

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ

КУЛЬТУРА УКРАЇНИ

Збірка статей

випуск 3

Харків ХДІК 1993

художники Є.Гуменюк, Л.Братченко, О.Щеглов). Цікаво, що лялька Кіси Вороб'янінова вражає своєю подібністю до персонажа, втіленого актором С.Филиповим у кіноінсценівці Л.Гайдаєм відомого роману. Проте кінокомедія з'явилась на екрані через кілька років після вистави Харківського театру. Можна небезпідставно вважати, що художник О.Щеглов передбачив задум режисера і виготовив ляльку, орієнтуючись саме на цього актора. А тому, знаючи про любов Гайдая до театру ляльок, такий збіг обставин не можна вважати випадковим.

Особливо цікаве враження справляють маски роботи В.Маяцького до вистави "Святий і грішний" (п'єса В.Варфоломєєва), поставленої режисерами А.Ініотчкіним і О.Рідним. Маска органічно увійшла до театру ляльок ще з 50-х рр., однак вистави, яка б від початку до кінця була вирішена в масках, як "Святий і грішний", світова практика театру ляльок не знала. Про музей Харківського театру ляльок неодноразово писали. Його експозиція продовжує поповнюватись, проте фінансові труднощі, пов'язані з непередготовленістю культури до ринкової економіки, негативно позначились на ньому. Тому, в сьогоденних умовах для комплектування фондів музею необхідна державна підтримка, бо Харків за кількістю державних музеїв на душу населення поступається більшості міст України, а музей театру ляльок є унікальним у своєму роді в країні і по праву належить до скарбниці національної культури.

В.М. Откидач

Національні традиції в оркестровому виконавстві

Яким би містким і багатогранним не був комплекс філософських, естетичних, соціологічних, культурологічних, мистецтвознавчих питань -- всі вони так чи інакше розмежовуються на питання історичні і теоретичні, які в залежності від предмета і методу дослідження можуть висвітлюватись або окремо, бо ж синтетично. При дослідженні проблем художнього прогресу взагалі та оркестрового виконавства зокрема виникає необхідність охоплення предмета дослідження у великих масштабах, потрібних для визначення об'єктивних критеріїв прогресу.

Цілком обґрунтовані міркування з цього приводу знаходимо, наприклад, у книжці М. Парсаданова "Про поступальний характер розвитку мистецтва". "Розмова про прогрес мистецтва, - за виразом автора, - повинна вестись ніби на широких просторах культури і цивілізації, на яких би відчувалось повітря віків".¹

Згідно з принципом історизму зміст, структура, функції оркестрового виконавства виявляються по-різному в різних соціально-історичних та національно-етнічних умовах розвитку художньої культури. Саме тут і вимальовуються різні ракурси й напрями вивчення даної проблематики, необхідною вимогою естетико-соціологічного методу дослідження якої повинні бути:

1. Філософське осмислення суті поступального характеру становлення, розвитку й оновлення оркестрового виконавства як процесу складової діалектичної взаємодії соціально-історичних, психологічних, ідеологічних та художньо-естетичних чинників музичного прогресу;

2. Соціологічне виявлення з синтезу національно-стильових форм музичного мистецтва загальної структури світового прогресу в музиці;

3. Історико-теоретичне з'ясування комплексного критерію своєрідності стильових традицій музики певної епохи, визначення художніх носіїв прогресивного розвитку й оновлення цих традицій.

Відносно історичного розвитку дослідник Лисяня має, наприклад, таку думку: "Історія показує, що для скільки-небудь повного осягнення процесів художньої культури необхідні певна часова дистанція, яка необхідна для створення свого роду інструментального наукового досвіду. До того ж цей досвід історичний і внаслідок цього несе на собі відбиток недосконалості та прорахунків свого часу".²

Задовго до виникнення націй на Русі на основі своєрідності історичного життя східнослов'янських етнічних утворень формувалися деякі особливості психології російської, української та білоруської народностей, що стали згодом культурно-побутовими традиціями російської, української та білоруської націй.

¹ Парсаданов М. О поступательном характере развития искусства. - М.: Сов. художник, 1964. - С. 69

² Лисяня О. Пути развития русской и украинской музыкальной культуры: от средневековья к XIX в. - Львов: Основа, 1993. - С. 23

У процесі суспільно-історичної практики, коли основою людського існування стає праця, виразність інтонацій і голосові реакції людей набувають усвідомлено соціального змісту. З розвитком мови вони поступово набувають здатності організувати психіку цілого колективу людей у єдиному переживанні, тобто тонше виражати соціально значущі емоції: гнів проти ворогів, радість перемоги, сум з приводу непоправних втрат, вольове напруження в колективному трудовому процесі.

Величезна сила емоційально-сміислової виразності не могла не усвідомлюватися людьми в умовах суспільного життя, мовного спілкування. Люди поступово пізнавали звукові властивості слів, їх емоційальну характерність, навчилися надавати звучанню голосу певної значущості, вкладати в нього свої почуття. Велику роль при цьому відігравали виникнення й розвиток уявлень-асоціацій про характер і якості інтонацій свого голосу, про його здатність змінювати висоту, динаміку, тембр. Саме ці асоціативні уявлення були однією з найважливіших передумов відкриття секрету музичної виразності, перетворення мовних інтонацій на інтонації музичні.

Одночасно з процесом осмислення людиною емоційальної виразності свого власного голосу, усвідомлення нею виражальної ролі звучання інтонацій живої мови відбувається і другий процес - олюднення реальних звучань природи як одного з проявів перетворення всього предметного світу в олюднений світ. Інтонаційно-мовна виразність по асоціації переноситься на всю сферу і створених штучним шляхом /первісний інструментарій/, і природних /"голоси" живої та неживої природи/ звучань.

Звуки стародавнього примітивного інструментарію /в Україні - бубон, сопілка, дримба, трембіта, різні мисливецькі свистульки тощо/ також олюднювалися, тобто наділялися інтонаційно виразним змістом, емоційально-смісловим значенням, перш ніж вплетеним у трудовий процес або інші форми практичного спілкування. За'язок ритмічно організованих звуків ударних інструментів, дзвону, трембітних мотивів з "мовою" сигналів або ж трудова основа землеробського календарного пісниневого циклу - показові приклади в цьому відношенні. Більше того, на перших етапах суспільного розвитку, коли людина, безсила перед стихією природи, мріяла підкорити її, поставити собі на службу, звуки первісного інструментарію поряд з їх утилітарною суттю

/тут можна вказати на використання інструментарію в походах, ігрищах, культових процесіях, танцях тощо/ наді-
лялися разом із словесною звукомовою змістом "магічним".

Фантастичному, художньо-поетичному описові магічної
сили людського голосу й музичного інструментарію не випадково
відведено чимало місця у давньому епосі багатьох народів світу
/Орфей - у грецькій міфології, Вейнмейнен - у карело-фінському
епосі "Калевала", Садко - в російських баладах та ін./.

Отже, тільки у процесі творчого осмислення людиною
емоціональної змістовності інтонацій свого голосу, естетичного
олюдження на основі інтонаційної асоціативності всієї сфери
реальних звучань /як різноманітних звуків природи, так і тих,
що народилися в процесі трудової діяльності/, інтонаційного
осмислення і перетворення ритмічного і тембрового світу звуків
відбулося музичне інтонування як форма звукообразного мислення.
Вироблення такого мислення - це процес, що характеризується
різними показниками на різних шаблях історичного розвитку
народів.

Зазначивши інтонаційно-образної модифікації, деякі від-
носно стійкі етнічні риси колективної психології стають у
музиці вже художньою традицією, що сприяє закріпленню деяких
етнічних особливостей соціальної психології, виховує через
практику музично-інтонаційного спілкування певні, більш-менш
постійні типи психореакцій і залишає, таким чином, у куль-
турній спадщині наступних поколінь свій помітний слід. Кожне
наступне покоління вносить у типологічно усталені музично-
інтонаційні комплекси свої доповнення і нововведення,
додає до перетворених в художні традиції рис соціально-етніч-
ного характеру свої інтонаційно-психологічні "пласти".

Музично-історичні процеси починають функціональне життя в
глибині століть, задовго до утворення націй і національних
культур. Сама історія свідчить, що процес міжетнічних зв'язків,
незважаючи на значні соціальні, економічні та географічні пере-
шкоди, проходив дуже давно у найрізноманітніших сферах куль-
тури.

У галузі музичної культури можна виявити надзвичайно цікаві
факти найстародавніших контактів навіть між народами, вельм.
далекими за своїм етногенезом. У візантійських гімнах -
релігійних піснях філософсько-містичного змісту з ліричними
відступами почального характеру - музична основа була інтер-
національною в буквальному розумінні цього слова: у ній

зустрічалися елементи грецькі й сірійські, кавказькі та єврейські, римські й слов'янські. Можна згадати також про "вторгнення" давньої китайської музики в Корею, Японію, Індію, з одного боку, а з іншого – про поширення музикування з Бухари і Самарканда, Індії, Персії в Китаї, про вплив на цивілізацію Арабського Сходу музики народів Кавказу, Середньої Азії та Європи; про вплив арабської музичної культури на європейську завдяки поширенню маврітанами музичного інструментарію Сходу в Іспанії, Португалії, на Сіцилії та ін. Подібні історичні приклади – переконливе свідчення того, що вже завдогдо до виникнення нації музичний досвід одних народів передавався іншим народам.

Історія світового мистецтва завжди проходила в загальній послідовності великих стилів, або, як їх ще прийнято називати, стилів художніх напрямів /ренесанс, бароко, рококо, класицизм, реалізм, романтизм, імпресіонізм та ін./, що виникають за певних соціальних та історичних умов. При спорідненості цих умов у різних етнічних колективах, які часом не мають безпосередніх контактів між собою, можуть виникнути в мистецтві аналогічні стильові напрями. Проте кожна національність вносить певну своєрідність у загальний стиль, зумовлену національною своєрідністю соціально-історичних чинників розвитку мистецтва.

Соціальний прогрес визначається багатьма чинниками. Серед них найважливішу роль відіграє міра спільності людей у створенні матеріальних і духовних цінностей. Оптимальною умовою музичного прогресу є безперешкодний і всебічний обмін музично-естетичним досвідом між людьми у всевітньому масштабі.

На перших етапах становлення музики як виду мистецтва загальнолюдських рис її розвитку не виходили за межі загальних властивостей та особливостей праці і природних умов існування людини. Оскільки в основі духовного виробництва лежить загальна праця, справжнє творіння культури всіх часів і народів об'єктивно являють собою для сучасності загальнолюдське надбання. Найстародавніші шари прогресивних музичних традицій народів світу не є тут винятком, навіть за умови, якщо реально не все людство знає їх.

В історії суспільної думки прогресивне мистецтво не відразу почало усвідомлюватися як єдине ціле. Тривалий час бракувало елементарних засобів і можливостей такого взаємозв'язку між людьми, при якому їхній художній розвиток міг усвідомлюватися як всевітньо історичний процес. Форма музично-культурного, як і іншого спілкування, визначалася вузькоспецифічними рамками ізольованих одна від одної або ворожих одна одній плеємних угруповань у межах первісного роду. І тільки з виникненням держав та утворенням народностей з'являється об'єктивна можливість планомірного художнього спілкування між великими людськими колективами, одночасного спілкування вглиб - на основі внутрієтнічних взаємин і вшир - на основі міжнародних культурних зв'язків. Перш ніж ця можливість і історична необхідність стануть реальністю, людство пройде у своєму розвитку ряд проміжних етапів, долаючи на шляху до всеширшого та інтенсивнішого культурного взаємобміну різні перешкоди: економічну роздрібненість, політичні бар'єри, етнічні забобони тощо.

Ось чому історія музики здійснюється як всевітньо-історичний процес, а становлення й розвиток окремих національних музичних культур завжди так або інакше має загальнолюдську суть. Незалежно від рівня розвитку цих культур відмінності історичних періодів формування їх національних стильових традицій в їх основі, кінцевому підсумку лежать загальні соціально-естетичні закономірності, усвідомлені й неусвідомлені закони музичного прогресу.

Історично наукою встановлено, що українська народність, поряд з російською та білоруською, формується приблизно у 14-15 ст., виростаючи із спільного етнічного кореня - давньоруської народності. Отже, в історії української музики, принаймні, деякі риси національної своєрідності у зародку, незалежно від ступеня їх розвиненості, можна виявити у культурі східнослов'янської спільності, що іменується давньоруською народністю. Зрозуміло, вони закладені передусім у багатовікових традиціях колективного художнього досвіду широких мас трудящих, об'єктивованого у поетичних, музичних і музично-поетичних образах усної творчості.

Упродовж 14-15 ст. зароджується і українська культура. Її подальше становлення в 16-17 ст. відзначене інтенсивним розвитком та стабілізацією оригінальних форм української народної і професійної музики. Неабияку роль в цьому відіграли міжкультурні та міжнаціональні контакти. Інтенсивні культурні контакти створили в Україні ті засади, які конче необхідні для продуктивного розвитку власної культури.

У 17 ст. на Русі почала опановуватися нова система жанрів, яка охопила всі види художньої творчості. Будучи світською за своєю природою, вона увійшла в протиріччя з існуючою системою церковної професійної творчості, чи то була ізографія, духовна література, чи церковне співоче мистецтво.

У цей час великий вплив на російських та українських просвітителів мала музична культура західних країн. Насамперед це була опера, яка робила свою переможну ходу Європою. На високому рівні була й інструментальна музика.

Дані історичного музикознавства дають підстави стверджувати, що перші паростки музичного професіоналізму, так або інакше пов'язані з процесом становлення національних стилів, з'являються вже в надрах усної народної творчості, у діяльності тих співців-трибунів, які за різних часів і в різних країнах створювали високохудожні епопеї про героїчні діла співвітчизників, оспівували потаємні думки і мрії про краще майбутнє своїх народів. У стародавній Греції це були знамениті ралсоди, у Скандинавії - скальди, в Шотландії та Ірландії - барди, на Русі - бояни, у Казахстані та Киргизії - акини, в Азербайджані - ашуги, в Туркменії - бахші та ін. В Україні творців народного епосу, для яких за цілою низкою причин /зокрема втрата зору у воєнних походах/ музика ставала основною професією, в народі нарекли кобзарями. Силою свого музично-поетичного слова вони будили в людях почуття національної гордості й волю до боротьби за свободу і незалежність батьківщини, несли в маси національну самосвідомість, що зароджувалася у визвольній боротьбі.

Відома надзвичайно плідотворна роль, так званих братських шкіл та колегіумів у справі розвитку українського музичного професіоналізму. Виникнувши ще в 16 ст. як православно-церковні об'єднання, братства у процесі загострення національно-визвольного руху розширюють сферу своєї діяльності до масштабів, які

виходять далеко за межі політичної боротьби проти різних форм національно-релігійного гніту. Боротьбі проти католицької церкви і колонізації, проти насаджування унії та єзуїтських шкіл кристалізувалася позитивна програма виховання національних кадрів у різних галузях культури.

Світська побутова практика музикування народжувалася і мужніла найчастіше поза стінами культурно-співацького інтелектуалізму. Як свідчить світова практика, це відбувалося скоріше на основі музично-співацької та інструментальної майстерності різночинного люду. В Західній Європі ним були ваганти, школярі, жонглери, міми, менестрелі, трубадури і трувери, майстер-зінгери і мінезінгери, які мандрували в пошуках пожитку і освіти. В Україні до цього люду можна віднести передусім так званих мандрівних дяків, студентів-братчиків та інших музикантів-просвітителів з числа бідних верств. Вони ж часто були і творцями, і виконавцями.

Історично склалося так, що українська школа в процесі становлення своїх стилєвих форм і традицій, особливо в галузі великих форм оперної та симфонічної музики, відчувала на собі переважно однобічний вплив російської та західноєвропейської композиторської практики, тривалий час не досягаючи у своєму власному практичному досвіді рівня міжнародної значущості.

Рубіж 16-17 ст. слід вважати початком нового, гуманістичного у власному розумінні періоду української культури, своєрідного українського Відродження, з яким пов'язане закладення естетичного фундаменту і для національної музичної культури. Цьому сприяли такі соціальні та ідейно-художні чинники:

1. Національна консолідація широких верств населення України у визвольній боротьбі проти "своїх" та іновірних гнобителів.

2. Становлення нових традицій народної музично-поетичної творчості, що відбувають революційні зрушення в житті та світорозумінні трудящих мас.

3. Зародження нових жанрів світового спрямування - канта і* одноголосної пісні з інструментальним супроводом, що функціонують спочатку як самостійні форми музикування, а згодом і як "прикладна" музика до вертепу та інших театральних вистав.

4. Формування української літературної мови через поступове проникнення середньонадніпрянської говірки /київсько-пoltавського діалекту/ в мову книжкової літератури, художньої прози, поезії та театру.

Перші паростки української національної професійної музики більш природно й органічно вирощувалися на ґрунті естетичних запитів людей так званого третього стану, різночинно-міського музичного побуту, нових форм міщансько-світського, а також і дворянсько-салонного музикування. До того ж останнє обслуговувалося насамперед цеховими музикантами – представниками перших виробничо-професійних об'єднань /на зразок ремісничих цехів/, особливо поширених в Україні у 17-18 ст.

Достатньо плідно традиції інструментальної музики розвиваються в Україні. Уже в 17 ст. в середніх школах, а вони були в Києві, Чернігові, Харкові і Переяславі, поряд із загальноосвітніми та богословськими науками вивчалася музика. Відомо, що в Києво-Могилянській колегії, яка з 1701 р. здобула статус академії, крім чудового хору був і великий симфонічний оркестр. Ґрунтовно організованою музичною освітою була в Харківській колегії, де вже в 1768 р. було відкрито нове училище – так звані "дополнительные классы".

Якщо в першій половині 18 ст. світське музичне життя було зосереджене при дворі, то з другої половини століття у зв'язку з відкриттям Російського публічного та деяких приватних театрів знайомство з новою жанровою системою протікає більш інтенсивно. Аналогічний процес відбувається в інструментальній музиці. Якщо в першій половині століття її носіями були зазвичай інструменталісти-гастролери з Італії, Франції, Іспанії, діяльність яких, головним чином, також була зосереджена при дворі, то в другій половині 18 ст. в Україні і Росії з'являються свої видатні інструменталісти, які активно займалися концертною діяльністю. Серед них – Хандошкин, Бортнянський, Козловський та ін.

У 18 ст. продовжується "трансплантація" жанрів світського професійного мистецтва з країн Західної Європи. Багато що з цього коректувалося змінившимся станом музики в суспільстві. Музика супроводжує не тільки офіційні державні урочистості петровського часу, але й усякого роду розваги, розважні прогулянки та маскаради. Крім воєнних оркестрів, існували колективи інструменталістів, які задовольняли потреби світського товариства. Інтерес до європейської концертної музики уживався з інтересом та любов'ю до традиційних форм народного мистецтва. Одним з середовищ дворянства на початку століття було мистецтво бандуристів.

Чимало робилось і для виховання музикантів-професіоналів. Головним центром їх підготовки стає придворна співова капела, де учні проходили прекрасну школу. В підготовці професіональних кадрів помітна роль належала Глухівській школі, яка відкрилась в Україні в 1719 р. і постачала для Петербурга інструменталістів та хористів.

Своєрідний розквіт форм музикування в поміщицьких маєтках припадає на другу половину 18 ст. Так, при дворі гетьмана України Кирила Разумовського були оперна та балетна трупи, хорова капела та симфонічний оркестр. Існують свідчення про побутування інструментальної музики при дворах гетьманів Данила Апостола та Івана Брховецького. З другої половини 18 ст. по всьому Лівобережжю України функціонують кріпацькі оркестри.

Перші кріпацькі оркестри і ансамблі, хорові капели та музично-театральні трупи в Україні при поміщицьких маєтках з їх новими переважно лірико-побутовим репертуаром і світською манерою виконання – типові явища національної культури міст, що зароджувалися, хоча їх фундаторами і учасниками були часто музиканти – вихідці з кріпаків.

Загалом кріпацькі оркестри сприяли розвитку народної інструментальної музики. Після скасування кріпацтва багато музикантів з поміщицьких оркестрів лишилося в своїх селах. Об'єднавшись в невеличкі інструментальні ансамблі, вони обслуговували селян. Все це сприяло утворенню в народі найрізноманітніших інструментальних ансамблів і практиці оркестрового виконавства.

Багато кріпацьких оркестрів виїжджали на гастролі до різних міст України та Росії. Особливо значну музично-освітню діяльність, кріпацькі оркестри розгорнули в Києві. В 1803–1818 рр. до Києва запрошувались кріпацькі оркестри, які грали на балах, в концертних залах, у садах. Крім того, в самому Києві було кілька поміщицьких оркестрів. А згодом 40–50-ті роки XIX ст. взагалі будуть характеризуватися ще більшим розвитком оркестрової музики в Києві.

Друга половина 18 – середина 19 ст. провіщує якісно новий етап формування української нації, її музичної культури. Це пов'язується з періодом розкладу феодально-кріпосницьких і розвитку капіталістичних відносин з усіма економічними, політичними і культурно-етнічними наслідками, що звідси випливають.

Як дітище в основному феодально-середньовічної ідеології православне культове мистецтво відступає на задній план перед висунутими самим життям новими, суто світськими музичними жанрами, перед першими спробами створення композиторської школи реалістичного напрямку в галузі різних форм вокальної та інструментальної музики.

Процес пізнання української культури має свою специфіку і не вкладається в межі суджень про культуру тільки за досвідом, втіленим у вершинних творах її представників. Якщо прагнути пізнати українську культуру, не слід черпати знання з одного джерела, зробити це можна тільки зважаючи на сукупний духовний пошук художників багатьох поколінь і всі боки їх творчої діяльності. Це ж саме відноситься і до оркестрового виконавства, яке упродовж свого існування було органічною частиною художньої культури.

Л. С. Азарцева

Л. П. Вфідленков

СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО КАНТА В КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ УКРАЇНИ КІНЦІ ХУІ - ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХУІІІ СТ.

В останній час, завдяки процесу становлення національної свідомості, поглибилась зацікавленість вітчизняною культурою, зокрема культурою ХУІ-ХУІІІ ст.

Новий час - зламна доба, позначена "відкриттям цінності людської особистості" /Д. Ліхачов/, новітнім світоглядним спрямуванням, ствердженням у своїй етичній самосвідомості українського народу, зародженням світського напрямку в художній культурі, зближенням літературної і побутової мови, зародженням та розвитком професійної музики.

Проблема, що розглядається у цій статті,

малозвічена. Увага авторів багатьох праць останнього десятиріччя була спрямована загалом на вивчення жанрів та форм мистецтва, тоді як частина демократичної культури цього часу зосталась поза увагою. Саме демократичний жанр,