початку Andante імітується у різних регістрах обох інструментів, створюючи об'ємну і прозору фактуру. Вирізняється м'який, ніжний, співучий характер віолончелі. Ці властивості притаманні і фортепіанній партії.

Характерним для творчості Бетховена є мотивний переклик, який вимагає розгортання, особливо в імітаціях, із переважанням «цепляемости» музичного матеріалу. Цей прийом характеризується тим, пише Ю.Н.Тюлін, «что последующее развитие, несмотря даже на контрастирование, наличие цезуры и перехода к новому построению не отделяется от предыдущего, но немедленно его подхватывает. Такое сцепление в единое целое, органическое связывание фрагментов ... соответствует ... сглаживанию граней, к внутренней непрерывности развития при внешней его расчлененности» [5; 259-260]. У виконавстві цей прийом створює особливе художнє враження, невпинну мінливість музики, не допускаючи переважання якогось інструмента в ансамблі.

Подальше проведення теми в терцію (віолончель і басовий регістр фортепіано) зіставляється з уже згадуваною низхідною мелодією, що контрапунктує [6; Т.6-10]. Далі тема передається у верхній регістр фортепіано, а контрапункт - віолончелі [Т.11-16]. Завершується цей невеликий розділ [Т.17-24] одночасним проведенням теми в терцію у басовому регістрі інструментів, якому протиставляється витримана трель і мелодія як контрапункт.

Епізод Adagio є зразком ансамблевого письма і яскравим прикладом ансамблевого типу музичного мислення. Сполучення двох тем, контрастних між собою, на фоні тривалої трелі є характерним як симфонічному методові розвитку, так і різнотемній поліфонічній фактурі. Подібне сполучення формує оркестрову фактуру і характеризує ансамблевий, по суті, синтетичний тип мислення Бетховена.

Цей метод композиторського письма був застосований у вступі до другої сонати п'ятого опусу. Однак інтродукція до першої сонати ор.102 відрізняється більш об'ємним і щільним звучанням фактури, збільшенням звукової маси по вертикалі і протяжності в часі.

У порівнянні з ранніми творами насичення й ускладнення фактури є результатом розвитку ансамблевого мислення. Подалі тенденція ускладнення ансамблевого письма (як по вертикалі, так і по горизонталі) зумовлює розшарування фактури на пласти, відносно незалежні між собою і навіть контрастуючі один із одним.

Елегійному роздумові інтродукції протиставлені активний характер і образна сфера сонатного Allegro (темп - Allegro vivace). Головна тема, проведена в октавному подвоєнні, злітає від домінантного звука e1 (a-moll) до верхнього e3 і спадає вниз до d1-f1-e1. Вона завершується імітацією заключного мотиву, що має самостійне значення. Пунктирний ритм, sf і контрасти динаміки fp, переважання домінантного звука мі в натуральному мінорі створюють нервово-збуджений стан.

Основна тональність сонатного Allegro - a-moll - знаходиться у терцовому співвідношенні з тональністю інтродукції (C-dur). Головна тема завершується незвичайно - на шостій високій ступені fis (a-moll) - звідси її незавершений характер. Оскільки сполучна партія відсутня, то лірична, експресивна тема побічної партії після невеликої паузи продовжує (в e-moll) головну.

Сфера побічної партії має значно більші внутрішні контрасти розвитку музичного матеріалу, порівняно зі сферою головної. Октавний стрибок і плавний спадний рух зіставляються з енергійним тріольним рухом у віолончелі [Т.40-52]. При цьому у фортепіанній партії розвивається самостійний, супровідний віолончельному інтонуванню, мотив, який доповнює побічну тему.

Сполучною ланкою, що виконує роль Basso continuo, є музичний матеріал у нижньому регістрі фортепіано. Віолончельні тріолі контрастують зі спадним мотивом у верхньому регістрі фортепіано. Фортепіанна фактура зіставляється з віолончельною, створюючи горизонтальні, відносно незалежні пласти музичного матеріалу, що розвивається. Перекидання даних пластів із віолончельної партії у фортепіанну [Т.55-65] сприяє протяжності розгортання фактури в часі, аналогічної поліфонічному типові. Супровідний матеріал набуває самостійної драматургічної функції.

Трипланова конструкція фактури перетворюється на тришарову, з поліфонічним звучанням пластів, що розподіляються між інструментами на різних звуковисотних рівнях. Кожний пласт відрізняється своїми власними особливостями інтонування, які залежать багато в чому від технології і специфіки гри на інструментах. Сполучення інтонуючих пластів і створює поліфонічне звучання музичного матеріалу.

Мислення музичними пластами збільшує і додає розмаху голосоведенню, є специфікою ансамблевого виконавства, створює цілісне бачення твору без переважання одного компонента над іншим або свідомим затушовуванням одного з них. Іншими словами, ансамблеве мислення полягає у виділенні музичних пластів фактури твору, рівноцінному їхньому відтворенні і звучанні.

Показовою в цьому смислі є заключна партія експозиції [Т.66-75], де контраст віолончельної і фортепіанної фактури в ансамблі очевидний. Тематичний контраст експозиції сонатного Allegro заміняється контрастом емоційно-психологічних станів і настроїв. Більшого значення набуває контраст великих розділів - інтродукції і сонатного Allegro.

Порівнянно з експозицією розділ розробки, в основі якого сфера головної партії, надзвичайно лаконічний - лише двадцять два такти. Розробка динамізується зіставленням нюансів і акцентуванням першої долі такту, виділенням ритмічної фігури (головним чином у фортепіано) [Т.76-97]. Тема звучить в унісон в обох інструментах. Лише в процесі виділення ритмічної фігури фактура розшаровується на два пласти - акордовий і імітаційний (мотив перекидається з високого регістру фортепіано в низький). Віолончельна партія доповнює гармонійну вертикаль.

Невеликий хорал раптово переривае розробку головної теми. Її заключний фрагмент звучить у віолончелі. Після нього відразу ж без переходу наступає реприза [Т.97-154] в основній тональності a-moll. Розшарування фактури на три пласти створює, як і в експозиції, поліфонічне звучання ансамблю. Невелика кода, що нагадує про сферу головної теми, завершує першу частину сонати.

Другій частині передує Adagio, побудоване на мотивному розвитку музичного матеріалу. Можна виділити декілька відносно самостійних мелодичних оборотів, поєднання яких створює фактуру поліфонічного складу. Перший із них звучить у верхньому регістрі фортепіано, а потім перекидається у нижній [Т.1-2]. Гармонічний фон утворюється через розподіл акордів між віолончеллю і спочатку нижнім, а потім верхнім регістрами фортепіано.

У першому разі виникає тісне розміщення акордів у малій октаві, а в другому - широке, що охоплює максимальний об'єм звучання, всередині якого інтонується зазначений мотивний зворот. Через виділення у гармонічній вертикалі голосу, що самостійно розвивається, формується мелодика віолончельної партії згідно з властивостями і кантиленною природою струнного інструмента.

Мелодичний рух віолончелі створює паралельний фортепіанній

партії інтонаційний пласт, а разом із мелодикою фортепіано - фактуру поліфонічного звучання, закономірності виникнення якої відрізняються від закономірностей утворення традиційної поліфонії. Варіювання мелодичного матеріалу віолончелі контрастує фортепіанній партії в ансамблі. Віолончельні фігурації і невелика каденція на початку третього такту виконують роль переходу в процесі розподілу музичного матеріалу між інструментами і перекидання мотиву з регістру в регістр у фортепіано.

Цей прийом характеризує творчий метод і ансамблевий тип мислення Бетховена. Він відповідає імітаційній техніці письма, і з його допомогою долається гомофонно-гармонічний склад музики і музична фактура набуває структури поліфонічного типу. В свою чергу ансамбль постає, на перший погляд, як сполучення пластів музики, що розвиваються самостійно.

Починаючи з третього такту Adagio виникає новий мелодичний матеріал, технологія викладу якого в ансамблі відповідає даному прийому [Т.3-6]. Якщо з'єднати віолончельну і фортепіанну партії, утворивши своєрідний клавір - аколаду з двох, а не трьох рядків, то віолончельне інтонування виявиться басовою основою (свого роду Basso continuo), над якою у верхньому регістрі в октаву проводиться нова, досить розвинена мелодія, а середній регістр фортепіано заповнюється супровідним матеріалом - фігураціями тридцятьдругих.

Виникає класичний зразок трипланової конструкції фактури, що мала місце в трьох перших віолончельних сонатах. У бетховенському оригіналі трипланова конструкція завуальована і перероблена, подана як фактура інтонаційних пластів.

Музичний матеріал Т.3-6 розподіляється між інструментами з урахуванням перекидання мелодичного матеріалу, у зв'язку з чим досягається великий об'єм звучання. До того ж із уведенням у четвертому і п'ятому тактах акордів звучання стає щільнішим. У кульмінації мелодія проводиться в басовому регістрі фортепіано на фоні варіювання супровідного матеріалу у верхньому регістрі інструмента.

Adagio завершується ще одним співучим мелодичним зворотом віолончелі та каденцією [Т.7-9]. У наступній за Adagio реміснісценції теми Andante із першої частини [Т.10-16] повною мірою виявляється бетховенський принцип ансамблевого письма: мотивний переклик на різних звуковисотних рівнях (за допомогою прийому перекидання музичного матеріалу) створює вільну, імпровізаційну імітацію. Музичний матеріал стискується, утворюючи

стрету з фактурою поліфонічних пластів нового типу. Основу цього типу фактури складає гомофонно-гармонічний склад музики.

Подібна музична структура припускає ансамблевий тип мислення, що враховує об'єм і щільність звучання кожного із шарів, їхній розвиток по вертикалі і горизонталі, а також у часі, аналогічно принципам поліфонічної музики. Поліфонічними прийомами комбінується музична фактура лаконічної стрети. При цьому об'єм, щільність, час і простір звучання музичного матеріалу, розмежування голосоведення пластів по вертикалі і горизонталі або їхнє сполучення в одній площині (як правило в середньому регістрі фортепіано і віолончелі, тобто малій-першій октаві) формують новий тип ансамблевої гри.

Як і в першій, темп сонатного Allegro в другій частині - Allegro vivace, однак більш стриманий. Емоційну атмосферу частини створює сполучення скерцозного характеру і лірики.

Головна партія формується на основі двох елементів: initio - поступової, висхідної інтонації (дві шістнадцяті - восьма) і синкопованого мелодичного звороту з наступним висхідним рухом шістнадцятими і тріолями від g до e2, що є розспівом ліричної інтонації. Тема містить інтонаційні контрасти. Зіставлення двох мотивів у інструментальних партіях (перший зворот звучить у фортепіано, а другий - у віолончелі, потім композитор здійснює перекидання інтонуючих пластів [Т.18-38]) необхідно виявляти в процесі виконання відповідно до ремарок dolce і piano.

Лірика переважає над скерцо. Контраст мотивних елементів головної партії згладжується єдиним емоційним настроєм. За будовою вона аналогічна поліфонічним темам. Поліфонічна також і фактура головної партії. У бетховенській творчості пізнього періоду поліфонія виступає «как необходимая форма в одних случаях - лирически утонченного высказывания, в других - обобщенного отражения процессов жизни» [5; 168]. Особливість цього періоду - «лиризация» і «полифонизация сонатной формы» [Там же].

Поліфонічна фактура четвертої віолончельної сонати припускає рівноцінне звучання інструментальних партій в ансамблі, інтонаційних пластів фактури, ступінь виявлення яких виконавцями визначає рівень розвитку ансамблевого типу мислення і залежить від нього. Поліфонічні засоби музичного розгортання використовуються як прийоми формування інтонаційних пластів фактури в ансамблевій музиці, тобто ансамблевої цілісності.

Злиттям поліфонічного і гомофонно-гармонічного типів мис-

лення створюється новий характер об'ємно-просторово-часового звучання музики, оснований на ансамблевому баченні і сполученні не стільки, власне голосоведення, скільки інтонуючих з урахуванням вертикалі і горизонталі пластів, розмежування, зміна і розвиток яких здійснюється вільно, без суворого підпорядкування закономірностям поліфонії у її традиційному розумінні.

Ще одне важливе нововведення експозиції другої частини - злиття сполучної і побічної партій, що відзначається Протопоповим у музиці пізнього періоду Бетховена у зв'язку з посиленням поліфонічності і новими, «постепенно складывающимися принципами развития в сонатном Allegro» [5; 164].

У творах раннього періоду, відзначає дослідник, центром експозиції є сфера побічної партії. Такий підхід виявляється в сонатах ор.5, де сонатне Allegro перших частин має по дві побічні теми.

У середньому періоді творчості композитор переборює цей принцип, «поставив основной акцент на главной теме и сделав побочную ее производным» [5; 164]. Аналогічне трактування експозиції виявляється й у першій частині віолончельної сонати №3, ор.69.

Нова стадія еволюції сонатного Allegro, багато в чому зумовлена поліфонізацією сонатно-симфонічного циклу, - це «полная утрата побочной темы, растворившейся в потоке движения от начальной главной темы. И побочная партия в таких случаях перестает существовать как тематическая и структурная единица, на смену приходит связующе-побочная сфера, завершаемая сильным кадансом в необходимой новой тональности» [Там же].

Це ж нововведення характерне й експозиції другої частини аналізованого твору. Якщо в першій частині сполучна тема зовсім відсутня, то тут вона основана на інтонації побічної теми і тонально нестійка [Т.39-46]. Модуляція здійснюється з C-dur через a-moll і D-dur у G-dur, у якому викладена побічна тема. Встановлюється такий взаємозв'язок тематизму, коли «побочная как бы перестает существовать самостоятельно, являясь простым продолжением связующей» [5; 191].

В партії віолончелі сполучна тема завуальована і створює враження варіювання на фоні переривчастих інтонацій фортепіано. Потім варіювання здійснюється у фортепіанній партії, а тематичний пласт розвивається віолончеллю.

В межах побічної партії проведення теми та її варіювання поєднуються, формуючи два пласти, що розвиваються в ансамблі досить самостійно по типу контрастної поліфонії. Їхня взаємо-

дія по вертикалі, взаємне переміщення із регістру в регістр, одночасне проведення теми і варіацій на різних звуковисотних рівнях формують фактуру ансамблю, де інструменти, змагаючись, концертують, ведуть діалог скерцозного характеру.

У музиці гомофонно-гармонічного складу Бетховен виявляє інтонаційні пласти по типу поліфонічного голосоведення. Необхідне рівноцінне звучання пластів фактури потребує участі в ансамблі дуету солістів, а не Solo й акомпанементу, що є характерним концертно-віртуозному жанрові. Сольні епізоди віолончелі із супроводом гомофонно-гармонічного складу в цій сонаті практично відсутні.

Завершується побічно-сполучна сфера також нетрадиційно. Виникає новий мелодичний зворот, що закріплює тональність побічної партії G-dur і варіюється при його повторенні [T.59-73]. Тільки в самому кінці виникає initio головної партії як ритмічна фігура у високому регістрі фортепіано. І тут прийом переміщення музичного матеріалу по звуковисотних рівнях (низькому, середньому, високому) превалює в процесі розгортання, створюючи поліфонічну структуру з вільною імітацією інтонаційних пластів.

Сполучно-побічна сфера розширена як одна з різновидів сонатної форми пізнього періоду Бетховена [5; 203]. Заключна партія виконує функцію гальмування. За формою - це період із доповненням: «В сущности, и всю ее можно назвать дополнением, как это имеет место, например, в сонате №28 и в Девятой симфонии» [5; 204].

В експозиції другої частини віолончельної сонати як заключна партія виступає такт паузи і несподівані «волинкові» квінти (органний пункт), що рухаються в терцовому співвідношенні: Es-dur - C-dur - As-dur [T.75-93], на фоні яких у фортепіано двічі звучить initio головної теми. Заключна партія переходить у розділ розробки сонатного Allegro, в основі якого - невелике чотириголосне фугато [T.91-121].

На фоні віолончельної квінти (As-dur) тема фугато починається з домінантного звука es2 у верхньому голосі, а відповідь - тонічним as1 на чверть пізніше. Сполучення цих двох пластів (віолончельної квінти і тритактової імітації у фортепіано) створює об'ємне звучання з прозорою фактурою [T.91-93]. Подальший розвиток фугато пов'язаний з імітацією теми в інструментальних партіях - у низькому регістрі фортепіано і середньому віолончелі, ладовим контрастом (f-moll мелодичний) і додатком ще двох голосів.

Виникає поступово низхідна секвенція (фортепіано), що відразу передається з першої-другої октави фортепіано в малу октаву партії віолончелі, створюючи складний контрапункт. Прийом взаємного перекидання музичного матеріалу аналогічний складному (вертикально-рухливому) контрапункту застосовується у творі найчастіше. Фугато плавно переходить у гомофонно-гармонічну фактуру. При цьому сексти віолончелі в низькому регістрі суміщаються з фігураціями в тому ж регістрі фортепіано. На цьому фоні варіюється initio тема фугато [Т.114-121].

У репризі імітація initio у фортепіано поєднується з мотивом головної теми у віолончелі [Т.122-129]. В другому проведенні музичного матеріалу створюється контрапунктична фактура. Співвідношення різнотембрових інструментів визначає характер розподілу музичного матеріалу. Концертування, змагання струнного і клавішного стає одним із принципів бетховенського стилю фортепіанних ансамблів.

Сполучно-побічна сфера в репризі відповідає цьому принципу у віртуозному відношенні. Концертування тут виявляється більше, ніж в експозиції [Т.140-183]. Особливого значення в даному розділі набуває зіставлення динаміки «fp», гострих штрихів і плавної, протяжної кантилени.

Заключна партія (такт паузи і віолончельні квінти як органний пункт) із initio теми фугато у фортепіано зриває кульмінацію сполучно-побічної сфери. Як нагадування про фугато звучить на фоні віолончельної квінти Des-dur у басовому регістрі фортепіанна каденція, в основі якої - повна двоелементна тема головної партії [Т.200-217]. Завершує сонату традиційна кода, де особливо яскраво й ефектно виявлено концертний стиль ансамблевої гри. Однак це епізодичне явище в даному творі.

На становлення жанру віолончельної сонати в пізній період творчості композитора величезний вплив мали не стільки суміжний фортепіанному ансамблю жанр концерту або симфонії, скільки еволюція сонатно-симфонічного циклу, що здійснювалась на основі взаємодії, взаємопроникнення принципів розробки музичного матеріалу в сонатному Allegro і поліфонічних принципів музичного розгортання.

Водночас перша соната 102 опусу розвиває ансамблеві знахідки, що підлягають розподілу музичного матеріалу між інструментами в дуеті і були використані в творах ор.5. Стилістичні зміни жанру віолончельної сонати, що спостерігалися вже в третій сонаті, ор.69, пов'язані з використанням інтонаційного словника

поліфонічної музики бахівської епохи.

Цей підхід відзначався і композиторами-романтиками. У бесіді з Е.Делакруа (2 лютого 1849 року) Ф.Шопен висловив думку, що «Бетховена мучила идея Баха. Он много работал над этим» [7; 267]. Шопен звернув увагу на суттєву особливість бетховенського письма: композитор не дотримувався принципів класичної і поліфонічної музики, а перетворював їх.

Ставлення Шопена до творчого методу Бетховена скоріше негативне, ніж позитивне. Ця обставина була пов'язана з культом Моцарта в Парижі того часу. В щоденнику від 7 квітня 1849 р. Делакруа писав: «Там, сказал Шопен, где Бетховен кажется неясным и где ему недостает единства, это происходит не в силу той несколько дикой оригинальности, которую ему ставят в заслугу, а оттого, что он поворачивается спиной ко всем вечным принципам. Моцарт же никогда. Каждая из частей (голосов) имеет у него самостоятельное развитие, которое, согласуясь с другими, образует одну мелодию и с совершенной точностью следует ей; это и называется контрапунктом: punto contra punto» [7; 269].

Нововведення Бетховена - використання поліфонічних засобів музичного розгортання в сонатно-симфонічному циклі й ансамблевий тип мислення композитора - романтики повною мірою не зрозуміли. Перша соната ор.102 дає уявлення про бетховенські принципи в камерно-інструментальному жанрі пізнього періоду. Ансамбль постає як сполучення голосів, часто подвоєних у терцію або сексту, ускладнених акордами, що утворюють музичні пласти з індивідуальним характером інтонування, які розміщені на визначених звуковисотних рівнях, вільно переміщаються і створюють фактуру великого об'єму і щільності звучання. Подальший розвиток цих принципів здійснюється у другій сонаті ор.102.

Список літератури

1. *Письма Бетховена: 1812-1816* / Сост, вст.ст. и коммент. Н.Л.Фишман; Пер. с нем. Л.С.Товалевой и Н.Л.Фишман. - М.: Музыка, 1977. 2.*Kinski G.* Das Werk Beethovens. Tematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner Sdmtlichen Vollendeten Kompositionen. Nach dem Todedes vergassers abgeschlossen und herausgegeben von H.Hdlm. - Mьnchen, 1955. 3.*Письма Бетховена: 1787-1811* / Сост, вст.ст. и коммент. Н.Л.Фишман; Пер. с нем. Л.С.Товалевой и Н.Л.Фишман. - М.: Музыка, 1970. 4. *Серов А.Н.* Статьи о музыке. В 7-ми вып. Вып. 1: 1847-1853 / Сост. и ред., коммент. Вл.Протопопова. - М.: Музыка, 1984. (Русская классическая музыкальная критика). 5. *Бетховен.* Сборник статей в 2-х вып. Вып. 1 / Ред.-сост. Н.Л.Фишман. - М.: Музыка, 1971. 6.*Бетховен Л.ван.* Сонаты для виолончели и фортепиано / Подготовил к изд. Л.Евграфов. - М.: Музыка, 1970. 7.*Шопен Ф.* Письма. В 2-х т. Т.2 / Сост., коммент., вст.ст. Г.С.Кухарский. - изд.2, доп. - М.: Музыка, 1980.

УДК 78.071.2

Ю.І.Лошков

В.А.КОМАРЕНКО І МУЗИЧНА ОСВІТА НА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТАХ В СЛОБІДСЬКІЙ УКРАЇНІ

Творчість видатного українського диригента, реформатора оркестру народних інструментів В.А.Комаренка мало досліджена. В статті вперше аналізуються матеріали, що розкривають значення В.А.Комаренка у формуванні музичної освіти в Слобідській Україні

Володимир Андрійович Комаренко (1887-1969) - відомий український культурно-просвітній діяч, музикознавець, організатор оркестрів народних інструментів, диригент, педагог. Його роль у становленні народно-інструментального академічного мистецтва відзначають дослідники цієї галузі Л.Носов, П.Іванов, М.Гуменюк, Є.Бортник, А.Пересада, М.Імханицький та інші. Важливе місце у своїй діяльності В.Комаренко відводив формуванню основ освіти на удосконалених народних інструментах (домра, балалайка) у спеціальних музичних закладах Харкова.

З освітньою роботою В.Комаренко ознайомився ще на початку XX ст. під час співпраці з Харківським благодійним товариством «Просветительный досуг», де в 1909 р. створив домрово-балалаєчний оркестр. Перед керівником новоствореного колективу постала кадрова проблема: виконавці на народних інструментах не мали належного рівня гри в оркестрі. Ці проблеми спонукали В.Комаренка звернутися до Ради товариства з ініціативою відкрити класи гри на «великоруських» інструментах.

Відкриття класів отримало підтримку завдяки вже існуючій структурі музичної освіти в «Просветительном досуге». Тут навчали грати на загальновизнаних музичних інструментах - струнних смичкових та фортепіано, а також існували вокальні класи. Музичні класи Харківського товариства походять від просвітніх закладів типу «безкоштовних музичних шкіл», започаткованих М.Балакірєвим і Г.Ломакіним у Петербурзі в другій половині XIX ст., у програмі яких, крім хорового та сольного співу, були теорія музики і сольфеджіо. Товариство «Просветительный досуг» було створене по типу Петербурзького «Товариства сприяння моральному, розумовому і фізичному розвитку молодих людей «Маяк». Під час перебування у Петербурзі харківські ініціатори ознайомилися з діяльністю інших просвітніх організацій, що позначилося на формах музичної освіти в «Просветительном досуге»[1].

Таким чином, класи народних інструментів, що відкрилися при Харківському товаристві, органічно увійшли у відпрацьовану структуру музичної освіти. У перші десятиріччя XX ст. подібних закладів, де б навчали грі на домрі і балалайці та надавали загальні музичні знання, у Російській імперії не існувало.[1] Співпраця з Харківським товариством «Просветительный досуг» вивела В.А.Комаренка на унікальний рівень. Він став першим фахівцем із такою різноплановою палітрою досвіду: організатор та керівник домрово-балалаєчних оркестрів, знавець академічних народних інструментів, який одним із перших розпочав їх використовувати в культурно-просвітній діяльності, ініціатор поєднання виконавства на удосконалених народних інструментах з музичною освітою. Ці чинники стали основою формування творчої особистості В.А.Комаренка та зумовили подальшу діяльність харківського митця в умовах Радянської влади.

Створивши при Харківському губернському відділі народної освіти (1920 р.) оркестр народних інструментів, В.Комаренко розгорнув активну культурно-просвітню діяльність, яка мала значний вплив на розповсюдження народних інструментів серед населення. Через кілька місяців після створення оркестру[2] при колективі були започатковані курси гри на народних інструментах, які мали за мету: навчати грі на народних інструментах (домрах, гуслах, балалайках та ін.) чоловіків і жінок віком не молодше 16-ти років, готувати інструкторів та вчителів з навчання грі на народних інструментах, організаторів ансамблів, оркестрів, збирачів та записувачів художньо-цінних народних пісень (аранжувати та інструментувати їх для народних оркестрів), популяризаторів народних інструментів та народної музики.

Термін навчання на курсах - два роки. Тим, хто склав іспити, видавали посвідчення інструктора з навчання грі на народних інструментах. На курсах викладали такі дисципліни: 1) гра на домрах, балалайках, мандолінах, гітарах, гуслах тощо; 2) елементарна теорія, гармонія; 3) спеціальна інструментовка; 4) обов`язкове фортепіано; 5) оркестрова гра; 6) інструкторські методи[2]. Курси при оркестрі В.А.Комаренка проіснували близько десяти років і мали велике значення для професіоналізації виховання виконавців на академічних на-родних інструментах у Харкові.

Класи гри на народних інструментах у спеціальних музичних закладах Харкова вперше виникли у 1922 р. Їх відкриття пов`язане з ім`ям В.А.Комаренка. На початку 20-х р. XX ст. у Харкові серед спеціальних музичних закладів діяла одна професійна му-

зична школа (Музпрофшкола) та музично-драматичний інститут. З 1922 р. В.Комаренко почав працювати в Музпрофшколі як викладач класу народних інструментів. У класі Комаренка було на той час 12 учнів, більшість з яких - учасники Харківського Симфонічного оркестру народних інструментів. Ймовірно, саме ці учні увійшли до складу шкільного домрово-балалаєчного ансамблю, який згадується в програмі одного з концертів.

На початку 1924-1925 навчального року В.А.Комаренко очолює Основ`янське (район Харкова) відділення Музпрофшколи. В цьому ж 1924 р., при Основ`янському відділенні за ініціативою Комаренка відкрито музичні курси для дорослих. На курсах викладали і гру на народних інструментах. За 16 років (1924-1941) існування курси закінчили багато музикантів, які стали авангардом художнього самодіяльного руху в Радянському Союзі. У 1928 р. навчальний план Музпрофшколи збільшився через введення класів гри на гармоніці, гітарі та оркестрового класу[3]. З 1-го січня 1929 р. Основ`янське відділення Харківської музпрофшколи стало самостійним навчальним закладом: Другою Харківською музпрофшколою, - яку очолив В.А.Комаренко. А з лютого цього року при школі створено виробничу частину та музично-промисловий відділ на її основі.

Музичне відділення школи стало випускати музичних вихователів, керівників оркестрів та хорів для шкіл, клубів, сільбудів; а музично-промисловий відділ (техніків музичної промисловості[4]). Виробнича частина мала вигляд майстерень, які виготовляли та ремонтували народні інструменти (щипкові, дворядні, оркестрові темброві гармоніки та баяни). За розпорядженням Урядової Комісії від 29-го вересня 1930 р. у Харкові на базі музично-промислового відділу 2-ї музпрофшколи з 1-го жовтня відкрито технікум музичної промисловості.

За наказом Відділу народної освіти Харківського місцевого комітету від 4 січня 1931 р. В.А.Комаренка призначено на посаду завідуючого технікумом. Створений навчальний заклад підпорядковувався Промислової секції Харківської міської ради. Харківський музично-промисловий технікум був першим у СРСР навчальним закладом, який готував кадри для музичної промисловості[3]. Повний курс навчання у технікумі тривав три роки. Студенти навчались на п`яти факультетах: щипкових інструментів, гармонік, духових інструментів, клавішних інструментів, смичкових інструментів.

Заклад готував техніків - конструкторів та техніків-технологів

музичної промисловості. Учні технікуму вивчали загальномузичні дисципліни, гру на музичних інструментах та предмети, пов`язані з їх виробництвом. Це був принципово новий навчальний заклад, який мав задовольнити потреби музичних фабрик у висококваліфікованих кадрах та вирішити проблему виготовлення якісних вітчизняних музичних інструментів.

Крім адміністративної роботи в технікумі В.А.Комаренко працював викладачем, зокрема курсу інструментознавства, який сам розробив. На той час це була нова дисципліна. За станом на липень 1931 р. курс інструментознавства мав розділи: 1) щипкові інструменти; 2) гармоніки; 3) фортепіано. Розділ щипкових інструментів містив історичні повідомлення, методичну інформацію, поради по виготовленню щипкових інструментів (домри, балалайки, гітари, мандоліни, кобзи, бандури).

У розділі гармонік автор надає історію виникнення, розвитку та розповсюдження цих інструментів, зокрема в Росії, та інформацію про виробництво гармонік. Зважаючи на програми, звичайно, можна поставити багато запитань, але неможливо не відзначити надзвичайно прискіпливий обсяг запропонованої тематики, прагнення поєднати музикознавче спрямування предмета з фаховим спрямуванням закладу.

У 1933 р. Харківський музично-промисловий технікум здійснив перший випуск своїх вихованців. У цьому ж році заклад переведено до Києва, де через деякий час він припинив своє існування. Таким чином, Харківський технікум музичної промисловості був єдиним закладом в Україні, де викладання гри, зокрема на народних інструментах, здійснювалось у комплексі з загальномузичними дисциплінами та досконалим вивченням побудови інструментів, їх виготовлення. Припинення діяльності цього навчального закладу призвело до поступового зниження якості музичних інструментів вітчизняного виробництва. Центральне місце у впровадженні викладання гри на народних інструментах у вищих навчальних музичних закладах належить В.А.Комаренку.

Так, влітку 1924 р. він подав на затвердження у Народний Комісаріат Освіти (Наркомос) України «Устав Українського Музичного Товариства по вивченню музичної народної творчості та розповсюдження в народі музичної грамоти», ме-та якого («розвиток нової культури, популяризація в масах народних оркестрів і хорів та створення для них літератури»[5]). Наркомос не затвердив Устав, але у цьому ж 1924 р. при Харківському музично-драматичному інституті (ХМДІ) було впроваджено курс «інструментознавст -

ва» (що фактично означало - клас народних інструментів) на відділі соціалістичного виховання, де навчались майбутні вчителі, що здебільшого були відряджені до ХМДІ з провінції.

З 1 вересня 1924 р. В.А.Комаренка запросили викладати курс «інструментознавства» в ХМДІ. Докладнішу інформацію про ці часи знаходимо в особистих спогадах В.Комаренка: «Боротьба за престиж народних інструментів проявлялась в різні часи порізному. У 1924-1925 рр. група професорів Харківської консерваторії - П.К.Луценко, Н.Б.Ландесман, А.П.Лунц, В.Д.Петров (усі піаністи) ... вирішили підняти в консерваторії авторитет народних інструментів і, під моїм керівництвом, організували квартет домристів. З цього приводу Луценко говорив: «У моєму класі є бездарні піаністи, які, рятуючи себе, пішли в «народники». Гадаю, що і там вони не будуть щиросердними. Це була суща правда». Таким чином, перші шляхи народно-інструментальної освіти у Вищих навчальних закладах були складними як в організаційному, так і в кадровому плані.

У 1926 р. директор ХМДІ професор С.П.Дрімцов (1867-1937) запросив на роботу відомого українського культурного діяча Г.М.Хоткевича (1877-1938) для викладання гри на бандурі та, об`єднавши всі народні інструменти (домра - викладач В.Комаренко, балалайка - викладач М.Даньшев), створив кафедру народних інструментів, яку очолив В.А.Комаренко[6]. До речі, відомі дослідники народно-інструментального виконавства М.Імханицький[7] та А.Мірек[8] помилково вважали Київську консерваторію першою у створенні кафедри народних інструментів у радянських музичних вузах. Порівняно з ХМДІ в Києві кафедру організовано на 12 років пізніше. У 1927 р. дисципліни, пов`язані з народно-інструментальним виконавством, викладали на двох відділеннях ХМДІ (соціалістичного виховання та політичної освіти: 1-й рік навчання (курс «Народні інструменти» - теорія та практика інструментознавства, гра в оркестрі) - 2 години на тиждень; 2-й рік навчання (курс «Ансамбль народних інструментів» (оркестровка і диригування) - 2 години на тиждень; 3-й рік навчання (курс «Ансамбль народних інструментів» - диригування та практика в установах) - 2 години на тиждень.

Деякі подробиці навчального процесу містяться в листі Л.І Носова (учня В.А.Комаренка). Він писав, що в 1927-1928 рр. проходив практику в одному з харківських клубів як керівник самодіяльного оркестру народних інструментів. У цьому ж році Комаренко почав роботу по створенню інститутського оркестру

народних інструментів. У місцевій пресі кілька разів згадувався студентський оркестр народних інструментів ХМДІ, потім Харківської державної консерваторії (ХДК).

У 1934 р., у зв`язку з переведенням столиці України до Києва, Харківський музично-театральний інститут (колишній ХМДІ) реорганізовано в Музичний технікум підвищеного типу, на базі якого в 1936 р. було створено два навчальні заклади (Консерваторію та музичне училище при Консерваторії, куди увійшов увесь професорсько-викладацький склад інституту). Викладав у цих закладах і В.А.Комаренко. У 1938 р. у пресі надрукована стаття Голови циклової комісії Харківського музичного училища (ХМУ) при ХДК доцента В.Комаренка, присвячена концерту - показу дипломних робіт випускників капельмейстерсько-хормейстерського факультету ХМУ по класу народних інструментів В.Зубченка, І.Лейкума та Краснянського. Автор розповідає, що оркестром диригували студенти. Програму концерту складали музичні твори, оркестровані випускниками (2-га частина 4-ї симфонії П.Чайковського, увертюра до опери «Альцеста» К.Глюка, Рондо з 1-го концерту для фортепіано з оркестром Л.Бетховена та «Вальс - Фантазія» М.Глінки). Цей перелік свідчить про високий виконавський рівень студентського оркестру.

Стаття деякою мірою висвітлювала діяльність очолюваного В.Комаренком навчального підрозділу. Автор зосереджував увагу читача на тому, що і творчі колективи міста, і навчальні заклади поповнювали обдаровані учасники художньої самодіяльності. Під час навчання студенти проходили виробничу практику в загальноосвітніх школах як педагоги та диригенти оркестрів народних інструментів. Високий рівень набутих знань надавав їм можливість зі своїми музичними колективами брати участь у міських та обласних олімпіадах художньої самодіяльності[9].

У період з 1924 по 1941 рр. В.А.Комаренко підготував близько 60-ти фахівців, серед них: А.Зоря - художній керівник Ансамблю пісні і танцю Архангельського військового округу (1946-1949рр.), у 50-ті рр. - музичний керівник Державного ансамблю пісні і танцю Донбасу; В.Нестеренко - капельмейстер, художній керівник Ансамблю пісні і танцю Прибалтійського військового округу (50-ті рр.). Визначною подією у діяльності В.А.Комаренка став конкурс студентів українських консерваторій у 1939 р. у Києві, де брав участь квартет домристів під керівництвом Комаренка, виступ якого було відзначено на підсумковому засіданні конкурсної комісії.

В.А.Комаренко викладав практично всі дисципліни, пов"язані з народно-інструментальним виконавством: техніку диригування, інструментовку, методику викладання гри на народних інструментах, оркестровий клас та гру на народних інструментах. Крім педагогічної роботи В.Комаренко плідно займався і методичною діяльністю. Розробив навчальні програми по дисциплінах: спеціальний інструмент, інструментовка, методика викладання гри на народних інструментах, читання партитур, оркестровий клас для вечірніх музичних шкіл України, Музичного училища, Консерваторії. Педагогічна та методична діяльність В.А.Комаренка у вищому музичному навчальному закладі Харкова набула визнання у 1935 р., коли йому було присвоєно почесне звання доцента, першому серед діячів народно-інструментального мистецтва в СРСР. За відмінну підготовку кадрів Комаренко мав подяки в наказах комітету у справах мистецтв України.

У 1941 р. В.А.Комаренко очолив Харківський музичний комбінат (консерваторія, музичне училище та школа для обдарованих дітей). У скрутні часи окупації Харкова німецько-фашистськими загарбниками, завдяки діяльності директора, вдалося врятувати багатьох людей від загибелі. Так, Олена Коломійцева у листі висловлює вдячність Комаренку: «Вам, одному Вам, ми, студенти, зобов"язані порятунком від відправки до Німеччини. Тільки завдяки Вашій енергії ми, сотні студентів, були на офіційному положенні та мали про це документ».

За свідченням сучасників, при Консерваторії у цей час працювала студентська їдальня, яка стала притулком для багатьох знедолених, зберегла їх від голодної смерті. В.А.Комаренко зумів у той час, коли німецькі загарбники знищували або вивозили все, що мало яку-небудь цінність, зберегти майно Консерваторії, основні музичні інструменти, а також нотний бібліотечний фонд. Після визволення Харкова, завдяки збереженню основних фондів, бібліотека консерваторії обслуговувала всі музичні заклади Харкова (філармонію, театр опери та балету ім. Т.Шевченка, Радіокомітет, Ансамбль Червоноармійської пісні і пляски тощо). 1100 екземплярів нот і 262 примірника музичної літератури було виділено ХДК для поповнення фондів музичної бібліотеки Київської консерваторії.

У серпні 1943 р. В.Комаренко розпочав діяльність по поверненню з евакуації професорсько-викладацького складу та студентів. З вересня цього року в Консерваторії відновлено навчальний процес. Важливу роль у культурному житті Харкова після

визволення від німецьких військ мав музичний лекторій, відкритий при Консерваторії. Він забезпечував студентів виробничою практикою, а також, коли у визволеному Харкові ще не розпочала свою діяльність філармонія, здійснював активну концертну діяльність в місті. Під егідою музичного лекторія діяли 3 концертні бригади (в кожній по 10 виконавців), які з січня по серпень 1944 р. провели 130 концертів.

Діяльність В.А.Комаренка по відновленню життя в Харкові і велику концертно-шефську роботу в роки війни оцінив Радянський Уряд, нагородивши Володимира Андрійовича медалями «За доблесну працю у Великій Вітчизняній війні» та «За перемогу над Німеччиною у Великій Вітчизняній війні. 1941-1945 рр.». Крім адміністративно-господарської діяльності В.Комаренко в цей час працював викладачем. З 1945 по 1947 рр. клас домри В.Комаренка закінчили М.Фатєєв (директор Харківської дитячої музичної школи №4, Л.Карпова - директор Харківської середньої спеціальної музичної школи - інтернат, М.Лисенко - з 1957 по 1963 рр. - завідувач кафедри народних інструментів Харківської консерваторії, з 1963 по 1969 рр. - завідувач музичної кафедри Київського педагогічного інституту, а з 1969 р. - професор Київської консерваторії.

У травні 1947 р. М.Т.Лисенко, як один із кращих студентів ХДК, брав участь у творчому огляді студентів консерваторій України, який проходив у Києві. Під час виступу виконав концерт для домри з окестром М.Будашкіна (перше виконання на чотириструнній домрі) та першу частину концерту ре-мінор І.С.Баха. У зв"язку з успішним виступом М.Лисенка В.А.Комаренко як педагог виконавця отримав подяку Міністерства культури України.

Відомий український композитор А.Штогаренко писав: «12 травня 1947 р. я слухав на показі студентів консерваторій УРСР у Києві студента V-го курсу Лисенка... Цей показ, як і попередня його (В.Комаренка - Ю.Л.) праця в Консерваторії, починаючи з 1924 р., свідчать про його велику ерудицію, як викладача, про його любовне відношення до виховання кадрів у галузі народних інструментів». Директор ХДК В.Т.Борисов у довідці Міністерству Вищої Освіти СРСР від 1946 р. серед видатних фахівців - музикантів, які працювали у закладі, називав В.А.Комаренка.

Значна роль належить В.А.Комаренку і у впровадженні академічних народних інструментів у педагогічних вузах. Наприкінці березня 1957 р. на філологічному факультеті Харківського педагогічного інституту ім. Г.С.Сковороди створено одну з перших

кафедр хорового співу та музики, яку очолив Комаренко. У зв"язку з великим обсягом методичної роботи кафедру було поділено на 4 секції: музично-теоретична, диригентсько-хорова, народних і смичкових інструментів, фортепіано. В.А.Комаренко розробив перший навчальний план кафедри, де в курсі «спеціальний музичний інструмент» зазначалися домра, балалайка, бандура та баян. Він - автор програми з курсу гри на домрі, а в 1962 р., за дорученням Міністерства Освіти України, детально переробив програму по класу народних інструментів для педагогічних вузів.

На початку 1958 р. В.А.Комаренко створив студентський оркестр народних інструментів. У навчальний план були впроваджені два нових предмети: оркестр та методика роботи з оркестром. У подальшому оркестр щорічно брав участь в оглядах художньої самодіяльності вузів Харкова в одній групі з навчальними ко-лективами Харківської консерваторії та інституту культури, що свідчить про високий виконавський рівень оркестру. Справу В.А.Комаренка продовжив його учень М.Т.Лисенко, впровадивши академічні народні інструменти в Київському педагогічному інституті в середині 60-х рр. XX ст.. Таким чином, діяльність В.А.Комаренко має велике значення в процесі становлення професійної освіти на академічних народних інструментах у музичних навчальних закладах Радянського Союзу.

Примітки

[1] Відомий дослідник народно-інструментального мистецтва М.Імханицький в дослідженні «У истоков русской народной оркестровой культуры» згадує про існування на початку XX ст. курсів гри на «великоруських» інструментах при Петербурзькому Народному Будинку, започаткованих М.Приваловим. Але автор монографії не пише про викладання загальномузичних дисциплін на цих курсах.

[2] Під час заснування колектив отримав назву «Старовинний оркестр народних інструментів». З 1921 р. його перейменовано на «1-й Симфонічний оркестр народних інструментів». З 1938 по 1953 рр. колектив підпорядковувався Харківській державній філармонії.

[3] У 1932 р. музично-промисловий технікум відкрився в Ленінграді.

Список літератури

1. *Звіт гуртка «Просветительный досуг» за перший 1909/1910 рік діяльності.* - Державний архів Харківської області. - Ф.№ 29. - оп.1. - од.зб.163. 2.*Устав курсів з навчання грі на народних інструментах.* - Державний архів Харківської області. - Ф.№ Р-820. - оп.1. - од.зб.335. 3.*Музыка - рабочим* // Харьковский пролетарий. - 1928. -19 сент. 4.*Нове в роботі Музпрофшкіл* // Музика масам. - 1930. (№7/8. - С.40. 5.*Комаренко В.* Доповідь про організацію Музичного Товариства, 1924. - Державний архів Харківської області. (Ф.№ Р-1002. - оп.2. - од.зб.39. 6. *Бортник Е., Савиных В.* Кафедра народных инструментов Украины // Харьковский институт искусств, 1917-1992. - Х.,1992. - С.197-200. 7.*Имханицкий М.* У

истоков русской народной оркестровой культуры. - М.,1987. - С.26. 8.*Мирек А.* История гармонно - баянной культуры в России с 1800 до 1941: Автореферат диссертации доктора искусствоведения. - М.,1983. - 32 с. 9.*Комаренко В.* Випуск молодих диригентів // Соціалістична Харківщина. - 1938. - 29 січня.

УДК 781.7:785(09)

В.М.Окидач

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФУНКЦІОНУВАННЯ КРІПАЦЬКИХ ОРКЕСТРІВ В УКРАЇНІ

Стаття цінна історичними матеріалами і аналізом розвитку оркестрово-виконавського мистецтва України

Процес радикальних суспільних перетворень в Україні, тісно пов'язаний зі сферою культури та мистецтва, зумовлює необхідність нового осмислення концептуальних підходів при розробці культурної стратегії самостійної демократичної держави. Оркестрове виконавство невід'ємне від культури, виступає як її структурна частина, органічно пов'язане з іншими частинами цілого, впливає на них і само піддається зворотному впливу. Перебуваючи в єдності, ціле (художня культура) і частина (оркестрове виконавство) переходять одне в одне, утворюючи складну діалектичну єдність, і разом з тим різняться, розвиваючи особливе до рівня всезагального, коли сутнісний розвиток частини (без її порушення) є як конкретним втіленням родової сутності цілого.

Оркестрове виконавство відіграло важливу роль у справі становлення та розвитку естетико-ціннісних аспектів художньої культури України, менталітету українського народу. Становлення оркестрового виконавства - вельми тривалий історичний процес, який мав декілька складових: музичний інструментарій, наявність певних умов суспільного та мистецького життя етносу, розвиток музичних жанрів, стилів та ін. Ці складові були рушійною силою, спонукали до спільного виконавства та створення засад колективної гри музикантів-інструменталістів. Все це в розвитку і зумовило виникнення такого унікального творіння людства як оркестр.

Так склалося, що теорія оркестрового виконавства мало вивчена. Якщо теоретичні засади загальної теорії виконавства діставали спорадичного висвітлення в різних наукових працях, деякі питання з'ясовувалися в статтях та розвідках, то вивчення історії та теорії українського оркестрового виконавства перебувало у незадовільному стані. Оркестрова культура почала формуватися в Європі в XVII ст. На слов'янських землях музична культура

дворянських кіл поступово залучала все більш широкі верстви суспільства, проникаючи в провінційні кутки. Одночасно, з середини XVII ст., як відзначав видатний історик В.Ключевський, на суспільство «почала впливати іноземна культура, багата досвідом та знаннями» [2,13]. Починалося систематичне навчання музиці, яке в садибному середовищі, як і в столицях, набувало своїх специфічних ознак. А взагалі мода на так звану «домашню музику» виникла давно.

Звернувшись до історичних джерел, находимо, що ще київські князі за прикладом візантійських імператорів наймали танцюристів, співаків, музикантів. На думку В.Розанова, кріпацькі оркестри з'являються в маєтках вельмож та великих поміщиків «для усолоджування слуху господарів італійською музикою. В цьому виявлявся вплив італійської опери, яка швидко увійшла в моду при дворі» [5,5]. Зокрема, домашні оркестри за декілька десятиліть удосконалились у своєму мистецтві настільки, що затьмарили своєю майстерністю двірські оркестри, виконуючи складні симфонічні твори.

«Справа в тому, - писав Д.Рогаль-Левицький, - що музика при дворі, за всіма її якостями, залишалась весь час на рівні двірської розваги, а музика в домашніх умовах, завдяки присутності достеменних талантів, якими був багатий російський [читай: слов'янський - В.О.] народ, дуже скоро переросла в справжнє мистецтво» [4,33]. Інший музикознавець Л. Раабен висловлює думку, що за зразком двору і для задоволення своїх музичних потреб «великі вельможі, а потім і столичні та провінційні дворяни почали організовувати у себе оркестри та інструментальні капели». Він також дає відповідь, чому оркестри були кріпацькі: «...запрошувати до себе на службу іноземних виконавців міг далеко не кожний» [3,17].

Безсумнівно, що сімейно-побутове музикування було значною складовою частиною художньої культури України. В панських садибах організовувались оркестри із селян-кріпаків. Перші з них існували вже в XVII ст. Розквіт оркестрового виконавства був пов'язаний з експлуатацією безправних кріпаків-музикантів, які, крім своїх музичних обов'язків, нерідко виконували іншу роботу. Кріпацькі оркестри, які були перш за все обов'язковим атрибутом домашніх музикувань, відіграли величезну роль у розвитку музичної культури України. Вони стали першими осередками національного професіонального виконавства.

Протягом другої половини XVIII ст. кріпацькі оркестри набули поширення на Лівобережній Україні, чому сприяла музична обдарованість слов'янської людини. У Російській імперії кінця

XVIII та початку XIX ст. налічувалося декілька сотень кріпацьких оркестрів, значна частина яких була в Україні. Можливо, не всі оркестри мали належний професіональний рівень, але сама кількість їх свідчить про розмах музикування та культури, нечуваний для країн Західної Європи, і про те, що «вже на той час у Росії існувала високорозвинена культура оркестрової гри» [6,68].

Особливості історичного розвитку музично-культурного процесу в Україні протягом XIX ст. неможливо правильно зрозуміти без урахування величезного впливу домашнього музикування. Воно задовольняло природну потребу в музиці, яка завжди існувала в широких колах слов'янського суспільства. Родина, як своєрідна музична аудиторія, була тісно пов'язана з системою виховання, що існувала на той час. Навчання музиці та гра на музичних інструментах вважалися невід'ємною частиною виховання в родинах дворян та різночинної інтелігенції. Музикування було одним із суттєвих елементів домашнього побуту цих кіл.

На початку XIX ст. у побуті поширилася організація домашніх концертів, вистав, читання вголос літературних творів, бесід про музику та літературу. З другої половини XVIII ст. по всій Україні, а особливо на Лівобережжі, виникають кріпацькі оркестри та театри, які діяли в маєтках українських поміщиків і були своєрідними осередками музичної культури. Мистецтво кріпацьких оркестрів, як зазначають автори «Історії української музики», «нерідко сягало справді високої художності, основу їх репертуару складали твори видатних західноєвропейських композиторів» [1,17]. Таким чином, можна дійти висновку, що в галузі оркестрової музики Україна на першу половину XIX ст. була високорозвиненою оркестровою європейською державою з численними оркестровими колективами, які мали цікаві і складні програми, з досить розгалуженою системою гастрольної справи.

До середини XIX ст. музичне життя в Україні розвивалося на основі виваженої концепції, яка включала і теоретичні (морально-світоглядні) і суто організаційні питання; здійснення сімейних музичних вечорів мало міцну основу - місцеві творчі сили. Репертуар кріпацьких оркестрів, оркестрових колективів навчальних закладів, оперних театрів тощо свідчить, що слухацька аудиторія була всебічно ознайомлена з творчими надбаннями різних національних композиторських шкіл Західної Європи та Росії, а виконавський рівень оркестрових колективів України був одним із найвищих в Європі.

Таким чином, головними причинами виникнення оркестрів в

Україні були: сприятливі умови розвитку музичного мистецтва; вплив італійської опери; музична освіта дворян; вивчення музики, зокрема інструментальної, у навчальних закладах; наслідування оркестрового виконавства, яке вже почало функціонувати в Росії; розвиток та поширення сімейно-побутового музикування; становлення гастрольно-концертної справи.

Список літератури

1. *Історія української музики:* В 6 т. Т.1 / Редкол.: М. Гордійчук та ін. - К., 1989. 2. *Ключевский В.* Западное влияние в России после Петра // В.Ключевский Неопубл. произ. - М., 1983. - С. 5-68. 3. *Раабен Л.* История русского и советского скрипичного искусства. - Л., 1978. 4. *Рогаль-Левицкий Д.* Беседы об оркестре. - М., 1961. 5. *Розанов В.* Русские народные инструментальные ансамбли. - М., 1972. 6 *Ямпольский И.* Русское скрипичное искусство: Очерки и материалы. Ч.1. - М.-Л., 1951.

УДК 78.071.2(477.54)"19":787.7

В.Г.Тоцька

ХАРКІВСЬКА КАПЕЛА КОБЗАРІВ ім. Т.Г.ШЕВЧЕНКА

Досліджується історія утворення Харківської капели кобзарів і популяризації в 20-ті рр. XX ст. народного кобзарського мистецтва. Українські кобзарі були культурною і політичною опозицією того часу, зберігачами народної пам'яті

Складна ситуація в Україні на початку 20-х років - наслідок кризової політики воєнного комунізму і різкого впровадження НЕПу. Слід відзначити особливу зацікавленість нової влади не лише політичною, економічною сферами, а також духовним життям України. Більшовицька влада використовувала функції культури для потреб офіційної ідеології. Це призвело до змін форм, методів, підходів до народного мистецтва. Мистецтво стає засобом політосвітньої роботи, створено спеціальний орган - Головполітосвіту, головні функції якого - контроль і цензура в культурі. Після Жовтневої революції розвивається масове мистецтво: хорове, оркестрове, ансамблеве. Вокальна музика, народна пісня завжди були доступними, зрозумілими та улюбленими жанрами не лише селян, а і інших різних верств населення.

Радянська влада порушила питання про використання народних пісень та інструментів в політосвітній і музично-виховній роботі. Керівні органи влади всіляко підтримували масовість і одноманітність, заміну традиційних жанрів народної творчості новою масовою пролетарською культурою. Виникло протистояння «старої» та «нової» культур, на сторінках газет та журналів велися дискусії про різницю між «пролетарською» і «селянською» культурами. Українське село зберігало свої націо-

нальні традиції, культуру, мову. Традиційне кобзарство - яскравий представник «селянської» культури, усної традиції. Пристосування «селянської» до «пролетарської» культури призвело до змін і нищення кобзарської традиції, сольне виконавство було замінене ансамблевим або оркестровим.

Спроби об'єднати кобзарів в колективи були ще на початку XX ст. як в Україні, так і Росії, але такі колективи, як правило, тривалий час не існували бо були не природнім, а штучним витвором. Одним з перших, хто об'єднав кобзарів і лірників, а також троїсту музику - був кобзар Гнат Хоткевич із Харкова, коли готував етнографічний виступ кобзарів на XII Археологічному з'їзді (1902 р.). Повернувшись із Галичини на Лівобережну Україну у 1912 р. - він здійснив другу спробу з'єднання кобзарів у гурт. Г.Хоткевич згадував: «Перед цим це було зоборонено, тепер стало вільніше. Отже це була Перша Капеля. Складалася з сліпих кобзарів, бо інших не було»[1, 143]. Цей гурт з кількох кобзарів зібрався у Києві, серед учасників треба відзначити імена відомих кобзарів Древченка, Каліберду та ін.

Під впливом подій, що відбулися на XII Археологічному з'їзді, розповсюджується досвід оранізаціїї кобзарів у невеликі гурти. Відомі невеликі гурти бандуристів організовані Домонтовичем, Злобінцевим, Шевченком. Пізніше кобзарські гурти розростаються у колективи, що мають від дванадцяти і більше учасників. М.Домонтович у 1906 р. організував гурт бандуристів із шести учасників. Брав разом з ними участь у концертах.

У журналі «Рідний край» №13 за 1908 р. знаходимо відомості про студентський гурт бандуристів з шести осіб під керівництвом Злобінцева, про їх виступ на вечорі присвяченому пам'яті Т.Г.Шевченка, що організовало товариство «Боян».

В.Шевченко створив при товаристві «Кобзар» у Москві гурт бандуристів із студентів, вони мали виступи у Росії та в Україні (1913-1914 р.). Після Жовтневої революції у 1918 р. розпочав свою роботу «Хор кобзарів» - перший керівник В.Ємець, учасники: М.Теліга, Х.Діброва, А.Слідюк, Г.Копан, О.Дзюбенко, М.Панченко, Г.Андрійчик, що пізніше названо - Київська капела кобзарів, серед них: Дорошенко, Андрійчик, Копан, Комаренко, Яценко, художній керівник М. Полотай. Капела працювала в 20-30-х р. при Головполітосвіті УСРР у складі 12 кобзарів, «що мандруючи по Україні, виступаючи по селах, фабриках, заводах, по клубах проводить значну політосвітню роботу, подаючи масам оновлений репертуар»[2, 202].

У Харкові, при Всеукраїнській Спілці Письменників у 1923р. створено спілку - Другу всеукраїнську робітничо-селянську організацію кобзарів, яка з 1925р. працювала при Центральному селянському будинку м. Харкова. Про це свідчить письмове звернення до Харківської Окрнаросвіти уповноважених від капели кобзарів Самсоненка та Ільченка: «Ще в 1925 р., липні місяці згуртувалася капела кобзарів, через декілька місяців після цього шануючи великого поета-кобзаря Т.Г.Шевченка, виконуючи його твори серед широких народних робітничо-селянських мас, на загальних зборах Капели ухвалили присвоїти їй назву ім. Т.Г.Шевченка»[3, 1-11]. Відомості про роботу капели в 1923-25 р. ще треба знайти. Роботу і учасників цієї капели (1926-28 р.) висвітлюють: автобіографічний рукопис кобзаря Григорія Ільченка «З кобзою за плечима», літературний запис зроблено професором ХДУ Юрченком Олександром Степановичем; документи з Харківського обласного архіву; газети та журнали 20-30-х років.

Григорій Ільченко вперше зустрівся з капелянами у 1926 р, коли Харківська капела приїхала до Валок з концертами. Григорій Миколайович вже три роки мешкав у Валках. У автобіографічній повісті «З кобзою за плечима» він так характеризує роботу капели, друзів та своє перебування у її лавах: «За мою відданість справі кобзарського мистецтва і за ту натхненність, з якою я взявся за кобзарювання невдовзі мене обрали головою цієї капели. Подорожувала капела по селах і містах України. Побувала у Кримові і на Кавказі. Дуже добре приймав народ наші виступи. Було нас 12 кобзарів»[4, 34-40].

Коли остаточно сформувався склад капели, постало питання написати та затвердити статут, де визначено основні напрями роботи. Основним своїм завданням кобзарі Харківської капели вважали: захист кобзарського мистецтва, поширення серед населення знань, популяризація народної пісні і гри на бандурі, вдосконалення інструменту; проводити лекції і бесіди про кобзарське мистецтво, проводити концерти та подорожі, робити етнографічні записи музичної творчості; організовувати школи, студії гри на кобзі, а також майстерні по виготовленню інструментів.

Проте велика зацікавленість влади їх діяльністю вносила свої корективи. Так, у статуті записано: «(примітка) Прийом осіб не менше 18 років і членів Н.К.В.С.» Загальні збори та протаколи, голосування, які були бюрократичним проявом сучасності також відображені в цьому документі. Кобзарська організація повинна була поставлена «до послуг революційних музичних надбань»[3,

1-11]. Учасники Харківської капели кобзарів неодноразово зверталася до різних гілок влади щоба зареєструватися, затвердити статут і мати право популяризувати українське народне мистецтво. Про це свідчить витяг з протоколу від 17 лютого 1927 р.: «Капела має Округовий масштаб роботи з правом подорожі по Україні з дозволу УПО, у складі правління капели увіходить представник Окрполітосвіти, що головною метою капели є виховання мас засобами кобзарського мистецтва на засадах принципів радянського будівництва і викреслити слово ім. Шевченка»[3, 1-11].

У складі капели були в переважно молоді хлопці двадцяти-двадцяти чотирьох років, а два кобзарі були років п'ятдесяти. Самсоненко, Затенко, Кононенко, Глушко - родом із Шишаків, що біля Полтави. Самсоненко був секретарем і скарбником капели. З Борисполя - кобзарі Петрусь та Борецький, із Миргорода був Сітко. Хормейстер капели Заєць мав своє коріння у Лубнах. Головою капели був Ільченко родом із Катеринослава. Старі кобзарі народились у Решетилівці - Осадько, у Києві - Кашуба. Художня капела кобзарів отримавши дозвіл влади, виконавши всі їх вимоги, продовжила розпочату концертну діяльність.

Цікавими були концертні виступи Харківської капели кобзарів ім. Т.Г.Шевченка. Концерт розпочинався завжди промовою Самсоненка про кобзарську пісню і мистецтво в Україні. Потім йшли сольні номери кобзарів. Борецький співав історичну думу «Невільницький плач». Ільченко виконував «Думу про смерть козака-бандуриста», «Думу про бурю на Чорному морі», та гумористичні пісні «Чорнява молодичка кивала на мене» і «Вечорниці». Осадько гарно співав історичну пісню «Сава Чалий». Глушко виконував ліричну пісню «Гей, не шуми луже, зелений байраче», гумористичну «Гей, в полі корчомка». Петрусь співав пісню «Сирітка» так, що жінки витирали сльози з очей. Кобзар Кононенко виконував притаманні харківським та полтавським кобзарям гумористичні пісні «Киселик», «Дворянка». Добре грав і Затенко, його сольний номер - гумористична пісня «В місяці іюлі випала пороша».

Отже, репертуар Харківської капели був досить різноманітний: від старовинних дум створених ще у ХУІІІ ст., про боротьбу проти турецько-татарських завойовників (»Невільницький плач»), до нових дум - музику до яких Григорій Ільченко створив сам. У 1926 р. він пише музику до думи «Про смерть козака-бандуриста», в якій розповідається про козацькі часи, про старого сивого козака що грає на бандурі і згадує бої у татарських степах. У 1927 р. після виступів у Криму та на Кавказі, створив мелодію

думи «Буря на Чорному морі»[5, 1-12].

На відміну від великих хорових колективів, які теж називались капелами, що виконували музичні твори під керуванням диригента, Харківська капела кобзарів відрізнялась виконанням пісень і роботою над репертуаром. Кобзарі разом ніколи не співали, хормейстер Є.Заєць під час концерту капелою не керував, а керував тільки під час щоденних занять капелян. Г.Ільченко з теплотою описував зустріч капелян та професора Гната Мартиновича Хоткевича в 1926 р на концерті у бібліотеці ім. Короленка: «Після того як я виконав думи «Про смерть козака-бандуриста» та «Буря на Чорному морі», Гнат Мартинович вийшов на сцену, потиснув мені руку, сказав: «Добре! Дуже добре! Усюди співайте думи народні, а гуморески це не ваш жанр...»[4, 34-40].

До 1927р. Художня капела кобзарів ім. Т.Г.Шевченка «здійснила 6 подорожей, під час яких провела 300 концертів, з аудиторією пересічно 350 чоловік - отже обслужив понад 100 000 слухачів»[6,27]. Навіть якщо подані відомості є перебільшенням, все одно внесок капели помітний, бо сьогодні є небагато колективів, що подорожують не по закордонах, а саме по Україні. За двадцять сьомий рік маємо такі відомості, що Художня капела кобзарів ім. Т.Г.Шевченка провела у Харкові кілька концертів: у Сільбуді для селян, у Державній опері, з нагоди ювілею газети «Комсомолець України», у Будинку освіти, чотири концерти у клубах залізничників та Журавлівському районному робітничому клубі.

У журналі «Червоний шлях» №1 за 1927 р. надруковано: «Зараз капела від'їхала на Київщину, Волинь, та Поділля. В репертуарі: історичні думи, революційні та народні, гумористичні й побутові пісні»[7,302]. У 1927р. капела побувала в Криму, та на гастролях у Житомирі, разом з хоровою капелою «Думка». Диригент Нестор Городовенко[8, 56]. Отже, цей рік був досить напруженим, капеляни багато подорожували та виступали. Відомості про інструменти, на яких грали в ті часи у кобзарських гуртах, містяться в праці Г.Хоткевича: «Теперерішня діатонічна бандура має власне асиметричну форму... Інструмент, прийнятий тепер в Харківському Вищім музичнім інституті, в кращих капелах Харкова і в Показовій капелі (колишній Полтавській). Бандура має 23 приструнки і 8 басів. Це інструмент діатонічний - робота Харківського майстра т. Горгуля»[9, 129-130].

Боротьба за існування Харківської капели не припинялася ні на хвилину, паперові звернення до влади продовжувались. Остаточно статут Харківської капели кобзарів був затверджений Хар-

ківським Окрвиконкомом у 1927 р. (протокол ч.2 по реєстру ч.533). Це свідчить, що владні структури мали визнати роботу капели і віддати належне її учасникам. Два роки велася боротьба за її визнання. Під Статутом десять підписів капелян: Г.М.Ільченко, О.М.Петрусь, С.С.Самсоненко, А.Г.Затенко, М.П.Сітко, П.П.Кононенко, Ф.І.Глушко, Ф.К.Бекасів, І.А.Груба. У газетах та журналах «Музика», «Мистецтво мас», «Червоний шлях» подаються відомості про такі кобзарські колективи: Київський, Харківський, у Полтаві, Одесі, Красноградi, Умані, Конотопі, Барисполі, Миргороді, Шишатці, Решетилівці, Кривому Розі, Краснодарі та інших містах.

«Мої подорожі, - пише Г.М. Ільченко, - по містах і селах України, а також поза її межами скоротилися, коли я одружився. Потім подорожі припинилися зовсім і кобзарі роз'їхалися по домівках. Але кобзи ніхто з капелян не кидав. Самсоненко і Затенко пішли навчатися, потім - учителювати. Померли Кононенко, Заєць і Сітко»[4,39].

Так, у 1928 р. припинила існування Харківська капела кобзарів. Лише на прикінці 90-х років ми маємо змогу дізнатись правду про долі капелян Харківської капели кобзарів. К.Черемський у книзі «Повернення традиції» документально доводить, що капеляни: Заєць, Затенко, Кононенко, Скиба, Глушко були репресовані[10,106]. Так відбувалися перші спроби широко популяризувати серед робітничо-селянських мас народне кобзарське мистецтво через кобзарські капели, поєднати національну традиційну музичну культуру та західноєвропейську, знайти нові форми «пролетарської» культури зрозумілої і доступної широким верствам населення. У 1925-30 р. в Україні виникла велика кількість кобзарських капел, які намагалися пристосувати до вимог радянської влади кобзарський репертуар, окраса репертуару старовинні думи були майже забуті, спів псальмів заборонений, були внесені до традиційного репертуару революційні пісні. Був перерваний зв'язок між «панотцем»і учнем, коли кобзарська наука тривала кілька років.

У своїй більшості капеляни швидко засвоювали легкі прийоми гри один від одного. К.Квітка - дослідник-фольклорист відзначав: «Майже в кожній окрузі є свій кобзарський колектив. Правда, у більшості колективів кобзарі «на кобзу не вміють грати», або грають однією рукою. Не знають справжнього кобзарського репертуару, не співають дум. Бо то не традиційні кобзарі, а з охотників громадян, що вчилися самоуком»[11, 117]. Але стара кобза є

хранителем національних традицій, історії, культури. Поширення її в масах призводить до втрати традиції, зміні конструкції самого інструменту, репертуару. Нищиться сольне виконавство жебраків-сліпців, які ніколи не корилися владі, але відбувається опікування великими колективами радянської масової культури.

Цей процес був болючим для кобзарської традиції і призвів до перекручення і переосмислення її культури. Видозміни кобзарських традицій тісно пов'язані з репресіями кобзарів та політикою нової влади. Кобзарі, як і кращі представники української літератури, мистецтва, науки, культури перебували під контролем партії, вони були змушені або змиритися, або їх репресовували і знищували. Радянська влада під прикриттям боротьби проти націоналізму і класових ворогів які не погоджувались з її ідеологією, вела боротьбу з кращими умами української нації, кобзарі завжди були ідеологічним проводирем, провісником і народною пам'яттю, яка не давала забути, що українці - вільний і волелюбний народ.

Список літератури

1. *Гнат Хоткевич.* Інструменти українського народу: Посібник. - Х.: Держвид. Укр., 1930. 2. *Юрмас Я.* Оркестрова справа на Україні // Музика. - 1925. - №4. 3. *О регистрации устава Харьковской художественой капеллы кобзарей и материалы о ее деятельности.*-Харьковский Обл. Архив. Фонд Харьк. Окрисполкома. ФМ№ Р-845., №747. 4. *Ільченко Г.М.* З кобзою за плечима: Рукопис / Упорядник О.С. Юрченко. 5. *Ільченко Г.* Пісні та думи / Упоряд. та вступ. стаття О.С. Юрченко - Х.: Прапор, 1967. 6. *З рук жебрака на послугу радянській культурі* // Музика. - 1927. - №4. 7. *Художня капела кобзарів ім. Шевченка* // Червоний шлях, 1927. - №1. 8. *Михайлов М.М.* Творчий шлях «Думки» -К.: Рад. Україна, 1957. 9. *Гнат Хоткевич.* Інструменти українського народу - Х.: Рух, 1930. 10.*К.Черемський.* Повернення традиції. - Х.: Центр Леся Курбаса, 1999. 11. Квітка К. Потреби в справі дослідження народної музики // Музика, 1925. - №3.



Проблеми фольклористики

УДК 398.8(477.5)

В.М.Осадча

ОБРЯДОВА ПІСЕННА ТРАДИЦІЯ У СУЧАСНОМУ СЛОБОЖАНСЬКОМУ ОСЕРЕДКУ. КОЛЯДКИ

Фольклорна традиція і пісенні осередки Слобожанщини, пласт нового музичного діалекту і традиції пісенної обрядовості на Харківщині, - ось напрямок наукових пошуків автора, що аналізує ритмоструктуру й різні мелоінтонаційні типи колядок, які виникли і мають розповсюдження в регіоні

Одним із напрямів формування пісенного обсягу, характерного для новосельської традиції Слобожанщини, є створення самобутніх наспівів через дію ліричного модусу мислення та реалізацію процесу ритмоінтонування, спільного для обрядового та необрядового фольклору. Серед колядок ці процеси спричиняють як багатоваріантність розспіву висхідних ритмоструктур, так і створення самобутніх «інтегрованих» наспівів з одним варіантом тексту (див. VII, VIII ритмоструктури додатку). В статті пропонується на прикладі аналізу колядок[1] простежити особливості слобожанської пісенної стилістики, логіку формування місцевого народно-пісенного діалекту.

Побутування обрядового фольклору сучасного слобожанського села зумовлюється трьома паралельними процесами: збереженням основних структурних ознак кожного жанру, закарбованих в традиції з територій попереднього проживання та їх функціональний відбір в умовах новосельської традиції; формуванням та відбором стильових нашарувань, що узагальннені в структурі строфи фольклорного твору і складають пісенні типи фольклорного осередку як культурного явища, визначального саме для слобожанської традиції; узагальненням слобожанського традиційного розспіву, яке виявилося у ліризації осередкової фольклорної традиції.

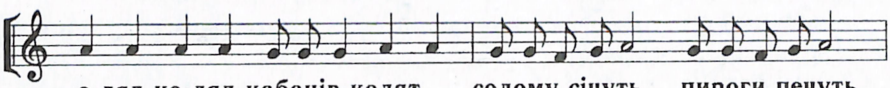
До зимово-святочного жанру належать пахолкування, дитячі та юнацькі колядки (дівочі та парубочі), співи на «Ходіння із Звіздою», або «рожествування» (славлення Різдва громадою без зірки), оспівування обрядів водіння Кози на «Рожество» (в лапках подані місцеві народні назви православних свят) та водіння Меланки на Щедрий вечір (або «на Щедрівки», «на Щодрика»). Місцеві назви обрядових пісень - колядки, щедрівки та меланки, посівальні («посипальні»), пісні «на Василія». Окремих співів «на Йордань» або на Хрещення не зафіксовано, але існує традиція виконання хлопцями щедрівки «Ой на річці на Йордані» під

час встановлення крижаного хреста на Хрещення, яка розспівана у притаманній чоловічому виспіву манері скандування, підкреслено маркатного ведення наспіву.

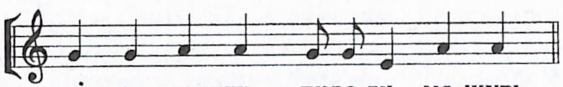
Різдвяні співи в межах досліджуваної території ще півстоліття тому були дуже поширеними, дослідники налічували кілька десятків сюжетних варіантів кожного жанру. Нині вони представлені в традиціях окремих фольклорних осередків нечисленними зразками, переважно пасивної форми побутування. Жанрово-тематичні підрозділи слобожанських колядних співів можна вважати типовими і для інших регіонів України, але з помітною кількісною перевагою християнських сюжетів та особливим складом розспіву, який відбиває народне уявлення про духовну цілісність християнських образів.

Серед різдвяних співів на християнські сюжети, що характеризують двовір'я як неодмінний елемент світогляду селян, можна розрізнити колядки, «співи на ходіння із Звіздою», які в нашій традиції більш поширені, ніж народний театр «Вертеп».

Архаїчні, дохристиянські тексти переважають серед юнацьких колядок, у співах на «водіння Кози», а також більшості дитячих колядок тирадної структури з типовою будовою вірша 5+5 та 4+4 з варіантами [див. додаток, типи I та II, далі - T I,II тощо]. Серед різдвяних побажань-вигуків тирадної будови, які побутують на досліджуваній території, найтиповіші ритмоструктури (11112)^2 з формою віршового рядка 4+4 «Коляд, коляд, колядниця» та її варіант на християнський сюжет «Звізда ясна, Марія прекрасна» (2222(r)111122 (с.Сінне) [5,304], «З Рожеством Христовим» (с. Шолудьківка) [ФА ХОЦНТ]. Архаїчним і суто слобожанським вигуком зустрічали свято коляди в с. Чкалівське Чугуївського району (ФАО):



о-ляд ко-ляд кабанів колят, солому січуть, пироги печуть



сі - но смажуть пиро-ги ма-жуть

Цей спів-промовляння, який виконувався хлопцями протягом різдвяного тижня, зокрема 7-9 січня, є тирадою з чотиридольною ритмоструктурою, підлаштованою під ритм сканзії. На відміну від дво- та тритонових мотивів, на яких будуються дитячі сканзії, акти-

візований виспів тексту захоплює закличну квартову інтонацію.

Якщо рожествування та звіздування, як більш пізні за походженням та привнесені з церковного ужитку, зберігають стилістичні риси церковного співу та не мають значних типологічних чинників, натомість обряд «водіння Кози» оспіваний дуже стабільно. Наспіви належать до Т II віршового складу 5+5 (11112), що дозволяє віднести обряд «водіння Кози» саме до різдвяних святкувань, і мають жанрове визначення «гра» (в селах Сидоренкове, Очеретове Валківського району є свідчення про те, що Козу водили під Новий рік, на Щедрий вечір). Типові для Слобожанщини заспівні рядки сюжету: «Ви мужовія, ви пановія», «Охо-хо коза, охо-хо, яра» [20, 16-17].

Окремі зразки сумських колядок мають будову вірша 6+6 (Т III). На території Харківщини він трапляється у дворядковій строфі із приспівом. Про відмінність сполучень у заспіві та приспіві сталих структур, характерних у цілому для Слобожанщини, свідчить колядка з с.Петропілля Лозівського району (південний регіон Харківщини) [5, 16]. Цезурований чотирисегментний приспів: «Радуйся\Ой радуйся, земле,\Веселися, Боже наш,\\Син Божий народився», тут супроводжує структуру заспіву 6+6 «Пане господарю\Чи живеш ти вдома» (Т III 111122 [4, 25]). В цьому прикладі віршова будова розширена і має вигляд 3+6+7+7 з цезуруванням у розспіві останнього семискладовика на 3+4 (224).

Архаїчні колядки з дохристиянською мотивною основою та лексикою зафіксовані здебільшого в місцях першої хвилі заселення Слобожанщини, а саме на південному заході й півночі досліджуваної території та в поодиноких записах - у центральних районах історичної Харківщини.

Більшість з них підпадає під типову ритмоструктуру 11112 1122 (Т IV). Варіанти колядок цього типу частіше трапляються з дохристиянськими сюжетами, зберігаючи структуру та стилістику автохтонних попередників. На півночі та в центральних районах Сумщини IV тип має варіанти ритмоструктури 111122 1122 (вар. IVa), з класичною будовою колядного вірша 5+5+4, в однорядковій строфі А(абр). Для харківських колядок притаманний варіант IVa з ритмоструктурою 111122/11222, який характеризується віршовою будовою (5+5+4)2 та типовими приспівами «Ой дай, Боже» і «Святий вечір». Із основним типовим текстом ця колядка зафіксована як на півночі, так і в центральних районах Харківщини. Загалом можна констатувати різке структурне розгалуження даного типу на північному заході обстеженої території. Так, текст

«Ой гула, гула крутая гора», розспіваний у дворядковій структурі АрАр, трапляється в Краснокутському районі [16, 24] та в однорядковій строфі А(абр) на півночі та в центральних районах Сумщини [13, 59;60;61]. Це свідчить, що розспів колядок Т IVа у дворядковій строфі АрАр є типово слобожанським, а точніше, харківським. Він відрізняється характерною для пісень із силабічною віршобудовою нівеляцією сенсійних наголосів у тексті через підкреслення ритмічного малюнка наспіву.

Колядки Т V - 11112 /11222(г)11112 мають трисегментну структуру рядка 4+4+5. Вони розспівані в структурі, особливістю якої є цезурований текст приспіву, варіантна складочислова будова з типологічною основою 4+5. Але за ритмоструктурою приспіву 1124 наспіви V типу походять від рефрену 3+5+5+3 Т IV. Так, колядка з с.Шарівка Валківського району «А в нашого хазяїна / і ворота нові» [17, 29] поєднує заспівний рядок 4+4+6 та варіант типового колядного приспіву з будовою вірша 3+4+6+3+4. Для порівняння, до цієї ж форми ритміки належить розспів тексту «Ой, ходили та блудили три коляднички» в північно-західних осередках [8, 8; 16, 35], з типовою віршовою будовою 4+4+5 та двосегментним приспівом типу «Виноград, красно зелене вино». В цілому колядка відрізняється за ритмоструктурою, саме приспівом (у варіантах із суміжних районів Сумщини теж трапляються слобожанські «виноградья», які побутують саме як колядки: «Ой чий же то двір» з приспівом «Виноград, да сосна зельоная» та «Як ходили та блудили всі коляднички» з приспівом «Виноград, ой красно зельоний» [12, 45-46]).

Ці зразки належать до слобожанських колядних типів наспівів дворядкової строфічної форми Аабв Пр.гд із трисегментним заспівом 4+4+5 та двосегментним приспівом 4+6 (вар. - 4+7). Ритмічна будова є сталою у всіх розглянутих варіантах запису, з типовим протягуванням двох останніх тривалостей кожного сегмента приспіву, а саме: 1122/11112 в подвійній ампліфікації.

Тотожність плагальної ладової опори та мелодико-фактурного об'єму наспіву (особливо - висхідний рух на сексту в приспіві) зближають зразки, які розглядаються, в мелодичному плані, що дозволяє визначити наспів колядки як типовий для місцевої традиції. Записи цього типу колядок, наприклад, у с.Кручик [17, 25; 8, 4], тяжіють до унісонного звучання, хоча в заключному сегменті приспіву фактура підкреслена виконавцями саме як кадансування у кантовому розгалуженні голосів. Але ця стилістична «двомовність» стає зрозумілою, якщо зважити на те, що більшість

виконавців багато років співає в місцевій церкві. Взагалі для колядок вищенаведених типів дохристиянської тематики в традиції північно-західних регіонів Харківщини притаманне унісонне виконання з нечастими гетерофонічними розгалуженнями та проявами фонізму (випадкові дво- та тризвуки).

Мелодико-інтонаційне відособлення колядок на християнські сюжети здійснювалося шляхом протягування кінцевих звуків перед цезурами тексту, багатоголосним розспівом цих колядок на кантовій основі. До Т V з будовою вірша 4+4+5 належить і типовий християнський сюжет «Ой, дивноє нарождення Божого Сина». Збіг за текстовою будовою та ритмоструктурою наспіву (в християнських колядках ритмодолі удвоє збільшені через внутрішньоскладові розспіви та повільний темп) наводить на думку про перетекстування дохристиянського колядного наспіву або створення нового тексту на сталій, звичній для фольклорного осередку ритмоскладовій основі.

Типовий зразок цієї колядки з с.Кручик [8, 4; 16, 25] розспіваний в однорядковій трисегментній строфі з ампліфікацією вихідної віршобудови 4+4+5 та ліризацією структури строфи (введенням межиспіву на основі повторення третього сегмента рядка). До ліризації цієї структури можна віднести аналогічні розспіви з передмістя Ізюма Піски «Дивноє диво яко народжене» [ФАО]. На цей же наспів у с.Кручик розспіваний унікальний текст української псальми «Ой ходила Діва Марія по крутій горі» [8, 8; 16, 26]. Цей текстовий варіант також має пізнє походження від польських «кантівок» і побутує як колядка. Згідно з традицією співати псальми в позавідправний час, цей текст набув поширення в Україні в XVIII ст. Пізніше - у східнослов'янському фольклорі (зокрема російському) як духовний вірш із сюжетом «Ходіння Богородиці» і мав численні літературні варіанти [1,176-178]. Зміст колядки виявляє елементи двовір'я через трансформацію образу «світового древа» (першодерева) в «церковку» та асоціювання образу Діви Марії з квіткою, з якої «та й вилетів птах».

Залежність конкретної ладової висоти тонів наспіву від поспівкової логіки, кварто-квінтова змінність та чергування у фактурі наспіву унісонних і кантових відрізків підтверджує думку про походження цього наспіву від архаїчних колядок. Але за манерою виспіву вони нагадують кантиленне «тихо-благосне» церковне виконання.

Контрастний, ритмічно-пружний варіант розспіву із зачином «Ой Введення народження Божого Сина» побутує в с. Огіївка Сахнов-

щинського району (ФАО). Зберігаючи основні ритмоструктурні ознаки, колядка має наспів з опорою на квінтове співвідношення устоїв, що може характеризувати південний ареал досліджуваної території. Його відрізняє чітка акцентуація та часокількісне виділення початкової інтонації, зміна ритмічних акцентів при розспіві різних сегментів поетичного тексту, що відчувається як синкопованість ритмічного малюнка наспіву.

У свою чергу, чітка акцентуація початкових і кінцевих звуків, активність звуковидобування, підкреслене «відрубування» кінцевих звуків окремих відрізків строфи свідчить і про те, що ця колядка побутувала в чоловічій виконавській традиції (порівняйте із Бурсацькою колядкою [16, 31] у виконанні П.Г.Жадана).

Колядки VI ритмоструктурного типу є найбільш розспіваними через ускладнення строфічної будови та ритмічну ампліфікацію наспівів. За традицією колядки, в яких згадується Св.Миколай, починають виконувати 19 грудня, саме тоді вперше варять кутю [5,87]. Поетичні тексти «миколаївських» колядок є пізнім нашаруванням на типово християнський апокрифічний мотив, представлений на території історичної Харківщини із заспівом «Ой в Єрусолимі рано задзвонили» [8, 19]. Основний сюжетний мотив: «славлення Різдва та вибір ім'я Божого Сина», з троїчним підходом: «святого Ілля, Святого Василя, Святого Рожества» (вар. - Ісуса Христа). Вони зафіксовані лише на історичній території Харківського та Ізюмського полків, майже відсутні на території сучасної Сумщини [12; 13].

У с. Жовтневе (ст. назва - Буденівка) Дворічанського району цей сюжет побутує як колядний, із двоцезурною віршовою формою, третій відрізок якої є приспівним елементом «Миколая». Чотирирядкова структура строфи з 4-складовим приспівним елементом відрізняється від основних типів наспівів колядних текстів цього осередку, що мають дворядкову строфічну будову (місцевий варіант розспіву).

У Чугуївському та Харківському районах зафіксовано 2 зразки неколядного типу, які свідчать про побутування специфічно «миколаївських» пісень окремо від колядування. У жанровостилістичному плані вони наближаються до лірницьких співів та псальмів. Винятковість записів, їх структурна та семантична нетиповість свідчать про те, що співи «на Миколая» привнесені до традиції і залишились стилістично незміненими.

Загалом основні пісенні тексти колядок формуються у місцевій традиції як мелодичні типи, локалізовані по території побуту-

вання в три ареали: північно-західна Харківщина та межуючі райони Сумщини; північ та північний схід Харківщини, центральні та південні райони Харківщини. В сучасному побутуванні певний мелодичний тип збігається із сюжетно-мотивною парадигмою, в результаті чого кількість сюжетних варіантів на той чи інший мелодичний тип різко обмежується, наближаючись за розспівом до наспіву-формули.

Але численні текстові варіанти, подані у сумських збірках В.Дубравіна, а також публікації поетичних текстів обрядових пісень II половини XIX століття, коли традиція перебувала у активній стадії побутування, порушує цілісність цієї картини. Наприклад, серед колядок Т VI зустрічаються розспіви не тільки християнських сюжетів («Ой, хто хто Миколая любить»), але і дохристиянських («Чи дома дома молодий Іванко»). При цьому сумські колядки на дохристиянський сюжет розспівані у дворядковій строфі А(аб)Пр(вгд) на похідний варіант ритмотипу (VIa), а харківські - на християнський сюжет - в чотирирядковій строфі з ампліфікованими або ямбізованими римоструктурами.

Наведений матеріал дозволяє зробити висновки:

1. Сюжетне розґалуження пісенних текстів колядок дозволяє розрізнити на досліджуваній території три пісенних ареали слобожанського музичного діалекту. Перший охоплює північно-західні райони Харківщини та порубіжні райони Сумщини (до р. Сейму); другий - північні та північно-східні райони Харківщини; третій - центр та південний схід Харківщини.

2. На Харківщині в сучасному побутуванні діє сукупність текстів, менша за обсягом, але більша за кількістю (і якістю) варіантів, розповсюджених на території другого та третього пісенних ареалів. Вони подібні за типом наспіву - окремо - в північно-західних осередках, окремо - в центральних та північно-східних. В сучасних записах Сумщини колядних сюжетів значно більше, але ареал їх побутування вельми обмежений.

3. Наведені шість ритмоструктурних типів дозволяють класифікувати колядки, які побутують практично по всій досліджуваній території (історичного Сумського, Харківського, Ізюмського полків) за типами наспівів та співвіднести цю класифікацію із сюжетними розгалуженнями.

4. Зокрема можна прослідкувати активну інтонаційно-структурну роль V типу (11112 11222) на сталій віршовій будові 4+4+5, а також VI типу з варіантами (11221122 224) в розспіві типово слобожанських колядок: наявність двосегментного рефрену, який

у деяких випадках має форму приспіву з нестабільним текстом; гетерометричні розширення будови рядка 5+5 та 6+6 у варіантах зі збереженням дворядкової строфічної структури; ритмоструктури 11112 11222 (4+4+5) та дольні форми 22242 + 222(11)2 (4+4+6; вар.-4+7(6)); 2222 224+межиспів 224 характерні для слобожанських колядок. Вони збереглися в новосельській традиції з місць попереднього заселення типологічно незміненими; специфічно слобожанською можна вважати стилістичну модифікацію ритмотипу з ампліфікованою ритмічною структурою через внутрішньо-складовий розспів та інтонаційно активізоване виспівування. Цей слобожанський стилістичний чинник діє як на рівні поспівки, так і на рівні рядка та строфи, викликаючи подвійне та потрійне розширення ритмодолі, ніби пружно «витягує» часо-просторові межі буття наспіву.

Примітки

[1] Записи колядок 1977-1991р.р. зафондовано у фольклорно-етнографічному архіві лабораторії фольклору Харківського обласного центру народної творчості (далі - ФА ХОЦНТ). Матеріали студентських виїздів та комплексних фольклорних експедицій «Муравським шляхом» 1995 та 1997 р.р. Останні зберігаються у архіві лвбораторії фольклору Харківської державної академії культури (далі - ФА ХДАК) та власному архіві автора (далі - ФАО).

[2] Тут і далі ритмоструктури формалізовано у цифровому визначенні, де 1 є вісімка, 2- чвертка і далі (за К.В.Квіткою); символ «(r)» відбиває варіативну динаміку ритмоутворення тексту пісні.

Список літератури

1. *Голубиная книга.* Русские нар. духовные стихи XI-XIX вв. / Сост. Л.Ф.Солощенко, Ю.С.Прокоша. - М.:»Московский рабочий», 1991. - 352 с. 2.*Гошовский В.* У истоков народной музыки славян.: Очерки по музыкальному славяноведению. - М., 1971. - 304 с. 3. *Дитячий фольклор Слобожанщини:* Збірка нотацій / Упоряд., нотації та вступ. стаття Осадчої В.М., Майбурд Е.Й. - Х.: ХОЦНТ, 1994.- 43 с. (На правах рукопису). 4.*Муравським шляхом.* Ч.І / Упорядн. Красіков М.М., Олійник Н.П.,Осадча В.М., Семенова М.О. - Х.: ХОЦНТ, 1996. - 62 с. (На правах рукопису). 5. *Муравський шлях-97.* - Х.: ХДІК, 1998. - 360 с. 6.*Обрядові пісні села Кручик Богодуховського району Харків. обл.* / Запис, нотація, вступ. стаття Осадчої В.М. - Х.: ХОЦНТ, 1993. - 11с. (На правах рукопису). 7*Осадча В.М.* «Як ходять з козою на Різдво»; «Ой, ходили та блудили три коляднички»; «Ой, на річці, на Йордані»; «Меланка маненька»: зимові дитячі обряди та пісні // «Журавлик». - 1994. - 4 січня. - С.6. 8. *Пісні Сумщини:* Укр. нар. пісні: Пісенник / Фольклор. записи та вступ. стаття В.В.Дубравіна; Редкол. М.М.Гордійчук та ін. - К.: Муз.Україна, 1989. - 503 с. 9.*Пісні однієї родини:* Укр. нар. пісні з с. Волошнівка на Сумщині / Запис та упоряд. В.В.Дубравіна. - К.: Муз. Україна, 1988. - 143 с. 10. *Пісні Слобідської України:* Фонографічна збірка / Нот. та збир. В.Ступницького. - Х., 1929 - 38 с. 11. *Пісні Слобідської України:* Фонографічна збірка: Пісні Харківщини. Вип.1 / Збирацька робота, розшифр. нотних текстів та упоряд. Л.Новикової. - Х.: Майдан, 1996. - 187 с. 12.*Українські народні пісні* /

Упорядн. О.І.Стеблянко. - К.: Муз. Україна, 1965. - 157 с. 13.*Фольклорний архів Осадчої В.М.* (далі ФАО). 14.*Фольклорний архів ХОЦНТ* (далі - ФА ХОЦНТ) 15. *Фольклорний архів лабораторії фольклору ХДАК* (далі -ФААК).

УДК 392.51(477.5)

І.В.Щербіна

СУЧАСНИЙ СТАН ВИВЧЕННЯ ТА ЗБЕРЕЖЕННЯ ВЕСІЛЬНОЇ ОБРЯДОВОСТІ НА СЛОБОЖАНЩИНІ

Розглядається специфіка весільної обрядовості Слобожанського регіону в історичному аспекті. Вивчення її на різних аспектах є одним із засобів відновлення та збереження національно-культурної спадщини

Культура нації є мірилом цивілізованості народу і водночас своє - рідним ґенетичним зв'язком між поколіннями. Практика світової цивілізації свідчить, що кожна незаповнена прогалина в системі передачі етнокультурної інформації між поколіннями призводить до зменшення духовності етносу і, врешті-решт, до кризи суспільства. Нині кожна нація прагне до збереження своїх суспільних та культурних здобутків, щоб розсудливо і успішно передати нащадкам.

Однак прикро констатувати факт: український народ не знає своєї культурної спадщини. Оскільки кожен народ приділяє велику увагу створенню сім'ї, цілком природно, що саме весільний обряд, як обрядово-мистецький комплекс, завдяки своєму юридичному, соціально-побутовому та педагогічному функціональному навантаженню виявився життєздатнішим порівняно з іншими обрядами і лишився в пам'яті людини.

Як соціально - історичний феномен, весільна обрядовість увібрала весь традиційний звичаєво-правовий обрядовий комплекс, повно й яскраво віддзеркалюючи самобутність і «національний дух» українського народу. Видатний учений, дослідник слов'янської фольклористики професор М.Ф.Сумцов, першим звернув увагу на те, що починаючи з 30-х р. XIX ст. визнано важливе значення весільних пісень та обрядів, як визначних пам"яток минулого або сучасного народного побуту, які потребують наукового тлумачення [11, 2; 12, 6].

Перший досить ретельний етнографічний опис весільного обряду був зроблений саме на Слобожанщині в 1776 р. [7, 68-75] уродженцем м.Кролевця на Чернігівщині Г.Калиновським і виданий у Петербурзі в 1777 р. Інформацію автор виклав доступною масовому читачеві мовою. До опису весілля додав реєстр із зазначенням вартості виконання весільного обряду для населення, що є своє-

рідною соціально-економічною характеристикою Слобожанського регіону, зазначивши, що весільні пісні співаються від суботи (дівич-вечір) до понеділка.

За данними стародавніх джерел та пізніших записів весільних обрядів, весілля в кожній місцевості (осередку) справлялося по-різному, маючи водночас і спільні ознаки. В своїй праці Г.Калиновський на основі спостережень у малоросів Слобожанського регіону здійснив узагальнений опис весілля без надання текстів весільних пісень, що значно зменшує його наукову значимість. Однак, слід зазначити, що саме цей опис Слобожанського весілля є великою науковою цінністю, фактом зародження українсько-російської фольклорно-етнографічної науки, як окремої дисципліни.

Систематичне вивчення Слобідської України розпочалося наприкінці XVIII ст. після того, як у листопаді 1777 р . Сенат доручив усім губернаторам та намісникам докладно описати ввірені їм землі. За ініціативою Топографічного комітету Москви в топографічних описах різних намісництв України були опубліковані цікаві факти про весільну обрядовість. Так, у тричі виданій праці (1785, 1887, 1888) «Топографическое описание Харьковского наместничества...»[14] разом із відомостями про адміністративно-політичний устрій, кількісний склад, соціально-етнічну структуру місцевого населення, його заняття та культуру є відомості про весільну обрядовість.

І.Переверзєв констатує факт наповнення весільної драми танцями і піснями з інструментальним супроводом, подає перелік музичних інструментів. Цінними у праці є зауваження автора, що весілля, яке справлялося селянами, мало значно більше обрядів, ніж у місті і потребувало значних матеріальних збитків, оскільки в народі вважали, що краще мати збитки, ніж порушити традицію [14, 92, 94].

Отже, наприкінці XVIII ст. на Харківщині міське весілля значно відрізнялося від сільського і, зазнало великої трансформації. Можна припустити, що на той час первісне значення весільних ритуалів уже було втрачено навіть у свідомості сільського населення і вони виконувалися, як данина традиції. Дослідження історичного та культурного минулого Слобожанського краю має майже 200-літню традицію, яка гідно представлена іменами М.І.Костомарова, А.А.Метлинського, В.В.Пассека, Г.Ф.Квітки-Основ"яненка, Д.І.Багалія та ін. При цьому особливу увагу дослідники приділили слобожанській традиційній весільній обрядовості. Її численний описово-фактологічний матеріал міститься у багатьох виданнях у різному обсязі, як за широтою використання матеріалу, так і за ступенем його розкриття.

Розглядаючи численні описи весільної обрядовості Старобільсько-

го повіту, наведені в збірці «Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии»[1] і що є безцінним матеріалом для наукового дослідження краю, можна дійти висновку: через специфіку пізнього заселення краю весільний обряд у кожному селі мав «осередково» визначений характер побутування, тобто відрізнявся від весільних обрядів сусідніх сіл і одночасно мав з ними спільні ознаки. Осередковий характер побутування як обрядової, так і фольклорної традиції Слобожанщини пояснюється масовим пізнім (з 50-х рр. XVII ст.) цілеспрямованим заселенням груп переселенців із інших регіонів України, які прагнули святкувати весілля так, як на місцях попереднього проживання.

На той час весільний ритуал уже був остаточно сформований у цілісне релігійно-магічне театралізоване дійство з певними соціально-юридичними функціями. Однак специфічні соціально-економічні та політичні умови, в яких перебувало населення Слобожанського регіону, надали весільній обрядовості специфічних ознак, які відрізняють її від весільних традицій інших регіонів України. Тому розглядаючи описи весілля різних верств населення Слобожанщини можна скласти загальне уявлення про українську весільну обрядовість загалом.

Розглянемо обряд старости-сватання, з якого обов"язково розпочинається кожне весілля не лише населення Слобожанського краю, а й інших слов`янських народів. Так, старости свататись до дівчини йшли пішки або їхали кіньми у будь-який час, найчастіше увечері, а то й уночі. Переважно їх було двоє - старший сват і сват, або староста і підстароста. Сватали дівчину родичі парубка, іноді - чужі люди, але обов`язково літні, поважні, мудрі, які вміли складно говорити, добре знали традиції сватання: брали хліб, сіль, пляшку горілки, а під час сватання застосовували різні розмови-алегорії.

Дівчину приходили сватати двічі [1,с.52-53, 87-88, 124, 135...], в деяких селах більше [1, с.11-12,104, 498, 517...]. І якщо дві сторони домовлялися, то так чи інакше укладання весільної угоди завжди завершувалося тим, що батьки дівчини благословляли молодят, після чого на стіл ставили могорич, різні страви та краяли хліб, який принесли старости. Суттєвою відмінністю у проведенні першого етапу весільно-обрядового комплексу, що знаменував зародження сім`ї, є перш за все не те, чим і як відрізнялися ритуали висватування дівчини в кожному селі і чи були присутніми парубок та дівчина під час сватання, [1, 11-12, 52-53, 124, 214 315, 549, 593], а те, як і за яким принципом укладалася домова: традиційно в одних селах - лише за згодою батьків [1, 11, 104, 549, 593], а в інших зважали на бажання молодих [1. 124, 214, 498, 565, 604, 630].

Звідси або наявність таких традицій: обов"язок молодої після сватання до весілля голосити кожного дня на світанок та вечірню зорю [1, 565], плакати на посаді [1, 222] та під час покривання [1, 94, 109, 227], або їх відсутність. Обов`язок молодої у більшості сіл Слобожанщини - виказувати свій сум за безтурботним дівочим життям у рідній хаті та ін. На жаль, описи слобожанської весільної обрядовості і записи поетичних текстів весільних пісень та приспівок, що були складени в кінці XVIII- поч. XX ст, не дозволяють досконало проаналізувати музичну структуру пісенного супроводу, остаточно з`ясувати семантику весільного обряду з повноцінним визначенням його ритуально - магічної функції.

Перші нотовані зразки пісень Слобідського краю зроблені лише в 1929 р. В.Ступницьким [9]. Він зазначив, що слобожанську народну пісню музикологічно не досліджено, а її музична структура подекуди набула цікавих особливостей і потребує фахових науковий розробок[9, 3]. Слід зауважити, що протягом 30-70 років XX ст. пісенна традиція Слобожанського регіону не досліджувалася. З середини 70-х років XX ст. розпочалося цілеспрямоване збирання та нотування музичного фольклору. Проте, лише у 90-х роках у маленьких фольклорних збірниках були надруковані деякі матеріали фольклороно-етнографічних експедицій, серед яких є і весільні пісні.

Так, у праці «Пісні Слобідської України» (1996) Л.Новикова разом з іншими піснями подає зразки весільних пісень, записаних з голосу однієї виконавиці. Оригінал запису виконання пісень, надрукованих у цій збірці, зберігається у фонотеці ХОЦНТ. У нотованих збірниках, виданих при фольклорних лабораторіях Харківщини, подаються зразки гуртового співу весільних пісень з детальними коментарями.[5.11-12; 6, 10-14]. Слід відзначити збірку «Дружки та бояри на слобожанському весіллі» (1993), яка повністю присвячена весільній обрядовості.

Автор роботи В.М.Осадча подає сценарій традиційного весілля з текстами обрядових пісень та коментарем. З паспортними даними подаються нотовані зразки гуртового співу: наспів - формули та весільні приспівки. Перший повний опис слобожанської весільної обрядовості з нотаціями і паспортними даними весільних пісень, з ілюстрацією весільної атрибутики - різновидів печива, гільця, світильників подається у фольклорно-етнографічних збірках «Муравський шлях « [3, 88-168, 314-349; 4, 15-23, 44-48]. Саме цей фактологічний нотований матеріал є великою науковою цінністю і може широко використовуватися не лише для наукових досліджень в галузі етнології і музичної фольклористики, а й в навчальних закладах, театрах, філармоніях.

Вперше науковий підхід до розгляду окремих елементів слов"янської весільної обрядовості зробив О.Потебня. Спираючись на концепцію історизму Костомарова, його погляди на народну поезію і міфологію, дослідження фольклорної символіки, зокрема весільної, О.Потебня заклав основи своєї теорії символів. Його праці стали основою наукових досліджень сучасних етнолінгвістів В.Іванова, В.Топорова.

Значимість і цінність праць О.Потебні визначається фундаментальною розробкою пояснення ритуальних атрибутів, аналізу поетичного тексту пісень. Вчений першим звернув увагу на необхідність поширеного використання музично-стильового аналізу при комплексному дослідженні ритуальних пісень [8]. Але весільну обрядовість О.Потебня глибоко не досліджував.

Наукове вивчення українського весілля першим започаткував професор М.Ф.Сумцов. Йому належить пріоритет у виявленні та підкресленні ритуального використання хатнього простору, з"ясування ритуальної функції предметів домашнього вжитку, одягу та їжі; дослідження ролі та значення (символічного, морально-правового) хліба в сімейних обрядах та календарних святах українців, ще й понині не стали предметом окремого наукового дослідження. Праці М.Ф.Сумцова мають комплексний характер. У них розглядаються проблеми походження і значення складових весільної обрядовості; подається систематизація весільних ритуалів за розділами з юридичного, історичного, а також міфологічного поглядів на ті чи інші події, одночасно проводяться паралелі з весільними обрядами інших народів Західної та Східної Європи. Він першим визначив значимість матеріалів щодо описів весільної обрядовості на Слобожанщині та підкреслив необхідність їх фахового комплексного дослідження [10, 9, 90-94].

У світовій етнографії Миколі Сумцову належить пріоритет у розробці та класифікації весільного обряду. Саме його праці стали підручником, енциклопедією, міцним підґрунтям для наукової розробки в галузі слов"янської фольклористики при розгляді того чи іншого питання не лише весільного обряду, а культури і побуту народу загалом. Так, спираючись на методи наукового дослідження М.Ф.Сумцова, радянський учений Н.І.Здоровега у монографії «Нариси народної весільної обрядовості на Україні»(1974). Подає історіографію весільної обрядовості в історичних джерелах і науковій літературі; висвітлює походження та еволюцію весільних обрядів в Україні, форми шлюбу та правові весільні звичаї; надає інформацію про язичницьких богів - покровителів шлюбу і вплив християнської культури на весільну обрядовість.

На відміну від Н.І. Здоровеги, В.К.Борисенко в історико-етнографічному дослідженні «Весільні звичаї та обряди на Україні» (1988) розглядає структуру обряду, як ритуально-театралізованого дійства, визначає типи весілля різних етнографічних регіонів України. Автор монографії зосереджує увагу на вивченні символіки та атрибутики традиційного весільного обряду, розглядає нові радянські весільні звичаї, які поєднуються з кращими, на її думку, сторонами старовинного весільного обряду.

Аналізуючи праці радянських учених, можна констатувати, що вони підтвердили висновки вчених О.Потебні, М.Сумцова, Е.Кагарова, доповнили їх фактологічним матеріалом. Слід зазначити, що в дослідженнях українського весільного обряду недостатньо вивчена семантика весільної обрядовості з її символікою та пісенністю. Поза увагою науковців залишилося питання - значення ворожіння у підборі шлюбних пар та виконання пісень протягом усього обряду. Фахове дослідження слобожанської весільної обрядовості відсутнє. Нині постала необхідність комплексного дослідження культурологічних аспектів весільної обрядовості, зокрема етномузикологічного, для забезпечення більшого розуміння семантики українського весілля.

Розвиток музичної фольклористики має майже 100-літню традицію і гідно представлений іменами П.Сокальського, М.Лисенка, Й.Раздольського, В.Гошовського, С.Гриця. Слід зазначити, що саме харківський учений О.Потебня вперше запропонував структурно-порівняльний аналіз пісні, метод вимірювання та співвідношення смислів, те, що структуралісти називають бриколажем. Наполягаючи на тому, що пісні слід систематизувати за наспівами і розмірами вірша, він започаткував формування структурно-типологічного методу аналізу силабічної та синтаксичної будови пісні. Абстрагувавшись від словесного виразу думки, О.Потебня змодулював і відзначив структурні формули, як необхідні спільні знаменники для впорядкування чисельних подібних множин [8].

Цю ідею розвинув відомий харківський теоретик музики П.Сокальський, досліджуючи східнослов"янську пісенність. До середини XX ст. в арсеналі європейської етномузикології не було рівнозначної за всебічністю й глибиною праці, як праця П.Сокальського «Русская народная музика» (1888). А щодо багатства ідей та грунтовності розробки вона понині не має собі рівних.

Спираючись на попередній науковий досвід провідних фольклористів, Л.А.Тестова відзначала, що в українській музичній фольклористиці обрядова пісенність, зокрема весільна, майже не вивчена [13,3-5]. Вона підкреслила, що окремі зауваження Ф.Колес-

си, К.Квітки, А.Правдюка та спостереження фольклористів щодо дослідження весільної пісенності, не заповнюють цієї прогалини в музичній фольклористиці. Обгрунтувавши, що весільна пісенность потребує фахового дослідження, Л.А.Тестова вперше в масштабі єдиної типологічної системи розглядає мелодику української весільної пісенності, виявляє ґенетичні передумови стильової єдності жанру та регіональної специфіки весільної пісенності на території України. Вона зробила висновок, що мелодика весільної пісенності є своєрідним синхронним відображенням історичного (діахронічного) розвитку форм музичного мислення в українській народній пісенній творчості.

Виявляючи глибинний взаємозв"язок пісні з синкретичним мистецтвом обряду, дослідник пояснює головні особливості обрядової пісні - циклічність і стильову поліпластовість. Характеризуючи стильові особливості циклів весільних пісень різних традицій, вона здійснює ґіпотетичний аналіз умов і передумов існування регіональних традицій весільної пісенності з визначенням відмінностей у територіальному розповсюдженні обрядових наспівів та пісень. Однак у своїй праці Л.Тестова зовсім не приділяє уваги семантиці весільної пісенності, зокрема вербально-інтонаційній. Праця Л.А.Тестової має велике наукове значення і нині є єдиним загальним етномузикологічним дослідженням української весільної пісенності.

Першою спробою підсумувати процес розвитку музично-фольклорних досліджень в Україні є праця А.Іваницького «Українська народна музична творчість», в якій додатково характеризуються історія та теорія українського музичного фольклору, джерела виникнення, розвиток, жанровий склад, місце народної музики в сучасній культурі, стисло розглядається народне весілля і весільні пісні, загальні характеристики драматургії весілля, його учасників, хору та оркестру. Схематично подано жанровий і інтонаційно-стильовий аналіз весільних пісень з особливостями їх виконання [2,107-123].

Нині фонди співочої традиції в Україні, зокрема на Харківщині, перебувають у занедбаному стані, дослідники фольклору не мають належної матеріально-технічної бази, нотовані зразки української традиційної обрядової пісенності почали з`являтися у більшості наприкінці 70-х р. XX ст. і друкуватися лише в 90-х р, що є головною причиною надостатньості дослідження українського музичного фольклору. Однак, музичний фольклор Харківщини, зокрема весільний, як невідємна складова частина слобожанської культури зберігається й понин у різних формах побутування.

Цей процес одночасно сприяє збагаченню духовності та культурного рівня народу. На Харківщині активно збирають польовий

матеріал як фахівці, так і аматори різних вікових категорій. Провідну роль виконують наукові співробітники Харківського обласного центру народної творчості, зокрема члени гурту «Муравський шлях». У фольклорних кабінетах ХОЦНТ, ХДАК, ХДІМ зберігаються цінні фонотеки з записами народних пісень, зокрема весільних. Переважна частина музичного матеріалу потребує розшифровки з метою опублікування.

Значний фактологічний матеріал фонотек надає можливість науковцям дослідити не лише музичну структуру пісень Слобожанщини, а і їх виконавські особливості щодо того чи іншого ритуалу за різних життєвих обставин. Крім того, накопичені фонографічні записи є цінним джерелом для дослідження вокальної культури мешканців різних осередків Слобідського краю. Слід підкреслити, що весільна обрядовість, крім пасивно-побутової форми існування, відображена в організаційно - пропагандистській формі побутування, що входять у репертуар системи сільських гуртів - носіїв фольклору, самодіяльних колективів української або російської пісні, інструментальних, пісенно-обрядових колективів.

На Харківщині такі колективи існують приблизно в кожному п"ятому селі. Розвиває та пропагує творчість цих колективів ХОЦНТ, на місцях - працівники клубних закладів області. Дослідницько - виконавська форма побутування, на відміну від концертної, спрямована на те, щоб досконало перейняти вилучений у часі фольклорний твір у комплексі його знаково - естетичних чинників, як складову обряду святкування, певної форми ліричного викладання.

Своєрідне відродження обрядів та їх виспіву в Харкові виконують ансамблі «Муравський шлях», «Горлиця», «Слобожане», ... театр народної музики України «Обереги», що складається з фольклористів, музикантів, студентів, дітей та викладачів Харківської державної академії культури, Харківського державного інституту мистецтв. У школах, гімназіях, ліцеях м.Харкова велика увага приділяється вихованню учнів із залученням фольклорно-етнографічних матеріалів Слобожанщини. З особливим інтересом діти беруть участь у фольклорно-етнографічних експедиціях, які щороку організовує обласна станція юних туристів. Експедиційні матеріали за участю учнів обробляються на науковому рівні.

На сучасному етапі розвитку науки і культури в Україні значно розширилися межі використання наукових досліджень не лише через видання нових наукових розробок з цієї галузі а й завдяки можливості користуватися послугами Інтернету. Деяку інформацію про весільні традиції в Україні можна одержати за адресами: http://www.pages.prodigi.com/ukraine/joanne4.htm. http://

www.infoukes.com/culture/lemkos/art/wedding.html, http://www.infoukes.com/culture/lemkos/lih/music/surma.html, http://www.iarelative.com/wedding/ukraine.htm, http://www.brama.com/art/wed.html, http://www.brama.com/art/wedding.html, http://www.brama.com/art/wedding2.html, На жаль, нині ще відсутній сайт з інформацією про весільну обрядовість.

Ознайомлення з традиційною весільною обрядовістю того чи іншого народу та спостереження за проведенням сучасного весілля дає достовірне уявлення про культурно-економічне становище не лише молодят та їх родин, а перш за все народу та держави. Однак, як і в більшості розвинутих державах, нині в Україні сучасне весілля в пасивно-побутовій формі існування, звичайно, виконує лише функції родинного свята, де практичне втілення окремих прадавніх весільних ритуалів у трансформованому вигляді, переважно є своєрідними формами розвеселення, лише іноді передбачаючи марновірне бажання отримати додаткові ґарантії на добробут у сімейному житті.

Так, наприклад, своєрідної форми в сучасному весіллі набув традиційний багаточасовий обряд «весільний поїзд: рух прикрашених автомобілів; обсипання молодих з усіма учасниками весільного поїзду пшоном та пшеницею, солодощами та грошима; викуп молодої; зустріч весільного поїзду з хлібом та сіллю; переїзд весільного поїзду через річку, або мости, по декілька разів (3, 7, 8) згідно з традицією тієї чи іншої місцевості; використання весільних рушників з весільним печивом; реєстрація шлюбу не лише у відповідних державних закладах, а і в релігійних (наприклад, у православній церкві).

Зважаючи на те, що весільна обрядовість, як соціально-історичний феномен, і нині має великий інтерес серед широких верств населення, вивчення її на різних рівнях та використання окремих його аспектів у сучасному житті з усвідомленням семантики кожного ритуалу на сучасному етапі «духовного» розвитку Української держави є одним із засобів безпосереднього відновлення та збереження національно-культурної спадщини і духовного ґенофонду нації.

Список літератури

1. *Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии.* Очерки по этнографии края / Под ред. В.В.Иванова; Изд. Харьковского Губернского Статистического Комитета. - Х: Тип. Губ. Правления., 1898. - Т.1. - 1012 с. 2. *Іванщький А.І.* Українська народна музична творчість: Посібник для серед. учб. закладів. -К.: Муз. Україна, 1990. -336с.: нот. (Резюме англ. мовою). 3.*«Муравський шлях -97».* Фольклорно-етнографічна експедиція. Матеріали фольклорно-етнографічної експедиції «Муравський шлях - 97»: (По селах Богодухівського, Валківського, Краснокутського та Нововодолазівського районів) / Упорядники: М.М.Красиков та ін.; Міжнародний фонд «Відродження», Обласний центр народної творчості, Харківський державний інститут культури, т-во української мови «Просвіта» ім. Т.Г.Шевченка. -

Х.: ХДІК, 1998. -359 с.: іл., нот. іл. 4.*Муравським шляхом:* Міжнародна комплексна фольклорно-етнографічна експедиція «Муравський шлях -95» / Харківський обласний центр народної творчості. -Ч.1: Етнографічний опис та фольклорний матеріал селища Лиман Зміївського р-ну Харківської області / Запис В.М.Осадча та ін. - Х.: Б.в., - 1996. - 62 с., нот. 5.*Обрядові пісні с. Кручик Богодухівського району Харківської області.* (Збірка нотацій) / Упоряд., автор нотації та вступної статті ведучий науковий співробітник В.М.Осадча. - Х.: ОЦНТ, лабораторія фольклору, 1993. -12 с. 6. *Обрядові пісні с.Яковенково Балаклійського району Харківської області*: Збірка нотацій / Упоряд., автор нотації та вступної статті старший науковий співробітник Д.О.Лебединський. Рецензент статті ведучий науковий співробітник В.М.Осадча. - Х.: ОЦНТ, лабораторія фольклору, 1993. - С.10-14. 7*Описание свадебных украинских простонародных обрядов* в Малой России и в Слободской Украинской губернии, також и в великороссийских слободах, населённых малороссиянами, употребляемых. Сочинённое Григорием Калиновским, армейских пехотных полков, состоящий в украинской дивизии прапорщиком. В Санкт-Петербурге, печатано при артиллерийских и инженерном, кадетском корпусе у содержателя типографии Х.Ф.Клена, 1777 // Весілля. У 2-х кн. Кн.1 / Упорядкування текстів, примітки М.М.Шубравської, Нотний матеріал упорядкували О.А. Правдюк, М.П.Стельмах, -К.: Наукова думка, 1970. - С.68-75. 8.*Потебня А.А.* Объяснение малорусских и сродных народных песен. Вып. 2. Колядки и щедривки / Отдельный оттиск из <Русского Филологического Вестника. -Варшава: В тип. М.Земкевича и В.Ноаковского, 1887. - 809 с. 9.*Ступницький В.* Пісні Слобідської України: Фонографічний запис. - Х.: 1929. - 29 с. 10.*Сумцов М.Ф.* Слобожане. Історично-етнографічна розвідка. - Х.: Вид. Союз Харківського Кредитного Союзу Кооперативів, 1918. - 240 с. 11.*Сумцов Н.Ф.* Религиозно-мифическое значение малорусской свадьбы / Изд. редакции «Киевской старины» / К.: Тип. Г.Т.Корчак-Новицкого, 1885. - 20 с. 12. *Сумцов Н.Ф.* Символика славянских обрядов: Избранные труды. - М.: Изд. фирма «Восточная литература» РАН, 1996. - 296 с. (Этнографическая библиотека). 13. *Тестова Л.А.* Генетическое единство и региональная специфика мелодики украинских свадебных песен: Автореферат ...кандидата искусствоведения. - К.: Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф.Рыльского АН УССР., 1982. - 24 с. 14. *Топографическое описание Харьковского наместничества с историческим предуведомлением о бывших в сей стране с древних времен переменах, взятым к объяснению деяний и Хронологий.* Из татарской истории Баядур-Хана-Абулгадзи, Российской истории князя Щербатова. Начертания Европейской Истории Готфрида Ахенвальда и Политической Истории Самуила Пуффедорфа. - М.: Тип. Компании Типографической, с указаного дозволения, 1788. - 170 с.

УДК 784.4:003

А.В.Гуріна

ІНТОНАЦІЙНА СЕМАНТИКА ОБРЯДОВИХ НАСПІВІВ КРІЗЬ ПРИЗМУ СЕМІОТИКИ

Пропонується новий підхід до вирішення проблеми декодування традиційної пісенності із застосуванням методів семіотики

Фольклор - система смислів, історичний код культури. Ця думка все більше поширюється на землі тисячоліть. У спадок від минулих поколінь нам залишились обряди, традиції, звичаї, пісні з їх поетичними образами. Вони увібрали і зберегли численні культурні нашарування, первісний смисл яких загубився у віках.

Визначення давніх смислів первісного фольклору є однією з найскладніших проблем етномузикології, над вирішенням якої працювало не одне покоління вчених. Важливі результати досягнуті інтонаційним напрямом досліджень (праці З.Евальд, Є.Гіппіуса, Ф.Рубцова, І.Земцовського) і структурним (П.Сокальський, Ф.Колесса, К.Квітка, В.Гошовський, С.Грица, А.Іваницький). Зважаючи знаковість фольклору як системи доцільно зосередити увагу на семіотичному аспекті досліджень пісенної семантики.

Музично–пісенна семантика створювалась і закладалась у наспівах поступово. Не можна визначити точку в часі, коли в інтонаціях обрядових наспівів виник певний смисл. Утворення звукового смислу було тривалим процесом. Семантика обрядової пісенності – найдавнішої за часом виникнення з усіх жанрів пісенного фольклору – містить звукові коди особливого періоду мислення людини – мислення магічного, міфологічного.

Отже, при дослідженні проблеми інтонаційної семантики обрядових наспівів слід зважати на особливості первісного мислення – мислення того часу, коли звукова семантика тільки закладалась. Саме мислення, світогляд людини визначають характер усіх сфер її суспільного життя. Слід зауважити, що фольклор є узагальненням , підсумком, "вищим ступенем розвитку опрацьованих первісним мистецтвом зорових, звукових та пластичних форм", "і первісне мистецтво і фольклор мають усну природу, вони пов'язані як еволютивно, так і структурно" [1, 16].

Вирішуючи проблеми пісенної семантики, важливо усвідомити, що фольклор не лише увібрав набутки первісного мистецтва, а й "прочитав" образи цього мистецтва за законами мислення пізнішого періоду розвитку людини – мислення понятійного, логічного. Так, О. Фрейденберг розглядала фольклор як своєрідну смислову

систему, перехідний тип в історії мислення, культури від образної смислової системи до системи понятійної [2, 164–167].

Мислення людини первісної доби цікавило багатьох дослідників упродовж віків, починаючи з часів давньої Греції. Для визначення особливостей цього типу мислення існує декілька термінів: магічне, міфологічне (міфічне), пралогічне, образне. Проте, за всіма переліченими термінами криється сутність первісного мислення як мислення уявленням. Останній термін є загальновизнаним і в семіотиці.

Характеризуючи особливості мислення первісної людини, треба усвідомлювати, що мислення є однією із фундаментальних проблем філософії. Але фахівці різних галузей знань – лінгвісти, етнографи, музикознавці – не могли її обійти, вирішуючи свої проблеми. Дослідження проблеми музично–пісенної семантики також потребує особливої уваги щодо первісного мислення.

Такі дослідники, як О. Потебня, М. Сумцов, Л. Леві–Брюль, О.Фрейденберг, В. Топоров, наголошували на своєрідності мислення первісної людини. Міфологічне мислення (міфічне за О.Потебнею) на відповідному етапі розвитку – єдино можливе, необхідне, розумне [3, 260]. Логічне й пралогічне (за Л.Леві–Брюлем) – це не стадії, а типи мислення, які співіснують в одному суспільстві. Цей погляд збігається з висновками семіотики про характер мислення уявленнями [4]. Пралогічне мислення не переростає у логічне, але з розвитком суспільства сектор логічного мислення збільшується, витісняючи пралогічне [5, 237]. Навіть у сучасному суспільстві не зникли уявлення і асоціації уявлень, що підкоряються закону співпричетності (передача властивостей безпосередньо від одного предмета до іншого). В нашій розумовій діяльності співіснують пралогічний і містичний елементи разом із логікою. Цю думку поділяють більшість дослідників.

У контексті дослідження семантики пісенного фольклору важливим є положення О. Фрейденберг про якісно різні історичні етапи свідомості. Коли йдеться про мислення, слід мати на увазі не лише певні процеси типу логічних побудов, а "все те, що називається підсвідомою сферою – неусвідомлювані неорганізовані, безпосередні імпульси" [2, 17]. Навіть інстинкт дослідник називає пасивною свідомістю. Ці думки не втратили своєї значимості понині. Так, у словнику з логіки дається таке тлумачення: "мислення опосередковане: а) відчуттями й сприйняттями, на базі яких формується акт мислення; б) минулим дослідом...; в) пізнанням того, що сприймається чуттєво, спостерігається без-

посередньо..." [6, 114].

Показово, що семіотикою категорії уявлення і поняття визначаються як форми смислового значення, притаманні мовним одиницям. Якщо поняття є "знанням суттєвих ознак предмета", то уявлення – це "чуттєвий, наочний образ предмета" [4, 132]. Цьому образі ознаки предмета чи явища сприймаються цілісно, неподільно. Перехід від уявлення до поняття пов'язаний із розумовим розподілом єдиного, наочного образу на окремі ознаки, що розкривають сутність цього явища [там же].

Нарешті дві наступні особливості мислення уявленнями є сутнісними у розумінні первісних обрядів як знакових систем. Саме погляд на обряди як знакові системи, тобто погляд на обряди крізь призму категорій семіотики, вважаємо визначальними у підході до проблеми інтонаційної семантики обрядових наспівів. Перша особливість: маючи умовну систему розуміння об'єктивної дійсності , первісна людина ототожнювала предмет і процес, предмет і його властивості. Друга: первісна людина не відокремлювала себе із оточуючого світу. О. Фрейденберг так і писала: "Велике значення мала єдність суб'єкта і об'єкта" [2, 21]. Особливість сприйняття первісної людини полягала й у тому, що кожна річ бачилась, чулася конкретно–чуттєво, образ відтворював лише зовнішній бік предмета. "Світ, який бачить первісна людина, заново створюється її суб'єктивною свідомістю як друге самостійне буття, яке починає суперечливо жити разом із реальною дійсністю, що не помічається свідомістю. Так, із біологічно притаманного людині пізнання світу виникає неподільна система сприйняття, яка залишається жити у вигляді відомих форм культури" [там же].

У своєму дослідженні О. Фрейденберг зосередила увагу на зорових уявленнях і образах як найдавніших з усіх уявлень первісної людини. Вона вважала, що в первісній міфології слухові уявлення (а також уявлення, що утворювались за допомогою органів дотику, смаку, запаху), залишились майже непомітними. Ось тут з нею можна не погодитись. Звукові відчуття для первісної людини були дуже важливими. Почути звуки, що свідчать про небезпеку – це мало бути вирішальними для життя напівлюдини. Сприйняття звуку в темряві, на великій відстані ставало важливим у спілкуванні, для практичних потреб. Логічно припустити, що образ, уявлення існували в той час не лише у візуальній, а й у звуковій формі.

Знаковість системи фольклору в етномузикології визнається безперечною. Але перш ніж перейти до аналізу обрядових ситу-

ацій як знакових, це твердження слід науково обгрунтувати, тобто з'ясувати поняття знака, знакової ситуації з позицій семіотики. "Предмет, який сприймається чуттєво і вказує на інший предмет, посилає до нього організовану систему, називається знаком цього предмета, а ситуації, в яких один предмет функціонує як знак іншого предмета, називаються знаковими ситуаціями" [4, 22]. В контексті дослідження проблеми семантики інтонацій обрядових наспівів важливо акцентувати, що знак має предметне і смислове значення для певної організованої системи. З точки зору семіотики організованою системою є людина. Смислове ж значення знака семіотика визначає як відбиток предмета (явища тощо), який залишився в пам'яті тварини чи людини завдяки минулому досвіду [4, 27]. Семіотичні категорії знак, знакова ситуація, смислове значення можна використати і в етномузикології як загальні поняття в конкретній науці.

Семіотика є наукою про знаки та їх значення [4, 29]. Поставивши дослідження про знаки в етномузикології на підвалини семіотики, отримуємо можливість науково обгрунтувати і значення цих знаків, тобто визначити семантику.

Знаками в етномузикології вважаємо виразові засоби пісенного фольклору: інтонацію, ритмоструктуру, тембр, прийоми виконання (те, що дослідники визначають як ненотовані елементи звучання). Кожен із цих засобів виразності мав тривалий період становлення через механізми – біологічний, психофізіологічний, увібравши їх в рівень значень соціальних. З метою дослідження інтонаційної семантики обрядових наспівів розглянемо лише один із знаків: знак–інтонацію (знак–звук).

У музикознавстві з цими знаками музичної мови реально мали справу, хоч і не вживали термінів семіотики, Є. Назайкінський [7] та М. Блінова [8]. Вони розглядали музичну мову з точки зору набутого досвіду людини, що на біологічному, психофізіологічному рівнях залишається в її пам'яті. У цьому контексті набуває велике значення теза П. К. Анохіна про випереджаюче відображення дійсності. "Форма випереджаючого відображення дійсності має одну й ту саму вирішальну характерну ознаку – сигнальність", причому сутність сигнальності полягає у тому, що тварини можуть " за сигналом до лише майбутніх ланцюгів послідовного розвитку подій "пристосовуватися" до майбутніх подій [9; 107,105]. Інакше кажучи, сигнал збуджує дію, спрямовану на майбутню подію, відсилає саме до тієї події, тобто виступає в ролі знака. А якщо випереджаюче відображення дійсності є "універ-

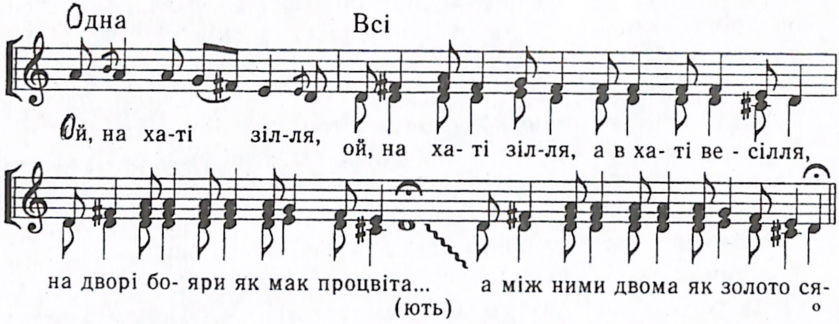
сальною й найдавнішою закономірністю", то факт появи "сигнальності" (знакових процесів) і "часових зв'язків" може бути визнаним однією із первинних закономірностей розвитку живої матерії [там же].

Для тварин, які мають нервову систему, сигнальність як форма випереджаючого відображення дійсності – це умовний рефлекс. Проте, навіть безумовні подразники здатні виконувати функцію знака. Ця думка є результатом недавніх спостережень вчених–психологів. Вони доводять, що знакова поведінка належить до первинних особливостей світу тварин. Таке твердження вповні узгоджується з позиціями семіотики: знакова ситуація є вже там, де один подразник спрямовується до іншого при посередництві розумового образу чи будь–якого іншого відбитку [4, 44]. Особливість подібних знакових ситуацій (пристосування за сигналом) полягає у смисловому значенні, за допомогою якого знак відсилає тварину до певного предмета – смисловому значенні, яке є результатом не індивідуального досвіду окремої особі, а багатовікового досвіду всього роду, тобто вроджений досвід [там же].

Перші спроби семіотичного аналізу пісенного фольклору належать В. Гошовському. Йдеться про статтю "Семиотика в помощь фольклористике" [10]. Матеріалом аналізу стали трудові пісні Східних Карпат, а саме пісні–діалоги, так звані "гоєкання". Пісні–діалоги виникли серед мешканців гірських районів у давнину як засіб спілкування. З первинних сигналів–вигуків, сигналів–закликів та речитативів–повідомлень народ створив своєрідну музично–сигналізаційну системі, в якій суттєву роль відіграють характерні сигнальні мотиви – звукові знаки. Система звукових знаків – динаміка звука, інтонації закликів, звертань – має певний смисл. Завдяки розумінню цих звукових знаків ми розрізняємо наспіви весільних пісень і наспіви колядок, мелодії ліричних пісень і веснянки. Це відбувається тому, "що в кожному наспіві пісень різних жанрів міститься певна інформація про функцію, тип і жанр пісні, носієм якої є система звукових знаків" [10, 101].

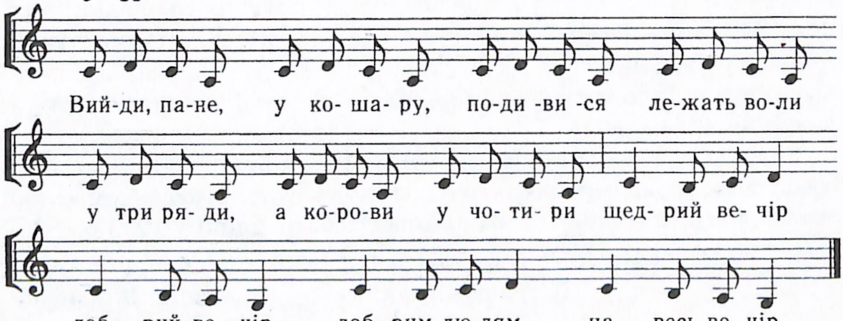
"Сигнальні", закличні, фанфарні інтонації становлять стильову особливість обрядових пісень, які побутують і нині, Прикладом може бути весільний наспів, записаний на Слобожанщині у 1992 р.

Приклад № 1. З фондів лабораторії фольклору ХДАК.
с.Отрадне Харківської обл. Запис В.Осадчої



Характерність закличних інтонацій у обрядових наспівах відзначали Ф.Рубцов, І.Земцовський, В.Єлатов, А.Іваницький та ін. В.Гошовський дійшов висновку: закличні інтонаційні елементи притаманні пісням, "функція яких певною мірою потребує семантики сигналу"; "мотиви–сигнали з визначеною семантикою можна розглядати як мелодико–інтонаційні інваріанти семіозиса в наспівах з комунікативною функцією" [10; 105, 106]. З цими висновками дослідника можна погодитися. Більше того, з позицій семіотики комунікативну функцію мають не лише "гоєкання", а й обрядові пісні: їх головне призначення – спілкування. Але на відміну від трудових пісень–діалогів у обрядових наспівах спілкування відбувається з уявною особою чи особами – Весною, Колядою, Купайлом, Коструб оньком, русалками. Навіть звертання "Вийди, пане, у кошару" адресовано скоріше уявному багатому пану, ніж тому селянину, до якого звертається зі щедрівкою:

Приклад № 2. З фондів лабораторії фольклору ХДАК. с. Затишшя Харківської обл. Запис А.Гуріної



З найдавніших часів конструкції звертань в обрядових піснях були спрямовані до сил природи, міфологічних істот. Обрядові наспіви – невід'ємний елемент обряду, дії, обрядової ситуації, яка є одночасно і знаковою ситуацією ("Ой, дай, Боже!", "Ой, Весна, веснянночка!", "Ой, вербо, вербо, вербице!"). Проте, такі звертання стосуються семантики обрядових наспівів періоду їх розвитку в епоху землеробства, тобто періоду існування фольклору. Але фольклор – це підсумок і переосмислення первісного мистецтва, семантика його звуків–знаків стала вже іншою, бо іншим стало мислення людини.

Для того, щоб довести походження інтонаційної семантики обрядових наспівів (яка згодом закріпилась й у ритмоструктурній семантиці) від звукової семантики первинного спілкування людини, звернемося до гіпотетичної знакової ситуації. В обряді людина (чи кілька людей) звертається, наприклад, до Сонця, – вже знаючи з досвіду, що Сонце дає тепло, вогонь – з проханням дати тепло, тобто створити умови життя. Така гіпотетична ситуація небезпідставна. В обрядових піснях звертання, гукання – це головне за їх смислом. У веснянках звертаються до Весни, кличуть її, у колядках кличуть Даж–бога та ін.

Знакова ситуація, зафіксована обрядовим фольклором – це обряд, а обрядові пісні – один із семантичних рядів єдиного смислу. Обрядова знакова ситуація відрізняється від первинної знакової ситуації періоду мислення уявленнями: людина себе усвідомлює, Сонце, Весна, русалки та інші духи сприймаються незалежно від їх дій. Проте зовні ситуація залишається незмінною: людина кличе, спрямовує звук–сигнал, звук–звернення, звук–знак (певний спонукальний вигук, надалі – слово, словосполучення), що означає предмет і його дію – "Дай, Боже!", «Прийди, Весно!".

У первинній знаковій ситуації звук позначає дію і те, що діяло – разом. У свідомості людини ще не відбулося відокремлення предмета та дії з ним як окремих елементів знакової ситуації. Дослідження щодо походження вербальної мови свідчать саме про такі слова–злитки – вербоїди [11; 12].

У обрядових наспівах семантика вигуку – смисл ситуації в цілому – вже існує в "знятому" вигляді. Звук виконує функцію знака, слова відокремлюють елементи ситуації: "Ой, дай, Боже!". Ось чому характерний обрядовий тембр, сила звука і нині сприймаються як обрядово позначені, виконують функцію знаків обряду, як пише І. Земцовський, існують до обряду і замість обряду [13, 6; 14, 184, 186]. Проте в сучасному сприйнятті ці елементи вже є засобами виразності.

У обрядових наспівах ситуація залишається майже такою ж: звук є знаком, що має предметне й смислове значення, але предмет і дія відокремлені за допомогою слова; семантика вигуку по суті не змінилася – це прохання, заклик до дії задля життя. Такі висновки цілком узгоджуються з головною властивістю живої матерії – виживанням [9].

При спробі вирішення проблеми семантики пісенного фольклору – однієї із найскладніших проблем етномузикології, постає необхідність у використанні міждисциплінарних наукових зв'язків. Застосування різних, зокрема семіотичних методів дослідження, сприяє грунтовному вивченню музичного фольклору.

Нині все виразнішим стає зближення етномузикології з етнологією, нагальною є потреба вивчення фольклору як культури, а не як мистецтва чи усної словесності. Пошук механізмів включення етномузикології у сферу етноісторичної проблематики – головна мета етномузикології як науки.

Список літератури

1. *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика: Методологія й методика. - К., 1997. - 392 с. 2. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. - М., 1978. - 603 с. 3. *Потебня А.А.* Слово и миф. - М., 1989. - 232 с. 4. *Ветров А.А.* Семиотика и ее основные проблемы. - М., 1968. - 263 с. 5. *Леви-Брюль Л.* Первобытное мышление: Хрестоматия по истории психологии. - М., 1980. - С.237-257. 6. *Горский Д.П.* и др. Краткий словарь по логике. - М., 1991. - 208 с. 7 *Назайкинский Е.* О психологии музыкального воспитания. - М., 1972. - 380 с. 8. *Блинова М.* На пути к физиологическому изучению интонационной выра-зительности // Вопросы теории и эстетики музыки. - Вып. 5. - Л., 1967. - С. 170-190. 9 *Анохин П.К.* Опережающее отражение действительноети // Вопросы философии. - 1962. - № 7. - С.97-111. 10. *Гошовский В.* Семиотика в помощь фольклористике // Советская музика. - 1996. - № 11. - С.100-106. 11. Кримський С.Б. Генезис форм і законів мислення. - К., 1962. 12. *Бюлер К.* Очерк духовного развития ребенка. - М., 1930. 13. *Земцовский Й.Й.* Мелодика календарных песен. - Л., 1975.- 170 с. 14. *Земцовский Й.Й.* Семасиология музыкального фольклора. - М., 1974. - С.177-206.

УДК 392.51

Т.О.Логінова

ПРОБЛЕМА ЦІЛІСНОСТІ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ДРАМАТУРГІЧНІЙ ПЕРШООСНОВІ ОБРЯДУ

Розглянуто структуру традиційного українського весільного обряду, який відображає побутову й соціальну дійсність. Спираючись на весільні пісні, автор статті аналізує окремі етапи обрядодії, створює цілісну модель весільної драми

Категорія цілісності (цільності) розроблялася починаючи з античності. Платон трактував цільність як «те, що немає недоліків у жодній із частин». Цільність є щось невизначене, що поєднує всі відмінні свої частини і продовжує бути неподільною [1]. Арістотель розумів ціле як те, «що має початок, середину та кінець», порівнював з «єдиною та цільною живою істотою» дію у трагедії, яка має бути «цілою та завершеною», тобто використовував поняття живої органічної цілісності безпосередньо до витвору мистецтва [2]. Таку ж давню традицію, як уподібнення витвору мистецтва живому орга - нізму, має убачання в цілісності внутрішніх відмін, «розбіжностей» (за Гераклітом) або, говорячи сучасною мовою, протилежностей.

Сучасна наука чітко виділяє цей момент, стверджуючи, що цілісність в мистецтві виткана з діалектичних протиріч, які створюють особливо напружене поле художнього образу. Органічна цілісність, на яку слід зважати в загально - естетичному визначенні художнього образу, була сприйнята та розвинута сучасною естетикою. Саме вона виступає як один із провідних критеріїв художності в теорії мистецтва, де розробляється переважно на рівні художнього твору. Однак буття художнього образу не починається і не завершується на стадії художнього твору. Нині вже можна вважати усталеним, що художній образ не тотожний витвору мистецтва; він - явище ідеальне (суб'єктивне), початково належить сфері свідомості митця, народжується та формується в ній, отримує своє «речово- предметне» буття у структурі твору мистецтва, щоб (вже через нього) перейти до другої стадії свого ідеального буття - у свідомість людини, що сприймає творіння. Без цього переходу, без повернення в ідеальну форму художній образ не є реалізованим, не є фактом суспільної свідомості.

Образ-задум - первісна стадія буття образу в свідомості митця до початку роботи в матеріалі, до практичного створення завершеного твору. І якщо художній образ є цілісністю, то ознаки цілісності повинна мати вже початкова стадія його буття. Цілісність, що розвивається, ускладнюється і, мабуть, керує, - так

можна охарактеризувати образ-задум. На цьому етапі виявляється одна із загадок творчості: здатність створення в уяві цілісності ще до конкретного уявлення про її складові частини, здатність оцінити її як істинну, ще до її реалізації, переконавшись в її життєздатність та художню необхідність. Так у творчості виявився відомий філософський парадокс цілісності, суть якого в тому, що цілісність можна розкрити лише через опис своїх складових частин, а «розбиття» на частини можливе лише на основі певного уявлення про ціле.

Матеріальною формою об'єктивації образу-задуму є своєрідна компонентна структура, яка реалізується у творі через практичні дії, мову, різні знакові моделі, що втілюються в художньому образі. Цікавою може видатися спроба проаналізувати компонентну структуру, що формує художній образ у драматургічній першооснові традиційної обрядовості, оскільки саме обряди найчастіше і є передумовою народження театральних видовищ, через своєрідну театральність правил та законів, яких дотримуються, а ті, в свою чергу, визначаються умовністю та канонічністю ритуальних дій.

Обряд - досить давнє соціальне явище. Він зародився на самих ранніх щаблях розвитку первісного суспільства і є не просто стереотипом практичних дій, що копіюються новими поколіннями, як, наприклад, звичай, а особливим видом людських дій, які можна охарактеризувати як символічні. Специфіка обряду полягає в тому, що обрядодії завжди виступають як символи, що втілюють ті чи інші соціальні ідеї, уявлення, образи і викликають при цьому відповідні почуття, тобто вони мають ту художню цілісність, яка дозволяє виявити в них базисну характеристику формування художнього образу, завдяки чому вони і стають фактом суспільного визнання. І якщо символ взагалі - предметний або словесний знак, що умовно висловлює сутність явища, то обрядовий символ відрізняється тим, що виявляє свою знакову сутність лише у відповідному ритуальному контексті.

Згідно з М.М.Бахтіним, кожна галузь ідеологічної творчості «формує свої специфічні знаки та символи, які в інших галузях непридатні. Тут знак створюється специфічною ідеологічною функцією і невіддільний від неї» [3]. Отже, змістом обряду є ті дії, погляди, уявлення, норми та цінності, які він втілює. Стосовно характеру і послідовності ритуальних дій, то вони утворюють драматургічну першооснову обряду, в якій чільне місце належить символам і знакам - своєрідним первісним художнім образам. Один і той же символ, що по-різному трактується в

різних ситуаціях, може використовуватися в календарних і сімейних святах, ритуалах, супроводжуючих побудову житла і та ін.

Універсальність традиційної символіки свідчить про наявність загальних заходів та принципів ритуалізації у народній культурі. Вона також є відгомоном далекого минулого, коли всі види обрядності існували нерозривно в межах єдиного синкретичного організму. До обрядових символів належать усі компоненти обрядності, які дозволяють виділити в них символічний аспект. Виходячи із прийнятого в етнографії членування обряду на словесну та суто ритуальну частини, передусім слід виділити як окремий вид символів - символіку слова.

Ритуал передбачає наявність спеціальної особи - виконавця обряду, певних обрядових атрибутів та пов'язаних із ними дій. Тому правомірно розрізняти символіку атрибута (опредмеченого символу) та символічних рухів. Крім того, обрядовий атрибут має такі характеристики як матеріал, колір та форму, а це визначає символіку матеріалу, кольору, форми. Специфічну групу складають обрядові символи - атрибути природних стихій: вогонь, вода, земля.

Більш високим рівнем символіки, що відзначається збірним, комплексним характером, є дійова особа (виконавець обряду) та сама ритуальна дія. Їх символічна природа формується на базі синтезу таких елементів, як слово, атрибут, рух. Не можна зводити образність драматургії обряду лише до системи знаків, кодів, сигналів, тобто розуміти її як матеріальне оформлення повністю вигаданого в ідеальній сфері змісту. Це, перш за все, - розвиток первісної цілісності, процес, під час якого створюється художній зміст у нерозривній єдності з формою. Художній образ постає як органічна цілісність, структура якої відповідає структурі дійсності, що надає можливість правильного відбиття об'єкта в образі, матеріалізуючи тим самим ідею твору, що реалізується через фіксацію в художньому образі.

Розглянемо побудову структури художнього образу на матеріалі драматургічної першооснови традиційного українського весільного обряду. Створенню сім'ї у народі надавалося надзвичайно велике значення. Відповідно до цього формувалася і весільна обрядовість - своєрідна урочиста драма, що супроводжувалась іграми, музикою, танцями, співами, набуваючи характеру народного свята. Перетворюючись на видовище, обряд, за визначенням П.Г.Богатирьова, еволюціонував від мотивованого, в якому була зрозумілою пов'язаність дії та очікуваного від неї ефекту, до немотивованого. В останньому магічний зміст

набув вигляду реліктового утворення, але форма його збереглася. Під тиском художньо-ігрової функції ритуальний зміст відійшов на периферію дійства, а зрештою повністю утратився.

Цей процес спостерігав український фольклорист Х.Ящуржинський, вивчаючи українське весілля. Він підкреслював, що народ «з глибокою вірою «ставився» до всіх символічних дій та церемоній, що відбуваються під час шлюбних веселощів, між тим, як справжній зміст багатьох дій... давно вже утрачений» [4]. Шлюб в українському традиційному весіллі скріплювався групою обрядодій санкціонуючого характеру - спочатку родиною кожного з наречених, а наприкінці - обрядовою гостиною обоих родин.

Увесь комплекс обрядодій, який виконувався в домівках молодих, включаючи переїзд молодої до молодого і приєднання її до молодої сім'ї - це цикл власне весільної обрядовості, що складалася з трьох структурних частин: передшлюбні дійства, шлюб, покривання нареченої і перевезення її у дім чоловіка. Всі вони пов'язані між собою міцною ланкою дійств, які ведуть до кульмінації обряду - санкції новоутвореної сім'ї. Яскравість та барвистість весільної обрядовості дозволяє виявити ознаки цілісного художнього образу в кожному з циклів весілля, обряду який мав доволі довгий характер за часом.

Проаналізуємо лише один епізод народної драматичної вистави - передшлюбні дійства. Група обрядодій передшлюбного циклу відбувалася одночасно в домівках обох наречених за участю родичів, весільних чинів, під супровід весільних обрядових пісень, із залученням низки магічних дій, щоб забезпечити молодим щастя і благополуччя. Це обряди запросин на весілля, приготування весільних символів та атрибутів, батьківське благословіння на шлюб під час посаду, молодіжний прощальний вечір.

Смислове значення цієї групи обрядів полягало в обрядовому відокремленні наречених від неодруженої молоді, емоційно-психологічній підготовці молодих до переходу в сімейний статус. Передшлюбні дійства розпочиналися з обряду вирядження дочки (сина) на запросини. Запрошувалися родичі на весілля та коровайниці для приготування весільного хліба.

Весільному короваю відводиться особливе місце в структурі традиційного весільного обряду. Символ хліба в обрядовому житті людини свідчить про його давні традиції, значне смислове і функціональне навантаження. Відомий фольклорист і етнограф М.Ф.Сумцов, грунтовно досліджуючи обрядовий весільний хліб, відзначав, що неможливо зібрати й систематизувати всі часткові

прояви обрядового хліба на весіллі через їх численність і різноманітність [5].

За функціональними особливостями можна умовно виділити такі види весільного хліба: 1) хліб періоду сватання, який символізує згоду чи відмову від шлюбу; 2) печиво, яке готується для запрошення гостей і обдаровування коровайниць; 3) хліб для благословіння, вітання молодих; 4) коровай для обдаровування родин нареченої і як його різновид - для дружок молодої; 5) хліб для обміну між сім'ями молодих, що символізує поєднання двох родин, і його різновид - хліб для «викупу» нареченої; 6) весільне печиво, лише для батьків молодих; 7) хліб для освячення шлюбного ложа молодих [6].

Акт приготування обрядового хліба символізував порідднення двох сімей, а сам коровай наділявся магічною силою, яка мала забезпечити молодим щастя й добробут. Для того, щоб наречені жили дружно, коровайниць зв'язували рушником, а всю роботу вони мали виконувати гуртом; щоб молоді весь вік прожили в парі, на виготовлення короваю запрошували парне число жінок, які перебували в першому шлюбі й жили в злагоді. Головний обрядовий хліб - коровай - виконував у минулому й певну правову функцію, оскільки його виготовляли лише на перше одруження, вдовам та вдівцям його не випікали [7].

Кульмінація передшлюбних дійств - дівич-вечір, який відзначався особливою ліричністю: символізував розлуку з рідною домівкою, подругами, прощання з дівуванням, перехід в інший статус, в іншу родину. Складовими цього обряду були приготування вінків, весільного деревця, посад і перепій молодих, розплетення коси нареченій, обмін подарунками між молодими.

Невід'ємний атрибут дівич-вечора - весільне деревце, яке мало численні варіанти локальних назв. Так, на Харківщині, найпоширеніші - гільце, вільце та дівування. На думку М.Ф.Сумцова, весільне гільце - це древо життя, у якому таємничо поєднана думка про «помолодівшу та зазеленівшу природу з думкою про молодих» [8]. Із гільцем, що символізувало прощання з дівуванням і парубкуванням, наприкінці весілля виконували певні обрядові дії: розламування гілок, роздавання їх між дружками, розбирання прикрас з весільного деревця, та на Харківщині - спалювання його після цього в печі, що повинно принести в майбутньому щастя й добробут.

Церемонія розплетення коси символізувала прощання з дівуванням: дівчина роздавала подругам стрічки - ознаку лише діво-

чого головного убору. Розплітання коси («завивання») та покривання голови молодої наміткою - найдраматичніший момент передшлюбних дій, що символізував перехід нареченої у новий для неї стан - жіноцтва. Для традиційного українського весілля характерно що розплітання коси та покривання голови молодої здійснювала мати. У найдавніші ж часи це робив батько молодого або сам молодий. Це могло свідчити про підлегле, залежне, навіть принизливе становище жінки в сім'ї [9]. Таке виконання обряду майже зникає на межі XVII - XVIII ст. у зв'язку зі зростанням ролі жінки в родині та підвищенням її сімейного авторитету. За структурою дівич-вечір передбачав низку дійств санкціонованого характеру, переважно землеробського походження: уквітчання гільця вівсом, житом, а хліба - деревцем, дарування нареченій чобіт із житом, розплетення коси на хлібній діжі, встановлення необмолоченого снопа на посаді тощо.

Завершальною частиною дівич-вечора був посад наречених - своєрідна санкція на шлюб. Найкращі зразки текстової версії драматургічного запису весілля збереглися у весільних піснях. Всі весільні обрядодії супроводжувалися піснями, які не існували самі по собі, поза обрядом - поза тим соціальним і обрядовим середовищем, у якому вони народилися. Проте неправильно було б думати, що динаміка зв'язків «обряд-пісня» проста і що розв'язання цього питання лежить на поверхні. Зв'язки весільної пісні з самим обрядом, далеко не однозначні. Ця неоднозначність проявляється насамперед у тому, наскільки адекватно відображається дійсність (перш за все обрядова дійсність - хід весільного обряду, обрядові реалії і вчинки обрядових героїв, їх поведінка) у весільних піснях.

З цим нерозривно пов'язане й інше, не менш важливе питання - відображення побутової та соціальної дійсності в обрядотворчості, зокрема у весільній поезії. Проблема «весільна пісня і дійсність» ще не досліджувалась. У російській фольклористиці захищена дисертація: про взаємозв'язки поезії з обрядом (на матеріалі російського весілля) [10]. Велика група весільних пісень синхронно констатує обряд, обрядодії його учасників, розповідає про хід весільної драми. Вони не лише з'єднуючі містки між певними етапами весілля, а й драматургічне тло всього весілля, його руховий апарат.

Таких пісень багато на різних етапах весілля, зокрема на тих, де дія відбувалася в динаміці (наприклад, запрошують на весілля, бгають тісто для короваю, прикрашають гільце тощо). Весільна

пісня є саме тим скеровуючим началом, яке спрямовує (прискорює чи уповільнює) весільну драму в часі і просторі, тобто в здійсненні цілісності обрядового сюжету, відображаючи обрядову реальність. Якщо весільні пісні вилучити з обряду і розташувати в стрункій послідовності умовного кістяка обряду за змістом, то вони створюють враження роману у віршах з експозицією, зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією і розв'язкою (починаючи зі сватання, коли лише домовляються про видання дочки, через передшлюбні дійства, безпосередньо весілля, і завершаючи етапом, коли молоду забрали до молодого і відбуваються післявесільні церемонії).

У численних обрядових пісня синхронно відбивається весільний обряд, обрядові дії, вчинки обрядових героїв, але слід зауважити: не у всіх зразках пісень з точністю відбивається як обрядовий час, так і використання обрядових реалій, Так дружки в домі молодої в суботу на дівич-вечір співають: Ой стояла та Маруся під вінцем Та чесала русу косу гребінцем; Упустила гребінець додолу, Ой пора нам, дружечки, додому [11].

Пісня констатує, що обряд вінчання вже відбувся (стояла «під вінцем»), але це не відповідає обрядовій дійсності, оскільки на дівич-вечорі в суботу відбувалося прощання молодої з дівоцтвом, а шлюб укладався в неділю. Крім того, під час взяття шлюбу («під вінцем») молода косу не чеше (розчісують косу молодій дружки в її домі перед шлюбом), а деталь - «упустила гребінець додолу» взагалі не відноситься до обрядодій. Тому перші три рядки тексту - художній вимисел, оснований на обрядових мотивах передшлюбних дійств, а останній рядок - «Ой пора нам, дружечки, додому» відбиває обрядову дійсність, виступає своєрідним натяком дружкам на дівич-вечорі, що вони вже засиділись і пора розходитись по домівках.

Сюжети і мотиви, емоційна гама обрядової поезії безпосередньо пов'язана з героями весілля та певними етапами весільного обряду. Образна система насамперед проявляється в обрядовій термінології, а саме: а) у назвах весільних чинів (дружки, сваха, бояри, старости, коровайниці, і звичайно, молодий, молода, молоді, князь, княгиня); б) у назвах етапів весільного обряду та обрядових атрибутів (сватання, заручини, коровай, гільце-вільце, вінок, дівич-вечір тощо); в) у певній системі членів роду, які беруть участь у весіллі (син, дочка, брат, сестра, мати, батько, свекор, свекруха тощо). Весільні герої або безпосередньо беруть участь у весіллі і згадуються у піснях, або ж самі виконують тексти пісень. Співають дружки, свашки, бояри, коровайниці.

У виконанні весільних пісень чільне місце належить дружкам (дівчатам). Коровайниці (жінки) виконують коровайні пісні під час виготовлення, випікання та прикрашання короваю. Інші учасники весілля співають значно менше. Найпасивніші - головні герої весільного обряду - молодий і молода. В українському весіллі вони не співають, не п'ють, не їдять - їсти їм дають окремо. Але на всіх етапах весілля їм зичать доброї долі, починаючи з коровайного обряду. Імперативно-наказові і благальні мотиви побажань наближають їх до прадавніх архаїчних замовлянь. Наприклад: Будь весела, як весна Будь багата, як земля Будь пригожа, як рожа. Дай, боже, дай Цілуватися, милуватися Від молодості до старості, Дай, боже, дай! [12].

Показово, що заклинальні інтонації поширюються не лише на молодих у побажанні їм добробуту, а й на весь рід, на всіх людей, на природу: щоб ішли дощі, щоб був багатий урожай «на жито, пшеницю, на всяку пашницю». Заклинальні мотиви тісно пов'язані з дидактизмом весільної поезії, що охоплює широке коло родинних взаємостосунків, народної моралі: повага до батьків, чоловіка до дружини, працьовитість молодих, взаємини свекрухи і невістки, доля жінки в сім'ї чоловіка тощо. Всі ці питання вічні, а значить - актуальні понині.

Отже, стисло розглянувши лише передшлюбні обрядодії, можна дійти висновку, що головною метою, своєрідною ідеєю цих дій було опоетизоване прощання з дівуванням та парубкуванням, що сприяло відокремленню наречених від несімейної молоді, та підготовку до переходу в нову соціально-вікову групу. Незважаючи на досить строкате використання численних обрядових символів, самих обрядодій, текстів, весільних персонажів, усі вони певним чином є матеріалізованою ідеєю обряду, формуючи художній образ цього драматичного дійства в його органічній цілісності.

Список літератури

1. *Лосев А.Ф.* История античной эстетики (Софисты, Сократ, Платон). - М., 1969. -С.330-334. 2. *Аристотель.* Об искусстве поэзии. - М., 1957. - С.118. 3. *Цит. по кн.: Иванов В.В.* Значение идей М.М.Бахтина о знаке: Труды по знаковым системам. Вып.6. - Тарту, 1973. - С.8. 4.*Ящуржинский Х.* Свадьба малороссийская как религиозно-бытовая драма. - К., 1896. - С.2-3. 5. *Сумцов Н.Ф.* Хлеб в обрядах и песнях. - Х., 1885. - С. 56. 6.*Борисенко В.К.* Весільні звичаї та обряди на Україні: Історико-етнографічне дослідження. - К.: Наук.думка, 1988. - С.46. 7*Здоровега Н.І.* Нариси народної весільної обрядовості на Україні. - К.,1974. - С.78. 8. *Сумцов Н.Ф.* Символика славянских обрядов. - М.: Восточная литература, 1996. - С.138. 9. *Українці:* народні вірування, повір'я, демонологія. - К.: Либідь, 1991. - С.558. 10. *Кальницкая А.М.* Взаимодействие и взаимосвязи поэзии с обрядом в среднерусской свадьбе: Автореф. дис. ... канд. филолог. наук. - Минск, 1984. 11. *Весільні пісні.* - К.: Дніпро. - С.149. 12. Там само. - С.275.

УДК 7.045/7.046.2(477)

О.С.Частник

ХУДОЖНЯ СИМВОЛІКА ШЛЯХУ В УКРАЇНСЬКІЙ ФАНТАСТИЧНІЙ КАЗЦІ: ПРОСТОРОВО-ЧАСОВІ АСПЕКТИ

Досліджена просторово-часова символіка української чарівної казки, яка відбиває елементи фольклорних уявлень про співвідношення реального і фантастичного світів. Особлива увага приділяється проблемі детермінованості образу шляху

Як відомо, картина світу фантастичної (чарівної) казки будується на опозиції двох сфер, протиставлених за ознакою «свій-чужий». «Свій» - це світ героя казки, наближений до реального, хоча в ньому є й вкраплення фантастичного. «Чужий», «інший» світ (тридев'яте царство), як правило, ворожий. Традиційно герой долає довгий і небезпечний шлях до «іншого світу» заради того, щоб саме там здійснити подвиг, визначити свою долю у «своєму» світі і відновити в ньому справедливість. Дорогою відбуваються зустрічі героя з вдячними тваринами, чудесними помічниками, охоронцями «іншого світу», тобто персонажами, суттєво важливими для розгортання сюжету.

Шлях - символ вічного руху, долання перешкод, постійного розвитку героя. «Стягуючи» обидві казкові сфери, шлях забезпечує цілісність етичної концепції, єдність композиції та просторово-часового континууму казки. Без перебільшення можна вважати шлях характерною ознакою фантастичної казки як жанру. Не дивно, що проблема шляху неодноразово привертала увагу дослідників казкового фольклору (В.Пропп, Є.Трубецькой, Є.Мелетинський, Л.Дунаєвська та ін.). Проте більшість авторів розглядала цей образ, виходячи з конкретних завдань своїх досліджень: обрядово-міфологічних витоків казкових образів та персонажів [1; 2; 3], характеристики героя [4; 5; 6], мовних засобів казки [7; 8].

Питання простору і часу шляху порушувалися як частина більш широкої картини просторово-часових відносин, наприклад, у контексті натурфілософської інтерпретації казкового світу [9]. Велике значення для розуміння часу і простору як поетичного образу мали дослідження М.Бахтіна [напр., 10], запропонувавшого концепцію хронотопу (час, локалізований у конкретному просторі). На відміну від М.Бахтіна, В.Пропп трактував час і простір казки не як поетичний образ, а як категорію фольклорної свідомості. Деякі філософські та культурологічні аспекти фольклорного часу і простору (передусім як явища, успадкованого від

міфологічної свідомості) розглянуті в працях В.Топорова [напр., 11; 12]. Їхні основні теоретичні положення придатні і для досліджень на українському фольклорному матеріалі.

Шлях казкового героя - нерозривна єдність статичного та динамічного аспектів. З одного боку, його можна уявити як умовну лінію, що з'єднує дві точки (дві казкові сфери), віддалені одна від одної у просторі та часі. З іншого боку, шлях - це спосіб долання простору в часі. Тому ми розглядатимемо шлях і як сукупність просторово-часових віх (простір, насичений подіями), і як часову послідовність розгортання подій, що відбуваються мірою проходження шляху.

За В.Проппом, структура й динаміка казкового шляху загалом виглядає так: відправна точка в «реальному світі» (батьківський дім, «своє» царство) - «переправа» (простір, заповнений перешкодами і зустрічами з іншими персонажами) - «застава» (точка переходу до «іншого світу») - сам «інший світ» (тридев'яте царство тощо) [3, с.281]. З поверненням героя до «свого царства» послідовність елементів шляху повторюється у зворотному напрямку, і вся структура набуває рис завершеності, замкненого простору.

Наведена модель, очевидно, універсальна і дійсна й для українських фантастичних казок. Казковий «реальний світ» (вихідна точка шляху), як правило, позбавлений конкретики. Це - абстрактний замкнений простір, з усіх боків оточений тим, що у казках так само абстрактно і невиразно має назву «широкий світ». Проте для героя його царство (батьківська оселя), безперечно, є центром видимого всесвіту, адже всі інші «царства» лежать у невідомій далечині - «на краю землі», тобто на периферії казкового простору. В поодиноких випадках зустрічаємо натяки на те, що «своє» царство - це Русь: «Ото як слухатимеш, то будемо на Русі, а не слухатимеш, пропадемо усі» («Іван Голик та його брат»).

Тут ідеться, очевидно, про вплив епічного мотиву Русі як священної землі, сакрального центру. Дуже рідко зустрічаємо цілком конкретно змальовані образи «свого царства»: «город, кругом канал, наповнений водою, річка і на чотири сторони ворота і мости» («Казка про Бову Королевича»). Казковий «город» у вигляді кола є експліцитним символом центру - впорядкованого, обмеженого і єдиного, на відміну від периферії - необмеженого, хаотичного, чужого простору.

Архетипний образ річки трансформується у казці в художній символ межі, що відділяє по-цей-бічний і по-той-бічний світи. Оскільки мости й ворота відкриваються у певних точках кола і в

певні моменти часу, можна говорити про «город» як двовимірну замкнено-розімкнену просторову модель. Отож, з виходом героя за межі свого маленького світу і з початком відцентрового руху відбувається розгортання казкового простору зсередини назовні. Сигналом до початку мандрів найчастіше виступає порушення гармонії співіснування двох казкових сфер: змій украв царівну («Силач Янчі»), змій украв з неба сонце, місяць і зірки («Костинин син») тощо.

Інколи подорож героя зумовлена соціальними, родинними, корисливими мотивами: шукати ліпшу долю («Гайгай»), на заробітки («Казка про Долманеша»), шукати наречену («Казка про Кощія Безсмертного, Івана-царевича та Булата-молодця»), зачаровану жінку або чоловіка («Царівна-жаба»), («Рак-неборак та його вірна жінка»), дістати молодильної води («Молодильна вода»), золоту пташку («Залізний вовк») та ін. Нерідко герой вирушає у подорож без чітко визначеної мети. Рушійним мотивом при цьому є його невдоволеність існуванням в обмеженому просторі свого царства: «силу свою поспитати» («Казка про Івана-богатиря»), «поїздити по світу, подивитися на інші царства» («Про жарптицю та вовка»), «хочу від вас іти» («Трьом-син-Борис»), «куди очі світять» («Козак Мамарига»).

Незалежно від визначеності (у «тридев'яте царство») чи невизначеності («у широкий світ») мети подорожі герой потенційно може обрати будь-який напрямок руху, адже про локалізацію «іншого світу» спочатку немає жодних відомостей. Отож, початок шляху можна уявити собі як багатовекторну модель розгортання простору. Насправді ж, незважаючи на уявну багатоваріантність вибору, герой приречений вибрати саме той шлях, що приведе його до «чужого царства». Хаос відкритого простору долається детермінованістю вибору шляху, запрограмованістю дій героя. Форми розвитку подій допускають варіантність у певних межах: випадковими можуть бути час і місце події, але не сам її факт.

Наступний композиційний елемент - переправа - підкреслено випуклий, яскравий момент пересування героя у просторі [3, 202]. Тривалість подорожі найчастіше описується в термінах невизначеного, абстрактного часу: «ішов, скільки там врем'я пройшло, поки прийшов» («Казка про Бову Королевича»); «йдуть та йдуть, чи довго, чи недовго» («Ох!»). Інколи зазначається більш конкретна, визначена тривалість: «ішов цілий рік» («Ведмідь-Іванко, Товчикамінь і Сучимотузок»); «блудив більше як рік» («Шовкова держава»). Аналогічну картину спостерігаємо і в описах протяжності шляху.

З одного боку, невизначеність: «зайшов так далеко, що назад вже годі вертатися» («Про сімох братів-гайворонів і їх сестру»). З іншого боку - визначеність протяжності: «ішов сім миль верхом гори» («Шовкова держава»). Це дає підставу дослідникам визначати казковий хронотоп як систему семіотичних опозицій абстрактного і конкретного рівнів [8, 10-11]. Втім, просторово-часові параметри «конкретного рівня» (типу «вище дерева, нижче хмари», «їдуть місяць, ба й два місяці») можна розглядати і як звичні метафори казкового поетичного образу, що за допомогою побутових понять підкреслюють невизначену грандіозність шляху. Тому можна, очевидно, стверджувати, що фізичні просторово-часові параметри для фантастичної казки нерелевантні.

Час не має значення: скільки б не тривала подорож, герой не змінюється. Протяжність шляху вимірюється не кілометрами, а мірою випробувань героя, нагромадженням перешкод, тобто етичними параметрами. Сам шлях ніколи детально не описується: це просто густий ліс, море, високі гори або зовсім абстрактний безлюдний простір. За влучним висловом В.Проппа, простір у казці «немовби є, і немовби його немає». Казка «перескакує» через момент руху. Шлях є тільки в композиції, але його нема у фактурі [3, 47-48].

Істотно важливим для розгортання шляху в просторі і часі є його наповненість речами, подіями, фантастичними істотами - тим, що В.Пропп називає «зупинками» [3, 47]. Зустрічі героя з персонажами-добротворцями визначають подальший спосіб подолання шляху (за допомогою посередників - кінь, вовк, орел тощо - або чарівних предметів - летючий корабель, чоботи-скороходи та ін.). Ці ж персонажі виконують функції казкового «довідкового бюро», і від них герой одержує потрібну йому інформацію. Втім, слід зауважити, що герой ніколи повністю не «вписується» в єдине інформаційне поле казкового світу. Він може знати, наприклад, що на нього чекає двобій з представниками ворожих сил, але не знає, що робиться у нього вдома: «Дай мені те, що без тебе вдома стало» («Яйце-райце»).

Найважливішим випробуванням для героя на шляху до «іншого царства» стає перехрестя (роздоріжжя). Просторові орієнтири перехрестя можуть бути зазначені: «Виїхали брати на могилу, стали з лука стріляти, де чия стріла упаде, туди тому й Їхати» («Казка про Івана-богатиря»). Образ могили, очевидно, символізує кінець життя у просторі, що тяжіє до «свого царства», і початок нового життя у просторі, що безпосередньо веде до потойбіч-

ного світу. Зазвичай, перехрестя складається з трьох доріг, що узгоджується з казковою символікою числа «три»: три сини, три стріли, три дороги («Царівна-жаба»). Дуже рідко зустрічається перехрестя з 12 доріг («Казка про Долманеша»).

Теоретично перехрестя надає різні можливості розгортання подій, зокрема й сприятливі. Проте, як і на початку шляху, герой не вільний у своєму виборі. Детермінованість «бере гору» над випадковістю, над інстинктом самозбереження, і герой вибирає найнебезпечніший, але єдино можливий для нього шлях. Перехрестя визначає й координати дороги (прямо, праворуч, ліворуч, на схід, на захід тощо). Після перехрестя і вибору дороги герой, врешті-решт, прибуває на «заставу» (кордон, межу, поріг, перехід до іншого світу), що охороняється ворожими силами. Символами входу до «тридев'ятого царства» найчастіше виступають «хатка на курячій ніжці, очеретом підперта» або міст. Можливе й потроєння (інтенсифікація загрози): дубовий, срібний, золотий міст («Про дідову дочку та бабину дочку»).

Нагромадження перешкод у просторі може мати й комбінований характер: срібний - золотий міст - скляна гора, причому просторово-часовий орієнтир срібного мосту підкреслено: «...недалеко від кінця світу» («Шовкова держава»). Саме на заставі настає найнебезпечніший для героя момент; тут реалізується загроза, обіцяна йому на роздоріжжі. Охоронцями «тридев'ятого царства» виступають баба-яга («Царівна-жаба»), змій («Іван - мужичий син»), залізний вовк («Залізний вовк»), песиголовець («Шовкова держава») - символи порубіжного стану світу. Баба-яга архаїчних казок - посередниця між двома світами; зустріти її можна як на початку, так і наприкінці шляху.

Пізніше (очевидно, під впливом християнства) схема переходу до іншого світу спрощується, і під мостом на героя чатує чорт - мешканець і за сумісництвом охоронець потойбічного світу («Про легіня, що повернув людям сонце, місяць і зорі»). Цікаві міркування щодо просторових функцій «хатки на курячій ніжці» знаходимо у В.Проппа. На його думку, хатка повертається, оскільки стоїть на певній невидимій межі, переступити через яку герой не має права. Відкритим боком хатка повернена до тридев'ятого царства, а закритим - до прибульців. Тому, щоб потрапити до замкненого простору «іншого світу», хатку треба розвернути на 180 [3, 58-59].

Замкнений характер простору тридев'ятого царства часто підкреслюється цілком реальними деталями: «величезний палац, замк-

нений брамою» («Три брати і кицька»), «У високій башні, замкненій на 7 замків» («Казка про Кощія Безсмертного, Івана-царевича та Булата-молодця»), «великий дім, навколо мідна огорожа, глибокий рів» («Іван - мужичий син»), «золотий замок, в ньому сад, огорожений залізним парканом» («Рак-неборак та його вірна жінка»). Іноді «чужий» простір замикається суто фантастичними засобами: гора закривається після того, як герой пройшов через тунель («Шовкова держава»); чорт замкнув дівчину в хаті, ключ сховав у себе в мозку («Сестра і зачаровані брати»).

Трапляється і складніший символізм кола, наприклад, мотив блукання в зачарованому лісі, коли герой весь час повертається в те саме місце («Казка про бідного Юру»). Завдяки наявності входу можна говорити про замкнено-розімкнену модель «іншого царства». Останнє маркується засобами різних символічних кодів. Інколи це простір, що затягує і не випускає («мертвий ліс» у казці «Син лісника»).

Вхід може мати вигляд колодязя («Іван - коров'ячий син»), підземного ходу у горі («Маленький мандрівник»), нори («Ведмідь-Іванко, Товчикамінь і Сучимотузок»), відкритої пащі вовка («Залізний вовк»). Сполучною ланкою між світами можуть бути чарівні предмети, наприклад, чарівний клубочок («Царівна-жаба»). Їх дія дозволяє у певний момент часу долати опозицію «відкритість-закритість», «світло-темрява», «реальне-фантастичне». Вхід до тридев'ятого царства локалізується не лише в просторі, а й у часі: «Сонце до обрію скотилося, стала гора тріщати, щілина роздаватися - Змій голову висунув («Казка про Івана-богатиря»). Ідеться про символічне значення заходу сонця як початку дії потойбічних сил: перехідний момент у часі збігається з перехідною точкою простору.

Сам «інший світ» може розміщуватися на горі («Жінка-повітруля», «Дивний сон Івана»), під землею («Костинин син», «Ох!») тощо. Можливе й кумулятивне розташування («простір у просторі»): «на морі острів, на острові густий ліс, серед лісу - гарна долина, серед долини - скляний палац з золотими дверима» («Царівна-жаба»). Як бачимо, символами просторових відносин «Іншого світу» виступають реальні просторові відносини (опозиції «верх-низ», «зовні-всередині») або реальні елементи простору у фантастичних комбінаціях (кришталевий палац на скляній горі тощо). Час у тридев'ятому царстві має інший вимір: він зупинений або взагалі не існує - феномен, що генетично випливає з концепції міфологічного сакрального часу - циклічного, тобто замк-

неного, вічного. Маємо на увазі, зокрема, відомий казковий мотив зачарованого міста або палацу («Як дівоче кохання врятувало заклятого королевича Машкару»).

Отож, шлях героя з'єднує дві часові моделі, а зняття закляття повертає світ зупиненого, фантастичного часу в світ реального часу і реального буття. Повернення героя можна уявити собі як вивільнення простору в напрямку від обмеженого «чужого царства» в широкий світ. Об'єктивно це модель відцентрового розгортання простору зсередини назовні, аналогічна моделі виходу героя за межі своєї землі. Суб'єктивно ж це модель доцентрового руху: герой прагне повернутися з хаотично-периферійного для нього світу до справжнього центру свого буття. Коло мандрів замикається, і казковий світ знову повертається до початкового стану автономного існування і рівноваги двох його полярних сфер. Отож, у символіці казкового шляху відбиваються такі елементи фольклорної свідомості, як уявлення про двоєдину структуру казкового простору, про нерозривність часових і просторових параметрів (тривалість і протяжність), про замкнено-розімкнений характер казкових сфер та про наявність єдиного інформаційного поля за межами реального світу.

Список літератури

1. *Костомаров М.І.* Слов'янська міфологія: Вибрані праці з фольклористики й літературознавства. - К.: Либідь, 1994. - 384 с. 2.*Грушевський М.С.* Історія української літератури: В 6 т., 9 кн. - Т.1. - К.: Либідь, 1993. - 392 с. 3*Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. - Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. - 364 с. 4*Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки: Происхождение образа. - М.: Изд-во вост. л-ры, 1958. - 264 с. 5. *Трубецкой Е.Н.* «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Литературная учеба. - 1990. - Кн.2. - С.100-118. 6. *Новиков Н.В.* Образы восточнославянской волшебной сказки. - Л.: Наука, 1974. - 256 с. 7. *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. - М.: Наука, 1974. - 216 с. 8. *Лавриненко С.Т.* Мовна картина світу в українській фантастичній казці: Автореф. дис. ... канд. філол. наук / Дніпропетр. держ. ун-т. - Дніпропетровськ, 1995. - 19 с. 9. *Неелов Е.М.* Натурфилософия русской волшебной сказки. - Петрозаводск: ПГУ, 1989. - 88 с. 10.*Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. - М.: Искусство, 1986. - 445с. 11.*Топоров В.Н.* Пространство // Мифы народов мира. - Т. 2. - М., 1982. - С. 340-342. 12.*Топоров В.Н.* Путь // Мифы народов мира. Т. 2. - М., 1982. - С.352-353.

УДК 7.031.2(477)+069.01(092)

Є.С.Ярошенко

ДОСЛІДНИК УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА

Розглянуто діяльність дослідника українського народного мистецтва, етнографа, музеєзнавця і громадського діяча Д.М.Щербаківського, який стояв біля витоків вищої освіти з музеєзнавства в Україні на початку 20-х рр. XX ст.

Українське народне мистецтво відрізняється від народного мистецтва інших народів, насамперед, різноманітністю стилів і збереженням традицій давніх культур, які закріпилися в різних етнографічних районах України. На жаль, українські музеї внаслідок бездержавного існування країни і браку кваліфікованих мистецтвознавців не встигли зібрати і, головне, опрацювати зразки народної мистецької творчості в усіх куточках України, що значно ускладнило вивчення її на сучасному етапі. Перед українською етнологією і мистецтвознавством реально постало завдання: визначити джерела та форми українського народного мистецтва, спираючись на досвід та наукові розробки попередників.

Особиста ініціатива і зібрання таких видатних осіб, як митрополит греко-римської церкви Андрей Шептицький, Іларіон Свєнціцький (Національний музей у Львові); М.Максимович, В.Хвойка (Київські музеї); В.Тарновський (Чернігівський музей); Д.Яворницький (Дніпропетровський музей); В.Кобринський (Коломийський музей «Гуцульщина»); В.Кобільник (Самбірський музей «Бойківщина). започаткували етнографічне музейництво[1]. Проте наукове вивчення і дослідження предметів народно-ужиткового мистецтва розпочалися пізніше.

Серед сузір'я видатних діячів української культури, які їй «приємно послужили», сяє величне ім'я Данила Михайловича Щербаківського (17.XII.1877-6.VI.1927) - найавторитетнішого знавця українського народного мистецтва, етнографії, невтомного музейного працівника, активного громадського діяча. За родом своїх повсякденних занять найбільше зусиль учений віддав збереженню і збиранню пам'яток української народної культури, їх упорядкуванню, вивченню та популяризації. Як і кожний багатогранний учений, Щербаківський захоплювався творчістю українського народу в усій різноманітності її форм: усним поетичним словом, художніми побутовими речами, народними звичаями.

Ще в дитячі роки в рідних Шпичинцях Сквирського повіту на Київщині Щербаківський зацікавився яскравими настінними розписами і малюнками на посуді, дерев'яними художніми вироба-

ми. Пізніше, навчаючись на історико-філологічному факультеті Київського університету, наполегливо вивчав історію українського мистецтва, поглиблював трактування народної творчості. Знайомство з Миколою Біляшівським, директором Київського художньо-промислового і наукового музею, привело до довготривалого співробітництва двох видатних учених.

У 1906 р. уперше в Україні в Київському художньо-промисловому і науковому музеї було впорядковано виставку предметів українського народного мистецтва, а в 1911 р. зібрані найцікавіші зразки кустарної промисловості. Завдяки цим виставкам музей придбав «всесвітню колекцію народного мистецтва України», якою зацікавилися широкі кола громадськості. Данило Щербаківський разом зі старшим братом Вадимом, відомим українським мистецтвознавцем, брали найактивнішу участь у підготовці виставок. Так, Данило Михайлович у 1906 р. на Полтавщині зібрав по церквах прекрасну колекцію килимів(230). Зібрані речі стали власністю заснованого етнографічного відділу Київського художньо-промислового і наукового музею.

У 1910 р. М. Біляшівський запрошує Д.Щербаківського до Києва своїм помічником. Незважаючи на проведення кількох археологіч - них з'їздів в Україні, які значно популяризували витвори народних майстрів, дерев'яні та глиняні вироби, вишивки та килими ще не вважалися на той час вартими для експонування у музеї, збирання їх викликало сміх та глузування, як з боку інтелігенції, так і з боку видатних музейників (М.Терещенка, Б.Ханенка). М.Біляшівський зі Д.Щербаківським всупереч громадській думці, почали цікавитися предметами українського народного мистецтва, експонувати колекції, науково досліджувати зібраний матеріал.

Характеризуючи незаперечні заслуги Миколи Біляшівського перед українським мистецтвом у IX книзі «Записок історико-філологічного відділу Академії наук», Д.Щербаківський, як людина надзвичайно скромна, це його завжди вирізняло, не помічав того, що зроблено ним самим. Саме Д.Щербаківський зібрав значну частину предметів українського народного мистецтва для Київського музею, оскільки М.Біляшівський занедужав і не міг мандрувати по Україні[2]. Різними шляхами потрапляли унікальні народні вироби до Щербаківського. Іноді він купував їх за власні скромні кошти і не соромився приносити деякі великогабаритні речі на власній спині.

Перша світова війна відірвала Щербаківського від улюбленої справи та музею, але він не зрадив своїм уподобанням. Команду-

ючи ґарматною батареєю, під час боїв на теренах Галичини та Буковини, він уникав обстрілювати давні українські церкви та дзвіниці, хоча ті були гарними спостережними пунктами для австрійської армії. У несприятливих умовах війни учений продовжував наукову і збирацьку роботу: змальовував і фотографував історичні пам'ятки Галичини, Карпат, Буковини. Тому його ім'я було добре знане галицьким Січовим Стрільцям австрійського війська[3]. Всі зібрані матеріали на війні в подальшому надали змогу Щербаківському побудувати в Києві музейну виставку мистецтв Галичини.

Повернувшись восени 1917 р. до Києва, вчений продовжує роботу в музеї. Та на часі постала реальна загроза знищення національної культурної спадщини, коли до України докотився буревій революції та громадянської війни. І Д.Щербаківський, озброєний лише папірцем-мандатом, намагався рятувати мистецькі цінності, найчастіше звозячи їх до музею на ручному возику. На жаль, збір і студіювання предметів українського народного мистецтва довелося припинити.

Лише починаючи з 1919 р. року Данилу Михайловичу вдалося поновити роботу над пам'ятками українського народного мистецтва, незважаючи на несприятливі умови, що склалися у Всеукраїнському історичному музеї і які в подальшому призвели до самогубства вченого в 1926 р. Постійне протистояння свавіллю українських діячів «від культури» майже не залишило часу Щербаківському для наукового оформлення здобутих матеріалів. Високоерудований мистецтвознавець, етнограф, на жаль, надрукував значно менше наукових досліджень, порівняно з тим, що він знав і міг дати історії української культури.

Праці вченого, а їх близько 50, слід розглядати як початок грунтовних студіювань багатьох аспектів українського мистецтвознавства. Проте через передчасну смерть Д.Щербаківського праці так і не вийшли друком. Але й те, що було видано, представляє велику наукову цінність. Значна частина з них - дослідження з українського народного мистецтва. Уже перші статті дослідника привернули увагу спеціалістів грунтовністю викладу, ерудицією автора та узагальненнями.

Вивчаючи пам'ятки українського народного малярства, Д.Щербаківський написав наукове дослідження з відомого сюжету української народної творчості - "Козак Мамай"[4], в якому зробив спробу класифікувати основні типи народного сюжету. Нарисом «Український портрет» дослідник започаткував системати-

зування портретів XV- XVIII ст., поділяючи їх на три групи - фундаторів та донаторів церков, вотивні, надгробні[5]. У 1924 р. учений, організовуючи виставку українських килимів, уперше класифікував українські килими за технікою, територіальною приналежністю, хронологією виготовлення[6].

У деяких працях Д.Щербаківський простежує еволюцію срібних оправ книжок в Україні та вперше в українському мистецтвознавстві називає прізвища майстрів українського золотарства. В іншій роботі розглянув ґотичні мотиви в українському золотарстві та дійшов висновку, що українське мистецтво зазнало впливу ґотики, а подекуди ґотичні мотиви на золотарських виробах, переважно церковного вжитку, використовувалися аж до другої половини XVII ст.. Своїми дослідженнями Щербаківський сприяв подальшому вивченню цієї цікавої галузі[7]. Значна кількість матеріалів, зібраних Данилом Щербаківським разом із братом Вадимом на Буковині, в Карпатах та Галичині, розроблені й опубліковані у спеціальній монографії, в якій описані найцінніші пам'ятки українського монументального будівництва[8]. Фаховість і непересічну обізнаність у галузі українського будівництва виявив науковець і при написанні рецензій на праці з даної проблематики - М.Шумицького, С.Таранушенка, В.Січинського.

Щербаківський зібрав багатий матеріал на царині етнографічних досліджень. Відома його стаття про рідкісний обряд обперезування церкви намітками, що мали оберігати людей від холери[9].

Вчений усвідомлював, що неможливо вивчати предмети народного мистецтва не фіксуючи осередку їх буття. Своїм учням, майбутнім музейним спеціалістам, він невпинно повторював, що збираючи предмети народно-декоративного мистецтва потрібно: «По - перше, вміти «розпитувати». Навчитись цьому вмінню найтрудніше. Шкода тому дослідникові, у якого нема цієї здібності «зроду»... Друге: треба вміти роздивлятися, зафіксувати як слід все, що треба з інструментарію, техніки. Це вже простіше, бо вимагає від дослідника лише організованості та уважності; на власні очі побачити інструментарій і всі прийоми сучасного майстра, якщо можна - зафотографувати і крізь сучасну техніку заглянути і «підслухати» кожний відгук минулого. Неодмінно треба привезти до музею з собою ще й «язика»- точно паспортовані речі, такі потрібні для сучасних музейних збірок[10]».

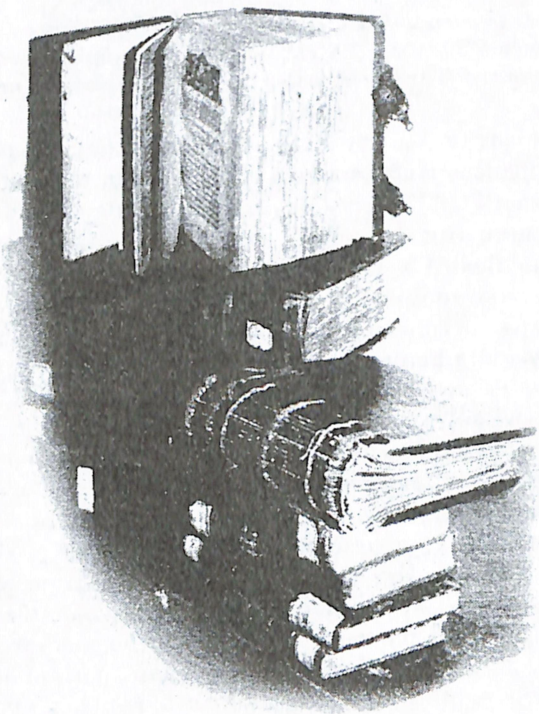
Д.Щербаківський започаткував при Всеукраїнському Історичному музеї, після закриття Київського археологічного інституту в 1924 р., підготовку висококваліфікованих музейних працівників.

Фактично, це був майстер -клас відомого науковця. Нині саме така система підготовки музейних спеціалістів поширена в країнах Західної Європи.

Ім'я Данила Михайловича Щербаківського, його змістовне життя спонукає шанувальників української культури наслідувати й продовжувати працю вченого - задля подальшого глибокого та всебічного вивчення безмежного прошарку національної народної творчості. Проте для цього слід ретельно й глибоко дослідити весь той науковий спадок, що залишив учений.

Список літератури

1. *Скрипник Г.*Етнографічні музеї України. Становлення і розвиток. - К., 1989. - 278 с. 2. *Щербаківський Д. М.*Ф.Біляшівський і українське мистецтво // Записки історико- філ. від. АН України. - К., 1926. - кн.IX. - С.45.3. *Купчинський Р.*Спогади про Д.Щербаківського // Діло (Львів). - 1927. - 16 червня. 4. *Щербаківський Д.* Козак Мамай - народна картина // Сяйво. - 1913. - №10. - 12. - С.157-160. 5. *Щербаківський Д.*Український портрет // Виставка українського портрета XVIII -XX ст. - К., 1925. - С.1-64. 6.*Щербаківський Д.*Український килим // Український музей. - К., 1927. - Вип.1. 7.*Щербаківський Д.* Оправи книжок у київських золотарів XVII - XVIII ст..// Труди інституту книги. - К., 1926. - Т.1; Золотарська оправа книжки в XVI- XIX ст. на Україні // Бібліологічні вісті. - К., 1924. - Кн.1-3. - С.172-180. 8.*Щербаківський Д.* Буковинські і галицькі дерев'яні церкви, надгробки і придорожні хрести, фігури і каплиці // Українське мистецтво. - Прага, 1926. - Вип.III. 9.*Щербаківський Д.* Сторінки з української демонології // Науковий збірник Всеукр. АН. Вип.3. - К., 1924. - С.44-46. 10. *Спаська Є.*Спогади про мого найсуворішого вчителя Данила Щербаківського // Наука і культура України. - К., 1990. - Вип.24. - С.272-286.



Музеезнавство

УДК 069.6(477.54)"19":62(09)

І.С.Панченко

З ІСТОРІЇ МУЗЕЙНОЇ СПРАВИ НА ХАРКІВЩИНІ (30-ті рр. XX ст.)

Розглядається ідея утворення мережі музейних інститутів, яка виникла в 30-ті рр. XX ст., і проект Центрального Палацу Техніки архітектора О.М.Бекетова, створений з метою популяризації науково-технічних досліджень

На початку XX ст. з'являється декілька країн, в яких культурні процеси відбувалися в умовах тоталітаризму - Італія, Німеччина та СРСР.[5] Тоталітарний комуністичний режим створював певний тип культури. Йдеться про формування індустріальної цивілізації з новим науково-технічним потенціалом і новою роллю промислового міста в цілісній культурній системі. Культура, створена цим режимом, мала військово-промислове спрямування і спиралася на ті форми, які пізніше одержали назву воєнно-промислового комплексу. Гранично спрощуючи духовні, гуманітарні ціннісні системи, культура комуністичного тоталітаризму орієнтувалася на поширення науково-технічних знань та сцієнтистських цінностей в певних межах, визначених догматом про пріоритетність марксизму-ленінізму над усіма видами суспільної свідомості й навіть над самою раціональністю.[10]

Згідно з положеннями радянської влади соціалістичне суспільство мало бути високо індустріалізованим: засоби виробництва націоналізовані, а господарство планове. Відразу після 1917 р. почали створюватись заклади, покликані планувати та керувати економікою. Початковий варіант грандіозних перетворень економічного розвитку набув назву - перший п'ятирічний план, що прийнято у 1928 р., головна мета якого - «наздогнати та випередити» капіталістичні країни в економічному розвитку. Провідну роль повинна була відіграти промисловість.

Харків - яскравий приклад реалізації ідеї індустріалізації. В унісон політичним та економічним змінам посилився інтерес до законів технічного розвитку, технічних досягнень тощо, який втілився в ідеї організації Всеукраїнського науково-показового автомобільного музею [4], Всеукраїнської промислової виставки[3] та, звичайно, у розпочатій при Науковому технічному управлінні вищій раді народного господарства УСРР підготовчій роботі в справі організації Українського технічного музею (УТМ).

Ідеї створення технічного музею в Україні з метою популяризації та збереження пам'яток науки і техніки висувались й рані-

ше, але наприкінці 20-х рр. такий музей набував виняткової актуальності в умовах сприяння справі максимального підвищення темпу індустріалізації країни. На засіданні Ради Народних Комісарів УСРР, яке відбулося 20 грудня 1928 р., зазначалося, що «при наявних умовах сучасна промислово - показова виставка не відповідає вимогам масової пропаганди та обміну технічним досвідом наочними методами...». [7, арк.7] Тому прийняли рішення дозволити ВРНГ УСРР скласти відповідний проект будівництва нового приміщення для Промислово-технічної виставки-музею - передбачалася саме така назва, але комісія НТУ ВРНГ УСРР від 29 квітня 1929 р. ухвалила іншу - Український технічний музей.

На цьому засіданні РНК УСРР було запропоновано Харківському Окрвиконкому виділити за згодою з ВРНГ УСРР відповідну земельну ділянку для організації виставки. Крім того, оголосили конкурс на проект побудови нового приміщення для виставки і асигнували для підготовчих робіт у 1928 р. 20 000 крб. із резервного фонду. У п'ятирічному плані народного господарства передбачалося визначити потрібні асиґнування для побудови цієї виставки.

Голова ВРНГ УСРР у відповідь, 6 лютого 1929 р. сповістив Управлінню Справами Раднаркому, що складання проекту побудови Промислово-технічної виставки-музею ВРНГ доручено фахівцеві інж. В.В.Данилевському [7,арк.8], який мав скласти пояснювальну записку, визначивши основний напрям виставки-музею і схему її організації. Після проведення наради передбачалося відрядити Данилевського та представника постійної Промислової виставки за кордон для вивчення зарубіжного досвіду та консультації щодо проекту виставки. ВРНГ визнала найкращим місцем для розташування виставки іподром, напроти міського парку з західної межі Бєлгородського шосе, східної - Пушкінської вулиці, з південної водонапірної вежі [7,арк.8]. Харківський Окрміськгосп не заперечував, проте попередив, що Всеукраїнська рада фізкультури мала на меті побудувати стадіон [8], але, оскільки площа дозволяла, дійшли висновку розмістити на цій території й виставку, й стадіон.

Розпочали організацію музею досить активно завдяки ініціативі академіка Данилевського, якому належить провідна роль у створенні Українського технічного музею. Ця людина залишила помітний слід у науці, присвятивши все своє життя вивченню закономірностей розвитку техніки. Він розробив схему та принципи організації УТМ, що викладені докладно на сторінках його праці - »Український Технічний Музей» [6]. Вона містить проект доповідної

записки Раднаркому УСРР у справі організації Українського Технічного Музею, проект Статуту про УТМ, принципи упорядкування зібрань музею, схему його організації та структуру, аналіз систем та побіжний огляд відомих технічних музеїв того часу.

УТМ, за проектом Данилевського, мав діалектично охопити й виявити всю історію розвитку технічних засобів, акцентуючи увагу на принципи соціалістичного будівництва, бути науково-дослідним центром та історико-технічним архівом, що мав збирати й вивчати весь речовий та документальний матеріал щодо історії промисловості, обслуговувати широкі маси трудящих, тобто здійснювати просвітницьку діяльність. Передбачалося організувати філіали від музею по основних виробничих вузлах, великих підприємствах.

В.В.Данилевський був прихильником демократичних методів роботи західноєвропейських технічних музеїв, зокрема він не сприймав пасивну поведінку відвідувачів, яким заборонялося у вітчизняних музеях доторкатися до експонатів, і навпаки, вважав за необхідне залучати їх до участі в технічних процесах, використовуючи експонати.

Структурно УТМ передбачав: по-перше історико-технічний музей, експозиційні речові збірки якого мали організуватися за схемою, де кожному етапу технічного розвитку відповідали б певні господарчі форми. По-друге, постійну виставку з метою висвітлення стану української промисловості, зокрема окремих галузей, відповідаючи своєю системою самій структурі української промисловості.

Поруч зі стаціонарною передбачались постійні та періодичні виставки по нових технічних досягненнях. Крім того, на думку Данилевського, необхідні були допоміжні засоби масової роботи (кіно-лекційна частина, консультаційні кабінети та бібліотека з читальнею), засоби дослідної роботи (дослідні кабінети і лабораторії, документальний та речовий архів, наукова бібліотека, картотеки, наукові відрядження та експедиції, бюро наукових зв'язків), приділялась увага допоміжним технічним засобам (музейно-консервувальні лабораторії, модельні майстерні, фотокіно лабораторії, видавнича частина).

Архівні матеріали ЦДАВО України про обстеження роботи УТМ у травні-червні 1932р., введені до наукового обігу В.О.Константиновим [9], свідчать, що музей на той час навіть не мав свого приміщення, а був розташований на території з Постійною промисловою виставкою, що не сприяло ні науковій, ні просвітницькій діяльності. Діяльність УТМ викликала критичну незадовільну

оцінку комісії, яка перевіряла його стан. Незважаючи на деякі спроби Раднаркому УРСР прискорити будівництво музею, фінансова скрута, на жаль, так і не дозволила цього зробити.

Поряд із прагненнями побудувати мережу музейних інститутів, якою можна легко керувати, одночасно виникає серія проектів, покликаних створити такі музеї, де образ нового суспільства був би зображений всебічно. У 30- ті рр. було поширено орієнтування на великомасштабні архітектурні та промислові проекти, до яких можна віднести й проект Центрального палацу техніки південних залізниць.

Проблема наукового проектування музею нового типу - музею-центру науки та техніки - була складною і масштабною. Крім організаційної і фінансової сторони проектування вона передбачала створення концепції музею, розробку і побудову його тематико-експозиційної і виставочної діяльності, комплектування фондів, ведення науково-дослідної, методичної і просвітньої роботи та, звичайно, проектування будинку для музею, створення його архітектурно-художнього образу і відповідного оформлення.

Програма проекту передбачала зробити цей Палац центром масової пропаганди технічних знань, науково-показовим закладом, базою позашкільної технічної освіти, а також допоміжним закладом для підвищення кваліфікації працівників транспорту, починаючи від некваліфікованих робітників до інженерно-технічного персоналу. Реалізувати цю мету мала як експонуванням різних об'єктів транспорту в музеї, так і за допомогою кінофільмів, вагона-виставки, організації на виробництві технічних кабінетів та технічних куточків.

Таким чином, у Палаці техніки поряд з музейною, тобто виставочною частиною, передбачались приміщення для аудиторій, лабораторій, кабінетів, бібліотеки та ін. Музейна та навчально-наукова частина не повинні були зосереджуватися окремо одна від одної, щоб із виставочних зал після наочного ознайомлення можна було швидко перейти в аудиторії та навпаки. Зважаючи на це потрібно було спроектувати основні групи приміщень [11, арк.1-2] (див. додаток 1).

Виконував ескізний проект Центрального Палацу Техніки відомий архітектор Олексій Миколайович Бекетов [2], про що свідчить збережений у Центральному державному науковому технічному архіві договір від 14 грудня 1932 р., укладений із сектором Технічної пропаганди південних залізниць. [11, арк.5] Під будівлю Палацу передбачалося відвести цілий квартал. Головний фасад

будинку спроектували на одну з центральних магістралей міста - вулицю Свердлова.

Ідея головного фасаду повинна була втілювати гасло: «Техніка - масам», що виражалося, по-перше, в архітектурі будинку: середній виступ із великою аркою і боковими її виступами з такими ж арками, відчиняли головні музеї Палацу так, що виставлені там предмети було видно навіть із вулиці; по-друге, скульптурою, що зображувала над порталом головного входу алегоричну фігуру «Техніки», а також іншими скульптурними групами над будинком.

Саме проекту Бекетова на закритому конкурсі надано було першу премію.[11,арк.10] Слід зазначити, що за проектами архітектора Бекетова у Харкові споруджено більше сорока монументальних споруд, більшість із яких є пам'ятниками архітектури.[1] На жаль, цей благородний задум не здійснився. Хоча реалізація важливих для музейної справи Харківщини проектів - створення УТМ та Центрального палацу техніки південних залізниць на той час виявились неможливими, ідеї ці були досить доцільними, новими та сміливими, окрім того, це був не лише приклад поширеної на той час через політичні та загальнокультурні тенденції, популяризації науково-технічних досягнень, але й прагнення особистостей, відомих діячів науки реалізувати свої задуми на користь міста та країни.

Список літератури

1. *Бекетов А.Н.* - выдающийся зодчий города Харькова: Метод. рекомендации лекторам // Сост. З.Б.Остащенко-Кудрявцева. - Х.: Б.и., 1981. - 23 с. 2*Бекетов О.М.* // УРЕ. - К., 1959. - Т.1. - С.289. 3. *Всеукраїнська промислова виставка* // Всесвіт. -1925. - № 7. - С.7. 4. *Всеукраїнський автомобільний музей* // Вісті. - 1928. - 17 липня. 5.*Голомшток И.Н.* Тоталитарное искусство. - М., 1994. - 295 с. 6. *Данилевський В.В.* Український технічний музей.- Х.: ВРНГ УРСР, 1929.- 31 с. 7. *ДАХО*, Р - 845, оп.3, спр. 2697. - О выставках, музеях и экскурсиях.8. *До збудування Всеукраїнського стадіону в Харкові*// Всесвіт. - 1925. - №1. - С.24. 9. *Константинов В.О.* Академік В.В.Данилевський - ініціатор створення Українського технічного музею // Історичне краєзнавство і культура VIII Всеукраїнська наукова конференція. Ч.1. - 1997. - С.370-374. 10.*Попович М.В.* Нарис історії культури України. - К., 1998. - С.625 11.*ЦДНТА України*, Ф.2, оп. 1, од. зб. 42.

УДК 069.01(477.5)

Д.Б.Баранов

М.Ф.СУМЦОВ І МУЗЕЄЗНАВЧИЙ ДОСВІД НА РУБЕЖІ XIX - XX СТОЛІТЬ

Досліджується проблема теорії й практики музейної справи та діяльність видатного вченого М.Ф.Сумцова в історичному аспекті

Одним із пріоритетних напрямів наукових досліджень видатного українського вченого, академіка М.Ф.Сумцова було вивчення та наукове опрацювання деяких найважливіших аспектів музейного будівництва в Східній Україні на межі двох останніх століть. Зважаючи на великий внесок вченого у розвиток найрізноманітніших напрямів гуманітарного знання, треба наголосити на тому безумовному факті, що науковий доробок М.Ф.Сумцова привертає увагу багатьох сучасних дослідників, про що свідчить проведення важливих наукових заходів: науково-практична конференція з питань музеології та відновлення історичної пам'яті в Харківській державній академії культури (1993, 1994, 1995), «Сумцовські читання» в Харківському історичному музеї, «Багаліївські читання» в Харківському педагогічному університеті, конференція, присвячена 90-річчю XII Археологічного з'їзду (1992) в Харківському державному університеті тощо.

В різні роки наукову спадщину вченого вивчали авторитетні дослідники: Є.К.Рєдін, Д.І.Багалій, І.Я.Айзеншток, В.З.Фрадкін, В.М.Пивоваров, Г.О.Савченко, О.С.Мандебура та ін. Але, на жаль, науковці недостатньо уваги приділяють саме музеєзнавчій діяльності М.Ф.Сумцова. Спроба надати загальну оцінку праці М.Ф.Сумцова на ниві музейного будівництва була зроблена ще на початку XX ст.

Так, хранитель Етнографічного музею Харківського історико-філологічного товариства (далі ХІФТ), відомий учений В.Є.Данілевич надрукував у 1911 р. статтю «Этнографический музей Харьковского историко-филологического общества» [2, 133-140], в якій розглянув працю М.Ф.Сумцова за період з 1902 по 1907рр. - час розбудови Етнографічного музею ХІФТ. За радянських часів, у 1924 р. виходить друком стаття Р.С.Данковської «Академік Микола Сумцов яко діяч музею Слобідської України» [3, 23-26]. У 1993 р. В.З.Фрадкін у статті «До історії створення і діяльності Етнографічного музею ХІФТ» [15, 5-14] розглянув діяльність цього музею, вплив закладу на подальший розвиток музейництва в нашій країні.

Розробки М.Ф.Сумцова з питань теорії та практики музейної

справи, зроблені на початку XX ст., перегукуються з практичним досвідом і теоретичними працями видатних представників харківської історико-філологічної школи: А.А.Потебні, Д.І.Багалія, Є.К.Рєдіна, А.М.Краснова, які багато й плідно працювали на ниві музейного будівництва Слобідської України. Так, у 1911 р. Д.І.Багалій у статті «О ближайших задачах, нуждах и потребностях Харьковского городского музея» [1, 518-529] писав про значимість поглибленого вивчення місцевих пам'яток історії та культури саме музейними засобами. Погоджуючись з аналогічними висловлюваннями М.Ф.Сумцова, він наполягав на комплектуванні харківських музеїв пам'ятками культури та побуту слобожан.

Сумцовські ідеї й розробки, разом з працями інших вчених, стали основою сучасної музейної школи, протягом багатьох років саме вони викликають великий інтерес у фахівців музейної справи. Розглядаючи деякі значні розробки М.Ф.Сумцова в галузі теорії та практики музеєзнавства, пригадаємо найцікавіші роздуми вченого з питань музейного будівництва, які зафіксовані в численних публікаціях, що збереглись у масових та фахових виданнях. Зважаючи на важливість створення пересувного музею на базі різноманітних художніх експонатів при Харківському товаристві грамотності, М.Ф.Сумцов друкує в газеті «Харьковские губернские ведомости» статтю «О передвижных сельских музеях».[11] Аналізуючи можливі перспективи майбутнього розвитку художніх музеїв, він писав, що «музей должен быть музеем, то есть собранием по возможности более художественных произведений или копий с них». [11]

Автор мав на увазі експозицію художніх, творів, і тому не міг не зважати на великий досвід у цій справі петербурзького «Товарищества передвижных художественных выставок», а також на недостатній художньо-естетичний рівень майбутніх глядачів, переважно селян. Тому М.Ф.Сумцов вважав за необхідне створити «выдержанную и разумную планомерность, систему и подбор» [11] експонатів майбутнього музею. Крім того, він докладно розглянув проблему транспортування експонатів з одного населеного пункту до іншого.

Для успішного зберігання картин автор запропонував дещо незвичайну, спеціально розроблену упаковку - особливі ящики для транспортування мистецьких творів. З метою розробки нової методики експонування та опрацювання набутого фахового досвіду М.Ф.Сумцов вважав за необхідне відкрити при Харківському товаристві грамотності ще один експериментальний музей як

базу, де відпрацьовуватиметься стратегія подальшого розвитку музейної справи на Слобожанщині.

Водночас він пропонував створення двох невеличких пересувних музеїв або експозицій, які мали експонувати мистецькі твори в сільських бібліотеках, читальнях тощо. На думку вченого, такі музеї надають можливість підняти загально-освітній рівень селян. Одним з результатів проведення у 1902 р. у Харкові XII Археологічного з'їзду було значне зростання інтересу місцевого населення саме до музейної справи. М.Ф.Сумцов брав активну участь в організації та проведенні цього важливого культурно-просвітницького заходу. Саме йому належить провідна роль в організації етнографічної виставки, що стала справжньою подією багатого на на наукові сенсації з'їзду. Не вдаючись до детального аналізу цієї праці, зупинимося на статті «Отголоски XII Археологического съезда в Харькове» [12], в якій М.Ф.Сумцов характеризує надрукований альбом зображень експонатів виставки.

Він писав: «В альбоме 5-6 таблиц со снимками около 300 предметов. Полнее представлен церковный отдел, сравнительно кратко археологический и этнографический».[12] Учений зауважував, що альбому притаманні популяризаторські риси, на які робився наголос на з'їзді, завдяки чому він відрізняється від попередніх аналогічних наукових заходів. Автор вважав, що альбом має зацікавити фахівців-археологів та дослідників південно-російських церковних пам'яток. Докладно розглянув зміст альбому, М.Ф.Сумцов виділів цікаві, на його думку, експонати, портрети історичних діячів, таких як Г.С.Сковороди, О.О.Паліцина, бєлгородських та харківських архієпископів, зазначив недоліки виставки, те, що вона не змогла повною мірою відобразити слобідський побут XVII - XIX століть, а в альбомі, в свою чергу, не відображені різноманітні експонати виставки.

Експозиція етнографічної виставки XII Археологічного з'їзду стала базою для створення Етнографічного музею ХІФТ, який розпочав свою роботу восени 1904 р. Цей історичний факт свого часу вивчав В.З.Фрадкіним, який підкреслив думку М.Ф.Сумцова про те, що чітка система розміщення експонатів робить Етнографічний музей ХІФТ важливим культурологічним закладом, який повинен швидко завоювати суспільний інтерес. [15, 5-14] М.Ф.Сумцов також пропонував організувати у майбутньому самостійне етнографічне товариство на базі Етнографічного музею, «которое в музее и в его библиотеке будет иметь опору для развития научной деятельности в деле народоизучения». [13]

Комплектуючи фонди університетських музеїв, М.Ф.Сумцов надрукував статтю «Новые приобретения университетских музеев изящных искусств, древностей и этнографии» [10], в якій зауважує, що університетські музеї значну кількість своїх експонатів отримали від приватних осіб за великої підтримки харківського земства. Вчений зазначав, що в добірку музейних експонатів увійшли речі з селянського побуту Вологодської, Московської, Орловської та Архангельської губерній, виконаних з великим художнім смаком - це доводить існування на півночі Росії міцних художніх традицій. Автор вважав, що ці дарунки мають велике художнє значення і є цінним поповненням колекцій харківських музеїв.

У статті «Услуга городу» [14] М.Ф.Сумцов розглядає творчу спадщину професора Харківського університету Є.К.Редіна, який свого часу замовив для Музею красних мистецтв й старожитностей Харківського університету та Художньої школи при ньому три тисячі діапозитивів з історії італійського мистецтва, як ілюстративний матеріал для лекцій. Проблемі створення меморіальних колекцій присвячена стаття М.Ф.Сумцова «Музей в память Ф.М.Достоевского» [8], де йдеться про найважливіщі питання існування цих зібрань з аналізом процесу формування при Московському історичному музеї меморіальних експозицій видатних російських письменників І.О.Гончарова та О.С.Грибоєдова. Створення їх, на думку вченого, є новою для Росії та маловідомою у суспільстві справою, що частково пояснюється специфічністю меморіальних колекцій. Автор вказує, що на той час у Петербурзі та Москві, на відміну від Харкова, вже відбулися певні зрушення. Цікавою є стаття вченого «Мемориальные заботы» [7]. Говорячи про існування у Москві та Петербурзі відомих меморіальних музеїв О.С.Пушкіна та Ф.М.Достоєвського, повідомляючи про розгортання процесу збирання відповідних колекцій на честь В.А.Жуковського та М.В.Гоголя, М.Ф.Сумцов згадує ініціативну групу студентів Харківського університету, які збирали колекцію, присвячену А.П.Чехову.

Далі М.Ф.Сумцов повідомляє про те, що при Харківському музеї красних мистецтв і старожитностей є дві невеличкі меморіальні колекції. Перша - з нагоди відкриття пам'ятника І.П.Котляревському в Полтаві, друга стосується творчості Я.І.Щоголіва. Вчений зазначає про створення колекції з життя та творчості Г.Ф.Квітки-Основ'яненко. Роблячи висновки вчений пише, що меморіальні зібрання - дуже потрібна і важлива справа, яка сприяє розвитку культурного життя у Харкові.

Отже, М.Ф.Сумцов був одним з перших, хто звернув увагу хар-

ків'ян на необхідність увічнити пам'ять видатних діячів української національної культури музейними засобами. Саме він розпочав процес наукового вивчення їх творчої спадщини. Так, в 1919 р. вчений склав життепис Я.І.Щоголіва [4, 5-37], а ім'ям Г.Ф.Квітки-Основ'яненко за сумцовською пропозицією був названий Історичний відділ Музею Слобідської України ім. Г.С.Сковороди, у складі якого була велика експозиція, присвячена цьому письменнику. [3, 23-26]

У статті «Музей изящных искусств и древностей Харьковского университета» [9] М.Ф.Сумцов вивчав сучасний йому стан цього культурно-просвітницького закладу, який «в последние годы обратился, по тесноте помещения, в склад, настолько тесный, что посещение публикой и работа в нем сделались невозможными». [9] Проблеми цього музею вчений знав не з чуток, оскільки він завідував цим закладом в 1885-1886 рр. Залишивши посаду хранителя музею, вчений брав участь в комплектуванні фондів цієї культурно-просвітницької установи, піклувався про надання закладу більш зручного приміщення [5, 43-106]. Аналізуючи стан та розміщення колекцій музею, М.Ф.Сумцов розглянув найцікавіші експонати, зокрема твори І.К.Айвазовського, Г.Г.Мясоєдова, І.І.Шишкіна та ін.; зосередив увагу харків'ян на новому відділі музею - церковно-історичному, у комплектуванні якого він брав безпосередню участь, повідомляючи, що в ньому зібрані цінні українські ікони, церковний посуд, стародруки тощо.

М.Ф.Сумцов був одним з перших, хто почав впроваджувати в повсягденне життя музеїв соціологічні дослідження. Так, досліджуючи відвідування музеїв Харківського університету в 1907-1909 рр, вчений зробив висновки, які свідчили про зростання кількості відвідувачів, підвищення зацікавленості до музейних колекцій [6]. Дані, які наводить М.Ф.Сумцов, свідчать, що інтерес до музеїв зростав не лише у освіченої частини тогочасного суспільства, а й в усіх харків'ян. Одним з наслідків зростання цього інтересу, як вважав вчений, було збільшення пожертвувань музеям від приватних осіб.

Таким чином, М.Ф.Сумцов багато й плідно працював на ниві музейного будівництва. Його теоретичними й практичними розробками в цій галузі користувалися й користуються покоління музейних працівників, не знаючи, що їх авторство належить саме цьому вченому. На жаль, академік не залишив теоретичних праць, які були б свідченням його музеєзнавчої діяльності, саме тому

цінними є невеликі за обсягом статті, в яких учений висловлювався з приводу нових на той час різновидів музеїв, методик експонування, комплектування та пропаганди музейних зібрань, адже саме вони і є тими частками, які в сумі дають повну й закінчену сумцовську музейну концепцію.

Особливого значення розробки М.Ф.Сумцова в музейній галузі набули нині, відколи йде процес пошуку шляхів виходу з кризи, в якій перебувають музеї нашої країни. Отже, для подолання цієї кризи й подальшого розвитку національної школи музеєтворення необхідно активніше впроваджувати в життя ідеї видатного фахівця музейної справи Слобожанщини.

Список літератури

1. *Багалей Д.И.* О ближайших задачах, нуждах и потребностях Харьковского городского музея // Сборник Харьк. ист.-филол. об-ва. Т.20. - Х., 1911. - С.518-529. 2. *Данилевич В.Е.* Этнографический музей // Учёные общества и учебно-вспомогательные учреждения Харьковского университета (1805-1905). - Х., 1911.- С.133-140. 3. *Данковська Р.С.* Академік Микола Сумцов яко діяч Музею Слобідської України // Наук. збірник Харк. науково-дослідницької катедри історії України.- Х., 1924. - С.23-26. 4. *Життепис Я.Щоголіва* // Щоголів Я.І. Твори: Повне зібрання / Упоряд. М.Ф.Сумцов. - Х., 1919. - С.5-37. 5. *Редин Е.К.* Музей изящных искусств и древностей Харьковского университета // Записки Харьковского университета. - Х., 1904. - С.44-106. 6. *Сумцов Н.Ф* Из университетской жизни // Южный край. - 1909. - 5 ноября. 7. *Сумцов Н.Ф.* Мемориальный заботы // Южный край. - 1907. - 7 ноября. 8. *Сумцов Н.Ф.* Музей в память Ф.М.Достоевского // Южный край. - 1903. - 6 мая. 9. *Сумцов Н.Ф.* Музей изящных искусств и древностей Харьковского университета // Южный край. - 1907. - 16 января. 10. *Сумцов Н.Ф.* Новые приобретения университетских музеев изящных искусств, древностей и этнографии // Южный край. - 1907. - 15 ноября. 11. *Сумцов Н.Ф.* О передвижных сельских музеях // Харьковские губернские ведомости. - 1899. - 16 марта. 12. *Сумцов Н.Ф.* Отголоски XII Археологического съезда в Харькове // Южный край. - 1903. - 4 августа. 13. *Сумцов Н.Ф.* Университетский этнографический музей // Южный край. - 1903. - 8 февраля. 14. *Сумцов Н.Ф.* Услуга городу // Южный край. - 1908. - 17 сентября. 15. *Фрадкін В.З.* До історії створення і діяльності Етнографічного музею ХІФТ // Збірник Харк. іст.-філол. т-ва. Нова серія. Т.1. - Х., 1993. - С.5-14.

УДК 069.02:929

Л.Л.Рибальченко

ПРОБЛЕМИ ОСОБИСТИХ АРХІВІВ І ПРАКТИКА ХАРКІВСЬКОГО ІСТОРИЧНОГО МУЗЕЮ

Розглядається практика музейної роботи в галузі використання особистих архівів на прикладі родинних документів Шарфенбергів, які зберігаються в Харківському історичному музеї. Введення їх до наукового обігу сприяє пожвавленню краєзнавчих досліджень

Традиційна спрямованість музейної діяльності на особистість, яка є носієм певної інформації та одним з основних джерел поповнення музейних збірок пам'ятками матеріальної культури, є загальновизнаним фактом. Проте у недалекому минулому музейна персоналістика, як загалом й історична наука, перебувала у тенетах ідеологічної упередженості, що значно звужувало галузь її досліджень, обмежувало коло осіб, які мали право на увічнення в колекціях музеїв. Це було результатом хибної думки, що музеєфікація меморіальних пам'яток і комплексів тотожня канонізації людей, з ними пов'язаних [1, 4].

Тому одним із основних принципів комплектування фондів за радянських часів був принцип партійності, або ідеологічної відповідності. Виходячи з цього окреслювалося коло певних постатей і згідно з усталеною ієрархією створювалися комплекси матеріалів державних та громадських діячів, учасників революційного руху, Великої Вітчизняної війни, представників науки і культури, передовиків виробництва. Поза увагою музейних працівників залишалися проблеми, події, особи, які не вписувалися в офіційну версію історичного розвитку держави.

Так, особисті матеріали відомих діячів національної культури, представників партій некомуністичної спрямованості були відсутні. Не можна назвати значними й ті комплекси, що складалися з матеріалів знаних вчених, діячів культури XIX ст. Основна причина полягала у збитках, завданих музеям війнами, особливо Великою Вітчизняною. Але це і наслідок певної недооцінки місцевих представників науки, культури, що негативно позначалося на тематиці та об'єктах комплектування фондових збірок. Особисті архіви пересічних громадян практично залишалися поза увагою музейних працівників, хоча фахівці архівної справи визнавали їх такими, що заслуговують на увагу як специфічне історичне джерело.

Штучне звуження тематичної спрямованості комплектування призводило до формування неповної, фрагментарної, тенденційної дже-

рельної бази, яка створювала вихолощену картину життя суспільства. Недоліки у комплектуванні фондів особистими матеріалами позначалися на експозиційній роботі музеїв. Якщо в експозиціях так званого «дорадянського періоду» створювалися реконструкції побуту, виробництва, репрезентувалися колекції оригінальних предметів, то в експозиціях з радянської історії переважно були представлені папери, фотографії, допоміжні матеріали, тексти.

Музейники усвідомлювали, що основним недоліком цих експозицій, особливо з сучасності, була відсутність меморіальності, історичних реконструкцій [2, 38]. Використання допоміжних, часто другорядних матеріалів, знижувало рівень достовірності експозицій, ускладнювало їх сприйняття. Крім того зорієнтованість на офіційну історію держави як фундамент будь-якої експозиції спричиняло її ілюстративність, схематизм. І як наслідок - «дійові особи» історичного процесу, представлені в музейних експозиціях, були заздалегідь визначені, що часто знецінювало, «розмивало» значення ролі конкретної людини в історичному процесі.

Нові історичні умови, що склалися протягом останнього десятиріччя, поставили перед музеями, в першу чергу історичного профілю, якісно нові завдання. Вже наприкінці 80-х рр. тема "людського фактора" яскраво виявилася в експозиційній роботі музеїв. Так, у Харківському історичному музеї було створено низку виставок різних за тематикою, але об'єднаних підсвідомою ідеєю звернення до людини: «Світ захоплень харків'ян», «Повернення до правди». Навіть традиційна за темою виставка «Апостол Правди», присвячена Г.С.Сковороді, специфічними музейними засобами намагалася розкрити одне з оригінальних положень вчення мандрівного філософа про «сродну працю» на прикладі творчості славетних уродженців Слобожанщини С.І.Васильківського, М.Ф.Сумцова та ін.

Піднесення національної тематики в суспільно-політичному та культурному житті України сприяло зверненню до набутого досвіду наших попередників у різних галузях культури, науки, зокрема у справі музейництва. Як відомо, 20-ті рр. XX ст. ознаменувалися бурхливим злетом краєзнавчого руху. Провідними осередками краєзнавства стали музеї, що збирали, вивчали, пропагували пам'ятки національної культури. Однією з найхарактерніших особливостей цієї роботи було повернення багатьох призабутих імен представників української інтелігенції.

Значний внесок у справу розвитку крайової біографіки належить Музею Слобідської України ім.Г.С.Сковороди, одного з про-

відних регіональних центрів краєзнавства. Тема дослідження творчої спадщини видатних діячів Слобожанщини, як в цілому й України, посідала чільне місце у багатогранній науковій діяльності М.Ф.Сумцова, засновника та першого завідувача музею. Він працював над складанням покажчика тем для вивчення творчості Т.Г.Шевченка з поясненнями та бібліографією, згодом надрукованого в Українській літературній хрестоматії; досліджував спадщину О.О.Потебні, якому присвятив статті «Велетень думки і слова», «Спогади про Потебню»; започаткував роботу над «Історією української філософської думки», центральне місце в якій посідала монументальна постать Г.С.Сковороди.

Сумцов-практик розглядав музеї перш за все як сховища першоджерел, які потребували відповідної наукової обробки. Тому особливу увагу приділяв зосередженню у музейній збірці особистих матеріалів славетних слобожан, що розглядалися як джерельна база для подальших краєзнавчих, історичних, літературознавчих та інших досліджень. Так, з його ініціативи започатковані відділи (або фонди, комплекси матеріалів) Г.С.Сковороди, де були речі, що за легендою належали філософові, а також меморіальні збірки українських поетів Я.І.Щоголіва, В.В.Олександрова, Г.Ф.Квітки-Основ'яненка та ін.

Продовжуючи традиції закладені М.Ф.Сумцовим, співробітники музею Р.С.Данківська, І.Ф.Єрофеєв, О.О.Ніколаєв здійснювали цілеспрямовану роботу по комплектуванню фондів музею особистими матеріалами діячів історії та культури Слобожанщини. Придбали рукописи та книги, що належали М.В.Масловичу, редакторові «Харьковского Демокрита», документи з родинного архіву Гоголів-Янівських, серед яких автографи та малюнки М.В.Гоголя, меморіальні речі та рукописи спогадів сина поета В.В.Олександрова, матеріали з архіву декабриста А.Є.Розена з Ізюма.

Навіть важко уявити, які скарби зберігав наступник Музею Слобідської України - Харківський історичний музей на початку 40-х рр. Серед найдорогоцінніших, але назавжди втрачених для нас у роки Великої Вітчизняної війни, були архіви М.Ф.Сумцова, О.О.Потебні, родини Алчевських, С.І.Васильківського, декабриста І.В.Малиновського та багатьох інших.

Для сучасного краєзнавства характерне звернення до малодосліджених сторінок історії та культури, цьому сприяло введення до наукового обігу нових джерел, можливість дослідження «заборонених» раніше тем, поступове стирання «білих плям».

У музейній діяльності цей напрям роботи пов'язаний із при-

родним бажанням мати, по можливості, повну, об'єктивну картину нашого минулого, що повинна втілитися у виставки та експозиції. Але ідеологізація історії та музейної справи, що панувала протягом десятиліть, стала причиною значних лакун у збірках музеїв. Певною мірою заповнити їх можна цілеспрямованим науковим пошуком нових матеріалів.

Об'єктом дослідження мають стати наші сучасники, серед яких, безумовно, є нащадки учених, письменників, художників, підприємців, священнослужителів та ін. Родинні архіви зберігають цінні документи, що допоможуть розкрити невідомі ще імена або події, які відіграли значну роль в історії міста, краю, і, можливо, це змусить дослідників по-новому трактувати деякі історичні факти.

«Неофіційна» частина історії нерідко приховує у собі справжні почуття, оцінки, стосунки, ставлення до подій, що відбувалися у світі. Історичні постаті у світлі особистих документів, спогадів сучасників або навіть через випадкові висловлювання у листуванні, набувають людських рис, наповнюються життям, що дає змогу створити емоційно насичений, історично достовірний експозиційний образ.

Особисті архіви пересічних людей також не позбавлені певного інтересу для уважного дослідника, оскільки можуть містити рідкісні документи, фотографії, книги та інші матеріали. Поважне ставлення до людини як самоцінної неповторної особистості дає змогу зрозуміти відносність застосування до неї поняття «пересічна». Так, у колекції документів, що належали В.І.Резниченку, скромному вчителеві географії, збереглися карти Харківщини 20-30-х рр., складені відомим археологом О.С.Федоровським, з дарчими написами автора з подякою за плідну співпрацю.

В.І.Резниченко був членом письменницької спілки «Плуг», його архів зберіг для майбутніх дослідників маловідомі твори молодих українських письменників, їх фотографії тощо. Велику повагу викликають документи, що свідчать про діяльність В.І.Резниченка як дійсного члена Географічного товариства АН СРСР, популяризатора життя та діяльності видатного мандрівника й дослідника Є.П.Ковалівського. Декілька років В.І.Резниченко листувався з Головою Географічного товариства академіком Л.С.Бергом з приводу увічнення пам'яті нашого славетного земляка.

Нерідко матеріали особистих архівів по-новому висвітлюють й значення вченого, ім'я якого через певні обставини було майже призабуте. Археолог І.Ф.Левицький, нині відомий занадто вузькому колу фахівців, на початку 30-х рр. XX ст. був одним із провідних дослідників палеоліту. За особистим запрошенням акаде-

міка Д.І.Яворницького Левицький очолив одну з експедицій на Дніпрельстані; досліджував Гонцівську стоянку та ін. археологічні пам'ятки України. Особистий архів І.Ф.Левицького містить рідкісні документи з історії музейної справи, фотографії археологічних розкопок, відомих діячів науки тощо. Матеріали особистого архіву І.Ф.Левицького, що надійшли до Харківського історичного музею , безперечно, суттєво доповнюють уявлення про долю цієї непересічної людини, висококваліфікованого фахівця, стануть у пригоді дослідникам, які вивчають проблеми нашого найдавнішого минулого, бо до цього часу його особистий фонд зберігався тільки в Інституті археології АН УРСР [3, 394].

Останні роки дослідникі мають можливість працювати й з так званими «спецхранами» архівів, архівами колишнього КДБ. Ці матеріали допомагають повернути історії імена людей, репресованих за сфальсифікованими звинуваченнями в 30-ті рр. ХХст. У родинах, що зазнали важких випробувань, зберігаються цінні реліквії минулого, котрі в комплексі з архівними документами дають музейникам можливість відтворити правдиву картину тих трагічних подій. Інколи матеріали, на перший погляд, пересічної людини, що потрапили до музейної збірки, дозволяють зробити певні історичні узагальнення.

Так, до Харківського історичного музею у 1995 р. громадянин Німеччини Вальтер Шарфенберг передав частину родинного архіву, що складається з документів, листів, фотографій, особистих речей, головним чином, тих, що належали його репресованому батькові М.Г.Шарфенбергу. В контексті історичного минулого доля цієї людини виглядає типовою, бо уособлює собою долю переважної частини німецького населення, яка мешкала на території колишнього СРСР.

Предки Шарфенбергів оселилися у Росії майже два століття тому. Ініціативні, освічені німецькі колоністи сприяли розвитку промисловості, освіти, культури Слобожанщини. Незважаючи на процеси інтернаціоналізації, що відбувалися у суспільстві протягом 20-30-х рр. ХХст., німці намагалися зберегти свої національні, духовні традиції. Родина Шарфенбергів не була винятком. Тут шанували рідну мову, відзначали такі традиційні свята як Різдво, або родинні події - заручини, весілля - з неодмінною участю духовного пастиря.

Оселя Шарфенбергів, розумних, доброзичливих, гостинних, стала місцем, де збиралися творчі люди, серед них - тоді ще невідомий, а згодом визнаний харківський композитор В.М.Нахабін,

майбутній член-кореспондент АМН СРСР, один із провідних українських офтальмологів І.Й.Меркулов, талановитий український скульптор А.І.Дараган та ін.

Але час - середина 30-х рр. -не сприяв існуванню подібних осередків. Підозріле ставлення до «нацменшин» з боку влади, що вбачала в них можливих поплічників німецького фашизму, втілилося у чергову «справу»,типове «викриття», цього разу спеціалістів німецького походження, які звинувачувалися у шпигунстві на користь Німеччини.

М.Г.Шарфенберга заарештували у жовтні 1936 р., після недовгого слідства та суду він опинився на Далекому Сході, у жахливих умовах сталінських таборів, де й загинув на початку 1939р. Дружина та син Шарфенберга згодом переїхали до Німеччини, але спогади про землю, де вони народилися, не полишали їх серця.

Передача матеріалів родинного архіву Шарфенбергів до Харківського історичного музею є визначною подією. Це визнання особливого місця музею не лише як сховища пам'яток історії, а й як осередку збереження духовної пам'яті, просвітництва, що сприяє вихованню молодого покоління у повазі до минулого.

Накопичення у збірках музеїв документальних матеріалів не завжди сприймають однозначно навіть музейники, архівісти. Останні цілком справедливо вважають, що саме їх установи повинні зосереджувати подібні матеріали [4, 53]. Але практика свідчить, що повноцінна діяльність музеїв неможлива без використання документальних джерел.

Історично склалося так, що музеї зосередили надзвичайно багаті за змістом та різні за типами пам'ятки історії та культури. Писемним джерелам відводиться серед них одне з провідних місць. Це дозволяє розглядати музеї як комплексну джерельну базу для наукових досліджень у різних галузях культури. Практика музейної роботи показала високу результативність такого підходу.

Так, в одному з провідних музеїв України - Дніпропетровському історичному - архівний фонд налічує понад 60 тис.одиниць зберігання, складається з актових та наративних джерел, які висвітлюють соціально-економічну історію і розвиток культури краю протягом XVII-XX ст. Значне місце у фондах музею посідають рештки родинних архівів. Комплекс генеалогічних документів налічує понад 2 тис.одиниць зберігання. Музей проводить велику дослідну роботу з наукового опису та каталогізації цього виду пам'яток. Розроблена перспективна комплексна програма каталогізації писемних джерел, підготовлені огляди рукописних пам'яток, на-

друковано низку тематичних каталогів та ін. [5, 148; 150].

Введення до наукового обігу музейних джерел викликає великий інтерес у суспільстві, сприяє пожвавленню краєзнавчих досліджень, урізноманітнює їх тематику. Використання матеріалів родинних, особистих архівів у експозиційній роботі музеїв сприяє розширенню її діапазону, створенню нових за формою та змістом виставок-публікацій як монографічного характеру, так і об'єднаних спільною темою. Експонування родинних документів, фотографій, речей, розповідь про людські долі має великий емоційний вплив на відвідувача, спонукає його до роздумів не лише про наше»спільне» минуле, але й «своє». Усвідомлення себе як представника певної родини, продовжувача родинних традицій, зберігача родинної пам'яті є невід'ємною частиною особистості. На цьому будується психологія людини будь-якої нації, укоріненої на цій землі, свідомого громадянина, який посідає своє місце у довгому ланцюзі історичного розвитку.

Список літератури

1. *Шифман А.Д.* Персоналії в музейних історико-краєзнавчих дослідженнях: Методичні рекомендації. - К., 1993. 2.*Кротов Ф.Г.* Музей как научно-исследовательское учреждение // Музейное дело в СССР. - М., 1980. 3. *Личные архивные фонды в государственных хранилищах СССР*: Указатель. Т. 1. - М., 1963. 4. *Мамонов В.М.* Проблемы комплектования документальных материалов // Музейное в СССР. - М., 1980. 5.*Абросимова С.В.* Фонди Дніпропетровського історичного музею як джерельна база історичного краєзнавства // Завдання краєзнавства у дослідженні та популяризації пам`яток історії та культури. - К., 1991.

УДК 069.01(477)

Л.П.Велика

УКРАЇНСЬКА ШКОЛА МУЗЕЄТВОРЕННЯ: МІФ ЧИ РЕАЛЬНІСТЬ?

Різні філософські, наукові та мистецькі школи здавна існують у світі як форма організації спільної діяльності та засіб фіксації основних напрямів і традицій розвитку відповідної сфери. Зростання ролі музеїв у культурному житті суспільства, активізація музейної справи, становлення спеціальної наукової дисципліни зумовили формування музеологічних шкіл у багатьох розвинутих країнах.

Школи визначають макроструктуру державної музейної сфери, яка містить такі обов'язкові елементи: 1) наукова концепція розвитку національного музейництва та його інтеграції у глобальну систему культурної комунікації; 2) програма національного музеєствореннія (розбудова музейної мережі, створення певних типів і видів музеїв тощо); 3) науково-дослідний музеологічний центр; 4) координаційний центр з музейної діяльності; 5) інформаційна мережа (центральний банк даних, друковані органи, відеопродукція, автоматизовані інформаційні системи); 6) майданчик для експериментальної діяльності; 7) практична база для реалізації музеологічних проектів; 8) система підготовки науковців-музеологів та фахівців-практиків для музейної галузі.

Діючі школи керуються загальною стратегією музейництва, яка виробляється сукупними зусиллями і оприлюднюється на Генеральних конференціях Міжнародної ради музеїв (ІКОМ), але при цьому вони зважають на менталітет, культурно-історичні традиції, ціннісні орієнтації, особливості сучасних музейних потреб суспільства, наявні умови. Тому кожна національна школа легко впізнається як за своєю «візитною карткою»: характером музейної мережі, образами окремих музеїв, змістом комунікативних програм, так і за пріоритетними напрямами музеологічних досліджень.

Розглянемо декілька виразних прикладів: італійська школа базується на факті, що країна загалом, кожне місто і майже кожна споруда є музеєм римської античності і доби Ренесансу in situ, звідси - успіхи у розробці найсучасніших засобів збереження унікального культурно-історичного середовища та повне несприйняття будь-яких музейних «новоробів».

Французька школа, навпаки, сміливо і плідно експериментує у царині музейного будівництва, виступаючи своєрідною «законодавицею мод» щодо типів і видів музеїв, інтерпретації музейних пам'яток. Німецька музеологічна школа відома своїми нау-

ковими здобутками у галузі музейної педагогіки. Фаховість американських музеологів визначається, перш за все, активним впровадженням науково-технічних засобів у музейну справу та розробкою системи музейної комунікації. Кредо австралійської школи - музейне переосмислення відносин людини з природним оточенням, а японської - застосування інформаційних технологій у музейництві.

Музейна справа накладає особливу відповідальність на своїх речників, адже вони призначені осягнути і задіяти увесь арсенал матеріальних та духовних цінностей, здобутих людством, для розбудови засад нової цивілізації, формування життєвих сенсів та спонук. Цілком закономірно, що й вимоги до музейних фахівців надзвичайно високі: це не лише глибокі знання спадщини, професійні навички, а й повновартісність особистості, контекстуальне мислення, гуманістичні ідеали, творча обдарованість, тобто певний спосіб життя. Саме в умовах національних музеологічних шкіл зростає генерація кадрів, здатних виліпити неповторний культурний образ країни, забезпечити узгодженість традицій та інновацій, збагатити світове музейництво. Таким чином торували свій шлях до слави визнані митці музейної справи - К.Хадсон, Д.Камерон, Дж.Макдональд, Г.Ауленті, Ф.-К.Дюбуа, Ж.-М.Вільмотт та ін.

На вітчизняних теренах спостерігається дещо інша картина: за радянських часів музеологічна думка розвивалася централізовано - колективом Науково-дослідного інституту музеєзнавства (пізніше НДІ культури) та науковцями провідних столичних музеїв, звідки розповсюджувалася по музейних осередках через науково-методичні рекомендації. Останні орієнтували музеї на висвітлення звершень соціалістичного суспільства в однотипних експозиціях та екскурсійно-лекційних формах. Поточне інформаційне забезпечення здійснювали російськомовне видання ІКОМ «Museum», журнал «Советский музей» та численні музеєзнавчі конференції і семінари. Підготовку музейних фахівців здійснював Московський історико-архівний інститут і лише наприкінці 1980-х років до нього приєдналися Ленінградський та Харківський інститути культури. Проте активно діяла система підвищення кваліфікації музейних працівників на базі відповідних столичних центрів.

Експериментальним полігоном музейного образотворення була Сенежська студія художнього проектування при Спілці художників під орудою Є.А.Розенблюма, яка згодом пошири-

ла свою діяльність на практичну музейну сферу. Внаслідок «музейного буму» - безпрецедентного кількісного і якісного зростання музейної мережі протягом 1970-х років до середини 1980-х років - сформувалися прообрази кількох регіональних шкіл художнього проектування музеїв.

Так, прибалтійська школа відрізнялася контрастним сполученням природної фактури конструктивних матеріалів із сучасними дизайнерськими формами, ленінградська - високим рівнем декоративних інтер'єрів, тяжінням усіх елементів експозиції до самостійних мистецьких творів, що зумовлене специфікою «міста-музею», де зібрано безліч досконалих зразків ансамблевого мистецтва, а також складом проектантів - вихованців Мухінського художнього училища.

Московська школа відігравала роль маніфестанта нових ідей, експериментатора переважно у площині просторово-пластичних рішень, бо, за свідченням Є.А.Розенблюма, - більшість авторів належала до випускників Московського архітектурного інституту[1].

Після утворення незалежних держав на пострадянських просторах розпочався процес розбудови власних музеологічних шкіл, котрий значно відрізнявся за темпами і результативністю. Тут Росія мала суттєві переваги, бо на її території лишилися науково-дослідницький та художньо-експериментальний центри, видавництво спеціального журналу, навчальні заклади тощо.

Українське музейництво опинилося у скрутному становищі: через відсутність профільних науково-дослідницьких інституцій, спеціальних видань, обмеженість теоретичної бази, мізерне число науковців-музеологів, роз'єднаність музеїв, різке погіршення матеріальних умов, застаріння форм і засобів музейної діяльності воно не тільки випало з контексту світового музейного поступу, а й змістилося на периферію соціального життя своєї країни. Йдеться вже не про соціальний вплив музеїв, а про їх «виживання» взагалі. То ж чи є підстави вести мову про самобутню українську школу музеєтворення?

Спробуємо об'єднати наявні конструктивні елементи. По-перше, Україна має величезний за обсягом музейний фонд історико-культурних цінностей, вартісних для українського суспільства і світової спільноти, розвинуту мережу різноманітних за профілем і типологією музеїв, значну кількість оригінальних нерухомих пам'яток, що підлягають музеєфікації. По-друге, існують давні традиції розвитку вітчизняної музейної справи. Досить згадати неповторні прамузейні «моделі часу і світу», створені в добу укра-

їнського бароко, плідну працю на ниві музейництва цілої плеяди наших вчених - В.Б.Антоновича, О.О.Потебні, Є.К.Редіна, М.Ф.Сумцова, М.Ф.Біляшівського, Д.М.Щербаківського, Д.І.Яворницького, І.С.Свєнціцького, Ф.І.Шміта, Ф.К.Вовка, С.А.Таранушенка та багатьох інших. Понині цей досвід не переосмислювався з позицій національної самобутності. По-третє, за останню чверть XX ст. сформувалася українська школа художнього проектування музеїв, представлена відомими майстрами - А.Гайдамакою, В.Прядкою, І.Толкачовим, М.Глушичем, І.Погорєловим, В.Лещенком та іншими. Для них характерне активне вторгнення у архітектурний простір, використання монументальних образотворчих елементів як домінант художніх рішень і, головне, опанування мистецтва «музейних натюрмортів».

Наступний важливий чинник: після тривалого затишшя у практичній музейній сфері розпочався інтенсивний процес реформування, спрямований на актуалізацію музеїв, встановлення ділових партнерських стосунків з владними, фінансовими, господарськими та іншими соціальними структурами. Відтепер самі фахівці-практики ініціюють створення вітчизняної музеологічної школи на нових засадах. «Необхідне цілеспрямоване дослідження, глибоке осмислення та теоретичне обгрунтування діапазону можливостей музею та його впливу на різні сфери суспільного життя країни. Відсутність науково обгрунтованих концепцій по основних напрямках музейної діяльності, неозброєність більшої частини музейних працівників специфічними знаннями з музейної теорії є суттєвою перешкодою на шляху перетворень», - наголошували вони [2].

І, нарешті, поступово складаються сприятливі умови для фундації власної школи, зокрема, створено Національний комітет ІКОМ на чолі з Б.Г.Возницьким - директором Національної картинної галереї у Львові, відомим музейним подвижником; вперше прийнято Закон України «Про музеї і музейну справу» (1995), який гарантує підтримку фундаментальним і прикладним дослідженням у галузі музейної справи; забезпечується поповнення музеїв сучасними кваліфікованими фахівцями.

Щоб позбутися провінційності в музейній справі України, насамперед, потрібно мислити концепціями, а не відголосками з чужих центрів. Перша наукова концепція розбудови музейної справи у незалежній державі, розроблена на початку 1990-х років, визнала пріоритетною науково-дослідницьку діяльність музеїв. З такою орієнтацією не можна погодитися цілком: звичайно, дослідження музейних пам'яток, персоналій, краєзнавчої тематики

тощо дуже важливі як засіб здобуття з глибин родоводу знань, що необхідні суспільству в даний момент. Але ж це тільки середня ланка в ланцюгу музейної діяльності , котра, зважаючи на нинішню ситуацію, має переслідувати більш високу мету - сприяти енергійному самотвердженню і самоздійсненню нації та її гідному виходу у світовий соціокультурний простір. Самі по собі здобуті знання не приведуть до цілі, їх належить перетворити на цілісну ієрархічну систему духовних цінностей народу, презентувати в оптимальній для сучасників формі і забезпечити процес активного сприйняття суті творіння публікою. Тому вважаємо, що на роль стрижневої ідеї вітчизняного музейництва претендує наступна: створення «візуального ядра» національної історії і культури України як світового феномена.

В такому разі усі види музейної діяльності поєднуються смислом і підпорядковуються реалізації провідної ідеї. Паралельно вимальовуються першочергові завдання української музеологічної школи: виявлення національно-самобутнього і загальнолюдського у культурній спадщині суспільства, творчий синтез традиційного і нового у музейному образотворенні, пошук інтерактивних форм роботи з аудиторією. Стосовно інституалізації національної школи музейництва маємо такі міркування: науково-дослідницька музеологічна установа може діяти за екстериторіальним принципом, об'єднавши науково-методичний відділ музейної роботи при Міністерстві культури і мистецтв України, профільні кафедри українських вузів та провідних науковців з музеїв країни, - такий варіант не потребує зайвих матеріальних витрат і подолання бюрократичних перешкод. Головне, щоб вона мала чітку програму досліджень, основану на сучасній філософській (антропоцентричній) методології і міждисциплінарній методиці.

Розробка новітніх теоретичних основ музейної справи потребує спільних зусиль музеологів, мистецтвознавців, філософів, культурологів, соціологів, психологів, педагогів, фахівців у галузі інформатики, теорії соціальної комунікації тощо. Найприйнятнішою формою публікації результатів роботи є періодична збірка наукових праць. Обов'язкового вирішення потребує проблема професійної комунікації у музейній сфері. Так, зокрема, директор Музею етнографії та художнього промислу ІН НАН України Р.Чмелик неодноразово висловлював занепокоєння тим, що відсутність тісних зв'язків між музеями і оперативної інформації призводить «до знецінення і безперспективності багатьох намірів і справ»

[3]. Йому належить ідея створення Всеукраїнського комунікативного центру виставкової діяльності, який би здійснював збір і опрацювання інформації, видання міжрегіонального інформативного бюлетеня, координацію експозиційної діяльності, організацію конференцій, семінарів, виставкових турне тощо. Доцільно було б скористатися цією конструктивною основою для організації Музейного координаційно-інформаційного центру як робочого органу Національного комітету ІКОМ, котрий охоплюватиме увесь діапазон діяльності музеїв, а не лише виставкову роботу.

Неможливо сподіватися на помітні зрушення у вітчизняному музейництві і без заснування профільної лабораторії експериментальної творчості. До її функцій входитимуть консолідація новаторських сил, зокрема проведення ярмарок ідей і проектів фахової молоді, організація конкурсного музейного проектування, апробація новітніх форм і засобів музейної діяльності, залучення до музейної творчості діячів суміжних мистецтв, формування інституту кураторів для музейної мережі, улаштування виставок-салонів нової техніки та технологій для специфічних музейних потреб, розробка методик соціологічних і психологічних досліджень щодо суспільного попиту і потенціалу музейної комунікації.

Система підготовки музейних кадрів в Україні вже розвинута і діє практично на європейському рівні, необхідно тільки поширити перелік спеціалізацій. Слід поновити систему підвищення кваліфікації музейних працівників шляхом проведення регулярних круглих столів з актуальної проблематики, семінарів-практикумів, майстер-класів, стажувань у провідних вітчизняних та зарубіжних музейних закладах.

Отже, стартові умови для розбудови української музеологічної школи хоча і не ідеальні, проте змушують діяти, не очікуючи повного благополуччя у державі. Культура не вперше вгамовує свої печалі на «дні відчаю», і маємо надію, що українські музеологи доведуть футурологічність своєї справи.

Список літератури

1. *Музееведение.* На пути к музею XXI века: музейная экспозиция: Сб. науч. тр. / РИК - М., 1996. - С. 192. 2.*Музей на мережі тисячоліть: минуле, сьогодення, перспективи*: Збірник тез доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-літтю від дня заснування Дніпропетровського історичного музею ім. Д.І.Яворницького. - Дніпропетровськ, 1999. - С.24. 3.*Там само.* - С.140.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Баранов Д.Б. - аспірант Харківської державної академії культури (ХДАК)

Велика Л.П. - здобувач ХДАК

Верба О.О. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (Київ)

Гаврилюк П.І. - доцент кафедри мистецтвознавства ХДАК, кандидат мистецтвознавства

Гулеско І.І. - професор кафедри хорознавства і хорового диригування, кандидат мистецтвознавства

Гуріна А.В. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Дедусенко Ж.В. - викладач ХДАК

Дяченко М.В. - проректор з наукової роботи ХДАК, доктор філософських наук, професор

Епштейн А.І. - професор кафедри політології Харківського аерокосмічного університету - ХАІ, доктор історичних наук

Жданько А.М. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Зав`ялова О.К. - аспірантка в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (Київ)

Зборовець І.В. - професор кафедри літератури ХДАК, доктор мистецтвознавства

Іванова Ю.М. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Ільганаєва В.О. - завідувач кафедри інформатики ХДАК, доктор історичних наук, професор

Ірха В.І. - завідувач кафедри хорознавства і хорового диригування, доцент, Засл. Діяч мистецтв України

Кулішенко А.І. - доцент кафедри мистецтвознавства, кандидат мистецтвознавства

Купіна Н.Н. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Литвішко В.В. - ст. Викладач кафедри літератури ХДАК

Логінова Т.О. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Лошков Ю.І. - кандидат мистецтвознавства, старший викладач ХДАК

Мостова Ю.В. - аспірантка ХДАК

Новічкова Т.В. - викладач Харківського музичного училища ім. Б.М.Лятошинського

Осадча В.М. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Откидач В.М. - доцент кафедри духових і естрадних оркестрів ХДАК, кандидат мистецтвознавства

Панченко І.С. - аспірант кафедри історії і музеєзнавства

Польська І.І. - докторант ХДАК, доцент кафедри історії музики і фортепіано, кандидат мистецтвознавства

Прокопенко Т.М. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Резнікова Л.В. - викладач ХДПУ ім. Ушинського

Решетникова І.З. - викладач кафедри культурології Одеського державного політехнічного університету

Рибальченко Л.Л. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Романенко Г.О. - аспірантка ХДАК

Стародубцева Л.В. - докторант ХДАК

Тоцька В.Г. - аспірантка ХДАК

Частник О.С. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Чернявська М.С. - здобувач наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в ХДІМ ім. І.П.Котляревського

Шаповалова Л.В. - кандидат мистецтвознавства, доцент ХДІМ ім. І.П.Котляревського

Шейко В.М. - ректор ХДАК, академік, професор

Щепакін В.М. - здобувач наукового ступеня кандидата наук в ХДАК

Щербіна І.В. - аспірантка ХДАК

Ярошенко Є. - аспірант ХДАК

З М І С Т

ТЕОРІЯ І ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

Шейко В.М. Континуум культур: проблеми взаємозалежності та співробітництва 4

Дяченко М.В. Проблеми культурної консолідації людства 12

Резнікова Л.В. Діалектика національного та інтернаціонального в сучасній українській культурі 18

Стародубцева Л.В. Звернення до минулого: про етичний вимір понять «пам'ять» та «забуття» 23

Решетнікова І.В. Традиційна слов'янська обрядність в аспекті усвідомлення соціокультурного «ми» 34

Романенко Г.О. Фундація та діяльність Асоціації Революційного Мистецтва України 40

Ільганаєва В.О. Формування професійного світогляду фахівців у галузі культури 48

ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА. ТЕЛЕБАЧЕННЯ

Купіна Н.Н. Театр у світі ігрових концепцій культури 55

Зборовець І.В., Литвішко В.В. Драматургія А.П.Чехова на харківській сцені (1900-1940 рр.) 60

Кулішенко А.І. Режисерська діяльність І.А.Маковського в Харківському театрі імені Ленінського Комсомолу (1937 - 1940 рр.) 69

Епштейн А.І. Іван Олександрович Мар'яненко (очима не театрознавця) 77

Гаврилюк П.І. Телевізійна публіцистика 82

Прокопенко Т.М. Деякі особливості телемови та мовна підготовка телефахівців 89

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Шаповалова Л.В. Образ автора як тип рефлексії 97

Верба О.О. Варіантна форма як композиційне ціле (на прикладі двох творів харківських композиторів) 104

Жданько А.М. Кантата С.І.Танєєва «Іоан Дамаскін» у російському музичному мистецтві XIX ст. 113

Щепакін В.М. Чеські музиканти - гастролери в Харкові в XIX ст. 119

Гулеско І.І., Ірха В.І. Жанрово-стильові аспекти сучасного хорового виконавства 128

Мостова Ю.В. Категорії «час», «простір» та «рух» у структурі поняття театралізації хорових творів 134

Іванова Ю.М. Вокально-хорова творчість М.Кармінського 140
Чернявська М.С. Муціо Клементі:
«Прогрес фортепіано - імітапція оркестру...» 149
Новічкова Т.В. Спогади про вчителя
(до 100-річчя з дня народження Р.С.Горовиць) 159
Дедусенко Ж.В. «Школа» в системі культури 163
Польська І.І. Проблеми жанрової типології
фортепіанного виконавства 171
Зав`ялова О.К. Ансамблеве мислення Бетховена і соната
для фортепіано та віолончелі №4, ор.102 №1 181
Лошков Ю.І. В.А.Комаренко і музична освіта на
народних інструментах в Слобідській Україні 193
Окидач В.М. Деякі аспекти функціонування
кріпацьких оркестрів в Україні 202
Тоцька В.Г. Харківська капела кобзарів ім. Т.Г.Шевченка 205

ПРОБЛЕМИ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Осадча В.М. Ритмотипологія та особливості
музичної стилістики слобожанських колядок 213
Щербіна І.В. Сучасний стан вивчення та збереження
весільної обрядовості на Слобожанщині 221
Гуріна А.В. Інтонаційна семантика обрядових наспівів
крізь призму семіотики 231
Логінова Т.О. Проблема цілісності художнього
образу в драматургічній першооснові обряду 239
Частник О.С. Художня символіка шляху в українській
фантастичній казці: просторово-часові аспекти 247
Ярошенко Є.С. Дослідник українського
народного мистецтва 254

МУЗЕЄЗНАВСТВО

Панченко І.С. З історії музейної справи
на Харківщині (30-ті рр. XX ст.) 260
Баранов Д.Б. М.Ф.Сумцов і музеєзнавчий досвід
на межі XIX-XX століть 265
Рибальченко Л.Л. Проблеми особистих архівів
і практика Харківського історичного музею 271
Велика Л.П. Українська школа музеєтворення:
міф чи реальність? 278

1 – СИО
2 – Е/В
3-5 – Наук. Аб.
+ПР: Культура – Україна – Наукові збірники +
+КС: Україна +
Культура +
Культурологія +
Театр +
Телебачення
Музична культура
Фольклористика
Музеєзнавство
Слобожанщина
Харків

Телетистецтво

Наукове видання

Культура України

Вип.6

Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Редактори:
Л.Ф.Торбовська, Т.Д.Булах
Художній редактор:
І.Р.Хлюпіна
Комп`ютерний набір:
І.Г.Колесник
Компьютерна верстка:
О.Г.Стахевич

Злано до складання 15.12.1999. Підписано до друку 21.01.2000.
Формат 64x84x1/16. Папір для мн. ап. Гарнітура «Times».
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 16,68. Обл.-вид. арк. 21,75
Тираж 500 прим. Вид №19. Ціна договірна.

ХДАК, 61003, Харків-3, Бурсацький спуск, 4
Надруковано в множ. лаб. ХДАК

6-01
cllo