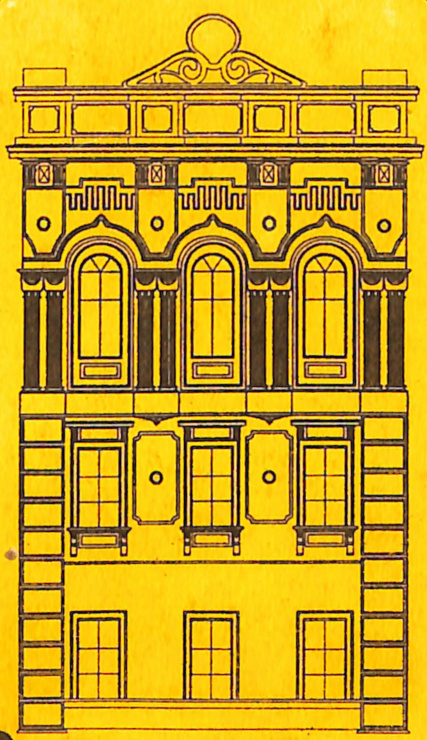
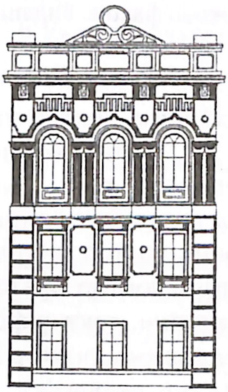


Культура України

Харків
2000

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



Культура України

Випуск 7
Мистецтвознавство

Збірник наукових праць

Бібліотека УДАК
Інв. № 438737

Харків
2000

УДК 008(477)(082)
ББК 63.3(4Укр)-7я54+71.0я54+79.1я54 +85я54
К 90

Друкується за рішенням ученої ради ХДАК від 01.12.2000 р. (протокол №4)

Затверджено постановою ВАК України 9 лютого 2000 р.
№2-02/2 як наукове фахове видання з мистецтвознавства

Редакційна колегія:

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

К 90 **Культура України.** Вип. 7. Мистецтвознавство: Зб.наук.пр. / Харк. держ. акад. культури; Відп. ред. О.Г. Стахевич. – Х.: ХДАК, 2000. - 296 с.

ISBN 966-7352-36-6

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

УДК 008(477)(082)
ББК 63.3(4Укр)-7я54+71.0я54+79.1я54 +85я54

ISBN 966-7352-36-6

© Харківська державна академія культури, 2000



Теорія і історія культури

УДК 323.281:008

В.М. Шейко

КУЛЬТУРА ТА ІНТЕЛІҐЕНЦІЯ УКРАЇНИ ПІСЛЯ ЖОВТНЕВОЇ РЕВОЛЮЦІЇ 1917 Р.

Досліджується проблема розвитку української культури в умовах радянського режиму

Проблема ролі інтелігенції у розвитку культури України, її ставлення до Жовтневої революції 1917 р. уже розглядалась у працях автора [1]. Перемогу жовтневої революції в 1917 р. інтелігенція України у своїй переважній більшості сприйняла негативно. Однак уже в перші місяці революції сміливці-інтелігенти із радикально-демократичного крила заявили про визнання нового режиму. Одним із них був філолог-славіст, письменник, історик і фольклорист, поліглот, професор А. Кримський, фундатор Української академії наук [2, с. 178, 601]. У лютому 1919 р. він оприлюднив свою заяву про визнання нової влади [3, Ф. 1. - № 26802, л. 1]. Подібну позицію займав і відомий математик, професор Д. Граве, автор проектів реформи вищої школи, фундатор відомої алгебраїчної школи в Києві. Плідно працювали українські історики Д. Багалій, О. Левицький, геолог-мінералог П Тутковський, В. Вернадський, Н. Сумцов, В. Линський, А. Лобода, В. Данилевський, Л. Гіршман, К. Воблий, В. Бузескул, відомий фахівець суднобудівництва, парових котлів і турбін професор Одеського політехнічного інституту Ч. Кларк та ін. Під керівництвом відомого гідролога професора Є. Опокова було осушено десятки боліт, обстежено багаті водні басейни Дніпра, Прип'яті, річок Полтавщини [4].

Незважаючи на часту зміну режимів, влад, умов роботи, попри всі негаразди працювали професори Катеринославського гірничого інституту О. Терпигорєв, Д. Черков, М. Павлов, фундатори металургії на Україні та ін. Багатьом із них пропонували роботу за кордоном, але вони обрали вітчизняну науку [5, с. 147, 152; 6, с. 37, 38].

У скрутних умовах після жовтневої революції творили художники О. Мурашко, О. Богомазов, В. Меллер, один із основоположників українського театру М. Заньковецька, режисер і актор Л. Курбас, музикознавець-фольклорист К. Квітка, М. Грінченко, актор, режисер і педагог М. Старицька, український кобзар І. Кучургіна-Кучеренко [2, с. 604], відомі майстри українського мистецтва К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий, П. Саксаганський та ін. Артист опери М. Донець із робочої родини Київського заводу "Арсенал" став відомим солістом-співаком ще до жовтневої революції. У буремні місяці 1917 р. був обраним до Ради солдатських депутатів, де керував художньою секцією. Він не прийняв численних запрошень з-за кордону і багато зробив на культурно-освітній ниві України. В 1918 р. Художня рада вищого музичного інституту ім. М. Лисенка обрала його професором по класу оперного співу. В період

громадянської війни він часто був організатором і виконавцем концертів, улюбленцем глядачів [7, Ф. 2708. - Оп. 1. - Од. зб. 44, л. 1-4].

Не можна оцінювати культурницьку роботу різних верств української інтеліґенції у перші місяці і роки після жовтня 1917 р. виключно через політичну призму. Більшість із них не сприймала нову революцію, до того ж режими на Україні постійно змінювалися. Навіть кращі представники інтеліґенції не завжди могли розібратися у складнощах жорстоких місяців і років боротьби. Так, відомий письменник, великий гуманіст, борець за народні інтереси В. Короленко закликав вести світову війну до переможного кінця, а потім жорстко і безповоротно осудив і не визнав ані жовтневої революції, ані радянської влади [8]. Позиція В. Короленка до революційних подій не була унікальною. Основна частина старої інтеліґенції (тобто тієї, що здобула освіту і виховання при владі царату) поділяла її.

Насторожено зустрів революцію найбільш численний загін старої інтеліґенції – учительство. Воно віддзеркалило строкату суміш політичних інтересів суспільства України, особливо його сільської частини. Деякі його представники, зокрема Я. Ченига (Зеленкович), під час правління Центральної Ради на II Всеукраїнському з'їзді вчителів виступили проти позиції прем'єр-міністра Ради й оголосили боротьбу за відокремлення школи від релігії. Свою педагогічну діяльність Я. Ченига почав у 1895 р. учителем сільської школи Катеринославщини. Але відомим став після 1917 р. – експерт початкової школи м. Києва (1918 р.), співробітник Наркомосвіти України (1919 р.), завідувач дошкільного підвідділу Київського губернського відділу народної освіти, декан, проректор, професор Київського інституту народної освіти. Видав 139 наукових праць загальним обсягом 500 др. арк., здійснював велику громадську роботу. В 1926 р. уся педагогічна громада й владні структури вітали Я. Ченигу, відзначаючи його внесок у скарбницю української освіти і культури [9, № 8; № 10].

Продовжували плідно працювати при новій владі і такі відомі педагоги як А. Макаренко, Т. Лубенець, С. Васильченко, С. Чавдаров, М. Даденков, Г. Костюк, Є. Вайда, М. Бакевич, П. Горбатий, М. Добровольська, І. Шестопалов, авторитетний лідер вчительства А Лещенко. У важкі для української інтеліґенції і народної освіти часи денікінської окупації А. Лещенко сміливо виступив проти підготовленої групою київських педагогів хвалебної декларації на адресу А. Денікіна. Збори київського українського учительства його підтримали [9, № 9].

Природно, що жовтневу революцію швидше приймали і визнавали ті вчителі, які пройшли сувору школу війни і за своїм походженням належали до народних низів. Учитель І. Краснопольський, наприклад, походив із бідного селянства, закінчив початкову вчительську школу і в 16 років почав працювати у сільській школі. Багато приділяв уваги просвітницькій роботі серед селян. У 1914 р. його мобілізували, в 1917 р. обрали до Центрального солдатського комітету Південно-Західної земської організації. У 1918 р. І. Краснопольський повер-

нувся до вчительської діяльності в с. Грузнянське на Одещині [9, № 9]. Подібний шлях пройшли вчителі Ю. Пашковський, А. Дунаєвський, М. Супруненко, І. Лук, П. Стодоля, А. Сергієнко, В. Парфенюк, Я. Притика і багато інших [7; Ф. 539. - Оп. 3. - Од. зб. 1401, л. 772, 784, 785].

Ще задовго до 1917 р. виявив свої симпатії до революції відомий народний учитель А. Музиченко, який після жовтневої революції був одним із організаторів трудової школи, різноманітних курсів перепідготовки вчителів для нової школи. Його курси з 1917 до 1925 рр. закінчили близько 20 тис учителів із різних куточків України. Так, на 5-тижневих учительських курсах по підготовці 600 викладачів єдиної трудової школи 1-го ступеня, які відкрилися в Києві 2 липня 1919 р., лекції з історії і практики трудової школи читали Я. Ченига, А Музиченко та А. Бондарєв [2, с. 127].

Аналогічну роботу проводили відомі ще до 1917 р. своєю громадською та політичною діяльністю педагоги Н.В. Лебедєв-Томашевич, О.Я. Укопникова, Н.М. Домбрівський. Втім подібні численні приклади плідної роботи окремих представників старої інтеліґенції України після жовтня не свідчили про політичні настрої основної маси старої інтелігенції, яка не визнала новий режим і пасивно або активно йому протидіяла. Значна ж частина інтеліґенції, продовжуючи працювати на ниві науки, освіти, культури, зайняла позицію очікування, нейтралітету, сподіваючись на випадковий, тимчасовий характер нової влади. Загалом на позицію інтеліґенції також впливала не тільки політика нового режиму, а і реакція на неї з боку основної маси населення.

Найзаможніша, консервативна частина старої інтеліґенції України була налякана революцією, чинила шалений опір, прагнучи повернути звичне минуле, саботувала заходи нової влади, ставала відверто під білогвардійські знамена, в паніці покидала батьківщину.

До того ж на позиції української інтеліґенції впливало почуття національної недовіри, яке породила політика утиску української культури з боку царату. А Центральна Рада декларувала вирішення цього питання, привертаючи на свій бік симпатії національних верств інтеліґенції.

Слід зауважити, що ні в 1917 р., ні в 1918 р. радянська влада не змогла про себе всерйоз заявити, бо проіснувала до 1919 р. загалом в різних містах і регіонах від декількох тижнів до 3-х місяців. І тому перша реакція старої інтеліґенції на неї була скоріше опосередкованою і нетривкою, як до чогось стороннього. «Інтелігенція, – визнавав Голова РНК УРСР В. Чубар у виступі на Першому Всеукраїнському з'їзді вчителів у 1925 р., – була тривалий час на стороні тих, хто йшов проти революції» [10]. Про це свідчать результати виборів до Установчих зборів, які відбулися в листопаді 1917 р. Якщо за більшовиків на Україні проголосувало 754 тис. виборців, тобто лише 10% загальної кількості, то українські есери зібрали найбільшу кількість голосів – 3,4 млн. [11, с. 51]. Зауважимо, що вказані дані були допущені до друку радянською владою і напевно з намаганням прикрасити становище більшовиків.

Показово, що позиція основної маси інтелігенції України мало змінилась на початку 1920 р. Так, на II Всеукраїнській нараді з освіти (серпень 1920 р.) головний редактор «Вістей ВУЦВК» В. Блакитний, у привітанні учасникам від імені КП(б)У, характеризуючи взаємовідносини пролетаріату та інтелігенції на Україні, підкреслив, що «…ми в перші дні революції опинились по різні боки барикад. Маса інтелігенції, у своїй основі, за непартійністю була культурною силою, котра хотіла силою культури здобути ідеали». Він же відзначив, що партії довелося подавити «саботаж» інтелігенції, який існував і на той момент. «…Маса інтелігенції, – продовжував В. Блакитний, – селянської інтелігенції була шовіністичною… Інтелігенція все більше йде до нас. Між вами є такі, які йшли… з самого початку з індустріальним пролетаріатом. Через вас я звертаюсь до тієї української інтелігенції, котра ще не з нами, котра саботує» [7, Ф. 166. - Оп. 1. - Од. зб. 936, л. 66, 67].

Більш того. Навіть деякі відомі лідери інтелігенції змушені були визнавати вказане. Так, М. Грушевський, який протягом двох десятиріч був одним із визнаних лідерів інтелігенції України, головою Центральної Ради, перебуваючи в еміграції, вимушено констатував, що «українська інтелігенція не витримала революційного іспиту, в значній частині відійшла від народу, впала в контрреволюцію і антисоціалізм» [7, Ф. 166. - Оп. 11. - Од. зб. 353, л. 48]. А попередній голова Генерального секретаріату Центральної Ради В. Винниченко пізніше визнав, що «Центральна Рада обдурювала маси, морочила голову національним питанням» [12, с. 74].

Характерно, що і широкі кола інтелігенції України у своєму зверненні до суспільства (травень 1924 р.) визнавали, що інтелігенція не витримала іспиту 1917 р.: «Коли… наступила пролетарська революція, то українська демократична інтелігенція не зрозуміла її, бо була вихована на традиціях буржуазно-демократичного політичного радикалізму. Визволення українського народу вона не ставила в залежність від світової соціальної революції, … тому і політика за її ініціативою була обмежена вузькими національними рамками». Стара інтелігенція злякалась руйнівної сили революції, вона прагнула парламентського шляху європейських демократій, збереження «культури національних цінностей». «Українська інтелігенція, – підкреслювалось у зверненні, – поставилась вороже як до пролетарської революції, так і до Радянської влади і, створивши "єдиний національний фронт" з буржуазією, опинилась по ту сторону барикад від українських трудових мас» [13].

Диктатура здебільше русифікованого пролетаріату лякала українську інтелігенцію, особливо сільську, яка боялась руйнації української і суцільної русифікації культури [14].

У грудні 1917 р. в підтримку постанови Тимчасової петроградської ради вчительських делегатів почався страйк учителів, які вимагали скликання тимчасового зібрання і відмовлялись від співробітництва з «незаконною Радянською владою» [15]. Протидія старої інтелігенції новій владі, розпочав-

шись у Росії, перекинулась по мірі поширення радянської влади і на Україну. Керівництво ВУУС підтримало страйкуючих. Як результат, тих, хто страйкував, підтримали деякі вчительські організації Харкова, Одеси, Катеринослава, Полтави та Миколаєва [16]. Значна частина вчителів середньої школи України виступила проти перебудови школи й демократизації. Саботаж підігрівався різноманітними чутками про гвалтівне розігнання учителів та учнів, заборону української мови тощо. В той же час нараховувалось чимало вчителів і навіть колективів, які заявили про співробітництво з новою владою в будівництві єдиної трудової школи, як це було в Києві [7, Ф. 2717. - Оп. 2. - Од. зб. 4, л. 5].

Через складнощі встановлення радянської влади в Україні ще довго на місцях працювали комісари з питань освіти, делеговані урядами, яких вже не існувало – Тимчасовим і Центральною Радою. Тому радянська влада з перших місяців свого існування на Україні взяла інститут комісарства в свої руки [17]. До того ж виконком робочих і солдатських депутатів, комісари освіти Харкова, Полтави, Донецько-Криворізької області, Києва в січні-лютому 1918 р., керуючись наказом народного секретаря освіти Української республіки про відкриття шкіл усіх національностей, закликали трудящих, представників культурної ниви, перш за все вчителів, студентів взяти активну участь у культурному будівництві, ліквідації безпритульності, організації шкільної роботи, дошкільному вихованні тощо [2, с. 38, 39, 65]. На початку 1918 р. страйк учительства України почав гальмувати. Про це свідчили чисельні конференції учителів, які проводились здебільшого за ініціативою більшовицьких організацій і владних структур. Так, у Харкові, Катеринославську, Полтавщині та інших губерніях прокотилась хвиля учительських конференцій, на яких делегати з'їздів висловились за поновлення роботи у школах і перебудову їх на демократичних засадах [18]. Однак це не вплинуло на їх негативне ставлення до Радянської влади.

Страйк проти нової влади охопив й інші верстви старої інтелігенції. Вороже зустріла жовтневу революцію науково-педагогічна інтелігенція. Цей її загін був одним із найбільш масових і матеріально привілейованих, для якого диктатура пролетаріату стала синонімом розвалу культури та ліквідації науки. «Після жовтневої революції, – писав у 1919 р. академік АН УРСР К. Воблий, директор Київського комерційного інституту в 1917-1919 рр., – більшість професорів юридичного факультету Київського університету емігрувала за кордон» [3, Ф. XXXVIII. – IVI. - № 4]. Серед тієї частини інтелігенції, що залишилась на Україні, були поширені гасла особистої «аполітичності» і автономії вищої школи та наукових установ. В Україні, де в ті роки і місяці часто змінювалися режими, подібні гасла були своєрідною завісою, яка дозволяла займатися улюбленою роботою при будь-якій владі. Так, наприкінці 1917 р. та на початку 1918 р. професура Харківського історико-філологічного товариства активно розробляла і видавала навчальну літературу, виступала з численними загальноосвітніми лекціями для населення, здійснювала велику науково-педагогічну діяльність у Харківській, Полтавській, Катеринославській та Сумській губерніях, як і в інших

регіонах лівобережної України. Питання історії українського народу, його літератури, фольклору, етнографії, мистецтва і живопису, музеєзнавства і педагогіки посідали чільне місце в діяльності членів ХІФТ [19].

Процес протидії інженерно-технічних фахівців (ІТФ) жовтневій революції був особливо стійким. «Старі інженери, – згадував відомий академік І. Бардін, – жили ситно, забезпечено, жили як поміщики…були прикуті до колісниці капіталізму…» [20, с. 45; 103]. В Україні, де гостро відчувався вплив іноземного капіталу, протидія серед верхівки ІТФ була тривалою і жорсткою. Слід зауважити, що і серед ІТФ були різні течії і верстви. І якщо найкваліфікованіші емігрували разом із господарями-іноземцями, низи залишились і продовжували працювати. Так було на Харківському заводі «Герлях і Пульський» на початку 1918 р., на Вознесенських рудниках Донбасу, на Катеринославських рудниках [6, с. 38-39]. І все ж саботаж охопив основну і переважну частину інженерно-технічної інтелігенції України і тривав довше порівняно з іншими верствами фахівців.

Жовтнева революція змусила диференціювати і художню інтелігенцію України. Керівництво семитисячного загону працівників мистецтва Одещини, наприклад, виступило проти радянської влади. Антирадянські позиції мали такі відомі письменники: В. Винниченко, К. Поліщук, М. Івченко, хоч з'являлись і перші вірші революційного характеру В. Сосюри, Є. Григорука, І. Кулика, П. Тичини, М. Рильського, В. Самойленка. Відчувався вплив на художню інтелігенцію «Просвіт», які виникли ще в ХІХ ст. і мали національну спрямованість. Радянська влада намагалась керувати процесом. Так, за її ініціативою 25 лютого 1918 р. у приміщенні Художнього училища м. Харкова зібрались представники художньо-освітніх закладів і намагалися вирішити питання про створення Ради керівництва культурним життям відповідно до завдань культурного будівництва [12, с. 37]. В газетах надруковано статті про можливу співпрацю з новою владою. «…Мистецтво, – писала газета «Известия Юга» 5 березня 1918 р., – повинно нарешті увійти в життя пролетарських мас…».

Радянська влада не могла обійтися без фахівців – від військових до художніх – і тому робила все, щоб подолати їх саботаж, привернути на свій бік. Нова влада зробила спробу висування практиків-організаторів народного господарства як одного із засобів боротьби з саботажем. «Без поради, – підкреслював В. Ленін, – без керівної вказівки людей освічених, інтелігентів, спеціалістів обійтись не можна» [21, с. 195]. І почалась так звана політика «завоювання», «перевиховання» старої інтелігенції. На першому етапі, як наголошував В. Ленін, «контрреволюцію відсікати, культурно-буржуазний апарат використати» [22, с. 164].

Вказаний процес на Україні набув особливостей боротьби різних сил під час громадянської війни. Часта зміна режимів та німецька окупація, Брестський мир, співробітництво Центральної Ради з німцями, наявність численних дрібнобуржуазних партій, переміщення на Україну з перемогою в Росії радянської влади всіх антирадянських сил і угруповань, негативні прояви «Просвіт» та «Пролеткульту», крах сподівань інтелігенції на Установчі збори – все це

суттєво впливало на стосунки старої інтелігенції України з радянською владою. Слід зауважити, що процес встановлення нової влади на Україні теж мав певні особливості – порівняно з центральною Росією він відбувався значно пізніше і через шлях найбільш гострих форм інтервенції та громадянської війни.

Проблема культури, інтеліґенції постала, як зазначалося, перед радянською владою з перших днів її існування. «Треба взяти всю культуру, яку капіталізм залишив, – писав В. Ленін, – і з неї побудувати соціалізм. Треба взяти всю науку, техніку, всі знання, мистецтво. Без цього ми життя комуністичного суспільства побудувати не можемо. А ця наука, техніка, мистецтво — в руках спеціалістів і в їхніх головах» [23, с. 52]. В. Ленін закликав до використання буржуазної інтеліґенції, при цьому подавляти силою протидію, нейтралізуючи ворожі настрої, примусити служити пролетаріату. Але створити їм умови роботи кращі, ніж при капіталізмі, бо «примусити працювати з-під палки цілу верству неможливо» [24, с. 162-163]. Паралельно В. Ленін пропонував формувати нову інтеліґенцію із робочих і селян, а буржуазну інтеліґенцію, яку неможливо «вигнати і знищити…, треба перемогти, переробити, переварити, перевиховати…» [25, с. 94-95]. Однак на Україні серйозно поставитись до цього питання радянській владі вдалося лише наприкінці 1920 р., бо десятки режимів, інтервенції, бандитизм, денікінщина і, нарешті, російсько-польська війна заважали цьому. Україна постраждала значно більше інших регіонів російської імперії.

Військові спеціалісти були першим загоном, перед яким постало питання вибору. Однак, коли країні загрожувало австро-німецьке, польське нашестя, значна частина військових з патріотичних мотивів підтримала нову владу. Наприкінці 1920 р. командний склад Червоної армії налічував 1/3 офіцерів і військових чиновників старої армії, а це становило близько половини офіцерського корпусу старої армії [26, с. 41; 27, с. 124]. При цьому їх використовували, як і вчив В. Ленін, під суворим наглядом комісарів, одночасно навчаючись у них [28, с. 6]. Одним з інструментів залучення військових спеціалістів були постійні мобілізації. І хоч військові часто зраджували, переходили на бік ворогів Радянської влади, наприкінці 1920 р. значна їх частина співробітничала з новою владою.

Мобілізація охоплювала й інші загони інтеліґенції, перш за все інженерно-технічних працівників (ІТП). Перші спроби налагодження обліку, контролю і залучення до потреб народного господарства й оборони були зроблені наприкінці 1918 р. На початку 1920 р. кількість технічного персоналу на Україні порівняно навіть з 1919 р. зменшилась майже наполовину. Характерно, що середній і нижчий техперсонал здебільшого не залишить робочих місць. В 1920 р. з'явилась, нарешті, можливість створити постійний орган управління промисловістю, який наприкінці 1920 р. існував як Українська рада народного господарства [7, Ф. 34. - Оп. 10. - Од. зб. 590, л. 43, 44]. Всеукраїнське бюро обліку і розподілу технічних сил свідчило про певні успіхи. Якщо, за неповними даними, на 1 липня 1920 р. було зареєстровано й розподілено по місцях 978

спеціалістів, то на 1 січня 1921 р. – 8173 [7, Ф. 34. - Оп. 2. - Од. зб. 228, л. 43]. Серед них вищу освіту мали 46 %, середню – 30 %. Близько третини належали до практиків-висуванців, які працювали на керівних посадах не менше двох років. З матеріалів з'їзду головних інженерів Центрального правління важкої індустрії Росії (грудень 1920 р.), на якому були присутні також інженери України, видно, що значна частина ІТП готова до професійної співпраці з радянською владою [7, Ф. 575. - Оп. 1. - Од. зб. 97, л. 85-86; 92; 94]. Проблемі залучення і використання ІТП особливу увагу приділив IX з'їзд РКП(б), який відбувся у березні-квітні 1920 р., де, зокрема, йшлося про використання на керівних посадах ІТП під робочим контролем, товариське співробітництво робітників і спеціалістів, створення для ІТП кращих матеріальних умов. Однак процес цей був складним і болісним. Відчувалась недовіра робітників до інженерів і техніків, поширювалась думка, що можна будувати нове суспільство і без буржуазних спеціалістів. Але попри всі негаразди уже наприкінці 1920 р. до складу заводоуправлінь входили: в технічній промисловості – 50 % спеціалістів і 50 % робочих, в металургійній – 39,8 % інженерів і 60,2 % робочих, у паперовій – 44 % технічного персоналу і 56 % робочих [29, с. 113].

Важко і складно встановлювались стосунки з радянською владою науково-педагогічної інтелігенції України. Ще в дореволюційні часи серед науково-педагогічної інтелігенції, яка мала привілейоване становище в суспільстві, був поширений дух кастовості, академічного аполітизму та кадетського лібералізму. До жовтневої революції вона поставилась конче негативно, радянську владу вважала явищем випадковим і тимчасовим. І в перші місяці громадянської війни ці думки мали певний сенс і життєве підтвердження. Влади і режими змінювались десятки разів. Найвідоміших вчених об'єднувала Українська академія науки (УАН), яка утворилась в листопаді 1918 р. на чолі з В.І. Вернадським і секретарем А. Кримським. Показово, що Директорія, відступаючи, запропонувала УАН евакуюватися. На загальних зборах учених-організаторів УАН 25 січня 1919 р. було прийняте рішення про те, що вчені не повинні покидати Київ і зобов'язані і далі без перерви продовжувати свою діяльність на благо народу [30, с. 24]. А 12 лютого 1919 р. відбулися загальні збори УАН. На них, зокрема, А. Кримський, який разом із В.І.Вернадським відвідав наркома освіти України В.П. Затонського, сповістив про прихильне ставлення нової влади до Академії. І дійсно, в лютому УАН отримала в своє розпорядження будинок і садибу по вул. Володимирській, 54. Було вирішено і питання фінансування Академії [31, с. 92, 93].

Особливо плідно в перший рік свого існування працювали геохімік В. Вернадський, філолог-сходознавець А. Кримський, геологи П. Тутковський, М. Андрусов, хімік В. Кістяковський, літературознавці В. Перетц, М. Петров, М. Сумцов, ботанік В. Линський, біолог Г. Левицький, економіст К. Воблий, археограф-мистецтвознавець М. Біляшевський та ін. У звіті Академії за 1919 р. підкреслювалось: «Жодній Академії наук у світі не прийшлося так напруже-

но працювати, як прийшлося Академії наук...» [32, 4]. При УАН почала працювати Комісія по вивченню природних багатств України, яка, до речі, розробляла план електрифікації.

Радянський уряд України, розуміючи провідну роль учених у побудові нового суспільства, 4 липня 1919 р. прийняв постанову про охорону майна і помешкання членів Академії [7, Ф. 166. -Оп. 1. - Од. зб. 270, л. 6]. Холод і голод, військові дії під час громадянської війни спричинили жебрацький стан населення і перш за все безпорадної інтеліґенції. Тому вона вміла шанувати увагу і турботу про себе. Керівництво УАН так відзначало у своєму звіті за 1919 р. «Неможливо не подякувати працівникам народного комісаріату освіти за те добре і уважне ставлення, яке вони проявили стосовно Української академії наук» [32, с. 3].

Позитивне значення у налагодженні стосунків інтеліґенції з Радянською владою на Україні мали декрет уряду «Про покращання положення вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури і мистецтва» від 31 серпня 1920 р. і постанова «Про Українську Академію наук» від 25 січня 1921 р. Завдяки таким рішенням найвідоміші представники інтеліґенції мали змогу поліпшити своє жалюгідне матеріальне становище і продовжувати працювати на благо свого народу [2, с. 177-178].

У вересні 1919 р., коли денікінські війська захопили Київ, учені УАН зазнали значних утисків і почали покидати місто. Після відходу денікінців в УАН залишилось лише 500 співробітників із 1000 [31, с. 95]. Ще більших втрат зазнала УАН під час польської навали в 1920 р. Матеріальний стан учених змусив радянський уряд 13 вересня 1921 р. прийняти постанову «Про соціальне забезпечення заслужених працівників науки» [33], яке мало врятувати науковців від голодної смерті. Вчені УАН робили спроби пристосуватись до будь-якої влади, аби мати роботу і творити улюблену справу. Так, президент УАН В. Вернадський і академік А. Кістяківський під час денікінської окупації їздили до Ростова у ставку Денікіна, щоб відстояти інтереси УАН [7, Ф. 539. - Оп. 3. - Од. зб. 1425, л. 606]. Тобто не можна однозначно оцінювати вельми суперечливі висловлювання та вчинки в той вкрай складний період. Так, відомий науковець С. Єфремов зустрів жовтневу революцію з відвертою ворожістю. В одній із надрукованих у 1918 р. статей він писав, що «братовбивця Каїн і зрадник Іуда – праведники, чисті голуби порівняно з твердокамінними експериментаторами зі Смольного» [4, № 261, с. 2]. За подібні висловлювання його в червні 1919 р. заарештували, але за проханням президента УАН В. Вернадського відпустили [7, Ф. 166. - Оп. 1. - Од. зб. 53, л. 9]. Подібні історії траплялись і з іншими – співробітником УАН В. Науменком, директором хірургічної клініки М. Волковичем, заступником Голови Всеукраїнського комітету охорони пам'яток мистецтва і давнини професором Ф. Шмідтом. І всі вони, якщо не виступали зі зброєю в руках проти радянської влади, за проханням наркомосвіти або УАН звільнялись від можливого покарання.

У складі УАН в кінці 1920 р. попри всі негаразди діяло 26 науково-дослідних кафедр, 3 інститути і 15 комісій [31, с. 96]. І все це завдяки самовідданій праці науковців у надзвичайно скрутних і жорстоких умовах.

Важкі випробування випали і на долю науково-педагогічної інтелігенції України. Різні режими, австро-німецькі окупанти захоплювали приміщення вищих навчальних закладів (ВНЗ), грабували, вивозили обладнання лабораторій і кабінетів, знущались з патріотично настроєних студентів і професури [34, с. 216]. В листопаді 1918 р., наприклад, у Києві відбувся загальноміський страйк студентства. З іншого боку, Директорія, яка прийшла на зміну гетьманщині, відзначила своє коротке правління розгулом шовінізму, спробами утиску і закриттям усіх російських ВНЗ [35, с. 45-46]. Загалом у 1920 р. у ВНЗ України навчалось лише 18 % студентів українського походження, а в 1923 р. – 25 %.

Нова влада, починаючи з 1919 р., приступила до реформ школи. Декларацією тимчасового уряду України від 26 січня 1919 р. передбачався широкий доступ робітничо-селянських мас до вищої освіти з можливістю кожному навчатись рідною мовою. Декретами уряду «Про вступ до вищої школи» і «Про анулювання плати за навчання у школах» (березень 1919 р.) були відкриті двері вищої школи для всіх бажаючих з 18 років з безплатним навчанням в усіх школах [36, ст. 52-б; 2, с. 73; 84].

Професура, безумовно, чинила опір, відстоюючи автономію вищої школи, її «аполітичність». І хоч відношення до реформ вищої школи було неоднаковим і неоднозначним з боку різних груп науково-педагогічної інтелігенції, все ж загалом воно було негативним. І радянська влада за постановою Наркомосу України з 11 березня 1919 р. вводить інститут політкомісарів. Організація роботи ВНЗ була покладена на ради викладачів, очолюваних комісарами. В тих містах, де нараховувалось декілька ВНЗ, створювались ради комісарів, які координували роботу і здійснювали загальне керівництво ВНЗ [36, ст. 365; 368]. Професура ВНЗ, особливо університетів, вкрай негативно зустріла подібні нововведення. А нова влада йде далі. Декретом уряду від 18 травня 1919 р. анулює всі наукові ступені і звання та привілеї, пов'язані з ними [37, с. 50-51]. І хоч вища школа зазнала руйнації під час денікінської і польської навали, все ж на 1921 р. в Україні було 38 ВНЗ і близько 56 тис студентів [35, с. 59-60]. Під час воєнних дій проводились мобілізації студентства і професури для роботи і навчання у ВНЗ, практикувались прискорені випуски фахівців, перші спроби створення робочих факультетів. В ході реформ і пошуків ефективних заходів стимулювання ВНЗ були досить одіозні кроки, як, наприклад, ліквідація у 1920 р. університетів на Україні. Спроби приборкання старих науково-педагогічних фахівців і студентства, пролетаризації ВНЗ, зміни форм їх існування викликали шалений опір старої вищої школи і здебільшого на перших роках не давали бажаного успіху. Так, наприклад, в 1921 р. у ВНЗ навчалося 3 % студентів із робочих і 6 % – селянського походження [38, с. 138].

Показово, що навіть найбільш агресивна антирадянсько настроєна професура змушена була ховати на цвинтарі історії свої сподівання на денікінський чи будь-який інший режим. Про це, зокрема, свідчив судовий процес над учасниками «національного центру», до якого входила і професура, яка співпрацювала з денікінцями. У складі її Харківського відділу були: ректор Харківського технологічного інституту професор І. Красунський, професор В. Левицький, професор сільськогосподарського інституту А. Алов та ін. Той же В. Левицький працював у відділі пропаганди Добровольчої армії, брав участь у розробці «Заклику до вченого світу Заходу», який підписали учасники угруповання. В ньому йшлося про начебто руйнацію більшовиками всього цивілізованого. Радянська влада тоді ще не карала суворо за такі «провини», осудила умовно і направила на роботу у ВНЗ [39].

Загалом на 1920 р. у ВНЗ України навчалось близько 82 тис студентів і працювало 2500 професорів та викладачів [40, с. 4; 31]. Як відзначалось у звіті Наркомосу, особливо організовано працювали медичні факультети університетів, жіночі медичні інститути, ветеринарні і сільськогосподарські інститути і більшість технічних навчальних закладів. Тобто, попри всі негаразди основна маса навчальної науково-педагогічної інтелігенції після важких випробувань матеріального, політичного, ідеологічного і морально-етичного характеру повернулась до роботи і тим самим наприкінці періоду громадянської війни та інтервенції змушена була фактично перейти на бік професійного співробітництва з радянською владою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Шейко В.Н.* Великий Октябрь и культурно-просветительная деятельность научной интеллигенции Украинской ССР (1921-1923) // Вопросы истории СССР: Респ. междуведом. науч. сб. Вип. 24. - Х.: Изд-во ХГУ «Вища школа», 1979. - С. 58-65; *Шейко В.М., Литвинова В.П.* Великий Жовтень і залучення старої технічної інтелігенції до соціалістичного будівництва в Українській СРР (1917-1925 рр.) // Укр. іст. журн. - 1989. - №11. - С. 67-78; *Шейко В.Н. и др.* Интеллигенция Советской Украины (Некоторые вопросы историографии и методологии исследования). - К.: Наук. думка, 1988. - 192 с.; *Шейко В.М.* Інтелігенція України під час голодомору на початку 20-х років // Культура України: Зб. наук. ст. – Х., 1993. - С. 33-44 та ін. **2.** *Культурне будівництво* в Українській РСР (1917-1927 рр.). - К., 1940. **3.** *Центральна наукова* бібліотека (ЦНБ) АН УРСР. Відділ рукописів. **4.** *Вісті ВУЦВК* - 1925. - №1, 1 січня; №261, 15 листопада. - С. 2. **5.** *Бардин И.П.* Избранные труды. Т. 1. - М., 1963. **6.** *Литвинова В.П.* Про ставлення буржуазної технічної інтелігенції до Великої жовтневої революції // Питання історії СРСР: Зб. наук. ст. Вип. 21. – Х., 1976. **7.** *Центральний державний архів* вищих органів влади України (ЦДАВОВУ). **8.** *Комуніст.* - 1936. - №296. - С. 3. **9.** *Народний учитель.* - 1926. - №8. - 24 лютого; №9. - 3 березня. - С. 2; №10. - 10 березня. - С. 2. **10.** *Комуніст.* - 1925. - №5. - 8 січня. - С. 4. **11.** *Історія української РСР*: У 2 т. Т. 2. - К.: Наук. думка, 1967. **12.** *Золотоверхий І.Д.* Становлення української радянської культури (1917-1920 рр.). - К.: Вид-во АН УРСР, 1961. **13.** *Вісті ВУЦВК.* - 1924. - №111. - 18 трав. - С. 1,2. **14.** *Народний учитель.* - 1925.- №2. - 11 січня. - С. 1. **15.** *Правда.* - 1925. - №19. - 24 січня. - С. 5. **16.** *Правда.* - 1917. - 8 груд.; 20 берез.; *Народний учитель.* - 1927. - №45. - 7 лист. - С.3. **17.** *Известия Юга.* - 1918. - 9 березня. **18.** *Газета Временного Рабочего и крестьянского правительства.* – 1918. - 31 янв.; *Голос пролетария.* – 1918. - 1 февр.; *Жизнь.* – 1918. – 1 янв. **19.** *Шейко В.Н., Фраджин В.З.* Научно-просветительная деятельность Харьковского историко-философского общества (1917-1919 гг.) // Вестник ХГУ. История. Вып. 2. - Х., 1979. - №182. **20.** *Бардин И.П.* Жизнь инженера. - Новосибирск, 1939. **21.** *Ленін В.І.* Як організувати змагання? // Повн. зібр. тв. - Т. 35. **22.** *Ленін В.І.* Доповідь про партійну програму 19 березня // ПЗТ.- Т. 38. 23. *Ленін В.І.*

Успіхи і труднощі радянської влади // Повн. зібр. тв. - Т. 38. **24.** *Ленін В.І.* Доповідь про партійну програму 19 березня // ПЗТ.- Т. 38. 25. *Ленін В.І.* Розкол німецьких комуністів // Повн. зібр. тв. - Т. 41. **26.** *Воропаев Д.А., Новлев А.М.* Борьба КПСС за создание военных кадров. - М., 1960. **27.** *Федюкин С.А.* Великий Октябрь и интеллигенция. - М., 1972. **28.** *Ленін В.І.* Доповідь про зовнішню і внутрішню політику Ради народних комісарів // Повн. зібр. тв. - Т. 38. **29.** *Литвинова В.П.* Борьба за использование буржуазной интеллигенции в социалистическом строительстве в годы гражданской войны и восстановления народного хозяйства (На материалах Украины): Канд. дисс. – Х., 1972. **30.** *Терлецький В.М.* Академія наук Української РСР. 1919-1969: Корот. іст. нарис. - К.: Наук. думка, 1969. **31.** *Історія Академії наук Української РСР.* - Кн. 1. – К.: Наук. думка, 1972. **32.** *Перший рік існування* Української академії наук у Києві та начерк її праці до кінця 1919 р. - К., 1919. **33.** *СУ УРСР.* - 1921. - №17. - Ст. 515. **34.** *Освободительная война украинского народа* против немецких оккупантов: Док. и мат. - К., 1938. 35. *Вища школа Української РСР за 50 років.* Ч. 1. - К., 1967. **36.** *ЗУ України.* - 1919. - №4. **37.** *Культурне будівництво в Українській РСР*: Важливіші рішення Комуністичної партії і Радянського уряду 1917-1959 рр. - К.: Держполітвидав, 1959. **38.** *Ряппо Я.* Реформа высшей школы на Украине в годы революции (1920-1924). - Х., 1925. **39.** *Пролетарій.* – 1921. - 29 квіт. **40.** *Звіт Наркомосу України* за 1920 р.

Надійшла до редколегії 7.09.2000 р.

УДК 930.85(477) "192"

В.В. Кучинський

КУЛЬТУРА І БІЛЬШОВИЦЬКА НАЦІОНАЛЬНА ПОЛІТИКА В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ 1920-Х РР.

Досліджується національна політика більшовиків початку 1920-х рр. в Україні та теорія « боротьби двох культур», висунута Д. Лебедем

Грудневий референдум 1991 р., який підтвердив прагнення українського народу жити у вільній, демократичній і цивілізованій державі, поставив перед країною велику кількість життєво важливих проблем. Ці проблеми не вирішувалися, або вирішувалися не на користь нашого народу протягом сотень літ чужоземного панування. Серед тієї величі соціально-економічних проблем, які доводиться долати молодій українській демократії, проблеми української мови, культури і патріотичного виховання посідають чільне місце. Тільки народ, що усвідомлює себе, як єдину етнокультурну цілісність, має активну громадську позицію, вболіває за свою державу, розуміє власну відповідальність за існування рідної культури, може бути справжнім господарем цієї землі.

Часи поневолення України, попередній період тоталітаризму й планомірної русифікації, залишили нам у спадок важкий тягар духовних і соціальних проблем. Майже повна русифікація урбаністичних центрів України, денаціоналізація української інтелігенції, другорядне трактування української мови і культури призвели до духовного зубожіння, національного нігілізму та асиміляції українців. Деякі дослідники стверджують, що якби такий стан речей продовжував би залишатися, то за яких-небудь 50 років можна було очікувати повної денаціоналізації української нації. Проте міжнародні події та референдум 1991 р. дали нам, можливо, останню можливість збудувати свою державу,

свою націю у цивілізованому, демократичному розумінні цього поняття. Ось чому автор вважає успішне вирішення зазначених вище проблем української культури запорукою побудови незалежної України, для чого слід використати як власний так і міжнародний досвід з цього питання.

У новітній історії України були періоди, коли ці питання так само гостро стояли перед українцями, зокрема період Визвольних змагань 1917-20-х рр. та період радянської українізації.1 Саме в другий період були реалізовані в значній мірі культурницькі гасла проголошені попереднім періодом, незважаючи на те, що вся ця політика українізації химерним чином переплiталася з партійною ортодоксальністю та тиском, який постійно здійснювала комуністична партія на українських інтелектуалів через цензуру та каральні органи. Порівнюючи період початку 1920-х рр. із сучасним станом української культури, не можна не побачити певної подібності проблем.

Основною метою публікації є розгляд питань стану української культури 1920-х рр., співіснування української і російської культур, більшовицька політика щодо української культури в ті роки. Вибір теми дослідження не випадковий, оскільки саме ця горезвісна «теорія боротьби двох культур», висунута Д. Лебедем, відбиває реальний стан речей в культурі на той час. А її критика, протягом майже всього періоду українізації, дає нам ключ до розуміння теоретичних засад національної політики українських комуністів. Завданням цієї розвідки є розгляд даної «теорії» в контексті загальної культурної політики 1920-х рр., і її аналіз з позицій сьогодення.

Незважаючи на те, що дана «теорія» та її критика є цікавою й суперечливою подією української культури, вона залишається все ще мало дослідженою. При написанні статті автор користувався публікаціями самого Д. Лебедя та його критиків М. Скрипника [1; 2] А. Хвилі, О. Шумського та ін. Безумовно, цікавою для нашого дослідження є праця довоєнного автора С. Николишина [3]. Серед сучасних західних дослідників значну увагу їй приділяли в своїх творах І. Кошелівець [4], Д. Мейс [5], Ю. Шевельов [6] та ін.

Розглядаючи причини виникнення «теорії боротьби двох культур», слід передусім з'ясувати ставлення більшовиків до української мови і культури на час захоплення ними влади. В. Ленін, який вчасно відчув потенційні можливості утилітарного використання національного питання, встав на шлях повної підтримки права поневолених неросійських народів на самовизначення, звичайно ж, під проводом партії більшовиків.

Полемізуючи з В. Леніним, польсько-німецька комуністка Роза Люксембург обвинуватила його в потуранні українському націоналізму, вважаючи, що «…український націоналізм був у Росії чимось цілком особливим, відмінним від націоналізму чеського, польського або фінського; український націоналізм був нічим іншим, як тільки звичайною вигадкою, забавою, звичайним кривлянням якої-небудь пари десятків дрібнобуржуазних інтелігентів, без найменших коріннів у господарських, політичних або духових відношеннях

країни, без будь-якої історичної традиції, бо Україна ніколи не була нацією або державою, без будь-якої національної культури, крім реакційно-романтичних віршів» [7]. Ця занадто революційна пані зовсім не розумілася на українській національній проблемі, на її взаєминах із Росією, і В. Ленін, який мабуть у глибині душі був цілком солідарний з Р. Люксембург, мусив виступити проти її поглядів, щоб підтвердити своє «право нації на самовизначення». Формально, в його творах така точка зору, що отримала назву «люксембургіанство в національному питанні», була осуджена, проте на практиці не здавала своїх позицій. У зазначений період слово «люксембургіанство» вживалося поряд зі словом «теорія боротьби двох культур».

У цей час для більшовиків, захоплених ідеями світової революції та можливістю легкого встановлення комунізму, національна проблема була небажаною реальністю на яку вони мусили тимчасово зважати. На їх думку, після остаточної перемоги комунізму в усьому світі національні відмінності мали зникнути. Це очікування на світову революцію, а з нею на зближення і злиття націй, було однією з головних причин нігілізму комуністів щодо національного питання.

Що стосується власне більшості КП(б)У, то її відношення до українського національного питання було, говорячи сучасною мовою, політикою подвійних стандартів. З одного боку, проголошувалася рівність російської і української мов, необхідність вивчення останньої. З іншого партійна більшість нібито української КП(б)У вороже ставилася до української справи. По перше, ще не забувся період національної революції, по друге, українська мова сприймалася членами партії, як мова селянської непролетарської більшості. У кращому разі це було ставлення як до культури нижчого гатунку. В цей період можна виділити дві засади комуністичної політики: поступки щодо мови, але не чогось іншого; підкреслення рівнорядності, а не панування української мови, іншими словами, визнання російської мови однією з двох мов в Україні.

Починаючи з 1919 р. уряд видав низку декретів на користь української мови і культури, а 22 листопада 1922 р. ВУЦВК затвердив «Кодекс законів про народну освіту в УСРР», у ньому, зокрема, зазначалося про рівноправність української, як мови більшості населення України, особливо на селі, і російської, як мови більшості населення в містах. Цей «Кодекс...» чітко відбивав суть проблеми: на - селі українська, у місті - російська мови. Кількість декретів та резолюцій, що мали сприяти розвитку української мови, свідчить про те, що становище не поліпшувалося, а всі рішення залишалися на папері. Причинами кволого розвитку української мови і культури в цей період, порівняно з періодом Визвольних змагань, були не лише свіжі спомини про громадянську війну, опір російських або зрусифікованих груп населення, а мабуть найголовнішою, вирішальною причиною було те, що КП(б)У була неукраїнською партією за своєю суттю і складом, а лише територіальною одиницею РКП(б).

Розуміння більшовиками національної політики в Україні на початку двадцятих років найкраще пояснив емісар ЦК РКП(б) Г. Зінов'єв. Виступаю-

Бібліотека УДАК
інв. № 438737

чи на V конференції КП(б)У в 1920 р., він бачив суть національної політики в Україні в створенні таких умов, щоб ніхто не міг запідозрити, що партія хоче заважати українському мужикові говорити українською мовою. На його думку врешті-решт переможе та мова, яка має більше коріння, яка є життєвішою, культурнішою. Звичайно, всі прекрасно розуміли, що нею буде російська мова, і те, що ніхто з присутніх не виступив проти такої заяви, говорить само за себе. Голова Раднаркому радянської України в 1919-23 рр. Х. Раковський на запитання, як він уявляє статус української мови, відповів, що вимога декларувати офіційну державну мову України є шкідливою для української революції. Він посилався на чисельність росіян та російськомовного населення в Києві, Одесі та інших центрів скупчення пролетаріату, та на гадану обопільну зрозумілість української і російської мов.

На практиці в перші роки після встановлення радянської влади майже скрізь, у всіх державних установах, панувала російська мова, а українську зневажали і називали «собачою», як згадував В. Виниченко [6, с.78]. Про панування російської мови в цей час говорять і українські комуністи Е. Квірінг, Г. Гринько та ін. Найпромовистішим фактом пригніченого стану української мови і культури в цей час було те, що в 1921-23 рр. російських видань було значно більше українських. А ті упорядники, що видавали журнали і альманахи українською мовою, принизливо намагалися у передмовах до своїх видань пояснити, чому вони власне видають українською, задекларувати відданість ідеям пролетарської революції, відмежуватися від так званої «петлюрівщини». У шкільній справі українська мова переважала лише у сільській початковій школі, проте міські школи в цей період майже всі були російськомовними.

Через такий стан освіти і культури дуже сильно відчувався контраст між містом і селом, виникало враження, що українська мова є мовою відсталої другорядної культури і тому немає великого сенсу її вивчати. Погляди, які пізніше висловить Д. Лебідь і які охрестять «теорією боротьби двох культур», сповідувала більшість комуністів у той час. Інша справа, що ніхто з лідерів партій так відверто про них не заявляв, зважаючи на офіційну позицію партії і на самого В. Леніна.

«Українська радянська енциклопедія» та «Encyclopedia of Ukraine» подають дуже мало інформації про Д. Лебедя. Мабуть, якби не горезвісна "теорія боротьби двох культур", історія не залишила б нам жодної згадки про цього партійного функціонера. Лебідь Дмитро Захарович, партійний радянський діяч УСРР, народився у 1893 р. в селі Лоцманська Кам'янка, тепер у складі міста Дніпропетровська. В 1917 р. був членом Катеринославської Ради робітничих депутатів, входив до так званої Катеринославської фракції більшовиків, відомої своїм нігілізмом щодо українського питання. Е. Квірінг був головним лідером цієї фракції і речником утворення Криворізько-Донецької республіки в січні 1918 р., яка проіснувала зі своїм раднаркомом до наступу німців. У 1920-24 рр. Е. Квірінг займає посаду Першого секретаря ЦК КП(б)У, а

Д. Лебідь - другого. Хоча В. Ленін і оголошував великоруському шовінізму «бій не на життя, а на смерть», на чолі КП(б)У поставив таких відвертих ворогів української культури.

Напередодні XII партійного з'їзду і VI Всеукраїнської партійної конференції Д. Лебідь у своїй статті «Некоторые вопросы партийного съезда», що була надрукована в органі ЦК КП(б)У, газеті «Коммунист», висловив своє бачення того, якою має бути політика партії щодо української мови і культури. У стислому варіанті найкраще суть «теорії боротьби двох культур» виклав М. Скрипник у критичній статті «До теорії боротьби двох культур»: «...на Україні міська культура є російська, сільська – українська. Майбутність промовляє за пролетарську культуру, тобто за міську культуру, тобто за російську культуру. Шляхи майбутнього ведуть до злиття української культури з російською культурою, до цього приведе саме життя. Саме життя приведе до злиття української мови й російської мови, до об'єднання пролетарської й селянської, міської й російської культури в єдину культуру, а саме в культуру російську. Індустріяльний розвиток країни проказує підвищення ваги культури міської пролетарської, а, значить, російської. Тому, допомагаючи тепер селянові розвивати його сільську, українську культуру, комуністична партія, на думку прихильників цієї теорії, повинна в цій боротьбі двох культур, маючи на увазі майбутню перемогу міської пролетарської культури, свою працю поставити під знаком неминучої перемоги російської культури в цій боротьбі, що лежить у самому житті країни» [2, Ч. 1, с. 102-103]. Хоча, на думку автора статті, М. Скрипник трохи змістив акценти для підтвердження власних думок, цей виклад добре ілюструє розуміння не лише Д. Лебедем, а фактично всіма великодержавниками з ВКП(б) і значної частини верхівки КП(б)У проблем розвитку української мови і культури.

Підприманий нігілістичною щодо національної проблеми більшістю більшовиків, Д. Лебідь пропонував за принцип культурної політики більшовиків в Україні – засаду боротьби двох культур. КП(б)У мала посісти у цій боротьбі нейтральну позицію стороннього спостерігача, українську культуру потрібно і далі толерувати і нехай вона залишається справою приватних людей. А російську б підтримувала партія, як культуру революції, майбутню світову мову. С. Николишин зазначає що, цей принцип був нібито «справедливий», «рівний» і т.д. «...та тільки модерні культури, щоб розвиватись і стояти на рівні з іншими державними культурами, конче потребують державної опіки» [3, с. 14]. Для України, беручи до уваги пригнічений стан української культури, монополію на владу однієї, у своїй більшості, російськомовної партії, такий принцип боротьби двох культур був надзвичайно небезпечний. При вмілому керівництві з Москви це гасло могло обернутися на заклик до знищення української культури.

Хоча російська культурна політика у своїх гаслах змінювалася, проте не змінювалися люди, що проводили її на місцях. Колишні російські урядовці, що складали величезну більшість державного апарату радянської України, хоча і

були доповнені українським елементом, мали шовіністичні, антиукраїнські погляди. Вони зважали на партійну політику рівно на стільки, щоб не опинитися з нею в очевидному конфлікті. Відтепер цій армії фактичних носіїв влади в Україні було дано гасло боротьби двох культур – роби як хочеш. За обставин багаторічного гноблення української нації і при російському складі державного апарату та партії - це знову означало повернення до політики русифікації. Таким чином, це був хитрий, позірно демократичний перехідний етап до ліквідації української мови і культури.

Першим з різкою критикою поглядів Д. Лебедя виступив О. Шумський. Його стаття «По поводу одной формулы» та відповідь на неї Д. Лебедя «Поменьше поспешности» були надруковані в «Коммунисте» ч. 78 за 4 квітня 1923 р. Центральні партійні органи розкритикували погляди Д. Лебедя, хоч ті погляди по суті речі точно відбивали стан культурного відчуження між містом і селом, яке виникло внаслідок політики тих років.

У 1923 р. на XII з'їзді партії її керівництво започаткувало політику коренізації. В Україні ця політика достала назву українізації. Вже сама назва політики означала смертельний бій російському шовінізму і сприяння розвиткові національної культури. Проте явна суперечність між більшовицькою теорією зближення і злиття націй та політикою коренізації викликала природні сумніви у стороннього спостерігача щодо щирості більшовицьких гасел. В Україні ці сумніви посилювалися ще й тим, що В. Ленін залишив на посаді таких «відомих прихильників» українізації як Е. Квірінг та Д. Лебідь.

Лише з літа 1925 р. починається послідовна і наполеглива робота партії у справі українізації. У грудні того ж року Перший секретар ЦК КП(б)У Е. Квірінг разом із Другим секретарем Д. Лебедем були переведені до Росії. На цей час в Україні визріли передумови для такої політики: виникла нова інтелігенція міського типу; почалася індустріалізація, що мала привести до напливу селян у промислові центри; через крах сподівань на світову пролетарську революцію партія переносить увагу на колоніальні країни а національні республіки мали стати зразком успішного вирішення більшовиками національного питання і трампліном для розширення влади Рад. Таким чином, внаслідок внутрішньопартійних, а особливо міжнародних подій українська меншість КП(б)У опинилася в становищі, коли її давно вимріяну ідею українізації почали не лише толерувати, а й підтримувати.

Порівнюючи рішення, прийняті партією та урядом протягом 1925-27 рр. з рішеннями попередніх років, не можна не зауважити деяких важливих змін у формулюваннях і змісті. Та формальна рівність, яка існувала між російською і українською мовами в попередній період, стала визнаватися недостатньою. Від державних урядовців вимагають цілковитого переходу на українську мову, забороняється приймати на роботу, до ВИШів тих, хто не знає української.

Якщо раніше українізацію мотивують необхідністю порозумітися з селянством, то нині такий підхід рішуче відкидають, який нібито приховує в собі

натяк на нижчий ступінь розвитку української культури й мови і означає їхню поразку в змаганні з буцімто вищою російською, як це сформульовано в «теорії боротьби двох культур» Д.. Лебедя. Не варто говорити, що українізація передбачала в перш за все дерусифікацію урбаністичних осередків країни, оскільки село українізації не потребувало. Іноді навіть лунали голоси, що відверто закликали до українізації робітництва, проте такі вимоги було небезпечно висувати як гасло, бо з нього легко випливало б, що українізація проводиться не пролетаріатом, а поза ним і навіть всупереч його бажанню.

Теорія М. Скрипника про два типи російськомовних робітників в Україні, на його думку, мала сприяти українізації робочого класу. Першим типом російськомовних робітників були робітники українського походження, що зазнали часткової русифікації й розмовляють мішаною мовою; другий тип - справжні росіяни. «Першій численній групі, українізація допоможе вийти з непевного стану «ні тут, ні там», національні почуття другої групи слід шанувати, а людей з її середовища прихиляти до української культури й української мови, що є засобом вияву тієї культури, їхнім блиском, привабою, без будь-якої примусовості»[6, с. .97]. Ця досить сумнівна теза М. Скрипника була включена до програмового партійного документу «Про підсумки українізації», червень 1926 р.

У той час М. Скрипник на посаді народного комісара освіти відігравав провідну роль у здійсненні політики коренізації, намагаючись поширити українізацію на всі ділянки суспільно-політичного, культурного й економічного життя країни. Скрізь він відчував опір і дуже добре бачив, що, хоч і переборов єдинонеділимців у верхівці КП(б)У в особах Е. Квірінга й Д. Лебедя, російський шовінізм в Україні живився і далі з його цитаделі - Москви. При нагоді він «продирався» туди, щоб засудити великодержавництво в його імперському центрі. Відомі його виступи проти знаного тоді російського шовініста Ю. Ларіна. Проте Ю. Ларін не був одинокий, це скоріше типовий приклад великоросійщини в самій ВКП(б). Навіть серед російської інтелігенції вистачало таких, що сповідували подібні погляди. Серед них і визначний їх авторитет Максим Горький, який виступив проти перекладу свого роману «Мати» українською мовою і дивувався з людей, що прагнули зробити наріччя мовою і «гноблять» великоросів, які стали меншістю в межах цього наріччя.

Зважаючи на все це, М. Скрипник зрозумів, що боротьба буде важкою й затяжною. Тому, разом із заходами практичного порядку, він запланував підкріпити свою практику теоретичною розробкою національного питання. Один із таких важливих кроків - заснування кафедри національного питання при Українському інституті марксизму, яку він сам і очолив. Його праця, як офіційного теоретика з національного питання, часто набувала форму спростувань тих, хто критикували партійну лінію. Головною теоретичною проблемою, що стояла перед М. Скрипником, був доказ подібності російського і українського націоналізму, незважаючи на їхню взаємну ворожнечу. Його основною теоретичною новацією було викриття цієї подібності у ворожнечі, що вони сповідували.

Він переглянув «теорію боротьби двох культур» Д. Лебедя і назвав будь-яку ідею, де був присутній елемент національного антагонізму, російською або українською модифікацією теорії Д. Лебедя. Це дало М. Скрипнику зручний ярлик для засудження будь-яких ухилів від партійної лінії у національному питанні. Завдяки йому, засудження «теорії боротьби двох культур» стали настільки шаблонними, що навіть Д. Лебідь, який давно вже відмовився від неї, висловив сподівання, що її милосердно «поховають» в архівах [8]. Проте сам Д. Лебідь своєї теорії ніколи й ніде офіційно не зрікався. Не зважаючи на те, що його часто критикували в українській пресі, він використовував своє становище в Росії, щоб звідти, здалеку, підсилювати антиукраїнські погляди на українізацію.

Незважаючи на побажання Д. Лебедя, М. Скрипник не дозволив «поховати» цю справу, стверджуючи, що вона живе незалежним життям від свого автора. Наче передбачаючи можливість її відродження, М. Скрипник наполегливо і невпинно викривав «теорію боротьби двох культур» аж до кінця двадцятих років. Ось лише кілька його виступів з цього питання: «Мусить настати зворот» (1923), «Ленін та національна справа» (1924), «Про укапізм» (1925), «Зліквідувати люксембургіянство» (1925), «Десять років національній політики на Україні» (1926), «Підсумки літературної дискусії» (1926), «До теорії боротьби двох культур» (1928), «Лист до тов. Лебедя» (1928) [2] і багато інших.

Втім, ця теорія була потрібна М. Скрипнику для підтвердження власних ідей, і він не міг так просто від неї відмовитися. Розвиток ідеї неодмінної подібності взаємоантагоністичних націоналізмів знаходимо у його статті «До теорії боротьби двох культур». Хоча цей вираз був вигаданий Д. Лебедем, на думку М. Скрипника сама ідея цієї боротьби існувала вже тривалий час. Революція принесла свободу всім народам, проте лишила неушкодженими чисельні контрреволюційні сили. У марксистський спосіб він розділяє буржуазію України на міську російськомовну і сільську дрібнобуржуазну. Національна боротьба між цими двома типами буржуазії була одночасно спільною боротьбою проти пролетаріату. Їхній вплив «втерся» до радянських установ на кожному рівні, а їхня ворожа ідеологія проникла навіть до партії, занесена туди ворожими елементами.

М. Скрипник робить спробу дослідити російську версію цієї теорії. Називаючи всі зазначені вище причини національного нігілізму перших радянських урядів в Україні, він робить висновок, що партія визнала законність українських національних вимог і підтримала їх. На прикладі чехізації німецькомовних міст Богемії кінця XIX ст. він аналізує помилки німецьких соціал-демократів, які не побачили, що майбутнє належить чеській культурі, й ізолювалися від чеських робітників. Все це призвело до фатальних наслідків. Головний їхній аргумент, на думку М. Скрипника, був подібний до аргументу Д. Лебедя, що інтернаціоналізм вимагає зайняти бік більш розвиненої німецької культури. М. Скрипник вірив, що перед комуністами в

Україні стояли по суті ті ж самі проблеми, котрі були причиною занепаду німецьких соціал-демократів у Богемії. Однак українські комуністи знайшли правильне вирішення цих проблем, запровадивши політику українізації та сприяючи розвиткові української національної культури.

Слід зауважити, що незважаючи на галасливу боротьбу з російським шовінізмом, «люксембургіянством» тощо, серйозного покарання речників цих поглядів не було, порівняно зі справжнім переслідуванням українських «ухильників»: О. Шумського, М. Хвильового та інших. У найгіршому випадку їх прилюдно критикували, звільняли з посади, після чого вони виїздили в Росію, де без великих труднощів влаштовувалися на роботу.

Далі М. Скрипник переходить до розгляду українського варіанта «теорії боротьби двох культур», на прикладі М. Хвильового. Доводячи, що класовою основою «хвильовізма» була, нібито нова українська буржуазія міста і села, він робить висновок, що помилкою М. Хвильового та його прибічників було заперечення всього російського тільки через те, що воно було російське. М. Скрипник також стверджував, що захист М. Хвильовим психології Європи був теж проявом націоналістичного ухилу останнього.

Підсумовуючи, М. Скрипник наголошував, що партія осудила теорію боротьби двох культур у всіх її проявах. Вона підтримувала не боротьбу двох культур, а боротьбу на два фронти, проти російського і українського буржуазного націоналізму.

Хоча аргументи М. Скрипника були доволі витончені, бездоганно марксистські й ленінські, проте такий метод діалектичної аргументації можна використати для доказу будь-чого, залежно від того, як визначати протиріччя, яких необхідно уникнути. Наприклад, послідовники Р. Люксембург могли б доводити, що єдиним шляхом уникнення небезпеки двох взаємоантагоністичних націоналізмів була щира інтернаціоналістична політика непідтримки жодного з них і концентрація на боротьбі з капіталізмом, який К. Маркс вважав причиною всього національного гноблення і ворожнечі. А прибічники М. Хвильового могли б доводити, що єдиним шляхом уникнення обох бід українського просвітянства і російського міщанства мало бути сприйняття найвищих культурних здобутків у світовій історії, тобто європейської цивілізації. Через те, що кожен міг знайти класову основу для кожної з небажаних альтернатив, нескладна справа тому що марксизм вважав весь націоналізм докорінно буржуазним, їхні аргументи були так само бездоганно марксистські, як і аргументи М. Скрипника.

М. Скрипник захищав партійну лінію в національному питанні фактично від усіх, хто сумнівався в її правильності. Одна з найцікавіших праць - це «Результати літературної дискусії». Вона направлена на М. Хвильового, а також проти найкрикливіших критиків письменника. В ній автор засуджував буржуазний націоналізм та ідею того, що українська культура потребувала будь-якої опіки. Він прагнув дослідити відносини поміж українською і

російською літературою і заявляв, що українське мистецтво має відмовитися від спокуси пошуків іншого національного мистецтва, як взірця.

Ідея, що одна національна культура має вести, а інша слідувати за нею, означала, що перша була повноправним учасником світової культури, а друга - учасником нижчого рангу, залежна від свого вчителя, яка може брати участь у світовій культурі лише за допомогою першої. Хоча, наголошував він, деякі нації дійсно потребували такої опіки, проте українська культура не мала за доцільне орієнтуватися на російську культуру, мати її за модель і орієнтир.

Посилаючись на тези ЦК з українізації, що задекларували потребу української літератури опанувати всі надбання світової літератури і нарешті порвати з провінціалізмом, колоніальною спадщиною минулого, він закликав українських письменників взяти все цінне в світовій культурі, у власному національному минулому і «переробити» це під вимоги пролетаріату і побудови соціалізму.

Підсумовуючи, М. Скрипник зазначав, що в минулому були і помилки, і здобутки, проте ЦК партії відкинув «теорію боротьби двох культур» а отже письменники повинні зробити те саме.

Екскурс М. Скрипника в марксистську теорію дає нам ключ до розуміння його тактики. Відкидаючи будь-який натяк на ворожнечу до Росії і всього російського, він наголошує, що Україна не відчувала потреби орієнтуватися на Росію, вони мали бути рівними, відмітними і незалежними суб'єктами. Скрипникова лінія була десь посередині: начебто нещадно безкомпромісний у своїх висловлюваннях, він пропонував компроміс, українська культура мусить в Україні вийти переможцем, але не через вороже протиставлення російській. У процесі планового провадження українізації всіх верств суспільства, особливо пролетаріату, українська культура буде ширитися, звужуючи базу російської, поки остання зійде нанівець. При вмілому керівництві партії це можна здійснити без підсилення національної ворожнечі між Україною і Росією, які тепер, як радянські республіки, що будують комунізм і стоять спільним фронтом проти світового капіталізму, мусять зміцнювати братерське єднання. І це, на думку М. Скрипника, було можливе, якщо партія провадитиме нещадну боротьбу передусім проти великодержавного шовінізму, який прагненням відновити «единую недилимую Россию» породжує в Україні ворожість до всього російського і тим самим живить український націоналізм. Проте останній не такий небезпечний, оскільки для нього не було б грунту, якби не нахабство російських великодержавників, які не лише не визнають українську культуру, яка має право на незалежний розвиток, а й взагалі вважають Україну неподільною частину Росії.

Внесок М. Скрипника у справу державного розвитку української культури і розбудову реальної автономії неоцінений. Розглядаючи з висоти нашого часу цього партійного ортодокса, не можна не помітити все більшого його заангажування в українську справу з кожним роком роботи в Україні. Він пройшов шлях від ленінського інтернаціоналіста-революціонера до українського націонал-

комуніста, незважаючи на те, що він себе таким не вважав. Хоча його патріотизм химерним чином переплітався з партійною ортодоксальністю, йому вдалося великою мірою здійснити програми українських націонал-комуністів, яких він поборював. З його допомогою вдалося реально потіснити статус російської культури в Україні, розширити сферу впливу української мови, наповнити реальним змістом державність УСРР. Він найбільше доклав зусиль до спростування «теорії» Д. Лебедя та його прибічників. Кількома роками пізніше всі досягнення М. Скрипника поставлять йому у провину, чим доведуть його до самогубства. Хоча деякі партійні і культурні діячі тих часів теж засуджували в своїх виступах «теорію боротьби двох культур», серед них А. Хвиля, Б. Борєв, Є. Гирчак, П. Любченко та ін., проте найкраще це вдалося М. Скрипнику.

Завершуючи наше дослідження, спробуємо підсумувати.

Причинами виникнення «теорії боротьби двох культур» були: попередня політика царського уряду, що переслідувала та стримувала розвиток української культури; нігілізм більшовиків щодо українського національного питання; мала кількість українців у складі КП(б)У. На початку 1920-х рр. більшовики визнавали лише рівноправ'я української і російської мов, що в тодішніх умовах, зважаючи на попереднє переслідування української культури, могло призвести до поступової русифікації решти українців. Одним із головних досягнень політики радянської українізації була зміна рівноправного трактування української мови і культури поруч з російською на користь повної підтримки першої. Українська культура отримувала державну опіку, це в свою чергу відкривало широкі можливості для її стрімкого розвитку. Теоретичні розробки М. Скрипника направлені на спростування цієї «теорії», а також його практична праця в справі розвитку української культури, наповнення реальним змістом автономії УСРР, висувають цю особу в число найкращих діячів українського народу, незважаючи на його комуністичну ортодоксальність та критику деяких українських інтелектуалів.

Нині повномасштабна підтримка державою української культури є запорукою її нормального існування та розвитку. Зважаючи на сучасний стан розвитку української культури, хотілося б висловити стурбованість щодо спроб деяких лівих сил нав'язати двомовність українському суспільству. Так зване «рівноправне» існування двох державних мов в Україні призведе до закріплення теперішнього провінційного і несамодостатнього статусу української мови і культури. Для успішного розвитку української культури необхідна самовіддана і послідовна праця не одного покоління українців, повна увага держави до проблем української культури. Серед невідкладних завдань розвитку національної культури - проблеми розвитку національного книговидавництва, національної школи, патріотичного виховання, створення повноцінного шоу-бізнесу та ін. Досвід країн Західної та Східної Європи дає нам приклади успішного розвитку національної культури в демократичній країні.

ПРИМІТКА

Під терміном «радянська» українізація автор розуміє перш за все часові межі процесу, не вкладаючи в це іншого смислу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Скрипник М.О.* До теорії боротьби двох культур. - Х.: Держ. вид-во України, 1928. – 71 с. **2.** *Скрипник М.О.* Статті й промови. Т. 2: Нац. питання. Ч. 1, 2 / Укр. ін-т марксизму-ленінізму; Каф. нац. питання. - Х.: Пролетар, 1931. – С. 102-103. **3.** *Николишин С.* Культурна політика большевиків і український культурний процес: (Публіцист. рефлексії). - Б. м.: На чужині, 1947. – 119 с. **4.** *Кошелівець І.* Микола Скрипник: Життєпис і характеристика політичної діяльності. - Мюнхен: Сучасність, 1972. – 342 с. **5.** *Масе J.E.* Communism and the Dilemmas of National Liberation: National Communism in Soviet Ukraine, 1918 – 1933. – Cambridge: Harvard Univ. Press, 1983. – XIV. – 334 p. **6.** *Шевельов Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття (1900-1941): Стан і статус. - Чернівці: "Рута", 1998.-208 с. **7.** *R.Luxemburg*, Die russische Revolution. Verlag Gesellschaft und Erziehung, 1922. Herausgegeben von Leri // *Скрипник М.О.* Статті й промови. Т. 2: Нац. питання. Ч. 1, 2 / Укр. ін-т марксизму-ленінізму, Каф. нац. питання. - Х.: Пролетар, 1931. - С. 72. **8.** *Лебедь Д.З.* Внимание идеологическому фронту // Большевик. - 1928. - № 7. - С. 87.

Надійшла до редколегії 11.09.2000 р.

УДК 93 (4 УКР.)

І.С. Плахтій, С.В. Шефель, А.Ф Ігнатов

КУЛЬТУРА ХАРКІВЩИНИ У 1917-1920 РР.

Досліджується проблема перетворення культури на Харківщині у перші роки радянського режиму

Крах Російської імперії, боротьба за утворення суверенної Української держави викликали духовне пі внесення у суспільстві, яке проявлялося в усіх сферах культурного життя. Перед трудящими відкривалися двері до освіти, до вільного духовного життя, до багатств культури. Розпочалася робота по ліквідації культурної відсталості мас, насамперед, неписьменності. За даними перепису 1897 р. на Україні тільки чверть населення вміла читати й писати. На Харківщині напередодні революції 1917 р. майже 2/3 населення були неписьменними [19, с. 451]. Лише 150 осіб на кожну тисячу жителів були письменними, а більше половини дітей шкільного віку не мали можливості вчитися у школах елементарної грамоти.

Дана тема є актуальною і має практичне значення. На жаль, історія культурного будівництва на Харківщині 1917-1920 рр. недостатньо вивчена. Радянською історіографією вона розглядалася заідеологізовано. Головна увага приділялася питанню здійснення більшовиками пропагандистської роботи серед трудящих, революційним перетворенням у сфері культури з класових позицій [16]. Наприкінці 70-х - початку 80-х рр. та за умов державної незалежності України з даної проблеми вийшли праці загального характеру [І8]. Але спеціального дослідження про перетворення в галузі культури на Харківщині в перші роки після повалення царату понині немає.

У статті робиться спроба показати перші кроки нових політичних режи-

мів, що утверджувалися в Україні, у боротьбі з неписьменністю та організація системи народної освіти і вищої школи. Основою статті є архівні матеріали, зокрема місцевих державних архівів, археографічні збірники документів, періодика того часу.

Після лютневої революції 1917 р. зусиллями української інтелігенції почалося поширення національних: культурно-освітніх організацій – «Просвіт», діяльність яких була особливо активною серед селян. Харківська губернська рада за підтримки інтелігенції весною 1917 р. розгорнула просвітницьку діяльність серед селян. У губернії створювали гуртки для ліквідації неписьменності серед дорослих, а для школярів впроваджували навчальні програми рідною мовою. Ідея національного відродження знаходила все більше прихильників, її серпня 1917 р. у Харкові відбувся губернський з'їзд представників «Просвіти» [19, с. 90]. До кінця року в губернії були створені сотні культурно-освітніх осередків [9, 1918, 28 січ.]. Восени 1917 р. в Україні діяли 952 «Просвіти», з них на Харківщині близько сімдесяти.

Весною 1917 р. розгорнулася боротьба за дерусифікацію шкіл, зокрема гімназій. Генеральний Секретаріат освіти Центральної Ради розпочав українізацію гімназій. Але ця справа була безуспішною через опір реакційно настроєних педагогів. Тоді громадянство власними силами стало відкривати українські гімназії у великих містах, в деяких повітових містах і великих селах. Українська громадськість міста добилася прийняття Харківською думою у червні 1917 р. постанови про викладання української мови в початкових школах і відкриття кількох українських гімназій [6, с. 9]. При місцевому комерційному інституті відкрито курси українознавства для учителів.

Заслуга Центральної Ради полягала в тому, що: вона розгорнула садівництво української школи. На приватні та громадські кошти засновано 53 українські гімназії [8, с. 116], укладено навчальні програми для шкіл, розроблено план українізації шкільної системи.

На жаль, сформований наприкінці грудня 1917 р. сепаратистський радянський уряд у Харкові вдався до руйнації системи народної освіти, яка складалася в Українській Народній Республіці. Спробу ввести замість неї принципово нову школу безпосередньо здійснювало Народне Секретарство освіти під керівництвом В.П. Затонського. Його діяльність базувалася на основі розпоряджень і декретів РСФРР: переробці навчальних планів, створенні мережі трудових шкіл. Історію, літературу пропонувалося викладати на основі ідей соціалізму. Скасовувалося викладання Закону Божого. 22 лютого 1918 р. Народне Секретарство освіти скасувало; в усіх середніх навчальних закладах посади директорів, інспекторів, класних дам. Замість них вводили виборні посади голів педагогічних рад, їх помічників і секретарів [2, с. 219].

Більшовики змогли залучити частину інтелігенції до перебудови шкіл» Так, з'їзд спілки вчителів Харкова 25 лютого 1918 р. ухвалив взяти діяльну участь у роботі шкіл (2, с. 219). На цей час у місті функціонувало 25 гімназій і

реальних училищ (серед них і українська гімназія), в яких налічувалося близько двох тисяч учнів [9, 1918, 23 лют.]. Цього було мало, багато дітей залишалося поза школою. Не вистачало, вчителів, шкільні приміщення не опалювалися.

У період гетьманату П. Скоропадського українізація школи тривала. Прагнучи уникнути конфліктів з батьківськими комітетами, Міністерство народної освіти утримувалося від реорганізації російськомовних шкіл. В них лише вводили українську мову, історію і географію України як обов'язкові предмети. Українською мовою було віддруковано декілька мільйонів підручників. Наприкінці правління гетьмана функціонувало 150 українських гімназій (із них на Харківщині - 12). Це було значним досягненням у справі освіти.

Після відновлення радянської влади в січні 1919 р. для організації культурно-освітньої діяльності утворено Наркомос УСРР на чолі з В.П. Затонським, а при місцевих ревкомах і радах - відділи освіти. Його рішенням скасовувалася плата за навчання в навчальних закладах. Радянський уряд основну увагу приділяв соціальному реформуванню школи, підпорядковуючи її завданням «комуністичного виховання».

Культурні перетворення на Харківщині влітку 1919 р. перервала навала денікінських військ. 25 червня 1919 р. переважаючі сили денікінців захопили Харків. На початку липня 1919 р. територію Харківської губернії окупувала денікінські війська. Встановлювався жорстокий буржуазно-поміщицькй режим. Денікінці повернули капіталістам підприємства, поміщикам - землі та помістя. Відновилося національне пригнічення українського народу. Україну знову почали називати Малоросією. У Хащові й повітових містах українські насоли були закриті, сотні невинних людей зазнали репресій [24, с. 148-152].

Після тривалої перерви, зумовленої загостренням громадянської війни, наприкінці 1919 - на початку 1920 рр. в умовах розгрому денікінських військ радянська влада поновила освітню діяльність. 15 липня 1920 р. Наркомос УСРР видав постанову «Про введення в життя семирічної єдиної трудової школи» [І, с. І48]. Згідно з нею всі типи шкіл реорганізовувалися в єдину загальноосвітню трудову семирічну школу, що мала два ступені: 1-4 класи та 5-7 класи. Після закінчення семирічки випускники могли продовжити навчання в середніх професійно-технічних школах.

Через відсутність палива у Харкові, а також епідемії тифу, розпочати роботу шкіл з початку 1920 р. не вдалося. Лише в березні відновили заняття 105 початкових та 78 середніх шкіл міста [26, ф. 166, оп. І, опр. 153, арк. 58]. Не вистачало приміщень, заняття проводилися у дві і навіть у три зміни. Шкільний відділ губвиконкому взяв на себе організацію харчування 75 % школярів, тобто 28,7 тис. осіб [25, ф. Р-203, оп. І, спр. 119, арк. 122].

Таким чином, у 1917-1920 рр. на Харківщині досягнуто певних успіхів в галузі освіти, частина дітей охоплена різними формами навчання. До літа 1920 р. на 100 тис. дітей віком з 4 до 14 років було охоплено школами та іншими дитячими установами 30310 осіб, тобто 30% їх загалу [5, с. 24].

У червні 1920 р. оголошена Декларація Наркомосу УСРР «Про соціальне виховання дітей». Успішне будівництво нового суспільства радянський режим ставив у пряму залежність від рівня свідомості народу. На перше місце висувалося завдання ліквідації неписьменності. З цією метою створювали школи, курси і гуртки по боротьбі з неписьменністю, в окладних умовах війни відділам освіти Харківського губвиконкому і міськради вдалося досягти певних зрушень у ліквідації неписьменності. За неповними даними , в губернії у першій половині 1920 р. працювало понад 200 шкіл і курсів .для навчання неписьменних людей [26, ф. 166, оп. І, спр. 936, арк. 106].

У харківській губернії на кінець 1920 р. працювало понад 300 таких шкіл, де навчалися грамоті близько 20 тис. робітників і селян [22, с. 143]. Частина неписьменних опановувала грамоту самостійно. Навіть у роки громадянської війни письменність населення Харківської губернії зросла на 8,6 %, зокрема серед жінок - більше ніж удвічі (з 11,2 % - у дореволюційний час до 26,5 % - наприкінці громадянської війни) [23, с. 68]. Це було значним досягненням радянської влади за таких умов.

Відразу після заснування першого радянського уряду в Харкові наприкінці 1917 р. під його особливою увагою опинилися культурно-історичні цінності. За їх облік відповідала створена Народним Секретарством мистецтв рада по охороні пам'яток і творів мистецтва. вона здійснювала облік цінних старожитностей, зокрема й тих, які перебувала у приватних зібраннях. Це робилося з метою недопущення їх розкрадання чи вивозу з країни приватними особами і ознайомлення з ними трудящих. Але під різними приводами найцінніші художні колекції та твори мистецтва конфіскувалися державою [17, 1918, 1 березня].

В часи гетьманату, завдячуючи патріотичній діяльності національне свідомої української інтелігенції, були зроблені певні кроки в розвитку монументального мистецтва і використання його як знаряддя піднесення національної свідомості народу. В національне свято перетворилося відкриття в місті Ромнах на Сумщині першого в Україні пам'ятника Тарасові Шевченку, спорудженого молодим скульптором І. Кавалерідзе [21, с. 129]. На концерті з нагоди цієї визначної події виступили поет Микола Вороний, уславлені співаки Марія Литвиненко-Вольгемут і Михайло Микиша.

Після повалення гетьманського режиму органи радянської влади повернулися до справи використання художній цінностей у своїх цілях. Відділ освіти Харківської міськради на початку лютого 1919 р. запропонував місцевим радам здійснювати заходи щодо охорони художніх цінностей в маєтках поміщиків, оголосивши їх власністю народу [7, с. 12]. Підтримуючи ці заходи місцевих рад у квітні 1919 р. Уряд УСРР видав декрет про охорону історичних пам'яток і предметів мистецтва [1, с. 92-94]. Місцеві органи радянської влади мали право оголошувати твори мистецтва надбанням народу.

Одночасно почалося виконання радянського плану монументальної про-

паганди, який більшовики вважали важливим знаряддям ідеологічної боротьби. У травні 1919 р. Раднарком УСРР прийняв декрет «Про знесення з майданів та вулиць пам'ятників, збудованих царям та царським посіпакам » [20, с. 76]. Натомість рекомендувалося відкрити пам'ятники видатним революціонерам. У Харкові, Києві, Одесі та інших містах були відкриті пам'ятники К. Марксу, установлені погруддя Ф. Енгельса, В. Леніна, Я. Свердлова. Особливої цінності вони не мали і були ідеологічними символами радянського режиму.

Розпочалась і перебудова вищої школи. Весною 1917 р. відкрито консерваторію у Харкові (на базі музичного училища [І9, с. 324]), університет у Катеринославі, сільськогосподарський інститут в Одесі. Одночасно розпочалася робота з українізації вищої школи. У Харківському, Київському й Одеському університетах засновані кафедри української мови, літератури, історії і права. В умовах радянської влади розгорнулася революційна ломка системи вищої освіти. Більшість викладачів і студентів вузів насторожено, а то й дещо вороже зустріли нову владу та її новації.

26 січня 1919 р. уряд УСРР прийняв декрет про передачу всіх вузів до системи Нагкомосу і утримання їх за рахунок державного бюджету [10, № 2, с. 25]. 2 березня уряд УСРР за прикладом РСФРР видав декрет про нові правила прийому до вузів. Оголошувалося, що в першу чергу до них прийматимуться робітники й селяни. Вступні іспити відмінялися, а документи про закінчення середньої школи для осіб цих категорій не вимагалися. Було скасовано плату за навчання.

Управління вищою школою реорганізовувалося. 10 березня 1919 р. відділ вищої школи Наркомосу УСРР затвердила «Тимчасове положення про управління вищими навчальними закладами». Всією роботою вузів повинні були керувати відповідні ради, які складалися з делегатів факультетів. Посади ректора й проректора скасовувалися. Вводилася посада комісара вузу, що призначався Наркоматом освіти. До складу вчених рад вузів Харкова, які були створені протягом лютого-березня І919 р. входили й представники районних рад Харкова [25, ф. Р-181, оп. І, спр. 21, арк. 12]. Відділ освіти Харківської міськради займався підбором слухачів для навчання у вузах серед робітників, селян-біднняків, залучаючи насамперед комуністів і комсомольців. Дотримання так званого «класового підходу» позбавляло можливості залучити до вузів талановиту молодь із заможних верств населення.

Ці заходи підкріплялися гаслом комуністів щодо «відкриття широкого доступу в аудиторії вузів трудящим» [12, с. 48]. Навпаки вища школа була закритою для осіб «нетрудового походження». Вступ до вузів став можливий лише за рекомендаціями партійних, комсомольських чи профспілкових організацій.

У березні 1919 р. декретом уряду УСРР Вищі педагогічні курси та Інститут благородних дівиць об'єднали в Харківський інститут народної освіти (ХІНО) для підготовки вчителів [26, ф. 166, оп. І, спр. 283, арк. 6].

18 травня 1919 р. опубліковано декрет уряд УСРР, який передбачав створення у вузівських містах спеціального органу для щорічного переобрання викладачів та асистентів, скасував усі вчені ступені і звання [4, с. 50-51]. Він мав негативні наслідки для розвитку вищої школи і свідчив про те, що уряд УСРР йшов у фарватері ленінських декретів про «пролетаризацію» вищої школи й інтелігенції. Сприймаючи такі заходи, певна частина так званої «старої» інтелігенції рушила за кордон.

У Харкові «пролетаризацію» вищої школи очолила рада комісарів вузів, яка керувала всім їх життям. Вона усувала й призначала викладачів, «розподіляла» вузівські кошти, переглядала навчальні програми. Рада комісарів вузів перебувала під «патронажем» більшовицького губкому партії і спиралася на осередок КП(б)У студентів вузів [11, с. 277]. На шляху будівництва нової вищої школи виявилося багато труднощів: відсутність приміщень, паливних ресурсів, дефіцит викладачів тощо. Незважаючи на це, у травні 1919 р. рада комісарів вузів Харкова відкрила чотирімісячні курси з підготовки робітників до вступу у вузи.

Перетворення в галузі вищої школи у Харкові відновилися після визволення України від денікінців. Наркомос УСРР розробив тимчасову інструкцію губнаросвітам, яка пропонувала, створювати при них управління вищої школи. Їх призначення - керувати вузами на місцях [3, с. 109]. Оклад цих управлінь затверджувався губревкомами чи губвиконкомами лише після узгодження з губкомами КП(б)У [26, ф. 166, оп І, спр. 132, арк. 81-83]. У червні 1920 р. Наркомос видав для них інструкцію, яка на той час виконувала функцію статуту вузів і передбачала перегляд навчальних планів і програм, поєднання навчання з виробничою практикою [26, ф. І66, оп. І, спр. 932, арк. 83]. Було поновлено діяльність спеціального інституту комісарів вузів.

Студенти вузів звільнялися від призову до лав Червоної армії. Отроки навчання, зважаючи на обставини часу, були скорочені, державні іспити відмінялися, складалися ляше іспити з предметів, що вивчалися на відповідних факультетах. Наркомос ще навесні 1920 р. закликав «у першу чергу поставити на роботу повіті ходом всі медичні і всі технічні навчальні заклади» [3, с. 109]. В той час великими технічними вузами України були Харківський технологічний. Київський і Одеський політехнічні інститути. «Все це міцні заклади, – йшлося у звіті Наркомосу УСРР за 1920 р., - з великим технічним обладнанням... їх правління реорганізовано, введений інститут комісарів, організовані і ведуть досить напружену роботу комосередки» [26, ф. 166, оп. І, спр. 875, арк. 3 зв.].

Для відродження промисловості уряд УСРР 5 червня 1920 р. видав постанову «Про прискорений випуск інженерів». Після закінчення вузу студенти поступали у розпорядження раднаргоспів [4, с. 65]. Ці заходи дали практичний результат. Із трьох тисяч випускників вузів України 1920 р. більше половини складали інженери, лікарі та інші фахівці [І3, № 11-І4, с. 104]. За цим показником досягнуто рівня 1914 р. На жаль, рішенням Наркомосу влітку 1920 р.

ліквідовані університети на підставі звинувачення в тому, що вони «консервативні носії застарілих форм вищої освіти». На їх основі створені галузеві навчальні заклади.

У липні 1920 р. припинив своє існування Харківський університет [14, с. 37]. На його базі санкціонували Академія теоретичних знань (1920-1921 рр.). Інститут народної освіти (1920-1930 рр.). На останній покладалося завдання підготовки педагогічних кадрів.

Певна частина так званої «старої професури» підтримала заходи радянської влади. Її органи вважали за необхідне повною мірою використати досвід висококваліфікованих кадрів дореволюційної вищої школи, завбачливо затаврувавши їх як «буржуазних спеціалістів». У будь-яку мить таких людей можна було ізолювати від суспільства як носіїв чужої ідеології, але їм створювали нормальні умови для життя і праці (зокрема, наділяли продовольчими пайками в лиху годину продовольчих труднощів тощо).

Тих викладачів, які не бажали співпрацювати з радянськими органами освіти, вважали саботажниками. У таких випадках влада діяла «революційними» методами. Професорсько-викладацький склад змушувався працювати за вказівкою цих установ. З цього приводу 24 травня 1920 р. Наркомос УСРР видав постанову про мобілізацію професорсько-викладацького складу вищої школи з метою забезпечення нормальної роботи вузів. «Ніхто не має права, – зазначалося в ній, – відмовитися від обов'язків, що покладаються на нього Наркомосом в галузі творчої робити по проведенню реформи вищої школи» [26, ф. 166, оп. І, спр. 932, арк. 22].

Навіть за таких умов у вузах Харкова продовжували працювати видатні вчені зі світовим ім'ям: історики Д.І. Багалій (Харківська академія теоретичних знань) і В.П. Дузескул (Харківський інститут народної освіти), біохімік О.В. Палладін (Харківський інститут сільського господарства і лісництва), гідромеханік Г.В. Проскура (Харківський технологічний інститут) та ін. Вони були безпартійними, але працювали у вузах, щоб готувати спеціалістів з різних галузей знань і щоб не переривалася наука в цей складний для України час.

Талановиті вчені не лише викладали у вузах, а й брали активну участь у суспільно-політичному житті держави. Наприклад, професори Д.І. Багалій і О.В. Палладін працювали в комісії консультантів при Наркомосі УСРР, створеній у травні 1920 р. [26, ф. 166, оп. І, спр. 932, арк. 23].

Революційними методами органи радянської влади добилися помітних змін у соціальному складі студентства. Якщо до 1917 р. прошарок робітників і селян серед студентів був мізерний, то в 1920 р. у вузах України робітники і селяни складали близько 10 % [15, с. 148-149]. Цифра може видатися незначною, але в дійсності це був успіх радянської влади у збільшенні прошарку робітничо-селянської молоді у вузах.

У той же час серед студентів вузів практично не було вихідців із заможних прошарків населення, які напередодні жовтневого перевороту 1917 р. станови-

ли переважну більшість студентства. Діти службовців у 1920 р. мали близько 40 % студентського контингенту вузів. Можливості для розвитку вищої школи обмежувалися умовами громадянської війни. І все ж таки було; започатковано створення її мережі. Наприкінці 1920 р. в Україні розпочали роботу 38 вузів (із них 10 - у Харкові), в яких налічувалося 57 тис. студентів і працювали 2,1 тис. викладачів [ІЗ, П-14, о. 164]. Порівняно з цим у 1914 р. у вузах України (з них 4 - в Харкові) навчалося 26,7 тис. студентів. Кількісне зростання відбулося за рахунок розукрупнення вузів. Крім того, серед студентів у 1920 р. було немало таких, які були у описках, але не вчилися постійно.

Однак розширення чисельності вузів супроводжувалося погіршенням якісних показників, їх роботи. Більшість вузів не мала належної матеріальної бази. Недостаток навчальних програм, їх переобтяженість предметами соціально-економічного профілю, недостатня попередня підготовка студентів, підібраних за соціальним станом, брак підручників, важкі матеріальні умови, віддання багато часу на так звану громадську (комсомольську чи профспілкову роботу) спричинили низьку успішність студентів і недостатню кваліфікацію випускників вузів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1.*Культурне будівництво* в Українській РСР. 1917-1927: Зб. док. і матеріалів. - К., 1979. **2**. *Українська РСР* в період громадянської війни. 1917-1920 рр. В 3-х т. Т.І. - К., 1967. **3**. *Радянське будівництво* на Україні в роки громадянської війни (1919-1920): Зб. док. і матеріалів. - К., 1957. **4**. *Культурне будівництво* в Українській РСР (1917-червень1941 рр.) Т.І. - К.,1959. **5**. *Второе Всеукраинское совещание* по просвещению. - Х., 1920 р. **6**. *Багалій Д.І.* Історія Слобідської України. -Х., 1990. **7**. *Сборник постановлений* и распоряжений Харьковского Совета рабочих депутатов со 2 января по 10 февраля 1919 г. - Х., 1919. **8**. *Дорошенко Д.* Історія України. 1917-1923. Т.І: Доба Центральної Ради // Березіль. – 1992. - № І. **9**. *Донецкий пролетарий*. Орган Харьковского комитета РСДРП/б/, 1918. **10**. *Трудовое воспитание в школе*. – 1920. - № 2. **11**. *Нариси історії* Харківської обласної партійної організації. - Х., 1970. **12**. *КПРС в резолюціях і рішеннях* з'їздів, конференцій і пленумів ЦК (1917-1924). Т.2. - К., 1979. **13**. *Вестник профессяонально-технического образования*. - 1921. - № 11-14. **14**. *Харьковский гоеударственный университет*. 1805-1980. - Х., 1980. **15**. *Розвиток української культури* за роки радянської влади. - К. ,1967. **16**. *Ряппо Я.* Що дала Жовтнева революція в галузі освіти на Україні. - К., 1928; *Золотоверхий І.Д.* Становлення української радянської культури (1917-1920). - К., 1951; *Гутянський С.К.* В.І.Ленін і культурне будівництво на Україні. - К., 1965 та ін. **17**. *Известия Юга*. Орган Харьковского городокого Совета. - 1918. **18**. *Ткачук П.Д.* Ліквідація неписьменності в Українській РСР // Рад. школа – 1979. - № 12; *Данильенко В.М.* Здійснення лінінського декрету про ліквідацію неписьменності на Україні у 1920 р. // У боротьбі за Жовтень: Зб. наук. праць. - К., 1981; *Розвиток народної освіти* і педагогічної думки на Харківщині. - Х., 1982; *Рідний край*. - Х., 1994 та ін. **19**. *Рідний край*. - Х., 1994. **20**. *За ленінським планом*. Монументальна пропаганда на Україні в перші роки радянської влади. 1918-1922. - К., 1969. **21**. Ромни. - Х., 1968. **22**. *Розвиток народної освіти* і педагогічної .думки на Харківщині. - Х., 1992. **23**. *Харківщина в цифрах і фактах*: До десятих роковин Жовтневої революції. - Х., 1927. **24**. *Харьковщина в период гражданской войны* и иностранной военной интервенции (1918-1920 гг.): Сб. док. и материалов. - Х., 1973. **25**. *Харківський облдержархів*. **26**. *ЦДАВО* України.

Надійшла до редколегії 11.10.2000 р.

УДК 061.231:821(477)

Г.О. Романенко

ОРГАНІЗАЦІЯ ТА ДІЯЛЬНІСТЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО ПРОЛЕТКУЛЬТУ

Досліджується програма розвитку пролетарської культури в Україні і питання культурної політики радянської влади

Проблема розвитку пролетарської культури є однією з найважливіших в історії України. На цю тему відсутні спеціальні дослідження, а точка зору, яка тривалий час існувала в офіційній історіографії, відверто застаріла і грішить спрощеннями і неточностями. Пролеткульт визначив розвиток культури на багато років не лише в межах України, але й на території колишнього СРСР. У статті, автор вважає доцільним розглянути цю проблему на прикладі Харкова, зважаючи на його політичний статус у цей час.

Програми майбутньої культурної політики створювали більшовики ще в еміграції. Теоретиками Пролеткульту були російські більшовики О.О. Богданов, В.Ф. Плетньов, П.І. Лебедєв-Полянський. Заперечуючи класичну спадщину світової культури, вони вважали, що культура нового суспільства повинна бути створена силами самого пролетаріату. Такий вульгарний підхід спровокував проникнення в літературу і мистецтво дилетантизму і графоманії.

Основна мета пролетарської культури – утримувати і поширювати владу комуністичної партії. Ця політика передбачала: проведення культурної революції, знищення дореволюційної культури на території колишньої Російської імперії, розбудову нової, пролетарсько-соціалістичної. Ідеологічною основою нової культури мав бути марксизм, тобто – матеріалізм у світогляді, диктат у політиці, колективізм в етиці, концентрація культурних установ і партійної цензури.

У післяреволюційну епоху в межах соціалістичної ідеології не раз виникали теорії і проекти знищення культури, науки, мистецтва, проводились численні диспути, дискусії, мітинги, що охоплювали широке коло творчої молоді і наукової інтелігенції. Подібні заходи мали суперечливий характер. Деякі домагалися знищення культури в усіх її проявах: «Історія культури – це історія нашого марновірства» [1]. Слід визнати, що такі заклики стосовно культури були поодинокі, але щодо мистецтва та філософії вони складали систему. Одним із самих наполегливих проводирів цих ідей був «ЛЕФ» («Лівий фронт мистецтв»). Основне програмне положення спілки необхідність трансформувати образотворче мистецтво та літературу в галузь матеріального виробництва. Таким чином, основні аспекти діяльності людської особистості: «психологізм», духовність проголошувалися «буржуазними» і з ними велася нещадна війна.

У офіційній радянській історіографії тривалий час існувала думка про В.І. Леніна як офіційного супротивника Пролеткульту. Це уявляється не досить правомірно. Керманич пролетарської держави до усіх явищ світової культури ставився суто прагматично, як більшовицький політик: усе повинно

працювати на революцію загалом, і зокрема на пропаганду її ідей, революційне просвітництво і революційну агітацію. Звідси генеральний курс Леніна: підпорядкувати інтелігенцію (як основного провідника духовної культури суспільства) партійному впливові, змусити її працювати на революцію. Коли 9 жовтня 1920 р. Політбюро розглядало питання «Про з'їзд Пролеткульту», В.І. Ленін, І.В. Сталін, Л.Б. Каменєв, Н.Н. Крестинський, Н.І. Бухарін одностайно, прийняли постанову: «Провести на з'їзді резолюції про тісний зв'язок Пролеткульту та про підпорядкування його партії» [2].

Метою Всеукраїнського Пролеткульту (Пролетарська культурно–освітня і літературно–художня організація України) було організувати масове оволодіння новою пролетарською культурою, що вважалося доцільним в умовах надзвичайно низького освітнього рівня населення. Для цього створено широку мережу самодіяльних клубів, товариств, студій у різних відділах літератури і мистецтв. Особливо важливим завданням історичного моменту було теоретичне обґрунтування питань пролетарської літератури. Ця проблема обговорювалася на засіданні дискусійно-академічної комісії Всеукраїнського Літературного Комітету при Наркомосвіти УРСР 3 квітня 1919 р. З доповідями з проблем розвитку української пролетарської літератури виступали Г. Михайличенко і В. Коряк, виступи яких характеризують офіційні партійні настрої з питань культури в перші пореволюційні роки [3].

У січні-лютому 1921 р. обрано організаційний Центральний Комітет Пролеткультів у складі В. Блакитного, З. Невського й І. Кулика. Одночасно в Харкові створюється Губернська Рада Пролеткульту, до складу якої увійшли: В. Коряк, П. Арський (його в 1919 році відрядили з Петрограду до Харкова для зміцнення пролетарського літературного руху, після формальної ліквідації Пролеткульту, він очолив літературну групу «Жовтень», що за статутом підпорядкувалася ВАПП (Всеросійська Асоціація Пролетарських Письменників) [4]. 7 березня 1922 р. відбулися збори культурно-освітніх організацій, що ухвалили створення в Харкові Пролеткульту. На зборах обрано оргбюро, яке у березні розпочало організацію Пролеткультів на підприємствах міста [5].

Слід зазначити, що невеликі клуби Пролеткульту були організовані ще в 1918 р., коли у Харкові активно працювала літературна група «Цех каменярів». У 1919 р. створюються робочі літературні майстерні з метою планомірної, із найменшою витратою часу, передачі робочим знань, накопичених століттями в галузі літератури і поезії. Харківський Губернський Літературний Комітет заснував першу робочу літературну студію. Читаються курси теорії й історії літератури проф. М.П. Самаріним, теорії вірша А.В. Олександровою [6]. 4 березня 1920 р. О. Горський повідомив про створення у Харкові центрального клубу Пролеткульту і самоліквідацію «Цеху каменярів». До складу художньої ради клубу ввійшли О. Горський, І. Калюжний, І. Юхименко, В. Олешко, В. Коряк, І. Кривоніс, В. Боровий. Розміщався Пролеткульт у помешканні Літературно-художнього гуртка по

вулиці Московській, 20. З ініціативи професора О. Лейтеса при ньому створено літературну студію. Для читання лекцій запросили професорів філології О. Білецького, який читав лекції по російському романтизму, М. Макіна по історії поетики, поети М. Козирьов і Б. Златопольський.

Таким чином, на початку 20-х рр. у Харкові виникло ще декілька філіалів клубів Пролеткульту: клуб ім. Т. Шевченка (співробітників ГПУ) пров. Мироносицький, 7. При клубі працювали секції. Музична секція мала три підсекції: оркестром керував Копель, хором - Холмський, фортепіано - Рєдіна. Літературний гурток очолював Вержбицький, марксистський - Фрібор, драмгурток - Вяземський. [7], клуб студентів Сільськогосподарського інституту «Червоний орач». При клубі працювали російський і український драматичні гуртки; клуби: «Молодий більшовик», Вищої школи комскладу, художнього і театрального технікумів [8]. У художній збірці «Жовтень», видана в 1921 р. в дні святкування річниці жовтневої революції, характеризуючи культурне життя Харкова, писала: «За останні декілька місяців літературне життя в Харкові настільки пожвавилося, що виникла потреба в постійному місці, де б письменники і поети могли виступати перед громадянськістю. Допоміг Всеукрлітком, котрий одкрив у декількох місцях свої естради. Одна з таких естрад поміщається на Сумській вул., друга в клубі «Комуніст». Крім того, письменники організували свої вечори в «Селянському будинку» на Павловській площі» [9].

Ця збірка цікава й тим, що на її сторінках надруковано «Наш універсал до робітництва і пролетарських митців українських» за підписами М. Хвильового, В. Сосюри, М. Йогансена. Зрікаючись усіх старих літературних шкіл і напрямів, у піднесено–романтичному стилі вони писали: «Однаково одгетькуючи всіляких неоклясиків, ...що годують пролетаріят заялозеними формами з минулих століть, і життєтворчих футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та формалістичні школи і течії (імажинізм, комфутуризм тощо), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття. Мідяною сурмою скликаємо до наших лав розпорошені творчі одиниці робітництва. Формуємо загони. Організуємо регулярну армію митців пролетаріяту. Наші лави крилаті сповиватимемо залізною дисципліною робочих ритмів і пролетарських метафор. У цьому попередники наші й пророки – Шевченко і Франко» [10]. А теоретик літератури і критик В. Коряк свою статтю «Етапи» у тому ж збірнику закінчує такими словами: «Перегортається нова сторінка історії. Не нова «школа», не новий «напрям», не «течія» у межах старого мистецтва, але цілковите зірвання тяглости з усім попереднім, знищення всіх традицій. Початок нової ери» [11].

Цим декларативним виступам характерна властива Пролеткульту фразеологія. Ті, що підписали «Універсал», були за своєю суттю антипролеткультовцями. А пізніше їхня художня позиція стає цілком протилежною Пролеткульту.

Активніше затверджувався Пролеткульт у літературі й театрі, ці сфери духовного життя уявлялися партійним чиновникам найбільше зручнішими і

найдоступнішими для самодіяльної творчості. Проте, були спроби впровадити нову форму культури й в образотворчому мистецтві. У 1919 р. створено Всеукраїнський комітет мистецтв із різноманітними підвідділами і окремо Комітет образотворчих мистецтв у складі В. Вольського (голови), Л. Тракала і І. Штейнберга. Його найближчі завдання – скликання першого Всеукраїнського з'їзду робітників-митців, створення Всеукраїнської спілки художників і Всеукраїнської художньої Ради з представників різних напрямів мистецтва. У березні 1919 р. створено своєрідну філію російського пролеткульту – організація «Культ-пролетарських мистецтв», що проголосила самостійність існування, без фінансової підтримки держави, видання часопису і газети «Пролетарська творчість». Зроблено спробу виявити пролетарське мистецтво на Першій виставці, що була відкрита 22 лютого 1919 року підвідділом мистецтв при Відділі Народної Освіти Харківської Ради Робочих депутатів. Виставка складалася із трьох розділів: праці професійних митців, праці художників – самоучок, дитяча творчість [12].

Виставка, особливо розділ, що подавав діяльність художників - самоучок, показала відірваність ідеї непрофесійного пролетарського мистецтва в межах Пролеткульту від реального життя.

9-11 грудня 1922 р. у Харкові проходила Всеукраїнська конференція Пролеткультів, на якій проаналізували результати діяльності Пролеткультів в Україні: «Ціною надлюдських зусиль і жертв власної крові він (пролетаріат) побудував величезні обриси пролетарської держави, а тепер наповняє його змістом і устигає в цьому. ...Доказом цьому служить робота Пролеткультів в Україні» [13]. Такий висновок зроблено передчасно, насправді більша частина письменників знаходилася в опозиції до Пролеткульту. Причиною були методи проведення більшовицьким керівництвом національної політики в Україні. Як не прагнула більшовицька влада загнати всіх українських письменників до офіційного Пролеткульту, завдання якого поширення в Україні російської «пролетарської культури», як влада не прагнула об'єднати їх навколо офіційного часопису «Шлях мистецтва», - у Харкові на початку 1920-х р. створено декілька організацій літературної інтелігенції.

Оргбюро незабаром залишив В. Блакитний, який організував літературні сили навколо «Вістей». 3 квітня 1922 р. створено Спілку революційних селянських письменників «Плуг», як соціально-культурну, творчу організацію, покликану об'єднати розрізнених селянських письменників, спираючись на ідеї співробітництва революційного селянства з пролетаріатом. «Працюючи як соціально-культурна творча організація, об'єднання «Плуг» не перешкоджає окремим його членам вступати одночасно в інші організації, що існуються на підгрунті відстоювання соціалістичної культури, таким чином, не корпоративні, а суспільні інтереси керують усією роботою товариства».

Масовий характер мала і перша організація пролетарських письменників «Гарт», створена 2 січня 1923 р. Організатором її був Василь Блакитний.

Пролеткульт продовжував існувати, зробивши з № 3 часопис «Зорі прийдешнього» своїм друкарським органом. Слід зазначити, що цей часопис почав виходити з січня 1922 р. як орган секції пролетарських письменників Всеукрліткому. В другому номері половину матеріалів подано українською мовою, друкувалися вірші М. Хвильового, В. Сосюри, І. Сенченка, розповіді Г. Михайличенка. Український матеріал містився в «Зорях прийдешнього» і пізніше, коли він став органом Пролеткульту.

Одночасно з заходами щодо створення Всеукраїнського Пролеткульту у 1922 р. здійснено передчасну спробу створення «Федерації пролетарських письменників і митців». Організаційно це художнє об'єднання оформилося в січні 1922 р., а в березні того ж року почали видавати друкарський орган - газета «Арена». Опубліковану в ній Декларацію про створення Федерації підписали: від української секції – М. Хвильовий; від російської – В. Стрельникова, Є. Хазін, М. Розанельський. У Декларації зазначалось: «Ми розуміємо федерацію не як анархізм даної групи, а лише як заперечення національного мистецтва. Члени федерації творять різними мовами і відповідно поділяються на секції мов, які сфедеровані в єдиний цілком неподільний колектив. Ми категорично заявляємо, що всіх письменників федерації, котрі не будуть підтримувати нашої програми і підуть старими стежками міщанської ідеології, або стежками зоологічного націоналізму, будемо виключати з нашого колективу. Федерація висуває гасло: - до загальнолюдського мистецтва, до комунізму через полум'я дебатів, дискусій, полеміки в межах самої федерації пролетарських письменників» [14]. Федерація, крім декларативних положень програми, не мала реальних умов для існування й у тому ж році самоліквідувалася.

У 1924 р. Пролеткульт залишила група російських письменників і створила нову організацію ВУАПП (Всеукраїнська Асоціація Пролетарських Письменників). З цього моменту можна вважати Пролеткульт як літературну організацію, ліквідованим, хоча його театральні, музичні студії ще певний час існували. В. Блакитний охарактеризував ВУАПП як «уламок мертвонародженого на Україні Пролеткульту». До складу ВУАПП ввійшли: М. Голодний, З. Невський, С. Радугін, Р. Соболь, Є. Хазін, В. Гадзінський та ін. Ця організація прагнула вести розкол у літературний руху в Україні за національним принципом, протиставляла культуру російського міста українському селу. Українофобські настрої ВУАПП стали причиною не прийняття цієї організації до складу «Гарту» як російської секції, хоча переговори про це велися [15].

Слід зазначити, що Пролеткульту, як формі комуністичної ідеології, характерний мотив боротьби з тим специфічно людським чинником, завдяки якому створюється і підтримується індивідуальність людини. Це ті аспекти життя, у котрих людина може брати участь лише як індивідуальність, не може замінена ніким іншим. Така культурна творчість, насамперед художня.

Таким чином, Пролеткульт ставив своїм завданням поширення в Україні російської «пролетарської культури». Українська культура, незважаючи на інтернаціональні ідеї Пролеткульту, досить швидко набула національного змісту. І в цьому полягає відмінність діяльності Пролеткульту в Україні і в Росії.

Пролеткульт став відправною точкою для створення численних творчих об'єднань, які визначили розвиток української культури в 1920-і р. Прагнення художньої інтелігенції України знайти свій спосіб культурного розвитку на основі національної ідеї привело до появи памфлета М. Хвильового «Європа чи Просвіта?», закликів М. Зерова «До джерел!» (світової культури), до виникнення нових напрямків у літературі, образотворчому мистецтві, театрі.

Як просвітня й освітня організація, Пролеткульт мав позитивне значення. Для оволодіння культурою (навіть пролетарською) була створена широка мережа самодіяльних клубів, товариств, студій, де читали лекції і вели заняття з літератури і мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Брати Гордіни.* Соціологія і соціотехніка. Ч. 1. - Петроград, 1918. - С. 226. **2.** *Волкогонов Д.* Ленін. Політичний портрет: У 2 кн. Кн. 2. – М., 1994. - С. 178. **3.** *Михайличенко Г.* Пролетарське мистецтво. // Мистецтво: Літ.-мистецький тиж. Української секції Всеукрліткому. Ч. 1, 1919 р. – Травень. - С. 27-29. **4.** *ЦДАВОВ України,* ф. 166, оп. 4, од. зб. 180, арк . 172-178. **5.** *Художнє життя.* – 1922. - № 1. - С. 9. **6.** *Шляхи творчості.* - 1919 г. - № 4. - С. 54. **7.** *Вісті.* – 1921. - 8 травня. **8.** *Художнє життя.* – 1922. - № 1. - С. 9. **9.** *Жовтень.* – 1921. - С. 7. **10.** *Лейтес А., Яшек М.* 10 років української літератури // ДВУ. - 1930. - С. 65. **11.** *Там само.* - С. 64. **12.** *«Перша виставка».* Підвідділ Мистецтв при відділі Народної Освіти Х. С. Р. Д. Виставочна секція. - Х.: Рад. типографія, 1919. - 32 с. **13.** *Дешевов К.* Те, що відживає, і те, що народжується. // Художнє життя. – 1922. - № 12. - С. 3. **14.** *Арена.* Орган Всеукр. федерації пролет. письменників і митців. - Х., 1922. – Березень. - № 1. **15.** *Ведмідський О.* Літературний фронт (1919-1931) // Літ. архів. Матеріали до схеми розвитку літературних організацій на радянської Україні. Кн. 4–5. – К., 1931. - С. 104-128.

Надійшла до редколегії 3.10.2000 р.

УДК 130.2

М.В. Дяченко

УСПАДКУВАННЯ В КУЛЬТУРІ І КУЛЬТУРНА ТВОРЧІСТЬ

Збереження спадщини здійснюється завдяки її переосмисленню на основі нового бачення раніше створених цінностей. Творчість в художній культурі – це постійний вихід за межі традиційного

Передумовою будь-якої творчості є культурна спадщина. Оскільки культурна творчість – це перетворююча об'єкт діяльність, то вона, з одного боку, змінює (зокрема, заперечує, відкидає) традиційні види діяльності, а з другого, продовжує і збагачує їх у нових, змінених умовах. Окрім того, вона містить в собі і те, що раніше не існувало безпосередньо в старому, а виникло в процесі розвитку. Поступ людського духу має своєю передумовою наявність певного матеріалу, на який він спрямований і який він не тільки примножує, не тільки розширює, додаючи до нього новий матеріал, але й суттєво обробляє, перетворює. Це успадкування є одночасно і отриманням спадщини, і вступом до володіння цією спадщиною.

Найпоширенішим визначенням поняття творчості є таке: творчість – це цілеспрямована діяльність людини, яка створює матеріальні й духовні цінності суспільного значення. У процесі розподілу праці на розумову і фізичну творчість стає професійною діяльністю художників (художня творчість) і вчених (наукова творчість). Існує також у різних формах самодіяльна творчість мас. В основі будь-якої творчості лежить людська потреба в побудові нових форм і засобів культурної діяльності, виробництві матеріальних і духовних цінностей. Культурна творчість вписується в загальносоціальне структурне сприйняття людиною світу: потреба – діяльність – предмет споживання.

Творчість – це евристична діяльність, яка припускає здійснення людиною того, що раніше безпосередньо не існувало, воно містить момент несподіваного, непередбаченого, імпровізаційного. Але в дійсності немає абсолютно нового і несподіваного стосовно існуючого. В процесі творчості старе заперечується новим, але разом з тим нове спадкоємно пов'язане зі старим. Невизнання зв'язку нового зі старим перетворює його в чудо. Воно і є «чудом» людської діяльності, але таким «чудом», яке детермінується усім попереднім розвитком.

У процесі культурного успадкування людина розглядає спадщину в контексті існуючої історичної епохи. Збереження спадщини здійснюється завдяки її переосмисленню на основі нового бачення раніше створених цінностей. Шекспірівський «Гамлет» час від часу ставиться заново, в тому виді, в якому відповідає рівню мислення кожного нового покоління. Сприймання по-новому культурної спадщини – це своєрідне забезпечення людству «живучості». Нове бачення предмета залежить безпосередньо від самого суб'єкта, його попередньої установки на сприймання. Тут велике значення має рівень культури успадкувача, його здатність оволодівати накопиченим культурно-історичним досвідом, а також уміння сприймати соціокультурний контекст того історичного періоду, в якому він живе. Ще один шлях до творчого сприймання успадкованих цінностей – це уявне їх «повертання» до очей дослідника новими гранями. Внаслідок цього предмет сам «показує себе», тобто постає в новому світлі, повертається до дослідника раніше невидимими гранями. І в першому, і в другому випадках процес творчості грунтується на емпатії, тобто на спроможності побачити об'єкт з незвичайної точки зору уявного «Я», яка відрізняється від загальноприйнятої думки. Цю властивість Людини-Творця в побуті часто називають «іскрою божою» або вмінням перетворювати звичайне в дивовижне.

Творчість, особливо в художній культурі, припускає постійний вихід за межі традиційного. Намаганням перебороти традиціоналізм є рух авангардизму з його пафосом заперечення тези про невідповідність традиційного реалістичного мистецтва існуючій дійсності. Результатом естетичної діяльності, художньої творчості повинен бути не художній образ, а річ. Деякі теоретики «лівого», зокрема так званого «виробничого мистецтва» (Б. Арватов, Б. Кушнер, М. Тарабукін та ін.), висловлювали думку про злиття творчої художньої діяльності з працею. В дусі вульгарного соціологізму проголошува-

лося кредо: мистецтво – це виробництво, виробництво – це мистецтво. Такого роду естетична, а по суті, нігілістична, установка була своєрідною альтернативою теорії «чистого мистецтва» з її намірами відмежуватися від прози життя. Програма «виробничників» грунтувалася на методології заперечення за принципом «не – а» (не скульптура, а меблі, не картина, а матеріальна річ та ін.). Вона віддзеркалювала не стільки перебудову життя і побуту, скільки руйнування художньої культури в усіх усталених формах і видах, закликала до апології техніцизму.

Відомо, що в період непу замість ідеї про романтичну «працю – творчість», яка відбивала умонастрої деяких представників творчої інтелігенції часу воєнного комунізму, прийшла просто «праця». «Мистецтво» і «праця», які раніше розглядалися як злиті в єдиній праці-творчості, розпалися. Треба було оволодіти секретами наукової організації праці, вчитися культурно працювати. І певною мірою символічним був той факт, що пролетарський поет-романтик, прихильник «виробничого мистецтва» О.К. Гастєв став керівником Центрального інституту праці. Він ставить завдання «випрямлення» народної психології, визволення її від тягаря таких національних рис, як мрійливість, широка розмашистість, схильність до «філософських нахилів». Необхідно, - підкреслював він, – «вписати людину в рух "машинізму"», адже людина – це «одна з найдосконаліших машин». «Ту патріотичну розтелепуватість, яка є характерною для всіх наших билин, анекдотів і художньої літератури, - зауважував О.К. Гастєв, - слід знищити безповоротно, привчити народ пильно спостерігати і точно фіксувати» [1, с. 50-51]. Культура в його інтерпретації – це перш за все культура праці, мистецтво технології, діяльність, техніцизм, тренаж. Гуманітарний аспект культури, таким чином, немовби відходить на задній план: «Від гарячих слів про освіту, виховання і культуру ми переходимо до тренажу. Культура – це сума звичок народу, його вміння працювати, сума його виробничих можливостей» [1, с. 55].

О.К. Гастєв, який пройшов велику трудову школу на промислових підприємствах Росії і західних країн, звичайно, відразу помітив велику різницю в культурі і організації праці російського і західноєвропейського робітників. Він розумів, що Росія – велика і простора країна, в якій ще не вироблені усталені культурно-трудові традиції, якщо не зважати на окремі локальні промислові зони. Тому наміри О.К. Гастєва та його однодумців прищепити: вітчизняному виробництву наукову організацію праці, культуру індивідуальної і масової трудової творчості праці, безумовно, було позитивним явищем. Стосовно гастєвської концепції «машинізму», в контексті якої осмислювалася людина, і нігілістичних суджень стосовно гуманітарної культури, то тут чітко окреслюються «гріхи» «лівого», «виробничого» мистецтва. У О.К. Гастєва є пророцькі думки стосовно долі культури в СРСР: «Ми – країна, що не має традицій. Це наше щастя і наше нещастя. Перед нами відкриті безмежні можливості; за нашою спиною немає ранця з традиціями. На нас не тисне усталеність культу-

ри, як вона тисне англійця або навіть американця. Але ми схильні до численних культурних спокус, нас можуть нескінченно виснажувати експромтні кампанії, ми часто приречені жити у нескінченній "зміні віх"» [1, с. 55].

Загалом, незважаючи на негативізм у відношенні до традиційного мистецтва, «виробниче мистецтво» мало і позитивні ідеї – перетворення праці в творчий процес, естетизація виробництва і речового середовища, синтез художнього і технічного та ін. Частково ці ідеї втілилися в таку форму культурної творчості, як технічна естетика, дизайн. Але спадщина «виробничого мистецтва», ідейно розгромленого в 20-ті рр., ще досконально не досліджена. Можна припустити, що в ньому міститься значний позитивний матеріал з точки зору «технології» творчості. Це стосується й інших напрямів «лівого» мистецтва.

У 90-і рр. переосмислюється з нових історичних й естетичних позицій творчість авангардистів, зокрема М. Шагала, В. Кандинського, Н. Гончарової, О. Розанової, П. Філонова, М. Ларіонова, К. Малевича, Л. Попової, І. Мінькова та ін. Заборона авангардизму в СРСР зовсім не означала, що цей напрям художньої творчості перестав існувати. Більшою або меншою мірою його вплив відчували визначні художники (П. Елюар, П. Пікассо, С. Далі та ін). Чи можливо задовольнитися поясненням живучості авангардистських тенденцій у мистецтві лише впливом перманентної кризи буржуазного суспільства і втіленням анархістського, суб'єктивістського світорозуміння художників? Авангардизм, як мистецтво асоціативних структур, пов'язаний з динамікою науково-технічного прогресу і бурхливим розвитком абстрактного мислення, де зміщується акцент з безпосереднього сприймання речей на їх асоціативне переживання. Однією з традиційних тем мистецтва авангарду є взаємовідношення людської культури і машинної цивілізації, співвідношення духовності і предметності в культурі, морального і науково-технічного прогресу. Цей напрям у мистецтві не може претендувати на абсолютну художню істину, але він віддзеркалює певні особливості життя (зокрема алогічність, ірраціональність, абсурдність) і є засобом самовираження особистості, заперечення ідей безконфліктності і традиціоналізму в культурі.

Іноді авангардизм у мистецтві інтерпретується як мистецтво абсолютного заперечення, руйнування у відношенні до старої культури. Підставою для подібної оцінки авангардизму були і заяви самих авангардистів. Так, К. Малевич зауважував у 1918 р.: «Ми, живописці, повинні стати на захист нових будов, а поки що треба закрити, або насправді висадити в повітря і спалити в крематорії останки греків, щоб пробудити до нового, щоб чистим був новітній образ нашого дня» [3, с. 10]. Однак з цим навряд чи можна погодитися, адже в культурі, і особливо в мистецтві з його багатовіковими традиціями, в принципі неможливо створити абсолютно нове ні за формою, ні за змістом.

Авангардизм, як форма нового культурного мислення свого часу не мав широкої підтримки, народні маси були не готові його сприйняти позитивно. Це і зрозуміло, адже він став своєрідним запереченням естетичного ідеалу

традиційного для Росії візантійсько-російського стилю в мистецтві, що уособлював умонастрій в дусі «народності» і «православ'я», віками усталеного побуту. В післяреволюційний час цей напрям у художній культурі не отримав офіціальної підтримки і був підданий остракізму. Заборона і табу чиновників від культури у відношенні до авангардистів збіднювали вітчизняну культурну спадщину, призводили до зниження загального рівня і «тонусу» художньої творчості. Але чим гучнішим і формальнішим було офіційне заперечення мистецтва авангарду, тим більшу зацікавленість воно викликало у молодих поколінь. І це зрозуміло, адже існує аксіома: творчість згасає в атмосфері заборон і монополізму в мистецтві. Культурна творчість – це багатоголосся, поліфонія, діалог, єдність збереження і заперечення, гармонії і дисонансу.

В.А. Кругликов описує зустріч людини з культурою як чотири ідеальні ситуації: Людина – Абсурдист (заперечує буття через його абсурдність, але все-таки живе в ньому); Людина – Діяч (смисл життя бачить в праці і залежно від ступеня відчуження останньої еволюціонує до Людини – Абсурдиста або до Людини – Творця); Людина – Творець (його життя в культурі – діалогічно нескінченний процес, який існує у формі постійної креативності); Людина – Фантаст (створює вигаданий нею самою світ і намагається жити в ньому) [2, с. 184-190]. Мабуть, доцільно говорити про Людину – Культури в єдності всіх цих аспектів, але, безумовно, що вона, істота, яка створює культуру і саму себе, є перш за все Людиною – Творцем. Як суб'єкт культурно-творчої діяльності, вона повинна мати – розум, уяву, гармонійно поєднувати здатність до аналітико-синтетичного й інтуїтивного, свідомого і несвідомого сприйняття світу.

Творчий процес майже завжди проходить три основні стадії: 1) вивчення об'єкта, виникнення задуму нового витвору; 2) кристалізація замислу (узагальнення результатів, моделювання елементів нового); 3) практичне втілення замислу в певному матеріалі, створення оригінальних, принципово нових, повністю непередбачених цінностей. З точки зору діалектики культурно-творчий процес - це "зняття". Його "архітектоніка" складається з трьох моментів: заперечення застарілого, спадкоємне збереження життєздатного та формування нового. Отже, успадкування і творчість в культурі за своїм змістом збігаються, але кожний із цих трьох моментів може домінувати що до двох інших. Все залежить від конкретних обставин, в яких відбувається дія суб'єкта. Необхідно мати на увазі: якщо спадкоємність культурного досвіду – це переважно об'єктивна передумова творчості, без якої людина взагалі не може вийти на рівень евристичної діяльності, то заперечення - перш за все суб'єктивний спосіб самоствердження Людини – Творця. Можна сказати і так: творити – значить не погоджуватися з традицією, авторитетами, виробленими раніше стереотипами мислення і діяльності.

Культурно-творча діяльність завжди діалогічна (а не монологічна), в ній беруть участь Людина – Творець і Людина – Спадкоємець, художник і публіка (навіть «уявна публіка»). Художній витвір – це своєрідний витвір колективної

дії, співтворчості Людини-Творця як з попередніми поколіннями, так і з своїми сучасниками. Її "соліруюча" роль здебільшого залежить від можливості актуалізації творчих потенцій. Тиціан, Данте, Шекспір, Л.Толстой, Ф.Достоєвський, Т.Шевченко – геніальні Творці культури, але вони – спадкоємці і продовжувачі створеного раніше культурного потенціалу. У кожного з них була своя, образно кажучи, «Шинель» Гоголя. Кожний художник, творець вступає в діалог зі «своєю публікою» і в співтворчості, що грунтується на діалектиці заперечення і збереження, створює нові культурні цінності.

Заперечення, критичність – важливий елемент такої обов'язкової якості Людини – Творця, як інтелектуальна незалежність. Можна мати високий рівень інтелектуальності, але якщо це інтелект конформістського плану, його творчі потенції будуть невисокими. Крім інтелектуальної незалежності новаторові, як правило, притаманні гостра допитливість, гнучкість при зіткненні з будь-якими проблемами, вміння порівнювати декілька альтернативних варіантів. Мабуть, одним із критеріїв, які відрізняють «новатора» від «адаптора», є більша здатність першого до критичного осмислення спадщини, до заперечення традиційних поглядів на предмет дослідження, перегляд традиційних поглядів на предмет дослідження, відкидання усталених догм і концепцій. Але це не означає, що «адаптори» повністю позбавлені елементів творчості в своїй діяльності. Творча праця – це єдність продуктивності і репродуктивності новаторства і традиціоналізму. Науці потрібні і «генератори» ідей, і їх розробники. Безумовно, реалізація творчих потенцій є важливою суттєвою ознакою гармонійно розвиненої особистості, основним критерієм культурного процесу. Але не можна, на наш погляд, цілком виключити з культурної діяльності людську діяльність репродуктивного характеру. По-перше, вона є необхідною передумовою творчості і, по-друге, сама репродуктивна діяльність не позбавлена моменту творчості. Штампувальник, наприклад, теж може бути творцем у своїй справі, хоча він виробляє (репродукує) одну і ту ж річ багаторазово, як і скрипаль, який повторює багаторазово одну і ту ж п'єсу і доводить до досконалості її виконання.

Можливості інтенсифікації культурної творчості в багато разів зростають за умови її комп'ютеризації. Людина-Творець передає комп'ютеру більшу частину репродуктивної діяльності, залишаючи за собою пріоритет безпосередньо творчої праці. Нині оволодіти культурною спадщиною (а без цього творчість неможлива) стає все важче. Причина – в лавинному збільшенні інформації. Вибіркове її використання призводить до неповного опанування культурною спадщиною. Вихід – в широкому використанні людиною високоінтелектуальної комп'ютерної технології.

Наприкінці XX ст., коли «комп'ютеризація» культури стає фактом дійсності, люди намагаються подолати психічний бар'єр перед комп'ютером. Не можна не бачити в ньому, незважаючи на його машинну оболонку, засіб гуманізації суспільства. Гуманно те, що допомагає Людині – Творцеві реалізу-

вати сутнісні сили і, передусім, здатність до творчого мислення. Комп'ютер колосально збільшує творчі можливості людини, зокрема, з його допомогою можна моделювати ситуації з історії людської культури, проводити екстраполяцію в майбутнє. Програмування в межах концепції культури як «другої природи» здатне створювати комп'ютерні моделі будь-яких світів – давніх, сучасних і майбутніх, з'ясовувати особливості технології цивілізацій і культур, знаходити між ними спадкоємні зв'язки тощо.

З розвитком комп'ютерної культури, відбудуться глибокі зміни в освіті людей. Їх суть полягає саме в тому, що буде домінувати установка на універсалізм і піднесення загальної культури. Людина зможе зайнятися істинно людською діяльністю – творчістю. Вона повинна все більше мислити і все більше користуватися тим, що комп'ютер визволяє її від інтелектуального автоматизму. В такій ситуації надзвичайно актуалізуються проблеми формування культури творчого мислення особистості. Людство не винайшло поки що інших ефективних способів виховання культури мислення, ніж вивчення історії філософської думки. Особистість обов'язково повинна пройти «школу» людської думки, школу культурно-історичної творчості як свого народу, так і людства загалом. Важливо, щоб людина не поверхово підходила до культурного масиву, не обмежувалася суто зовнішньою показовою оболонкою «цивілізації», а сприйняла б глибинні пласти спадщини. Головна мета виховання особистості полягає в оволодінні спадщиною, яке б детермінувало культурну творчість як засіб самореалізації людських сутнісних сил. Відомо, що культурна спадщина не зводиться до матеріалізованих у речах цінностей. Вона містить духовні цінності – норми моралі, настрої, звички, почуття, народні звичаї і, звичайно, інтелектуальну культуру, яка транслюється від покоління до покоління, культуру творчого мислення. Остання є сутнісною характеристикою людини.

Характерними ознаками культурного, тобто розвиненого, творчого мислення особистості, на наш погляд, мають бути: науковий світогляд, широкий інтелектуальний кругозір, наукова методологія, вміння поєднувати знання з практичними потребами, глибоке засвоєння духовного потенціалу попередніх поколінь, прагнення до самовдосконалення і самовиховання.

Звичайно, наведені характерні ознаки розвиненого, творчого за своєю суттю мислення, не вичерпують всього змісту терміна «культура творчого мислення». Складність виховання особистості полягає в тому, що культура мислення, як і культура почуттів, не дається людині в готовому виді. Свідомість – це продукт духовного виробництва. Кожна людина заново створює (за допомогою суспільства) себе як істоту культурну, духовну. Культурне успадкування і є тим «механізмом», який реалізує процес становлення людини як творчої істоти.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Гастев А.* Как надо работать: Практическое введение в науку организации труда. - М., 1966. – 472 с. **2**. *Культура, человек и картина мира.* - М., 1987. - 348 с. **3**. *Стерлингов А. и др.* Тяжелая судьба свода // Архитектура СССР. - № 3. - 1989. – С. 9-14.

Надійшла до редколегії 24.09.2000 р.

УДК 7.0722:001.891+130.2

А.П. Овчинникова

ДВА ЛИКИ МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Що таке "мистецтвознавство"? Яка його методологія? Автор розглядає проблему функціонування мистецтвознавства в системі сучасної культури

Що таке «мистецтвознавство», принаймні, у європейському значенні слова? Багато хто думає, що дана сфера рефлексії культури над самою собою не є науковим знанням. У деякому відношенні це дійсно так, якщо мати на увазі безліч праць, присвячених опису життя і творчості окремих відомих, мало відомих або незаслужено забутих діячів літератури, музики, живопису, театру, архітектури, кіно, того ж художнього слова. Не можна вважати теоретичним науковим дослідженням і різноманітні описи обставин створення того або іншого твору, спогади про особисті зустрічі з автором твору або безпосередньо з твором.

У таких звичних для європейця працях по мистецтвознавству – їх можна було б назвати екстенсіональними, оскільки вони мають на меті розширення кругозору, меж эстетичного почуття або пропонують читачеві той спосіб сприйняття твору, яким скористався мистецтвознавець – у подібних працях особливо значима красномовність мистецтвознавця, яка в окремих випадках перевершує виразні засоби автора. Праці такого типу і самі є мистецтвом, а не наукою.

Проте немало і таких мистецтвознавчих праць, мета яких – досягнення певного результату: кращого або просто іншого розуміння твору мистецтва, підвищення майстерності творчого діяча, виявлення максимально плідної комунікації автора, актора, виконавця з аудиторією, надання первинних навичок творчої роботи, іноді – виправлення неестетичних недоліків. Такі праці немов відповідають на запитання «як?», «як зробити?», а не на запитання «що це таке?». Саме вони нагадують наукове дослідження, а по суті і є таким. Їх можна назвати інтенсіональними, або структурно-інтенсіональними. Вони спрямовані не на розширення сфери досліджуваного предмета, а на поглиблене вивчення його структури, на подання предмета як деякої моделі або зразка діяльності.

Автори подібних праць стурбовані не стільки метафорами, скільки підвищенням строгості міркування, а то й одержанням такого висновку, якого неможливо дійти, коли увага зосереджена на красномовності. У природознавстві з цією метою використовують формальні засоби: мови логіки, математики, теорії інформації, різні схеми. Застосування визначених понять і фіксованих правил результату сприяє тому, що вчені можуть «домовитися» – відносно однаково розуміти один одного, а, відтак , застосовувати своє знання практично.

Здається, що такий шлях мистецтвознавству або неприйнятний, або, принаймні, обмежений. Адже використання логіко-математичного апарата у фізиці або навіть у математичній лінгвістиці зумовлене тим, що сам предмет дослі-

дження істотно спрощується – до моделі, в основі якої – уявлення про родовидові відмінності, про класи речей. За строгість і точність об'єктивного бачення предмета приходиться платити суттєвим його обмеженням, задовольнятися «зображенням найпростіших, доступних нашому досвіду явищ» [1, с. 39].

А. Ейнштейн, правда, підкреслює, що «цим займаються художник, поет, теоретизуючий філософ і природознавець, кожний по-своєму» [1, с. 40], але мистецтвознавцеві майже нічого робити з напрацьованими в класичній науці засобами дослідження. Занадто складний об'єкт мистецтвознавця, занадто обмежена можливість говорити про мистецтво об'єктивно (адже важливо не те, що у твір художника, музиканта, актора або письменника закладено «насправді» і для всіх глядачів однаковою мірою, а саме можливість інтерпретувати його різними способами), занадто примарна можливість що-небудь описувати кількісними засобами (не будемо тут говорити про щасливі винятки, типу математичного подання «золотого перетину» в живописі).

Залишається ще можливість розглядати мистецтво як Абраам Моль, – тобто як «інтелектуальний аспект штучного середовища, яке людина створює в процесі свого соціального життя» [2, с. 83], і міркувати про нього термінами теорії масових комунікацій, тобто мовою математичної теорії інформації і контент-аналізу, у цілком об'єктивістському дусі. Проте така соціокультурна математична модель мистецтва здатна зацікавити не лише мистецтвознавця, а й соціолога культури – адже на запитання про можливості вимірювання власне «эстетичної інформації» і рівня її розуміння задовільної відповіді немає.

Подібні розуміння ще на початку XX ст. (у працях В. Дильтея та ін.) порушили запитання про необхідність для гуманітарних наук і мистецтвознавства особливої гуманітарної методології. Вважали, що іншу людину, тексти, будь-які продукти культури і, нарешті, самого себе, варто не пояснювати через підведення під загальний і безособовий закон (так називаним номологічним поясненням), а розуміти, тлумачити як одиничне й унікальне через эмпатію, інтуїцію, співчуття, а також вслуховування в мову, яка «говорить людиною»: «Мова є будином буття, живучи в якому людина экзистує, оскільки, оберігаючи істину буття, належить їй» [3, с. 203].

Ця програма двох розбіжних методологій, як стало відомо до кінця XX ст. не могла бути виконаною. Занадто багато запитань залишилися без відповіді. Жодний природознавець не погодився з тим, що він лише пояснює, але не розуміє при цьому природу і свій конкретний (можливо теж неповторний!) об'єкт. Ніхто з них не прагнув віддавати ідею краси на відкуп лише мистецтвознавцям. Так, В. Гейзенберг зауважував, що з часів античності існувало два поняття краси: «правильне узгодження частин однієї з одною» [4, с. 269] і (ще за Парменідом) «світіння в матеріальному явищі вічного сяйва єдиного», і що обидва вони пов'язані з уявленням про цілісність і аж ніяк не чужі природознавству: «...у точному природознавстві, як і в мистецтві, головним джерелом розповсюджуваного світла і ясності є краса» [4, с. 282].

Була спокуса збереження єдиної методології не на природничонауковій, а на гуманітарній основі. І підстави начебто були. Природознавство – не більше, ніж один із фрагментів «життєвого світу», так само, як і поезія, воно не виходить за межі мови, «будинку нашого буття». Природні феномени теж «...є предметом розуміння у своїй культурній залученості... Відповідно і їхнє розуміння здійснюється за параметрами цього соціокультурного буття, що цілком вичерпує "герменевтичні" властивості природних об'єктів» [5, с. 36].

В такому разі постає запитання, що ж таке герменевтичний метод. Якщо методом вважати деякі операції пізнання і практичної дії, призначені для досягнення певного результату, тобто послідовність раціонально контрольованих і відтворених іншою людиною кроків, що спрямовані на одержання того ж самого результату, то герменевтичну інтепретацію з її пошуком нових змістів тлумачення об'єкта, з її «герменевтичним колом» розуміння, (проблема якого, за Хайдеггером, полягає зовсім не в тому, щоб підсумувати і вийти з кола, а в тому, щоб у це коло увійти), можна назвати «методом» лише в розмитому, у метафоричному смислі слова.

Такий метод (як метод) має два суттєві недоліки: по-перше, він не має на меті досягти зовнішнього результату, а лише розширює коло наших інтерпретацій; по-друге, цей метод, фактично, не відтворюється іншим користувачем - адже кожний новий інтерпретатор буде спиратися на власне «перед-розуміння», на свій «перед-розум», на своє знання і, особливо, на свою чутність деякої конкретної мови. Не йдеться ні про яку однозначність розуміння, ні про яку конструктивність. Очевидно, герменевтичні навички роботи надзвичайно корисні для мистецтва, для художника, який прагне бути унікальним. Але... не все те, що добре для мистецтва, добре і для мистецтвознавства, у всякому разі, для його інтенсіональної гілки.

Втім розвиток інтенсіонального мистецтвознавства буде, можливо, забезпечений у разі пошуку не лише нових засобів тлумачення тексту і комунікативної ситуації, але і відносно «технологічного» аспекту справи – можливих структур, інваріантних і відтворених способів їхньої реалізації. Які структури можна виявити в мистецтві? Зрозуміло, що ні числа і величини, (нехай навіть нескінченно малі), ні геометричні форми суттєвого значення в мистецтві не мають, у цьому слушність герменевтики. Проте...

Привертає увагу факт, що як учений не обходиться без слова «система» (пригадаємо «системи знання», «систему референції», «сонячну систему», «систему суспільних відносин», «систему хімічних елементів» та ін.), так і мистецтвознавець, у всякому разі, інтенсіонального типу, практично не може обійтися без цього слова. У поетиці Р. Барта аналіз «повноцінних знакових систем» і нібито «неповноцінних», тобто немовних «комунікативних систем, основаних на принципі аналогії» [6, с. 297], згадування «систем» – справа природна і звичайна. Ми говоримо про «системи» К. Станіславського, М. Чехова або Б. Брехта. А «система роботи актора над собою»? А «системи

мовної культури», «техніка мови як система», «система эстетичних цінностей», «мова мистецтва як символічна система», «система художніх стилів»?

Всі ці усталені словосполучення утворилися навряд чи випадково. Думаючи про якийсь предмет як про систему, ми можемо одержати про нього інші відомості, ніж якщо будемо думати просто про набір його властивостей. Система роботи актора над собою - це не сукупність необхідних дій, а організація їх послідовності, підпорядкованій певній меті. Художня система - це не просто набір властивостей, а такі властивості, що підтримують один одного, а всі разом створюють загальні властивості.

В такому разі чому б не скористатися для мистецтвознавчого аналізу теоріями різних систем, різними теоріями систем або навіть загальними теоріями систем? Можливі два заперечення.

Перше – філософсько-метафізичного характеру, спрямоване проти тези про об'єктивність результату системного дослідження: будь-яке структурування дійсності є результатом структурної організації мови, за межі якого дослідник не може вийти – адже він живе цією мовою. «Деяка система починає діяти, наділяючи смислом щось таке, що первинно цього смислу не мало... Поки системи немає... можливо безліч сполучень, що набудуть смислу лише ПІЗНІШЕ, після накладання будь-якої системи» [7, с. 20].

Але практично чи важливим є вирішення онтологічного завдання? Припустимо, що У. Еко не помилявся. Що це змінює? У книзі А. Цофнаса [8, с. 110-117] сформульований принцип структурної толерантності до метафізичного рішення, згідно з яким (стосовно даного випадку) питання про об'єктивну або суб'єктивну реальність художніх структур не більш важливе, ніж розбіжності математиків про природу числа: ці, розбіжності хоча і цікаві у філософському контексті, не заважають математикам відносно однозначно розуміти один одного і сподіватися на практичну інтерпретацію висновків – незалежно від метафізичних основ поглядів кожного з них.

Іншими словами, ми можемо, наприклад, думати, що світ творів мистецтва «насправді» є джерелом нескінченного різноманіття всіляких структур, а ми лише черпаємо, у разі необхідності, їх звідти, забезпечуючи собі можливість трактувати цю комунікацію найрізноманітнішими способами. Але, можна як У. Эко (І. Кант, М. Хайдеггер, Ж. Дерріда та ін.) вважати, що будь-який твір до нашого уявлення був безладним універсумом кольорів, форм, звуків, що лише ми надаємо цьому феномену смислу і певної структури.

Що змінює друга позиція в нашому сприйнятті результату художньої думки? Майже нічого! Адже ми подаємо його саме системно, інакше його не зрозуміти. Якщо мистецтвознавець говорить, що задум художника полягав у тому, що саме тому його дія і результат роботи структуровані таким чином, то він це пропонує не лише тому, що він сам структурований своєю мовою (культурою, людським походженням, архітектонікою життя та ін.), але і тому, що ті, до кого він звертається, перебувають в тому ж структурному полі. І не

має значення, що ми скажемо при цьому: такий світ, у якому ми живемо, або, такий світ, що ми собі створили? Не можна тільки сподіватися, що вдасться створити неструктуровану модель художнього твору - немає такого способу розуміння не лише продукту духовної культури, але і взагалі чого б то не було. Будь-яке розуміння – не більш ніж модель, а вважати, ніби існує остаточна модель, модель усіх моделей, універсальна система розуміння, безнадійно. Розуміння завжди часткове.

З принципом толерантності структурного дослідження метафізичних питань, фактично, погоджується і У. Еко: «…якщо спонукуваний бажанням винести остаточний вердикт читач захоче запитати себе, яку книгу він тримає в руках, структуралістську (йдеться про віру в онтологічну заданість Структури Структур – А.О.) або антиструктуралістську, то нехай знає, що автор згодний з обома ярликами» [7, с. 31].

Друге заперечення щодо використання системного підходу в мистецтвознавчому аналізі пов'язане з проблемою вибору адекватної концепції системного підходу. Цікаво, що постструктуралістська критика логоцентризму, європоцентризму, об'єктивістської метафізики мала те саме уявлення про системи і структури, що було характерне для класики французького структуралізму (Р. Барт, Ф.Де Соссюр, К. Леві-Стросс, Ж. Лакан). Ось що писав про поняття структури У. Еко (із посиланнями на праці інших авторів): «Йдеться про термін, що визначає одночасно ціле, частини цього цілого і відношення частин між собою, про "автономну цілісність внутрішніх залежностей", про деяке ціле, утворене сполученими воєдино частинами, причому усі вони залежать одна від одної і кожна з них може бути тим, чим вона є, лише у взаємозв'язку з усіма іншими» [7, с. 260].

Але що ж позначає «структура»: ціле, частини або відношення частин? Про які частини йде мова? Що означає «автономія цілісності» – автономія від чого? І головне: чи має структуру те, що утворене не «сполученими воєдино частинами»? Втім відмінність понять системи і структури істотна. У праці А.І. Уйомова зібрано й узагальнено декілька десятків визначень «системи» [9, с. 98-125]. У результаті отримано два (двоїстих) визначення – таких, що інші визначення слід визнати або логічно некоректними, або виникати з запропонованих як окремі випадки.

Відповідно до першого визначення, системою можна вважати «будь-який об'єкт, у якому має місце певне відношення із … заздалегідь визначеною властивістю» [9, с. 120]. У цьому визначенні завчасно фіксована властивість – це можуть бути: задум художника, автора літературного тексту, його рішення працювати у певному стилі або жанрі, дотримання вимог або норм певної культури, передбачувана функція твору та ін. – є концептом системного уявлення. Найчастіше він не формулюється явно, а лише передбачається. При цьому концепт визначає системоутворюючі відношення неоднозначно, що залишає простір для творчості як автора, так і інтерпретатора.

Структурою є деякі відношення (наприклад, фабула або послідовність дій актора), а саме такі, які здатні втілити цей задум-концепт, але не система загалом! Структура – можливо, найважливіший дескриптор (тобто характеристична властивість системи), саме на неї, головним чином, спрямована увага мистецтвознавця-інтенсіоналіста. Але системний підхід тим і відрізняється від структурного, що при системному підході структури розглядаються не окремо від речей, а разом із речами, що інтепретуються.Матеріал або річ на яких виконується структура, виступає субстратом. Таким чином, системним уявленням називається процедура перетворення будь-якого об'єкта в субстрат для деякої структури, що відповідає заздалегідь зафіксованому концепту.

Друге визначення поняття «система» припускає, що як систему можна розглядати будь-який об'єкт, деякі властивості якого перебувають у заздалегідь фіксованому відношенні [9, с. 121]. У такому разі концептом (заздалегідь передбачуваною основою системного уявлення об'єкта) є фіксоване відношення: наприклад, форма віршування, передбачувані комунікативні відношення (припустимо, відношення «автор – інтерпретатор – глядач», інтенція художника). Роль структури виконує вже не відношення, а певний набір властивостей даного предмета, що відповідає даному концепту. Обидва визначення стали основою так званої загальної параметричної теорії систем – зі своїми закономірностями, типологією систем за значеннями системних параметрів та ін.

Таким чином, у параметричній теорії систем об'єкти не поділяються на ті, що первинно, тобто «за своєю природою» є системами, або такими не є ні за яких обставин. Завдяки принципу універсальності системного підходу [8, с. 122-134] зберігається впевненість, що предмет інтенсіонального дослідження мистецтвознавця (звичайно, без претензій на те, що мистецтвознавство цим і вичерпується!) завжди можна розглянути в системному виді. Проте, завжди зберігається можливість будь-яку річ уявити і не як систему і саме так нею цікавитися.

Саме по собі системне уявлення не дозволить відповісти на безліч запитань змістовного плану – про те, що відчував художник, коли створював свої твори і на які почуття адресата він очікував, що стало основою оригінального погляду на предмет, що його зацікавив, якими обставинами зумовлена його інтуїція та ін. Але системне уявлення не мета, а лише засіб системного підходу.

Більшість характеристик предмета інтересів мистецтвознавця, хоча це і не завжди усвідомлюється, не можна визначити інакше, ніж через попередній розгляд цих предметів у системному виді, зокрема, такі властивості: здатність до самовідновлення (регенерації) – стосовно, скажемо, до певного жанру мистецтва; елементарність – наприклад, при відповіді на запитання, чи можна вважати самостійним твором мистецтва елемент поеми, коли його, цей фрагмент, включають у шкільну хрестоматію; іманентність, тобто наявність (або, відповідно, відсутність при неіманентності) властивості структури системи охоплювати елементи лише заданого об'єкта або включати дещо за його межами (при інтерпретації художнього тексту, при характеристиці мовної

комунікації, коли крім комунікантів і засобів комунікації передбачається дещо у соціальному контексті); стабільність – здатність твору або культурного акту зберігати свої властивості при змінах у його структурі; валідність (сила) – здатність системи змінювати речі, що входять до її складу (часто обговорюється питання про те, як значення слова змінюється в системі мовного спілкування. Валідність обговорюється, коли йдеться про впливи мистецтва на людину та ін.); завершеність – властивість системи не допускати приєднання нових елементів без того, щоб дана система перетворилася в іншу. А хто не намагався визначити природу унікальності твору мистецтва? А що означає цілісність – ступінь складності художнього твору, розуміння будь-якого тексту взагалі і чи можна цю цілісність якось розрізняти за ступенями?

Всі ці запитання передбачають звернення до значень різноманітних системних параметрів, які не визначаються кількісно і які у параметричній теорії систем не лише здобули свої дефініції, але й співвідносяться залежно від їхньої кореляції. Сталі кореляції значень системних параметрів розглядаються як некількісні системні закономірності, що дозволяють, як і будь-які закономірності науки, пояснювати явища, передбачати, ставити завдання одержати системи із заданими параметрами, обгрунтовано міркувати й аргументувати при вирішенні розбіжностей. Але на першому етапі застосування системного підходу в мистецтвознавстві, мабуть, найбільше значення має, по-перше, сама спроба побачити традиційні проблеми під іншим кутом зору, через призму відносно строго сформульованої концепції, і, по-друге, прагнення перетворити будь-яку частину мистецтвознавства зі зводу ні для кого не обов'язкових думок мистецтвознавців усіх часів і народів у різновид раціонального знання, однаково прийнятного для всіх.

Нарешті, без системного аналізу не обійтися і розглядаючи діалог культур. Якщо правильно те, що говорив К.Г. Юнг про різні типи концептів (екстравертний та інтровертний), прийнятих європейською і східною культурами, то зрозуміло, що йдеться про різні способи системного уявлення, а якщо говорити про конвергенцію культур, то це вже інша тема - проблема синтезу систем.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Эйнштейн А.* Мотивы научного исследования // Эйнштейн А. Собр. науч. тр. – Т. IV. –- М., 1967. – С. 39-41. **2.** *Моль А.* Социодинамика культуры: Пер. с фр. – М., 1973. – 406 с. **3.** *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Хайдеггер М. Время и бытие: Ст. и выступления: Пер. с нем. – М., 1993. – С. 192-220. **4.** *Гейзенберг В.* Значение красоти в точной науке // Гейзенберг В. Шаги за горизонт: Пер. с нем. – М., 1987. – С. 268-282. **5.** *Доказательство и понимание.* – К., 1986. – 312 с. **6.** *Барт Р.* Риторика образа // Барт Р. Избр. тр.: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М. – С. 297-318. **7.** *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб, 1998. – 432 с. **8.** *Цофнас А.Ю.* Теория систем и теория познания. – Одесса, 1999. – 308 с. **9.** *Уемов А.И.* Системный подход и общая теория систем. – М., 1978. – 272 с.

Надійшла до редколегії 13.10.2000 р

Театр
Телебачення



Кіно

УДК 792.071.2.027:37.013

Л.Ф. Голубцова

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ОСОБИСТОСТІ РЕЖИСЕРА

Розглядаються питання основ режисерської діяльності, формування професійної майстерності й виховання особистості майбутніх режисерів

В основі професійної майстерності лежать об`єктивні і суб`єктивні чинники. Необхідними і достатніми умовами її становлення є: спрямованість, творче мислення й самосвідомість фахівця. Спрямування – це сукупність тривалих мотивів, що орієнтують поведінку і діяльність особистості відносно конкретних ситуацій. Режисер, здійснюючи певні завдання, повинен уміти виявляти, формувати і розвивати інтереси, потреби, погляди, переконання, ідеали учасників тощо. Наука, культура, політика надають для цього широкі можливості. Завдяки останнім, розвиваються пізнавальні, естетичні інтереси і потреби особистості, формуються її моральні ідеали. Організація цього процесу потребує від фахівця-майстра багатства духовної культури, високих морально-естетичних, гуманістичних ідеалів, професійних інтересів і потреб, що складають загальне і професійне спрямування, а також психологічних знань про змістовні й операціональні аспекти спрямування особистості. В структуру спрямування входять домінуючі потреби, інтереси особистості, а також її погляди, переконання, ідеали, світогляд. Останнє є системою ціннісних орієнтацій особистості, її вибіркового ставлення до явищ дійсності. Тому саме спрямування особистості – найважливіший компонент її психологічної структури, що визначає поводження особистості.

У особистості можуть переважати такі структурні компоненти: ділове спрямування, коли її домінуючі інтереси, потреби визначаються завданнями діяльності; спрямування на спілкування, де більшою цінністю для особистості є взаємодія з іншими людьми; егоцентристське спрямування, коли поведінка і діяльність особистості визначаються власними інтересами, потребами, що найбільш значущі для неї. Водночас кожна особистість відрізняється змістом основного спрямування – пізнавального, суспільного, професійного, естетичного та ін., що в свою чергу характеризуються такими властивостями як: рівень, широта, стійкість, дієвість. Професійне спрямування особистості студента передбачає розуміння ним мети, завдань майбутньої діяльності, задоволеність обраною професією і бажання працювати після закінчення закладу освіти. Спеціальне дослідження, що проводилося нами з метою виявлення професійного спрямування студентів режисерських спеціалізацій, показало, що для абітурієнтів та студентів пріоритетною є робота керівника дитячого колективу, виконавця, викладача художніх дисциплін. На першому місці по закінченні вищого закладу освіти – праця як режисера або артиста професійного колективу.

Цілісний підхід до підготовки фахівця, становлення професійної майстерності припускає формування його професійного спрямування в єдності загального і

професійного розвитку. Реалізація даного підходу потребує професіоналізації навчально-виховного процесу і всіх аспектів діяльності студентів (навчальної, науково-дослідної, суспільної). Так, формування професійного спрямування майбутніх фахівців – випускників режисерських спеціалізацій – здійснюється в процесі профільованого викладання фахових дисциплін і введення до змісту цих дисциплін поряд із системою фундаментальних наукових знань конкретних практичних дослідницьких навичок, необхідних у специфічних умовах професійно-педагогічної, художньо-творчої, організаційної діяльності.

Умови існування сучасного театрального, естрадного, циркового, кіно- та видовищно-масового мистецтва висувають нові вимоги до виховання талановитих, добре підготовлених у професійному відношенні режисерських кадрів. Саме з цією метою режисерські відділення відкриті не лише для навчання театральних режисерів, але й режисерів кіно, опери, естради, масових свят і видовищ. Отже, існуюча школа зможе успішно виконати своє завдання лише завдяки різнобічному розвитку театральної освіти, що залежить як від досвіду і таланту педагогів, так, в свою чергу, і від стану нашої педагогічної науки, розробленості театральної теорії, прийомів і методів навчання режисерському мистецтву.

Театральна педагогіка, особливо в таких видах мистецтва як естрада, цирк, масові видовища, потребує нині нових програм та навчальних посібників, які б відображали сучасний розвиток системи Станіславського, узагальнювали досвід роботи театральної школи і могли слугувати правильним орієнтиром в організації і проведенні педагогічного процесу. Лише з 70-х рр. виникають праці, присвячені особистості режисера: Б. Захава «Майстерність актора і режисера», М. Кнебель «Про дієвий аналіз» і «Словесна дія», М. Карасьов «Станіславський і сценічні етюди», Л. Шихматов «Сценічні етюди», Г. Крісті «Виховання актора школи Станіславського», Й.М. Туманов «Режисура масового свята та театралізованого концерту», Й. Шароєв «Режисура естради і масових вистав» та ін. Безперечно, ці праці значно розширили палітру режисерської діяльності, стали надбанням театральної педагогіки, і все ж, зважаючи на складність професії режисера, в цих працях аналізується, передусім, емпіричний досвід авторів та їх попередників. І коли вже можна говорити про основні елементи виховання актора (Захава, Крісті, Кнебель), то у підготовці режисера ще чимало білих плям, усунення яких залежить від побудови концепції, здатної задовольнити будь-який із згаданих вище видів мистецтва.

Адже й постать режисера, починаючи з праць О.П. Ленського, В.І. Немировича-Данченка, Л. Курбаса, трактувалася по-різному. Нині постає завдання, спираючись на відомі положення театральної педагогіки, створеної протягом багатьох десятиліть провідними митцями, виховати режисера як самостійного художника, творця образності. А для того, щоб виховати художника, недостатньо озброїти його лише технікою і методом мистецтва. Слід виховати його і як людину, допомогти сформуватися як особистості, утвердитися на передо-

вих громадянських і естетичних позиціях. Тому поряд з професійними питаннями в даному дослідженні значне місце приділяється таким загальнотеоретичним поняттям як «професійна майстерність», «професійна спрямованість», «психолого-педагогічний тренінг» та ін. Лише засвоївши сутність цих понять, можна поєднати знання про них з елементами творчості, і лише при такому поєднанні можна вести мову про розвиток професійних якостей режисера.

Розуміння сутності роботи режисера стало зрозумілим досить давно. Ще один з перших видатних режисерів О.П. Ленський наголошував у своєму виступі: «Режисер, актор, драматург», що «…режисер повинен бути неодмінно педагогом». Варто прислухатися й до думки корифея українського театру П.К. Саксаганського про роль режисера у театрі, який, пройшовши тяжку школу самоука, поступово поділив свою роботу на такі послідовні етапи: 1) Ознайомлення з п'єсою та головною провідною думкою автора; 2) вивчення епохи, в яку діяли персонажі твору; 3) аналіз твору, характеристика дійових осіб; 4) детальний план виконання п'єси на сцені; 5) праця з акторами; 6) праця з технічним персоналом театру; 7) генеральна репетиція.

Практично всі ці пункти, чи як висловлювався Саксаганський, елементи роботи режисера не змінилися понині. Але ж стає цілком зрозуміло, що такий діапазон роботи потребує певних специфічних якостей, які потрібно розвивати. Послідовник корифея, який і сам вийшов з цього театру, відомий український режисер В.С. Василько говорив про значення режисера у створенні ансамблю – внутрішнього, глибокого, органічного, а для цього він має створити єдиний творчий організм, в якому б кожен відчував потребу творити разом.

На шляху до формування особистості режисера і розвитку його професійної майстерності не можна не відзначити внесок російських теоретиків і практиків. І все ж, дещо недооцінюється робота українських митців, починаючи з корифеїв, де режисерська постать мала свою нішу; не можна забувати про спадщину генія українського театру Л. Курбаса. І якщо в Росії його цінують, але поблажливо називають «українським Мейєрхольдом», то Україна не достатньо використовує здобутки митця, який чи не вперше створив школи не лише акторського, а переважно режисерського виховання. І торував свій шлях він не вслід за Мейєрхольдом, а паралельно з ним.

Він перший у режисурі проголосив, що «…поза сприйманням глядачів вистава не існує». Саме тому запровадив у театрі систематичне вивчення реакції глядачів на вистави, складу аудиторії, мистецьких уподобань окремих класів і прошарків. Глядачам роздавали спеціальні анкети, відповіді на запитання ретельно аналізували. Курбас любив сам сидіти серед глядачів і спостерігати їхню реакцію. Багато уваги приділяв він питанню психіки глядачів, характерові впливу на них кожного дійового куска вистави, вмінню актора свідомо володіти емоціями й думками аудиторії. Висунувши вчення про театр акцентованого впливу, він визначив, що першим напрямом іде МХАТ, а театр впливу – це італійська комедія дель арте. Іншими словами, якщо перший напрям об'єктивом

свого діяння має цілий психічний комплекс, діє через художній образ, то другий будує виставу відверто на публіку, використовує публіцистичні прийоми.

В обох системах використовуються принципи системи Станіславського, хоча вони й різні за своїм спрямуванням: перший спрямовано на партнерів, другий – на глядачів. І незважаючи на різні, на перший погляд, підходи, все ж слід відзначити, що в чистому вигляді театр вияву і театр впливу не існує. А тому і надбання театру впливу є надбанням театральної справи, як і надбання Л. Курбаса щодо виховання і навчання режисера театру впливу, стали в нагоді всій вітчизняній режисерській школі. Нині саме його пошуки в цьому напрямі заслуговують найпильнішої уваги театральних педагогів.

Серед видатних імен продовжувачів ідей учителя не можна не згадати ім'я В.С. Василька, який був не лише режисером і актором, але й драматургом, що створив немало інсценізацій. Він був і теоретиком театру – написав перші в українському театрознавстві «Фрагменти режисури». Спадкоємність і розвиток ідей учителя стане зрозумілою з такого прикладу. В 1920 р. Курбас здійснив знамениту інсценізацію шевченківських «Гайдамаків», в якій при поновленні постановки у 1924 р., у ролі режисера-лаборанта взяв участь і В. Василько, який співробітництво з Курбасом закріпить записом тексту інсценізації і виданням її тоді ж, у 20-х рр., окремою книжкою. І вже через багато років (1961) здійснить постановку «Гайдамаків» у своїй сценічній редакції, з новими наголосами, в одеському театрі ім. Жовтневої революції.

Не ставлячи за мету дослідження творчого шляху В. Василька, все ж звернемося до його доробку в театральній педагогіці, зокрема до питання про виховання режисера, про яке йдеться в його книзі «Фрагменти режисури»: «Я твердо переконаний, що кожен приходить у режисуру своїм, індивідуальним шляхом. Розум і інтуїція, образ і ідея, зміст і форма, національне й інтернаціональне, закони життя і фантазія, традиції і новаторство переплітаються у творчості кожного митця своєрідно. І все ж практичний досвід попередників є хорошою школою».

Для наступних поколінь режисерів він прагнув передати власний досвід і у книзі підкреслює значимість праці по вихованню молодих мистецьких кадрів. В мистецтві завжди жило почуття відповідальності за майбутнє українського театру. Один із його улюблених учнів В. Довбищенко відзначав особливості педагогічного методу В. Василька: в нього навчальний процес зрощується з виробництвом, що в самому театрі прищеплюється принцип студійності… Режисура і педагогіка нерозривно пов'язані в творчості В.С. Василька. «І це не механічна суміш, це хімічна сполука, це те, що характеризує творчий профіль майстра…». Саме тому актуальними нині є завдання щодо вивчення сучасного стану формування професійних якостей студентів та визначення конкретних шляхів щодо поліпшення навчально-виховного процесу. Для вирішення цих питань необхідно з`ясувати дефініцію професійної майстерності, її структуру, проаналізувати специфіку діяльності режисера, накреслити конкретні шляхи

щодо формування професійних якостей та психологічних властивостей майбутніх спеціалістів – режисерів.

Професійна майстерність виявляється в професійній діяльності особистості й поза останньою не існує. Професійна діяльність виявляється, насамперед, у професійній доцільності, по-друге, в індивідуально-творчому характері, по-третє, в оптимальності у виборі засобів. У нинішніх умовах дуже важливо знайти оптимальне рішення у формуванні режисерських якостей майбутнього фахівця. А для цього необхідно здійснити рішучий поворот до посилення індивідуального підходу, розвитку здібностей майбутніх спеціалістів, спираючись, передусім, на педагогіку співробітництва та самостійну роботу, а також активні форми і методи навчання: практичні й індивідуальні заняття, моделювання практичних та виробничих ситуацій, «художні ради», «круглі столи» тощо.

На перший погляд перелічені форми навчання не такі вже й нові, але у творчому процесі їхнє переосмислення отримає абсолютно нове звучання і забарвлення. Адже лише в творчому процесі педагог може поставити себе на один рівень зі студентами у пошуку творчого прийому чи засобу для образного рішення епізоду чи вистави, не боятися при цьому втратити свій авторитет. Навпаки, знання і досвід викладача допоможуть вибрати із безлічі варіантів найдовершеніший чи найцікавіший у художньому сенсі. Активне навчання має на меті зробити кожного студента безпосереднім учасником навчально-виховного процесу, який здійснює пошук шляхів і способів розв'язання питань, що вивчаються в курсі режисури. Для цього навчальний процес має бути, по-перше, імітацією того середовища, в якому повинен працювати студент як майбутній режисер; по-друге, бути спрямованим на реалізацію конкретних цілей і завдань, передбачених певною установою мистецтва чи культури; по-третє, виробляти у студентів уміння й навички вирішення творчих, організаційних та психолого-педагогічних ситуацій. Активні методи навчання, до яких передусім слід віднести театрально-педагогічні ігри, дають змогу формувати знання, професійні вміння і навички студентів через залучення їх до інтенсивної творчої діяльності. Навчально-педагогічні ігри посідають у сучасній педагогіці важливе місце, незалежно від фаху, і тут доцільно нагадати хрестоматійні рядки з праці А.С. Макаренка «Гра»: «Є ще один важливий метод – гра… треба насамперед сказати, що між грою і роботою немає такої великої різниці, як дехто думає... В кожній хорошій грі є насамперед робоче зусилля та зусилля думки… Дехто гадає, що робота відрізняється від гри тим, що в роботі є відповідальність, а в грі її немає. Це неправильно: у грі є така сама відповідальність, як і у роботі, – звичайно, у грі хорошій, правильній…». Останні слова лише підтверджують думку про застосування гри, тим більше, що саме вона є не лише засобом, але й метою театрального мистецтва.

Театрально-педагогічна гра – це групова вправа по виробленню оптимальних рішень, застосуванню навчальних методів і прийомів у штучно створених

умовах, що відтворюють реальну обстановку в процесі підготовки, організації і реалізації постановки. Її учасники в процесі імітаційного моделювання занять, вирішення творчих, організаційних та психолого-педагогічних ситуацій дістають конкретніше уявлення про суть своєї майбутньої діяльності. Як правило, гра відзначається динамізмом, прийняттям декількох варіантів рішень і рекомендацій, обмеженістю в часі. У кінцевому підсумку виробляються оптимальніші колективні рішення, освоюються найефективніші методи і прийоми роботи. Дослідження показало, що використовуючи методи і засоби, в тому числі й гру, можна ефективно впливати на формування режисерської особистості. Чільне місце в цьому ряду займає ділова гра. В певному розумінні вона є імітацією професійної діяльності, що пов`язана з управлінням навчально-виховним процесом. Такі ігри використовуються для розвитку творчого мислення, формування практичних умінь і навичок, для стимулювання уваги й підвищення інтересу студентів до занять, активізують процес оволодіння майбутньою професією.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Державна національна програма* "Освіта. Україна XXI століття" // Освіта. – 1993. – № 44–46. – С. 2-15. **2.** *Макаренко А.С.* Твори: В 7-ми т. Т.4. – К., 1954. – С. 367-368. **3.** *Азаров Ю.П.* Искусство воспитывать. – М., 1985. – 316 с. **4.** *Курбас Л.* Воспоминания современников. – К.: Мистецтво, 1968. – 203 с. **5.** *Василько В.С.* Фрагменти режисури // Василько В.С. Про мистецтво режисера: Навч. посіб. – К., 1948. – С. 260-261. **6.** *Коган Г.М.* У врат мастерства. – М., 1977. – 211 с **7.** *Творческое наследие В.Э. Мейерхольда.* – М., 1978. – 56 с. **8.** *Бердяев Н.А.* Смысл творчества. – М.: Правда, 1989. **9.** *Товстоногов Г.* Думки про сучасний театр // Культура і життя. – 1968. – 26 трав. **10.** *Вихрев В. (В. Довбищенко).* Шлях режисера. (Замітки про народного артиста України В. Василька). – К.: Театр, 1940. – № 6. – С. 6. **11.** *Дусаевский А.К.* Формула интереса. – М.: Педагогика, 1989. – 135 с. **12-** *Уманский Л.И.* Психология организаторской деятельности. – М., 1980. – 218 с.

Надійшла до редколегії 23.09.2000 р.

УДК 792.071.2.027 (477.54)

С.І. Гордєєв

ВАЛЕНТИНА ЧИСТЯКОВА ЯК АКТРИСА ШКОЛИ КУРБАСА (ОБРАЗ ОКСАНИ У ВИСТАВІ "ГАЙДАМАКИ")

Розглядаються особливості творчого методу Л. Курбаса у роботі з актрисою над образом Оксани, пошуки та відкриття режисера на шляху створення нових засобів виразності в акторському мистецтві

Про В. Чистякову як талановиту, своєрідну актрису почали говорити вже у 1920 році після вистави Леся Курбаса «Гайдамаки», яку здійснив режисер у Першому державному драматичному театрі ім. Т.Г. Шевченка. «Особливо прекрасною була Оксана-Чистякова. Вона була втіленням самої поезії», – залишив пам'ятку у своїх спогадах про актрису корифей українського театру І. Мар'яненко [1, с. 223]. У листі, адресованому В. Чистяковій у день її 80-річчя, народна актриса СРСР Н. Ужвій пише: «Коли згадую про той час, то першу, як актрису цього театру, бачу тебе в образі Оксани з незабутнього

сценічного твору «Гайдамаки», що так органічно, так художньо вивірено було неповторним, великим художником режисером Лесем Курбасом» [2, с. 4].

Це була одна з найвизначніших робіт В. Чистякової на початку 20-х рр., але у мистецтвознавстві вона вивчена недостатньо. Дослідження пошуку актриси у роботі над роллю Оксани дає відповідь на запитання, що стосуються основних принципів втілення Л. Курбасом шевченківської поеми. За допомогою В. Чистякової, яка залишила спогади про роботу в «Гайдамаках», нам вдалося простежити шлях, яким вона створювала сценічний образ. В.Чистякова вважала цю виставу надзвичайно щасливою подією у своїй долі, а свою роль – «провідною зіркою» натхнення, школою акторської майстерності. Робота з Л. Курбасом над образом Оксани мала важливе значення для всієї лінії пошуків, пов'язаних з розвитком у її творчості принципів психологічного аналізу ролі і разом з тим провіщувала цілу низку новаторських ідей, котрі найдуть своє втілення в сценічних образах актриси подальших років. Те, що пропонував акторам Лесь Курбас у період роботи над «Гайдамаками», було співзвучним усім учасникам вистави. Актриса згадувала: «Він вимагав від нас скрупульозної фіксації мізансцен, темпоритмів, жесту, інтонації… Усі ми розуміли його з напівслова, з напівнатяку і, безмежно довіряючи йому, беззастережно приймали його диктат. Мабуть, завдяки єдності в творчому мисленні і получилася така стрункa, такa єдина за стилем вистава» [2, с. 5].

На початку репетицій «Гайдамаків» Л. Курбас познайомив акторів з музикою, що була написана до вистави частково Р. Глієром, К. Стеценком, П. Прусліним, а частково взятої з творів М. Лисенка. В. Чистякова згадувала про цей незвичний для неї початок роботи: «Музика схвилювала нас, настільки була емоційною, значною, захопливою. Вона народжувала в уяві зорову, пластичну образність… Курбас розпочав роботу того ж дня. …Першу сцену прощання Оксани з Яремою ми повторювали кожного дня, поки я і мій партнер Ф. Лопатинський не відчули себе абсолютно вільно і почали жити на сцені органічно, щиро, немов у пісні про щастя, кохання, молодість» [3, с. 2]. Л. Курбас намагався допомогти молодій актрисі знайти власне бачення шевченківської Оксани і в сцені – «В Лебедині» (сцена-монолог Оксани), що була провідною у виставі. Режисер дав В. Чистяковій загальний напрям у пошуках пластичних засобів виразності сценічного образу, спираючись на її творчі можливості, і не нав'язував свого рішення сцени.

На заняттях у студії В. Чистякову привчили до фіксації форми, як рухової, музикальної, так і внутрішньо емоційної. Метод «фіксації» ролі знадобився актрисі в роботі над монологом Оксани. Згадуючи роботу з Л. Курбасом, В. Чистякова писала: «Олександр Степанович заздалегідь попередив мене, що рух не повинен бути ні побутовим, ні ілюстративним, ні мелодраматичним, а образним, виразним, має відрізнятись чистотою і точністю, завершеністю форми, ні в якому випадку не бути банальним, повинен бути музичним, пластичним (без побитої красивості), насичений емоціями, неповторним і

триматись в ритмі образу» [3, с. 6]. Побажання Л. Курбаса стимулювали творчі задуми актриси, яка в роботі над монологом надавала великого значення пластичному вираженню своїх емоцій.

Опис показу результатів самостійних пошуків наводиться В. Чистяковою в нотатках про роботу над монологом Оксани: «Я принесла на першу репетицію велику кількість «заготовок». «…Давайте спробуємо», – сказав Курбас. Все завмерло з нутрі, – мабуть, так відчуває себе людина перед першим стрибком з парашутом. Як я читала свій перший класичний монолог – не пам'ятаю. Знаю тільки, що залила його слізьми… На душі було світло від пережитого катарсису. «А ось плакати не потрібно, – сказав Лесь Степанович. – Нехай плаче глядач, якщо схоче.» І почав відсікати зайве» [3, с. 3]. З цього свідчення актриси стає очевидним, що режисер на певному етапі роботи над виставою чекав від виконавців, особливо молодих, які ще не мали акторських штампів тих творчих осяянь, що допомагали розкрити їх «резерви таланту». Крім того, сцена-монолог Оксани, як і попередня, будувалася у виставі поступово, початкове просторове бачення її форми трансформувалося сумісними зусиллями режисера і акторів. За допомогою В. Чистякової нам вдалося зробити реконструкцію цієї сцени, відновити детальну розробку її монологу, працюючи над яким актриса намагалася виконати всі вимоги, що висував до неї на репетиціях Л. Курбас. Нотатки актриси, її усні свідчення про роботу над монологом дають можливість простежити метод репетицій, технологію побудови інтонаційного та темпоритмічного малюнків ролі, мізансцен, багато з яких були метафоричними за змістом, тобто школу.

Розвиваючи задум Курбаса, В. Чистякова створювала образ Оксани, в якому б знаходили відображення і особисті її роздуми про шевченківську героїню. У період пошуку виразних засобів, за допомогою яких вона намагалась розкрити образ, «перед очима «оживали» сцени з вистави «Овечий источник» Лопе де Вега у постановці К. Марджанова, що залишила в душі глибокий слід» [3, с. 8]. В. Чистякова підкреслювала у своїх спогадах: «Особливо велике враження справила на мене гра Юренєвої в образі Лауренсії. Я була зворушена темпераментним монологом, що «заливав» гарячою, пристрасною хвилею увесь глядацький зал в сцені, де Лауренсія піднімала селян на повстання» [3, с. 8]. Аналізуючи особливості акторської індивідуальності В. Юренєвої, В. Чистякова відмічала, що її «…зачаровував її голос, ледь співучий та надзвичайний за забарвленістю, її пластика, легкість в русі, емоційна заразливість і та велика жіноча привабливість» [3, с. 8]. Характер прочитання монологу видатною актрисою безумовно допоміг В. Чистяковій утвердитися у своїх власних пошуках: в домашніх «пробах» акторської розробки монологу Оксани вона "спочатку находила емоційний стан, а потім форму образу" [3, с. 4]. При цьому їй стали у нагоді й уроки режисера ще у період роботи над «Царем Едіпом»: проживаючи психологічний бік ролі, вона виявляла в ній «ударні місця», а потім фіксувала форму їх емоційного виразу в пластичних акцентах (жесті-метафорі, незвичайному ракурсі тіла, темпоритмічних змінах мізансценічного малюнка). Результати

цієї напруженої роботи актриси знайшли своє відображення в сценічній версії монологу Оксани у сцені «В Лебедині».

Перед тим, як навести партитуру монологу, необхідно підкреслити, що велике значення у творчому та особистому житті як Курбаса, так і молодої актриси мала музика. Тому в період роботи з В. Чистяковою, яка ще не володіла теорією театрального мистецтва, Л. Курбас застосовував музичну термінологію. Актриса згадувала: «Олександр Степанович говорив зі мною на мові музикантів. Це було для мене більш зрозумілим та доступним. Наприклад, замість того, щоб сказати: «Кажіть ці слова поступово, повільніше» – він казав «Ritardando» і таке інше» [3, с. 4]. Дослідження акторського пошуку В. Чистякової в роботі над монологом дає відповіді на багато запитань, що стосуються основних принципів втілення Л. Курбасом шевченківського слова. Аналіз цього пошуку підказує, що головний його прийом роботи над монологом – це спосіб створення точної дії словом.

За задумом Курбаса (виходячи з ремарки інсценівки) перед сценою «В Лебедині» в оркестрі звучав ліричний мотив, на фоні якого відбувалася важлива подія: перед глядачем з'являвся Лейба-трактирщик, який показував шлях Яремі, що ніс на руках Оксану, яку він врятував від ляхів. Закривалася завіса-розсувка. Невелика пауза. І на сцену виходила Оксана у супроводі черниці. Хор, що був у виставі однією з головних дійових осіб, оточував сценічний майданчик, стаючи з боків. Черниця і Оксана сідали на східці. Монолог поділявся на дві частини: перша – «Без Яреми» і друга – «З Яремою», тобто, перша – «Безнадійність», а друга – «Жити! Жити!». Монолог починався «з нуля», напівголосу, не голосно, дуже стримано. Без руху, спустошено, в глибокому роздумі (зосередившись на думці, як не в собі), тільки вії очей дуже повільно піднімались, немовби знову бачать перед собою картину мук, які довелося їй пережити після розлуки із коханим. На цьому баченні побудовано перші вісім рядків її монологу:

Я сирота з Вільшани,
Сирота, бабусю.
Батька пани замучили,
А мене… боюся,
Боюсь згадати, моя сиза…
Узяли з собою,
Не розпитуй, бабусенько,
Що було зі мною. [4]

Наступні три рядки:

Я молилась, я плакала,
Серце розривалось,
Сльози сохли, душа мерла…

вимовлялись зосереджено, із закритими очима, не рухаючись, але за словами:

Ох, якби я знала,
Що побачу його ще раз,
Що обніму знову, -
Вдвоє, втроє витерпіла б
За єдине слово!

(Ці п'ять рядків позначені в партитурі «animando»)

Оксана поступово «оживала»: і в русі, ще дуже м'якому і несміливому, і слові, що набуває тембрового звучання, і в емоції, все більше захоплюючись. А далі на словах:

Вибачай, моя голубко!
Може, я грішила,
Може, Бог за те й карає,
Що я полюбила,

«закам'янілість», якщо можна так сказати, все більше покидала Оксану. При згадці про коханого все починало «розквітати» (позначка в партитурі «accelerando», тобто далі прискорювався темпоритм, поступово доходячи до «agitato» – збуджене, схвильоване). Так актриса йшла до кульмінації першої частини монологу, не розбиваючи його на «локальні» відступи, бо вони, ці відступи, звучали у неї як окремі ремінісценції початкової зосередженості, переходячи поступово в «сміліть розпачливої душі»:

Карай, Боже! твою правду
Я витерпіть мушу.
Страшно сказать: я думала
Занапастить душу.

В цих відступах для Оксани – Чистякової найважливіше не «з життям проститися», тобто не відчай, а «самоспалювання» заради кохання. Зі слів: «Він сирота, хто без мене його привітає?» - партитура монологу помічена такими музичними термінами як «vivace», «espressio», але все ще «dolce» і «cantabile».

Якби не він, може б… може,
І занапастила.
Тяжко було! Я думала:
О Боже мій милий!

Слова Оксани:

І він один на всім світі
Мене вірно любить;
А почує, що я вбилась,
То й себе погубить.

були вирішенні як кульмінація першої частини монологу.

Так я думала, молилась…
Нема його, не прибуде.

Далі в партитурі йшло позначення: «ritardando» і «diminuendo», яке розкривало зміст підтексту – свідомість, що: «Все це було! Тільки було!»:

Оксана на словах:

Нема його й не прибуде,
Одна я осталась…

нахиляла голову до плеча старої, закривши очі. І тут йшла невелика «пауза – передишка». Для глядачів вона «читалася»: «Оксана, зворушена несподіваним «відкриттям», завмирала, ніби в «забутті». Актрисі ця пауза надавала можливість непомітно для глядачів перебудуватись на спілкування з партнером, оскільки у Шевченка монолог Оксани надалі немов розривається діалогом з черницею: в

Оксани йде пряме звернення до старої – черниці. Але це лише уявний діалог! Для Чистякової він був тією буденною умовністю, яку треба було лише позначити, щоб не порушувати «правду життя», щоб у підкреслено-експресивній логіці поведінки органічно знайти «перехід» до другої частини монологу.

Діалог із черницею вирішувався актрисою як «згадка про Ярему». Таким чином, монолог сам по собі не переривався, він існував у паузі! Відомо, що сила паузи в театрі завжди загадкова. Про це добре знав Курбас і майстерно використовував паузу в монолозі. З Оксаною ніби нічого не відбувалося. Застигло все, закам'яніло, повисло у повітрі… І все насправді навпаки: дія у виправданій паузі носить згущений характер, що підкреслює її значимість, а зовнішня загальмованість прикрита булькотінням пристрасті.

Після паузи Оксана відкривала очі і дивлячись перед собою: «Бабусенько! Скажи мені, де я?» – запитувала, не відриваючись від своїх дум. «В Лебедині, моя пташко,» – відповідала черниця, після чого Оксана вставала, ніби пригадуючи:

В Лебедині? Чи давно я?

Черниця

Ба ні, позавчора.

Оксана

Позавчора?.. Стривай, стривай…

На цьому Оксана робила рух до черниці, ніби намагаючись сказати: «Не заважай!» Потім вона робила крок уперед. Перед дівчиною «вставала» картина врятування її Яремою. Лівиця простягалась уперед, і цим жестом-метафорою немовби розсувалася «пелена туману»; трагічне минуле знову поставало перед Оксаною яскраво і чітко. «Після акторської «кульмінації» починалася «друга частина монологу», – знову згадувала Чистякова, – все ніби стало «великим». Оксана народжується знову; в новій якості, як героїня» [3, с. 6].

Актриса в цьому місці монологу використовувала «компактний» звук голосу, не дівочі, а жіночі гарячі інтонації, широкий жест («con brio» і, навіть, «maestoso»). Все пристрасно, переможно, з експресією [3, с. 6]. «По всій Україні його знають!» – вимовляла Оксана-Чистякова урочисто, велично, із гордістю за коханого. І ця гордість звеличувала й саму Оксану. Актриса й у наступних декількох виразах добивалася повної реалізації режисерського задуму: «Оксана стає героїнею, достойною подругою Яреми».

Зовсім небагато сценічного часу і тексту було в розпорядженні В. Чистякової, але мовою пластики, руху, жесту вона намагалася за декілька хвилин розкрити перед глядачами всю глибину ємного та цільного характеру своєї героїні. Згадуючи роботу з Курбасом над створенням партитури монологу, актриса підкреслювала: «…Я багато зрозуміла, багато чому навчилась, і найголовніше, мені стало ясно, що в мистецтві немає канонів, кожний раз «терра інкогніто», кожний раз відкриття, але в той же час необхідне абсолютне знання свого людського матеріалу, тобто можливостей свого психофізичного апарату, абсолютне володіння і керування цим матеріалом. Необхідно стати господарем

своїх емоцій, господарем не марнотратним і, в той же час, щедрим (парадокс?!), необхідно збільшувати палітру емоційних фарб і потрібно, в той же час, навчитись відбору цих фарб. Потрібно вчитись композиції… Кожний монолог – це «мікродрама». Ті ж самі закони: зав'язка, розвиток, кульмінація, драматургічний спад, фінал. Потрібно виростити в собі коректора, тобто, своє друге «Я», яке стежить , фіксує недоліки і достоїнства, стримує емоції і відпускає їх. Я зрозуміла, що найнебезпечніше в нашій справі – «самовплив» емоцій. Емоції потрібно тримати в руках так, як вершник тримає скакуна, відпускаючи повід перед перепоною, і емоції актора мають право на сплеск і можуть вирватись і засяяти як протуберанець на сонці, і знову ж таки, з дозволу «коректора» [2, с. 12].

У самій виставі все ж таки ключовою стала картина побачення Оксани і Яреми. Суворий дух шевченківського епосу визначив лаконізм і навіть аскетизм оформлення: оббита сірим полотном сцена зі станками вглибині. Зеленувате світло. Тиха пісня. Мрійні, елегійні пози дівчат хору, що співчувають Яремі, який нудьгує за своєю коханою. І раптом ніби свіжий подих весни і молодості вирвалося на сцену. Оксана не вбігла, а піднеслася вгору, на станок, в обійми Яреми, що поспішав до неї назустріч. Приголомшені радістю довгоочікуваного побачення, вони завмирали на мить, ніби боялись злякати своє примхливе щастя, а потім вже плавно, тримаючись за руки і дивлячись в очі одне одному, спускались зі станків. Вся сцена відбувалася під музику, з різноманітними, несподіваними ритмічними перепадами, що передавали тремтливу незахищеність істинного почуття. Досконало володіючи ритмом, надаючи скульптурну закінченість майже балетним мізансценам, органічно сплавляючи їх із текстом поеми, В. Чистякова опановувала глядачів. Очевидці і нині пам'ятають «великі, красиві, натхненні очі актриси» і те, як «кохання світилося в кожному її слові, в кожному жесті тонких, лагідних рук» [5, с. 58-59].

Значно стриманіше вирішувалась сцена «В Лебедині», в якій Оксана Чистякової була уособленням скорботної душі народу. Актриса не героїзувала свою Оксану, але своєю сценічною поведінкою переконливо доводила, що нелюдські тяжкі муки, які їй довелося винести в полоні у поляків, не лише не зламали її, а, навпаки, вселили ще більшу ненависть до поневолювачів, закріпили віру в праве діло гайдамаків, любов до Яреми, готовність до самопожертви заради своєї вітчизни, – це і був справжній і найвищий героїзм. Прекрасно володіючи поетичним словом, В. Чистякова зуміла уникнути мелодекламації, створити справжній трагедійний образ.

У 1924 р. у славетному театрі «Березіль», з тим же режисером, але з новим, вихованим Л. Курбасом колективом, в якому сяяли імена: Бучма, Крушельницький, Сердюк, Антонович та інші, заново народилися «Гайдамаки», і актриса знову зустрілася з Оксаною. Роки, що відділяли першу зустріч з роллю, – роки пошуків, наполегливої праці над собою – не минули даремно. В. Чистякова таємно чекала цієї зустрічі і підсвідомо готувалася до неї. Вона добре

розуміла, що тут їй надається можливість ще раз перевірити себе «на героїню», випробувати накопичену майстерність в сцені-монолозі «В Лебедині».

Учасники нової вистави «Гайдамаки» намагалися на прикладі масштабного історичного твору, події в якому розгортаються двісті років тому, виявити і донести до сучасного глядача витоки того масового героїзму, які забезпечили перемогу народу в боротьбі з польськими панами-поневолювачами.

Образ Оксани за формою пластичного малюнка в новій редакції «Гайдамаків» практично не змінився. Секрет довговічності вистави полягав у тому, що в акторів були знайдені і точно зафіксовані «музично-ритмічні партитури» ролей і кожний з сценічних образів мав свій ритм. Але ці ж ролі постійно збагачувались завдяки психологічній нюансировці.

Працюючи над образом Оксани, В. Чистякова не просто зважала на здобутки минулих років, а сміливо розширила та збагатила образно-виразну палітру ролі, в якій поєдналися і елементи пластичної метафори (виразний жест, рух, поза), і глибокий психологізм. Саме це і надавало сценічному образу Оксани у виконанні актриси значно більшої, ніж у перших постановках «Гайдамаків», життєвої достовірності. Цього разу В. Чистякова найбільшу увагу приділила відтворенню національних особливостей характеру своєї героїні. Вона глибоко вивчила не лише поему, але й інші твори Кобзаря. В творчості Тараса Шевченка вона знайшла приклади яскравого, відкритого зв'язку народного і національного начал. Разом із іншими виконавцями актриса синтезувала у виставі традиції українського класичного театру, уособленням яких був славетний корифей – Іван Мар'яненко. Розкриваючи народну основу романтичного образу Оксани, В. Чистякова, подібно до І. Мар'яненка, відштовхувалася від національно-поетичної стихії шевченківського епосу, від фольклорного пісенного багатства, яким був насичений твір. Близький зв'язок з народною піснею відчувався в інтонації і пластичному русі актриси, її здатності передати складні душевні переживання героїні у стриманій, але емоційно насиченій формі виконання, яка органічно підкреслила і романтичну героїку акторського образу. І якщо перша Оксана у виставі 1920 р. була для В. Чистякової пошуком та відкриттям, то друга – відкриттям для глядачів. Актриса створила повнокровний, глибокий образ, збагачений внутрішнім світом її особистості. Ті, хто бачив гру В. Чистякової в «Березілі» в новій редакції цієї вистави, не могли не помітити різницю в акторському втіленні образу, яке було дійсно дивовижним. Актриса вже дещо інакше трактувала сцену із Яремою. Зважаючи на нового партнера, були побудовані більшість її мізансцен. Виконавець ролі Яреми Олександр Сердюк приніс в акторський дует нові фарби. Це надало можливості актрисі розкрити в собі нові риси таланту, знайти той душевний стан, який допоміг би глибше відчути «правду життя» сценічного образу, виходячи не лише з мети-завдання режисера, але й з індивідуальних психофізичних даних Сердюка-Яреми.

Молодий Олександр Сердюк, котрий, як і Чистякова, стане з часом одним із лідерів славетного акторського колективу шевченківців, затверджував в Яремі поезію і мужність, риси, що принадні йому від природи. Могутньої статури, стрункий, він, за визнанням актриси, нагадував їй справжнього народного витязя [6, с. 2]. Вона добре розуміла, що поруч з ним і її Оксана повинна бути дещо іншою ніж та, котра запам'яталась багатьом в дуеті з Ф. Лопатинським. «З Яремою-Сердюком я не відчувала себе «на рівних», як колись із Лопатинським», – визнавала Чистякова [6, с. 1]. І така заява не випадкова. В ранніх «Гайдамаках» обидва виконавці, які трактували «сцену побачення» як «гімн коханню» через обставини і подібність психофізичних акторських даних, дійсно, були «на рівних». Так само, як і Чистякова в Оксані, Лопатинський в характері Яреми підкреслював перш за все ліризм та палкість романтичної натури. При цьому вони майже не мали акторського досвіду, але в них жили безпосередність, юність і флер витонченої «рафінованої» пластики, яка іде від балетного романтизму. І якщо, граючи поруч із Лопатинським, Чистякова акцентувала в характері Оксани юність, чистоту, якусь невпевненість в майбутньому щасті (глядач бачив, що її лякає розлука з коханим), то в дуеті з Сердюком актриса підкреслювала в шевченківській героїні інше: її «захищеність», впевненість в тому, що Ярема зуміє відстояти їхнє кохання. Завдяки цьому з ролі зникав мелодраматизм, у виконанні було більше «чоловічої простоти». Вміння володіти емоціями, своїм тілом давало можливість Чистяковій бути зовсім вільною на сцені, приводило до цікавих «емоційних імпровізацій». Сцена «побачення» сприймалась як лірична сповідь душі, лагідна та проникліва. Не зважаючи на всю умовність новоствореного середовища, немає сумніву в правдивості місця і часу дії. Поетично передано в сцені саму атмосферу побачення. Чистякова знову виступає як художник ліричного плану, але трактує її високе почуття, свою любов, що переповнює її, як світлий початок життя людей, і в цьому аспекті особливого значення надає тому «пластичному інтонуванню», завдяки якому народжується метафорично перетворений сенс всієї сцени, що вносить радісний настрій і відчуття спокою, передає глибину та безмежність почуття, стан поринання до золотої тиші кохання. Так, уже на початку зустрічі закоханих актриса за допомогою пластичного етюда намагається «розповісти» глядачеві про те, що тоненька, тендітна Оксана бачила в Ньому, її Яремі «хазяїна життя, батька своїх майбутніх дітей» [6, с. 3]. Для цього в момент їх зустрічі Оксана-Чистякова не відразу завмирала в обіймах Яреми, як це було зафіксовано в першій редакції, а, дочекавшись, коли коханий наблизиться до неї, ніби вкладала свої маленькі долоньки в широкі долоні його простягнутих рук. Жест-метафора, що народжувався від бережного і в той же час по-чоловічому владного потиску руки Яреми-Сердюка, асоціативно викликала у глядача відчуття радості від можливості їх майбутнього міцного щастя. Ярема-Сердюк вражав глядача: «Сила краси і фізичної могутності. Сила мудрості і таланту. І, нарешті, сила любові»

[6, с. 3]. Згадуючи про цю роботу Сердюка, Чистякова особливо підкреслювала, що в ньому «був сильний національний колорит. Його Ярема – це справжній український юнак, герой з народу… І це мені, як актрисі, допомагало знайти в собі не тільки ліризм, але і…відчути національну героїку шевченківської героїні» [6, с. 3].

Завдяки новому партнерові, В. Чистякова, дійсно, знаходить те саме головне, що, за виразом К.С. Станіславського, виростає в образ – «зерно» ролі. Тепер глибоко особиста інтонація актриси-художника, яка виражалася в особливій поетичності і тонкій духовності її мистецтва, вражає мотивом стійкості, що звучала в сценічному образі Оксани особливо гостро і пронизливо. Це і внесло корективи до трактування самої «сцени побачення», в якій яскравіше, ніж колись, відчувалася загальна тональність вистави – її героїка, і особливо в сцені зі знаменитим монологом Оксани «Я сирота з Вільшани…».

Ця сцена стала не лише зразком трагічної висоти, що її досягла актриса, але й еталоном акторської техніки. Не таємничої, а зримої. Технологію внутрішнього монологу – можна включати до посібників з майстерності актора. Кожний внутрішній хід В. Чистякової, кожне невимовлене нею слово, душевний рух читалися глядачем точно за змістом. Багатозначність загального стану героїні визначалася суворою однозначністю кожної його найменшої частинки.

Актриса продемонструвала мистецтво монологу. Вона вибудовувала його так, як вибудовують виставу про все життя героїні. В. Чистякова програла його старт, його кульмінацію, зростаючий драматизм, закінчивши ліричною нотою. Досвідчена актриса була впевненою і енергійною, і зв'язок її з іншими виконавцями був повним. Тому не камерний романтизм, а образ-символ народної героїні побачив глядач у «сцені-монолозі» Оксани, котра стала центральною, ключовою для В. Чистякової. Образні видіння, яскраво відчуті та передані актрисою, проходили перед глядачем своєрідною «кінострічкою бачень». Коли Оксана-Чистякова, залишившись наодинці зі своїми думками, розкривала перед глядачами переповнену гнівом свою душу, або жадобою помсти, або любові до найближчої їй людині – Яреми, захисника Батьківщини, у поведінці актриси, її красномовних жестах відчувалося, що в цей момент вона ставала своєрідною Жанною д'Арк.

Образ Оксани – одна із значних робіт В. Чистякової у «березільський період» її творчості. Він мав велике значення для всієї лінії пошуків, що пов'язані з розвитком у її творчості принципів психологічного аналізу ролі, і, разом з тим, провіщав цілу низку новаторських ідей, котрі знайшли втілення в роботах майбутніх років. На відміну від багатьох інших ролей, в яких йшов «пошук себе», тут збіг життєвого типу, що був заявлений в героїні, і індивідуальності актриси був по-своєму знаменним. До ролі Оксани в «Березілі» В. Чистякова вже багато з того, що доводилось робити на сцені, виконувала не інтуїтивно, а свідомо і майстерно. Беручи участь в «Гайдамаках», актриса закладала традицію виконання ролі Оксани, виражала сценічними засобами образ шевченків-

ської героїні, що прозвучав у виставі як величезної сили лірична відвертість, як палкий монолог про її ненависть до ворога, про силу духу простої людини, про велику любов до Батьківщини. В. Чистякова створила свою Оксану ніжною, відданою, що може всім пожертвувати заради свого народу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Мар'яненко І.* Сцена, актори, ролі. Спогади. – К.: Мистецтво, 1964. – 289 с. **2.** *Лист Н. Ужвій* до В. Чистякової від 16 квітня 1980 р. // Архів автора. **3.** *Рукописні спогади* В. Чистякової про роботу з Л.Курбасом. – 8 с. // Архів автора. **4.** *Шевченко Т.* "Гайдамаки": Інсценізація на 3 дії Леся Курбаса / Під ред. В. Василько. – К.: Держ. вид-во худож. л-ри, 1964. – 116 с. **5.** *Довбищенко Г., Лабінський М.* Поема народного гніву. – К.: Мистецтво, 1972. – 225 с. **6.** *Стенограма бесіди С.Гордєєва* з В. Чистяковою від 20.01.1981. – 8 с. // Архів автора.

Надійшла до редколегії 17.09.2000 р.

УДК 7.07.2:7.036(436.1)

Л.Л. Дубова

УКРАЇНСЬКІ МИТЦІ І ТЕАТРАЛЬНО-МУЗИЧНА КУЛЬТУРА АВСТРІЇ XX СТ.

Розглядаються взаємозв'язки українського театру, зокрема Леся Курбаса, з театрально – музичною культурою Відня

На межі століть Відень все ще сприймався Європою як її заповідний куточок. Наприкінці XIX ст. знесено середньовічні укріплення, що заважали будівництву, і поруч з пам'ятками віденського бароко виникли нові музеї та вищі навчальні заклади. Відень завойовує славу «оазису високої культури» [1]. Великої популярності набувають художні салони та артистичні кафе, де збираються відомі поети, актори, музиканти, вчені та журналісти. Сюди приїздять, щоб відвідати театри та музеї. Відень – музичний центр й "мистецтво тут - засіб та мета існування" [1]. Але на початку XX ст. Відень – австро-угорська столиця, – недосяжна для більшості українців.

Так пише у своїх спогадах про Л. Курбаса Хома Водяний, який навчався разом із ним у Віденському університеті: «До Відня їхали українці на спеціальні студії, яких не було у Львові, або до рідні, або їхали багаті – у Європу, щоб "світа проглянути". Але мати Леся Курбаса хотіла, щоб Лесь "мав у Відні опіку". Лесь же намагався поїхати подалі від дому, де не дуже хотіли бачити його актором, а Відень - центр культурного і мистецького життя колишньої Австро-Угорщини, там найкраще студіювати драматичне мистецтво. Приїхавши до Відня, він записався на германістику і славістику. Записатися допомогли товариші-українці, які вже давно жили у Відні. Вони й знайшли житло на Strazzigasse. Жили з Хомою разом і обом вистачало тих грошей. Лесь багато грошей витрачав на театри, книжки, журнали» [2].

Відень залишив дуже сильне враження: усе було нове після Львова. І друзі оглядали місто за путівником і планом Відня. У Відні на той час існувало три українські товариства: студентська «Академічна громада», робітниче товариство «Сила» та клуб старших інтелігентів, переважно державних урядовців.

Було ще товариство «СІЧ», засноване у 1872 р. Хома Водяний не згадує про нього, хоча багато хто з українців, які жили і творили у Відні, були членами цього товариства [3]. Лесь відвідував реферати та вечірки студентського і робітничого товариств, але не записався до жодного, оскільки «Академічна громада» була націоналістична, ми ж були «соціалісти», – пише Хома Водяний [2, с. 63]. А до робітничого товариства студентів не приймали. До університету Лесь ходив не часто, щоб під кінець семестру дістати testa (підтвердження професорів про відвідування лекцій). Він зауважував: «Волію ходити до бібліотек, читати й позичати книжки додому, ніж ходити на такі лекції!» [2, с. 64]. Напевно лекції він вважав нецікавими, або, що ймовірніше, – коло його інтересів все більше пов'язувалося з театром. І він дійсно дуже часто ходив до театрів, музеїв, бібліотек, багато читав.

Назавжди запам'яталися вистави у Бургтеатрі: «Гамлет», «Король Лір», «Макбет», «Нора», «Цар Едіп» та ін. Бував він в опері, Народному театрі, тощо. Палітра інтересів Курбаса у Віденський період була широкою. Хома Водяний докладно перелічує літературні видання, які бачив на столі у Леся, що цікавився різною літературою: перською, арабською, індійською, китайською, читав двотомну збірку «Світова література» – від найдавніших часів до найновіших. Подобалися йому критичні есе Георга Брандеса, про які він часто згадував і вважав автора найвидатнішим літературним критиком світу. Брандес мав історію і критику старогрецького театру і драми, статті про російську літературу від Авакума до Достоєвського, його ж – «Росія і майбутнє». Теми Брандеса: драма, роман, різні напрями філософії, події різних історичних епох стали справжнім університетом для Курбаса. Він не лише знайомився з творами, а досконало аналізував їх, висловлюючи свою думку, здобуваючи знання і досвід. Читав також твори старонімецьких поетів, прозаїків, у німецькому перекладі – староримські комедії Плавта, Теренція, листи Лукіана, А також «Рамаяну» і «Махабхарату». Мав свою граматику старослов'янської мови Вондрака німецькою мовою, підручник санскриту і якусь старонімецьку літературну пам'ятку на plattdeutsch. Це означало, що він відвідував лекції Вондрака (послідовника Ягича, якого слухав ще у 90-х рр. Іван Франко), лекції санскриту і німецької діалектології.

Це була для Курбаса загальна освіта. Але все ж-таки найбільше захоплювали драма і театр. Тому він уважно проглядав всі видання Берлінського тижневика «Die Bühne»; читав збірку біографій славетних акторів усіх націй – грубу брошуровану книжку з багатьма фотографіями-ілюстраціями, театральні рецензії і критичні статті, що розміщувані в щоденній пресі: «Neye Freie Presse», «Die Zeit», «Wiener Zeitung», «Arbeiter Zeitung». Але головною книжкою був підручник по драматичній школі. До театру ходив майже кожного дня, знав багатьох акторів і актрис, які ролі вони виконують. Квитки коштували дорого, а квитків за зниженими цінами було мало і продавалися вони лише вранці – з 7 до 8 години. Тому Лесь прокидався о 5-й, або раніше і стояв у черзі до каси театру.

Віденське університетське життя тривало до першої половини 1908 р. На той час в австрійських університетах, саме на філософському факультеті, не існувало вищих і нижчих курсів з конкретними програмами навчання, заліками та ін. Були лише лекції для всіх курсів, які слухали студенти різних років навчання за своїм вибором. Для переходу на вищий курс іспитів не складали. Вчених ступенів було два: вчительський іспит та докторат. Самопідготовка Курбаса була такою, що, маючи три роки університету, він міг складати докторат. Під час перебування у Відні Курбас мав можливість дивитися вистави за участю видатних європейських акторів, зокрема і славетного Йозефа Кайнца, який останні роки свого життя жив на батьківщині, у Відні, і був провідним актором знаменитого Бургтеатру. Він дуже вплинув на Курбаса щодо акторської манери, тлумачення образу, поведінки героя. Це був великий актор свого часу.

А. Путінцева пише, що Й. Кайнц затвердив на європейській сцені новий тип актора – актора-психолога, актора-філософа, аналітика, котрий всебічно розкриває мислення, емоції, духовне життя своїх героїв. Підкреслена нервовість, імпресіоністичність наближали його до амплуа «неврастеніків», що виникло в XX ст [8, с. 329]. Й. Кайнц був актором нової формації, який, почавши свій творчий шлях у Відні, зростав як актор у Німеччині у режисерських роботах Макса Рейнхардта, Отто Брама і Людовика Кронега. Всі ці вчителі залучали Йозефа Кайнца до високої культури. Леся Курбаса дуже приваблювало все незвичайне для німецької сцени того часу: відсутність декламаційного пафосу, вибухова емоційність. Знервовість сценічних робіт Й. Кайнца, збентеженість його душі були співзвучними неспокійній атмосфері «кінця сторіччя» [4]. Він був виразником настрою усього покоління. Не випадково саме ця надзвичайна сторона творчості Й. Кайнца набуде втілення у курбасівських акторських та режисерських роботах. Л. Курбас саме у Й. Кайнца навчився підкоряти свій грим і костюм досить різноманітним сценічним задачам. Мабуть, незвичайні пластичні рухи героїв у режисерських розробках Л. Курбаса – також від Й. Кайнца.

Уже в 20-ті рр. про курбасівський метод напишуть: «Він висував на перше місце ритм, як основу театральної дії; ця дія мусить бути передусім "дійством", а не літературою на сцені, й тому, поруч зі словом, за могутній засіб в руках актора він ставить широкий та виразний рух тіла. Такі ж нові спроби робляться в способах грима, костюмування...» [9]. У Відні Курбасу довелося побачити Й. Кайнца в роботах, які було зроблено ще раніше (Освальд, Гамлет та ін.). Але багато з них було повторено тут ще в більш точному блискучому виконанні.

Зв'язки українців з Австрією – це взаємодоробок, що творився протягом XX ст. Видатною особистістю цього процесу був професор Андрій Гнатишин, диригент і композитор. Він потрапив до Відня у 1931 р., одержавши від тодішнього львівського митрополита Андрія Шептицького стипендію для навчання в Новій Віденській консерваторії. Водночас А. Гнатишин починає керувати

хором Української Греко-Католицької Церкви Св. Варвари; це керівництво з невеликими перервами тривало майже до кінця життя А. Гнатишина (він помер 2.09.1995 року) [5]. Українській церковній музиці в творчості професора відводилося основне місце. Він опрацював багато літургічних пісень, видав українські богородичні пісні, поклав на музику псалом «Чи ти мене, Боже милий, навік забуваєш?» на слова Тараса Шевченка, створив ораторію «Рука Івана Дамаскіна» на слова Івана Франка та кантату «Хрещення України» до 1000-літнього ювілею. Звертався також до народної творчості, збагатив інструментальну музику численними композиціями для скрипки з фортепіано, камерними та симфонічними творами, написав оперу «Олена» та дитячу оперу «Бабусина пригода». Український суспільний діяч в Австрії Борис Ямінський пише, що А. Гнатишин був не лише композитором і диригентом... «Він був людиною глибоко віруючою, що служила все життя Українській Греко-Католицькій Церкві. Він був справжнім українським патріотом, для якого все українське було святим у найкращому розумінні цього слова» [6].

З Іриною Маланюк я зустрічалася у Відні 2.03.1997 р. Відомій українській співачці було тоді 78 років. Про долю актриси я дізналася з її розповіді та з багатьох фотографій, що розвішані по всіх стінах в квартирі Ірини і ніби підтверджують кожний епізод надзвичайної біографії. Предком Ірини був герцог Гіз, один із претендентів на французький трон. У 1792 р., під час революції, він втік до Австрії, а потім, послухавши Франца І, приєднався до угорського двору. Щоб назавжди сховатися від переслідування, взяв прізвище фон Кіш. Одна з його дочок і стала тим генеалогічним містком, що пов'язав з ним Осипа Маланюка, батька Ірини, великого патріота з родини Крушельницьких – кузена знаменитої української співачки Соломії Крушельницької.[1] Він був лікарем високого рангу в австрійській армії.

На жаль, не маємо можливості докладно зупинитися на всіх обставинах кар'єри співачки, але слід сказати, що з 1944 р. вона навчалася у Відні в знаменитого педагога, професора Анни Бар-Мільденбург. Професор працювала у Віденській консерваторії. Специфіка викладання А. Бар-Мільденбург полягала в тому, що вона вчила не лише співати, а й прищеплювала принципи акторської майстерності, які сприяють виявленню голосових даних та побудові вокального образу, виражати у співі своє внутрішнє «Я». Зокрема зауважувала: «Дитино, твої очі – це вікно душі, мусиш широко їх відкрити і дивитися на людей, коли співаєш» [7]. І дійсно, в біографічному нарисі відзначається, що критика звертає особливу увагу на виразність обличчя Ірі Маланюк, як одного з важливих елементів її акторського таланту.

У 1944 р. театри у Відні було закрито: Гітлер видав наказ про припинення концертної та театральної діяльності. Маланюк одержує від мера запрошення до опери в Граці, де вона працювала до осені 1947 р. Потім поверталася туди

[1] Засл. діяч мистецтв УРСР з 1951 р. З 1946 р. – професор Львівської консерваторії

вже на гастролі: співала партії Амнеріс («Аїда»), Кармен, Азучени («Трубадур»). У Граці ж вона виконала одну з найскладніших оперних партій Кундрі в опері Вагнера «Парсіфаль». Після тривалих гастролей в Іспанії, Швейцарії, Німеччині та ін. Іра Маланюк у 1956 році (після відходу радянських окупаційних військ) знову повертається до Австрії і співає у Віденській опері. Неможливо перелічити всі видання преси, які коментували виступи та гастролі Ірини Маланюк, друкували інтерв'ю з нею, нариси про її життя та творчість. Звання «Камерзенгерін» вона одержала двічі: в Німеччині у 1957 р. і в Австрії в 1973 р. Це найвища відзнака для оперних співаків у німецькомовних країнах, підтвердження її надзвичайних досягнень і величезної праці.

Можна називати ще багато імен акторів, музикантів для яких Австрія стала і школою творчої майстерності, і притулком у складні революційні та воєнні буремні роки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бояджиева Л.* Рейнхардт. – Л., 1987. – С. 11. **2.** *Хома Водяний.* Спомини про Леся Курбаса (1901-1913 роки) // Лесь Курбас. – К., 1969. – С. 63. **3.** *Над синім Дунаєм.* Ювіл. Зб. Віденської Січі. – Відень, 1932. **4.** *Холмогорова И.В.* Немецкий театр // История зарубежного театра. Т.П. – М., 1984. – С. 264. **5.** *Диригент і композитор Андрій Гнатишин.* Матеріали до біографії. – Відень, 1994. **6.** *Österreichisch-Ukrainische Rundschau.* – Wien, Dezember, 1995. – №1(30). – S.45. **7.** *Стефанія Павлишин.* Історія однієї кар'єри. – Львів, 1994. – С. 12-13. **8.** *Путинцева Т.А.* Австрийский театр // История западноевропейского театра. – М., 1974. – С. 329. **9.** *Кисіль О.* Український театр. –К., 1925. – С. 161.

Надійшла до редколегії 6.09.2000 р.

УДК 791.43(091)

П.І. Гаврилюк

З ІСТОРІЇ МОНТАЖУ В КІНЕМАТОГРАФІ

Розглядаються питання історії і теорії монтажу в кіномистецтві

Серед виразних засобів, які використовуються в кінематографі, чільне місце посідає монтаж. Первинно монтаж виник лише як технічне з'єднання, проте вже на початку нашого століття став найсильнішим виразним засобом. Перші фільми Л. Люм'єра були без монтажу і складались з одного кадру. Пізніше, через збільшення тривалості стрічки, постала необхідність монтажу, оскільки неможливо було зняти всі події чи дії одним вмиканням апарата, доводилося склеювати окремо зняті кадри кінофільму. Суто технічне з'єднання кінокадрів – первинна форма монтажу, так званий технічний монтаж, який не є засобом виразності, передбачає систему правил з'єднання кадрів за виразністю, формальним зв'язком, рухом, композицією, тональністю, масштабністю об'єктів та ін.

Художній монтаж здійснювався немов за допомогою механічного монтажу, чи в середині останнього. Монтаж можна визначити як метод режисерсь-

кого мислення в кінематографі, це зафіксоване на плівці з'єднання візуальних і звукових образів, це мислення через образи дійсності.

У книзі «Монтаж кінокартини» С. Васильєв так визначає монтаж картини: «Монтаж – це збирання. Стосовно кінематографії цим словом прийнято називати збирання кінокартини. Як відомо, картина складається з низки кусків різної довжини, що містять будь-який момент дії та змінюють один одного в певній послідовності. Кожен такий кусок, як частина цілого, тобто кінокартини, природно має узгоджуватися з іншими як щодо правильного розгортання дії у часі, так і щодо узгодженості дії, яка відбувається в одному куску, з уривками дії у наступних кусках. Іншими словами, виникає вимога наступності кусків дії. Кожен кусок картини має бути або необхідним результатом попередніх, або обов'язковою передумовою для наступних, тобто наявність його в низці кусків має бути виправданою». [1]

Знадобилися десятиліття існування кінематографу, доки підсумовувалися окремі знахідки, прийоми, способи, частина з яких відкривалася випадково, більшість же виникала внаслідок серйозних роздумів, пошуків, експериментів над різними кінематографічними ефектами й трюками, перш ніж розпочалося вивчення та узагальнення накопиченого досвіду – створення теорії кінематографічного монтажу. Пошуки й щасливі знахідки в цій сфері були в Л. Кулешова, Д. Вертова, В. Пудовкіна, С. Ейзенштейна, О. Довженка, Є. Шуб, Рене Клера, Д. Гриффіта, М. Ромма, С. Герасимова та ін.

Фільми Д. Гриффіта («Народження нації», «Нетерпимість»), С. Ейзенштейна («Жовтень», «Броненосець Потьомкін», «Генеральна лінія», «Старе та нове»), В. Пудовкіна («Мати», «Кінець Санкт-Петербурга», «Нащадок Чингіз Хана») та ін. режисерів довели на практиці необмежені можливості монтажу. Монтаж фільму (збирання, склеювання), з чого ж він розпочинається?

З відбору кадрів. Співвідношення декількох кадрів складає монтажну фразу, декількох фраз – епізод. Кончаловський у своїй книзі «Парабола задуму» пише про монтаж фільму: «Фільм складається з великих частин, частини – з епізодів, епізоди – з окремих кадрів, пов'язаних між собою. Кожен із цих процесів називається одним і тим же словом «монтаж», хоча й має різні функції. Але в цьому й полягає діалектична єдність монтажу як процесу, оскільки загальними законами будови пронизуються часткове й загальне, форма загалом та окрема її цеглинка» [2].

За одиницю монтажного оповідання візьмемо так званий монтажний кадр, мається на увазі – окремий безперервно знятий кусок плівки. Комбінація окремих кадрів з метою досягти максимуму виразності кожного з них через вдале зіставлення і є основою художнього монтажу. Саме на цій межі ремісничо-технічний монтаж трансформується в монтажне мистецтво.

Уже з самого початку була встановлена приблизно загальна термінологія – що таке кадрик, кадр, мізанкадр; які рухи камери відповідають поняттям:

панорама, зйомка з руху, від'їзд, наїзд; що вважати дальнім планом, що загальним, середнім, першим, великим, деталлю та ін.

Виведені закони та правила зчеплення (з'єднання), зіткнення, скріплення монтажних фраз та елементів. Нині основні принципи кіномонтажу стали загальновідомими і складають «граматику монтажу». Наприклад,

- якщо кадри нічим не з'єднані, цілісного враження не буде;
- зміна масштабу або точки зйомки не повинні бути різкими; занадто різкий контраст між двома кадрами при відсутності об'єднуючих їх зорових чи логічних факторів порушує єдність цілого;
- плавне сприйняття монтажних елементів досягається поступовим переходом від плану до плану, проте в потрібний момент сам фактор усунення цієї поступовості сягає необхідності глядацького впливу;
- при переході від плану до плану підрізку слід робити на русі актора чи предмета;
- потрібно стежити за збігом рухів порядку мізансцен, за темпом об'єктів у кадрі; при зчепленні монтажних фраз слід зважати на світло, графічну подібність, колір;
- плани по довжині мають точно відповідати ритму і смислу монтажного куска; короткі плани породжують тривогу, неспокій, довгі – філософський, роздумливий настрій.

Усі ці правила, які є азами монтажу, в руках майстрів не стали ремеслом, не перетворилися на штампи.

Співвідношення кадрів різноманітні: бувають одночасно сюжетними, образотворчо-композиційними, звуковими, подібними чи контрастними за рухом і масштабністю об'єктів. В одних випадках кадр – це тривалий цілісний епізод, в інших – лише короткий кусок, швидко показана деталь. Окремий кадр сприймається та осмислюється в сукупності з оточуючими кадрами, пов'язаний з епізодами інших частин фільму.

С. Ейзенштейн визначив лаконічно: «Кадр – не елемент монтажу. Кадр - комірка монтажу. По іншу сторону діалектичного стрибка в єдиному рядку кадр – монтаж. Але чим характеризується монтаж і його ембріон – кадр? Зіткненням, конфліктом двох, поруч розміщених, кусків"» [3].

Одного разу під час зйомки Паризької опери була пошкоджена плівка: зйомку довелося на деякий час зупинити. В результаті вийшов фільм, в якому автобус несподівано перетворюється на катафалк. Таким чином, Мельєс відкрив і розробив систему прихованого трюкового монтажу. Він першим випробував на практиці несподівані та ексцентричні зіткнення кадрів, почав вільно розпоряджатися кінематографічним часом і простором, миттєво за допомогою монтажу змінювати місце дії, чарівно трансформуючи обстановку та навіть вигляд діючих осіб.

В Англії А. Сміт уперше монтує загальні та великі плани, а його колега Д. Уільямсон для підсилення емоційного напруження дії застосовує паралель-

ний монтаж, тобто послідовний показ різних дій, які відбуваються одночасно і пов'язані з однією подією. Проте, А. Сміт байдуже ставився до свого винаходу, так само як і Д. Уільямсон не зміг належно оцінити драматичні можливості паралельного монтажу.

Істинно творче опанування технічних нововведень, використання їх як художнього засобу виразності характеризує творчість режисера Д. Гриффіта. У фільмі «З любові до золота» він використовує крупні плани, щоб передати внутрішній стан персонажів. У фільмі «Нетерпимість» він застосував наближення або дуже крупні плани людських силуетів, паралельний монтаж з поверненням у минуле, уміння створити напруження, стриманість акторської гри, рухому камеру. Заслуги Д. Гриффіта в сфері практичного використання монтажу були значні. Після його фільмів стало неможливим повернення до нерухомої камери, одноманітної побудови кадрів. Проте метод американського режисера не порушував межі сюжетного опису.

Як слушно зазначив теоретик кіно Айвор Монтегю, якщо велике відкриття можливостей кіно не було результатом творчих пошуків, свідомо до нього ніхто не прагнув. Коли ж це відкриття зробили, його навіть не відразу помітили. Першими, кому довелося осмислити кінематографічний процес, пояснити його, сформулювати його закони, були росіяни. Це не означає, що росіяни знімали фільми краще за інших. Звичайно, ні. Росіяни лише краще знали і краще могли пояснити те, що вони робили. Інші керувалися неусвідомленим досвідом.

С. Юткевич у передмові до книги К. Рейсца «Техніка кіномонтажу» точніше охарактеризував внесок радянських режисерів у теорію кінематографічного монтажу: «Відмітною ознакою радянських майстрів і теоретиків було те, що вони переосмислили поняття монтажу, вивели його за межі вузьких меж техніцизму, визначили монтаж як естетичну категорію нового мистецтва XX ст. Вони встановили зв'язки цього мистецтва з досвідом, накопиченим світовою культурою і, в решті решт, що є найголовнішим, наслідуючи марксистську методологію, узаконили місце монтажу, довівши його нерозривний зв'язок з ідейно-творчим задумом фільму, з його образним складом» [4].

II. Теорія монтажу

Новий етап розвитку монтажу в світовому кіно пов'язаний з історією радянського кіномистецтва, з новаторськими пошуками Л. Кулешова, Д. Вертова, С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна.

На відміну від Гриффіта, радянські режисери тісно поєднали практику з теорією, з аналітичним осмисленням принципів монтажних конструкцій.

Першим теоретиком кіномонтажу став Лев Кулешов. Вивчаючи іноземні фільми, переважно американські вестерни, він виявив, що динаміка дії у цих картинах досягається завдяки монтажу коротких кусків плівки. У результаті експериментів з кіноплівкою зроблено відкриття, яке дістало назву «ефект Кулешова». Суть його полягає в тому, що кінокадри, які зняті в різних місцях, належать до різних подій, зображують різних людей, об'єднуючи в монтажну

фразу, поєднуються не лише формально, але й за змістом. Монтуючи один і той же крупний план актора І. Мозжухіна з іншими кадрами – зображеннями миски супу, труни, дівчинки, яка грається – кожного разу творці монтажної фрази отримували новий зміст. В одному разі вражала майстерність актора, його вміння передати глибокі роздуми над забутим обідом, у другій комбінації – печаль, пов'язана зі смертю близької людини, у третьому – легка посмішка, з якою актор спостерігав за дитиною. Метаморфози, що відбувалися з одним і тим самим кадром, зачарували Кулешова. Повіривши у чудодійну силу монтажу, він дійшов висновку: за допомогою монтажу можливо все: виправити в уже готовій стрічці, але можна й порушити; можна штучно створити навіть те, що реально не існує. Кулешов вважав монтаж основним засобом впливу на глядача. Окремий кадр, кусок, сцена – ще не є кінематографією. Вони стають такою лише в подальшому сполученні один з одним, у певній комбінації. Саме Кулешов першим із кінематографістів з'ясував, що сприйняття кожного кінематографічного плану образотворче, що глядач бачить у ньому передусім те, що перебуває в причинно-наслідковому зв'язку з попередніми планами, і що відчуття безперервної дії завжди зумовлене тим, що композиція наступного плану продовжує напрямок руху, зливає в єдність різні за змістом плани, немов підказуючи їх причинно-наслідковий зв'язок.

Короткий монтаж, поширений у німому кіно, дробив акторський образ. У майстерні Кулешова ставка робилася на «неактора», «натурщика», на зовнішню динаміку та пластичну гостроту екранного образу, акторські поглиблення в психологію, акторські переживання відкидалися як щось стороннє новому мистецтву. Захоплений всесиллям монтажу, Кулешов стверджував, що зміст кадру не має великого значення – все ремонтується монтажем кадрів. Кадр має діяти, як знак, як буква в слові.

Д. Вертов також досліджував роль кадру і монтажу; силу кіно він убачав у зніманні «життя зненацька», розглядав кінокадр як осередок цього життя, що несе значну візуальну інформацію. За допомогою монтажу у Вертова розгорталась тематична розповідь, монтувалися куски стрічки, близькі за темою, але не об'єднані межами однієї події. Д. Вертов відкрив поезію глядацьких ритмів, розробив прийоми ритмічного монтажу.

В. Пудовкін був учнем Л. Кулешова і брав активну участь в його дослідженнях. Він звернув увагу на співвіднесеність реального та екранного часу і простору: «Склеюючи куски, кінематографіст творить, створює свій новий екранний простір. Окремі елементи, які зняті на плівку, можливо, в різних місцях реального, дійсного простору, він сполучає в простір екранний».

Подібним чином характеризується й кінематографічний час: «Цей новий екранний час зумовлений лише швидкістю спостереження, лише кількістю і тривалістю окремих елементів, обраних для екранного донесення процесу, що знімався. Чергування кадрів утворює ритм фільму і рух об'єктів (у середині кадру, в епізодах і сценах) – його темп».

Єдність часу і простору в фільмі зумовлюється подібністю сусідніх кадрів та їхнім зв'язком за різними компонентами – розвитком дії, внутрішньокадровим рухом, грою акторів, темпо-ритмом, композицією кадру та світлокомпозицією, у кольоровому фільмі – за кольором. Роль монтажу в кіно Пудовкін вбачав не лише в послідовному донесенні сюжету, не лише в показі дій, що відбуваються одночасно в різних місцях.

Монтаж робить автора фільму активним спостерігачем життя, за допомогою монтажу є можливість через певні протиставлення знятих кадрів керувати увагою глядача, наштовхувати його на порівняння, узагальнення, висловлювати ставлення авторів до зображеного матеріалу. Пудовкін першим серед режисерів усвідомив, що сила акторської виразності в кіно базується не на механічному тренуванні зовнішніх типажних даних, а на художньому перевтіленні актора, його проникненні у внутрішній світ героя. Залучаючи до роботи у своїх фільмах акторів, вихованих за системою Станіславського, режисер на практиці переконливо довів, що природа акторської творчості в театрі і кіно єдина.

З введенням звуку у кіно, коли короткий монтаж відійшов на другий план і на «авансцену» кадру вийшов актор, Пудовкін послідовно відстоював провідну роль актора, який створює людський образ, котрому мають відповідати всі елементи екранної виразності.

Досягнення Л. Кулешова, Д. Вертова розвивав С. Ейзенштейн у своїй системі мистецтва кіномонтажу. Він оцінив динамічні можливості монтажу і здатність кіно об'єднувати зміст кадрів, утворюючи новий смисл.

На початку розвитку кінематографа виникло протиріччя між Пудовкіним та Ейзенштейном. Пудовкін стверджував, що сполучення двох кадрів за допомогою монтажу рівнозначно сумі (а + а). Ейзенштейн в свою чергу вважав, що в результаті виходить не сума, а зовсім нова величина $С^{16}$, те, чого не було в кожному окремому кадрі. В рішенні цього протиріччя не може бути однозначної відповіді. Практика кінематографа затвердила формулу монтажу: (а + а) = $С^{16}$. «Працями Кулешова і Вертова (їхніми спільними зусиллями), – писав Пудовкін у 1929 р. – була пробита перша брешу, яка відкривала шлях до створення кіномови, а в пробиту брешу увійшла людина, якій належала честь почати роботу вже не над складами, а над словотворенням – над кіномовою. Цією людиною був С.М. Ейзенштейн» [5]. Слід зазначити, що сам Пудовкін, як і Ейзенштейн, використовував кулешовські склади в таких словотвореннях, які надавали нової якості азбуці кіномонтажу. Незважаючи на деякі розбіжності в теорії між обома майстрами, що закінчилися надалі визнанням правоти Ейзенштейна, процес оновлення мови кінематографа та стилю набув у їхній творчості нової якості. Радянське кіно відійшло від монтажу-опису й відкрило метафоричний образний монтаж. У Гриффіта криголам залишався криголамом, а у фільмі «Мати» Пудовкіна рух криги, зіставлення з кадрами демонстрації стало образом революції.

Наприкінці 20-х – початку 30-х рр., коли кіно починало опановувати звук, слово стало одним із засобів кіновиразності. Необхідність зв'язку між звуком і

зображенням обмежувала можливості монтажу. Апарат тепер нерідко стежив за співрозмовниками і довжина кадру дорівнювала довжині реплік діалогу. Лише в процесі тривалих пошуків, практичних експериментів виявлено нові форми монтажних побудов за допомогою різноманітних поєднань зображення з музикою, шумами, піснями. Сучасний глядач здатний на основі набутих раніше образних структур, що зберігаються в пам'яті, подумки відтворювати ланки зображення, яких не вистачає. Ослаблення формального зв'язку між епізодами дозволяє ускладнити й посилити смислові комунікації між ними.

Про ці зміни в стилі сучасного монтажу говорить найдосвідченіший режисер і педагог С. Герасимов: «Монтаж зазнає дуже серйозних, принципових змін, жертвує основними силами, головними особливостями – вмінням оперувати часом і простором за допомогою різних відволікальних факторів, зокрема перебивань. Нині багато режисерів прагнуть діяти прямо, монтувати напролом, безпосередньо викладати суть, не відхиляючись від головного генерального напряму в сюжеті, використовуючи лише те, що важливо, спираючись передусім на функціональне значення певного епізоду кадру. Саме цим шляхом утворився «принцип побіжного позначення» або смислу дії, або його середовища, настрою».

М. Ромм, розмірковуючи про новації в кіно, правильно і просто охарактеризував нову кіномову. На його думку, на екрані все нині зводиться до того, що будь-яка дія прагне бути незакінченою, побудова композиції характеризується незавершеністю, сюжет розгортається у формах вільного руху думки, і все це стало вирішальною ознакою будь-яких змін, які відбуваються у кінематографі. У такому кінематографі безпосередньо позначається нинішнє зростання темпу життя, наша загальна перенасиченість інформацією. І немов чуєш глядацькі понукання: «ну, зрозуміло, зрозуміло… далі, далі…» [6].

Цей принцип «говори далі» став певною мірою законом монтажних конструкцій, які відкинули різні кінематографічні хитрощі у формі затемнень, наплівів, шторок. Настільки зросла кінематографічна грамотність глядацької маси, що нині немовби немає необхідності в монтажній плавності. Такий кінематограф, як правило, багато в чому виграє, оскільки, порівняно з класичними монтажними традиціями, тут більше можна розповісти за короткий метраж. Але я зовсім не закликаю вас завжди надавати перевагу новим прийомам, користуватися безцеремонними і гарячковими склеюваннями, примовляючи «нині все монтується» безвідносно до особливостей досліджуваного матеріалу, принципів дослідження, драматургії. Проте, слід добре розуміти творче завдання, діяти відповідно до мети, знати ціну кожному способу досягнення необхідного результату.

Інший досвідчений режисер і педагог М. Ромм, порівнюючи свою роботу в німому кіно і сучасному кінематографі, відзначає слабкі та сильні сторони прийомів сучасного монтажу: «Нині монтаж в кінематографі затвердився, тобто те, що в німому кінематографі було функцією окремих елементів у глибині сцени, в звуковому кінематографі перейшло на сполучення величез-

них кусків сцен. Якщо в звуковому кінематографі сцени об'єднувати за контрастом, то такий монтаж виявиться найкращим…

…Кінематограф не може бути за своєю природою нерозривним. Він уривчастий. Отже, ми обов'язково дану його уривчастість разом із окремими кусками маємо вважати принципом роботи…

…Властивістю кінематографа є те, що сцени мають зіштовхуватися немов два кулаки, вони мають виконувати певну функцію. Зіткнення сцен у кінематографі неминуче…

…У наших картинах кадри все довші, все більше місця відводиться різним видам зйомки, руху. Монтажні склейки втрачають гостроту, принциповість, виразність, стають недбалими.

…Сила панорамної зйомки полягає у конкретному відчутті єдиної точки зору, єдиного простору і реального часу…

…Кінематограф невіддільний від монтажу. Кінофільм є, був і завжди залишиться плівкою, склеєною з кусочків. Навіть якщо ми навчимося записувати зображення на магнітну плівку або на проволоку – «кускова» будова картини збережеться…

…монтаж – це не лише вміння чисто, точно і вишукано склеїти кадри – це думка художника, його ідея, його бачення світу, виражене у відборі і зіставленні кусків кінематографічної дії у найвиразнішій та найосмисленішій формі…

…З'явилися кінематографічні режисери, зокрема дуже талановиті, які вважають, що по суті монтаж скоріше є сумною неминучістю, а не органічною властивістю кінематографа» [7].

Відомо, що А. Тарковський – улюблений учень М. Ромма. Тарковський, глибоко поважаючи свого вчителя, часто не поділяв його поглядів. За його визначенням: «Монтаж – лише ідеальний варіант склеювання планів. Але цей ідеальний варіант вже закладено в знятому на плівку кіноматеріалі. Правильно, грамотно змонтувати картину, відшукати ідеальний варіант монтажу – це означає не заважати об'єднанню окремих сцен, оскільки вони вже немов заздалегідь монтуються самі по собі. В них живе закон, який потрібно відчути і відповідно до нього склеїти, підрізати певні плани. Закон співвідношення, зв'язку кадрів відчути іноді зовсім не просто (особливо тоді, коли сцена знята неточно) – тоді за монтажним столом відбувається не лише механічне поєднання кусків, а процес пошуків принципу поєднання кадрів, під час якого поступово, крок за кроком, все наочніше проступає суть єдності, закладеної в матеріалі ще під час зйомок. Ритм картини виникає відповідно до характеру того часу, що триває в кадрі, і визначається не довжиною кусків, що монтуються, а мірою напруженості часу. Саме час, зафіксований у кадрі, диктує режисерові той чи інший принцип монтажу. Тому не монтуються один з одним ті кадри, в яких зафіксований принципово різний характер часу.

Так, реальний час не можна монтувати з умовним, як не можна з'єднати водопровідні труби різного діаметра. Цю консистенцію часу в кадрі, його напру-

женість чи, навпаки, «розрідженість», можна назвати тиском часу в кадрі. Отже, монтаж є способом поєднання кусків з урахуванням тиску в них часу.

Як же сприймається наш час у кадрі? Це особливе відчуття виникає там, де за тим, що відбувається, відчувається особлива значимість, що рівнозначно наявності в кадрі правди. Коли абсолютно чітко усвідомлюєш, що те, що ти бачиш у кадрі, не вичерпується візуальним рядом, а лише натякає на щось, що дозволяє «вийти» з кадру в життя. Я заперечую розуміння кіно як мистецтва монтажу, оскільки воно не дає фільму продовжуватися за межами екрана, тобто не зважає на право глядача скористатися своїм власним досвідом.

Монтажний кінематограф задає глядачеві ребуси і загадки, змушуючи його розшифровувати символи, насолоджуватися алегоріями, апелюючи до інтелектуального досвіду того, хто дивиться. Не кожна з цих загадок має, на жаль, чітко сформульовану відгадку. Коли Ейзенштейн у «Жовтні» порівнює павича з Керенським, метод його стає рівнозначним меті. Режисер позбавляє глядача можливості використовувати у відчуттях своє ставлення до побаченого. А це означає, що спосіб конструювання образу виявляється самоціллю, автор починає вести тотальний наступ на глядача, нав'язуючи йому власне ставлення до того, що відбувається.

Тому ритм – не є метричною зміною кусків. Ритм складається з часової напруженості в середині кадрів. На мою думку, саме ритм – головний формотворчий елемент у кіно, а не монтаж, як прийнято вважати. Монтаж існує в будь-якому мистецтві як відбір, що здійснює художник, відбір і сполучення, без яких неможливе жодне мистецтво. Особливістю монтажу в кіно є те, що він сполучає час, зафіксований у знятих кусках.

Отже, своє завдання я вбачаю в тому, щоб створити свій індивідуальний потік часу, передати в кадрі своє відчуття його руху, його плину. Спосіб членування, монтаж – порушує його плин, переривае і одночасно створює нову його якість. Спотворення часу – це спосіб його ритмічного вираження. Ліплення з часу – ось що означає монтаж, кінообраз» [8].

Монтаж – це синтез, а не аналіз, тому він має існувати не лише в кінці, але й перш за все на початку творчого процесу. Отже, він присутній уже на стадії задуму, є співучасником на всіх наступних етапах – сценарному, образотворчому, звуковому, акторському та ін. А. Михалков-Кончаловський, розповідаючи про свою роботу над фільмом «Романс про закоханих», так підтверджує цю думку: «Монтаж триває і в момент зйомки. Вибір методу зйомки є одночасно і вибором методу монтажу. Я впевнений, що знамениті одеські східці були змонтовані раніше, ніж зняті. Тобто монтаж починається в драматургії, триває в момент зйомки і лише завершується власне в монтажі, у склеюванні кадрів. З іншого боку, діалектика кінематографа є такою, що і драматургія набуває своєї завершеної форми лише в монтажі – на папері вона є лише своїм контуром.

Якщо монтаж епізодів можна уподібнити співвідношенню великих частин у музичній архітектоніці, то монтаж кадрів – співвідношенню нот. Нота за нотою,

склеювання за склеюванням, як поєднання двох нот створює якісно нове звучання, так і два сусідні кадри – новий образ. Наприклад, сцена весілля Тетяни завершувалася так: трубач стоїть самотньо, букет квітів на вікні, Тетяна спить, далі ми бачимо Сергія, який воскрес з мертвих і виникає невпевнена асоціація, що, можливо, все це їй сниться. Ось ця розпливчастість, множинність створюваних монтажем асоціацій здається дуже важливою, – асоціації, що нав'язують єдино можливий смисл, виявляються «сухими», позбавленими емоційності. Множинність смислу – результат не випадковості, а точного підбору планів.

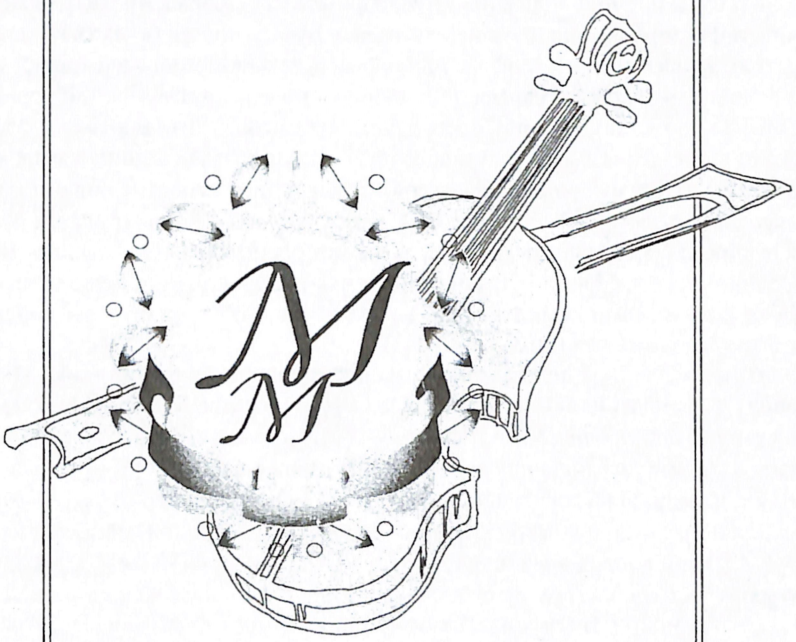
Багато режисерів прагнуть до ефективної незвичайності кадру: винаходять якийсь мудрований профіль, залишають півобличчя чи півруки на фоні ефектно освіченого простору. …Кінокадр може бути аморфним, побудованим за елементарним принципом, але головне - в центрі кадру. А поєднання таких кадрів здатне зворушувати, якщо в них відбивається неповторна мить життя людського духу» [9].

Таким чином, точка зору на закони монтажу не збігається, оскільки ці закони є живою тканиною кінематографа, яка розвивається, змінюється разом із глядацьким сприйняттям. Тому замість законів монтажу, доцільно використовувати його принципи чи прийоми, як це роблять Герасимов та Ромм, на відміну від молодих режисерів, оскільки ці закони кожний режисер відкриває для себе заново.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Братья Васильевы.*Собрание сочинений в 3 т. Т. 1. – М: Искусство, 1981. – С. 53. **2.** *А.Кончаловский.* Парабола замысла. – М.: Искусство, 1978. – С. 27. **3.** *Эйзенштейн С.М.* Собр. соч. в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964. – С. 118. **4.** *Юткевич С.* Предисловие // Райсц К. Техника киномонтажа. – М.: Искусство, 1965. - С. 4. **5.** *Пудовкин В.И.* Собр. соч. в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1974. – С. 43-44; 50. **6.** *Герасимов С.* Воспитание кинорежиссёра. – М.: Искусство, 1978. – С. 24-25. **7.** *Ромм М.* Избранные произведения в 3 т. Т. 1. – М.: Искусство, 1981. – С.17-23. **8.** *Тарковский А.* О кинообразе // Искусство кино. – 1979. – №3. **9.** *А.Кончаловский.* Парабола замысла. – М.: Искусство, 1978. – С. 112. **10.** *Кулешов Л.* Практика кинорежиссуры. – М.: Худ. лит., 1935. **11.** *Саппак В.* Телевидение и мы. – М., 1963. **12.** *Эйзенштейн С.М.* Собр. соч. в 6 т. Т. 2. – М.: Искусство, 1964.

Надійшла до редколегії 19.09.2000 р.



Музичне мистецтво

УДК 781.6:785

О.І. Козак

СЕМАНТИКА КОНФЛІКТУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Досліджуються засоби втілення конфліктності в музичному мистецтві на матеріалі інструментальних жанрів

Музика, як і інші види мистецтва, спроможна відображати конфлікти реальності. Розмірковуючи про конфліктність у музиці, ми маємо на увазі можливості втілення складних конфліктних процесів за допомогою специфічної мови музичного мистецтва. Йдеться про інструментальну музику, яка створюючи різні емоційні стани людини, оперує лише своїми засобами виразності. Метою роботи є виявлення суто специфічних знаків і значень, пов'язаних з втіленням конфліктності в музичному мистецтві. Семантичний аспект проблеми передбачає аналіз саме знакових систем як засобу вираження суті конфлікту, оскільки предметом семантики як науки виступає інтерпретація знаків та їх поєднань. Дослідження у сфері семантичного змісту музики матимуть деякі аналогії з більш розвиненими семіотичними концепціями, побудованими на матеріалі літературознавства та мовознавства [1].

В процесі історичного розвитку музика пройшла складний шлях становлення як самостійний вид мистецтва, сформувалися її специфічні засоби вираження, що поєднуються в систему музичної мови. Композитор користується засобами цієї мови для передачі інформації слухачам.

Не зважаючи на варіативність змісту значень засобів виразності, інформація сприймається аудиторією майже адекватно. Музична мова відповідає параметрам семіотичної концепції щодо вербальної мови Ф. де Соссюра, який інтерпретує її як систему правил створювання тексту. Іншою найважливішою рисою суті мови є її комунікативність, що гарантує збереження та передачу інформації. Музика також має немало суттєвих правил створення нотного тексту, що вивчаються музикознавством з різних кутів зору, як і, відповідно, література літературознавством. Комунікативна функція музики демонструє наявність постійних значень, які забезпечують її сприйняття різною аудиторією поза географічними та історичними межами.

Зміст конфлікту у мистецтві, як і в реальному житті, полягає в процесах становлення характеру, вольового напруження особистості в досягненні своєї мети, соціальних та біологічних спрямуваннях людей, які зустрічають перешкоду у відповідних діях інших індивідів та історичному оточенні.

Якими ж специфічними засобами у музиці кодується така інформація і за допомогою яких особливих знаків транслюється, часом через століття, від композитора до споживача?

Конфлікт втілюється в музиці образами імпульсивного, напруженого стану, що імітують боротьбу протилежних сил колізії, а також процес її емоційного переживання особистістю. Серед елементів, тобто знаків втілення конфлік-

ту, застосовують і звивистий, стрибкоподібний контур теми, і нестійку, загострену її ритмічну організацію. Гармонічна вертикаль, також нестійка й напружена, часом (особливо в кульмінаціях) насичується нестерпно пронизливими звукосполученнями. Неодмінна риса тем такого роду – потенційна здатність їх до розвитку. Відомо, що саме в процесі розвитку виявляється зміст музичних образів, відбувається становлення музичної форми, яка, за думкою Б. Асаф'єва, є інтонаційним процесом формотворення, «средство и вид социального обнаружения музыки» [2, с. 179].

Слід зазначити, що виникнення тематизму такого роду датується у європейській музиці XVII століттям і стало наслідком розвитку віртуозного елементу в сольно-вокальних (опера) та інструментальних жанрах (соната, концерт, увертюра і т.п.). Влучно охарактеризував наявність потенційної конфліктності такого тематизму Б. Асаф'єв, стверджуючи, що «тема – и толчок, и утверждение. Тема концентрирует в себе энергию движения и определяет его характер и направление. Несмотря, однако, на свое главное средство – рельефность, тема обладает способностью к различнейшим метаморфозам. Ее функции – контрасты. Своим становлением тема вызывает отрицающие ее новые образы и, противопоставляясь им, утверждает себя. Тема – это яркая, находчивая творческая мысль, богатая выводами идея, в которой противоречие является движущей силой» [2, с. 121].

Не випадково в цей час у європейській музиці кристалізується репризна тричастинна форма, яка має метою ствердити початковий індивідуалізований образ-тему після її розробки, або після інших, контрастних, подальших тематичних утворень. Якщо в експозиції такої форми виявляються основні положення музичних ідей, у розробці відбувається їх розвиток та боротьба, то в репризі здійснюється їх синтез – приведення до єдності в нової художньої якості. Таким чином, тричастинну форму можна охарактеризувати як музичну структуру, що була вже спроможна втілювати логіку розвитку конфліктної образності. Найзначнішими етапами формування музичних структур щодо втілення конфлікту були процеси створення форм фуги і клавірної сонати. Не слід ототожнювати ці форми з обов'язковим конфліктом кожного твору, але його виявлення і розвиток без них, особливо без сонати – важко собі уявити. Високенний рівень процесів темоутворення у цих формах, що супроводжується взаємопов'язаними мелодико-інтонаційними та тонально-гармонічними контрастами стали «сходинками» еволюції принципів діалектичного мислення, або складниками особливих знаків у спеціальному розумінні слова. Природно, що більш масштабні твори за допомогою системи образно-тематичних контрастів мають змогу докладніше втілювати складний процес музичного конфлікту в усій повноті його розвитку. Серед інструментальних жанрів найбільше спроможним до вираження значення конфлікту та діалектики його розвитку є симфонія. Використовуючи різноманітні принципи контрастів, що притаманні сонатній, тричастинній та великим циклічним формам, симфонія

завжди відбивала найважливіші конфлікти свого часу і особливості майстерності індивідуального почерку автора.

Симфонії будуються на розвитку різних, найчастіше контрастних образів. Головна роль відповідної групи образів, їх драматургічна активність у творі забезпечує жанр симфонії. Серед провідних жанрових різновидів симфонії – драматичного, епіко-ліричного, жанрово-картинного та інших – найбільш цікавішим для аналізу конфлікту є перший із них. Жанр драматичного симфонізму, який складався у творчості Бетховена і Чайковського, спирається на той принцип художнього мислення, що, за висловом А. Адамяна, «стремится познать действительность как противоречие двух начал: индивидуального и общественного, личного и исторического, короче: единство человека и среды» [3, с. 131].

В драматичних симфоніях роль конструктивного фактора відіграє розвиток саме драматичних образів. Розвиток-дія втілюється у цьому жанрі як засіб розкриття змісту – не за допомогою розповіді, а в подібно до сценічних «вчинках», «рухах», «жестах» музичних персонажів. Місце і значення такого персонажа-образу в симфонії порівнюють з героєм літературно-сценічної драми. Дійсно, трактовка однієї з провідних категорій драми в обох жанрах досить подібна. Так, героєм драми є «індивід діючий», лаконічна характеристика якого має лише риси, необхідні для досягнення важливої мети. «Не индивидуальность должна раскрыться перед нами в полном составе своих национально-эпических свойств, а характер в отношении своей деятельности…» [4, с. 333], – писав Гегель у розділі «Естетики», присвяченому драматичній поезії.

Драма демонструє нам героя не у повільній експозиції характеру, а за допомогою дії-конфлікту. Найважливішою рисою такого героя і в сценічному, і в музично-симфонічному варіантах драми є його внутрішня суперечність, неоднорідність. Якщо ворожі для людині сили не мають самостійного тематичного виразу в музичному творі, їх наявність є обов'язковою у характеристиці драматичного персонажа-образу. Двоєдина природа, постійна внутрішня боротьба, яка створює імпульсивну життєвість драматичного героя і в драмі, і в музиці виявляється знаковою рисою конфлікту.

Динаміка теми, що характеризує такий образ у симфонії, крім можливості збагачення та обновлення, може мати як наслідок переінтонування – загальне перевтілення, емоційну трансформацію майже до полярної зміни значення образу (як то у Фантастичній симфонії Берліоза, фіналі Другої симфонії Онеггера, в розробках П'ятої і Восьмої симфоній Шостаковича, Другої симфонії Лятошинського та ін.).

На відміну від літературно-сценічного твору, що показує протидіючі сили колізії, конфлікт у музиці може бути втілений за допомогою особливого типу художнього обумовлення. Практично всі сили, що протистоять людській мрії (чи то воля богів, сліпий випадок, соціальні борги і т.ін.), втілювались за загально-емоційними характеристиками тем, а саме: Долі у П'ятій симфонії

Бетховена, Фатуму у симфоніях Чайковського. Симфонічна концепція, побудована на зіставленні ворожих, антагоністичних сфер, детермінує активний розвиток-дію і відповідає уявленню про «конфлікт активної дії». Тип сонатно-симфонічного циклу, про який йде мова, почав своє розвиток з «Eroica» Бетховена і має таку будову, де домінуюче місце належить першій частині – сонатній формі, яка експонує конфлікт, ідейну концепцію твору, що доповнюються і деталізуються в подальших частинах. Провідне значення першої частини визначається особливостями сонатної форми, що має найбільші можливості серед інших форм інструментальної музики для відображення складних життєвих процесів, великих ідей, глибоких узагальнень. Типовою особливістю сонатної форми є сполучення контрасту і єдності тем в умовах інтенсивного їх розвитку. Саме такі можливості сонатної форми блискуче були використаними для втілення конфлікту в непарних симфоніях Бетховена, в трьох загальних симфоніях Чайковського, в Другій та Третій Онеггера, в П'ятій, Сьомій Шостаковича, Другій Лятошинського та Другій Штогаренка. В цих творах контраст сонатної форми, який дотримує формотворну функцію, виступає засобом відображення колізій реальності, фактором програмного значення та ключової ознаки конфлікту.

В процесі історичного розвитку цього типу симфонізму, що базується на протиставленні антагоністичних елементів, поступово виникали нові засоби музичної виразності. Так, наприкінці XIX – початку XX століть сформувались багато засобів портретизації «сил зла». Відбиття дисгармонії, жаху, огиди та інших подібних моментів, як спеціальні художні засоби, зустрічаються не лише в музиці. Спочатку вони виникли в літературі, живопису. Художня доцільність використання цих вражень у творах мистецтва полягала саме у тому, що має відбутися подолання дисонансу, розв'язання та примирення. «Я хотел бы сказать катарсис,» – влучно висловився Б. Христиансен, – «если бы прекрасное слово Аристотеля не сделалось непонятным от множества попыток его истолкования. Впечатление страшного должно найти свое разрешение и очищение в моменте дионисийского подъема, ужас не изображается ради него самого, но как импульс для его преодоления… И этот отвлекающий момент должен обозначать одновременно и преодоление и катарсис» [5, с. 302]. Власне цей засіб утворення конфлікту вживається в розробці Сьомої симфонії Шостаковича (образ фашистського нашестя), а також в його ж Восьмій симфонії, в «Літургічній» Онеггера, в музиці Стравінського. Відтворення бездушно-механістичного руху в ритмі маршу, що здається підкреслено мелодично збідненим, але посиленим за допомогою ефекту «розбухання» динамічного пласта і обростання теми зловісними мотивами-супутниками, зв'язано з театральними засобами наближення та віддалення агресивної раті. На межі двох століть (XIX-XX) виник в музиці також засіб гротеску, що одержав крайню ступінь протилежності і вже був стверджений у живопису та поезії. Спочатку він вживається для втілення конфлікту в творах митців

західноєвропейської музики (Берліоз, Ліст, Малер, Р. Штраус), а надалі поширюється серед композиторів різних національних шкіл.

Показовим є той факт, що конфлікт в інструментальній музиці не завжди потребує самостійного оформлення негативного образу. В деяких випадках характеристика агресивної сили емоційно суміщається зі складним драматичним образом, що виражає і «зле», і боротьбу з ним чи реакцію особистості на його появу (прикладами можуть бути так звана тема ворожнечі у «Ромео і Джульєтті» Чайковського, головна партія першої частини Дев'ятої симфонії Бетховена, Дванадцятий етюд Шопена, друга частина Десятої симфонії Шостаковича, головні партії Другої та Третьої симфоній Онегтера). Історія музики також має приклади втілення конфлікту в творах, що взагалі позбавлені суто протилежних сфер. Йдеться про художні концепції, що будуються за принципом поглибленого втілення психологічної колізії духовного переживання особистості. В таких творах у розвиток ліричних образів проникає напруженість, що неодмінно посилюється, внутрішня конфліктність стає виразнішою і прориває ться назовні. Таким чином відбивається конфлікт у Соль-мінорній симфонії Моцарта, у «Незавершеній» Шуберта, який треба визначити як «конфлікт-переживання» на відміну від «конфлікту активної дії». У структурі сонатної форми творів подібного змісту панує так званий «провідний» контраст, який у симфонізмі XX століття найбільш пов'язаний із ім'ям Шостаковича. Зрозуміло, своєрідність цих способів втілення конфлікту в інструментальній музиці не робить їх несумісними: досить часто вони взаємодіють та доповнюють один одного. Наприклад, у Десятій симфонії Шостаковича, що яскраво втілює конфлікт-переживання, конфлікт активної дії використовується в другій частині Скерцо. Саме поєднання різних драматургічних планів свідчить про складність, неоднорідність об'єкта, що привертає увагу композитора, та його вміння поєднувати різні аспекти конфліктності як формотворчого фактора в масштабному симфонічному полотні.

Слід зазначити, що теорія літератури теж спростовує тезу про конфлікт, який у літературно-сценічних творах обов'язково персоніфікує протилежні сили колізії. Таке трактування конфлікту в драмі можливе, але не завжди відповідає замислу автора. Воно неодмінно зустрічається в п'єсах, зміст яких стверджує відкритий непримиримий антагонізм ідей, що розкривається у формі протиставлення й ворожнечі конкретних героїв (наприклад, твори про громадянську війну та революцію, про Велику Вітчизняну війну і та ін.).

Інша форма розкриття конфлікту не пов'язана з відвертими сутичками загострених характерів-персонажів. Аналізуючи образи Гамлета і Бориса Годунова, Бєлінський переконався, що їх цінність у внутрішній боротьбі саме з собою. Такий же спосіб втілення конфлікту в п'єсах Чехова, а серед західної драматургії п'єси Артура Міллера, Теннессі Уільямса та інших. Тургенєв у бесіді з Л.М. Толстим про конфліктність у Шекспіра сказав: «Истинно драматические положения возникают не тогда, когда добродетельные люди борются

со злыми, как в мелодраме, или когда люди страдают от внешних бедствий, например, от моровой язвы или от землетрясения. Драматические положения возникают тогда, когда страдание неизбежно вытекает из характеров людей и их страстей» [6, с. 741].

Таким чином, в інструментальній музиці виявляється цілком сформований арсенал засобів втілення конфлікту, який відповідає прототипам реальності і подібний до інтерпретації їх змісту іншими видами мистецтва. Наявність таких двох типів, як «конфлікт активної дії» і «конфлікт-переживання» дають можливість для порівняння та диференціації музичних знаків, що використовуються у процесі їх створення. Якщо перший із них інтерпретує драматичний стан людської особистості в специфічній структурі музичного смислу, то другий, пов'язаний із лірико-драматичною сферою людських переживань, надає цієї структурі іншого значення. Стосовно тематизму, який став на певний час носієм зерна конфліктності в ладотональній музиці, то його функція може бути визначена на так званому синтаксичному рівні, який обумовлюється правилами створення знаків і знакопоєднань без урахування їх значень. Інакше кажучи, структура тематизму для створення обох типів конфлікту майже однакова й питання їх диференціації полягає в драматургії їх розвитку. Природна процесуальність музики як виду мистецтва, розвиток музичного образу в часовому обстеженні надає при втіленні конфлікту необхідність використання різних вищеназваних типів контрастів. Їх інтерпретація в жанрі зокрема симфонії, дозволяє зробити висновки про семантичну означеність засобів втілення конфлікту в інструментальній музиці.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андреев Н., Зиндер Л.* К понятию языка и речи // Тез. докл. межвуз. конференции на тему «Язык и речь». – М., 1962. **2.** *Колшанский Г.* О правомерности различения языка и речи // Тез. докл. межвузовской конференции на тему «Язык и речь». – М., 1962. **3.** *Бирюков Б.* О некоторых философско-методологических сторонах проблемы значения знаковых выражений // Пробл. знака и значения. – М., 1969. **4.** *Кон Ю.* К вопросу о понятии "музыкальный язык" // От Люлли до наших дней. – М., 1967. **5.** *Урсул А.* Отражение и информация. – М., 1973. **6.** *Асафьев Б.* Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. **7.** *Адамян А.* Статьи об искусстве. – М., 1961. **8.** *Гегель Г.* Собрание сочинений. Т. XIV. – М., 1959. **9.** *Выготский Б.* Психология искусства. – М., 1967. **10.** *Писатели о литературном труде.* Т. II. – М., 1955.

Надійшла до редколегії 28.09.2000 р.

УДК 78.071.2 (437.1): 78.3 (477.54)

В.М. Щепакін

ЧЕСЬКІ МУЗИКАНТИ-ІНСТРУМЕНТАЛІСТИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА XIX СТОЛІТТЯ

Розглядається діяльність у Харкові в другій половині XIX ст. музикантів-педагогів В. Вольнера, Й. Вільчека, І. Краля та його родини – чеських фахівців, у творчих стосунках з якими формувався талант М. Лисенка – музиканта, виконавця та особистості

Серед численних фахівців-музикантів, які працювали в Харкові в другій половині XIX ст. і суттєво впливали на розвиток та збагачення музичного життя міста, чільне місце посідали представники чеської музичної культури. Саме Чехія, єдина серед слов'янських країн, на ті часи мала багатовікову високорозвинену інструментальну виконавську традицію. З іменами харківських чеських педагогів-інструменталістів пов'язане музичне становлення класика української музики М.В. Лисенка. Однак, якщо ім'я Й. Вільчека, останнього з учителів Лисенка в Харкові, давно увійшло в історію української музики, то імена інших музикантів з Чехії, які оточували Лисенка в харківський період його учнівства і не могли не вплинути на розвиток цього музиканта, піаніста, композитора, закоханого в народну українську музику, залишалися поза увагою музичних істориків.

Одним із цих музикантів був В'ячеслав Йосипович Вольнер – перший харківський учитель Лисенка. З ім'ям цього фахівця пов'язана тиражована цитата зі спогадів М. Старицького, який називає його «безбарвною особою» [1]. Однак, нечисленні факти з харківської періодики тих часів, які стосуються діяльності Вольнера, суттєво коректують характеристику, надану чеському музикантові Старицьким. Так, у «Звіті російського музичного товариства в Харкові за 1864-1865 рік» ім'я В.Й. Вольнера фігурує серед його директорів [2]. Наприкінці 1872 р. Вольнер знов обирається кандидатом в директори Харківського відділення Російського музичного товариства (далі – ХВ РМТ). Зрозуміло, такі почесні й відповідальні посади могла обіймати особистість, яка зарекомендувала себе в місті своєю працею і фаховим рівнем. У 1860-ті рр. Вольнер, відомий харків'янам як музикант-викладач принаймні з початку 1850-х рр., викладав музику в Інституті шляхетних дівчат, де музичним заняттям традиційно приділялася значна увага. Якби характеристика Вольнера Старицьким була б вичерпною і остаточною, ця людина навряд чи змогла б протягом багатьох років викладати музику в найпрестижнішому жіночому навчальному закладі та перебувати у складі керівників професіонального музично-виконавського і музично-освітнього товариства. Однак, за відсутністю в пресі будь-яких матеріалів, у яких би висвітлювалася виконавська або викладацька діяльність Вольнера, можна припустити, що головною його функцією в ХВ РМТ була адміністративна робота.

Розглядаючи музично-викладацьку і виконавську діяльність іншого педагога Лисенка – Йосипа Еммануїловича Вільчека, про яку залишилося набагато більше свідоцтв, зазначимо, що його робота з учнями базувалася на розвитку індивідуальних особливостей юних музикантів. У здобутті технічної і художньої довершеності у виконавстві своїх вихованців цей педагог головну увагу приділяв не механічному засвоєнню тих чи інших прийомів гри, а усвідомленню художніх цілей і засобів для їх досягнення. За основу учнівського репертуару Вільчек брав твори Й.С. Баха, які сам добре знав, віденських класиків, кращі зразки романтичної музики – п'єси Шопена, Шумана, Ліста.

Звернення чеських піаністів-педагогів до фольклору мало давню традицію. Це підтверджують і дві перші фортепіанні школи, видані російською мовою в Росії, авторами яких були чеські музиканти І. Прач («Повна школа для фортепіано», 1816 р.) та Й. Гунке («Новітня фортепіанна метода», 1838 р.). Широке застосування Вільчеком під час занять імпровізації, зокрема на народні теми, стало для Лисенка однією із найважливіших сходинок до його празьких (1867 р.) тріумфальних виступів з імпровізаціями на теми українських народних пісень. Іншими особливостями передової методики Вільчека було запровадження у навчальний процес мелодійних і гармонічних диктантів, планування занять згідно з індивідуальними здібностями і музичними схильностями учнів, що неодноразово відзначали українські музикознавці – С. Дрімцов, Д. Ревуцький, Г. Курковський, К. Шамаєва та ін.

Численні дослідники життя і творчості М. Лисенка обминають увагою те, що одним із поштовхів до його вступу саме до Лейпцизької консерваторії міг бути факт здобуття музичної освіти в цьому закладі його учителем – Й. Вільчеком. Підтвердження даної інформації містить «Харківський календар на 1873 рік», у якому зазначається, що Вільчек – вихованець Лейпцизької консерваторії [3]. Саме цей музичний навчальний заклад протягом багатьох років XIX ст. після його заснування Ф. Мендельсоном (1843) і особливо в перше десятиріччя свого існування – епоху Мендельсона і Шумана, з характерними для неї демократизмом і духом просвітництва – роки, коли в ньому здобув освіту Й.Е. Вільчек, був осередком поєднання новаторських традицій і академізму. Ця консерваторія за складом учнів була найінтернаціональнішою серед аналогічних навчальних закладів Європи, і це надавало можливість студентам із різних країн, із несхожими музично-культурними традиціями спілкуватися між собою і набувати теоретичні й практичні знання, які фундувалися на кращих зразках – творчості Г.Ф. Генделя, віденських класиків, представників німецького романтизму, тільки-но відроджених Мендельсоном для масового використання в учбовій та концертній практиці творах Й.С. Баха.

Й.Е. Вільчек був не тільки одним із найавторитетніших музичних педагогів у Харкові, а й яскравим музикантом-виконавцем, музично-громадським діячем. Він брав активну участь у створенні і формуванні ХВ РМТ і у перший рік його заснування (1864) був обраний на почесну посаду співробітника

Товариства [2]. По відновленні у 1871 р. діяльності цієї організації Вільчек увійшов до складу її директорів [4]. Цю посаду він обіймав протягом трьох наступних років, доки не був звільнений «в следствии слабости здоровья»[5]. В цей же період Вільчек став одним із перших викладачів музичних класів при ХВ РМТ, де крім фортепіанної гри викладав разом із іншим чеським фахівцем – вихованцем Празької консерваторії контрабасистом Й. Новаком теорію музики і гармонію.

Серед виконавських виступів Вільчека, про які нам відомо з харківських газет тих років, відзначимо його участь на початку 1858 р. у концерті відомого російського піаніста-аматора і композитора М.Д. Дмитрієва, на якому Вільчек з Дмитрієвим виконали ансамблем Сонату As – dur Гуммеля [6]. Друге повідомлення датується березнем 1870 р., коли Вільчек разом із іншими музикантами-аматорами і професіоналами взяв участь в концерті на користь Товариства грамотності, в якому публіка слухала камерні твори Моцарта, Гайдна, Шопена та інших авторів [7]. Неодноразово на харківських сценах виступали й учні Вільчека. Так, М. Лисенко, крім виступів у Другій чоловічій гімназії, де він навчався, часто грав у домашніх концертах відомого меломана князя Ю.М. Голіцина, «що кохався в музиці й запрошував на вечори в своєму домі кращих виконавців, професіональних та інших» [8]. Лисенко також постійно брав участь у музичних ранках у домі свого вчителя Вільчека, де збиралися двічі на місяць харківські музиканти, серед яких були і його приятелі, артисти-чехи. З харківських газет ми маємо інформацію про успішний виступ учениці Вільчека пані Клейн у шостому камерному концерті ХВ РМТ сезону 1872/73 рр. з виконанням фортепіанної партії у Тріо D-dur, op. 70 Бетховена. «Нельзя не поблагодарить исполнительницу, что она так добросовестно и прилежно не только разучила трудную партию этой композиции, но и исполнила ее с надлежащим выражением и силою, что делает честь и преподавателю, руководившему ее музыкальным образованием", – відзначали "Харьковские губернские ведомости» [9]. Ще одне повідомлення про участь іншої учениці Вільчека в концерті датується кінцем 1877 р., коли дівчина Папа-Афанасопуло виступила з виконанням Етюда та Балади g-moll Шопена [10], що є доказом активної педагогічної діяльності чеського музиканта ще протягом тривалого періоду після залишення ним «за станом здоров'я» посад викладача музичних класів і директора ХВ РМТ. Свідчення сучасників про виступи у Харкові Лисенка-піаніста, участь вільчекової учениці в камерному концерті, виступи у складі камерних ансамблів самого Вільчека доповнюють характеристику цього викладача ще одною суттєвою рисою: намаганням прищепити своїм учням навичок і зацікавленості до ансамблевої виконавської діяльності і розширити їхній музичний світогляд через знайомство на уроках й включення до концертного репертуару не лише сольних фортепіанних творів, а й фортепіанних камерних ансамблів.

Наведена дата концерту за участю учениці Вільчека є далеко не останньою в активній педагогічній діяльності цього музиканта. В щорічнику «Харківський календар» ім'я Вільчека постійно фігурує серед викладачів музики Інституту шляхетних дівчат з 1867 до 1882 р. включно. Можливо і після залишення в 1882 р. цієї посади Вільчек, якщо йому дозволяв стан здоров'я, давав приватні уроки. Розглянувши наведені факти неможливо відкидати припущення, що справжніми причинами виходу Вільчека із членів ХВ РМТ могли бути фінансові складнощі цього громадського закладу або розходження з його керівництвом у поглядах на організацію навчального процесу в музичних класах, репертуарну політику ХВ РМТ тощо. Відзначимо також, що саме в 1873 р. – році припинення Вільчеком викладацької діяльності в музичних класах, в Інституті шляхетних дівчат крім занять із теорії музики був уперше (за прикладом музичних класів) введений дворічний курс гармонії, який, вірогідно, викладав саме Й. Вільчек [11].

Відкриття музичних класів активізувало методичну роботу по добірці й систематизації за ступенем складнощі фортепіанних творів педагогічного та концертного репертуару викладачів музики в Інституті шляхетних дівчат. Так, у порівнянні з 1870 або з 1871 рр. у 1873 р. список інструктивних і художніх творів, наведений у програмах викладання музики в цьому закладі, збільшився удвічі і налічував близько 500 назв, серед яких – майже всі сонати Бетховена, обидва томи «Добре темперованого клавіру» Й.С. Баха тощо. У програмі 1873 р. серед багатьох інших інструктивних творів для середніх класів різних авторів наводиться і етюд Вільчека [11].

Не викликає сумніву, що Вільчек, який постійно приймав у себе вдома колег і учнів, професійно і по-людськи небайдуже ставився до музичних успіхів своїх молодих вихованців, і в останні роки життя цікавився культурними подіями у Харкові, спілкувався з молодшими співвітчизниками-музикантами – С.В. Неметцем, С.С. Глазером, братами Іранеками, родиною Кралів та ін.

Документальним підтвердженням зв'язків Вільчека з багатьма музикантами і великої поваги, якою користувався «один из старейших в Харькове учителей музыки» [12], є невеличке повідомлення про похорон Вільчека, датоване кінцем січня 1889 р.: «Товарищи и друзья Иосифа Эммануиловича Вильчек извещают родных и знакомых, что погребение его состоится в среду, 1 Февраля, почему просят всех в римско-католическую церковь в 11 час. Дня» [13]. В цьому досить традиційному на ті часи повідомленні є одна цікава і важлива деталь: саме близькі «товариші та друзі» Вільчека поклали на себе клопоти по організації поховання музиканта. Знаючи коло спілкування Й. Вільчека, можна припустити, що цими друзями були, крім учнів, саме чеські музиканти. Зазначимо також, що досі в жодному із довідкових та енциклопедичних джерел рік смерті цього видатного педагога не наводився.

Надана вище інформація дає підстави стверджувати, що Харків у 1850-1880-ті рр. в особі Вільчека мав високопрофесійного фахівця-музиканта, який

на практиці поєднував передові досягнення західноєвропейських класичної та романтичної піаністичних шкіл із кращими надбаннями чеської та російсько-української музично-виконавських культур.

Серед друзів Вільчека, чеських музикантів, які музикували з Вільчеком та його учнями під час проведення ним «музичних ранків», слід назвати, насамперед, родину Кралів. Це прізвище (і його варіанти – Крааль, Кралль, Кроль, Крал) багаторазово зустрічається протягом 1840-1890х рр. на сторінках харківських газет та різних довідкових видань.

Перша поява в харківській пресі імені музиканта Йозефа Кроля припадає на 1845 р., на момент його від'їзду до Богемії [14]. Отже, ще до 1845 р. цей музикант жив і працював у Харкові. Наступним свідченням про Кралів є велика стаття «Кое-что об учителях музыки» (1859 р.). Її автор А., аналізуючи роботу кращих харківських викладачів, зазначає, що вони «…принимая на себя это высокое звание, поддерживают его самым добросовестным исполнением. Взявши на себя эту обязанность, они решительно предаются музыке; с каждым днем стараются развивать, совершенствовать в себе это призвание, равняющееся почти поэтическому. […] Вместо положенного часа, учитель иногда трудится два, три и более, стараясь в самых точнейших, самых добросовестнейших толкованиях передать ученику или ученице то, чего они не понимают, или то, в чем они затрудняются» [15]. Серед шести імен «людей прекрасных, добросовестно выполняющих обязанность музыканта-учителя» [13] (виділено в тексті – В.Щ.), автор наводить прізвища двох чехів – Вільчека і Краля.

Виконавська діяльність Кралів не обмежувалася лише контактами з чеськими музикантами, що працювали в ті часи в Харкові. Так, у 1862 р. К.А. Кралль брав участь у музичних ранках Дмитрієва і Шлецера в будинку Шатової 28 січня і 4 лютого. «Выбор пьес и […] гг. исполнителей достаточно ручаются за успех предприятия» [16], – говориться в газетному анонсі домашніх концертів. У «Звіті російського музичного товариства за 1864-1865 рік» – перший рік його діяльності в Харкові – серед членів-виконавців значаться Краль О. та Краль А. [2]. Крім участі в симфонічних і камерних концертах ХВ РМТ у 1864-1866 рр. Кралі також брали участь як виконавці і в різних благодійних заходах. Так, у 1868 р. Краль був учасником великого концерту на користь голодуючих, який організувала Безкоштовна школа співу [17]. У «Харківському календарі» на 1869 рік у переліку учителів музики та співів двічі надається прізвище Краль – старший та молодший, обидва – учителі фортепіано та скрипки [18], вірогідніше за усе – Іван та Адальберт – батько і син. У 1870 р. прізвища Вільчека і Краля можна зустріти серед учасників концерту на користь Товариства грамотності [17]. Наступне повідомлення в харківській пресі стосується участі Краля у виконанні в січні 1873 р. у концерті ХВ РМТ Октету Мендельсона. А. Краль і А. Павлович характеризуються рецензентом як «весьма уважаемые и опытные артисты»[19]. Одним з найавторитетніших музикантів родини Кралів був Іван (Ян) Краль,

вихованець Празької консерваторії. Він викладав фортепіанну гру в Харкові майже тридцять років до своєї смерті у вересні 1882 р. і виховав численних учнів і учениць, які «сохранили навсегда память о нем не только как об опытном преподавателе, но и как о прекрасном, незлобивом человеке» [20]. Імовірно, саме про нього йшлося в статті 1859 р., що цитувалася вище. «В прежние годы, - зазначалось в некролозі, - И. Краль всегда принимал участие в симфонических концертах в Харькове, владея в совершенстве скрипкою – альт» [20]. Ще у 1851 р. альтист Ян Краль входив до складу квартету, який виступав у Празі, а у 1853-54 рр. виступав у складі іншого квартету у Відні [21]. Ці дані, наведені чеським музикознавцем Б. Уріє, дещо коректують термін роботи І. Краля у Харкові, який, за інформацією в некролозі, обіймає тридцять років – з 1852 по 1882 р. Отже, І. Краль міг оселитися у Харкові не у 1852, а в середині 1850-х рр.

Вірогідно саме І. Краль був ініціатором запрошення до Харкова в 1864 р. свого давнього партнера по виступах у складі квартету в Празі у 1851 р. С.В. Неметця – першого музичного директора ХВ РМТ (1864-1867), видатного скрипаля, педагога, диригента і композитора, який став одною із найяскравіших особистостей у музичному житті Слобожанщини 1860-1880-х рр.

В кінці 1870-х – на початку 1880-х рр. ім'я І. Краля майже постійно наводиться серед виконавців програм камерних концертів ХВ РМТ складених із творів віденських класиків, романтиків, сучасних композиторів. Разом із чехами Кралем, Неметцем, Іранеком, Голлі в концертах камерної музики у ці роки брали участь вітчизняні музиканти – Кочубей, Павлович, Боровський, Борисовський, Алексеєнко, Данильченко, німці – Шмідт і Маурер та ін. Але найчастіше партію першої скрипки виконував саме С. Неметць, фортепіано – Й. Іранек, альта – І. Краль. Останнє за хронологією повідомлення про концертний виступ І. Краля припадає на квітень 1882 р. [22].

Син І. Краля – Адальберт Іванович Краль у 1882-1890 рр. працював викладачем музики в жіночій гімназії К.Л. Філліпс [23]. У «Списку чиновників і викладачів Харківського учбового округу» за 1886 р. про цього музиканта подається інформація, що він закінчив курс у музичному училищі в Празі [24]. На жаль, не з'ясовано, який саме музичний заклад у Празі названо в цьому документі училищем – помилково Празьку консерваторію, Органну школу, музичну школу Прокшів, або щось інше.

У 1890 р. «Харьковские губернские ведомости» друкують повідомлення про кончину А.І. Краля [25]. А дещо раніше, в харківській пресі 1887-1889 рр., серед учнів фортепіанного класу І.І. Слатіна в музичному училищі ХВ РМТ, що виступали у відкритих екзаменаційних концертах, зустрічається прізвище Краль [26]. Однак у наступні роки серед осіб, які закінчили музичну освіту в училищі й отримали атестати, це прізвище не значиться [27], хоча при шестирічному терміні навчання Краль на початку 1890-х рр. мав здобути атестата. Цілком імовірно, що саме смерть батька – А.І. Краля – завадила молодому музикантові завершити своє навчання. Але і при відсутності спеціального

атестата цей піаніст у наступні роки викладав у Харкові. У 1892-1894 рр. учителем музики в гімназії Філіпс до розформування цього закладу значиться Ярослав Адальбертович Краль [28]. Відзначимо, що у 1890-1891 рр. у гімназії Філліпс після смерті А.І. Краля, на місце вчителя музики була вакансія. Отже, вірогідно в знак поваги до померлого музиканта, ця посада зберігалася для його сина, який, можливо, продовжував своє музичне навчання.

Ще один музикант на прізвище Краль, Георгій, у 1893 р. закінчив музичне училище ХВ РМТ з атестатом другого ступеня по класу фагота чеського музиканта Ф. Кучери. В наступні роки Г. Краль працював викладачем музики та, напевно, капельмейстером учнівського оркестру в щойно відкритому Харківському комерційному училищі [27]. Перелік музикантів цієї родини, які працювали в Харкові, треба доповнити фортепіанним майстром Миколою Івановичем Кролем, який з 1879 р. та протягом 1880-х рр. був водночас учителем столярної і токарної майстерності в Харківському реальному училищі [29]. Це ж ім'я – Микола Краль або Микола Кроль – фігурує серед учнів-скрипалів С.В. Неметця в музичних класах у 1878-1882 рр. [30]. На жаль, знайдені документи не дають можливості з'ясувати: чи йдеться в цих обох випадках про одного й того ж, або про різних представників цієї родини.

Наведені факти свідчать, що протягом більш ніж п'яти десятиріч у Харкові працювали принаймні три покоління музичної родини Кралів.

Однак діяльність Кралів не обмежувалась лише Харковом. З 1832 р., коли І. Краль у дев'ятнадцятирічному віці по закінченні Празької консерваторії покинув Чехію, до оселення в Харкові у 1850-х рр., цей музикант, як сповіщалося в некролозі, працював в Росії [20]. Зважившись на те, що один із найзручніших шляхів з Чехії до Росії був саме через українські землі, можна зробити припущення, що і в 1830-1840-х рр. Кралі працювали саме в Україні, оскільки Росією в ті часи називалися всі землі Російської імперії, а поняття «Україна» майже ніколи не вживалося в офіційній пресі.

Один із номерів «Одесского вестника» за 1865 р. містить об'яву: «Учитель музыки Иосиф Краль желает иметь место в деревне или где таковое окажется преподаванием оной на фортепиано или на скрыпке, а также может быть и капельмейстером, а жена его может заниматься преподаванием немецкого языка. Адрес в г. Елисаветград, в училище г. Шрейтеля» [31]. Цей документ не виключає вірогідність того, що училище Шрейтеля в Єлісаветграді могло бути одним з місць роботи Й. Краля. Цілком можливо також, що Йосип Краль і Йозеф Кроль, про якого йшлося вище, – одна й та ж особа.

Окрім майстерного володіння різними музичними інструментами і великого педагогічного таланту, необхідно відзначити потяг членів родини Кралів до слов'янської народної музики, їхні композиторські здібності. Опосередковано про це свідчать погляди Й.Е. Вільчека на виховання учнів, зокрема Лисенка, які були характерними для переважної більшості чеських музикантів-педагогів. Під час недільних музичних ранків у Вільчека, що, за словами М. Старицького,

«іноді тривали з ранку до ночі» [32], в яких Лисенко грав разом зі своїм вчителем і Кралями, значне місце відводилося саме інструментальним імпровізаціям на теми народних українських (а можливо, і чеських) мелодій. Документальними свідченнями зацікавленості Кралів народними музичними джерелами є повідомлення в харківських і одеських газетах. У 1863 р. «Харківські губернські відомості» друкують об'яву яка сповіщає: «В книжном магазине Е.С. Баллиной […] продаются: Украйна кадриль (из малорусских песен) составлен А. Краалем. Издание Е.С. Баллиной» [33]. У кореспонденції «Одес-ского вестника» з Москви, під час проведення у травні 1867 року Слов'янського з'їзду, сповіщалося, що на етнографічній виставці «…на первой эстраде играет оркестр военной музыки, для которого г. Краль написал Славянский марш» [34]. Цей твір, написаний К.І. Кралем, мав первинну назву «Торжественный марш». Оркестрував його для симфонічного оркестру П.І. Чайковський.

Композиторські інтереси Кралів не обмежувалися лише фольклористичним напрямком. Про це свідчить виступ у 1849 р. в Одесі десятирічного піаніста А. Родзянка, який виконав Фантазію К. Краля на теми з «Робертадиявола» Мейєрбера. Рецензент «Одесского вестника» Н.П. Фельтон, хвалячи виконання хлопчиком п'єси, звертає увагу читачів на значні віртуозні складнощі цього твору, які потребують від виконавця ретельної технічної і музичної підготовки [35].

Підсумовуючи розрізнені факти, що стосуються діяльності талановитої музичної родини Кралів, зазначимо, що в XIX ст. це прізвище було добре відомо шанувальникам музики в різних містах України і за її межами та асоціювалось з відданістю музичній справі й справжнім професіоналізмом – у виконавстві, музичній педагогіці, композиторській діяльності. Вже на початку XX ст. Дон-Дієз (В.І. Сокальський) в «Музичних замітках» на сторінках газети «Южний край» назвав ім'я Краля серед імен Піксіса, Славіка, Лауба, Шевчика, Ондржичека, Кубеліка, Коціана – тобто серед імен кращих представників чеської скрипкової школи XIX – початку XX ст. [36]. Факт залучення до цього переліку чеського музиканта з Харкова є красномовним підтвердженням великої ролі Краля в культурному житті Харкова другої половини XIX ст. і свідчить про виховання ним багатьох своїх учнів на кращих традиціях західноєвропейської музичної освіти, носіями яких були музиканти-чехи.

Видатну роль музикантів із Чехії у розвитку музичної культури та освіти Харкова, як і більшості інших регіональних центрів України тих часів, яскраво висвітлює полеміка на сторінках газети «Южный край» у грудні 1880 р. Автор статті «Музыкальные очерки» А. П-ий, здивований тим, що керівники ХВ РМТ й інших численних навчальних закладів Харкова, в яких викладалася музика, нехтували вихованцями російських консерваторій і запрошували іноземних музикантів, писав: «…Странная вещь, тогда как преподавание всякого другого предмета вверяется людям, знание и специальность которых заведомо известны, преподавание музыки ничего другого не требует, как лишь

чешской или немецкой фамилии учителя» [37]. Через декілька днів у статті «Несколько слов о харьковском отделении музыкального общества» А. Шимков, відповідаючи А. П-му, зазначив: «…по поводу авторитетного значения чешских и немецких фамилий музыкантов в сравнении с русскими […] я замечу, что в музыкальном обществе не эти патриотизмы следует противопоставлять между собою, а иметь лишь музыкальный (виділено в тексті – В.Щ.) патриотизм; для названного общества важна музыка, а не национальность музыканта; и посредственного музыканта из русских вряд ли следует предпочитать хорошим музыкантам, хотя бы немцам или чехам» [38].

Численні історичні документи переконливо свідчать, що протягом другої половини XIX – початку XX ст. крім чеських музикантів, про яких йшлося в цій статті, значна кількість інших фахівців із Чехії – музична родина Вінклерів, подружжя педагогів-вокалістів Канєвка-Альберті, піаністи З. Давід та О. Блех, скрипаль Ф. Сміт, віолончеліст і композитор С. Глазер, арфіст І. Шолар, капельмейстери військових духових оркестрів В. Маречек, О. Главачек, Й. Прохазка, вокаліст, соліст опери О. Фюрер, оперні капельмейстери У. Авранек, Й. Прибік, В. Сук, В. Зелений, інші педагоги та оркестрові музиканти, які працювали в Харкові – поруч із кращими німецькими, польськими, італійськими, російськими і українськими музикантами, за своїм високим професіональним рівнем і подвижницьким служінням музиці були в авангарді музичної освіти і виконавства Слобожанщини.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *М.В. Лисенко у спогадах сучасників.* – К.: Муз. Україна, 1968. – С. 23. **2.** *Отчет русского музыкального общества* в Харькове за 1864-1865 год (окончание). // Харьк. губерн. ведомости. – 1865. – № 19. – 15 мая. **3.** *Харьковский календарь на 1873 год.* Издание Харьковского Губернского Статистического Комитета. Год первый. – Х., 1872. – С. 490. **4.** *Внутренние известия* // Харьк. губерн. ведомости. – 1871. – № 145, 7 октября. **5.** *Местные известия* // Харьк. губерн. ведомости. – 1874. – № 185. – 5 сент. **6.** *Концерт 16 февраля* // Харьк. губерн. ведомости. – 1858. – № 8. – 22 февр. **7.** *Внутренние известия* // Харьк. губерн. ведомости. – 1870. – № 37. – 14 марта. **8.** *Олена Пчілка.* Микола Лисенко. Спогади й думки // М.В. Лисенко у спогадах сучасників. – К.: Муз. Україна, 1968. – С. 79. **9.** *Местные известия* // Харьк. губерн. ведомости. – 1873. – № 42. – 20 марта. **10.** *Харьковские губернские ведомости.* – 1877. – № 319. – 10 дек. **11.** *Программа преподавания музыки* в Харьковском институте благородных девиц. – Х.: Тип. университета, 1870 – 13 с.; 1871 – 17 с.; 1873 – 44 с. **12.** *Хроника* // Харьк. губерн. ведомости. – 1889. – № 26. – 22 янв. **13.** *Некролог* // Харьк. губерн. ведомости. – 1889. – № 29. – 31 янв. **14.** *Частные извещения* // Харьк. губерн. ведомости. – 1845. – № 16. – 28 апреля. **15.** *А. Кое-что об учителях музыки* // Харьк. губерн. ведомости. – 1859. – № 18. – 11 марта. – Прибавления. **16.** *Харьк. губерн. ведомости.* – 1862. – № 10. – 26 янв. – Прибавления. **17.** *Харьк. Губерн. ведомости.* – 1868. – № 34. – 16 марта. **18.** *Алфавитный указатель* торговых, промышленных и ремесленных заведений в г. Харькове, общественных и спекулятивных учреждений, а также лиц, посвятивших себя специальным и общеполезным занятиям // Харьк. календарь на 1869 год. Месяцеслов, адрес. и справ. книга. Сост. А. Подвысоцкий. – Х.: Издание А. Скалона и А. Подвысоцкого. Печ. в губерн. тип., 1868. – С. XI. **19.** *Местные известия* // Харьк. губерн. ведомости. – 1873. – № 17. – 1 февр. **20.** *Некролог* // Харьк. губерн. ведомости. – 1882. – № 245. – 23 сент. **21.** *Urie, B.* Cesti violoncelliste (XVIII - XX stoleti). – Prace: Hudebni edice Priboj, 1946 – S. 55, 72. **22.** *Харьков. губерн. ведомости.* – 1882. – № 97. – 18 апр. **23.** *Харьковский календарь* на 1869 – 1890 гг. **24.** *Список чиновников и преподавателей* Харьковского учебного округа. 1886. – Х.: Тип. университета, 1886. – (923с.) С. 388. **25.** *Некролог* // Харьк. губерн. ведомости. – 1890. – № 11. –

13 янв. **26.** *Экзамен в музыкальном училище* // Харьк. губерн. ведомости. – 1887. – № 126. – 19 мая.; Хроника // Харьк. губерн. ведомости. – 1889. – № 125. – 17 мая. **27.** *Краткий обзор* деятельности Харьковского отделения императорского русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 25 лет (1871 – 1896). – Х., 1896. – С 36-45. **28.** *Харьковский календарь* на 1892 – 1894 гг. **29.** *Список чиновников и преподавателей* Харьковского учебного округа. 1886. – Х., 1886. – С. 257. **30.** *Отчет дирекции* Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1878 г.; Отчет дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1879 г.; Отчет дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1880 г.; Отчет дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1881 г.; Отчет дирекции Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1882 г. **31.** *Частные объявления* // Одес. вестн. – 1865. – № 222. – 12 окт. **32.** *Ревуцький Д.* Автобіографії М.В. Лисенка. (Автобіографічні записки) // Укр. муз. спадщина. – К., 1940. – С. 53. **33.** *Частные объявления* // Харьк. губерн. ведомости. – 1863. – №16. – 13 февр. – Прибавления. **34.** *Одесский вестник.* – 1867. – № 116. 28 мая. – Воскресное прибавление. **35.** *Натансон В.* Русские пианисты 40 –50 годов XIX века // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. – М., 1962. – С. 244. **36.** *Дон – Диез.* Музыкальные заметки // Южный край. – 1909. – № 9812. – 14 нояб. **37.** *А. П-ий.* Музыкальные очерки // Южный край. – 1880. – № 17. – 17 дек. **38.** *А. Шимков.* Несколько слов о харьковском отделении музыкального общества // Южный край. – 1880. – №23. – 23 дек.

Надійшла до редколегії 30.08.2000 р.

УДК 7.071.2:787.1

І.М. Андрієвський

ОЛЕКСІЙ ГОРОХОВ І УКРАЇНСЬКЕ СКРИПКОВЕ ВИКОНАВСТВО

Аналізується творчість видатного українського скрипаля О.М. Горохова в контексті української скрипкової школи

Полістилістичні тенденції сучасного музичного мистецтва зумовлюють своєрідність не тільки композиторської творчості, але й виконавської. Стилістичний плюралізм властивий національним виконавським школам, у зв'язку з чим постає питання їх зближення, взаємозбагачення, взаємопроникнення. Індивідуальна виконавська стилістика є залежною від проблеми інтерпретації музичних творів (як минулих епох, так і сучасних), які містять унікальний і неповторний комплекс засобів виразності.

Скрипкова виразність сучасної музики характеризується різноманітними засобами, що часто не підлягають типізації. Як правило, вони спрямовані на переосмислення природи скрипки, критеріїв якості звучання, тембральних можливостей інструмента і значно корегують скрипкові рухомоторні стереотипи. До цього додається необароковий напрям сучасного виконавства, що має дві лінії розвитку: виконання музики епохи Ренесансу та Бароко на реконструйованих стародавніх інструментах; застосування засобів виразності епохи Бароко на сучасних інструментах. Це пов'язано з творчими пошуками нетрадиційних рухових стереотипів, які могли б забезпечити виразне звучання.

Крім того, на сучасне скрипкове виконавство впливає процес зближення традицій європейського та східного музичного мистецтва, один із аспектів якого

є впровадження елементів далекосхідного світосприйняття у сферу європейського музичного мислення [1]. У виконавстві цей процес сприяє переосмисленню насамперед темпоритмічних засад європейської музики і усвідомленню темпоритму як медитативного засобу, відходу від естетики конфліктної драматургії, контрасту, віртуозної виразності (зовнішнє обмеження) та розвитку сфери гармонійних безконфліктних емоцій (пошук безмежності в обмеженому). Через стилістичний плюралізм у виконавстві постає складне завдання – опанувати всю гаму скрипкової виразності від бароко до ультрамодерну.

Наполегливість сучасних композиторів у фіксації усіх складових музичної фактури інколи перетворює музичний текст на своєрідну інструкцію для виконавця. Тому поширюється думка про відмирання виконавської свободи, яка цінувалася протягом усієї історії цього виду мистецтва. З іншого боку, докладно «інструктований» текст потребує досконалого відтворення, озвучення, що обмежує можливості індивідуальної інтерпретації за звуковисотним інтонуванням, штрихами, прийомами гри, темпоритму. З другого боку, як це не парадоксально, детально записаний автором музичний текст потребує інтерпретації виконавця, яка зумовлена обов'язковим емоційним осмисленням композиторської мови, «оживлення» мертвої схеми тексту.

У такому разі спрацьовує, як пише музикознавець О. Зав'ялова, закономірність, що виникла через «размежевание типов музыкального мышления композитора и исполнителя. Проявление их специфики – в направленности творческой деятельности: у композиторов – на процесс создания произведения (закономерности и технология композиторского письма); у исполнителей – на процесс воспроизведения созданного произведения (закономерности и технология воссоздания, озвучивания музыкального текста, жанра, стиля)» [2, 75].

Тому тільки при наявності глибинного інтерпретаторського «вкладу» виконавця можливе адекватне сприйняття сучасної музики публікою. Як правило, масштаб такого «емоційного втручання» набагато більший, ніж при інтерпретації класичної та романтичної музики, семантика якої усім зрозуміла та знайома. Уміння «перекроювати» власний стиль відповідно до вимог того чи іншого музичного твору зумовлює універсальність, «супергнучкість», усеїдність сучасного скрипаля-виконавця. Звідси, втрата вимог щодо яскравості та індивідуальної неповторності виконавського стилю скрипаля є досить об'єктивною. Постає запитання: чи можуть в сучасному виконавстві на рубежі XX-XXI ст. виникнути й розвиватися індивідуальні стилі скрипалів такої ж унікальності, як стиль Е. Ізаї, Ф. Крейслера, Я. Хейфеця, Дж. Енеску, коли за єдиним звуком можна пізнати гру виконавця незалежно від музичного твору?

Відповідь на запитання може дати аналіз творчості двох видатних скрипалів XX ст. – Ієгуді Менухіна та Олексія Горохова. Обидва музиканти дуже близькі один одному за професійним рівнем та напрямом музичної діяльності, обидва значно впливають на розвиток сучасного скрипкового виконавства. Для розвитку української національної школи творча постать Олексія Горохо-

ва має таке ж значення, як і постать Ієгуді Менухіна для світового скрипкового виконавства. Особлива «магнетична» сила творчості Горохова та Менухіна притягує до них численних скрипалів, багато з яких вважають цих музикантів своїми духовними вчителями.

Порівнюючи стиль гри Менухіна та Горохова, можна визначити багато спільного. Систему виконавських засобів музиканти будували на основі класичних критеріїв найвищого гатунку. Тон, темброва різноманітність, художньо виразне звуковисотне інтонування, вібрато, штрихи у Горохова і Менухіна - вершини скрипкової майстерності XX ст. Крім того, при величезному репертуарі сучасної музики обидва маестро свідомо нехтували багатьма класичними нормами з метою досягти нових сміливих інтерпретаторських рішень. Оперуючи сучасними тембро-фонічними, артикуляційними, штриховими барвами, в яких немало жорсткості та форсування, музиканти уміли зберегти високий дух шляхетності, благородства, філігранної витонченості музики, яку виконували. Менухін і Горохов вдало застосовували необарокові засоби гри, практично необмежену палітру виразності. Стиль гри обох скрипалів можна вважати взірцем скрипкового виконавства, енциклопедією сучасної скрипкової техніки. Разом з тим творчій постаті кожного з цих музикантів притаманна властивість, яка характеризує кожного видатного скрипаля, незважаючи на історичну епоху його діяльності, а саме: по особливому звучанню однієї ноти можна впізнати виконавця.

Творчість Олексія Миколайовича Горохова, у протилежність Менухіну, розвивалась в Україні в тяжких умовах практичної ізоляції від світового виконавства. Не маючи змоги представити свою концертну діяльність за кордоном, Горохов протягом більше сорока років створив власну скрипкову школу, яка впливає на подальший розвиток національного українського скрипкового виконавства.

Професійну освіту Горохов здобув у Москві в класі видатного професора, фундатора скрипкової школи радянського періоду Льва Мойсейовича Цейтліна. Постать Цейтліна є дуже значимою в історії радянського музичного мистецтва. Унікальні педагогічні принципи, виконавський стиль Цейтліна гармонійно поєднували іманентні ознаки російської школи Леопольда Ауера та франко-бельгійської скрипкової школи. Після навчання в класі Ауера Цейтлін у 1902-1908 р. працював у Парижі концертмейстером симфонічного оркестру Колонна. Він систематично виступав із сольними та камерними програмами, давав приватні уроки. Критерії франко-бельгійської школи у сфері звуковисотного інтонування, атаки звука, вібрато стали невід'ємними компонентами індивідуального стилю гри Цейтліна. Захоплення грою видатного бельгійского скрипаля, «Паганіні XX століття» Ежена Ізаї ще більше сприяло закріпленню «французьких» впливів у виконавстві Цейтліна. Наслідування виконавському стилю Ізаї було настільки вдалим, що його, представника школи Л. Ауера, всі парижани вважали учнем «великого бельгійця». Саме в руслі цих критеріїв Цейтлін виховував і своїх учнів.

О. Горохов був одним із тих, хто повно й досконало оволодів засадами стилю свого вчителя. Починаючи з перших кроків навчання у Цейтліна, Горохов дуже швидко став в ряд «зірок» Центральної музичної школи у Москві. Поряд з ним навчались майбутні видатні радянські музиканти Леонід Коган, Ігор Безродний, Юліан Сітковецький, Ігор Ойстрах, Михайло Вайман, Мстислав Ростропович. Закінчивши Московську консерваторію у Цейтліна та аспірантуру у А.І. Ямпольського, О.М. Горохов стає лауреатом чотирьох Міжнародних конкурсів, серед яких перший конкурс ім. Й.С. Баха у Лейпцігу (II премія), конкурс ім. королеви Єлизавети у Брюсселі (VII премія).

Олексій Миколайович починає блискучу виконавську кар'єру. Гастролює із сольними концертами у Європі, виступає в країнах Сходу. Його гру слухали Сталін, Мао-Дзе-Дун. Йому аплодувала публіка Амстердама, Лейпціга, Відня, Стокгольма, Пекіна, Неаполя, Афін. Уже тоді виконавському стилю Горохова була притаманна особлива елегантність, вишуканість емоцій, блискуча техніка і, найголовніше, феноменальна краса скрипкового тону. Тоном Горохова захоплювались багато його колег, видатних музикантів – Давид Ойстрах, що присилав Олексію Миколайовичу вітання з приводу прослуховування його записів, П'єр Фурн'є, Йожеф Сигеті, Міша Ельман.

Більшість музикантів, знайомих із творчістю О. Горохова, вважали його послідовником геніального австрійського скрипаля Фріца Крейслера. Захоплювався грою Крейслера Олексій Миколайович протягом усього життя. Він володів колекцією оригіналів платівок із записами Крейслера, які були неоціненним джерелом пізнання секретів крейслерівської техніки. Маестро пишався тим, що успадковував найкращі особливості стилю Крейслера, переінтонувавши їх у своєму виконавстві. Завдяки феноменальному слуху Олексій Миколайович дійшов до найпотаємніших секретів техніки австрійського скрипаля тільки на основі аудіозаписів, жодного разу не бачивши гру Крейслера у концерті.

Опанування унікальних професійних секретів була логічним продовженням розвитку виконавського стилю Горохова, що сформувався у класі Л.М. Цейтліна. У процесі цієї роботи Маестро знаходив нові, несподівані знахідки, інтерпретаторські рішення. П'єси та обробки Крейслера були постійними у репертуарі Горохова. Він грав ці твори незбагненно елегантно, розкішними штрихами, тембром, імпровізаційно, з глибиною емоцій. Горохов зробив незліченну кількість аранжувань крейслерівських творів для різноманітних складів інструментів (дуети, тріо, квартети, камерні оркестри).

Існує відомий запис крейслерівських п'єс у виконанні О. Горохова в супроводі оркестру Київського оперного театру під орудою Захарія Кожарського. Твори виконуються в оригінальній оркестровці О. Горохова для скрипки та симфонічного оркестру. Не дивно, що один із останніх концертів у свій сімдесят перший день народження Олексій Миколайович присвятив виключно крейслерівським творам з новою оркестровкою для скрипки та камерного оркестру (концерт відбувся 11 лютого 1998 р., Київський камерний оркестр

«ARCHI» під орудою Ігоря Андрієвського). О. Горохов був другим визначним, після самого Фріца Крейслера, інтерпретатором творів австрійського скрипаля за всю історію скрипкового мистецтва XX ст.

З переїздом до Києва життя Маестро змінилося. Централізована радянська влада не давала навіть найменшої можливості закордонних гастролей музикантів з "периферії". Вільне спілкування з міжнародним виконавським світом припинилося. Пріоритетним напрямом у своїй діяльності Горохов вибирає записи на Радіо та грамплатівки. За сорок років кропіткої роботи в архівах Українського радіо залишилося незліченна кількість гороховських записів – справжніх шедеврів. Практично увесь скрипковий репертуар увійшов до складу цих записів, інтерпретаторська якість яких унікальна.

Крім захоплення творчістю Фріца Крейслера, у житті Олексія Миколайовича була ще одна творча любов – музика Нікколо Паганіні. Особистість Паганіні приваблювала Горохова насамперед своєю неординарністю, суперечністю та непередбаченістю. Вивчаючи стиль Паганіні, він досліджує, систематизує та узагальнює всі види штрихів, аплікатури, прийоми гри, улюблені тональності (ця робота відома з рукописів, з якими Олексій Миколайович обов'язково знайомив своїх учнів). Висновки Маестро дуже цікаві.

Унікальною є систематизація паганінівських штрихів: Горохов диференціює більше дванадцяти одного тільки штриху деташе, – і техніки подвійних нот та орнаментики. Горохов надає цінні системні рекомендації щодо оволодіння різними видами паганінівської техніки в різних тональних сферах з мінімальними затратами сил скрипаля. На подібну роботу могла зважитись лише людина, що виконувала всю музику Паганіні. Репертуар О. Горохова включає усі відомі твори, написані Нікколо Паганіні для скрипки. Цикли концертів із творів Паганіні, що проводились Маестро, вражають різноманітністю. Олексій Миколайович неодноразово гастролював по Радянському Союзу з програмами, що складалися виключно з творів геніального генуезця для скрипки solo – вершиною скрипкової технічної складності. Цикл «24 каприси для скрипки solo», «60 варіацій на тему "Барукаба"», рідко виконувані «Варіації на тему англійського гімну», дует «Диво», каприс «Прощання» постійно звучали у гороховських концертних сезонах. Незабутні, феноменального рівня якості, так звані «Технічні заліки професора Горохова», які проводились кожного року на початку вересня для студентів.

З музикою Паганіні пов'язаний ще один творчий подвиг Маестро. Як відомо, скрипкові концерти Паганіні, крім концерту №1, не видавалися за життя композитора. В XX ст. були знайдені три концерти Паганіні. Загальна їх кількість - шість. Вони були записані на платівки у різні часи різними скрипалями. Але не всі рукописи концертів були опубліковані й дістати ноти, особливо у СРСР, було неможливо. Збираючи розрізнені записи творів Паганіні, Горохов зважився на феноменальну працю: на слух записав на папері (без жодної помилки) текст усіх невідомих концертів, блискуче оркестрував та

написав каденції. Горохов став першим у світі скрипалем, який записав на грамплатівки увесь цикл. Уже після нього подібний запис здійснив італійський скрипаль Сальваторе Аккардо (правда, він мав змогу користуватися рукописами та нотними виданнями оригіналу). Нині Горохов та Аккардо – два скрипалі у світі, які мають в репертуарі всі шість концертів Паганіні. Записи Аккардо широко відомі, а не менш блискучі записи Горохова знає тільки вузьке коло любителів скрипкової музики. Причина в тому, що фірма «Мелодія» випустила ці платівки мізерним тиражем. Крім того, готові записи випускалися протягом тринадцяти (!!!) років.

Цикл «Шість концертів Паганіні» О. Горохов виконував у Києві сім разів. Практично для кожного виконання він робив нові оркестровки. Всі оркестровки Маестро – справжні шедеври. Взагалі він оркестрував багато, із задоволенням і з великою майстерністю. Мистецтву оркестровки Горохов учився в класі Дмитра Дмитровича Шостаковича.

Апофеозом наполегливої роботи Горохова протягом життя стала остання версія циклу «вільна обробка шести концертів Паганіні для скрипки у супроводі соліруючого альта, соліруючої гітари, соліруючого контрабаса та струнного оркестру». Цикл був тріумфально виконаний сімдесятирічним Маестро у супроводі камерного оркестру «ARCHI» у 1997 р. у Колонному залі Національної філармонії України та записана на CD. Ці обробки офіційно захищені авторським правом. Вони виявляють нетрадиційний погляд на стилістику творів Паганіні і є певним досвідом щодо відходу від виконавських шаблонів, які примітивізують музику Паганіні. Розгорнені каденції, які, крім Крейслерівської каденції до першого концерту, створені Олексієм Миколайовичем, є своєрідними філософськими роздумами виконавця щодо музики, яка виконується. Той факт, що у каденціях крім скрипки застосовуються соліруючі гітара, альт та контрабас, надає їм симфонічного звучання. Вони ніби перетворюються в «концерт» у концерті, наближаючи нас до духовного світу однієї з самих загадкових постатей в історії музичного мистецтва.

Вивчати музику Паганіні Маестро продовжував і в останні дні життя. У концерті, який відбувся 9 квітня 1998 р. і завершив його творчу діяльність, Горохов у супроводі оркестру студентів Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського блискуче виконав третій скрипковий концерт та «Весну» – одні з найскладніших творів «Великого Нікколо». Олексій Миколайович відрізнявся нетрадиційним підходом до паганінівського стилю. Він не поділяв думки щодо музики Паганіні як суто віртуозної скрипкової літератури. Вивчаючи відгуки сучасників Паганіні, офіційні документи, висловлювання самого композитора, Олексій Миколайович дійшов висновку, що більшість ідіоматичних особливостей паганінівського стилю грунтувалися на новій філософії скрипки, яку розробляв і на яку часто посилався геніальний італійський скрипаль. Горохов інтерпретував цю філософію з позиції переосмислення самого відношення до природи скрипки.

Результати дослідження гри Паганіні свідчать про те, що композитор трактував сферу скрипкової виразності як насамперед мовну, а не традиційно бельканто-співучу. Як відомо, найулюбленішим типом вібрато Паганіні був не співучий белькантовий, а «мовний», що нагадував звучання старечого голосу. Саме ця фарба часто викликала сльози у слухачів. Сучасники великого італійця писали, що він досягав при виконанні октав і децим виразності жіночого голосу, в якому присутня сльоза, що його скрипка не співала, а говорила всім зрозумілою, але нікому невідомою мовою. Олексій Миколайович у своїх інтерпретаціях творів Паганіні відмовлявся від виконавських штампів і давав змогу слухачам наблизитися до «першоджерел» музики геніального італійського скрипаля.

Творчі пошуки О. Горохова були споріднені творчим прагненням Ієгуді Менухіна. При порівнянні записів обох виконавців виявляється багато спільного: відмова від «дешевої» віртуозності, трактування техніки Паганіні як сфери насамперед тембрової виразності, «мовна» артикуляція, вібрато, звуковисотне інтонування тощо. Інтерпретації творів Паганіні цих виконавців настільки подібні, що навіть підготовлений, витончений слух інколи не розрізняє гороховські і менухінські записи. Можна стверджувати, що виконавський стиль скрипалів грунтується на двох головних факторах: звукодобуванні та звуковисотному інтонуванні. Про унікальний скрипковий тон цих музикантів ми вже згадували дещо раніше. У кожного з них він індивідуальний – визначити виконавця можна по одному лише звуку. Вслід за Ієгуді Менухіним Олексій Миколайович повторював, що у своїх домашніх заняттях захоплюється тембром. Крім того додавав, що робота над тоном невід'ємна від роботи над звуковисотною інтонацією. Обидва музиканти визначали звуковисотне інтонування як засіб художньої виразності, невід'ємну частину інтерпретації.

Олексій Миколайович підкреслював, що робота над інтонацією – основа скрипкової техніки. У своїй науковій роботі з питань інтонації Горохов писав, що при правильному підході до цієї проблеми технічні складнощі перетворюються на елементарні операції падіння та підйому пальців на грифі. Свою систему звуковисотного інтонування на скрипці Горохов грунтував на результатах досліджень вільного мелодичного строю, які проводили науковці П.П. Барановський та Е.Е. Юцевич [3]. У протилежність теорії зонної природи звуковисотного інтонування М. Гарбузова [4], ці дослідники виявили чіткі закономірності вільного мелодійного строю, які прагнув використати Олексій Миколайович у своїй системі. Науковий підхід до проблем звуковисотного інтонування на скрипці дозволяв не тільки самому блискуче втілювати свої ідеї в життя. Практично кожний студент мав можливість ознайомитися з системою звуковисотного інтонування Горохова, що значно прискорювало процес освоювання сферою скрипкової виразності.

Дивно, що Менухін у фундаментальній праці «Шість уроків з Ієгуді Менухіним» майже не порушив питань системного ладового інтонування на скрипці, свідомо уникаючи цю проблему. Менухін присвятив свої уроки виключно

проблемам рухів та відчуттів скрипаля у процесі гри. Автор розглядав питання, від яких Горохов у своїй педагогічній діяльності часто свідомо уникав. Узагальнюючи педагогічні установки обох майстрів, можна констатувати їх розбіжність. Якщо Менухін орієнтувався на «рухові» методи формування скрипкової техніки, то Горохов опирався на принципи «слухового» методу навчання.

Деяка відмінність виконавського стилю двох музикантів полягає у різному ставленні до якості атаки звука. Менухін через об'єктивні причини, до яких крім естетичних міркувань додається ще й хвороба правої руки, надавав найбільшого значення фазі проведення та філірування звука. Горохов у центр своєї естетики звукодобування ставив проблеми атаки звука. У цьому його можна також вважати послідовником виконавського стилю Фріца Крейслера.

Естетика атаки звука зумовлювала не тільки своєрідність техніки правої руки Маестро. Вона становила художній контекст для фразування, манери вібрато, звуковисотного інтонування (особливо інтонування подвійних нот та акордів). Олексій Миколайович вважав, що дисципліна інтонування та атаки звука є основою скрипкової техніки та фундаментом комплексу засобів виразності на скрипці. Тому свою педагогічну систему він будував у контексті цих естетичних міркувань. Робота над атакою звука поряд з кропіткою працею над шліфуванням художньо виразної звуковисотної інтонації велася з кожним студентом, практично на кожному уроці. Така увага до цих проблем є закономірним продовженням принципів скрипкової школи Льва Цейтліна, представником якої був Олексій Миколайович.

Цейтлінівські традиції Горохов поширював і на інтерпретацію нової музики, особливо музики сучасних українських композиторів. Виконавський стиль Горохова значною мірою вплинув на творчість видатних українських композиторів А. Штогаренка, М. Дремлюги, О. Зноско-Боровського, В. Кирейка, Ю. Іщенка, твори яких Маестро часто виконував та аранжував. Перу Олексія Миколайовича належить славнозвісна редакція скрипкового концерту та скрипкової сонати В. Косенка – творів, які він виконував та записував. Фактично Маестро відновив цей твір, який вважався безнадійно втраченим.

Інтерпретуючи музику українських композиторів, Олексій Миколайович часто свідомо нехтував класичними нормами скрипкової гри заради досягнення творчих результатів. Виконуючи музику, яка побудована на фольклорних жанрах, - повторював Маестро, - музикант у своїх звукових, рухових, звуковисотно-інтонаційних прагненнях повинен зважати на фольклорний виконавський контекст. Сам Горохов його відтворював блискуче. Вершиною інтерпретаторських шедеврів Горохова можна вважати виконання сонат Б. Бартока, Дж. Енеску (соната у румунському народному стилі №3), музики Ю.Іщенка («П'ять мелодій для скрипки solo», соната №3, №4), О.Зноско-Боровського (сонати для скрипки solo) тощо.

Творчість двох видатних скрипалів XX ст. Ієгуді Менухіна та Олексія Горохова відбувалась в різних умовах. Для Менухіна був відкритий увесь світ.

Він мав можливості вивчати найкращі досягнення світових виконавських шкіл, його стиль впливав на творчість багатьох виконавців та композиторів. Олексій Горохов усе життя прожив у фактичній ізоляції від світового музичного мистецтва. Працюючи у цих умовах, він зміг не тільки зберегти найкращі особливості свого виконавського стилю, але й створити особливий музичний світ зі своїм неповторним «мікрокліматом», який здійснив вирішальний вплив на розвиток українського скрипкового мистецтва.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Фан Динь Тан.* Проблема «Восток-Запад» и Дальневосточная художественная культура. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1998. – 310 с.: ил. **2.** *Завьялова О.К.* Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: Исследование. – К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 1999. – 92 с.: нот. **3.** *Барановский П.П., Юцевич Е.Е.* Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. – К.: АН УССР, 1965. – 83 с. **4.** *Гарбузов Н.* Внутризонный интонационный слух и методы его развития. – М.-Л.: Музгиз, 1951. – 62 с.

Надійшла до редколегії 27.09.2000 р.

УДК 784.95+782.1

О.Г. Стахевич

ВАГНЕР І ВОКАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО В ОПЕРНІЙ КУЛЬТУРІ XIX СТОРІЧЧЯ

Розкривається проблема становлення й розвитку німецької вокальної школи в XIX ст. Традиції Bel canto і творчість Р.Вагнера мали великий вплив на вокально-педагогічну думку цієї епохи

З виникненням національних оперних і вокальних шкіл у середині XIX сторіччя технологія класичного стилю Bel canto, в основі якої лежить регістровий механізм співацького голосу і високий рівень зміни регістрів у співі, перестала виконувати роль універсальної системи загальноєвропейського значення, зберігаючи разом з тим свої позиції, вплив у оперному виконавстві. Складності, особливості, індивідуальні властивості фонетики провідних європейських мов (німецької, французької, італійської, російської та ін.) виступають причиною істотних розходжень у підході до проблеми використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві.

Саме фонетика мови при зниженні рівня регістрового переходу в співі звичайних співаків (жінок і чоловіків) сприяла виявленню акустичних можливостей голосового апарата. Класифікація співацьких голосів і амплуа оперних персонажів усе більше залежали від акустичних властивостей і якості звучання регістрів, у зв'язку з чим виникла проблема розпізнавання типу голосу, що була несуттєвою в епоху класичного Bel canto. Типізація акустичних якостей співацького голосу в оперній музиці визначала теситуру і діапазон вокальних партій, їх звуковисотне розміщення і характер вокального інтонування в сольних сценах, ансамблях. Роль і значення регістрового механізму знижується, акценти переносяться на інші компоненти - у сферу

акустики. На її основі виникають нові теоретичні концепції і методи співацького виховання, що протиставляються часто регістровій природі голосу. Крайнім вираженням цих концепцій є повне заперечення регістрової природи голосів та її використання в оперному виконавстві.

Акустична теорія починає переважати в оперному виконавстві середини - другої половини XIX ст., у результаті чого порушуються взаємозв'язки з принципами епохи класичного Bel canto. Вокальний слух і внутрішні відчуття співаків стають єдиними критеріями оцінки якості звучання співацького голосу. Проте цілком ігнорувати регістровий механізм виявилося неможливо, тому що замість проблеми регістрового переходу виникла інша, не менш складна проблема внутрішньорегістрового переходу від відкритого звучання основного співацького регістру до прикритого на його верхній ділянці.

Полеміку з цих питань відбиває вокально-педагогічна література того часу. Часто нові концепції з великими труднощами втілювалися в практику оперного виконавства. Обгрунтуванням цих концепцій були природно-наукові дослідження, що після Ст. де Маделена і особливо М. Гарсіа-сина, уже безпосередньо впливали на розвиток теорії і практики вокального мистецтва. У своїй сукупності дані дослідження визначили цілий напрям головним чином у німецькій вокальній школі. В основі цього напряму - пошук так званого «примарного» (у пер. з латинської primus - перший, початковий) тону в процесі постановки голосу за допомогою фонетики мови. Ідею співвідношення акустики голосового апарата і фонетики мови вперше висловив Гарсіа-син, у трактаті котрого ці тенденції були намічені (велика увага приділяється виявленню і зіставленню тембрів, звучності і приглушеності, сили і повноти, аналізується фонетика французької і, частково, італійської мов у зв'язку з артикуляцією в співі).

Зі зниженням регістрового переходу і рішенням проблеми розвитку регістрової природи співацького голосу на користь формування мікстового звучання акустичні властивості і якості співацького звука стали предметом особливої уваги співаків і педагогів. Виявилося, що приблизно такі ж тембральні якості співацького звука можна виробити і поза регістровим механізмом за допомогою фонетико-акустичних методів, розвитку вокального слуху і спостереження за внутрішніми відчуттями, що потребували типізації та ідентифікації їх значення.

Перші спроби формування мікстового звучання голосу, виявлення його якості і відповідної роботи апарата поза регістровим механізмом через пошук примарного тону позитивних результатів не мали. Фундатор цього напряму Фр. Шмітт (1812-1884), блискучий співак і вокальний теоретик, на якого дуже вплинули вплинули ідеї Вагнера, так і не зміг утілити свою концепцію в практичній діяльності.

У «Введении в Большую школу пения» (1853) Шмітт писав, що обрав нові принципи виховання співацького голосу і «для механизма голоса новые вспомогательные средства» [4, с. 431]. Його критика спрямована проти високого рівня регістрового переходу: «Есть ... учителя, которые, главным образом,

гонят голос вверх и заставляют выкрикивать насильно высокие грудные звуки, совершенно не заботясь о правильной постановке: они думают, что от такого форсирования голос выиграет в силе и объеме. Я утверждаю, что такой способ является радикальнейшим средством для разрушения голоса» [4, с. 431].

Саме в цьому причина швидкого стомлення голосу співака, форсованого звука, подиху, порушення правильного положення рота, затиску м'язів шиї. Співак втрачає правильний «анзац» - правильне звукоутворення і резонанс звука в надставній трубці. Він не може направити видих у потрібному напряму. Поняття «звукоутворення» і «резонанс» для Шмітта синкретичні. Шмітт розумів «анзац» і як «звукоутворення», і як «резонанс», не розрізняючи їхньої сутності в єдиній тембральній якості співацького звука. Лише через десять років, коли Г. Гельмгольц (1821-1894) у праці «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» (1863) виклав обертоновий склад звука, відбувся розподіл цих понять. У наступних авторів німецької вокальної школи, відзначає В. Багадуров у суперечці з К. Мазуріним, «анзац» означає резонанс звука в надставній трубці і напрям звука в будь-яку точку; Einsatz - атака звука, а Tonbildung - звукоутворення.

У своїй критиці Шмітт сформулював нові критерії оцінки співацького процесу, що суперечили принципам стилю Bel canto, які, на його думку, були придатними лише для Італії. Свою концепцію співацького навчання Шмітт виклав у «Большой школе пения для Германии» (1854). Пізніше вийшли друком його праця «Отыскание voix mixte» (1868) і брошура про хиби методів виховання співаків.

Шмітт уперше висловив думку про тісний взаємозв'язок принципів співацького навчання і вокально-виконавського оперного стилю. У Німеччині слід надавати «основательное вокальное образование» [4, с. 797] на принципах нового оперно-виконавського стилю, що виник під впливом музичної драми Вагнера, з котрим Шмітт тривалий час листувався з питань вокального мистецтва. Цей стиль потребував міцного звучання співацьких голосів, відсовуючи техніку швидкості на другий план. За Шміттом, гами, портаменто, прикраси, трель, вокалізи, арії, пісні не можна застосовувати на початку навчання співу. Основою навчання повинні бути принципи формування «правильного тону», тому що «раз уже достигнут один правильный тон, то искусный учитель имеет в руках все, ибо само образование тона является, от самого низкого звука до самого высокого, совершенно одинаковым по своему механизму и не должно изменяться ни на йоту» [4, с. 797].

Це твердження відповідає думці Г. Панофки про те, що розвиток одного з регістрів не сприяє розвиткові іншого. Принцип одночасного розвитку звукоутворень голосу, якого дотримувався Панофка, Шмітт заміняє процесом пошуку правильного звукоутворення в межах одного регістру, де механізм формування звука не змінюється протягом всього діапазону. У зв'язку з цим важливого значення набувають: виявлення акустичних властивостей і тембральних якостей

основного співацького регістру; аналіз внутрішніх відчуттів, без яких оцінка «правильности» звукоутворення недосконала; вивчення роботи голосового апарата в співі і свідоме ним керування. У низьких голосах жінок регістровий перехід зрушується максимально униз, розширяючи обсяг мікстового звучання фальцетного регістра і збільшуючи його перевагу над нижньою (грудною) і верхньою (головною) ділянками діапазону. Проблема регістрового переходу була знята, але вирішення проблеми внутрішньорегістрового переходу від центра на верхню ділянку голосу стало залежати від акустичної його природи.

Шмітт прагне розкрити нові закономірності співацького голосу: «Единственное изменение воздушной струи и давление происходит на твердые части полостей носа, челюстей и лба, а нижние, мясистые части горла остаются незадетыми. Певец при высоких тонах не должен испытывать ни малейшего давления в горле; если же он ощущает давление, то таковое должно быть в голове» [4, с. 797]. Він дійшов висновку, що в співі може змінюватися не регістровий механізм (типи звукоутворення), а акустика голосу, посилання, напрямок і опора звука, тобто резонанс надставної трубки. Отже, відшукати, знайти примарный тон або виробити voix mixte sombree можна і без розвитку регістрової природи співака, через удосконалення лише акустичної природи і координації роботи органів голосового апарата. Звідси – кожний співацький голос індивідуальний. Так виникає й утверджується однорегістрова манера оперного співу.

У процесі однорегістрової постановки голосу на верхній ділянці діапазону виникає не затемнене звучання, як при дворегістровому розвитку голосового матеріалу, а, будучи правильно сформованим, «более тонкий тон, но он является звучным, поразительно сильным, металлическим, сконцентрированным и проникает сквозь звуки оркестра в даль. Он интонируется и выдерживается легко и без напряжения» [4, с. 797-798]. У зв'язку з цим Шмітт не визнавав термінологію «покрытый анзац», «непокрытый анзац» (відкритий і прикритий характер звукоутворення). Вона не відбивала і не пояснювала акустичних властивостей звучання: «Совесть подсказывает, что голос идет ежедневно назад» [4, с. 798], – тобто точка упору звука за верхніми зубами в твердому піднебінні з підвищенням звука за діапазоном «пересувається» назад до м'якого піднебіння й горла.

На його думку, існує один правильний анзац, єдиний у своєму механізмі не тільки для всіх типів голосів від баса до найвищого сопрано, але і для співацьких голосів у загальному діапазоні від МІ, ФА великої октави до фа^3, соль^3. Анзац – правильний і єдиний для всіх співаків - вирішує проблему регістрової природи голосу, на розробці якої грунтувався стиль Bel canto. Через виявлення акустичних властивостей голосу Шмітт свідомо впливав на роботу голосових складок та органів надставної трубки, координуючи, наскільки було можливо, їхню спільну діяльність. Практично він пропонував «настроювати» голосовий апарат на певну якість звучання і характер звукоутворення основного співацького регістру: «Если при надлежащей постановке рта, при правильном положении языка и

тела, при правильном дыхании, согласно требованиям искусства, и при чисто произносимой гласной «А», берут средний тон a^1 сильно, бодро, свободно и коротко, полной грудью, причем стоят так, как стояли бы при разговоре, то неоспоримо, по моему мнению, что будет всегда произноситься здоровый тон с правильным анзацем» [4, с. 798].

Ці установки змушують розробляти центр голосу, де найлегше досягти потрібних результатів, лише торкаючись нижніх і верхніх звуків в процесі навчання. При відсутності регістрової побудови співацького діапазону виявляється його нова структура – розподіл на нижню, середню (медіум) і верхню ділянки, що асоціюються з поняттям «регістр» (грудний, головний). Ототожнення понять «грудний» і «головний» регістри (по суті – основних співацьких регістрів у чоловіків і жінок) з нижньою і верхньою ділянками діапазону та з «грудним» і «головним» резонансами, відповідно, грудної клітки і надставної трубки, заплутує вокальну термінологію.

Поняття ж зі сфери музичної акустики тільки формувалися і були мало відомі викладачам сольного співу. Власне, у результаті відмови від розробки регістрового механізму і внаслідок ототожнення термінів нові акустичні властивості співацького голосу стали виявлятися найактивніше. Відхиляючи дворегістровий принцип стилю Bel canto, Шмітт створював основи одноregістрового стилю співу і сучасної нам вокально-педагогічної практики.

Уміння управляти видихом, направляти його у певну точку піднебіння набувало принципового значення через необхідне встановлення резонансу лобових і носових пазух при формуванні верхів. У епоху Bel canto в зв'язку з високим регістровим переходом і відкритим характером звукоутворення мова могла йти лише про напрямок звука видихом у тверде піднебіння і на зуби при відкритті рота у посмішці, що не дозволяло проявитися повною мірою резонансові порожнини горла й інших, що прилягають до нього, внутрішніх просторів (носоглотки, гортані). Акустичні можливості голосового апарата використовувалися, таким чином, частково. Вироблялися тембральні забарвлення голосу в межах світлого колориту. Лише зі зниженням регістрового переходу в першій половині XIX ст. горло набуло значення резонатора, що сприяло формуванню темного тембру співацьких голосів.

Темний тембр і зміна колориту в його межах одержують визнання і рівні права зі світлим звучанням голосу. Перехід від світлого тембру, що формується при упорі звука у тверде піднебіння і верхні зуби (так звана маска), до темного, утворення якого здійснюється горлом, потребує відповідної зміни напрямку звука і струменя видиху. У своїй вокально-педагогічній практиці Шмітт виявив необхідне переміщення видиху від точки упора, що знаходиться у твердому піднебінні за верхніми зубами, у бік горла з метою виявити резонанс лобових і носових пазух у процесі розвитку верхів, уникаючи регістрового механізму голосу. Шмітт радить досягати цього резонансу на високих звуках прийомом змішування голосних, тобто використовуючи фонетичні особливості мови.

Фонетика мови залучається в процес постановки голосу, а в більш широкому розумінні - у процес формування національної вокальної школи.

Вплив фонетики мови на навчання і виховання співаків в епоху класичного Bel canto через специфіку цього стилю був мінімальний. Робота над вокалізами і дикцією, вимовою завершувала навчання співака. Цю особливість стародавніх методик відзначав М. Гарсіа-син у передмові свого трактату (1847): «Вокализы ... предназначаются для учеников, уже умеющих владеть своим голосом, издавать его чисто, ровно, интенсивно, сглаживать регистры, варьировать его тембр, владеть выдыханием, исполнять гаммы, арпеджио, трели, мордент, одним словом, обладающих всеми ресурсами певца, - кроме произношения» [3, с. 7]. Не випадково Гарсіа виділив проблеми дикції в окремий розділ «Об артикуляции в пении», де розкриває співвідношення голосних між собою й приголосними.

Метод Шмітта прямо протилежний. «Мова» залучалась у процес постановки голосу вже із самого початку навчання через те, що розвиток регістрової природи ігнорувався, і в Шмітта не було інших засобів формування верхів, крім використання голосних і керування видихом заради досягнення резонансу порожнин верхньої частини голови. Він рекомендує: «Кто не имеет правильного анзаца (для высоких звуков) и не может достигнуть его на «А» ..., тому следует сделать попытку на «Е» и «I»; эти гласные являются носовыми ... Если же не удается и на этом, то нужно петь коротко взятые ноты, на слоги, кончающиеся на согласную «N»... (Wenn...). Если и это окажется бесполезным, то следует использовать последнее средство - слог «па»; согласная «п» может быть выговариваема только через нос и, если ... «п» ставится перед какой-либо гласной, то путь струи воздуха должен определяться к носу. Итак, следует петь долго с согласной «п» и как бы выдавливать тон «между глазом и носом», например, ennnnnang» [4, с. 800]. При цьому Шмітт відмовлявся від носового резонансу, але застосовував назалізацію верхніх звуків діапазону як єдиний засіб відновити гарний анзац (тобто звукоутворення-резонанс).

Його педагогічний досвід і «чуткий слух» переконували в слушності даної точки зору, протилежної думці Гарсіа, Панофки й інших авторів, що рекомендували уникати носового призвука, затискаючи носа пальцями заради виведення звука вперед, у тверде піднебіння. Шмітт же довів, що всі звучні й великі голоси оперних виконавців (а його цікавили переважно ті, хто міг співати вагнерівські твори), які співали верхні ноти без напруження, мали носовий відтінок, хоча в центрі діапазону цей призвук не виявлявся. Цікаво, що легендарного італійського тенора Фр. Таманьо, попередника Е. Карузо, звинувачували саме в носовому призвуці високих звуків його співацького діапазону. Таким чином, із підвищенням звука по діапазоні акустичні властивості основного співацького регістру, що розвивається окремо, поступово змінюються, на що вказував і Гарсіа.

У процесі навчання Шмітт розвивав вокальний слух і внутрішні відчуття в себе й учнів, ідентифікуючи, типізуючи їх. Він формулював парадоксальні для

свого часу положення: «У некоторых оно звучит сперва хрипло и неприятно; это ничего не значит: чем тоньше и хуже тон, тем вернее и звучнее он будет впоследствии» [4, с. 800]. Мазурін відзначав: у той час теорія, відповідно до якої правильний співочий тон містить у собі всі різновиди звуків, була настільки неординарною, що багатьом авторитетам здавалася кумедною. На противагу Шмітту, Панофка й інші автори – прихильники стилю Bel canto – піклувалися насамперед про красу тембру з перших же занять. Шмітт не визнавав тембральных розходжень звука в зіставленні «світлого» і «темного» анзаців, тому що «учение о темном анзаце, который должен возникать путем наклонения вниз кадыка, представляет бессмысленнейшее и недостойнейшее учение из всех, когда-либо распространявшихся в мире, ибо оно губит голос и здоровье бедного ученика ... оскорбляет музыкальный слух и чувство» [4, с. 801].

Дихання, на його думку, повинно бути «схвачено, уловлено, ... живот сильно втягивается, рот открывается широко (!), язык кладется совершенно плоско, грудь поднимается и с быстротой мысли вбирается самое полное дыхание. ... Если имеют совершенно полное дыхание, то, конечно, является стремление от него освободиться; этому стремлению следует, однако, противостоять, и певец должен обладать искусством обуздывать и сдерживать полное дыхание. Несмотря на то, что дыхание покоится в самой глубине груди, должно, однако, при этом петь свободно и сильно. Это является выдающейся трудностью, но и величайшей задачей певца» [4, с. 799].

Шмітт запропонував цілком новий погляд на співацький голос як на явище акустичне. За Шміттом, фонетика мови повинна бути основою формування акустичних властивостей і тембральних якостей голосу співака. Практично він створив фонетико-акустичний метод виховання і навчання, який мав велике значення для становлення не лише школи примарного тону, але й німецької вокальної школи взагалі.

Метод Шмітта – важлива ланка в розвитку теоретичних основ оперного виконавства XIX ст. За його твердженням, властивості мови визначають національні особливості вокальної школи: «Мы не можем пользоваться итальянскими и французскими школами уже по одной той причине, что в них не встречается немецкого языка, который составляет самую существенную часть всего искусства» [4, с. 534].

До цього твердження з негативною критикою ставився Ф. Зібер, що виступив проти Шмітта в 1855 р. зі статтею в Wienen Blätter für Musik, №9. Очевидно, що прогресивність ідей Шмітта виходила за межі свого часу, особливо стосовно «правильного анзаца». У зв'язку з необхідністю вироблення правильного звукоутворення і його індивідуальними властивостями у кожного співака втрачає своє значення «еталон співацького звука» стилю Bel canto. У результаті учні потрапляють у повну залежність від знань, умінь, досвіду і вокального слуху педагога-вокаліста. Стає важливою співтворчість учня і педагога, їхня сумісність у процесі навчання.

Як відзначає Мазурін, Шмітт, будучи супротивником прикриття звука, прагнув до яскравого, «светлозвучащего» голосу відкритого характеру. Мабуть, звідси його власні невдачі у вокально-педагогічній практиці, тому що без формування мікста і прикриття звука на верхній ділянці діапазону однорегістровий принцип співу відповідає виконавському стилю XVIII ст. і його подальше вдосконалення неможливе. Назалізацією верхніх звуків Шмітт прагнув уникнути внутрішньорегістрового переходу в діапазоні співацьких голосів. Проте цей прийом не давав бажаних результатів.

Як установив сучасний французький учений Р. Юссон (1901-1967), назалізація звука веде до збільшення так званого імпеданса (опірності, протидії поширенню звукових хвиль усередині співацького рупора) до такого ступеня, що «становится препятствием к нормальной нервно-мышечной функции гортани, по крайней мере в верхней части диапазона. ... За пределами частот прикрытия звуков никакая назализация неосуществима, т.к. она вызывает торможение перстне-щитовидных мускулов, главных исполнителей этого перехода. Следовательно, в оперном пении назализация никак недопустима ... Если певец собирается назализировать, т.е. опустить небную занавеску, он должен затормозить ядра, управляющие мышцами, подымающими небо» [8, с. 146-147].

Отже, Шмітт, застосовуючи назалізацію на верхній ділянці діапазону, з одного боку, сприяв розвиткові потужності звука, а з іншого боку – нестійкості верхніх нот через неможливість виконати прийом прикриття звука. Проте розвиток «потужного» звука став одним із критеріїв удосконалення нових оперно-виконавських стилів другої половини XIX ст. Недосконалість методу Шмітта, поруч із прогресивними сторонами його теорії, полягає в перебільшенні ролі акустики співацького голосу, що шкодить регістровому механізму. Робота голосових складок і всього апарата була підпорядкована процесу виявлення хитких у своїй основі акустичних властивостей голосу, що і призводило до ускладнень.

Як і Вагнер, Шмітт протистояв стилю Bel canto в сфері вокальної педагогіки й оперного виконавства. Тенденція спадкоємності принципів стилю Bel canto на основі регістрової природи голосу і тенденція повного їх заперечення зі спробою створити нові принципи на основі акустики співацького голосу і фонетики мови, що зажадало природно-наукового обгрунтування, визначили еволюцію вокального мистецтва в другій половині XIX ст. Протистояння старих і нових підходів в оперно-виконавській практиці торкається й сфери вокальної педагогіки, головним чином, у Німеччині. Праці німецьких авторів відрізняються науковою обгрунтованістю, історичністю, бажанням усвідомити, осягнути стан вокального мистецтва цього часу.

Ф. Зібер (1822-1895), німецький вокальний педагог, учень Мікша і Ронконі-сина, був прихильником стилю Bel canto. Проте йому, як пише Мазурін, не вдалося подолати вплив Вагнера. Аналізуючи в «Полном учебнике по искусству пения для учителей и учеников» (1858) класифікацію співацьких голосів,

Зібер дійшов висновку, що їхній поділ на чоловічі і жіночі, високі (тенор і сопрано) і низькі (бас і альт) типи було здійснено лише після залишення сцени співаками-кастратами. У зв'язку з подальшим розвитком сольного співу нова класифікація виявилася неповною. Були введені ще середні типи – баритон і мецо-сопрано. Класифікацію співацьких голосів Зібер пов'язує з оперним репертуаром, визначаючи амплуа кожного з них.

Він виділяє сопрано:

- високе рухливе (ре^1, мі^1 – до^3, ре^3, мі^3, фа^3) – партії: Цариця Ночі (Моцарт. Чарівна флейта), Маргарити Валуа (Мейербер. Гугеноти), Марти (Флотов. Марта);
- сильне (сі малої, до^1 - сі бемоль^2, до^3, ре^3) – партії: Донни Ганни (Моцарт. Дон Жуан), Валентини Мейербер. Гугеноти);
- середнє, мецо-сопрано (ля малої - ля^2) – партії: Сюзанни (Моцарт. Весілля Фігаро), Дездемони (Россіні. Отелло);
- Альтові голоси:
- мецо-контральто з легкими верхами (фа малої – соль^2, ля бемоль^2) – партії: Секста (Моцарт. Милосердя Тіта), Азучени (Верді. Трубадур);
- контральто низьке (мі, фа малої – мі^2, фа^2) – партії Арзаче (Россіні. Семіраміда), Піппо (Россіні. Сорока-злодійка);

Тенори:

- ліричний, рухливий (до, ре малої – сі^1, до^2, ре^2) - партії: Родріго (Россіні. Отелло), Дона Оттавіо (Моцарт. Дон Жуан), Ліонеля (Флотов. Марта);
- героїчний, сильний (СІ великої, до малої – ля^1, сі бемоль^1) – партії: Мазаніелло (Обер. Німа з Портічі), Роберт (Мейербер. Роберт-диявол);

Середні голоси:

- баритональний тенор (ЛЯ, СІ бемоль великої – фа дієз^1, соль^1) – партії: Теласко (Спонтіні. Фердінанд Кортес), Дзампи (Герольд. Дзампа), Ройе Жільберта (Машнер. Храмовник і єврейка);
- бас-баритон, кантанте (СОЛЬ, ЛЯ бемоль великої – мі^1, фа дієз^1) – партії: Алонсо (Доніцетті. Лукреція Борджіа), Альмавіви (Моцарт. Весілля Фігаро);

Низькі:

- баси-buffi, parlante (ФА, СОЛЬ великої – мі бемоль^1, мі^1, фа^1) – партії: Дулькамара (Доніцетті. Любовний напій), Лепорелло (Моцарт. Дон Жуан);
- бас-профундо, serio (РЕ, МІ, ФА великої – ре^1, мі^1) – партії: Зарастро (Моцарт. Чарівна флейта), Марселя (Мейербер. Гугеноти).

Подібна типізація співацьких голосів у вокальній педагогіці нівелює стильові відмінності вокальних партій опер епохи Bel canto і епохи романтизму, різницю в звучанні однотипних голосів XVIII-середини XIX ст. Так, високе сопрано з регістровим переходом на до^2, ре^2 у партії Цариці Ночі істотно відрізняється від високого сопрано в партії Маргарити або Марти. І характер вокального інтонування цих партій, що мають приблизно однаковий звуковисотний рівень, відбиває розходження в технології сольного співу, її вплив на композиторську творчість.

Як і Панофка, Зібер відзначав дворегістрову будову співацьких голосів, поділяючи діапазон на три ділянки (нижню, середню і верхню). Грудний тип

звукоутворення охоплює ділянку низьких і середніх тонів, а головний або фальцетний - «высоких и высших». Причини еволюції вокального мистецтва він пов'язував із висуванням жіночих голосів на положення співаків-кастратів [4, с. 447], а також зі зміною дворегістрової теорії вокального мистецтва. «В последнее время от этой теории, которой единодушно держались все старые маэстро, - писав Зібер, - уклонились настолько, что теперь в учении о регистрах царит почти вавилонское столпотворение. Речь идет ... о введении новых, будто бы вновь открытых регистров. Мы упомянем здесь о двух таких современных открытиях, а именно: во-первых, о новом способе воспроизведения низких звуков в женских голосах и, во-вторых, о так называемом смешанном голосе (voix mixte). Эти два мнимых регистра еще и в наши дни фигурируют в некоторых, во многих отношениях превосходных сочинениях» [4, с. 450].

«Новая постановка учения о регистрах» почалася з додавання тенорам другого регістру замість «жіночих звуків» фальцету, що різко контрастують із низькими звуками грудного регістру. На думку автора, правильне застосування фальцету в Німеччині було мало відомо. Тому кращі німецькі співаки максимально розвивали головним чином грудний регістр і набагато менше фальцетний, виявляючи регістрову ломку і неприємний тембр верхніх звуків (фістули). Оскільки багато тенорів через упередження зневажали повноцінне вирівнювання регістрів і співали в однорегістровій манері, то в їхніх голосах почали виникати тембральні розбіжності, що помилково сприймалися як нові регістри.

Цією ж причиною Зібер пояснює появу нового звучання голосу вище фа1 у сопрано й альтів. Він заперечує трирегістрову будову чоловічих і жіночих голосів: «Так называемый смешанный голос (voix mixte) не составляет какого-либо отдельного регистра, но является лишь внутренним слиянием обоих рядов звуков - грудных и головных, которое наблюдается в натуральном состоянии в такой степени, в какой с трудом может быть приобретено искусством, хотя стремиться к этому тем не менее следует неустанно» [4, с. 454].

Протиставляючи свою точку зору Гарсіа-сину, Манштейну з його «странной тетрахордной системой» і Нерліху, що налічував у голосі п'ять регістрів, Зібер один із перших застосовує поняття «вчення» про регістри як основоположну теорію про співацький голос в сфері вокальної педагогіки й оперного виконавства. Саме тому він захищає систему принципів Bel canto як теоретичну основу вокального мистецтва («вчення»), результатом подальшого розвитку котрого і є «змішаний голос» (унаслідок злиття регістрів).

Автор виходить із музично-естетичних вимог стилю Bel canto. Регістровий механізм для Зібера є рушійною силою процесу постановки голосу й оперного виконавства. У «Катехизисе певческого искусства» (1862) регістровий перехід зазначений відповідно до оперно-виконавських принципів епохи Bel canto: на мі бемоль^2, мі^2 у сопрано; до дієз^2, ре^2 у мецо-сопрано; ля^1, сі^1 – у альта; мі^1, фа^1 – у тенора; до дієз^1, ре^1 – у баритона; сі бемоль, сі малої – у баса. Проте Зібер зауважує, що досвідчений співак може зрушувати регістровий перехід униз і вгору, створю-

ючи загальнорегістрову ділянку до шести і більш тонів аж до октави. Ця здатність співацького голосу і дозволяє здійснювати регістровий перехід непомітно.

Співак «должен стараться заблаговременно эксплуатировать отпущенную природой способность давать легко и уверенно большое количество тонов в обоих регистрах» [4, с. 470]. На практиці, підкреслював Зібер, багато виконавців розвивали переважно грудний регістр (і чоловіки, і жінки), що шкодило здоров'ю і головному регістру. Як свого часу П. Тозі, Зібер осуджував співаків за недостатній розвиток фальцетного регістру у всіх типів голосів (від баса до високого сопрано) через надмірне захоплення грудним регістром і зневагу до вправ для вирівнювання звукоутворень.

Після установлення зручного для обох типів звукоутворення загальнорегістрової ділянки зрівнювали силу подачі звука з тим, щоб головний голос «путем экономного распределения и разумного направления звуковых волн приобрел легкость» і учень міг опанувати їхнім нормальним об'ємом, переходом із регістру в регістр без будь-якого зусилля. «Грудной голос, … как мы убедились из 12-летней преподавательской практики, - пише автор, - ничем так не сохраняется, ничем так не облагораживается и в то же время не укрепляется и не расширяется, как продолжительной и целесообразной выработкой головного голоса» [4, с. 455].

Стосовно рівня регістрового переходу Зібер зважав на сучасний йому стан вокальної педагогіки і не вважав, що «лучше менять регистр выше, чем ниже». Навпаки, він часто переконувався в протилежному, у більшій користі його низького розміщення: «Раннее употребление второго регистра является во всех голосах вернейшим средством как для объединения, так и для сохранения полного объема голоса, тогда как запоздалое употребление головных тонов ведет к принужденности голоса и влечет за собой опасность» [4, с. 456]. Грудний регістр на «forte» так само піддається розширенню вгору, як і фальцетний може збільшувати свій об'єм униз.

Голос вирівнюється вправами у філіруванні - прийомом плавного переходу від одного типу звукоутворення до іншого, що є основою «теорії єдності регістрів». Цим досягається внутрішній зв'язок звуків і цілих звукових рядів, тембральна краса голосу, виробляється тон - матеріал співака, «готовый и приспособленный для выражения души». З'єднання регістрів варто здійснювати спочатку на «piano», у зв'язку з чим сила грудного регістру зменшується, а перехід у головний регістр на будь-якому звуковисотному рівні не «ображає» вухо. Крім того, на «piano» неможливо співати в грудному регістрі дуже високі звуки через зростання напруги м'язів, що у свою чергу сприяє зниженню переходу в головний регістр і виробленню фальцетного мікста. Якщо в результаті цієї вправи головний голос розширився униз, збільшивши свій об'єм, і зміцнів, то рекомендується переходити до вправ на mezzo-forte. Тоді головний голос набуває великої повноти, а грудний – «в полусильном исполнении» – розширюється на декілька тонів, а через деякий час ще на декілька півтонів

вгору. Філірування у чоловіків виконується від «piano» у фальцеті до «forte» у грудному регістрі й зворотно. У жінок - від «pp» у грудному регістрі до «f» у головному (фальцеті). Проте занадто великого розширення грудного регістру вгору жінки повинні остерігатися і більш високі звуки співати виключно у фальцетному регістрі від «pp» до «ff» і зворотно, не змінюючи механізму регістрового звукоутворення. Отже, Зібер писав про два рівні регістрового переходу - високий і низький, установлення котрих надзвичайно важливо для всіх співаків. Високий перехід сприяє розвиткові грудного типу звукоутворення, а низький - фальцетного-головного. Після визначення конкретних рівнів переходу з'єднання регістрів ефективніше.

Зібер не заперечує застосування темного тембру як виконавського ефекту на сцені. Але в педагогічній практиці недоцільно септиму соль1-фа^2 у діапазоні жіночих голосів виділяти окремим регістром, тому що ці звуки «поются всеми женскими голосами с той же натуральностью, какая царит выше» [4, с. 453]. Очевидно, що у навчених співачок він випрацьовував нижчий рівень регістрового переходу. Не рекомендується співати переважно світлим або «тусклым» тембром у тому чи іншому регістрі. Зібер був прихильником дворегістрового співу і вироблення змішаного звука як перехідного тембрального звучання з одного регістру до іншого, не виділяючи його в окремий тип звукоутворення.

За Зібером, регістрова природа - основа вчення про співацький голос, тоді як акустичні властивості і специфіка роботи голосового апарата в співі є допоміжними засобами, які не повинні домінувати в процесі навчання, що шкодить регістровому механізму в усіх співаків без винятку. Резонанс порожнин рота, носа і лоба, що сприяє значному посиленню звука, існує в обох регістрах. Причому, «чтобы звук был хороший и правильный, звуковые волны не должны разбиваться ни о какую часть зева или мягкое небо, но единственно позади верхних зубов, по середине твердого неба, впереди. Здесь, как учит искусство, происходит звуковой удар. Ударившись и усилившись таким путем, отскакивающая звуковая масса устраняется тогда под косым углом из надлежаще открытого рта и достигает уха слушателя, свободная от постороннего призвука» [4, с. 454]. Цей акустичний опис поведінки звукової хвилі в надставній трубці голосового апарата цілком збігається з розробленою французьким ученим Р.Юссоном у середині XX ст. теорією імпеданса, будучи його (імпеданса) першим описом безпосередньо в педагогічній практиці XIX ст. [8].

Зібер надавав велике значення установці позиції глибокого вдиху (груди підняті, нижні ребра розширені, діафрагма опущена вниз), від якого залежить видих (грудна клітина зберігає своє високе положення, нижні ребра повільно спадають, діафрагма піднімається). Співакові необхідно свідомо управляти диханням під час співу. Застосовуючи низький тип дихання в педагогічній практиці, несумісний із високим регістровим переходом і відкритим характером звука, він розвивав дворегістровий стиль виконавства з низьким рівнем зміни регістрів, пристосований до можливостей звичайних співацьких голосів.

З точки зору Р. Юссона, подібна установка співацького дихання є результатом розвитку, посилення, збільшення імпеданса надставної трубки.

Важливий висновок Зібера - мікстове звучання регістрів і тембральні зміни не є самостійним регістром, будучи похідними і сформованими штучно. Наслідуючи традиції Bel canto, він точно визначає значення і роль нововведень, що неминуче виникають у процесі еволюції системи принципів стилю і його теоретичної основи - вчення про співацький голос. Зібер, мабуть, єдиний із авторів середини XIX ст., зіставляв вокальні установки XVIII ст. (епохи класичного Bel canto) із сучасними йому. Не заперечуючи, а виходячи з існуючої концепції дворегістрової природи співацького голосу, він визначив шлях подальшого вдосконалення вчення як теоретичної основи нових оперно-виконавських стилів епохи романтизму. На його думку, читач «Катехізису» не повинен очікувати від автора відкриттів у теорії навчання, тому що всі закони «витонченого звукоутворення» давно відомі. Жаль викликала лише тенденція втручання фізіології у теорію співу.

Про зміну стилю Bel canto говорив у 1861 р. й інший німецький вокальний педагог Є. Зейлер, порівнюючи рівень регістрового переходу в сучасних йому співаків: "Если же естественные границы грудного регистра в мужском голосе лежат действительно выше, чем в женском, то этим подтверждается изречение Россини, который приписывает упадок искусства пения вымиранию певцов – сопрано и альта» [4, с. 467]. Очевидно, що для Зейлера регістровий перехід у чоловіків і жінок повинен бути єдиним і високим. Його зниження впливає негативно на стиль Bel canto. Ця точка зору, як і вказівки на існування високого регістрового переходу в працях німецьких педагогів-вокалістів (Зеринг Ф.В. Элементы певческого обучения, 1868), пояснюється значною стійкістю традицій Bel canto в Німеччині, де співаки-кастрати в XVIII ст. були найбільш шанованими виконавцями. У той же час автори використовували досягнення італійської і французької шкіл, узагальнюючи певний період еволюції оперного виконавства.

Подібною є праця Г. Карлберга «О вокальном искусстве...» (1870), яка узагальнила вокально-методичну літературу Л. Лаблаша, Бажіолі, М. Бордоні, М. Гарсіа. Він пише: «Первая задача выработки голоса – это установление различных регистров» [4, с. 485]. Без фальцету співають тільки баси і баритони, хоча в партії Дзампи з однойменної опери Герольда французькими баритонами застосовувався фальцет в діапазоні двох із половиною октав. Карлберг відзначає величезний вплив Вагнера на становлення німецької вокальної школи. У зв'язку з вагнерівськими операми в Німеччині до баритонів стали висуватися великі вимоги. Але регістр, прийнятий Вагнером, «называют не головным, а определяют выражением «закрытый звук», который должен образоваться так, чтобы певец мог легко переводить его в грудной звук» [4, с. 485].

Також і тенор, крім грудного і головного типів звукоутворення, із яких перший звучить сильно, а другий м'яко, має ще один - «третий регистр, мало применяемый немецкими певцами: это, так называемый, voix mixte, род звука,

который соединяет с силой грудных тонов мягкость головных. Этот сорт голоса встречается особенно часто у итальянцев, но и у французов он не редкость. Voix mixte лежит между двумя другими регистрами и молодым тенорам следует как можно чаще в нем упражняться, причем, однако, им следует остерегаться горловых звуков» [4, с. 485].

І в жінок Карлберг виділяв три регістри (грудний, середній, головний), відзначаючи велику свободу переходу (внутрішньорегістрового) від середнього до головного й акцентуючи труднощі з'єднання грудного із середнім. Сопрано слід «вырабатывать» як і мецо-сопрано, приділяючи увагу верхнім звукам в обох типах голосів. Німецькі співаки, пише автор, вражають не стільки власне співом, скільки «драматичним підйомом», що пронизує «усі фібри артиста».

Праця Карлберга відбиває труднощі Вагнера в пошуку потрібних йому співаків. У сімдесяті роки деякі німецькі баритони і тенори володіли технікою змішаного голосоутворення і прийомом прикриття звука на ділянці соль^{1}-ре^{2}. Завдяки Вагнеру в німецькій вокальній школі, як ні в якій іншій, значно загострилися протиріччя між вокально-педагогічною теорією і практикою та потребами оперного мистецтва. Криза стилю Bel canto, принципів якого дотримувалася більшість педагогів-вокалістів, була доведена до крайності. Педагоги навчали, як правило, дворегістровій манері сольного співу і «витонченому звукоутворенню». Вагнеру ж були потрібні співаки, що володіли мікстом і прикриттям звука. Тому в його операх жінки застосовували і високий, і низький рівні регістрового переходу залежно від сценічної ситуації, виявляючи зв'язок із теорією Зібера, а не Шмітта. У тенорових партіях Вагнеру довелося обмежитися діапазоном не вище ля1, що відповідає діапазону тенорових партій в операх класичного Bel canto.

Подібною «перехідною» оперою Вагнера є «Ріенці» (1838-1840, постановка 1842). Пізніше Вагнер реформує оперу всупереч італійському стилю Bel canto [Див.: 6]. На Вагнера цей стиль вплинув лише на ранніх етапах його музичної і композиторської діяльності, коли він захоплювався творами Спонтіні, Белліні, Мейербера. На відміну від Верді спів у Вагнера не є головним, домінуючим елементом опери в узвичаєному значенні, має інший характер, іншу природу і став сферою мелодекламації. На думку композитора, людський голос може мелодично проявлятися лише в зв'язку з мовленням. Він є самостійним інструментом та «індивідуумом», а живий людський розмовний звук тотожний співочому звуку.

Вокальна педагогіка значно відставала від творчих запитів композиторів-реформаторів. Так, вокальний теоретик Фр. Вікк у праці «Клавір і спів. Діалектика і полеміка» (1878) спробував висвітлити спрямованість розвитку мистецтва сольного співу й опери. На його думку, композитори знають лише обсяг голосів і зовсім не зважають на високий стрій камертона, голосові регістри, проблему дихання, незручності модуляцій, вимови, особливо німецької мови. Він пише: «Певец никогда не должен быть приравниваем к простому деклама-

тору, как хотят в этом убедить Вагнер и другие, как бы музыка сама по себе ни была талантливо и грандиозно к этому приспособлена» [4, с. 500]. Вікк радить співакам зміцнювати «середній голос» умілим співом униз гарних головних звуків, навчитися повертати у свої межі «витягнуті» регістри. Він не рекомендує тенорам розширювати грудний тип звукоутворення максимально угору, тому що «выработка фальцета и возможное доведение его до грудного регистра ... так же необходимы, как для сопрано употребление головного голоса. Обыкновенное в этом случае явление, что фальцет отличается слишком ... в звуке от грудного голоса и в отношении силы ... – не может служить возражением. Явление это обычно именно тогда, когда фальцет выработан недостаточно осторожно и почти не связан с грудным регистром посредством введения смешанных звуков» [4, с. 501]. Вікк критикує навіть фонетичний метод навчання: він не веде до легкості, свободи, природності звукоутворення без зайвого напруження.

Головне для Вікка – це «благоразумная обработка голоса», правильне голосоутворення. Про нижні регістри завжди потрібно піклуватися, але «они не должны быть вынуждаемы сильным пением» [4, с. 503]. Протиріччя в тому, що для Вікка й інших авторів змішаний тип голосоутворення був лише засобом з'єднання регістрів у межах еволюції Bel canto, а не основою нового оперно-виконавського стилю – драматичного співу, що формувався Вагнером, як і Верді. Проблема пристосування принципів дворегістрового стилю класичного Bel canto кастратів-сопраністів і використання регістрової природи природного людського голосу в оперному виконавстві звичайних співаків вирішувалася в кожній національній вокально-оперній школі відповідно до музичних традицій країни, визначаючи подальший розвиток вокально-виконавських стилів у європейській оперній культурі XIX - XX ст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Багадуров В.А.* Очерки по истории вокальной методологии. Ч. 2. – М.: Музгиз, 1932. **2**. *Вагнер Р.* Письма. Дневники. Обращение к друзьям. Т. 4. – М., 1911. **3**. *Гарсиа М. (сын).* Школа пения. Ч. 1 и 2. – М., 1956. **4**. *Мазурин К.* Методология пения. Курс педагогики пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. В 2-х т. Т. 1: Часть теоретическая. – М., 1902. **5**. *Назаренко И.П.* Искусство пения. Очерки и материалы по истории, теории и практике художественного пения: Хрестоматия. –3-е изд., доп. – М.: Музыка, 1968. **6**. *Панофка Г.* Искусство пения. Теория и практика для всех голосов. Соч. 81: Пер. с ит. – М.: Музыка, 1968. **7**. *Стахевич А.Г.* Верди и Вагнер – пути эволюции вокального стиля в европейской опере 40-х годов XIX века // Проблемная аура австро-германского романтизма: Сб.науч.трудов. – К. : Госконсерватория, 1993. – С. 95-111. **8**. *Стахевич А.Г.* Искусство Bel canto в итальянской опере XVII-XVIII веков: Моногр. – Х.: ХДАК, 2000. **9**. *Юссон Р.* Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса: Пер. с фр. Н.А.Вербовой; вст.ст. Е.Рудакова. – М.: Музыка, 1974. **10**. *Wagner R.* Rienzi // Richard Wagner. Sämtliche musikdramen. T. 1: Rienzi. Vollständiger klavirauszug mit text von Otto Singer / Einführung, Inhalts- und Motivangaben von Carl Waak. – Wien-Leipzig: „Universal-Edition" Aktiengesellschaft, s.a. – 596 s. = Einglisch Translation by Fanny S. Copelmand. Copyringht. – N. York: by Breitkopf & Härtel, 1914. – 596 s.

Надійшла до редколегії 30.08 2000 р.

УДК 78.072 + 784,5

І.І. Гулеско

РОМАНТИЗМ В УКРАЇНСЬКІЙ ХОРОВІЙ МУЗИЦІ (КІНЕЦЬ 20–Х – ПОЧАТОК 90–Х РР. ХХ СТ.)

Ставиться питання про неоромантизм як естетичний напрям в українській хоровій музиці ХХ ст. Розроблена теоретична основа аналізу хорових творів Ревуцького, Радзієвського, Кармінського

Звернення до проблеми неоромантизму в українській музиці зумовлене прагненням повернути поняттю «неоромантизм» високий категоріальний зміст. Вивчення проблеми неоромантизму в українській хоровій музиці радянського часу надає можливість розкрити повніше характер ідейно-естетичних пошуків композиторів, їх стиль та методи пізнавання процесів розвитку сучасного хорового мистецтва.

Категорія неоромантизму має декілька значень: тип змісту, метод музичного мислення, систему принципів організації музичного матеріалу. Ця сфера «динамічна» в історичному плані; оскільки здатна виявляти внутрішні якості оновлення, зміни своїх меж. Тому категорію неоромантизму ми розглядаємо як загальну художню тенденцію, що може виявитися в контексті провідних стильових напрямів: реалізму, експресіонізму, необароко, неокласицизму, полістилістики тощо.

Будь-яка існуюча художньо-естетична система не зникає в культурно-історичному просторі і має періодично «пробуджуватися» в залежності від об'єктивних причин.

Поняття «ренесансний романтизм» було поширене на початку ХХ ст. у мистецтві України і Росії. Його хронологічні межі досить широкі (при постійному діалозі між романтизмом і реалізмом, що утворюють єдиний комплекс, елементи цілісної системи). Національний різновид романтизму в культурі України існував у його ренесансній сутності. При цьому «діалог часу» проходить як у самих естетичних системах романтизму і реалізму, так і між ними.

Існує цілий пласт української хорової культури, пов'язаний з «ренесансним романтизмом». Це насамперед твори 20-х - 30-х рр., а також неоромантичні твори 60-х - 70-х рр. Йдеться про «хоровий фонд» української музики, від Л. Ревуцького, П. Козицького, М. Радзієвського, Ф. Надененка, П. Толстякова – до Б. Лятошинского, І. Шамо, Г. Майбороди, С. Людкевича, Т. Кравцова, Ю. Іщенка, М. Кармінського.

У післяреволюційній країні (кінець 20-х рр.) неоромантизм, як цілісна музична система, зумовлений художньою та ідейною атмосферою в мистецтві (література, театр, кіно, живопис), був більше поширений, ніж у Росії. Своєрідний діалог, що існував між романтизмом і реалізмом в XIX ст., на початку ХХст. продовжується в інших стилях і напрямах (згадаємо неоромантизм М. Коцюбинського, неосимволізм Л. Українки). Динаміка культурно-історичного

процесу в українській хоровій творчості радянського періоду характерна чинником загальнолюдського в культурі, що і поєднує митців різних стильових орієнтацій, навіть різних поколінь кінця 20-х рр. – М. Вериківського, П. Козицького, Л. Ревуцького, М. Радзієвського, П. Толстякова та ін.

Поезія і поетика Т. Шевченка стала «камертоном» у новаторських пошуках митців цього періоду, поштовхом до збагачення «всередині» засобів музичної виразності, розширення інтонаційної семантики, нового втілення фольклорних джерел. Нині в період перегляду «хорового фонду», (в новій історико-культурологічній ситуації) можна порушувати питання про стильову еволюцію української кантилени в мелодиці, тематизмі хорової музики в цілісному контексті XX ст.

У хорових творах 20-х рр. виявлена загальна тенденція збагачення інтонаційного строю в рамках підходів до слова. Хори-монологи – помітне явище в творчості 20-х рр. Хори-монологи Л. Ревуцького «Гукайте їх!», «Ой, чого ти почорніло?», М. Радзієвського «А ти, всевидящее око!»; Ф. Надененка «О люди, люди небораки» мають типологічну спільність (при різних авторських індивідуальностях) – це переважно ораторські монологи декламаційного типу, які немов звернені до широкої аудиторії слухачів. Ці твори вражають новизною жанрових і композиційних рішень, тембровою багатозабарвленістю, новими принципами синтезу музики і слова, інструментальною трактовкою хору.

Хор-монолог Л. Ревуцького (вірш Т. Шевченка) «Ой, чого ти почорніло» (1927 р.) – баладного епіко-драматичного плану. Автор відтворює картини битви під Берестечком у визвольній боротьбі українського народу. Л. Ревуцький, творчо розвиваючи традиції російської і української музики, фактично створює новий тип хорового твору, що синтезує в собі жанрові ознаки балади, поеми і думи. Композиційно структура хору складається з контрастних епізодів, поєднаних принципом безперервного розгортання на строфічній основі. Форму хору можна виразити так (тональність e-moll):

1	2	3
A	B	A-1
A	B – в-1	а-1 – а-2
Монолог	Сцена –фугато	Монолог – катарсис
Такти: 1 – 11	12 – 43	44 – 63

Трансформація образу нагнітається від епічного – до драматичного, трагічного катарсисного плану. Автор це тлумачить як народну трагедію. Симфонізація твору полягає в трансформації образних сфер: у тематизмі, в ладогармонічних і фактурних узагальненнях, у безперервному розгортанні матеріалу. В образному плані це має вигляд: образ – оповідь – запитання, образ – дія – сцена, образ – осмислення – відповідь. За Асаф'євим, симфонізм – це народження нової якості. У фактурі – це явне ущільнення – від унісону хору, унісону альтів – до фугато з подальшою підголосково-лінеарною фактурою – і до поліфонічного дуету хору з фортепіано.

Друга частина стає драматургічним центром, кульмінаційним «плато». Це динамічно-поліфонічна конструкція з фугато хорових партій та напружених акордів висхідного руху хору (divisi до 7-голосся). Кульмінаційна вершина – трагедійна в "спуску" фортепіанних послідовностей у низькому регістрі (т.: 39-43, акорд VI7, e-moll). Реприза хору (т.: 44-63) сприймається як психологізоване зіставлення минулого і сучасного, це немов «голоси з майбутнього». У фактурі це образ простору, катарсис після трагедії. Головне навантаження несе фортепіанна партія, що подається в дуеті з хором, який виконує функцію фону, а рельєф – фортепіано.

У партії фортепіано Л. Ревуцький наслідує фактурно-гармонічну традицію творів С. Рахманінова – у формулі – «знаку» фігуративного плану («колокольність» з нахилом до VII-н ступеня).

Слід відзначити вплив принципів поемності на загальний тон хору, які досить часто вживали класики – Лисенко і Стеценко, романтик – Ліст та ін. Л. Ревуцький трансформує цей принцип опосередковано, як традицію національного "думного" епосу. Це в його авторському контексті: тематизмі, гармонічній структурі хору, в пісенно-декламаційному плані інтонаційності.

Твір харківського композитора, професора, народного артиста України О.І. Литвинова «Ой, чого ти почорніло» (1966) відтворює інший погляд автора, інше втілення ідеї вірша Т. Шевченка. Але і тут можна відзначити спільність з Ревуцьким: жанрові «знаки-символи» – опора на думний епос, жанр драматичного монологу-сцени, наскрізний розвиток тематизму при строфічній основі форми, функціональна направленість хорових тембрів. Цей твір зберігає романтичну традицію і стає досить репертуарним серед навчальних колективів у 80 - 90-х рр.

У хорі «Гукайте їх!» (1927) – вірш М. Філянського – Л. Ревуцький органічно синтезує з романсністю, елегійністю лірики П. Чайковського принцип поемності в межах жанру «хор-монолог». Результат «симбіозу» незвичайний. Цей хор-монолог можна визначити і як хорову поему кантатного плану, де рефрен-поклик «Гукайте їх!» – стає цікавим образом-зверненням до аудиторії. Функції хору, завдяки рефрену (Л. Пархоменко відзначає наскрізний лейтобраз рефрену героїко-романтичного поклику) протиставляються за типом: хор-дійова особа і хор-коментар.

Цей твір досить рідко виконувався за радянських часів мабуть тому, що у вірші М. Філянського явно «проглядався» адресат: – «вони десь заблудились!» – останні три такти хору – це декаденти, інтелегенти, що відійшли від революції.

Структура хору синтезує в собі принципи строфічності з наскрізними прийомами розвитку в поєднанні з рефреном, що створює ефект рондальності. Образні сфери поляризовані: тема рефрену-поклику і тема романсового типу контрастні. Перша – патетичного плану – нагадує героїчні tutti з класичної музики (за Л. Пархоменко), друга – романсно-лірична, елегійна. Ці протилежні сфери образності є різними за фактурним оформленням: фугато (т. 7-11) і акордовий склад (т. 12-17) та ін. – першого розділу, акордово-гармонічний

типу "поющей гармонии" (термін наш) – другого розділу. При цьому автор виявляє внутрішні смислові зв'язки цих протилежних сфер, насамперед у гармонічній єдності романтичний образ лірико-психологічного типу в поєднанні з героїко-романтичними інтонаціями. Ці хори Л. Ревуцького відзначаються багатоплановістю, новими формами синтезу музики і слова, новими жанрово-стильовими рішеннями.

Хор М. Радзієвського «А ти, всевидящее око!» – вірш Т. Шевченка – (1927) – унікальний твір в українській, радянській і навіть, хоровій музиці XX ст. взагалі. Цей хор-монолог – яскравий приклад концептуальної інструменталізації хору як інструменту, де автор тлумачить хор як вокальний досконалий оркестр. Він синтезує жанрові ознаки монологу з баладою. Досить оригінальна його форма, де домінують принципи її строфічної організації поряд із прийомами її безперервного розгортання. Це форма типу:

A - B - C - A-1 - B-1 - C-1

Інструменталізація хорової тканини торкнулася не лише перевантаження (divisi в партіях до 7-8-голосся), але насамперед в інструментальних формах ритміки, тематизму, у вокалізах-покликах драматично-експресивного типу, що звучать повторюючись два рази: такти 2 і 19-22. Антирелігійний зміст вірша Т. Шевченка направлений проти царизму і поневолення. В музичних образах твору М. Радзієвського ці мотиви посилюються набувають високої драматичної експресії, а образи – вселенського, космічного звучання.

На твір хорового жанру тут проектуються принципи і прийоми інструментальних жанрів програмної музики: поеми, балади. У фактурі хору, точніше темброфактурі, помітні традиції хорового стилю О. Гречанінова.

Зокрема фоноколористичний принцип у трактовці хорової тканини, наявність хорової «інструментовки», що є важливим фактором наскрізного розвитку форми. Драматургія розподілу прийомів хорового письма вибудувана автором досить архітектонічно, відповідно до логіки музично-поетичної ідеї. Фактурні акорди-курсиви, пласти-діалоги у фактурі, прийоми розріження і ущільнення тканини – все спрямовано на «звукоідею», що підсилює, драматизує і трансформує його до інших масштабів узагальнення. Неоромантична тенденція поєднується з експресіоністичною і створює ефект космічного образу.

Твір має своєрідну розімкнену форму і завершується на D3 (тональність хору d-moll). При загальній гармонічній складності та гостроті, інтонаційній напруженості, поліфонізації тканини, кода хору сприймається як оригінальне рішення, зняття напруженості та образне узагальнення. Хор «А ти, всевидящее око!» залишається в хоровому фонді XX ст. і взагалі в національному інтонаційному фонді унікальним твором, як у виконавській, так і в навчально-педагогічній практиці.

Хорова п'єса Л. Ревуцького і М. Радзієвського стає вже не одношаровим твором, що втілює в життя текст. Вона має нову семантичну якість – змістовну складність. Музичний зміст багатоплановий. Диференціація художньо-змістов-

них планів, як видно з інтонаційно-стильового аналізу, пов'язана і з поліфонізацією фактури, і з новою музичною мовою, і з динамізацією строфічних структур, що свідчить про вагомий внесок цих митців у художню систему хорового багатоголосся. Йдеться про іншу систему образно-змістовних відношень, про наявність декількох планів (план-оповідь, план-дія, план-психологізоване «Я»).

Традиційний для романтиків XIX ст. прийом-контраст, у контексті цих авторів стає принципом, що дінамізує форму твору, де реалізується образна система, що відповідає романтичному світосприйняттю.

У 70-х рр., після загального захоплення неокласицизмом намітилася нова тенденція – «хвиля» неоромантизму. В хоровій творчості російських композиторів по-новому віддзеркалюються чудові традиції музики романтиків уже в іншому контексті. Виникли нові можливості подальшої стильової еволюції: не пряма стилізація, не використання тематизму романтиків, і не колаж сучасного і традиційно-романтичного, а новий творчий розвиток «духу» стильових принципів у романтичній музиці, зокрема її мелодики та гармонії. Це і звернення до загостреної психологічності, діалогічності, нове зіставлення тембрів, іноді просторове, акустично підкреслене, театралізоване, драматизоване.

Фактором формотворення стає тембровий план і фактурний розвиток тематизму. У хоровій музиці ця тенденція яскраво була намічена в «Двох хорах» В. Овчинникова на вірші О. Блока: «Ветер принёс издалёка», «Там неба осветлённий край». За жанром ці хори-монологи мають ознаки хору-картини. Новизна підходів до тексту, образності, фонетичного звучання слова – це приклади розширення засобів виразності. Тип нової інтонаційної семантики, темброво-інтонаційний принцип тематизму (носієм образності виступає тембр і фактура). При полісемантичному типі тематизму сонорного плану (термін В. Задерацького) – тут все вирішує барва – звук – тембр. В. Овчинников володіє принципами симетрії, часу і простору в архітектоніці форми, що є новим і в музичному образі, і в організації метро-ритмо-пульсу твору.

Тенденція неоромантизму набуває подальшого розвитку в циклах Б. Кравченка, А. Кнайфеля, С. Баневича, М. Кажлаєва, М. Сидельникова. Аналогічні явища неоромантизму відбуваються і в інших жанрах – балеті Р. Щедрина «Чайка», опері Л. Пригожина «Робін Гуд!», рок-опері М. Рибнікова «Юнона і Авось».

В українській хоровій музиці «ренесансний романтизм» і не втрачав свого значення. Уже в післявоєнні роки було створено немало опусів у романтичній традиції національного стилю. Це «Чотири хори» І. Шамо на вірші І. Франка, «Хорові прелюди» Г. Майбороди на вірші В. Сосюри, цикл «Пори року» Б. Лятошинського на вірші О. Пушкіна, а також хорові твори А. Кос-Анатольського і А. Штогаренка.

В останні дисятиріччя створені цикли Б. Лятошинського «Из прошлого», цикл Т. Кравцова «Хорові акварелі», кантата Ю. Іщенка "»вященный сердцу кров», цикл М. Кармінського «Дорога к храму». Тенденція неоромантизму в

циклі «Дорога к храму» (1993) проявляється вже в межах полістилістики. Феномен музики М. Кармінського – у володінні автором технікою «стильових взаємодій». Він уміє «розмовляти» мовами різних епох, оперуючи їхнім «інтонаційним словником».

Цикл «Дорога к храму» – твір, що не має аналогів у сучасній хоровій літературі. Це новий за жанровою основою макроцикл, що складається з кількох мікроциклів (умовно – шести). Мікроцикли – це роздуми композитора про зміст життя. В цьому головна риса музичної образності циклу. На передньому плані «духовні реалії», тяжіння до символу. «Звуковий світ» Кармінського обіймає їх не лише в семантичних «знаках-образах», тематичних арках, але і самій організації музичного часу і простору: темпах, ритмах, фактурно-тембрових комплексах, тональних зв'язках.

Це принципово нова організація циклічної форми, що введена в дитячу хорову музику вперше (цикл адресований як дитячому, так і жіночому хору). Подібні принципи складно-синтетичної драматургії вже випробовували Г. Свиридов, Р. Щедрин, М. Сидельников у своїх «дорослих» хорових циклах.

Заслуга М. Кармінського полягає у введенні в «художню картину світу» (вислів Б. Мейлаха) цілого пласта високої поетичної лірики російських авторів, здебільшого представників «срібного віку», що не звучали ніколи. Фактично новим є жанр окремих хорів-номерів (їх у магістралі-циклі – 26). Це лаконічні за формою вірші-афоризми, монологи, психологічні малюнки. Фактично М. Кармінський стояв у витоків нового, неоренесансного напряму. Його хорові цикли демонструють нові принципи художнього мислення, нову звукову семантичну систему, осмислення якої ще в майбутньому.

Отже, якщо говорити про сучасний хоровий стиль, як стиль епохальний, то він, як і жанр, перетворюється з морфологічного феномена на феномен «мовний». Стилі набувають одиниць мови стилістики, що можна спостерігати в «стилістичному рельєфі» творів. Хорові твори пострадянського періоду характерні відтворенням гуманістичних тем, симфонізацією і синтезом жанрів, новими типами стильового синтезу в сфері неоромантизму, неокласицизму, неофольклоризму в межах полістилістики. Проблема традицій в дослідженні хорового стилю залишається актуальною і потребує подальших розробок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРИ

1. *Гулеско І.І.* Національний хоровий стиль. – Х., 1994. **2.** *Конен В.* Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975. **3.** *Лысяная О.Г.* Пути развития русской и украинской музыкальной культуры: от средневековья к XIX веку. – Х., 1993. **4.** *Пархоменко Л.О.* Українська хорова п'єса. – К., 1979. **5.** *Скребков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1973. **6.** *Соллертинский И.* Романтизм, его общая музыкальная эстетика. Музыкально-исторические этюды. – Л., 1956. – С. 80-100. **7.** *Штейнпресс Б.* Музыка XIX века. Классицизм и романтизм. – М., 1968.

Надійшла до редколегії 10.09.2000 р.

УДК 78.087.681

Ю.М. Іванова

ДИТЯЧА ХОРОВА КУЛЬТУРА ХАРКІВЩИНИ КІНЦЯ XX СТ.

Розглядається хорова творчість для дітей харківських композиторів, висвітлюється діяльність провідних дитячих хорів Харківщини

Хорова культура України з давніх часів є важливою складовою духовного життя українців. Вона охоплює різноманітні жанри і форми від гуртового співу до високопрофесійного класичного і сучасного хорового мистецтва. У загальній концепції хорової культури України дитяча хорова має велике значення. Вивчення вітчизняної хорової культури стає одним з найважливіших завдань в контексті необхідного осмислення і аналізу мистецьких досягнень попередніх поколінь. А висвітлення проблем дитячого хорового виконавства допоможе відтворити загальну картину розвитку української хорової культури кінця XX ст.

На ранньому етапі розвитку дитяча хорова культура була пов'язана з церквами та монастирями і підпорядковувалася вивченню богослужебних канонів. Це були хори хлопчиків, які готували дітей для подальшої співацької або регентської справи. Дівчатка до хорового співу взагалі не допускалися. І лише в кінці XVIII - на початку XIX ст. проблема «дитячого» постає в мистецтві. В цей період викристалізовуються поняття дитинство, отроцтво, юність. Письменники починають писати твори для дітей і про дітей. З'являються в світ твори Гаріна-Михайловського, Станюковича, Аксакова, Чехова та Некрасова.

В музичному мистецтві основи дитячої музики було закладено В. Моцартом ще у XVIII ст. Його твори «Азбука», «Летний вечер», фортепіанні п'єси для дітей і нині з задоволенням виконують діти. Серед творів вітчизняних композиторів можна назвати «Дитячий альбом» П. Чайковського, дитячі хори Гречанінова, Кюї та ін. Пізніше починають друкувати перші збірки пісень для дітей.

У XIX ст. розвивається естетика романтизму, яка зумовлює розвиток в музиці сольних та ансамблевих жанрів. Хорове начало виявляється на другому плані. XX ст. на новому рівні привертає людей до хору, і особливо до дитячого. В цей період постають проблеми, що пов'язані з особистим і об'єктивним, узагальненим, зі збереженням духовних цінностей. А час закладення цих цінностей – дитинство. Дитяча хорова культура наприкінці XX ст. набуває особливої актуальності, отримує нові акценти і відтінки.

Проблема розвитку дитячої хорової культури до останнього часу залишається маловивченою. Музикознавчі описи деяких хорових творів, виступи дитячих хорових колективів докладно висвітлювалися в періодиці. Майже не існує узагальнюючих праць, які стосуються цілісної картини розвитку дитячого хорового виконавства.

Проблеми дитячого хорового співу в радянські часи вивчав Інститут художнього виховання при Академії педагогічних наук СРСР. Активну виконав-

ську та методичну роботу здійснював дитячий хор цієї Академії під керівництвом В.Соколова. Питання дитячого хорового співу постійно підіймалися на конференціях Міжнародної спілки з музичних питань при ЮНЕСКО (ИСМЕ).

Серед загальних праць, пов'язаних з музичним вихованням, особливого значення набувають роботи Д. Кабалевського. В його книгах «Воспитание ума и сердца» та «Прекрасное побуждает доброе» активно висвітлюється виховна і освітня роль дитячого хорового мистецтва.

Проблеми методики вокальної роботи з дітьми розглядали в радянський період В. Багадуров, Н. Орлова Г. Стулова. Загальні методики роботи з дитячим хором були створені Г. Струве, Д. Огородновим, В. Ємельяновим.

Концептуальною роботою в галузі методики роботи з дитячим хором стала книга Г. Струве «Школьный хор». Автор розповідає про становлення і розвиток дитячого хорового співу, про виховну роботу в хорі, принципи добору репертуару, пропонує оригінальну систему музично-теоретичної освіти в хорі. Його методика і нині залишається провідною для багатьох дитячих хорових колективів СНД. Прикладом життєздатності хорової діяльності Г. Струве став Міжнародний дитячий хоровий конкурс-фестиваль «Артеківські зорі» ім.. Г. Струве. Особливий інтерес викликає так зване «співоче поле», де під керівництвом самого автора за його методикою співають тисячі дітей.

Останніми роками дитяча хорова культура в Україні набула нового рівня. Творчість і виконавство – взаємопов'язані елементи музичної культури. Аналіз цих двох елементів дозволяє визначити тенденції і процеси розвитку дитячої хорової культури взагалі.

Дитячій хоровій культурі Харківщини належить одне з провідних місць в Україні. Наявність великої кількості дитячих хорових колективів на Харківщині і високопрофесійної композиторської школи створили гарні умови для розвитку цієї сфери мистецтва. Серед дитячих хорових колективів Харкова існують лише такі, що виховують дітей, а й здійснюють значну концертно-виконавську діяльність. Це хор «Весняні голоси» (кер. С.М. Прокопов), хор хлопчиків ХССМШ (кер. О.М. Кошман), хор «Скворушка» (кер. Ю.М. Іванова), хор хлопчиків «Аз і Буки» (кер М.П. Вишлєнков). Концертна діяльність цих хорів не обмежується залами міста, вони виступають в Україні та інших країнах світу. Такі хори стають творчою лабораторією Харківської Спілки композиторів України. Кожний із хорових колективів має своє творче обличчя, яке характеризується направленістю репертуару і особливими, індивідуальними якостями звучання.

Найдавніший за своїми традиціями колектив – це Лауреат Всеукраїнського та Міжнародного конкурсів Народний хор «Весняні голоси» харківського Палацу дитячої та юнацької творчості, до останніх часів залишається провідним колективом України. Він був створений чудовим педагогом, майстром хорового мистецтва П.Т. Ярещенко у 1935р. (рік заснування першого в СРСР Палацу піонерів). Із 1974 р. керує хором видатний український хормейстер,

заслужений діяч мистецтва України, професор Харківського інституту мистецтв ім. І. Котляревського С.М Прокопов. Характерна особливість хорового колективу – це принципове ставлення до музики як до мистецтва емоційного, яке поєднується з осмисленим відношенням до тексту. Такий синтез виводить хор на надзвичайно високий рівень виразного співу.

Провідне місце серед хорових колективів міста посідає хор хлопчиків Харківської середньої спеціальної музичної школи-інтернату під керівництвом Заслуженого діяча мистецтв України О. Кошмана. Цей колектив вирізняється не лише широкою виконавською діяльністю, а й серйозною методичною базою професійного навчання дітей хоровій справі. За роки існування (10 років) хор брав участь у багатьох міжнародних та всеукраїнських фестивалях, гастролював до Франції, Польщі, Америки.

Професіональний ступінь музичної школи-інтернату надає хору можливість досягти високої виконавської майстерності при розмаїтті репертуарної політики. Водночас хор з успіхом виконує 4, 80, 140 кантати Й. Баха, твори В. Моцарта, Л. Бетховена, духовні твори Д. Бортнянського, А. Архангельського, твори С. Рахманінова, С. Танєєва, М. Лисенка, М. Леонтовича і складну сучасну хорову музику на фольклорній основі, сучасні західно-європейські та російські твори. А індивідуальна вокальна робота з хлопчиками дозволяє досягти в хорі відмінної якості звука, відточеної хорової техніки.

Хор «Скворушка» Харківського Палацу дитячої та юнацької творчості відіграє вожливу роль в культурному житті міста. В цьому році колектив відзначає своє 35-річчя. Понад 10 років колективом керує вихованка хору, викладач ХДАК Ю.М. Іванова. У вересні 2000 р. хор здобув звання Лауреата на міжнародному дитячому фестивалі – конкурсі ім. Г. Струве «Артеківські зорі». "Скворушка" є постійним учасником міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї», багатьох інших концертів міста. Відмітна особливість колективу – створення тематичних хорових концертів за творами Шуберта, Шумана, Мендельсона, Перселла, духовної музики.

Вокальна робота в хорі за системою В. Ємельянова надає можливість розвинути голоси дітям, які не мають яскравих природних вокальних даних. Цикл фонопедичних вправ В. Ємельянова не вирішує проблем естетичного та виконавського характеру. У даному випадку це підготовка голосового апарату до роботи в співочому режимі. Крім того хор «Скворушка» веде активну методичну роботу. Він є базою практики студентів академічного хору ХДАК.

Хор хлопчиків «Аз і Буки» працює на базі Харківського театру опери та балету ім. М. Лисенка. Керує колективом талановитий хормейстер, доцент ХДАК М.П. Вишлєнков. Цей колектив не лише виконує свої основні обов'язки (участь у спектаклях), а й веде активну концертну діяльність поза театром. Основу репертуару хору складають твори українських композиторів різних часів: духовні твори М. Березовського, Бортнянського, А. Веделя, обробки українських народних пісень, які

майстерно створює М. Вишлєнков, сучасні хорові твори харківських композиторів.

Діяльність таких дитячих хорових колективів як «Весняні голоси», «Скворушка», «Аз і Буки», дозволяє говорити про створення нового типу дитячих хорових колективів, які можна назвати напівпрофесійними. Своєю виконавською майстерністю вони виходять за межі аматорських хорових колективів.

Досить високий рівень дитячого хорового виконавства в Харкові знаходить широкий відгук у творчості харківських композиторів. У сфері дитячої хорової музики плідно працюють В. Птушкін, І. Польський, Т. Кравцов, Ю. Алжнєв, Л. Дробязгіна, В. Шукайло, В. Золотухін, М. Стецюн, Л. Донник, А. Гайденко, І. Гайденко, О. Щетинський.

Серед композиторів, які успадковують класичні традиції у хоровій творчості, можна назвати творчість І. Польського А. Гайденка, Л. Шукайло, М. Стецюна. Але найбільшу кількість творів для дитячого хору написав М. Кармінський. Він належить до видатних майстрів сучасної хорової музики. І вже нині про нього можна говорити як про класика XX ст. Композитор написав понад 100 творів для дитячого хору. М. Кармінський ще в 60-ті р. XX ст. визначив нові тенденції щодо хорової творчості для дітей. Його творчість демонструє нову інтонаційність, нові засоби втілення художнього образу.

Музика М. Кармінського є стилістично багатогранною. У контексті свого індивідуального стилю композитор розмовляє мовою різних епох (т.з. «діалог епох» за В. Медушевським). Фактично він розробляє нові емоційно-семантичні системи, типи тематизму, тембрально-гармонічні та фактурні комплекси. При цьому його стильовою константою є опора на класичні та романтичні традиції в індивідуальному авторському контексті. Всю хорову творчість М. Кармінського поєднує філософічність та щира внутрішня духовність. Біблія та безсмертні зразки світової поезії живили музичні ідеї композитора, надавали можливість доторкнутися до вічності, виховати в собі високу емоційну культуру. І можливо тому його творчість так поважають діти. Найцікавішими опусами дитячої хорової музики М. Кармінського стали два цикли «Хоровые тетради» на вірші російських поетів – класиків та остання робота композитора «Дорога к храму» на тексти поетів «срібного» віку. Творчість М. Кармінського створює навколо себе полюс музичного і культурного впливу, який з кожним роком охоплює все більше коло людей. Під час виконання творів М. Кармінського виникає контакт між композитором і тисячами дитячих душ, який наповнює їх добротою та любов'ю. Чим глибша ідейно-художня концепція, ширша масштабність творів, засобами якого композитор прагне втілити свій задум, тим сильніший катарсис та вища естетична насолода для тих, хто цікавиться творчістю М. Кармінського.

Творчий потенціал харківських композиторів у сфері дитячої хорової творчості досить високий. Полістилістичні тенденції, що охоплюють останнім часом сучасне хорове мистецтво, вплинули і на формування творчих уподо-

бань харківських композиторів. При всій різноманітності стилістичних напрямів (з одного боку це опора на вікові традиції музичної культури, з іншого – пошуки нових засобів художнього вираження) кожен автор має своє індивідуальне, неповторне та яскраве обличчя. Будь-який композитор, що пише хорову музику для дітей пізнається особливим колом музично-виразних засобів і всі вони привертають увагу дітей-виконавців, їх творчість багатогранна та цікава сучасній дитині.

Активно виявляється посилений інтерес композиторів до народного пісенного мистецтва, а особливо до стародавніх обрядових витоків української музики. Це і обробки народних пісень, і оригінальні твори, що пронизані інтонаціями народного мистецтва і збагачені сучасним композиторським мисленням. До цієї плеяди належать Ю. Алжнєв («Савурина» та пісня-закличка «Дощику, дощик...»), Л. Шукайло (кантата «Пори року» на слова народних пісень), «Різдвяний триптих» М. Стецюна, Л. Донник («Віночок українських народних пісень» в обробці для дитячого хору і фортепіано).

Активна, «доросла» життєва позиція дитини, її широкий кругозір, уміння самостійно мислити дозволили композиторам створити цілу низку глибоко філософських творів для дітей. Це безперечно твори М. Кармінського В. Птушкіна, Ю. Алжнєва. Прагнення композиторів до підняття глобальних, різноманітних проблем змушують їх звернутися до циклічних форм, які мають більше коло виразних засобів. Циклічні форми цікавлять В. Птушкіна (духовна кантата «Salve regina», кантата «Весняні пасторалі») Л. Шукайло (цикл для хору a cappella «Пори року»), В. Дробязгіну (цикл для хору a cappella «Травневий сад»).

Окремі композитори поєднують свою хорову музику для дітей з естрадним жанром. Джазову, естрадно-вокальну спрямованість мають деякі твори В. Золотухіна (гумористична кантата «Я вам рассказать хочу»), В. Дробязгіної (цикл пісень «Ребята и зверята»), М. Стецюна (пісні «Наш Домбай» та «Три охотника»). Це вносить новий, свіжий струмінь в їх творчість.

Представником харківської авангардної школи 90-х р. є О. Щетинський. Він створив оригінальний твір для дитячого хору та ансамблю ударних «Різдво Іоанна Предтечі» («La Naissance de Jean-baptiste») на тексти Євангелія та псалмів французькою мовою. Серійна та модальна композиторська техніка, незвичачний склад виконавців дитячих хорових творів автора приваблюють слухачів та виконавців. Авангардних пошуків сповнений твір І. Гайденка для дитячого хору, електрогітари та органу «Carol». Діяльність харківських композиторів у сфері дитячої хорової музики не вичерпується вигадкою нових, незвичних звучностей, комбінуванням різноманітних барв та ліній. Спираючись на міцний фундамент цінностей, створений людством, вони виступають не експериментаторами - професіоналами, а новаторами високого рівня.

Традиційним святом дитячої хорової музики стали фестивалі хорової музики М. Кармінського. Перший такий фестиваль відбувся в 1993 р. у межах Міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї». У фестивалі

брали участь 22 дитячі хори. Протягом чотирьох днів у програмах прозвучали понад 140 творів М. Кармінського різних за складністю і часом написання.

За всю історію розвитку української дитячої хорової культури не просто знайти такого "плідного" композитора, творчість якого можна демонструвати протягом чотирьох днів. Такими композиторами є А. Філіпенко, Б. Фільц і М. Кармінський. З нагоди сімдесятої річниці з дня народження композитора в лютому 2000 р. проводився ще один фестиваль дитячої хорової музики М. Кармінського, де брали участь дитячі хори музичних шкіл Харкова та області. Традиційними стали концерти хорової музики Т. Кравцова, Л. Шукайло, В. Птушкіна, Л. Донник. Фестивалі дитячої хоровсї музики підтримало Харківське обласне відділення Національної Всеукраїнської музичної спілки, яке виступило ініціатором проведення фестивалю дитячої хорової музики «Наше мистецтво – XXI століттю» у березні 2000 р. У фестивалі брали участь провідні хори Харкова, які виконували різноманітні програми від класичної музики до сучасних зразків хорового мистецтва. Фестивалі дитячої хорової музики, що проводилися останнім часом виявили численні високопрофесійні хорові колективи в Харкові. Крім названих дитячих хорових колективів активно працюють: хор «Надія» ДМШ 12 (кер. Н. Бабич), старший хор Ліцею мистецтв (кер. Н. Лагутіна), Хор хлопчиків Ліцею мистецтв (кер. С. Маража), хор Лозівської ДМШ (кер. Н. Остраніцина), молодший хор ДМШ-8 (кер. С. Лицкевич).

При наявності великої кількості професійних дитячих хорових колективів деякі дитячі хори працюють негативно. І в цьому винні керівники цих хорів. Низький професійний рівень деяких хормейстерів, формальність в роботі викликають негативне ставлення дітей до хорового співу. Керівникам установ, де працюють дитячі хори слід уважно ставитися до професійних і педагогічних якостей хормейтерів, які працюють з дітьми. Останнім часом спостерігається тенденція до зменшення дитячих хорів в області. Нині на досить професійному рівні працюють лише три дитячих хори: хор Лозівської ДМШ, Панютінської ДМШ та Будинку дитячої творчості (м.. Краснокутськ).

Таким чином, процеси розвитку дитячої хорової культури Харківщини не однозначні. З одного боку, це високопрофесійне дитяче хорове виконавство, яке підтримується яскравою творчою діяльністю харківських композиторів у сфері дитячої хорової музики, з іншого – загальне зменшення кількості дитячих хорів на Харківщині, низький рівень фахівців, які працюють з ними. Нині дитячий хор як творча одиниця культури потребує наукового обгрунтування його концертної діяльності, репертуарної політики, репетиційного процесу, навчально-виховної та ін. видів роботи. Дитяча хорова справа повинна перебувати в постійному пошуку.

Дитяча хорова культура – це унікальний не лише музично-естетичний, а й соціально-етичний апарат. Вона виражає суспільно цінне, соціально значиме і змістовне, втілює духовний потенціал суспільства. Хорова культура вміщує не тільки стійкі форми музично-мовного спілкування, а й збагачує найважливіші музично-психологічні закономірності. Невипадково періоди зниження статусу

хорової культури в суспільстві збігаються з фазами низької духовності суспільства загалом. Тому вже нині, коли традиції дитячого хорового співу ще такі міцні, слід звернути увагу на негативні тенденції зменшення дитячих хорів на Харківщині.

Дитяча хорова культура сприяє активізації сил суспільної свідомості. Не зважаючи на труднощі у розвитку хорової культури вона помітно рухається вперед, оволодіваючи різними засобами накопичення духовних цінностей і методів впливу на людей. Важливою справою в процесі залучення мас до скарбниць музичної культури є виховання нової аудиторії, яка складається з активних, а не пасивно сприймаючих музику слухачів. У цій справі дитячому хоровому співу належить провідна роль. Живе відчуття музики, що виникає в колективному музикуванні, надає справжнє осмислення музичному твору, яке не можливо досягти за допомогою пояснювальних промов. Хорове мистецтво стає ключем до розуміння музики. Тому природно як можна більше залучати дітей до хорового співу, оскільки в дитячому хорі музично-соціальні функції поєднуються з художньо-виховними.

Нині дедалі глибше усвідомлюється важливість комплексного підходу до вивчення процесів розвитку хорової культури загалом. Здається, потенціал хорової музики в перетворенні найважливіших, соціальнозначимих тем, що хвилюють людину, дуже великий. Залучена в контекст складних сучасних суспільних взаємодій, хорова культура має широкі перспективи подальшого розвитку. Процес удосконалення принципів та методів розвитку практично невичерпний. Дитяча хорова освіта є основою і засобом постійного духовного зростання молодого українського суспільства. Сучасне розуміння виховання «нової» людини наголошує на цілісності та невід'ємному зв'язку творчих (композиторських) сил, хорового виконавства і слухацької аудиторії. Тому потрібно надзвичайно ставитися до підтримання та розвитку дитячої хорової культури в Україні.

Незважаючи на складні часи дитяча хорова культура на Харківщині розвивається. Серед уже відомих, заслужених колективів виникають нові, сповнені цікавих творчих пошуків. Високий рівень дитячого хорового виконавства стимулює творчу діяльність українських композиторів. Розширення жанрових і стилістичних меж, високий рівень концептуального мислення, поглиблення інтелектуального начала вирізняють творчість композиторів, що пишуть дитячу хорову музику. Хорові колективи стають першими виконавцями нових творів композиторів, вони розкривають їх зміст слухачам, тим самим підвищують слухацьку культуру свого часу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Українське мистецтво* у полікультурному просторі // О.П.Рудницької. - К., 2000. **2.** *Лащенко А.П.* Хоровая культура: аспекты изучения и развития. - К., 1989. **3.** *Гулеско І.* Вступне слово // Фестиваль дитячої хорової музики М. Кармінського. – Х., 1993. – С. 10-13. **4.** *Асафьев Б.* О хоровом искусстве. - М.-Л., 1965. **5.** *Кабалевский Д.* Воспитание ума и сердца. - М., 1981. **6.** *Струве Г.* Школьный хор.- М., 1981;

Надійшла до редколегії 14.09.2000 р.

УДК 78. 087. 684(477.54)

А.В. Кулик

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ НАРОДНОГО ХОРУ "ВІЗЕРУНОК" ПКІТ ХТЗ

Розглядається історія становлення і функціонування відомого в Україні аматорського народного хору "Візерунок" Палацу культури і техніки Харківського тракторного заводу. Проаналізовано деякі методи і прийоми вдосконалення вокально-хорової техніки, формування репертуару, художню роботу в колективі та його виконавську діяльність.

Український народний хор "Візерунок" був створений у 1968 році при Харківському тракторному заводі. В той період існувало на Харківщині велика кількість народних хорів. Та більшість з них відрізнялась низьким вокально-технічним, художнім рівнем, примітивним і одноманітним репертуаром, погонею за масовістю, ігноруванням народної пісенної творчості. Перші виступи "Візерунка" привернули увагу шанувальників хорового співу. Організатором і художнім керівником колективу був випускник хорового відділення тоді ще Харківського державного інституту культури Іван Васильович Бідак (1940-1997), який пізніше (1973 рік) закінчив диригентсько-хоровий факультет Харківського інституту мистецтв. Учасниками хору були робітники і службовці заводу.

З самого початку навчальна робота в ньому була направлена на оволодіння співаками прийомами вокального дихання – необхідної умови забезпечення психофізіологічних процесів виховання і розвитку голосу (сила, звучність, яскравість, чистота інтонування строю); на освоєння грудного резонування жіночим складом хору, що є найпомітнішою зовнішньою ознакою народного співу; на вдосконалення вокально-технічних і виконавських засобів, які використають майстри народного мистецтва для виразної передачі змісту пісні (широка кантилена в протяжних піснях, уміння підпорядковувати свою індивідуальність загальним творчим завданням, динамічне врівноваження в групах і в звучанні загалом).

Засвоєння технічних навичок, без яких неможливо працювати над інтерпретацією творів, відбувалось під час розспіву, якому хормейстер відводив значну частину заняття (30-40 хвилин). Технічні вправи мали свою послідовність і цілеспрямованість. Так, для відчуття високої позиції звука і опори на діафрагму застосовувався спів закритим ротом. Навички мелодійного інтонування відпрацьовували на вправах з поступовим секундовим рухом на різних голосних в середньому (грудному) регістрі, впроваджувалось поєднання вокально-педагогічних методів і прийомів удосконалення хорової культури: спів окремих груп (S, A, T, B) та їх поєднання (A-S, A-T, A-B; S-T, S-T-B; T-B; S-A-T-B), сольфеджування мелодійних та гармонійних з'єднань різних за темпом та динамікою (mp-mf-f; mf-p; f-p; p-f).

Передбачався час і на розвиток діапазону "виводчиць" натурального, так званого "польового" співу та високого легкого "головного" резонування.

Особлива увага приділялась розвиткової резонування тембрової виразності хору: зібраному, округлому, наповненому і м'якому звучанню в піснях драматичного характеру і яскравого, гучного – в жартівливих, моторних.

До репертуару перших років увійшли твори відомих сучасних композиторів: А. Пашкевича "Степом, степом", "Синові", О. Білаша "Хата моя, біла хата", П. Гайдамаки "Калинонька", І. Сльоти "Чайка степова", обробки А. Авдієвського "Чуєш, брате мій"; колядки та щедрівки. У ці роки колективу присвоєно високе звання "Народний самодіяльний". Хор бере активну участь у культурному житті міста, виступає з концертами в області.

У 1972-77 рр. значна увага керівника спрямована на якісне оволодіння співаками творів a cappella, зокрема вихованню ладового відчуття, відшліфуванню ансамблю унісонів, чистоті мелодійного та гармонійного інтонування, подальшому вдосконаленню вокальної техніки. Колектив опановував білоруські, молдавські, азербайджанські, польські народні пісні. В 1972 р. під час звіту майстрів мистецтв і художніх колективів Харківщини в м. Києві "Візерунку" надається звання лауреата Республіканського фестивалю, присвяченому 50-й річниці утворення СРСР з врученням диплома І ступеня.

У планомірній і цілеспрямованій роботі з аматорами Іван Васильович намагався "сприяти популяризації і розвиткові народного хорового мистецтва". Для навчального процесу відбиралися найзмістовніші, художньо повноцінні, різножанрові зразки пісенної і композиторської творчості. Керівник "Візерунка" добре пам'ятав, що "наслідування самодіяльних хорів мимоволі породжує інертність музичного уявлення виконавців. Колективи, дублюючі репертуар, як правило, схожі один на другий і завжди безликі. Їх мистецтво мертве. Воно не здатне пробуджувати нові думки".

Твори, що розучували в цей період, потребували подальшого вдосконалення технічних і художніх засобів, значної збалансованості хорової звучності, розвитку голосових можливостей учасників, пошуків нових підходів щодо інтерпретації. На рішення цих завдань була спрямована вся діяльність диригента. Активно стали проводитись заняття як з усім складом хору, так і з окремими співаками індивідуально. Виникли жіночі дуети, тріо, чоловічий квартет. Програми поповнились виступами солістів і малих форм. Улюбленцями слухачів стали солісти Ніна Паляничка, Ольга Божко, Поліна Голоско, Катерина Шевчик, Іван Турчинов, Людмила Сидоренко, Надія Олійник.

Проведення І Всесоюзного фестивалю самодіяльної художньої творчості трудящих (1975-1977 рр.) надихнуло колектив на нові звершення. На заключному етапі фестивалю він набув нової якості: ще більш загострилось інтонаційне відчуття, набув значного професіоналізму артистизм виконання, виразнішими стали темброво-динамічні нюанси. Звучання хору збагатилося майстерним супроводом оркестрової групи українських народних інструментів (скрипками, бандурами, цимбалами). Кожний твір програми підкреслював майстерність колективу.

Так ніжне, пастельне піанісимо в обробці В. Калиниченка "Ой, ходить сон" чергувалось з динамічним, насиченим драматичними емоціями твором О. Фельцмана "Ніколи", в перекладі для мішаного хору І. Бідака. Тонке, ліричне мереживо білоруської народної пісні "Што ти мнє серце пораніу" відтінялось колоритною українською гумореской "Борода" (обробка І. Бідака). Прикрасою виступу стало перше виконання української народної пісні "На Івана Купала" (солістка Надія Олійник, обробка І. Бідака). Підсумком цього виступу стало присудження "Візерунку" звання лауреата І Всесоюзного фестивалю самодіяльного мистецтва і нагородження його Великою Золотою медаллю.

Значними подіями в творчій біографії колективу були успішні концертні гастролі в 1979 р. в Азербайджанській республіці під час декади українського мистецтва та подорож у 1981 р. до Польської Народної Республіки. Крім хорової і оркестрової груп, до складу "Візерунка" була введена і танцювальна група. Звучання хору вражало азербайджанських і польських слухачів своїм яскравим грудним колоритом, пругкою ритмікою, широкою наспівністю, вдумливим розподіленням наростання кульмінацій, красою нарсдного багатоголосся.

У пошуках поповнення репертуару в наступні роки І.В. Бідак, заслужений працівник культури, дійшов до висновку, що "не можна побудувати успішну роботу в народному хорі, використовуючи для цього творчість 3-4 авторів, а кожен з цих колективів повинен мати свій самобутній репертуар. З цією метою кожен з них має взяти за основу пісенну творчість свого краю, району; вивчати, записувати, обробляти і виконувати місцевий фольклор. А включаючи пісні інших регіонів, авторські твори, виконувати їх в манері, що витікає з місцевої традиції".

Звернувшись до пісень Слобожанщини, керівник "Візерунка" відбирав із них най виразніші, глибокі за змістом, різноманітні за жанровою ознакою, розвиненою мелодикою, яскраво вираженою ладо-гармонійною основою. Техніка опрацювання матеріалу поступово вдосконалювалась. Самодіяльний композитор отримував велику допомогу, аналізуючи твори М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, спілкуючись з сучасними хоровими діячами А. Авдієвським, А. Пашкевичем, Ю. Куликом, В. Брилліантом, Е. Ляшенком. Значна частина його обробок - це пісні, наповнені тонким ліризмом, філософськими роздумами та глибоким психологізмом. Для розкриття того чи іншого образу він застосовував різноманітні підголоски-варіанти, темброві і регістрові зіставлення голосів, їх ритмічне розмаїття, динамічне наростання кульмінацій – все те, що збагачувало тему-мелодію, поглиблювало розкриття сюжетної драматургії засобами контрапунктичної поліфонії, які особливо характерні для творів a cappella.

Слід відзначити вокальність кожного з підголосків, їх зручність виконання. Урізноманітнення в обробках фактурних засобів у кожній строфі в багатьох випадках збагатило і розширило структурну побудову творів. Таким чином, самодіяльний композитор дав їм нове життя. За два десятиліття роботи

з "Візерунком" Іван Васильович Бідак опрацював декілька десятків народних пісень різних за стилістикою, жанровими особливостями. Першими їх виконавцями, крім вищеназваного колективу, були хори бібліотечного факультету ХДІК, сільськогосподарського інституту, сільські колективи Харківщини. Серед кращих доробок І. Бідака останніх років почесне місце в пісенному вінку "Візерунка" посіли "Червона калинонька", "Не сходило вранці сонечко", "Бандуристе, орле сизий", "Ой ти, місяцю", "Взяв би я бандуру", "Приймак", "На вигоні хлопці гуляють", "Стоїть гора високая", переклади музики І. Шамо на слова Д. Луценка "Незабутнє", П. Майбороди на текст М. Стельмаха "Елегія". Серед концертів, самим кульмінаційним на думку автора, можна вважати виступ-звіт хору, який відбувся в Харківському інституті мистецтв 12 січня 1986 року. Громадськість міста, діячі мистецтв України відзначили високопрофесійний рівень вокальної культури "Візерунка", вдало побудовану програму щодо жанрів, стилів, художньої цінності. Включення до репертуару майстерно опрацьованих керівником колективу обробок українських народних пісень і аранжувань авторських творів виявило його самобутність. Відзначено артистизм співаків не зовнішній, а пов'язаний з глибоким розумінням кожним із них як в цілому змісту, так і всіх фрагментів; відшліфованість і збалансованість елементів хорового звучання (мелодійний і гармонійний лад, ансамбль хору, солістів, оркестру, чітка і виразна дикція); досконале управління художнім процесом керівником-диригентом.

Крім великої концертної діяльності в 70-80-ті рр., "Візерунок" стає творчою лабораторією, свого роду методичним центром для сільських колективів. Очоливши секцію народних хорів Харківщини при обласному відділенні музичного товариства України І.В. Бідак проводить зустрічі "Візерунка" з хоровими самодіяльними колективами, навчання їх керівників, організовує концертні виступи хору в районах області.

На ювілейному вечорі з нагоди 50-річчя від дня народження Івана Васильовича Бідака та 30-річчя його творчої діяльності, що відбувся 14 січня 1990 року в палаці культури і техніки ХТЗ, звучали схвильовані слова щирої вдячності самодіяльних співаків, шанувальників хору "Візерунок" його керівникові, що свідчило про визнання високого професіоналізму, художнього таланту митця-інтерпретатора, глибоку любов до української пісні. На вечорі провідні колективи Харкова і області виконали більше 30-ти авторських обробок народних пісень, опрацьованих Іваном Васильовичем у різні роки.

У червні 1991 р. художнім керівником "Візерунка" стає Іван Іванович Мартиненко, випускник Сумського педагогічного інституту та диригентсько-хорового факультету Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського (1994, клас диригування доц. О.М. Коломієць); з 1998 року – викладач кафедри народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури.

Дев'яності роки для колективу є новим етапом творчого шляху. Зміна складу учасників "Візерунка" потребувала ретельної роботи по розвитку

вокально-хорових навичок. Тривають концертні виступи колективу в Харкові та інших містах України (Керч, Суми, Луганськ). У січні 1998 р. відбувся вечір, присвячений 30-річному ювілею "Візерунка". Святковий настрій і велике емоційне піднесення справили на глядачів вокально-хореографічні композиції. Керівник приділяє велику увагу вивченню творів підголосково-поліфонічного складу a capella. Зберігаються в репертуарі хору твори минулих років. Результатом успішної професійної діяльності І.І. Мартиненка було присвоєння в червні 1998 р. "Візерунккові" звання лауреата II Всеукраїнського конкурсу ім. П. Демуцького.

За 30 років існування цього надзвичайно самобутнього, істинно народного хору, при відсутності на Харківщині професійного колективу, слухачі мають змогу ознайомитись, збагнути красу і неповторність українського пісенного мистецтва нашого краю. Разом з іншими провідними самодіяльними хорами Харківщини, творчість "Візерунка" є невід'ємною частиною культурного життя регіону. Продовжуючи традиції минулих років, колектив - основна база для проходження виробничої практики студентів Харківської державної академії культури – майбутніх керівників народних хорів і фольклорних ансамблів.

ПРИМІТКИ

[1]Гуменюк А. Український народний хор. – К., 1968. – С. 5

[2]Шамина Л. Работа с самодеятельными хоровыми коллективами. – М., 1988. – С. 147

[3]Бидак И. В поисках самобытности // Клуб и художественная самодеятельность. – 1982. – №21.

Надійшла до редколегії 17.02.2000 р.

УДК 78.071.1:782.1

Г.П. Приходько

ЧАС І ПРОСТІР "МАЛОРОСІЙСЬКИХ ПОВІСТЕЙ" М. ГОГОЛЯ У МУЗИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ М. ЛИСЕНКА

Розглядається проблема зміни часово-просторової організації прозового твору при його втіленні в музичному театрі на прикладі "малоросійських повістей" М. Гоголя в оперній творчості М. Лисенка

При розгляді організації часово-просторових структур повістей "Майська ніч" і "Ніч перед Різдвом" привертає увагу їх яскраво виражена театральна природа. Час і місце дії локалізовано, як правило, на невеличкому обмеженому "п'ятачку", густо заселеному персонажами, часова тривалість їх перебування в одному місці збігається з тривалістю їх вербального спілкування. Мова героїв, їх жести зазначені в описах лаконічних і точних, як театральні ремарки. Вони керуються переважно законами драми, а не прози, відрізняються підкреслено укрупненим, надпобутовим характером, подаються не стільки "на читача", скільки "на публіку". По-театральному, згідно з "Поетикою" Буало, витримано в обох повістях принцип "триєдності" часу, місця і дії. Реальний час перебігу

подій в обох повістях – приблизно півдоби – з вечора до ранку (в "Ночі перед Різдвом", правда, до них ще додається епілог) на досить вузьколокальному просторі) з невеликими відхиленнями. В "Майській ночі" – це історія кохання Левка та Галі, в "Ночі перед Різдвом" – забаганка Оксани мати "царицині черевички". З цим пов'язана і обмежена кількість дійових осіб у повістях, практично виключені епізодичні персонажі, причому кожний герой є "носієм" однієї провідної риси характеру.

Театральна природа гоголівської прози, що яскраво відбилася у його "малоросійських повістях", з одного боку, сприяла їх втіленню на сцені, зокрема, в оперному жанрі. З іншого – складність і неоднозначність часово-просторової організації творів створювала чимало проблем для музично-сценічного втілення. Вони починалися уже на етапі створення лібрето для майбутнього оперного твору. Попри свою мистецьку якість лібрето мало було будуватися передусім за законами театральної драми, які відрізнялися від законів літературної прози. Тому при перенесенні, навіть дуже обережному і старанному, на театральну сцену прозовий сюжет неминуче зазнавав змін відповідно до законів іншого мистецького жанру.

Всі складові оперного мистецтва дають можливість інтерпретації одного і того ж сюжету різними засобами музики, залежно від обраного композитором оперного жанру та його специфіки. Це наочно показує трактування сюжету й музична інтерпретація "малоросійських повістей" Гоголя митцями російської та української опер XIX ст. Різне музичне втілення в них набувають і часово-просторові структури, що обумовлено низкою творчих, культурологічних, історично-соціальних чинників.

Український музичний театр, що наприкінці XIX ст. лише почав формуватися в "надрах" драматичного, ще не був готовий до музичного втілення часово-просторових структур гоголівських повістей. Творчі пошуки в цьому напрямі активно ведуться, зокрема, Лисенком у співпраці зі Старицьким, але тогочасний стан театральної справи на Україні перешкоджає їх повній художній реалізації, накладає певні творчі обмеження. При створенні лібрето опер "Майська ніч" та "Ніч перед Різдвом" Старицький до мінімуму зводить наявність у них фантастичного елемента. В "Майській ночі" – частково: не маючи змоги повністю виключити з розвитку сюжету сцену з русалками, він проте ще більше підкреслює її певну самостійність, виділивши в окремий епізод під назвою "Чарівний сон", придумує суто "матеріалістичну" розв'язку з запискою Писаря, а для її виправдання змушений розробити лінію Горпини і Писаря, якої нема у гоголівському першоджерелі.

В "Ночі перед Різдвом" зовсім відсутній персонаж Чорта. Персонаж Солохи перетворено в звичайнісіньку стару сільську кокетку з "хвостом" горезалицяльників , а персонаж Пацюка – в останнього запорожця, що гірко оплакує долю Січі. Повністю через цензурні умови зникає сцена в імператорському палаці, замінена лише примарною "живою картиною" в уяві підпилого

Вакули. Всі ці зміни пояснюються як технічними причинами (відсутність в Україні стаціонарного музичного театру, де могли б ставити національні опери; мандрівний характер українських труп, часто незадовільно оснащених, змушених грати у непристосованих для вистав приміщеннях, позбавлених елементарного реквізиту та сценічної техніки), так і творчими: в українському музичному театрі цієї доби ще не вироблений, на відміну від російського, комплекс музично-виразних засобів для зображення цієї образної сфери. Тому багато творчих завдань, які стояли тоді перед українським театром, Лисенко і Старицький вперше за його історію вирішують саме на матеріалі названих повістей. Відповідно до цього виявляється й специфіка музичної інтерпретації часово-просторових структур гоголівської прози.

Перші зміни цих структур в процесі створення оперно-сценічного варіанта відбиваються уже на рівні ремарок лібрето, в які перероблені гоголівські описові елементи прози. Продовжуючи традиції просвітительського театру XVIII ст., коли драматична ремарка сприймалась як самостійна частина театрального твору, Старицький активніше від інших своїх сучасників – драматургів, українських і російських (за винятком Гоголя), використує виражальні можливості цього елемента драми. Він робить ремарку не лише розгорнутою вказівкою для режисера чи художника-декоратора, але надає їй вагомого образного змісту, розкриття якого можливе лише через певну організацію сценічного простору.

Ось перша ремарка його лібрето "Майської ночі" з картинним, романтичним описом часу і місця дії у повісті: "Сільський краєвид. Вулиця і вигін. Ліворуч спереду Галина хата, позад неї верби, вишневі садки і тини. Оддалік Головина хата, збудована з примхами, з ганочком, з різними стовпцями. Праворуч левади, в зеленочку колодязь з журавлем. З лівого боку розляглося село, з правого – великий став, порослий вербами, тополями, очеретом. Через став – гребля, на ній повалений міст і млин, позад них, на кручі, руйновище старого будинку. Вечірня доба. Повагом сутеніє. Незабаром сходить місяць, освітивши все навкруги все сріблястим сяйвом" [10, 47].

В ремарці подаються перші соціальні характеристики ще невидимих персонажів (Головина хата, збудована з примхами), і топографія майбутніх подій, що будуть сконцентровані у зримо представленому "хронотопічному трикутнику", позначеному трьома точками, якими він замикається: хата Галі, хата Голови, старий будинок. Кожна з них є ще й матеріалізованим атрибутом однієї з трьох образних сфер "Майської ночі": лірико-романтичної, комедійно-побутової та фантастичної, що пов'язані саме з цими трьома будівлями і замикаються ними.

Так само в описі інтер'єра хати Голови на початку другої дії акцентуються такі деталі як півтемрява, блимання каганця, що підкреслюють атмосферу змови Горпини та Писаря. В кілька рядків ремарки вміщається і знаменитий гоголівський монолог "Знаете ли вы украинскую ночь?" на початку третьої дії: "Глуха, мальовнича місцевість навколо ставу. Праворуч гребля, засаджена тополями та

УДК 008+782

О.В. Сердюк

ПРО ДЕЯКІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО

Висвітлюються головні особливості музично-театральної творчості видатного польського композитора XX ст. К. Пендерецького, специфіка його оперної поетики, визначається місце і роль музично-театральних творів митця в його творчості загалом.

Актуальність теми зумовлена значимістю творчого внеску Кшиштофа Пендерецького у формування світової музично-театральної культури. Нині Пендерецького можна назвати найбільш впливовим з усіх польських композиторів другої половини XX ст., без якого неможливо уявити «обличчя» сучасної музики загалом. Його творчості притаманна широта ідейно-змістовного та жанрово-стилістичного діапазону, високий рівень художності.

Слід відзначити, що кожний твір польського майстра (в тому числі й оперний) репрезентує якісно новий синтез стилістичних компонентів. У цьому відбивається одна з головних особливостей творчого обличчя Пендерецького. Можливо, після І. Стравинського він – єдиний, хто ризикнув використовувати, здавалося б, несумісні системи мислення, стильові моделі, залишаючись при цьому самобутнім. Неокласицизм змінювався авангардом, авангард – неоромантизмом, неоромантизм – новою синтезуючою хвилею (термін «постмодернізм» тут можна використати з великою часткою умовності). Для Пендерецького прогрес у музиці рівнозначний винаходу, подоланню інерції. Як тільки з'являється штамп, потрібно його уникати.

Загальні естетичні принципи Пендерецького змінювалися різко і доволі суттєво; звідси враження «вибуховості», непередбачуваності, яке пов'язується у більшості музикантів з його іменем. Кардинальні злами відбувалися принаймні двічі: в 1962 р. ("Stabat Mater") і в 1975 (Скрипковий концерт, підготовлений "Магніфікатом", 1974 та "Пробудженням Іакова", 1974). Змінювалася мова композитора і під впливом його електронних експериментів. При цьому є показовим, що творам польського митця, незалежно від обраної у тому чи іншому разі стильової системи, як правило, притаманні безпосередня емоційність, стихійна сила, потужний динамізм. Навіть лірико-медитативні висловлювання доволі швидко утягуються в єдиний спрямований рух, насичуються драматичною напругою.

Разом з тим, музика Пендерецького – безумовно польська, в якій майже немає зовнішніх етнографічних прикмет, розхожих стереотипів національного. Проте є універсалізм, неодмінно притаманний польському мистецтву. Універсалізм – онтологічний і географічний: рівна відкритість Сходу і Заходу. Актуальні для багатьох культур і теми творів, які обирає композитор.

Серед сучасних композиторів Пендерецький виділяється ще й тим, що його твори досить регулярно виконуються в різних країнах світу. Не є винятком

у цьому плані і його оперні твори, наприклад, опера «Дияволи з Людена» вже має більше двадцяти прем'єр. З моменту появи цього першого масштабного музично-театрального твору в 1969 р. до прем'єри четвертої – останньої на даний момент – опери "Король Убю" (1991) минуло понад 20 років. Контакти Пендерецького з театром і кінематографом започатковані ще наприкінці 60-х рр. Нині він є автором музики до 37-ми лялькових, 9-ти драматичних вистав і однієї радіоп'єси, 18-ти короткометражних і 4-х повнометражних кінофільмів, а також 4-х опер: "Дияволи з Людена" (1969), "Втрачений рай" (1978), "Чорна маска" (1986) і "Король Убю" (1991).

Часова дистанція, що утворилася, дозволяє підбити певний підсумок, а саме: внести корективи в ті оцінки, що давалися творам польського майстра "по гарячих слідах", чіткіше простежити закономірності його творчої еволюції. Це також стосується і музично-театральної творчості. Постала необхідність визначити місце музично-сценічних творів Пендерецького як у його власній творчості, так і в світовому музично-театральному процесі, а за великим рахунком – у художній культурі XX ст. загалом.

Донині немає узагальнюючої праці про музичний театр Пендерецького. Отже необхідна активізація дослідницької роботи, спрямованої на розкриття цього феномена. Таке завдання, можливо, важко буде виконати у межах лише музикознавчого підходу, який, зокрема, передбачає виявлення тих чи інших музично-стилістичних особливостей та ознак. Потрібний цілісний аналіз у більш широкому духовному контексті культури.

Мабуть, у такий спосіб можна отримати відповіді й на запитання про характер синтезу різних видів мистецтва в музичному театрі Пендерецького, про співвідношення ознак «театру переживання» і «репрезентативного театру», театральності зовнішньої та внутрішньої, про особливості втілення принципів режисерського театру і навіть більше – про характер відображення сучасного духовного досвіду в музично-театральній творчості польського митця.

Можливо, до цікавих відкриттів можуть привести пошуки спадкоємних зв'язків між музично-сценічними творами Пендерецького та іншими явищами світового мистецтва. Нарешті, настав час визначити роль оперної творчості Пендерецького в музично-театральному процесі кінця 60-х – 90-х рр. XX ст. У статті стисло висвітлюються лише деякі аспекти означеної проблематики.

У своєму нарисі про Пендерецького музикознавець О. Івашкін зауважив, що вся музика польського майстра є театром. З цією думкою важко не погодитися, адже музика Пендерецького дійсно «просякнута» театральністю. Ця театральність розуміється насамперед як відбиття особливої якості дії, що відтворюється у русі звукообразів-персонажів. Тому навіть у суто інструментальних творах композитора виникає ефект театральної вистави, де події музики неначе розігруються на умовних підмостках. Відштовхуючись від традицій так званого "інструментального театру", що поширився у Західній Європі, а також традицій польської (К. Шимановський, М. Карлович) та російської музики

(І. Стравинський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович), К. Пендерецький театралізує суто музичні процеси, де виняткову роль відіграє своєрідна пластика невимушеної гри інструменталістів-акторів, а сам композитор уподібнюється режисерові, який спрямовує сценічний рух нібито з-за лаштунків.

Виділяють принаймні три типи театральності, втілені в музиці Пендерецького. Перший тип грунтується на принципах контрасту та калейдоскопічності, запозичених зі сфери кіномистецтва. Образи Пендерецького виявляються характерними, загостреними, такими, що одразу привертають увагу. Серед музично-сценічних творів найпослідовнішим втіленням цих принципів відзначається опера «Дияволи з Людена». Другий тип – це стихія гри, рухливого і вибагливого розгортання дії, що проявляється, насамперед, у концертних жанрах, особливо в жанрі каприччіо (наприклад, Каприччіо для туби соло, Каприччіо для гобоя і струнних). Подібні ознаки простежуються в опері «Король Убю». Третій тип більшою мірою демонструє зв'язок театрального мислення композитора з мистецтвом минулого, особливо з антиноміями стилю бароко, де на перший план виходять такі поняття: афект, риторика, пафос і особлива форма двоїстості суб'єкта, яку визначають як соліloквія, котра передбачає діалог суб'єкта творчості зі своїм досвідом.

Можна стверджувати, що поява опер Пендерецького була підготовлена розвитком принаймні трьох гілок його музики: концертних жанрів, музики до театральних вистав і кінофільмів, а також творів, написаних за певними текстами, - кантат і ораторій. Якщо ораторії допомогли виділити найважливіші принципи загальної архітектоніки, а прикладна музика – характер ілюстративної мови, то концертні жанри впритул підвели до опер з боку музичної образності, визначивши наперед своєю театральною віртуозністю оперний стиль Пендерецького. Усі ці жанри функціонально можна розглядати як своєрідні театральні ескізи композитора.

Зародженню та реалізації музично-театральних ідей сприяв ще й такий чинник, як значна обізнаність композитора щодо різноманітних художніх явищ минулого і сучасності. Так, на основі вельми популярного в художній культурі історичного сюжету була створена перша опера Пендерецького "Дияволи з Людена". Постать французького священика Урбана Грандьє часто привертала увагу митців у різні часи, і результати їх творчих пошуків були добре відомі Пендерецькому. Однак, вважаємо, дослідники недооцінили той факт, що шлях до художньо-образної концепції «Дияволів» багато в чому був визначений досвідом роботи над фільмом «Рукопис, знайдений у Сарагосі». Ця стрічка поставлена режисером В. Хасом за романом Я. Потоцького у 1965 році, а наслідки спілкування Пендерецького з гротескно-містичним образним світом цього твору проявилися чотири роки по тому. «Дияволи з Людена» загалом переконливо демонструють органічну дволикість театрального мислення польського майстра, єдність театральності зовнішньої і внутрішньої. Кінематографічність драматургії тут сполучається з принципами побудови ораторіальних творів, зокрема «Страстей за Лукою».

Опери Пендерецького по-різному втілюють особливості музичного театру композитора. Перша і третя перебувають у руслі активного сценічного руху, одразу втягуючи у захоплюючий перебіг подій, драматичних і хвилюючих. Друга опера, навпаки, примушує дивитися на те, що відбувається, з певної відстані: при всьому драматизмі музичного втілення біблійної легенди про гріхопадіння Адама і Єви ми не стаємо тут учасниками того, що відбувається, і співчуваємо не героям, а самому пафосу епічної оповіді Мільтона-Пендерецького. У «Дияволах» і почасти в «Чорній масці» майже немає театральної умовності, а всі події на сцені сприймаються з безпосередністю кіноглядачів; в опері «Втрачений рай» дистанція між сценою і глядачем значно зростає, а картини цього «дійства» набирають особливої виразності саме завдяки умовності дії. В опері «Король Убю» театральна умовність виникає, насамперед, завдяки використанню виразних засобів та прийомів з арсеналу театру абсурду, а також орієнтації на традиції комічної опери.

Ми стикаємося тут з різними концепціями музичного театру. Але, разом з тим, у драматургії усіх опер Пендерецького виявляються спільні витоки. Насамперед, це підвищений емоційний тонус дії і оповідання, майже позбавлений «оазисів» спокою. Пендерецький ні на хвилину не відпускає нашої уваги, підтримуючи напругу і динаміку розвитку подій з майстерністю неабиякого режисера. Характерний емоційний «клімат» музики Пендерецького, її підвищений темперамент набувають в операх адекватного сценічного втілення, поєднуючись з конкретним, наочним розвитком подій. У «Дияволах» цей розвиток стає гарячковим чергуванням коротких сцен-кадрів, що сплітаються в єдиний суперечливий клубок і невпинно рухаються до фатального фіналу. У «Раї» зовнішні контури розвитку менш експресивні, але зміна сцен також створює відчутну напругу: композитор постійно перерводить дію з часового плану – у позачасовий і навпаки, нагадуючи про приреченість долі героїв – Адама і Єви.

У «Масці» дія розгортається за принципом невпинного наростання звучності – аж до метафоричного фіналу. Темп розвитку у «Дияволах» і «Королі Убю» дуже високий, майже калейдоскопічний. У "Раї" тривалість сцен збільшена, а тому темп їх чергування уповільнюється. Проте помітно зростає музична, інтонаційна насиченість вокальних партій, а також щільність оркестрової тканини. Подібна тенденція проглядається і в "Масці", а оркестрова партія в "Королі Убю" демонструє підвищення рівня інтонаційної інформативності.

Загальна емоційна сконденсованість в усіх операх дуже значна. Пендерецький не просто забарвлює свої образи в яскраві тони, а й примушує їх бути носіями сильних сценічних ефектів. При цьому не стільки засоби самі по собі, скільки їх трактування у контексті цілого створює враження органічності театру Пендерецького.

Поступово в музично-театральних творах Пендерецького відбувається розширення діапазону зовнішньо-театральної виразності: з одного боку, традиційні засоби сцени збагачуються новими зоровими елементами завдяки

використанню прийомів з інших видів мистецтва – кіно, балету, пантоміми тощо; з іншого – підвищується роль ігрового начала, стихії "репрезентативного театру". У зв'язку з цим зростають вимоги до акторської манери інтонування і пластики. Помітно активізується пошук засобів синтезування різноманітних театральних форм. Особливо це стосується опери "Король Убю", створеної за п'єсами Альфреда Жаррі.

Можна спостерігати й інші прояви синтетично-режисерських пошуків композитора, зокрема, кінематографічний за характером прийом монтажного розшарування дії на умовно-реальну і уявну. При цьому дія часто відбувається в умовах переходу з одного часового виміру в інший. Використання таких засобів частіше спостерігається в опері "Втрачений рай". Наприклад, у фіналі опери Архангел Михайло веде Адама на вершину гори, звідки видно майбутні наслідки гріхопадіння, у другій сцені першого акту Адам докоряє Єві гріхопадінням до того, як воно відбувається у сценічній реальності.

Нерідко епізоди зовнішньої дії у Пендерецького змінюються виходами у "ліричні відступи", в "авторський світ". Однак цей авторський план вельми складний, "закодований", втілюється не відкритою музикою переживання, а ігровим способом – через відтворення певних жанрово-стилістичних ідіом у їх інтонаційній та тембровій специфіці.

Загалом музично-вербальна поетика опер Пендерецького кожного разу все яскравіше демонструє розширення амплітуди використання засобів і прийомів, які увійшли в арсенал виразних засобів мистецтва XX століття. Серед них: ремінісценція, різні види цитування (у тому числі автоцитата) та форми використання алюзій, стилізація, ретроспекція, еклектика в різних формах, кіч, синтезування тощо. Останні дві опери Пендерецького взагалі схиляють до використання відносно нової художньої реальності таких понять, як "метамова" та "метастиль".

Можна простежити, як інтонаційний (у широкому розумінні цього слова) авторський вислів у Пендерецького поступово еволюціонував у бік усе більшої залежності від "чужого", а проблема індивідуального стилю помітно змістилася у площину концепції, тобто загального задуму, його оригінальності, що знаходить відображення у доборі стилістичних засобів, технічних прийомів та способів роботи з ними. Кінцевий "духовний підсумок" – мірило художності, яскравості твору, його самобутності. Показова в цьому смислі опера "Король Убю", в якій композитор вдається до пародіювання, "обігруючи" характерні прикмети індивідуальних манер і стилів багатьох композиторів минулого і сучасності, проте жодного разу не цитуючи. До того ж об'єктом пародії стають стилістичні прийоми самого Пендерецького.

Оперна творчість польського майстра у процесі еволюції своєрідно демонструє втілення принципу полівалентності. свого часу Віктор Шкловський зауважив, що будь-який твір мистецтва створюється як паралель і як опозиція певному зразку. Отже, цілком можливо, що "Дияволи з Людена" народилися в

спорі з "Матір'ю Іоанной від янголів" Я. Івашкевича та його екранізацією, здійсненою Є. Кавалеровичем, "Втрачений Рай" – з "Дійством про душу і тіло" Кавальєрі, "Чорна маска" – із "Саломеєю" Р. Штрауса, "Король Убю" – з антиоперою "Державний театр" М. Кагеля. Крім того, складається враження, що кожного разу нові музично-театральні завдання вирішувалися Пендерецьким у регулярному діалозі з одним з найяскравіших творінь в оперному мистецтві Польщі – "Королем Рогером" К. Шимановського. Притаманні цій музичній драмі ознаки ораторіальності своєрідно відбилися у "Дияволах", інтелектуальна насиченість – у "Втраченому раї", а самодостатність музично-концептуального рівня – в "Чорній масці". Нарешті, театр Пендерецького по-своєму успадкував від театру Шимановського такі якості, як підвищений емоційний тонус висловлювання і парадоксальність.

Безумовно, за всім цим – ще складні перипетії у стосунках Пендерецького з експресіоністичним "театром чекання", "світовим театром" К. Орфа, "ораторіальним театром" А. Онеггера (згадаймо "Жанну Д'Арк на вогнищі"), з музично-театральними концепціями С. Прокоф'єва ("Вогняний янгол"), Д. Шостаковича ("Ніс"), І. Стравинського. До того ж, яскраво виражений стильовий протеїзм останнього ще більшою мірою притаманний творчості Пендерецького, зокрема, музично-театральній.

Незважаючи на складні перипетії еволюції музичного театру Пендерецького, ідейно-змістовний пласт його оперних творів демонструє доволі багато константних рис. Усі опери польського майстра наповнені духом трагедійності, відбивають ідеї катастрофізму і есхатологізму. Наприклад, "Чорну маску" автор назвав "одним великим бароковим танцем смерті".

Для Пендерецького театр – це завжди серйозна розмова про найважливіші філософсько-моральні проблеми навіть тоді, коли цей театр наближається до ігрових форм (опера "Король Убю"). Причому підсумок довічної боротьби Добра зі Злом завжди однаковий – Зло торжествує, воно активне і багатолике. Жертвою злих сил може стати будь-хто: у "Дияволах" – це священик Урбан Грандьє, у "Чорній масці" – група городян, у "Королі Убю" – громадяни якоїсь країни, а у "Втраченому раї" – усе людство. Проте будь-яка сюжетна конструкція, узята за основу, неодмінно переводиться Пендерецьким у притчевий план, а образи набирають сенсу загальнозначимих знаків-символів. У такому характері світобачення і світосприйняття не можна не угледіти особливості барокової свідомості в широкому розумінні. Адже намагання втілити ідею абсолютного часу і простору, поєднання емоційної екзальтації з риторичним раціоналізмом, відвертий еклектизм ідей і виразових засобів – усе це суто барокові ознаки.

Навіть ілюзіонізм бароко відображається у театральних творах Пендерецького доволі своєрідно. Так, у "Королі Убю" композитор постійно вводить в оману слухові очікування публіки, перетворюється в ілюзіоніста, у якого навіть тональні фрагменти видаються атональними, а кластери звучать немовби милозвучно.

Згадана вище антиномічність свідомості Пендерецького, можливо, є своєрідним віддзеркаленням польського "художнього характеру", коли намагання вийти у перші ряди відкривачів нового поєднується з потягом до глибин людського духу, з проникненням у "космос внутрішнього світу" людини в її стосунках з неосяжними просторами Всесвіту. В той же час спостерігаємо, як польське мистецтво, пильно придивляючись до безмежних обріїв майбутнього, немовби повернене назад, знову і знову намагаючись усвідомити драматичні події як далеких віків, так і недавніх десятиліть, що теж минули. Мабуть тому так наполегливо звучить тема "пошуків минулого". Це позначається не лише у звертанні до пережитих потрясінь, якими рясніє польська історія. Її віддзеркаленням стає вічно жива традиція духовних цінностей, накопичених людством, і таких, що відбиваються та зберігаються, зокрема, в музично-театральних формах. Прикладом є музичний театр Кшиштофа Пендерецького.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Ивашкин А.* Кшиштоф Пендерецкий. – М., 1983. **2.** *Шкловский В.* Теория прозы. – М., 1929. **3.** *Ekiert J.* "Czarna maska" Krzysztofa Pendereckiego // Ruch Muzyczny, 1987, № 20. **4.** *Erhardt L.* Ubu spiewany // Krzysztof Penderecki. Ubu krol. Prapremiera krakowska. Program. – Opera i Operetka w Krakowie, 1993. **5.** *Koncepcja, notacja, realizacja* w tworczosci Krzysztofa Pendereckiego. Wybor materialow. – Krakow, 1975. **6.** *Tomaszewski M.* Krzysztof Penderecki i jego muzyka. Cztery eseje. - Krakow, 1994.

Надійшла до редколегії 19.10.2000 р.

УДК 78.071.1..130.2 (477)

О.О. Верба

ФЕСТИВАЛЬ «КОНТРАСТИ» ЯК ОБЛИЧЧЯ СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Висвітлюються сучасні проблеми музичної творчості на прикладі фестивалю класичної сучасної музики «Контрасти», який проходив у Львові у жовтні 1999 року

Сучасна звукотворчість - це багатомовна і неоднозначна картина - своєрідний музичний Універсум. Особливості різних музично-історичних епох природно та вільно змикаються в ньому. Тому для композитора особливо важливою стає проблема самовираження, визначення своїх художньо-естетичних і жанрово-стильових координат. Процес творчого пошуку відбувається не ізольовано, а у середовищі музичної дійсності. Обличчя жодного з сучасних композиторів не визначається повністю якимось одним напрямком. Такі напрями нині немов розпорошені серед безлічі самобутніх композиторських стилів, тому, розглядаючи індивідуальну манеру окремого композитора, слід говорити передусім не про напрямок, а про тенденцію, яка співіснує з іншими тенденціями, часом навіть протилежними за смислом.

Ці думки виникли під час відвідування фестивалю сучасної музики «Контрасти» у жовтні 1999 року. Він проходив уже вп'яте у Львові і є, напевно, одним

із найцікавіших і найзмістовних у Східній Європі. Для аналітика мистецтва це щаслива можливість спостерігати рух різних тенденцій і стилів, почути багатоголосся як єдність. Програма цьогорічного фестивалю відповідала назві, вражала своїми контрастами. Це духовна музика та класичні жанри, авангард і ретро, мініатюри і надвеликі за розміром полотна. Додамо й інші «контрасти»: традиційні та екзотичні інструментальні склади; змістовність і поверховість, технічна вправність і технічна безпорадність... Таке творче розмаїття зумовило наявність багатьох підходів, напрямів, різноманітних точок зору на сучасне мистецтво.

Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» є учасником Європейської конференції промоторів нової музики. Проводила його Львівська організація Спілки композиторів України у співпраці з Агенцією У-Арт (Варшава), а також Вищим Музичним Інститутом ім. М. Лисенка та Львівською обласною філармонією. Директором фестивалю є Володимир Сивохіп, музикант, наділений видатними організаторськими здібностями та високим професіоналізмом. Концерти відбувалися в кращих залах Львова, на фестиваль запрошувалися талановиті виконавці з України, Росії, Канади, Польщі, Швейцарії, Німеччини, США, Швеції та Румунії.

Фестиваль сприяє виявленню загальних концепцій розвитку музичного мистецтва. Діалогічність смислів, образів зумовлює пошуки в сфері композиційних, ширше - художніх методів. Виникають можливості для різноманітних компаративних досліджень, поглиблення історичних екскурсів та осмислення «вічних» проблем мистецтва [1, 2].

Відкрив цей форум Камерний Хор Gloria під орудою В. Сивохіпа твором А. Пярта «Канон покаянєн». Цей же колектив і завершував фестиваль піднесеною «Заупокійною» М. Скорика. Зачарований покаянним каноном православної церкви, А. Пярт створив музику, сповнену суворої краси. «Канон покаянєн» за церковною символікою звернений до пророцтва і здійснення, до сьогодення і майбуття. Він нагадує про різницю між людським і божественним, безсиллям і силою, стражданням і порятунком. У цій композиції кожне слово тексту знайшло власне звуковираження, окреслило власну мелодичну лінію. Масштабність твору, що в останній молитві поступово підіймається над спокоєм, щоб розтанути в тиші, запам'яталося багатьом. Стиль «Заупокійної» М. Скорика обіймає широкий музично-історичний діапазон, беручи початок від архаїки давніх церковних мелодій, але трактуючи їх на межі полістилістики чи навіть колажу.

Різноликість творів віддзеркалює набутки минулих епох. Не лише музична «географія», але й сама «історія» стає новою координатою сучасного звукового світу. Полістилістичні твори - «Заупокійна» М. Скорика, «Камерна музика» Ю. Ланюка - співіснують з авангардними та поставангардними - «Тріада» В. Сильвестрова, «Гомеоморфія» Л. Грабовського, «Безгучність. Сніг не говорить» Б. Фурера; неокласицистичні і неоромантичні - «Концерт пам'яті В. Барвінського» В. Камінського - з імпресіоністичними та експресіоністичними. Новий твір, потрапляючи у безпрецедентно строкатий і різномасштабний

контекст, може бути правильно зрозумілим і осмисленим лише з урахуванням його власних вихідних позицій. Для сприйняття нині як ніколи потрібен правильний «ключ» до внутрішньої системи координат. Якщо раніше ця функція прочитувалась у різних культурних, стильових регламентах епохи, інтуїтивно вгадувалась у домінуючій концептуальній доктрині мистецтва, то специфічний тип культури XX ст. виявився досить далеким від виконання подібної ролі. Якщо відсутні універсальні стильові норми і загальнозначимі критерії, часто потрібне додаткове комунікативне «забезпечення»: спеціальні пояснення, коментарі і навіть розгорнуті теорії. Вони допомагають пристосуватися до специфічних умовностей тексту, зрозуміти його смисл. Це суто музичні «правила гри», які їх автор задає від початку твору.

О. Грінберг так характеризує свій дует для саксофона і віолончелі «Символи часу»: «Кожна з п'яти частин твору репрезентує різні види ритмічної техніки: це перестановка окремих моделей; серії, симетрія, повторність часових відрізків різної довжини, нерегулярна акцентність. Твір відсилає до деяких стильових напрямів музики XX ст. Одним із них є звуковисотна техніка синтетакорду Миколи Рославця». Ось яку яскраво образну анотацію додає до свого твору «Кортеж» О. Щетинський: «Процесія звуків суне своїм шляхом, хтось виходить наперед, інші подаються набік, локалізуються, перебігають один одному дорогу, наступають на п'яти, якийсь фацет уявляє собі, що він їх веде, дехто йому віритъ, інерція не дозволяє вчасно згрупуватись - тимчасові об'єднання, крокування в одному ритмі - жодних вагань, збудження, спокій, уламки об'єкта, містична візія, спів, вигасання енергії, вигуки, шепіт, шарудіння. Чи усвідомимо абсурд і невідворотність цієї ходи?». Такі коментарі допомагають входити в ситуацію, в мову, мають установочний характер і смисл.

Процес творчості набуває значення активного та усвідомленого творення нового образу світу, оригінальної системи музичної мови та техніки композиції, а його результати оцінюються такими суттєвими для авангардного мислення категоріями як «новація», «художній винахід та відкриття» (назва однієї із статей К. Штокхаузена).

Назви багатьох творів - «Клинок на столі» М. Де Мерга, «У вікні відлунюючого світла» Дж. Мамфорда - апелюють до картинної образотворчості. Семантизація елементів музичної мови веде до символізації образів. У противагу чуттєвому в романтизмі виявимо наявність розумового начала у сучасному композиторському процесі - це характер співвідношення порядку і випадковості, граничної раціоналістичності та свободи перетворення. Тенденція до самоаналізу мистецтва простежується у практиці багатьох композиторів. Кожний майстер має власну концепцію музики, побудовану послідовно та скрупульозно від звукового першоелемента до масштабних архітектонічних конструкцій. «Естетичне задоволення має бути задоволенням розумним», «митець йде не від свідомості нового світу, скоріше навпаки - намагається вдихнути життя у схеми, об'єктивуючи ці внутрішні та суб'єктивні конструкції» - зауважив Х. Ортега-і-

Гасет, розмірковуючи над змістом нового естетичного почуття. Бездоганність конструкцій таких творів як «Соната для саксофона і віолончелі» Е. Денисова, «Навхрест» О. Щетинського, «Concertando con forza tanta» Ю. Каспарова досягається завдяки вмінню відбирати мінімальну кількість матеріалу та майстерно його комбінувати. Композитори досягають максимального взаємозв'язку і взаємозумовленості елементів цілого завдяки безперервному оновленню.

Сучасні прийоми гри є черговим «контрастом» фестивалю – співвідношення традиційного і новітнього використання інструмента. «Cadenza для саксофона-сопрано solo» Б. Шеффера, «Нотатки для саксофона-альта solo» А. Бльоха становили своєрідний іспит для виконавця - А. Жимковського. Він оперував сучасними техніками звукодобування, такими як багатозвуччя, мікроінтервали… Стокгольмський Квартет Саксофонів продемонстрував різні види вібрації і глісандо, гроул, створюючи композиції надзвичайно динамічні і агогічно різноманітні.

Музичний фестиваль є одночасно і фестивалем виконавців. Їх завдання - зробити нові твори доступними, збудити натхнення для нової творчості та нових музичних вражень. Їх мета - наважитися на нове і сміливе, на те, що турбує, поставити критичні запитання, а на деякі з них дати самодостатні відповіді. Вразив сольний концерт львівського піаніста Йожефа Ерміня, який перший відділ концерту присвятив творам В. Бібіка. Майстерність цього талановитого виконавця вдало передала стиль композитора, особливість якого - напрочуд тонке ставлення до звука, суворий слуховий контроль всіх елементів композиції. Виконавська манера Ерміня вдало поєднує академічні та сучасні прийоми гри. Більша частина творчого доробку В. Бібіка, як відомо, нажаль нами невивчена. Багато його композицій або взагалі не звучали, або мали лише поодинокі недосконалі виконання. Тому цей концерт, на якому прозвучали деякі прелюдії і фуги з циклу "34 прелюдії і фуги" для фортепіано та Соната № 3, спонукав до осмислення - ким є для нашої культури В. Бібік? Всією своєю творчістю цей передовий митець прагне поєднати традиційні особливості нашого мистецтва з новаціями європейського авангарду. В 60 - 70 рр. він був серед перших українських композиторів, що звернулись до сучасної музичної мови, справивши значний вплив не тільки на харківських композиторів, але і на українську композиторську школу взагалі. Музика В. Бібіка вражає, спонукає мислити, ніколи не залишає байдужими.

Кульмінацією фестивалю стало виконання «Credo» К. Пендерецького у Театрі Опери і Балету. Це монументальна композиція для солістів, дитячого та мішаного хорів і симфонічного оркестру на канонічний текст Нікейського символу віри. Концерт відбувся за участю хорових капел «Думка», «Дударик», солістів та Пендерецького Фестивального Оркестру.

Музичний «космос» XX ст., що безперервно змінюється, перебуваючи в становленні, неодноразово погрожував перетворитися на справжній хаос: антагонізм естетичних позицій, що взаємовиключають одна одну, радикалізм

пошуку нових шляхів, максимальна індивідуалізація стилів, численні спроби «розпредмечування» музики і створення її новітніх мов. Вся ця багатовекторність музично-історичного процесу сформувала воістину «вавілонську» ситуацію етнокультурної та ідеологічної різномовності, поставивши проблему розуміння сучасної музичної мови, комунікабельності та смислової проникливості творів різних шкіл і традицій. Подібні фестивалі сприяють адекватній інтерпретації явищ, передбачають наявність у світогляді людей спільної системи уявлень, завдяки якій відбувається «перетин» духовних світів. Розрив у розумінні настає при зміні глобальних картин світу - зміні «оптики» для внутрішнього «зору» людини, коли нова абстракція дає і нову очевидність, коли зміна ключа приводить до нових інтерпретацій світу.

Вслухаючись у звуковий світ сучасних музичних композицій, усвідомлюєш появу нового типу творчої особистості, зміну структури художнього простору та часу сучасної музичної культури, відкриття та освоєння пластів реальності, що нині лишалися незафіксованими і начебто непідвладними художньому пізнанню. Панорама сучасної музичної культури є грандіозним поліцентричним і суперечливим світом, для бачення різноликих граней якого потрібен постійний рух «за горизонт» кожної точки зору, індивідуальної творчої позиції. Плюралістичність і мозаїчність репрезентованої на фестивалі музики зумовлені релятивізмом сучасної свідомості. Визнання безлічі співіснуючих світів сприймається як імператив нової епохи.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Петриков С.М.* Нетиповые формы в инструментальных произведениях Б. Тищенко: Автореф. дисс. - Л., 1987. **2.** *Савенко С.* Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции. - М., 1985. - Вып. 79. - С. 5-16. **3.** *Сниткова И.* Картина мира, запечатленная в музыкальной структуре (О концептуально-структурных парадигмах современной музыки) // Музыка в контексте духовной культуры. - Вып 120. - М., 1992. - С. 8-31. **4.** *Холопова В.* К проблеме музыкальных форм 60-70 х гг. XX в. // Современное искусство музыкальной композиции. - М., 1985. - Вып. 79. - С. 17-31. **5.** *Холопов Ю.Н.* Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. - М.: Сов. композитор, 1982.

Надійшла до редколегії 21.10.2000 р.

УДК 78.071.27.86:2

Ж.В. Дедусенко

ШКОЛА І ТРАДИЦІЯ У ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглядається діалектика відношень школи (професійної майстерності) і художнього стилю у виконавському мистецтві

Для того щоб виявити спосіб існування виконавської традиції, необхідно усвідомити суть відношень мистецтва (художньої діяльності) і культури. Відповідаючи на це запитання, ми посилаємося на наукову концепцію М. Кагана, згідно з якою мистецтво - це самопізнання культури. Аргументуючи свою думку,

вчений пише: "В мистецтві культура може бачити світ тільки таким, яким він відбивається в ній. … А це означає, що безпосередньо культура бачить в мистецтві саму себе, а світ - лише опосередковано" [4, 29-30]. Оскільки будь-якій певній культурі і культурі як такій притаманний комплекс абсолютних цінностей, вони ж і створюють смислову наповненість мистецтва, фіксують у ньому знання про світ. У свою чергу, знання припускає структурованість за певними правилами кодування, які в мистецтві виливаються в специфічні для нього художні форми - нормативні способи обробки, систематизації і збереження інформації; серед них виділяється одна з універсалій мистецтва - художній стиль. Упорядковуючі особливості стилю стають очевидними в таких дефініціях даної категорії: "Стиль - усталена форма художнього самовизначення епохи…" [6, 442]; "необхідний спосіб існування художньої культури" [2, 13]; "один із необхідних проявів системної організованості мистецтва" [9, 24].

Наведені формулювання свідчать, що, по-перше, стиль є вираженням деякої типологічної спільності, яка формується в процесі колективної діяльності, по-друге, він передбачає деяку повторюваність системно організованих елементів, по-третє, така повторюваність осмислюється цим колективом як прояв нормативності структур (стереотип). Не випадково розроблений М. Михайловим метод аналізу націлений на виявлення сталих цільових ознак, які "суть загальні закономірності і норми, що лежать в основі музичного мислення…" [9, 29]. Сказане дозволяє охарактеризувати стиль як один із способів існування традиції, оскільки він відповідає такій її принциповій властивості, як нормотворчість.

Одним із проявів упорядковуючих властивостей стилю є його координуюча роль, з одного боку, між мистецтвом і культурою, з іншого - в межах самого мистецтва. Відповідно до класифікації Є. Гуренка, у художній діяльності виділяються первинні й вторинні її види. В музиці до перших відноситься творчість композитора, до других - виконавця (інтерпретатора). З точки зору універсалій однаково актуальними для них є лише стиль, оскільки інша універсалія мистецтва - жанр - притаманна лише результатам діяльності композитора, у виконавстві ж вона не "працює", отже, саме стиль на категоріальному рівні є сполучною ланкою між мистецтвом композиції і піанізму. Можливо цим пояснюється той факт, що проблема виконавського стилю традиційно розглядається в площині відповідності інтерпретаторської версії музичного твору авторському оригіналу.

Показовою є назва відомої книги Д. Рабиновича - "Виконавець і стиль" (1979), де вчений приділяє основну увагу ставленню першого до другого. В цій же низці перебуває невелике монографічне дослідження А. Алексєєва "Творчість музиканта-виконавця" (1991), предмет якого розглядається в спеціальній главі під кутом зору композиторського стилю. Подібних позицій дотримується і Л. Булатова, яка розуміє під "стильовою культурою артиста" знання таких аспектів стилю: "напряму з його художньо-естетичними ідеями і музичною мовою епохи"; "композитора, який окрім стильового напряму виражає індивідуальні особливості авторського мислення і почерку при певному співвідношенні національного та інтернаціональ-

ного в його творчості"; "твори, які крім перших двох компонентів включають ще роль і вплив жанрових і формотворчих факторів" [3, 12].

Відзначимо, що в науковій літературі все ж використовуються такі висловлювання як "віртуозний", "класичний", "академічний", "романтичний" та ін. виконавські стилі, проте при відсутності їх типологічного осмислення на основі єдиної матриці опису й оцінки такого роду номінації охоплюють лише одну, довільно взяту ознаку, а не системно зображуване явище. Такий стан речей закономірно приводить дослідників до висновку, що в "розробці проблем стилів виконавське музикознавство серйозно відставало від деяких сфер мистецтвознавства" [5, 190]. Не випадково в останні роки намітився активний інтерес до даної проблеми, яка висвітлюється, переважно, в історичному аспекті.

Показова стаття А. Кандинського-Рибникова, присвячена вивченню романтичного піанізму. Всупереч сформованій науковій практиці, автор підходить до цього явища не з позицій типології піаністичної індивідуальності ("артист-романтик"), а з позицій певного періоду розвитку виконавського мистецтва (на його думку, від 20 - 30-х р.р. XIX до середини XX ст.), що не збігається, таким чином, із періодом панування романтизму в композиторській творчості. Як специфічні ознаки романтичного стилю в піанізмі вчений називає опору на романтичну естетику, орієнтацію репертуару на твори XIX ст., романтизацію творів усіх епох, психологізацію змісту, посилену роль особистісного начала, вільне ставлення до тексту, імпровізаційність. Перелічуючи ознаки досліджуваного явища, А. Кандинський-Рибников не класифікує їх, проте, за певними критеріями, що й не було його завданням. Значимість статті зумовлена безпосередньо порушеною проблемою й уточненням поняття "романтичного" у піанізмі, без чого неможлива історична типологія виконавського стилю.

Інший підхід до вирішення даної проблеми розкривається в дисертаційному дослідженні В.П. Чинаєва "Виконавські стилі в контексті художньої культури XVIII - XX ст. (на прикладі фортепіанного виконавського мистецтва)" (1995). Автор простежує рух виконавських стилів у їх змінюваності, що утворює багатоланкову еволюційну побудову. У методологічному плані він спирається на теоретичне уявлення, сформульоване в такій дефініції: "Виконавський стиль є історично і культурно зумовленим вираженням духовної реальності, відображеним в адекватній системі художніх засобів" [11, 10]. Перегукуючись із наведеними вище характеристиками даної категорії, запропоноване автором визначення, безперечно, правильне; недостатньо, на наш погляд, конкретизує суть стилю виконавського, стосуючись, скоріше, всієї сфери художньої творчості.

Водночас, зважаючи на значний науковий матеріал, що міститься в дослідженні В.П. Чинаєва, історично виникаючі піаністичні стилі відбивають алгоритм становлення виконавства як особливого виду діяльності, що має власну траєкторію і логіку розвитку. Вони якісно відрізняються від стилів художніх напрямів, хоча і співвідносяться певним чином із ними. Історичний ракурс висвітлення висунутої проблеми зумовив у праці, що розглядається,

використання методу послідовної характеристики конкретних стилів; водночас, виникає можливість їхньої класифікації за певною ознакою. Як свідчать запропоновані В.П. Чинаєвим номінації, низка стилів закріплює в культурі за допомогою виконавської практики її провідні напрями: бароко, класицизм, романтизм, неоромантизм; інші звернені безпосередньо до виконавства, різних його сторін: патетичний, блискучий, віртуозний; треті групуються за засобами виконавського висловлення: эмоційно-наративний, психологічно-наративний, епічний, формально-логічний; четверті - за принципом ставлення до авторського тексту: формалістичний, аутентичний та ін.

Систематизація стилів, виявлених В.П. Чинаєвим, дозволяє дійти висновку про історичну мінливість стильової домінанти в піаністичній діяльності, причому, збіг номінацій виконавського стилю і загального художнього напряму культурної епохи відбувається в тому разі, коли піаніст і композитор співіснують в одній особі. Інакше кажучи, воля творця музики і її інтерпретатора є абсолютною тотожністю. Як тільки виконавство, за власною програмою розвитку, відокремлюється, номінація стилю набуває специфічного відтінку. З кінця XIX і в XX ст. парад стильових "імен" демонструє автономність виконавського мистецтва навіть у тих ситуаціях, коли піаністом є сам автор. Це свідчить, що зміна історичних стилів кореспондується логіці розвитку самого піанізму, опредмечуючи їх, що відповідає положенню М. Михайлова про історію музики як зміну інтонаційних стилів. Виходячи з цих уявлень можна запропонувати як робочу таку дефініцію виконавського стилю: виконавський стиль - це спосіб самопізнання виконавської діяльності.[1]

Дійсно, протягом значного періоду часу ця діяльність постійно поверталася різними гранями. Її суть вбачали то в майстерності імпровізації, то в блискучому володінні інструментом, то в самовираженні художника, то у втіленні сучасної картини світу. Настільки ж мінливим було і коло "обов'язків" піаніста стосовно твору, який виконується - від гранично вільного до максимально точного. Така зміна уявлень про мистецтво фортепіанної гри означала "зону пошуку" виконавською діяльністю своїх власних меж, у результаті чого склалася багатоелементна структура цієї діяльності. Накопичення специфічного досвіду в її межах утворило феномен виконавства як організованої за власними законами культури, механізмом упорядкування й осмислення якої є стиль - своєрідний спосіб існування традиції.

Розглядаючи стиль як самопізнання виконавської діяльності, необхідно мати на увазі складну структуру цієї діяльності, що дозволяє вбачати в ній не тільки загальнокультурний, але й специфічно художній зміст. Під таким кутом зору дефініцію виконавського стилю потрібно уточнити: він є способом самопізнання виконавства як культурної і художньої діяльності. Такий підхід дозволяє сформулювати питання про інваріантну структуру стилю стосовно виконавства.

Виходячи з прийнятого нами робочого формулювання, стиль містить повідомлення про розуміння конкретно-історичною епохою суті виконавської діяль-

ності, що є його змістовним аспектом. Водночас, "зміст у мистецтві існує лише втіленим у матеріалі, і тому лише форма, "відповідальна" за зміст, репрезентує його, спроможна надати інформацію про стиль" [2, 21]. Якщо в композиції поняття "форма" має певне значення, то у виконавстві воно потребує уточнень. Справді, музична форма безпосередньо співвідноситься з феноменом твору, аналогом якого в мистецтві піанізму є виконавський акт, що відбувається безпосередньо, тому що і те, і інше є результатом творчої діяльності. Отже, форма у виконавській діяльності постає як внутрішній спосіб організації піаністичного висловлювання. Подібно до будь-якого іншого воно передбачає наявність усталених правил, за якими здійснюється ця організація, оскільки, якою б мірою індивідуальності не володів артист, він завжди пов'язаний з певною традицією, поза якою перебувати неможливо. Ці правила, в їх системності, формують деякий зразок, який ми пропонуємо називати виконавським каноном.

Оскільки названа категорія не розроблена у виконавському музикознавстві, звернемося до даних суміжних наукових дисциплін. А.Ф. Лосєв пов'язує художній канон з поняттям моделі в двох її значеннях: копії деякого оригіналу і зразка для наступних копій. Істотно також, що за А.Ф. Лосєвим, канон виступає критерієм оцінки "для його подальших відтворень" [8, 13]. Стосовно моделі вчений указує на її кількісно-структурний характер, що не виключає, на його погляд, і якісної сторони, оскільки сама зразковість певним чином співвідноситься з загальним настроєм культури. Як приклад філософ наводить трактування скульптурного твору в стародавньому Єгипті як вираження абсолютної трансцендентності, пояснюючи її "вельми слабким почуттям розвитку особистості" і "відповідною соціально-історичною формацією" [8, 13-14].

Особливий інтерес у контексті наших міркувань має виявлена А.Ф. Лосєвим діалектика канону і стилю. "Особисті канони" - носії індивідуальних стилів, на його думку, занадто численні і випадкові: "Відносно об'єктивною умовою для судження про канон як модельний принцип художнього конструювання є урахування будь-якої більш-менш широкої соціально-історичної сфери або навіть формації". Виходячи з цього те, що ми називаємо каноном художнього твору, будується нами як той або інший, але завжди певний соціально-історичний показник [8, 15]. Підсумовуючи А.Ф. Лосєв дає таку дефініцію канону: "Канон - це кількісно-структурна модель художнього твору такого стилю, який, будучи певним соціально-історичним показником, інтерпретується як принцип конструювання численних творів" [8, 15].

Стосовно виконавського канону сказане означає, що він виступає зразком (моделлю) досконалого виконання, зумовленого загальностильовою орієнтацією епохи чи історично сформованим типом виконавського висловлювання. Це дозволяє подати виконавський стиль - втілену у виконавському каноні інформацію про виконавство - культурну і художню діяльність. Якщо розглядати стиль механізмом упорядкування виконавського висловлювання, канон виступає його інваріантною структурою (інформаційним кодом); якщо ж трактувати стиль

носієм традиції, тоді він є її "штампуючим пристроєм". Таким чином, інваріантною структурою стилю є виконавський канон, через котрий і виявляє себе стиль, подібно до того, як через музичну форму твору виявляє себе стиль композитора і епохи. З іншого боку, в стилі - координаторі міждіяльнісних (культура - мистецтво; різноманітні види мистецтв) і внутрішньодіяльнісних (різноманітні грані та історичні модуси піанізму) відношень, запам'ятовується піаністична традиція, що забезпечує цілісність виконавства як феномена культури і мистецтва.

Таким чином, із функціональної точки зору стиль в піанізмі як мистецтві еквівалентний школі в піанізмі як професії; у свою чергу, виконавський канон еквівалентний виконавській моделі. Перша пара категорій відповідає традиції як нормотворчості; друга - її кодуючому пристрою. Кожна з цих категорій пов'язана з технікою моделювання, тобто формуванням єдності через систематизацію певного комплексу елементів, що є еталонним його вираженням. Водночас, вони відносяться до різних розрядів явищ. Якщо виконавська модель - це особлива програма дій, то виконавський канон - сукупність ознак, що об'єднують численні висловлювання.

Виконавська модель включає в себе тезаурус професії (школи), виконавський канон - тезаурус художньої творчості; перша націлена на уніфікацію піаністичних якостей, другий - на перетворення канону в реальні тексти. В першому разі превалює якісно-структурна сторона моделі, у другому вона співіснує з якісною; модель припускає жорстку детермінованість, автоматизм операцій, канон - деяку заданість умов здійснення творчого процесу; комунікативна естафета в школі проходить у ланці "вчитель - учень", у виконавському мистецтві - "піаніст - слухач". Але саме головне полягає в тому, що через виконавську модель виявляє себе школа, через канон - стиль. Втім між даними категоріями існує певна залежність, зумовлена роллю виконавської діяльності як нормативного контексту школи. Розробляючи найефективніші методи навчання піанізму, вдосконалюючи виконавську модель або створюючи нову, школа коректує їх відповідно до нових завдань стильового характеру. Сказане не означає, що школа безпосередньо націлена на опанування певного виконавського канону, але вона створює умови для цього.

Отже, нова модель може "обслуговувати" різноманітні стилі і, відповідно, породжувані ним канони, приклад чому - школа К. Черні, виконавська модель якої не втратила своєї актуальності донині, хоча і не є єдиною і, тим більше, абсолютно досконалою. Важливо й інше. Школа, професія, виконавська модель не є чимось стороннім стосовно мистецтва піанізму, але утворюють з ним діалектичну єдність. З одного боку, школа постає однією з якісних характеристик виконавського висловлювання, є його органічною частиною; з іншого, - стиль, "осідаючи" в школі, стає її "інформаційним підживленням", провокуючи активізацію властивій їй нормотворчості. Школа переробляє і транслює не лише власний досвід, але і досвід мистецтва, і навпаки: досягнення у сфері майстерності стають надбанням художньої творчості. Таким чином

діалектика відношень професії і мистецтва, школи і стилю, виконавської моделі і виконавського канону має синхронно-діахронний характер: здійснюючись у контексті різноманітних систем пізнання, кожна з який формується і розвивається за іманентними законами і у притаманному їй ритмі, вона забезпечує включення їх у макросистему - виконавчу діяльність як носія культурного і художнього змісту. Виникаючу при цьому ієрархічну залежність можна відобразити за допомогою такої схеми:

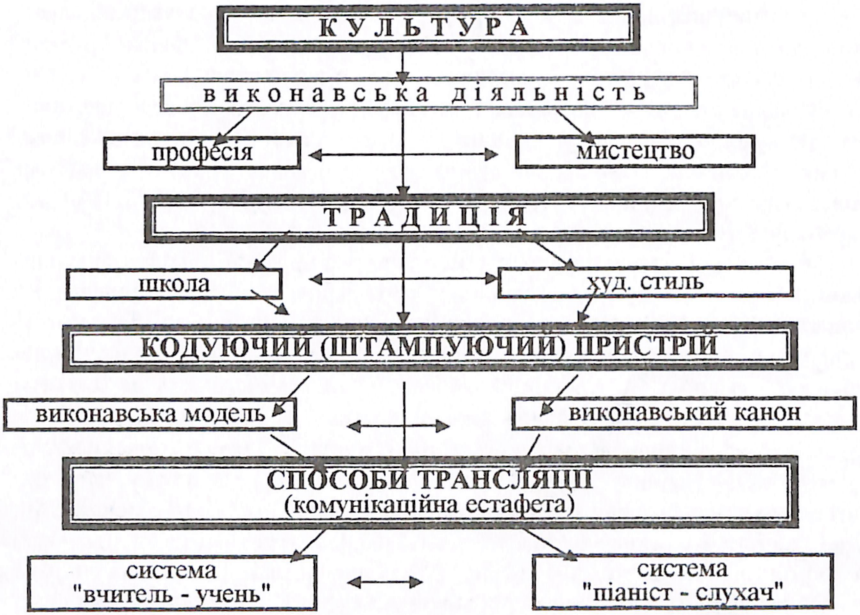


Рис. 1.

Як видно із запропонованої схеми, будучи складовими частинами єдиної системи (виконавської - культурної - діяльності), піанізм - професія і піанізм - мистецтво утворюють відносно самостійні традиції з відповідними способами кодування і трансляції культурного смислу. Така самодостатність зумовлена їх входженням в інші, більш масштабні системи: професія, школа мають безпосередній вихід у сферу педагогіки; у свою чергу, художня сторона виконавства безпосередньо спілкується з загальноестетичним і художнім контекстом мистецтва. Звідси діалектика піанізму - професії і піанізму - творчості має не лише доцентровий характер, зумовлюючи їх взаємне тяжіння, але й центробіжний, що сприяє їх взаємному відштовхуванню і тяжінню до міждіяльнісних відношень. Через це повну схему взаємовіднесеності професії і творчості у виконавстві можна подати таким чином:

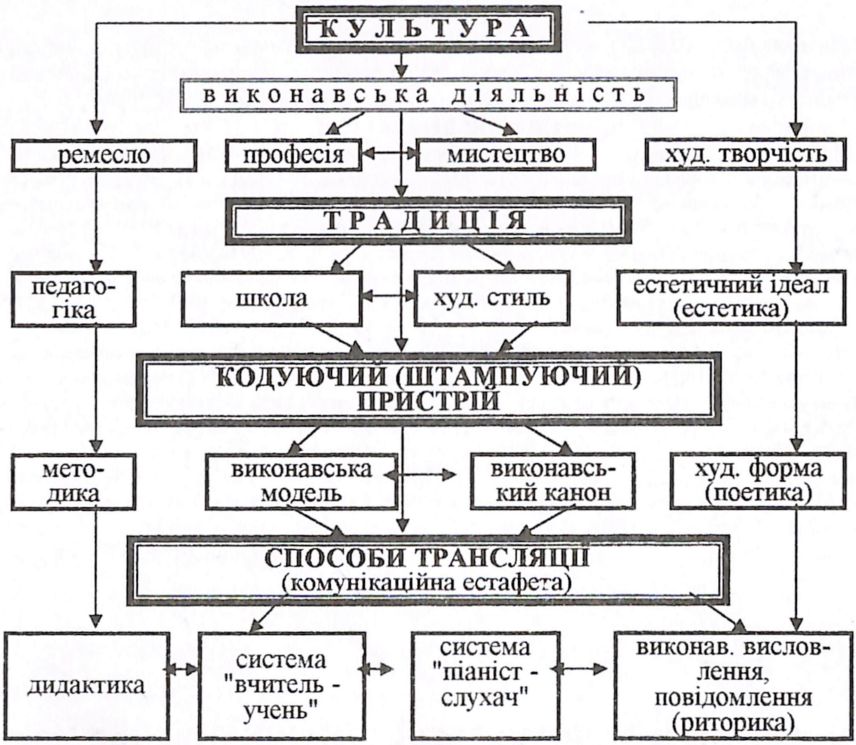


Рис. 2.

Оскільки школа одночасно належить двом системам, слід нагадати, що, педагогіка як така є способом консервації і поширення знань в їх нормативному вираженні. Отже школа тиражує не лише власний досвід за допомогою виконавської моделі, але й безпосередньо виконавський, "узаконюючи" існування певного піаністичного стилю і відповідного йому виконавського канону. Тим самим стосовно піаністичного мистецтва школа сама є "штампуючим пристроєм", що перетворює актуальні новації, які створюють окремі музиканти ("лідери") чи їх групи ("колектив"), у норматив. Тому в комунікативній системі мистецтва ("піаніст - слухач") школа займає місце посередника, активно включаючись у трансляційну естафету, що набуває таку конфігурацію:

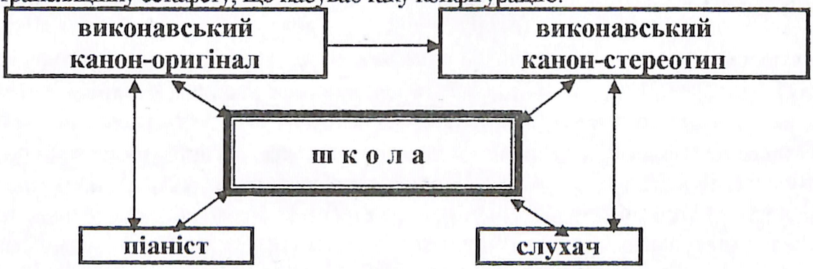


Рис. 3.

ПРИМІТКА

[1]Запропоноване нами формулювання збігається, не протирічить одній із дефініцій стилю, запропонованої М. Михайловим: "музичний стиль - вираження особливостей музичного мислення як специфічної художньо-творчої форми мислення" [9, 34].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексеев А.Д.* Творчество музыканта-исполнителя. - М.: Музыка. - 104 с. **2.** *Арановский М.* Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. - Л.: Музыка, 1990. - С. 13–38. **3.** *Булатова Л.* Стилевые черты артикуляции в фортепианной музыке XVIII - первой половины XIX века. - М.: Музыка, 1991. - 125 с. **4.** *Каган М.* Системный подход и гуманитарное знание. - Л.: ЛГУ, 1991. – 384 с. **5.** *Кандинский -Рыбников А.* Эпоха романтического пианизма и современное исполнительское искусство // Музыкальное исполнительство и педагогика: Сб. ст. - М.: Музыка, 1991. - С. 189 - 212. **6.***Культурология.* XX век. Словарь. - СПб, 1997. - 640 с. **7.** *Лотман Ю.М.* Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: Наука, 1973. - С. 16 - 22. **8.** *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. - М.: Наука, 1973. - С. 6 - 15. **9.** *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. - М.: Музыка, 1990. - 288 с. **10.** *Рабинович Д.А.* Исполнитель и стиль: Избранные статьи. Вып. I. - М.: Сов. композитор, 1979. - 320 с. **11.** *Чинаев В.П.* Исполнительские стили в контексте культуры XVIII - XIXв. (На примере фортепианного исполнительского искусства): Авт. …докт. иск. - М., 1995. - 46 с.

Надійшла до редколегії 11.09.2000 р.

УДК 785.7:78.071.2

І.І. Польська

СПЕЦИФІКА АНСАМБЛЕВОЇ КОМУНІКАТИВНОСТІ

Розглядаються проблеми комунікативно-психологічної специфіки ансамблевого виконавства, структури ансамблевої взаємодії. Аналізуються основні принципи ансамблевого спілкування і типові моделі ансамблю

Ансамблеве виконавство є феноменом виникнення цілісного художнього континууму в процесі консолідованого та узгодженого сумісного виконання музики декількома (від двох до десяти) виконавцями, партії яких не дублюються. Характерні особливості ансамблевого виконавства – функціонування за принципом "один виконавець - один голос (одна партія)", обмежена кількість учасників, відсутність єдиноначальності, колективно-сумісний характер художньої ініціативи, діалогічний (полілогічний) тип комунікативності. Ансамблеве виконавство належить до жанрів "із підвищеною діалогічністю" (за термінологією О.Г. Антонової) [4]. Значна кількість ансамблевих жанрів «являются диалогом уже в силу состава исполнителей, на который они рассчитаны» [4, 134]. Камерний ансамбль є осередком жанрово-семантичної характерності, яскравим проявленням основних закономірностей ансамблевості як специфічного стану сумісності та сполучності в музиці, що здійснюється і симультанно, у одночасності, і процесуально, протягом часу. Автор статті висуває принципово важливу для вивчення комунікативної та соціокультурної специфіки камерно-

ансамблевого виконавства гіпотезу, згідно з якою ансамбль є своєрідною музичною моделлю соціуму, а змістом ансамблевого спілкування – моделювання людських особистісних відносин. Дана гіпотеза базується на методах аналогії, ігрового моделювання, ігрової теорії мистецтва, принципі антропоморфізму.

У сучасній психології та соціології широко застосовуються різноманітні рольові ігри, які ґрунтуються на методах ігрового моделювання реальних ситуацій. Стосовно мистецтва, ігрове моделювання життя, рольова гра – це безпосередній спосіб його існування, буттєва форма адекватного відбиття дійсності власними специфічними засобами. Існують дві основні концепції формування ансамблевого цілого як єдиного художнього організму: 1) ансамблева єдність створюється через взаємне самообмеження індивідуального "Я" партнерів; 2) виникненню ансамблевої цілісності сприяє активний прояв особистісного начала кожного з учасників ансамблю. Серед музикантів-ансамблістів, як теоретиків, так і практиків, абсолютну більшість складають прихильники першої концепції. Так, професор Московської консерваторії М.В. Мільман відзначав, що поєднання до ансамблю потребує від його учасників «известной доли самоограничения, самопожертвования, самоотдачи» [11, 50], усунення «всяких черт и черточек самолюбия, честолюбия и прочего «Я» во имя создания целого» [11, 51].

Іншої точки зору дотримується красноярський музикознавець В.Л. Круглов, який запропонував свою концепцію механізму ансамблевого спілкування і визначив деякі риси психологічної взаємодії індивідуально-особистісного та спільно-групового начал у ансамблевому виконавстві, яка створює унікальну ауру ансамблю. Особливістю ансамблевої комунікативності науковець вважає її існування не тільки у реальному художньому просторі, але й у специфічному «антропологическом пространстве общения творческих индивидуальностей» [2, 4]. На думку В. Круглова, точка зору, згідно з якою «в ансамбле индивидуальное начало исполнителя должно отойти на второй план и уступить место совместному музицированию» [2, 4], є слушною лише щодо ансамблю, кожен із учасників якого є творчою особистістю, оскільки «ансамбль – это не просто новая социальная группа, но пространство жизненного само-осуществления, где в творческой общности людей каждый обнаруживает собственное «Я» [2, 4]. Дослідник дійшов важливого філософсько-культурологічного висновку стосовно характеру ансамблевої взаємодії: «Единство «Я» и «мы» и есть способ личностного бытия человека – искусство обнаружения индивидуального в совместности, то есть не подражание или имитации-заимствования, но обналичивание «мы» в «Я», или со-бытие, совмещенное в единое личное пространство» [2, 4].

На наш погляд, зазначені концепції не є антагоністичними, а, навпаки, взаємодоповнюють одна одну. Загальна концепція ансамблевого спілкування має ґрунтуватися саме на їх синтезі. Тож специфіка ансамблевої комунікативності зумовлена подвійністю, амбівалентністю самого процесу формування ансамблевого цілого: 1) постійним співвіднесенням індивідуального "Я" кожного з учасників зі спільним "Ми" ансамблю, певним підпорядкуванням

часткових інтересів та прагнень партнерів спільним художнім інтересам та завданням; 2) виявленням у ансамблевому спілкуванні характеру творчих особистостей, взаємини яких і створюють неповторне обличчя ансамблю. На відміну від дуалістичної комунікативності жанру концерту, детермінованої одночасним здійсненням протилежних принципів суперництва та "соратництва" (М. Лобанова) [3, 112], ансамблева взаємодія здійснюється виключно на підставі взаєморозуміння партнерів-однодумців, методом консенсусу, де домінує саме зазначений "принцип соратництва".

Комунікативно-психологічна специфіка ансамблевого спілкування відбиває типологічні особливості різних видів виконавської взаємодії. Стосовно ансамблевої орієнтації та психологічного взаємозв'язку виконавців між собою і з навколишнім середовищем, для ансамблевих жанрів характерна постійна взаємодія двох тенденцій спілкування – доцентрової, пов'язаної із психологічним "націлюванням" виконавців один на одного, внутрішньою взаємодією замкненого типу (незалежно від наявності потенційних слухачів), прагненням до цілісності ансамблевого континууму, – та відцентрової, зумовленої спільною орієнтацією виконавців на реакцію оточення, слухацьке сприйняття, акустичні особливості приміщення тощо.

Одночасно у сумісному виконавстві відбувається двоєдиний процес ансамблевого спілкування, що відбиває баланс загального і часткового, колективного та індивідуально-особистісного всередині самого ансамблю:

- процес емоційно-психологічного, художньо-інтерпретаційного, акустико-слухового, моторико-технологічного та ін. зближення виконавців, виникнення між ними корпоративної спільності слуху, сприйняття, смаків, формування цілісного ансамблевого організму;

- процес творчого самовираження кожного з учасників ансамблю, виявлення його індивідуально-особистісного начала.

Дію цих внутрішньоансамблевих комунікативних процесів схематично зображено на рис. 1 та 2:

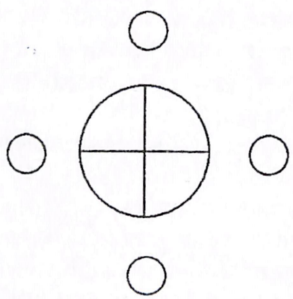


Рис. 1.

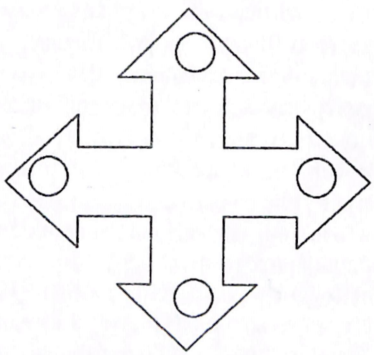


Рис. 2.

Існують два принципово різні типи ансамблю: 1) ансамбль як взаємостосунки кількох партнерів, які тяжіють до рівноправного співіснування на паритетних засадах і певної самостійності; 2) "моноансамбль", який грунтується на спільному прагненні до єдності та спільності ансамблевого цілого. Така типологічна диференціація притаманна всім ансамблевим жанрам (зокрема, наявність цих ансамблевих типів неодноразово підкреслювалося у наукових працях автора щодо жанру фортепіанного дуету) [16, 168, 198; 13; 14; 15]. Таким чином, основними типами ансамблевої взаємодії є рівноправний діалог (полілог) кількох індивідуальностей та ансамблева інтеграція (зображення декількома виконавцями одного).

Дослідження загальних тенденцій комунікативної специфіки ансамблю та внутрішньоансамблевих взаємозв'язків дозволяє дійти висновку про існування у ансамблевому виконавстві декількох різних рівнів внутрішньоансамблевої взаємодії та спілкування: 1) просторового (композиція та мізансцена ансамблю); 2) часового (спільність фабульного часу твору; реального репетиційного і концертного часу; виконавського темпоритму; виключеність з реального навколишнього часу); 3) виконавського (спільність культурного та професійного рівнів; виконавської школи, професійної підготовки та праці; виконавської технології, інтерпретації); 4) психологічного (спільність психічних процесів – пам'яті, волі, емоцій, інтелектуальна спільність, спільність уваги, уяви, темпераментів тощо; соціально-психологічна спільність інтересів, мети; взаєморозуміння, дружність, взаємна симпатія і підтримка); 5) біофізичного (відчуття "сусідства", "заслону", "енергетики" один одного, що надає додаткових сил та енергії; фізична зручність). Аналіз зазначених аспектів внутрішньоансамблевої взаємодії є, на нашу думку, важливим перспективним завданням, вирішення якого потребує додаткових наукових досліджень, присвячених цій проблематиці.

Принциповою ознакою камерно-ансамблевого типу комунікативності є рівноправний характер функціонального рольового спілкування партнерів, де, за виразом відомого українського музикознавця О. Зінькевич, "жоден з інструментів камерного ансамблю не має підпорядкованого значення, кожний виконує відповідну музичну партію" [9, 13].

Структура ансамблевого спілкування грунтується на дії низки характерних комунікативних моделей, серед яких особливе значення мають моделі групової гри; "удвох на людях"; дружньої бесіди; драматичного конфлікту тощо, які основані на характерних для ансамблевої культури типологічних схемах ансамблю (діалогу) злагоди, ансамблю (діалогу) обговорення, ансамблю (діалогу) конфлікта, що визначені петербурзьким музикантом Т. Воскресенською [6].

Модель групової гри відбиває найзагальніші властивості ансамблевої комунікативності, детерміновані проявами ігрового начала. Згідно з ігровою теорією мистецтва (Шиллер) та культури (Хейзінга) найважливішою категоріальною функцією мистецтва та людського життя є саме гра, у якій втілюється особливе визвольне начало, що розкріпачує людську особистість. Воно роз-

кривається насамперед у виконавських мистецтвах, що пов'язані з ансамблевою спільною взаємодією, сумісністю ігрового процесу і відбиттям спільного діяння, соціального буття. Як відзначав видатний учений-музикознавець М.С. Друскін, «есть немецкое выражение Spielfreudigkeit, которое следует перевести как радость в процессе игры» [7, 113]. Ця радісна грань ігрового начала, «свободного волеизъявления в формах свободной игры» [7, 113], відбивається в ансамблевім мистецтві як ніде гостро. Саме в ансамблі людина виступає як "homo ludens" – "людина, що грає".

Ігрова модель ансамблевої взаємодії виявляє себе на різних етапах функціонування ансамблевих жанрів – від середньовічних ансамблевих імпровізацій до сучасної ансамблевої алеаторики та від барочного концертування до джазу. Ігрові моделі сумісного музикування є основою більшості новаторських педагогічних концепцій XX ст. Відродження принципів ігрового музикування та концертування, притаманне мистецтву XX ст., зумовлене, за думкою М.С. Друскіна, саме «желанием высвободить духовные силы личности из оков цивилизации и, в противоположность культу техницизма, породившего homo faber, «делающего», делового человека, выдвинуть homo ludens, человека играющего» [7, 113]. Специфіку ігрової моделі ансамблевого спілкування пов'язано із гнучким балансом сил між щирістю і безпосередністю вільного творчого самовираження, естетичного волевиявлення кожного з учасників ансамблю – та загальною узгодженістю дій виконавців, майстерністю "командної гри".

Суттєву роль відіграє також модель "удвох на людях", яка відбиває своєрідну двоплановість функціонування камерно-ансамблевих жанрів. Її виникненню сприяє подвійність ансамблевого способу спілкування, взаємодія доцентрових та відцентрових тенденцій. Психологічні особливості дії цієї моделі раніше досліджувалися автором статті стосовно жанру фортепіанного дуету, тому наведемо посилання на власні праці [13–16]. Так, комунікативна модель "удвох на людях" відбиває «параллелизм одновременного существования личности в своего рода «микрокосме» – замкнутом интимном мире двоих – и в обществе как макрокосме» [16, 22] і завжди припускає певну диференціацію «двойственного субъекта от объекта (окружающего мира)» [16, 22], підкреслюючи особистісний характер психологічної взаємодії учасників.

Втіленнями названої моделі є, зокрема, чотириручний фортепіанний дует або оперний "дует злагоди" – у музиці, ліричний діалог – у театрі, парний танець або балетне адажіо – у хореографії. Відзначимо і схожість її проявів у цих видах мистецтва та на телебаченні: 1) у музичному, театральному чи хороеграфічному виконавстві зазначена мізансцена спілкування надається "великим планом", що створює атмосферу задушевної довіри, інтимності; 2) на телеекрані "дуетні" мізансцени виникають у студії між учасниками передачі немов діалог віч-на-віч – на очах у мільйонів телеглядачів.

Ознакою функціонування моделі "удвох на людях" у камерно-ансамблевому виконавстві є одночасний прояв контрастних психологічних

установок – 1) зумовленого присутністю публіки відчуття умовності такої "самотності"; 2) відчуття спільного "захистку" від навколишнього світу, "напівпрозорої завіси". Завдяки почуттям "сумісності діяння" та цій "захищеності" в ансамблі рівень психологічного комфорту значно вищий, ніж у сольнім виконавстві, а рівень естрадного хвилювання, відчуття сконцентрованої уваги з боку публіки – нижчий. В ансамблевому виконавстві немає ані напруженого єдиноборства, змагальності, як у концертних жанрах; ані сміливої самотності на естраді. Його головними психофізіологічними особливостями є взаємна емоційна та дійова підтримка партнерів, відчуття групової спільності та єдності, заспокоєння і надійності, "відчуття ліктя".

За думкою автора, модель "удвох на людях" існує не тільки буквально (в дуеті), але і як архетип спільної психологічної взаємодії, "відокремленої" від навколишнього простору, – архетип, притаманний і іншим ансамблевим жанрам. Так, її жанровими модифікаціями є, наприклад, моделі "втрьох або вчотирьох на людях". Саме для цього комунікаційного рівня характерний ансамблевий тип взаємодії, пов'язаний із відбиттям так званого "ансамблю злагоди" [6; 3].

В ансамблевому спілкуванні поширені й деякі інші рольові моделі. Популярним видом камерного "ансамблю обговорення" є модель дружньої бесіди, комунікативна специфіка якої, детермінована характерним етосом ансамблю і принципом рівноправної участі партнерів у ансамблевій взаємодії, відбиває загальний емоційно-психологічний тонус їх сумісного співіснування. Ця модель, яка уособлює духовну спорідненість ансамблю і пов'язана з перетворенням ідеалів взаєморозуміння та дружнього спілкування, є характерною насамперед для струнного квартету.

Типовість моделі дружньої бесіди щодо жанру квартету відзначають багато дослідників. Першим звернув на це увагу Стендаль, який назвав квартети Гайдна «беседой четырех приятных людей» [17, 36], підкреслюючи цим притаманний квартетній музиці характер бесіди між партнерами, оскільки, за думкою О. Ступеля, «ни один вид инструментального ансамбля не обладает этим качеством в такой степени, как смычковый квартет, чему способствуют близость тембров и равноправная роль партнеров» [18, 27]. Зазначену аналогію підкреслював і видатний німецький музикознавець Г. Аберт, аналізуючи специфіку квартетного мистецтва: «Четыре инструмента, близкие по происхождению и характеру, но разные по индивидуальности, подобны членам высокоразвитой семьи, каждый из которых соответственно его своеобразию самостоятельно выражает свойства всего рода» [1, 161], при цьому всі «четыре умные персоны» [1, 164] беруть рівну участь у роздумах. Персоніфікацію моделі дружньої бесіди у квартеті відзначає за Стендалем і О. Зінькевич: "Перша скрипка мала схожість з чоловіком середніх років, дуже розумним, вправним говоруном, що підтримував розмову, весь час знаходячи для неї тему. Друга скрипка – товариш першого, який намагався всіма засобами підкреслити його розум, дуже рідко

займався собою і брав участь у розмові, підтримував думки інших, не висловлюючи своїх власних. Віолончель була людиною солідною, вченою і прихильною до повчання. Вона підкріплювала міркування першої скрипки лаконічними, але дуже влучними висловами. Що торкається альта, то це була добродушна, трохи балаклива жінка, яка не говорила нічого по суті, проте достойно і доречно втручалася у розмову" [9, 13].

Змістовною основою ансамблевої взаємодії даної комунікативній моделі у квартеті є насамперед етичне і духовно-інтелектуальне начало. За Абертом, «квартет благодаря внутренне присущему ему идеальному сочетанию единства и многосторонности словно бы создан» [1, 161] для вираження високих начал.

Особливістю ансамблевої взаємодії є її рефлексивний характер, який відбивається і на емоційному, і на інтелектуальному рівнях. Цей аспект ансамблевої психології принципово важливий для спілкування партнерів завдяки безпосередній реакції усіх учасників ансамблю на художнє висловлювання кожного з них «...в мыслях, не выраженных словами, но сопровождающих дискуссию в сердцах четырех» [1, 164]. Жанр струнного квартету є найрепрезентативнішим щодо моделі дружньої бесіди, проте ареал її розповсюдження не обмежується лише сферою квартетного виконавства, а включає й інші камерно-ансамблеві жанри – інструментальні і вокальні.

Модель драматичного конфлікту докорінно відрізняється від попередньої ансамблевої моделі, втілюючи ансамблеве мислення контрастно-діалогічного типу. Ця модель значно менше, ніж інші, пов'язана із втіленням ансамблевого взаєморозуміння та злагоди, ідилічної корпоративної спільності; у ній частково виявляються ознаки змагальності, притаманні концертним жанрам. В психологічно-емоційному аспекті її дію детерміновано акцентуванням індивідуальних відмінностей, особистісних рис персоніфікованого в ансамблевих партіях художнього "Я" виконавців та "персонажів", рольових та психологічних протиріч між партнерами. В основі цієї моделі лежить комунікативний тип "діалогу розбіжності" (або "діалогу конфлікту"), визначений О.Г. Антоновою [3].

Основними параметрами ансамблевої "розбіжності" такого роду є, на наш погляд, темброво-семантичні відмінності (перш за все, у так званих камерно-фортепіанних ансамблях, за термінологією Л. Пінкоша [12], тобто ансамблях за участю фортепіано) та емоційний модус тих чи інших ансамблевих партій. Функціонування моделі драматичного конфлікту часто позначене внутрішньоансамблевим драматургічним контрастом, зумовленим персоніфікованою семантикою інструментальних тембрів. У камерно-фортепіанних ансамблях темброве протистояння між фортепіанною партією та комплексом інших ансамблевих партій, що контрастують із нею, набуває не тільки фонічного, але й змістовного характеру.

Модель драматичного конфлікту найчастіше зустрічається у музиці XIX і особливо XX ст. (більше щодо камерно-фортепіанних жанрів, ніж камерних жанрів без участі фортепіано). Найяскравіше її репрезентовано у сфері опер-

них, вокально-драматичних ансамблів (хрестоматійним прикладом є уславлений квартет із опери Дж. Верді "Ріголетто").

До ансамблевих моделей рольової взаємодії примикає поширена виконавська модель "соло–акомпанемент" (термінологія О. Зав'ялової) [8]. Семантична і функціональна диференціація цих комунікативних моделей грунтується на принциповій різниці між рольовими функціями ансамблевих партій у жанрах камерного ансамблю і так званого сольного інструментального виконавства з акомпанементом (при можливій ідентичності виконавських складів у тому та іншому разі). Ознакою камерного ансамблю є рівноправний характер виконавської участі, а рольова взаємодія партнерів у виконавській моделі "соло–акомпанемент" має подвійний характер: «Концерт инструменталиста (или певца) с сопровождением принято называть сольным концертом. Думается, это одновременно и концерт ансамбля: произведения, написанные для двух инструментов, интерпретируют два артиста, только исполнительские задачи их различны». [5, 6]. Тому, за думкою російської піаністки Т. Вороніної, «воплощение музыки, сочиненной для двух или нескольких инструментов и предназначенной для исполнения без дирижера, должно быть отнесено к ансамблевому жанру». [5, 6].

Поділяючи таку точку зору щодо жанрової належності музики для солістів із акомпанементом, ми вважаємо за необхідне розглядати цей вид музичної творчості та виконавства як ансамблевий за всіма формальними ознаками (обмеженість виконавського складу, втілення принципу "один інструмент – одна партія"). Риси ансамблевості, іманентно властиві комунікативній моделі "соло–акомпанемент", є жанровими детермінантами, які дозволяють досліджувати її як ансамблеву, проте таку, що у функціонально-ієрархічному аспекті принципово відрізняється від виконавських моделей суто камерного ансамблю (при імовірній тотожності інструментів-учасників). Камерному ансамблю притаманні відсутність твердої внутрішньоансамблевої ієрархії, рівноправний тип ансамблевих взаємин, який припускає можливість потенційного солірування усіх його учасників, тож у камерному ансамблі відбувається рівноправний діалог чи полілог. Комунікативна ж модель сольного виконавства із акомпанементом грунтується на принципах функціонального домінування однієї інструментальної чи вокальної партії над іншою, саме тому в ансамблевому комплексі "соло–акомпанемент" підпорядкований характер взаємодії зумовлений апріорно.

Різниця між рольовими взаєминами в зазначених музично-виконавських моделях наочно відчутна, наприклад, у порівнянні їх із соціальними моделями державного устрою. Спираючись на метод компаративізму, ми пропонуємо, зокрема, зіставлення структурно-функціональної парадигми названих типів взаємодії: у рольових стосунках, які складаються у ансамблевому виконавстві, здійснюється тип демократичного суспільства, а у рольових взаєминах, притаманних сольному виконавству із супроводом, – авторитарного.

Отже, підведемо деякі підсумки. Специфіка ансамблевого спілкування найяскравіше виявляється саме у камерному ансамблі. Характерними особливостями камерно-ансамблевого типу комунікативності є принципово рівноправний характер функціонально-рольового спілкування партнерів, емоційна та інтелектуальна рефлексивність, моделювання соціальних і особистісних рольових взаємин. Становлення ансамблевого цілого є двоєдиним процесом постійного співвіднесення "Я" кожного із учасників із спільним "Ми" ансамблю при одночасному виявленні (та "помноженні") творчих індивідуальностей, які взаємодіють. В ансамблевому спілкуванні домінує "принцип соратництва", який грунтується на цілковитому взаєморозумінні партнерів.

У камерному ансамблі є декілька рівнів внутрішньоансамблевої взаємодії (просторовий, часовий, виконавський, психологічний, біофізичний), які пов'язані з різними аспектами спільного функціонування партнерів. Особливістю ансамблевої комунікативності є синтез різних функціональних типів виконавської взаємодії – інтеграційного і діалогічного, доцентрового та відцентрового. Серед структурних моделей камерного ансамблю домінують рівноправний діалог (полілог) декількох індивідуальностей та "моноансамбль" інтеграційного типу, який оснований на спільному тяжінні до єдності та зображенні кількома виконавцями одного.

Типовими для ансамблевого спілкування є функціональні моделі "удвох на людях", дружньої бесіди, групової гри, драматичного конфлікту, в яких виявляються ознаки "ансамблю злагоди", "ансамблю обговорення" та "ансамблю розбіжності". Структурно-семантичним різновидом ансамблевих моделей комунікативності є виконавська модель "соло–акомпанемент", яка проте відрізняється від них на функціонально-ієрархічному рівні рольової взаємодії.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аберт Г.* В.А Моцарт: В 2-х ч. / Пер. с нем., вступ. ст., коммент. К.К. Саквы. – Ч. 2. Кн. 1: 1783 – 1787. – М.: Музыка, 1983. – 518 с., нот. **2.** *Ансамблевая музыка* как средство воспитания и коммуникации: Тезисы докладов межвузовской научно-практической конференции / Отв. ред. Э.М. Прейсман. – Красноярск: Институт искусств, 1995. – 32 с. **3.** *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. **4.** *Антонова Е.Г.* Принцип диалогичности в исполнительской ситуации инструментального концерта // Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. трудов / Под ред. Л.С. Неболюбовой. – Киев: Изд. Киевской гос. консерватории, 1989. – С. 132 – 142. **5.** *Воронина Т.* О камерном музицировании и становлении исполнителя // О мастерстве ансамблиста: Сб. науч. трудов. / Под ред Т. Ворониной.– Л: ЛОЛГК, 1986.– С. 6–20. **6.** *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. **7.** *Друскин М.С.* Игорь Стравинский: Личность, творчество, взгляды: Исследование. – Изд. 3-е. – Л.: Советский композитор, 1982. – 208 с. **8.** *Завьялова О.К.* Виолончельные сонаты Л. ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевый тип мышления: Исследование. – Киев: НМАУ им. П.И. Чайковского, 1999. – 92 с. **9.** *Зінкевич О.С.* Камерна музика: На допомогу лектору / Т-во "Знання" Укр РСР; Наук.-метод. рада по пропаганді музики і мистецтва. – К., 1967.– 17 с. **10.** *Лобанова М.* Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем

современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. / Сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарева. – Вып. 6. – М.: Советский композитор, 1985. – С.110 – 129. **11.** *Мильман М.В.* Мысли о камерно-ансамблевой педагогике и исполнительстве // Камерный ансамбль: Педагогика и исполнительство / Под ред. Аджемова К.Х. – М.: Музыка, 1979. – С. 64–76. **12.** *Пинкош Л.* Польское камерно-фортепианное исполнительство 1944 – 64 гг. // Теория и история музыкального исполнительства: Сб. науч. тр. / Под ред. Л.С. Неболюбовой. – К.: Изд. Киевской государственной консерватории, 1989. – С. 68 –76. **13.** *Польская И.И.* Основные виды дуэтного письма и фактуры / ХГИК. – Х., 1994. – 9 с. – Деп. в НИО Информкультура Рос. гос. б-ки 04.01.95, № 2917. **14.** *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. **15.** *Польская И.И.* Психологическая специфика фортепианного дуэта / ХГИК. – Х., 1994. – 12 с. – Деп. в НИО Информкультура Рос. гос. б-ки 15.06.94, № 2843. 16. *Польская И.И.* Развитие жанра фортепианного дуэта в австро-немецкой романтической музыке: Дис… канд. искусствоведения: 17.00.02 / Санкт-Петербургская государственная консерватория. – Санкт-Петербург, 1992. – 213 с. **17.** *Стендаль.* Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио // Собр. соч. в 15 томах. – Т. VIII. – М., 1959. – 679 с. **18.** *Ступель А.* В мире камерной музыки. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1970. – 88 с. **19.** *Шиллер Ф.* Статьи по эстетике // Шиллер Ф. Собр. соч. – Т. 6. – М.: Гос. издательство художественной литературы, 1957. – 792 с.

Надійшла до редколегії 9.10.2000 р.

УДК 78.071.1:786.2

М.С. Чернявська

БАГАТЕЛІ БЕТХОВЕНА. СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

Розглядається проблема малих форм у творчості Л. Ван Бетховена на прикладі циклів багателей

Вивчення творів Бетховена малих форм знаходиться в тіні творів крупної форми – симфоній, сонат тощо. Тим часом бетховенські твори малих форм становлять науковий інтерес, тому що виявляють міжкультурні зв'язки, здавалося б не властиві Бетховену, або приховані від дослідника. У зв'язку з цією проблемою привертають увагу бетховенські багателі, що вказують на деяке споріднення з французькою музикою XVIII століття і на франко-німецькі музичні зв'язки у творчості Бетховена. Тут можна згадати й оперу "Фіделіо", з одного боку, і вплив французької увертюри XVIII століття на німецьких композиторів (у тому числі й італійських композиторів, що жили в Німеччині – Н. Йомеллі).

Джерела жанру багателі у творчості Бетховена можна знайти у французьких клавесиністів XVIII століття. Вплив французького клавесинізму був одним із проявів сильного впливу усієї французької культури на культуру інших європейських країн. Особливо помітний даний вплив у Німеччині, де клавесиновий французький стиль був зразковим. Розвиток клавесинового мистецтва у Франції історично зв'язаний з умовами придворного і дворянського побуту. У цих умовах виник і розвивався галантний стиль, або рококо.

Стилю рококо властива форма мініатюри. У образотворчому мистецтві створювалися переважно невеликі картини, на яких фігури людей здавалися ляльковими, а обстановка – іграшковою. Пристрасть до мініатюри яскраво виразилась в культі прикрас. Навіть книги друкувалися незвичайно маленького, немов іграшкового розміру. Внутрішня обробка салону, меблі, одяг були заповнені рясним орнаментом. Світська людина оточувала себе нескінченною кількістю *дрібничок*, або по-французьки – *les bagatelles*.

Саме так уперше назвав одну зі своїх численних п'єс Ф.Куперен – "Les bagatelles" [17, 110-113]. Видатний виконавець, який знав приховані можливості клавесину, Куперен був майстром мініатюри. Він збільшив форму мініатюри, а музичний розвиток будував на елементах контрасту. На думку видатної польської клавесиністки В. Ландовської, для музики Куперена були характерні широта і шляхетність ліній, сміливі та чарівні гармонії, напруженість атмосфери й експресія, які відрізняли його творчість від музики інших композиторів [10, 248].

Мініатюри Куперена були не тільки розважальним жанром, але й мали педагогічне та музично-естетичне значення. Можна простежити їх деяке споріднення із сонатами Д.Скарлатті, також розрахованими на придворний смак і удосконалювання гри на клавесині іспанської королеви [11, 22].

Можливо, ці якості жанру привернули увагу Бетховена, який не тільки "винайшов заново всі прийоми піанізму" [14, 58], але й інший, більш глибокий зміст. Якщо п'єси Куперена призначалися для клавесина, то п'єси Бетховена – для фортепіано. Чудовий піаністичний апарат композитора дозволяв йому знаходити нові виразні засоби у фортепіанній музиці. Бетховенські багателі, без сумніву, значно відрізняються від багателей Куперена. Це зумовлено естетикою іншої музичної епохи, особливостями композиторського письма Бетховена, його прагненням трансформувати жанри епохи галантного стилю [8]. Саме з цих позицій можна пояснити увагу Бетховена до жанру багателі і його відродження у новій якості – циклу малих п'єс. Творчий процес Бетховена зафіксований у незліченних чорнових ескізах, що висвітлюють складний шлях добору деталей, варіантів остаточного рішення. Залишені композитором численні зошити ескізів містять музичний матеріал, який Бетховен неодноразово переробляв.

Бетховен не надавав великого значення п'єсам-замальовкам, що і позначилося у виборі назви циклів "Багателі". Своєму біографу А. Шиндлеру композитор говорив: "Мої твори – не мініатюри і не філігранні вироби, а фрески Мікеланджело..." [3, 421]. Цей підхід властивий і малим жанрам. На думку С. Фейнберга, Бетховен у невеликій п'єсі в декількох тактах намагається виразити багато чого, але виходить або незначний твір , або мініатюра звучить як епізод, уривок з великої, широко розгорнутої п'єси [15, 14].

Як відомо, Бетховен написав біля шестидесяти невеликих фортепіанних творів - багателей, екосезів, лендлерів, менуетів та інших. "Робота над цими мініатюрами,- пише А.Алексєєв,- не викликала в композитора вели-

кого творчого інтересу" [1, 137]. Однак велика кількість цих творів становить справжні шедеври фортепіанної музики.

До жанру багателей Бетховен звертався в різні періоди своєї творчості. Відомі три цикли таких мініатюр - ор. 33 (1782), ор. 119 (1822) та ор. 126 (1823). Багателі ор. 33 відносяться до раннього періоду творчості, хоча до моменту першого видання багателей (1803) Бетховен створив і видав більш ніж сто п'ятдесят творів, серед яких 2 симфонії, балет, 3 концерти, 20 фортепіанних сонат, 38 камерних ансамблевих творів для різного складу інструментів, 17 варіаційних циклів, 4 рондо, кілька оперних сцен і арій, танці для оркестру, пісню "Аделаїда" тощо [3, 78].

"Сім багателей" ор. 33 створювалися в різний час і частково є переробками ранніх творів, або у циклі використовуються раніше створені розрізнені п'єси. Автограф багателей ор. 33 має власноручне авторське датування - 1782 рік. Однак, відзначає А. Климовицький, дата, мабуть, відноситься тільки до багателі №1 [9, 12]. Ескіз багателі ор. 33 №6 було знайдено у чернетках Бетховена за 1801-1802 роки. Один з дослідників бетховенських ескізів Г. Ноттебом відкинув авторське датування 1782 роком й припустив, що весь автограф був написаний у рік першого видання багателей – 1803. Авторську дату Ноттебом пояснив тим, що Бетховен у багателях ор. 33, "можливо, хотів використувати мотиви й уривки творів часів свого дитинства" [9, 12]. Так фрагмент багателі №1 міститься в книзі ескізів за 1802 рік. З огляду на метод ескізної роботи композитора, не можна виключити те, що Бетховен зафіксував початок раніше створеного твору [9, 13].

Автограф циклу ор. 33 зберігається в Цюріху і має французький заголовок: Les Bagatelles par Louis van Beethoven, 1782. Перше видання з'явилося у травні 1803 року з вказівкою на титульному листі: "Bagatelles pour le Pianoforte, composees par Louis van Beethoven Oeuvre 33 Propriete du Bureau d'Arts et d'Industrie, a Vienne" (Багателі для фортепіано, складені Людвігом ван Бетховеном. Ор. 33. Власність Бюро мистецтв та промисловості у Відні). У статті розглядається ор. 33 за редакцією Е. д'Альбера, німецького піаніста і композитора британського походження. Д'Альбер був учнем Ф. Ліста, який вважав його "новим Таузігом". Тривалість виконання ор. 33 складає приблизно 18 хвилин.

Перша багатель Es-Dur – тендітне схвильоване Andante grazioso, quasi allegretto. При позначенні музичних темпів Бетховен зазнавав деякі утруднення, що обумовлювалось недостатньою їх визначеністю [16, 195]. П'єса витримана в характері пасторалі, властивої творам галантного стилю. На відміну від мініатюр Куперена, бетховенські багателі були призначені для виконання на фортепіано. Фактура їх уже досить щільна. Бетховен дотримується триплановой конструкції фактури, з більш вільним характером музичного розвитку й поліфонічним звучанням [8, 54]. Багатель написана в складній тричастинній формі. Перша частина побудована на контрасті двох тем – пісенно-ліричної й остінатно-закличної. Мелодія пісенної теми викладається в середньому регістрі. Їй протиставляється витриманий бас на ноті Es [тт.1-8]. Між ними – супро-

відний матеріал. За словами С. Скребкова, у такій, здавалося б простій і навіть елементарній гомофонії поступово концентрується поліфонічна енергія супровідних голосів [13, 251].

При гомофонній основі музики з опуклим показом протяжної мелодії супровідні голоси стають ініціативними, внутрішньо різноманітними. Зростаюче поліфонічне багатоголосся перетворюється в стрункy контрастну поліфонію цілих "шарів звучання" [13, 252]. Друга тема за характером контрастна першій і нагадує інтонації заклику мисливської труби. Поліфонічність цієї теми виявляється в сполученні остінатного В у середньому голосі зі спадаючими інтонаціями lamento верхнього голосу [тт.9-11, 13-15]. Невеликий середній епізод у мінорі виконується на легато і має позначення una corda. Він починається з унісону лівої і правої руки, але вже в третьому такті цього розділу додаються нові фактурні лінії. В репризі розвивається музичний матеріал першого розділу.

Для зображення ліричних образів Бетховен формує музичну тканину з особливою "звуковою атмосферою" [1, 131], новими прийомами розгортання. "Симфонічний характер динаміки" [4, 45] досягається оркестровими прийомами. Найбільш характерний з них – переміщення мотивів і фраз з одного регістру до іншого, що аналогічно поперемінному використанню різних груп інструментів [тт.10-17]. Бетховен ніби відтворював різні оркестрові тембри, особливо духових інструментів: валторни, фагота та інших. Оркестровий характер мислення виявився у позначеннях акцентів, які прийшли до фортепіанної музики з практики гри на оркестрових інструментах [тт. 9 - 11, 13 - 15, 24].

Композитор використовує найбагатші виразні можливості правої педалі. Для Бетховена педаль була надзвичайно важливою. За спогадами К. Черні, композитор користувався педаллю частіше, ніж позначено в його творах [7, 217]. У нотному тексті він застосовував педаль тільки в найбільш важливих для нього моментах [тт. 21- 22] і як прийом зміни звучності [тт.33,41]. Бетховен трактував педаль як засіб виявлення колористичних можливостей фортепіано. Ще одна функція педалі у Бетховена - продовження звучання басових та інших звуків, коли клавіші неможливо утримати пальцями.

Багатель №1 ор. 33 Бетховена відображає трактовку малої форми. Наявність у цій п'єсі трьох розділів, а в крайніх частинах - двох контрастних тем дозволяє говорити про використання Бетховеном у малих формах елементів сонатного allegro. В основі технології композиторського письма – принцип зіставлення й контрасту тематизму в одній площині [8, 73].

На відміну від багателі №1, багатель №2 - скерцо C-Dur – блискуча п'єса, якій властива велика внутрішня динамічність. Зберігаючи тричастинну форму, багатель №2 контрастує з попередньою п'єсою за темпом і характером. Ритмічний пульс є одним з найважливіших засобів підвищення "життєвого тонусу" [1, 129]. Якщо перша багатель відкривається темою пісенного характеру, якій протиставляється більш активна тема, то в другій багателі – навпаки, активній темі протиставляється лірична, пісенна.

Перший розділ відкривається енергійною темою з пунктирним ритмом. Вона складається з трьох елементів: терцового вигуку [т.1], акордової низхідної побудови [т.2] і заключних повторюваних акордів [тт.3, 4], дещо аналогічні переходу до побічної партії І-ї частини 27 -ї фортепіанної сонати Бетховена. Рельєфність музики загострюється завдяки яскравим динамічним контрастам. Весь період повторюється двічі. Друга тема, пісенного характеру, виконується в мінорі. Мелодія викладається в октаву, діапазон фігурацій у лівій руці також розширений до октави [тт.18-33]. Подібна фактура властива творам Клементі. Середня частина - тріо Piu vivace. Тут широко використана техніка терцій [тт.54-55, 58-59] і акордів [тт.60-62], більш розширений діапазон звучання між лівою і правою руками [тт. 78-80]. Застосування педалі за автором [тт.1, 100, 128-140] надає звучанню музики особливого барвистого ефекту.

В багателі №4 Andante A-Dur переважає сфера ліричних образів, пісенний характер. В цій багателі формується новий тип фактури. Поліфонічність досягається чотириголосним розвитком музичного матеріалу. Середні голоси мають відносну самостійність стосовно мелодії та остінатного А басу. Вертикаль фактури підпорядкована внутрішньофункціональним зв'язкам. Такий підхід у поєднанні гармонічної вертикалі з поліфонічними засобами розгортання сприяє щільності звучання, виявляє особливості фортепіанного виконавства. Клавесинній музиці такий тип фактури не властивий. Середня частина побудована на зіставленні розвитку мелодії у басовому регістрі та супровідного матеріалу, розміщеного октавою вище. Тип фактури середньої частини контрастує з фактурою першого розділу. В репризі розробляється матеріал першого розділу, застосовуючи варіаційні методи розгортання, що властиві формі da capo. Спостерігається тенденція переосмислення класичних форм і жанрів в п'єсах малої форми.

В мініатюрах, зокрема бетховенських багателях, виявляється жанрово-лірична образна сфера: тенденція розвитку романтичного стилю, що потребувала відповідних форм втілення та фактури. "Лірика бетховенського романтизму вимагала, щоб усі голоси багатоголосся співали, як в ансамблі, - відзначає С.Скребков,- навіть другорядні голоси, яким дана супровідна роль, уже не можуть залишатися в сфері "загальних форм руху", і до них висувається естетична вимога – бути носіями індивідуальної ліричної образності. Вони повинні співати, а не "підспівувати", "давати тон" та ін." [13, 249].

У багателі №6 Allegretto quasi andante D-Dur композитор визначає темп, який виявляє емоційно-образну атмосферу твору. Такий підхід буде властивий композиторам-романтикам, зокрема Ф. Шуберту. В листі до диригента, композитора і музичного журналіста І.Ф. Мозеля (1817) Бетховен пише: "У міркуванні ж чотирьох головних темпів, якісь далеко не так точні і постійні, як чотири головних вітри, то ми охоче б від них відмовилися. Інша справа - слова, які визначають характер п'єси. Ними ми не можемо зневажити, тому що такт є, по суті, скоріше тілом твору, а ці слова

мають відношення до його духу" [12, 166-167]. Так, Фішман звертає увагу піаністів на ремарку Бетховена: "Con una certa espressione parlante"("З мовною виразністю"). Музикознавець Г.Яловець ще на початку XX століття відзначав, що цю ремарку можна було б віднести до всіх творів Бетховена. Яловець побудував цікаву теорію "говорящей мелодики Бетховена", що одержала визнання у виконавській і педагогічній практиці [16, 206].

У багателях Бетховена ор. 33 виявляються особливості суто фортепіанної гри, відмінної від клавесинової. Композитор розробляє колористичні можливості нового інструменту – тенденція яка буде розвиватися композиторами-романтиками. Жанрова основа тематизму циклу – пісенність, танцювальність, фанфарність. Фактура циклу ущільнюється завдяки розширення вертикалі при використанні поліфонічних засобів музичного розвитку. Більшу увагу Бетховен приділяє використанню педалі, яка дає можливість виконавцю виявляти об'єм щільного звучання та кантилени фортепіанної гри. Особливістю багателей є об'єднання їх в цикл ор. 33, що передбачає драматургічний задум композитора і відповідне розміщення музичного матеріалу п'єс Бетховена. Виявити драматургію циклу – завдання піаністів-виконавців.

Багателі ор. 119 і ор. 126 є одними з останніх творів Бетховена. Поруч з творами крупної форми цього періоду два цикли багателей відображають світ образів пізнього Бетховена. "Одинадцять багателей" ор. 119 написані в 1820 - 1822 роках. Цикл відрізняється від попереднього меншими розмірами п'єс. Окремі фрагменти багателей №№2-5 і, можливо, №1 відносяться до більш раннього періоду (між 1800 і 1804 роками, а №№2 і 4 - ще раніш), №6 був задуманий тільки в 1820 - 1821 роках. П'єси були довершені: №№1-6 восени 1822 року (автограф датований листопадом), №№7-11 наприкінці 1820 року (записані в день нового, 1821 року) [5, 3].

П'єси №7-11 були опубліковані весною 1821 року в 3-й частині "Віденської фортепіанної школи", складеної капельмейстером Ф. Штарке, де були зібрані "...труднейшие и поучительнейшие музыкальные пьесы превосходнейших фортепианных исполнителей и сочинителей..." [5, 3]. Багателі вийшли друком з німецьким заголовком: Kleinigkeiten von L. Van Beethoven, з приміткою упорядника: "Цей твір, дружньо наданий укладачу великим композитором, носить заголовок Kleinigkeiten, але той, хто на цьому розуміється, незабаром збагне, що тут у кожній п'єсі не тільки чудово виявляється самобутній геній знаменитого майстра, але виявляється, що ці п'єси, скромно названі самим Бетховеном Kleinigkeiten, найвищою мірою повчальні для граючого, тому що вимагають повного проникнення в дух твору" [5, 3]. Весь цикл з 11 п'єс вперше був опублікований наприкінці 1823 року Шлезингером у Парижі та Клементі в Лондоні. Про великий інтерес до багателей свідчить і той факт, що у Відні вони були надруковані двічі - у 1824 і 1826 роках.

Багателі ор. 119 відомі за редакцією Ганса фон Бюлова – видатного німецького піаніста, виконавця, педагога, диригента і музично-суспільного

діяча, сподвижника Ліста і Вагнера. Цінність редакції визначається коментарями Бюлова. Він характеризує ор. 119 так: "П'єси іскряться фантазією, буяють чарівними тонкощами. Правда, для поета фортепіано, Бетховена, вони не мають того естетичного значення, яке мають, наприклад, для Шопена Прелюдії ор. 28 – ті ж багателі. Але багателі Бетховена неоціненні в інструктивному відношенні. Піаністам, які претендують на досконале виконання більш великих творів останнього періоду, ми рекомендуємо ґрунтовне вивчення цих п'єс. Розуміння багатьох особливостей письма, котрі у великих масштабах здаються загадковими, буде успішно підготовлено обґрунтованістю вивчення і спостерігання більш доступними в дрібних формах" [5; 30]. Тривалість звучання циклу приблизно 16 хвилин.

Багатель №1 Allegetto g-moll створена в характері менуету. Образна сфера п'єси властива більше галантному стилю. Перший період складається з двох мотивів: низхідного та контрастуючого йому висхідного фігурованного. Характерним елементом першого мотиву є ритмічно загострений затакт з акцентом, добавленим редактором. Бюлов звертає увагу піаніста на основну ритмічну структуру п'єси. В тактах 26, 28-29, 37-38 Бюлов пропонує незвичайну, на перший погляд, аплікатуру, яка здається навіть незручною. При уважному аналізі виявляється, що така аплікатура не тільки дає можливість виконати цей фрагмент, але й сприяє виразному фразуванню. В заключних тактах багателі редактор виявляє темпо-ритмічну будову мелодійного матеріалу, що не співпадає з розміром такту. Перший звук мотиву припадає на різні долі такту [тт.61-65].

У фактурі співставляється гармонічна основа першого мотиву з поліфонічним двоголоссям другого мотиву. В одному періоді Бетховен об'єднує гомофонно-гармонічні і поліфонічні засоби музичного розвитку. Цей контраст виступає як прийом композиторського письма, що виявляє музичну драматургію п'єси. Темі середньої частини – невеликого тріо – характерна образність пасторалі. Кантилена і вокальні особливості теми виступають як стилізація стародавньої арії початку XVIII століття. Після невеличкого епізоду з розвитком теми у високому регістрі та модуляції варіюється тема першого розділу. Заключні такти багателі виконують функцію коди. Ця п'єса – свого роду стилізація галантного стилю, а образний зміст її – спомин років юності у зрілому віці.

Багатель №5 Risoluto c-moll - вогненна жига. Емоційна атмосфера музики створюється пунктирним ритмом мелодії на фоні пульсуючих акордів лівої руки. Подібне співставлення теми і супровідного матеріалу є стилізацією і спробою композитора використати інтонаційний словник бахівської епохи. Ця тенденція характерна для пізньої творчості Бетховена, але стилізація виступає як виняток, властивий тільки п'єсам малих форм, зокрема багателям ор. 119, в порівнянні з ор. 33, новизна яких – тяжіння до романтизму. Мелодія прикрашена форшлагами і трелями. В другому періоді Бетховен використовує низхідні стрибки через дві октави від b^2 до c^1, не порушуючи теми жиги. Завершує

п'єсу невелике доповнення розробкового характеру з застосуванням трелі. В коментарі Бюлов наголошує, що всі прикраси "повинні виконуватися одночасно з іншими голосами, що припадають на цю ж частку такту і ніколи не приєднуються до попередньої ноти" [5, 36].

Вступ до багателі №6 Andante G-Dur починається з імітаційного проведення мелодії речитативного складу. Наступна фаза вступу - вільний, звивистий пасаж, і - примхлива, витончена акордова каденція. Подібне поєднання цих елементів передбачає стилістику шуманівської фортепіанної музики. Основний розділ у досить жвавому темпі побудований на перекличках і взаємодії голосів. Бетховен, не задовольняючись італійською термінологією Allegretto більш точно визначив авторську інтерпретацію німецькою мовою Leichtlich vorzutragen. В середині основного розділу багателі поступове прискорення темпу відбувається завдяки послідовності: восьмі [тт.5-14], тріолі восьмими (тобто, рух на 6/8) [тт.32-33] і шістнадцяті (на 6/8) [тт.34-37]. Після ліричного епізоду, де використається техніка перекидання рук, багатель завершується ефектним проведенням основної теми.

Наступні 5 багателей були призначені для "Віденської фортепіанної школи" Ф. Штарке. багатель №7 C-Dur нагадує фінал 32-ї фортепіанної сонати. В оригіналі темпові позначення відсутні. Редактор визнає швидше характер, ніж темп, виставляючи ремарку Tranquillo. Одна з особливостей музики пізнього Бетховена - своєрідна статика, просвітленість колориту, передача тонких шляхетних почуттів. П'єса насичена трелями [тт.1-4,15-26]. Розвиток музики будується на імітаціях лаконічних мотивів [тт.1-4]. Співставлення трелі і фігурацій верхнього голосу в заключних тактах сприймаються як спроба передати вібрації, світлове мерехтіння, яке переростає у сліпуче сяйво. Після прискорення, у кульмінаційній точці - ритмічній і динамічній [т.27] - все раптово обривається. За Бюловим, визначення темпу можливе, зважаючи на такти, де відбувається рух найбільш короткими тривалостями. У цьому випадку темпо-ритм є головною рушійною силою музичного розгортання. Фактура, гармонійна і мелодійна мова багателі № 8 Moderato cantabile C-Dur аналогічна сторінкам останніх квартетів Бетховена. Бюлов вважає, що ця мініатюра була задумана Бетховеном для струнних інструментів [5, 41]. В її основі – поліфонічна чотириголосна фактура з виразними хроматичними ходами.

У багателі №11 Andante ma non troppo B-Dur, за Копчевським, "панує просвітленість колориту, звертання до "не почуттєвих" звуків верхнього регістру, які не тягнуться" [5, 5]. Розміщення музичного матеріалу правої та лівої руки на відстані підкреслюють легкість і тембральні барви звучання. Характер мелодії визначає ремарка innocentemente e cantabile. Одноголосий пасаж [тт. 9-10] об'єднує перше і друге проведення теми. В другій частині мелодія розвивається у високому регістрі. Між нею і супроводом виникає незаповнений звуковий простір [тт. 11-13]. Розширення меж фортепіанної фактури є одним з нових засобів виразності, знайдених Бетховеном, властивим його творам.

Третій цикл "Шість багателей" ор. 126 був написаний Бетховеном наприкінці 1823 року. Автограф з назвою "Kleinigkeiten von L v Btwn", зберігається в Цюріху. Існуючий окремо автограф другої п'єси знаходиться в Паризькій консерваторії. Багателі ор. 126 були вперше опубліковані навесні 1825 року. На титульному листі було написано: "Six Bagatelles pour le Piano-Forte composees par Louis van Beethoven. Oeuvre 126. Propriete des Editeurs chez B.Schott Fils, Editers de Musique. (Шість багателей для фортепіано. Складені Людвігом ван Бетховеном. Ор. 126. Власність видавців. Вийшло в музичних видавців Шотт і сини). У квітні 1825 року був надрукований відзив: "Під такою скромною назвою "багателі" Бетховен дарує друзям музики найвищою мірою геніальні п'єси, завжди нові й оригінальні, як і всі його твори. Менш посунені з піаністів будуть йому особливо вдячні за те, що композитор дає і їм можливість насолодитися своїми піднесеними ідеями" [5, 4].

П'єси цього циклу більш розгорнені ніж твори попередніх опусів. Кожна з них передає атмосферу настроїв. Звучання циклу - приблизно 14 хвилин. Мініатюри ор. 126 видані також за редакцією Г. Бюлова.

Багатель №1 Andante con moto G-Dur – ліричний роздум, характер якого визначається ремаркою Cantabile e compiacevole. Фактура п'єси поліфонічна. Дует мелодії і прихованого контрапункту на фоні остинатного D у лівій руці створює ансамблевий тип фактури. Середній епізод, побудований на імпровізаційності, завершується пасажною каденцією [т.31]. У репризі мелодія звучить в басовому регістрі з октавним подвоєнням. У верхньому регістрі мелодії протиставляється щільний пласт музичного матеріалу. Між ними утворюється простір незаповненого звучання. Співставлення регістрів фортепіано використовується як прийом формування фактури ансамблевого типу у фортепіанній музиці. Аплікатурні ремарки редактора у тт.34, 35, 36, 47 вирішують проблему правильного фразування.

Багатель №2 Allegro g-moll виступає контрастом першій багателі. За Бюловим, "п'єса зовсім явно задумана для струнного квартету" [5, 46]. Музика за своїм змістом нагадує останні квартети Бетховена. Своєрідність їх полягає головним чином у нетрадиційному сполученні епізодів. Перший розділ мініатюри побудований на співставленні двох мотивів. Драматичному монологу шістнадцятих [тт.1-4] протиставляється тиха, смутна відповідь [тт.5-8]. У середньому епізоді з'являється мелодія широкого подиху, з авторською ремаркою Cantabile [тт.28-42]. Реприза починається інтонаціями першої теми. Збудження емоційної сфери досягає кульмінації, але потім усе поступово приходить до заспокоєння і просвітлення.

Найбільш цікавою особливістю багателі №6 Presto Es-Dur є темпове співставлення. Перший період Presto героїчного характеру контрастує розвиненому середньому епізоду Andante amabile e con moto і разом з тим завершує багатель. Середня частина виступає як основна п'єса за жанром "Пісня без слів". Така побудова аналогічна пісні з яскравим інструменталь-

ним вступом і завершенням. "Пізній" Бетховен не відмовляється від своїх героїчних ідей, але поряд з ними шукає можливості передати внутрішній світ почуттів і думок героя, філософськи осмислити життя людини.

Три цикли багателей надзвичайно відрізняються між собою. Якщо цикл ор. 33 має всі особливості прояви романтичного стилю – "стрибок у майбутнє", то ор. 119 – це звернення до стилістики минулих епох. Тут виявляється рідкісна для творчості самого Бетховена властивість стилізації. Ор. 126 відрізняється імпровізаційністю композиторського письма пізнього Бетховена. В зв'язку з цим багателі об'єднуються в єдину циклічну форму, яка виступає як узагальнююча крупна форма відносно кожної з п'єс. Циклічність як форма буде характерна композиторам-романтикам. Невипадково Бюлов проводить паралелі бетховенських циклів багателей з прелюдіями Шопена ор. 28.

Це дає підставу вважати Бетховена засновником нового жанру, який згодом починають використовувати інші композитори. Цикли багателей є у А. Дворжака (ор. 47 для 2 скрипок, віолончелі і гармоніума), А.К. Лядова (ор. 53 для фп.), Б. Бартока (ор. 6 для фп.). Шість багателей для струнного квартету ор.9 А. Веберна відрізняються особливою стислістю і концентрованістю вираження. Жанр багателей не забутий і українськими сучасними композиторами. Так, харківським композитором Л. Шукайло створено 15 багателей для фортепіано. Очевидно, що твори малих форм Бетховена потребують значної уваги і подальшого дослідження.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Алексеев А.Д.* История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч.1 и 2.- изд.2, доп. - М.: Музыка, 1988. – 415 с.,нот. **2.** *Алексеев А.Д.* Клавирное искусство. Очерки и материалы по истории пианизма. Вып.1. - М.-Л: Гос. муз. изд., 1952. - 252 с., нот. **3.** *Альшванг А.А.* Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества. – изд.4. - М.: Сов. композитор, 1971. - 560 с., ил., нот. **4.** *Аронов А.* Динамика и артикуляция в фортепианных произведениях Бетховена / Об исполнении фортепианной музыки Баха, Бетховена, Дебюсси, Рахманинова, Прокофьева, Шостаковича. – М.-Л., 1965. - С. 32-95., нот., ил. **5.** *Бетховен Л.* ван. Багатели для фортепиано. Соч. 33, 119, 126 / Ред. Э. д'Альбера (соч.33) и Г. Бюлова / Вст. ст., пер. примеч. и подготовка изд. Н. Копчевского. – М.: Музыка, 1985. - 60 с., нот. **6.** *Геника Р.* Бетховен. Значение его творчества в области фортепианной композиции // РМГ, 1899. - №№1-10. **7.***Грундман Г., Мис П.* Как Бетховен пользовался педалью? // Музыкальное исполнительство. Вып. 6: Сб. статей. - М.: Музыка, 1970. - с. 217-242. **8.** *Зав'ялова О.К.* Віолончельні сонати Л.ван Бетховена. Жанр, стиль, ансамблевий тип мислення: Дослідження. - К.: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 1999. – 92 с., нот. **9.** *Климовицкий А.И.* О творческом процессе Бетховена: Исследование. – Л.: Музыка, 1979.- 176 с., ил. **10.** *Ландовска В.* О музыке. / Пер. с англ.; Послесловие А.Е. Майкапара. – М.: Радуга, 1991. - 440 с., ил., нот. **11.** *Окраинец И.А.* Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю. - М.: Музыка, 1994. – 208 с., нот. **12.***Письма Бетховена*: 1817-1822 / Сост., вст. ст. и коммент. Н.Л. Фишман и Л.В. Кириллина; Пер. с нем. Л.С. Товалевой и Н.Л. Фишмана. - М.: Музыка, 1986. – 636 с., нот., ил., портр. **13.** *Скребков С.С.* Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 448 с.,нот. **14.** *Фейнберг С.Е.* Мастерство пианиста. / Сост. и общ. ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. – М.: Музыка, 1978. – 207 с., нот., 1 л. портр. **15.** *Фейнберг С.Е.* Сонаты Бетховена // Пианисты рассказывают. Вып. 3 / Сост., общая ред. и вступ. ст. М. Соколова. – М.: Сов. композитор, 1988. – С. 13-25. **16.** *Фишман Н.Л.* Этюды и очерки по бетховениане. – М.: Музыка, 1982. – 263 с. **17.** *Couperin F.* Pieces de Clavecin. Kozreadja Gat Jozsef. T.3. – Budapest: Editio Musica, 1970. – 123 с.

Надійшла до редколегії 24.10.2000 р.

УДК 78.071 (477. 54)

Ю.І. Лошков

ЄВГЕН ОЛЕКСАНДРОВИЧ БОРТНИК: ПОРТРЕТ НАУКОВЦЯ ДО РІЧНИЦІ З ДНЯ СМЕРТІ

Висвітлено внесок Є.О. Бортника в народно-інтрументальне мистецтво України та розглянуто його плідну працю на терені наукової, педагогічної та виконавської діяльності

Слобідська Україна - самобутній край, територія якого охоплює як сучасні українські, так і прикордонні з Україною російські області[1], що стало основним фактором формування особливостей цього регіону. Дослідники історії Слобожанщини відзначають, що ще з часів будівництва Бєлгородської межі (кінець XII ст.) тут оселялись руські військові люди, але місцеве населення було українським [1, 4]. Головною специфічною особливістю формування художньої культури Слобідської України стало поєднання двох національних культур - української та російської. Яскравим прикладом цього є академічне народне інструментальне мистецтво, основними центрами становлення якого наприкінці XIX - початку XX ст. були Петербург і Москва в Росії, Харків - в Україні.

Генезис цього виду мистецтва пов'язаний з ім'ям видатного російського діяча Василя Васильовича Андрєєва (1861-1918), який у 80-ті роки XIX ст. був ініціатором удосконалення народного інструмента - балалайки, а надалі домри та створення на їх основі нового різновиду оркестру - домрово-балалаєчного. Перші оркестри "андрєєвського типу" виникли у Харкові в останні роки XIX ст., на десять років пізніше створення В. Андрєєвим першого гуртка балалаєчників (1888), звідки походить українське народно-інструментальне виконавство академічного рівня.

Розвиваючись на основі андрєєвських культурно-просвітніх ідей, домрово-балалаєчне виконавство України вже в перші роки існування мало свої особливості. Провідною особливістю було становлення цього різновиду виконавства на освітніх теренах, що пов'язано з традиціями культивування музичного виховання в навчальних закладах на Харківщині починаючи з XVII ст. Формування та становлення академічного народно-інструментального мистецтва в Україні пов'язані з іменами видатних митців В.А. Комаренка та М.М. Геліса - фундаторів двох найстаріших шкіл народного академічного виконавства - Харківської та Київської. Київська школа, заснована М. Гелісом, знайшла продовження у творчості його учня доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри народних інструментів Київської консерваторії М.А. Давидова та його учнів. Відмінними ознаками цієї школи стала розробка методичних проблем виконавства на вдосконалених народних інструментах - баяні, бандурі, цимбалах.

Головною проблематикою, над якою успішно працювали представники Харківської наукової школи протягом другої половини XX ст. був розгляд

історичних аспектів домрово-балалаєчного виконавства України, доведення його повноправності в українському народно-інструментальному мистецтві, приналежності українській культурі, а не "інородності", яку пропонують деякі інструментознавці [2].

Велике значення у вирішенні цієї проблеми мала діяльність відомого українського інструментознавця, диригента, педагога Євгена Олександровича Бортника (1929-1999)[2]. Вже з раннього дитинства він виховувався як музикант у Маестро народно-оркестрового виконавства Харківщини – В.А. Комаренка. З 1939 р. Євген Олександрович був учасником дитячого оркестру народних інструментів Харківського Палацу піонерів та жовтенят ім. П.П. Постишева, яким керував уславлений майстер. Дитячий оркестр був не лише самодіяльним виконавським колективом, а виховним центром, де практикувались заняття із загальномузичних дисциплін для учасників оркестру, концерти-лекції, лекторами яких були самі діти. Тут Євген Олександрович набув не тільки перші навички гри на чотириструнній домрі, а й полюбив народно-інструментальне мистецтво. Цю любов проніс через усе життя.

Велике значення у формуванні мистецької особистості Є.О. Бортника мало спілкування з Миколою Тимофійовичем Лисенком - педагогом по класу домри у Євгена Олександровича під час навчання в Харківських музичних навчальних закладах (училищі та консерваторії). М.Т. Лисенко - один із перших кандидатів наук серед фахівців у сфері академічного народно-інструментального виконавства (1955), автор посібника «Школа гри на чотириструнній домрі» (1967). Принципи штрихової інтерпретації, викладені в посібнику, були розвинуті у виконавській практиці відомих домристів, серед яких провідне місце займають харківські виконавці - Ф. Каравай та Б. Міхєєв. З середини 60-х р. Лисенко переїхав до Києва, де зробив вагомий внесок у розвиток київської виконавської школи.

Під впливом Миколи Тимофійовича Лисенка Є. Бортник став на шлях наукової діяльності. Досліджуючи шляхи формування та розвитку інструментальних ансамблів і оркестрів народних інструментів в Україні, Лисенко запропонував Бортнику розглянути проблему генезису та становлення українського домрового виконавства. Вивчення цієї проблеми Є.О. Бортник розпочав з аналізу діяльності фундатора академічного напряму народно-інструментального виконавства – В.В. Андрєєва. У 1961 р. у харківській газеті "Красное знамя" була надрукована перша стаття Євгена Олександровича, присвячена 100 річниці з дня народження російського діяча. У статті значне місце відводилося роздумам автора про роль В.В. Андрєєва у становленні домрово-балалаєчного виконавства в Україні [3].

Досліджуючи шляхи поширення удосконалених струнних щипкових інструментів в Україні, Є. Бортник одним із перших проявив інтерес до діяльності Г.П. Любимова (1882-1934) – творця чотириструнної квінтової домри, яка з 20-х р. XX ст. увійшла до інструментального складу домрово-балалаєчних оркестрів України. Завдяки детальному вивченню і аналізу архівних матеріалів Євген

Олександрович став кращим знавцем творчості Г. Любимова та історії квінтової домри в Радянському Союзі. У середині 70-х р. Є.О. Бортник, на замовлення московських музичних видань, написав статті, присвячені Г.П. Любимову [4;5].

Вивчаючи проблему домрового виконавства в Україні, Євген Олександрович активно спілкувався з провідними радянськими фахівцями в цій сфері. На початку 70-х р. він листується з автором "Атласу музичних інструментів народів СРСР" (1975) московським музикознавцем К. Вертковим. У одному з листів-відповідей Вертков висловив свої думки з приводу дисертаційного дослідження Є.О. Бортника: "…Сама тема про домру в Україні "дисертабельна", але захищати її буде дуже важко… Будь-яке дослідження, будь-якого жанру на цю тему Ви можете опублікувати книгою, журнальною статтею у центральному (не українському) виданні, а дисертація може викликати (і, скоріш за все, викличе) різні недоброзичливі відгуки… Дисертацію дійсно прийдеться захищати…"

Чим викликані такі висновки російського інструментознавця? На це запитання відповідає Євген Олександрович у своїй монографії "Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України": "…В окремих працях, присвячених питанням дослідження історії розвитку народних інструментів у республіці, факт широкого розповсюдження російських щипкових народних інструментів на Україні залишався "непоміченим". У той же час досить докладно описано національні українські інструменти, більшість з яких вже давно вийшли з ужитку в художній практиці народу і сьогодні являють лише етнографічну цінність і інтерес… Така позиція по відношенню до домри і оркестрів домрово-балалаєчного складу з боку інституту мистецтва, фольклору та етнографії Академії наук УРСР, Республіканського музично-хорового Товариства, окремих музикознавців до певної міри стримувала популяризацію виконавства на домрі та балалайці, тим самим завдаючи шкоду в цілому розвитку народно-інструментального мистецтва в республіці…" [6, 43]

Автор книги, говорячи про широку популярність в Україні вдосконалених народних інструментів – баяна, домри, балалайки, наголошує, що це є цілком закономірний процес взаємовпливу елементів національних культур. Висловлює свою прихильність до позиції Харківської науково-методичної школи щодо використання в українському національному оркестрі чотириструнних домр, а не кобз, зазначаючи, що наявність в сучасному українському народному оркестрі чотириструнних домр (поряд зі скрипками) внесло б специфічний колорит в його звучання і певною мірою відрізняло б його від національних оркестрів Молдавії, Румунії, Угорщини.

Монографія Є.О. Бортника "Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України" містить цінний історичний матеріал, який стосується генезису та розвитку домрово-балалаєчного оркестрового виконавства в Україні.

У 1979 р. вийшла друком стаття Євгена Олександровича, присвячена побутуванню домри в Україні в 20-40-х р. XX ст. Автор визначає роль професійних народно-інструментальних колективів Харкова (симфонічний оркестр

народних інструментів під керівництвом В.А. Комаренка та ансамбль ім. В.В. Андрєєва), які своєю активною музично-просвітительською діяльністю сприяли естетичному вихованню широких мас, становленню та розвитку в Україні професійного виконавства на академічних народних інструментах [7].

Уже в середині 70-х р. дисертація Євгена Олександровича була готова до захисту, але збувались думки К. Верткова – те, що можна було надрукувати книгою чи статтею, не знаходило прихильного ставлення серед діячів інституту мистецтва, фольклору та етнографії Академії наук УРСР (Київ), де Є.О. Бортник повинен був захищатися. Лише у 1982 р. відбувся захист дисертації Є.О.Бортника, присвяченої формуванню та розвитку домрового мистецтва в Україні в аспекті російсько-українських музичних зв'язків [8].

У відгуку на дисертацію відомий український мистецтвознавець, заслужений діяч мистецтв, професор І.Ф. Ляшенко відзначав: "Коли зустрічаєшся зі сміливою, я б сказав, відважною постановкою гострої проблеми радянського музикознавства, яка вже давно і наполегливо стукається в наші двері, не знаходячи свого дослідника, мимоволі відчуваєш складне почуття замилування, радості і подяки. Дослідження... не тільки вперше розглядає народно-інструментальне мистецтво з належною науковою глибиною, а й визначає в ньому аспект російсько-українських музичних зв'язків як найголовніший..."

Визнаний український інструментознавець та науковець М.А. Давидов одним із головних підсумків дослідження вважає те, що завдяки Є.О. Бортнику культивування домри як провідного інструмента українського народного оркестру з дискусійної проблеми стало теоретично обгрунтованим.

Протягом 80-х р. Євген Олександрович продовжує дослідження в галузі домрово-балалаєчного виконавства – знаходить нові матеріали, архіви, репрезентує діяльність митців, колективів, які були забуті, але відігравали свого часу значну роль у становленні і розповсюдженні академічного народно-інструментального мистецтва.

В 1981 р., на замовлення укладачів "Української радянської енциклопедії" Є.О. Бортник пише статтю про відомого харківського виконавця на домрі, лауреата конкурсу VI Всесвітнього фестивалю молоді і студентів (Москва, 1957) Федора Ігнатовича Коровая[9]. У 1987 р. Є.О. Бортник депонує у Державній бібліотеці СРСР ім. В.І. Леніна дві статті, присвячені формуванню української домрової виконавської школи та діяльності Харківського професійного ансамблю ім. В. Андрєєва. В 1988 р. вийшла друком стаття про Олександра Оскаровича Мартинсена – російського музиканта, діяльність якого мала велике значення у становленні домрово-балалаєчного виконавства України. Відзначаючи роль О. Мартинсена як організатора професійних народно-інструментальних колективів, пропагандиста української музики, ентузіаста впровадження народних інструментів у навчальних закладах України, автор статті наголошує, що О. Мартинсена слід по праву вважати одним із засновників української виконавської домрової школи [10].

Дослідницький талант та ерудиція Є.О. Бортника відіграли велику роль при підготовці довідника "Харьковский институт искусств, 1917-1992", який підготувала група авторів Харківського музичного вузу (ХІМ). Євген Олександрович увійшов до редакційної групи, особисто підготував перелік викладачів випускних кафедр інституту та перелік випускників ХІМ, що мають вчені ступені, вчені та почесні звання. У співавторстві з В.Ф. Савіних написав докладну статтю, де вперше розглянуто історію кафедри народних інструментів ХІМ [11].

У тому ж 1992 р. у збірнику наукових праць викладачів Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського надрукована стаття Є.О. Бортника, присвячена струнному інструментарію Слобідської України [12]. Автор статті, аналізуючи як результати особистих досліджень, так і праці Г. Хоткевича, М. Грінченка, А. Гуменюка, І. Шрамка, М. Щоголя, Я. Шуста, А. Омельченка, К. Верткова, М. Імханицького, доводить спільні корені тамбуровидних інструментів – української кобзи та російської домри. Простежуючи шляхи розповсюдження у XVIII ст. як кобзи-домри на Лівобережній Україні, так і української бандури в центральній Росії, Є. Бортник характеризує їх як закономірний процес взаємообміну народного інструментарію, який був історично зумовлений постійною міграцією населення. Стаття Є.О. Бортника, на відміну від багатьох публікацій у цій сфері, відрізняється саме науковою спрямованістю, що забезпечується великим дослідницьким досвідом автора, оперуванням лише фактами, а не бажаннями чи "псевдопатріотичними" настроями.

Остання робота Євгена Олександровича вийшла друком у 1999 р. в Москві, що свідчить про визнання його авторитету в галузі народно-інструментального мистецтва не лише в Україні. Вона присвячена реформаторській діяльності В.В. Андрєєва і Г.П. Любимова та розвиткові народно-оркестрового виконавства в Україні [13]. Ця стаття належить до наукових праць в галузі народно-інструментального мистецтва останніх десятиліть, які розставляють крапки над "і" в багатьох проблемних питаннях [14;15]. Зокрема, це стосується полеміки про правомірність строю домри – квартовий, чи квінтовий. Автор доводить, що надумана дискусія, яка за задумом її ініціаторів, повинна була протиставити андрєєвську домру любимовській, у своїй основі позбавлена головного критерію - об'єктивної оцінки, загалом - художньої значимості домрового мистецтва для сучасності.

Смерть Євгена Олександровича обірвала плідну яскраву творчість митця який завжди був сповнений новаторських планів. Його діяльність в сфері науки спрямувала багатьох його учнів на творчу ниву. Понад 100 випускників Є.О. Бортника успішно працюють в музичних навчальних закладах, є лауреати конкурсів, заслужені працівники культури України. Трьом вихованцям харківського митця присвоєний вчений ступінь кандидата наук.

Відзначаючи роль Є. Бортника у розвитку народно-інструментального мистецтва, академік І. Ляшенко наголошує, що його численні наукові доробки з історії та сучасної практики спорідненого кобзарському мистецтва

домрового – суттєвий внесок у теорію українського музикознавства. Відомий харківський музикознавець професор Т.С. Кравцов зазначає, що Євген Олександрович Бортник пройшов змістовний шлях творчого зростання і нині по праву належить до числа авторитетніших музикантів України в царині народних інструментів.

ПРИМІТКИ

[1] Докладніше про географію Слобожанщини йдеться у книзі Д.Багалія "Історія Слобідської України" (Харків, 1990).

[2] Є.О.Бортник закінчив у 1956 р. Харківську державну консерваторію (клас домри - проф. М.Т.Лисенко, клас диригування - нар. артист Росії, проф. І.Б.Гусман та ст. викладач В.М.Кончич). З 1963 по 1988 рр. - завідувач кафедри народних інструментів Харківського інституту культури. З 1988 р. - ст. викладач Харківського інституту мистецтв (1989 р. отримав диплом доцента, 1994 р. - диплом професора). З 1994 р. до останніх днів свого життя - завідувач кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Межова Н.Г., Сердюк О.В., Шило О.* Художня культура Слобідської України: Навчальний посібник. - Х., 1995. - 108 с. **2.** *Хай М.* Поняття етнічного звукоідеалу як критерій визначення автохтонності музично-інструментального стилю // Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні. – К.: Український центр культурних досліджень,1995. – С.84-88. **3.** *Бортник Е.* Музыкант – патриот // Красное знамя. – 1961. – 15 января. **4.** *Бортник Е.* Любимов Григорий Павлович // Музыкальная энциклопедия. – М.,1976. – Том 3. – С. 353-354. **5.** *Бортник Е.* Создатель квинтовой домры (Г.П.Любимов) // Музыкальная жизнь. – 1975. - №21. – С.17-18. **6.** *Бортник Є.* Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України. - Х.,1974. – 57 с. **7.** *Бортник Є.* Домра на Україні // Музика. – 1979. - № 6. - С.25-26. **8.** *Бортник Е.* Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей: Автореф. дис...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Институт искусствоведения, фольклора и этнографии им. М.Ф.Рыльского. – К.,1982. – 25 с. **9.** *Бортник Е.* Коровай Федор Игнатьевич // Украинская советская энциклопедия. – К.,1981. – Том 5. – С.317. **10.** *Бортник Є.* Музикант і педагог О.О.Мартинсен // Народна творчість та етнографія. – 1988. – № 1. – С.42-45. **11.***Бортник Е.* Савиных В. Кафедра народных инструментов Украины // Харьковский институт искусств, 1917-1992. – Х.,1992. – С.197-200. **12.** *Бортник Є.* Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному (До проблеми "кобзи – бандури") // Музична Харківщина. – Х.,1992. – С.192-206. **13.** *Бортник Е.* Реформаторская деятельность В.В. Андреева, Г.П. Любимова и развитие народно-оркестрового исполнительства на Украине // Роль оркестров народных инструментов в межэтническом общении: Сб. трудов Российской академии музыки им. Гнесиных. – М., 1999. – Вып. 153. – С.76-90. **14.** *Имханицкий М.* У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.,1987. – 189 с. **15.** *Творческое наследие В.В. Андреева* и практика самодеятельного инструментального исполнительства: Сборник научных трудов. – Ленинград,1988. – 172 с.

Надійшла до редколегії 17.10.2000 р.

УДК 787.6 + 785.75 (477. 54)

Є.О. Бортник

ПЕРШИЙ ХУДОЖНІЙ КАМЕРНИЙ АНСАМБЛЬ ІМЕНІ В.В. АНДРЄЄВА

Автор висвітлює роль першого в Україні професійного народно-інструментального ансамблю у становленні виконавства на вдосконалених народних інструментах

Для культурної політики радянського уряду з 20-х р. XX ст. була характерна демократизація музичного мистецтва. Це виявилося, насамперед, у доступності концертів і спектаклів для трудящих, у бурхливому розвитку масових жанрів - хоровому співі та виконавстві на російських народних інструментах. Оркестри й ансамблі такого складу створювалися переважно з ініціативи робочої і учнівської молоді Харкова, Києва, Одеси, Миколаєва й інших промислових центрів України. Значну роль у поширенні цього жанру в післяреволюційні роки відіграв перший в Україні професійний оркестр народних інструментів, створений у 1920 р. при Харківському губернському відділі народної освіти з ініціативи відомого музичного діяча Володимира Андрійовича Комаренка (1887-1969).

У середині 20-х р. в Україні вже діяли десятки самодіяльних домрово-балалаєчних оркестрів і ансамблів. Сприяючи естетичному вихованню трудящих і молоді України, успішно здійснював концертну і музично-просвітительську діяльність, професійний харківський ансамбль ім. В.В. Андрєєва, основу якого складав квінтет домр.

Творча біографія колективу розпочалася в березні 1920 р., коли група музикантів оркестру В. Комаренка організувала новий ансамбль. Рішенням Народного комісаріату освіти УРСР його було названо «Перший художній камерний ансамбль імені В.В. Андрєєва». У першому складі ансамблю грали: Б. Семенов - балалайка-прима I (керівник колективу), И. Загорський - балалайка-прима II, Т. Резниченко - домра прима, В. Цуканов - домра піколо, А. Зайцев - домра альт, П. Кругляков - домра тенор, Л. Гайдамака - домра контрабас. У наступні періоди в ансамблі грали домристи Е. Лук'янов, Г. Михайличенко, С. Мельтишинов, И. Залеський, П. Запорожський, М. Попченко, М. Руднєв, А. Даров, Л. Єгоров, М. Никифоров, К. Крицин, Д. Григоренко, А. Юдін. Колектив ставив перед собою творче завдання - надати широким масам трудящих доступ до яскравого світу класичної музики, допомогти їм зрозуміти й оцінити розмаїття і багатство пісенно-інструментального фольклору народів СРСР.

Ансамбль виконував твори Чайковського, Глінки, Бородіна, Мусоргського, Лядова, Глазунова, Бізе, Дворжака, Гуно, Глієра, Іпполітова-Іванова, Прокоф'єва, Паліашвілі, Спендіарова, Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Верховинця, Заремби, Козицького, обробки народних пісень і танців. Творчий напрям колективу формувався під впливом широко відомого в 20-30-х рр.

ансамблю народної пісні московської філармонії, яким керував відомий музичний діяч, заслужений артист республіки Г.П. Любимов (1882-1934). Значну частину свого великого концертного репертуару ансамбль добирав за принципом: музика народів СРСР - народам СРСР. Під час гастролей по Україні й інших республіках СРСР ансамбль постійно шукав і записував кращі зразки місцевого фольклору і на їхній основі створював концертні обробки.

З діяльністю ансамблю ім. В. Андрєєва пов'язаний такий факт: саме в цьому колективі в 1923 р. вперше в Україні були застосовані чотириструнні домри конструкції Г.П. Любимова. Значення цього факту добре відоме всім народникам України: чотириструнна квінтова домра стала головним інструментом професійних і самодіяльних народно-інструментальних українських колективів.

Активна музично-просвітительська діяльність ансамблю завжди привертала увагу музичної громадськості. Наприклад, у відгуку на виступ ансамблю в Київському музично-драматичному інституті (1924 р.) його директор професор К. Михайлов писав: «Ансамбль ім. В. Андрєєва є, безумовно, цінною художньою одиницею, що відіграє велику роль у справі поширення музичних знань серед пролетарських мас. Особливо художньо цінним є виконання ансамблем пісень різних народів СРСР» [1]. Харківська газета «Комуніст» відзначала, що ансамбль «чудово виконує складні твори класичного репертуару. У репертуарі ансамблю налічується близько 150 п'єс - російських, українських, білоруських, татарських, киргизьких, чуваських, грузинських, чеченських та інших» [2].

Починаючи з 1925 року ансамбль гастролював по містах багатьох республік СРСР, часто виступав у збірних концертах із відомими колективами, наприклад, струнними квартетами ім. Вильома й ім. Леонтовича, акомпанував Державному українському хорові й солістам. У 1927 р. з успіхом відбулися його виступи в Москві - на радіостанції ім. Комінтерну й у Колонному залі Будинку союзів [3].

Художньому росту колективу значною мірою сприяли творчі зв'язки з відомими диригентами Н. Малько, А. Маргуляном, Л. Штейнбергом, виступи з видатними співаками М. Литвиненко-Вольгемут, І. Яунзем тощо. Високо оцінив творчі досягнення ансамблю німецький композитор Пауль Хіндеміт, який у 1929 р. гастролював у Харкові на чолі струнного квартету Амар-Хіндеміт. Німецькі музиканти з інтересом прослухали програму ансамблю і висловили задоволення його виконавською майстерністю. П. Хіндеміт зазначав: «Прекрасне враження склалося в нас про Росію і її народну творчість, зокрема високохудожнє виконання народної музики Першим художнім камерним ансамблем ім. В. Андрєєва. Висловлюємо подяку і бажання зустрітися з ним у Берліні».

У 1930 р. у Ленінграді харківський ансамбль ближче познайомився з музикантами ленінградського домрово-балалаєчного оркестру, заснованого В.В. Андрєєвим. Знаменна зустріч двох андрєєвських колективів відбулася на концерті харків'ян у залі філармонії. Артист ансамблю В.М. Цуканов згадував: «Ми добре розуміли, що наш перший виступ у Ленінградській філармонії

особливо зобов'язує нас, тим більше що музиканти оркестру ім. В. Андрєєва, що були присутні в залі, перед початком концерту кидали в нашу адресу іронічні репліки. Ми виступили блискуче і довели, що заслужено носимо ім'я В. Андрєєва. Після концерту ленінградські музиканти щиро нас поздоровляли з великим успіхом і розлучалися ми вже друзями».

Ансамбль багато подорожував по СРСР, був частим гостем у військових частинах. З 1920 по 1934 рр. він дав 3.576 концертів. З 1934 р. колектив перебував у віданні Харківського обласного радіокомітету і відтоді регулярно брав участь у радіофестивалях із різноманітними тематичними програмами. За запрошенням радіокомітетів Києва, Одеси, Тирасполя харківський колектив неодноразово брав участь у їхніх радіопередачах. У 1938 р. ансамбль був знову переведений у штат Харківської філармонії [4].

З перших днів Великої Вітчизняної війни ансамбль надійшов у розпорядження військового командування. Щодня виступав у пунктах формування нових частин Червоної Армії, а незабаром - і в з'єднаннях, що захищали Сталінград. В одному з численних відгуків того періоду відзначалося, що, незважаючи на складні обставини, андрєєвці своїми концертами в хвилини перепочинків несли бійцям рідну музику, піднімали настрій і додавали сил у важких боях. У 1943 р. в ансамблі залишилося чотири виконавці: В. Цуканов, Б. Семенов, С. Михелевич, И. Лейкум. Всі вони були відряджені в Іжевськ. При Удмуртській республіканській філармонії, на базі вже квартету ім. Андрєєва, була сформована концертна бригада і передана в розпорядження політичного відділу Другого Українського фронту. Самовіддана праця артистів ансамблю неодноразово відзначалась в наказах військового командування. У липні 1944 р. літак, у якому летіла концертна бригада, потерпів аварію, і більшість артистів госпіталізували.

У повоєнні роки традиції харківського ансамблю ім. В. Андрєєва продовжили професійні колективи України. У 50-х рр. значну музично-просвітительську роботу проводили домрові секстети філармоній - Кримської (В. Марецький, А. Дутов, В. Кубарєв, А. Пожидаєв, П. Булигін, В. Касьянов) і Харківської (В. Михеліс, В. Савіних, Б. Розенцвейг, Є. Бортник, П. Бородай, Е. Лук'янов). Невеличкі ансамблі народних інструментів були створені в багатьох палацах і будинках культури, вони були незамінними при виїздах культурно-агітаційних бригад на новобудови, на польові стани колгоспів і радгоспів.

Якщо на рубежі 30-40-х рр. XX ст. домра існувала переважно на Лівобережній Україні, а на Правобережжі лише в Київській, Житомирській, Вінницькій, Кіровоградській областях, то починаючи з 50-х рр., вона зазвучала в самодіяльних оркестрах і ансамблях по всій Україні. За підсумками Першого Всесоюзного фестивалю художньої самодіяльної творчості трудящих 157 народно-інструментальних колективів України отримали звання лауреатів, були нагороджені дипломами першого і другого ступеня.

На фестивалях і оглядах 70-х рр. поряд із визнаними домрово-балалаєчними оркестрами стали переможцями домрові ансамблі Синельниківського районного

Будинку культури Дніпропетровської області (керівник И.И. Бєлий), Лубенського Будинку вчителя Сумської області (керівник В.Г. Слиненко), Будинку культури Харківського канатного заводу (керівник А.Ф. Тихонович) тощо. Звання лауреата VI Всесоюзного конкурсу артистів естради (лютий 1979 р.) отримав інструментальний ансамбль «Рідні наспіви» студентів Київської консерваторії ім. П.І. Чайковського (керівник доцент Ю. Алексик) [5].

Історія нині широко відомих самодіяльних оркестрів народних інструментів починалася саме з невеличких ансамблів, створених музикантами-ентузіастами. Домрові і домрово-балалаєчні ансамблі мають певні переваги: дуже мобільні, з широким діапазоном творчих можливостей вони спроможні обслужити будь-які заходи, застосовуючи весь спектр виконавської діяльності.

Отже, протягом 20-40-х рр. XX ст. харківський домровий ансамбль ім. В.В. Андрєєва своєю активною музично-просвітительською діяльністю сприяв естетичному вихованню широких мас, становленню і розвитку на Україні фахового і самодіяльного виконавства на народних інструментах. Творчий шлях цього самобутнього колективу - шлях сміливих експериментів і цікавих знахідок. І нині у виконанні оркестрів та ансамблів народних інструментів, солістів-домристів часто можна чути обробки народних пісень із репертуару цього ансамблю - наприклад, російські народні пісні в обробці Г. Михайличенка «Вийду ль я на реченьку», «Камаринская» та ін.

В Україні домра міцно закріпилася в оркестрово-ансамблевому і сольному виконавстві, стала популярним інструментом мільйонів слухачів. Становлення і розвиток виконавства на російських народних інструментах в Україні - закономірний процес взаємовпливу елементів національних культур. Як доводить виконавська практика, процес інтернаціоналізації домрового мистецтва не тільки не супроводжується нівелюванням національних традицій, а й сприяє їх поступальному динамічному розвиткові. Як свідки і спадкоємці досягнень в ансамблево-оркестровому виконавстві на народних інструментах ми з повагою і подякою звертаємося до кращих традицій харківського ансамблю ім. В.В.Андрєєва, творча діяльність якого є важливим внеском у процес зближення російської та української музичних культур.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Аллегро.* Концерт ансамбля им. В. Андреева // Вісті ВУЦВК. – 1924. – 26 лютого. **2.** *Б.К.* Концерт народной музыки ансамбля имени В. Андреева // Коммунист. – 1924. – 18 марта. **3.** *Центральний державний архів* Жовтневої революції. – Ф. №44 (Українська філармонія). **4.** *Афіші Першого Художнього камерного ансамблю* ім. В.Андрєєва // Особистий архів артиста ансамблю В.М.Цуканова. **5.** *Бортник Є.* Домра на Україні // Музика. – 1979. - №6. – С.25-26.

Надійшла до редколегії 17.10.2000 р.

УДК 788.9.03 (477)

Є.А. Козеняшев

СТАРОВИННИЙ НАРОДНИЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ В СУЧАСНОМУ МУЗИКУВАННІ

Аналізуються об'єктивні умови існування в сучасному житті традиційних фольклорних інструментів, висвітлюється їх роль і місце в сучасному професіональному музикуванні.

Музична культура українського народу - це багатогранний, глибоко змістовний та різноманітний за напрямами пласт загальної художньої культури суспільства. Народний інструментарій, як й інші складові народної творчості, набув широкого розвитку. В Україні широко побутують такі народні інструменти як скрипка, цимбали, бандура, кобза, гармоніка та ін. Але відомо, що найдавнішими музичними інструментами є духові, зокрема сопілка. На території України знайдено унікальний зразок сопілки епохи палеоліту (40-45 тис. років до н.е.). До найстародавніших письмових згадок про неї належать записи візантійського історика Феофілакта Симокатта (IV ст.), арабського мандрівника Аль-Масуді (V ст) та арабського географа Ібн-Даста (X ст). Процес створення інструмента в ті далекі часи був досить простим. Пальці довільно клалися на виготовлену порожню циліндричну паличку (гілку, очерет), і на місцях, де лежали пучки пальців, залізним прутиком випікалися чи вирізувалися ножем шість отворів. Такий звукоряд майже ніколи не мав стабільної настройки.

Тривалий час репертуар народних сопілкарів складався лише з невеликих пісенних та танцювальних мелодій для супроводу обрядів, побутових пісень і танків. Але талановиті народні інструменталісти-імпровізатори, розширюючи форму інструментальної п`єси та ускладнюючи її ладо-інтонаційну структуру, почали виконувати їх окремо від обрядової дії, виключно для прослуховування. Досвідчені народні сопілкарі намагалися розширити можливості інструмента. Все залежало від нахилів і уподобань виконавця. Так виникли сопілки з гуцульським, полтавським, поліським, закарпатським та іншими строями. Поява великої кількості різновидів сопілки була зумовлена як широким географічним розповсюдженням, так і примітивністю способів виготовлення інструмента разом з винахідливістю стародавніх майстрів.

Історія виконавського мистецтва на сопілці налічує кілька століть і нині набула нових якостей і змісту. Історичні події, що відбулися в XX ст., змінили ставлення широкого кола музикантів, як професіоналів, так і аматорів, до народного інструментального виконавства та перспектив розвитку загального музичного мистецтва. Розпочався і поширився процес удосконалення народних музичних інструментів, які мали відповідати потребам як з боку фольклору, так і з боку професійного виконавства. Новий етап розвитку народно-інструментального мистецтва на шляху до професіоналізації, розпочатий наприкінці XIX ст. В. Андрєєвим, М. Фоміним, Г. Хоткевичем та ін., набув в

новому столітті сили та глибини. Але на тлі цього широкомасштабного процесу в різних наукових виданнях час від часу виникають публікації, що висвітлюють проблему сучасного існування народного інструментарію під іншим кутом. В них висловлюється думка, що результатом удосконалення унікальних інструментів буде втрата природно народного інструментарію, а з ним і втрата неповторних українських ладів і мелосу багаторегіональної України. На прикладі сопілки, як типового інструмента для фольклору України, можна проаналізувати ситуацію, що склалася в сучасному музикуванні.

Розмаїття різновидів сопілки в кожній місцевості, ладів та засобів створення заважає комплексному оволодінню сопілкою як видом взагалі, обмежує можливості використання різних характерних прийомів звукоутворення та гальмує подальший розвиток сопілкарського мистецтва на новому професійному рівні. Проблематика сучасного життя сопілки на практиці звужується до проблеми співвідношення принципів автентичності і хроматизації у ладоінтонаційній настройці інструмента, тому що автентичність-це грунт, на якому зростає українське фольклорне мистецтво та джерело народного інструментального виконавства, а хроматизація – це шлях на велику професіональну сцену та безмежне поширення можливостій.

Завдяки діяльності відомих майстрів- сопілкарів В. Зуляки, Є. Бобровникова, І. Скляра, Д. Деменчука, Н. Матвєєва та ін. виникли нові конструкції інструмента, в яких поліпшено його акустичні можливості. Результатом багаторічної діяльності майстрів у сучасних умовах стало створення удосконаленого варіанта – хроматичної сопілки з десятьма отворами, яка має підвищені, порівняно з архаїчними видами, технічні та темброві властивості. Широке використання сопілки в самодіяльному індивідуальному та колективному виконавстві, створення оригінального репертуару для неї та активне перенесення побутування інструмента на концертну естраду зумовили необхідність підвищення якості виготовлення кустарних інструментів до промислового рівня і задоволення попиту населення в музичних народних інструментах. У сучасному музикуванні актуалізувалося питання компромісного розв'язання дилеми традицій та сучасності фольклорного інструментарію.

Розвиток виконавського мистецтва на народних інструментах – це незалежний процес, зумовлений загальними закономірностями, які відбуваються в художній культурі загалом. Збереження національного надбання, яким є старовинний народний інструментарій, - актуальна справа, для вирішення якої необхідно об`єднати зусилля фольклористів, етнографів, музикознавців, аматорів тощо. Характерною особливістю українського фольклорного мистецтва є багатство стилів та жанрів з яскраво вираженою специфікою кожної місцевості. Тому виконавство на вдосконалених народних інструментах має свої регіональні особливості. Виконавство на сопілці – не виняток.

Фольклорне мистецтво на території Слобідської України – самобутнє художнє явище. Воно є сталою системою традиційних народних жанрів, що

сформувалися в результаті певної етнічної ізоляції і ревносної оборони своїх традицій кожною з етнічних груп. І саме на рівні первісних жанрів виявляється помітною різниця стилістики фольклору кожної з етнічних груп Слобідської України та своєрідність системи загалом.

Таким чином, за сприяння усіх загальномистецьких та конкретно регіональних факторів сучасного виконавства постає необхідність створення "Школи гри на хроматичній сопілці", що має стати своєрідним підсумком дослідження виконавської діяльності відомих майстрів – сопілкарів Є. Бобровникова, Н. Матвєєва, Л. Ященка, П. Єпішева, Я. Мазура та ін., результатом власного виконавського досвіду автора статті, вивчення та аналізу специфічних прийомів звукоутворення. Постала необхідність підготувати потрібний навчальний матеріал, який би синтезув сучасні методичні принципи навчання та традиційні методи народного виконавського мистецтва на основі зразків маловивченого фольклору Слобідської України, професійних обробок народних пісень і танків для виконання в ансамблі. Музичний матеріал конкретної місцевості ознайомить громадськість не лише Східної, а й усієї території багаторегіональної України зі своєрідним і різноманітним за жанрами, стилістикою та етнічним корінням явищем, яким є народна музична творчість Слобожанщини.

Головним принципом для складання посібника повинна стати поступовість в навчальному процесі розвитку виконавської майстерності учня, етапному становленню віртуозності з засвоєнням традиційних прийомів гри. Результатом такої поступової роботи стане глибоке проникнення в стилістику та семантику ладо-інтонаційних структур народної творчості. Поява "Школи гри на хроматичній сопілці" сприятиме вивченню і, таким чином, примноженню національної культурної спадщини в галузі інструментальної музики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бобровников Є.* Грай сопілко. – К., 1960. **2.** *Гуменюк А.* Українські народні музичні інструменти. – К., 1966. **3.** *Іваницький А.* Українська народна музична творчість. – К.: Музична Україна, 1990. **4.** *Комаренко В.* Український оркестр народних інструментів. – К., 1960. **5.** *Мазур Я.* Буквар сопілкаря. – К., 1990. 6. *Мазур Я.* Юному сопілкареві. – К.: Музична Україна,1976. **7.** *Музична Харківщина.* – Х., 1992. **8.** *Пам'ятки України.* Історія та культура. Вип. І. – К., 1995. **9.** *Проблеми етномузикології*:збірка наукових праць. Вип. І. – К., 1998. **10.***Хоткевич Г.* Музичні інструменти українського народу. – Х.;1930.

Надійшла до редколегії 21.09.2000 р.

УДК 784.66(09)

В.М. Откидач

ПІСЕННА ЕСТРАДА: ЗНАЙОМА ТА НЕЗНАЙОМА

Розглядаються питання виникнення та функціонування блатної пісні, її місце в соціокультурній сфері

Світ пісні настільки багатий та різноманітний, що й нині можна знайти своєрідні "білі" плями в його пізнанні. Для багатьох пісня – це вокальний жанр, який звучить на естраді, по радіо, телебаченню, на грамплатівках тощо. Але існує й інший вимір: пісня живе там, де її не очікують, де вона небажаний гість, де вона, нарешті, заважає багатьом чиновникам виконувати свої службові обов'язки. А назва цього виду – блатна пісня, що живе століттями, незважаючи на заборони, гоніння, невизнання.

Чому пісні на кримінально-злодійську тематику називають блатними, догадатися неважко. Слово "блат" означає усе, що пов'язано зі злочинним світом. Блатний означає злочинця, злодія. "Блатною музикою" називають злодійський жаргон (те ж саме означає вираз "по фени ботать" або просто "феня", до революції – афеньська мова). Але звідки походить слово "блат"?

Перша версія – від англійського "blood", тобто "кров". Раніше злодійська клятва скріплювалася кров'ю. У злодійському жаргоні, можливо, і виникло слово "блатний" як синонім до слова "кровний". Інша версія є правдоподібнішою. Ми часто говоримо "дістати по блату", що означає – незаконним способом, по знайомству. Ця порочна форма добування дефіциту сформувалася ще на зорі Радянської влади. Коли більшовики експропріювали майно в буржуазії, то це законно награбоване добро складали в спеціальних сховищах. Охороняти ці сховища і видавати за пред'явленням спеціального мандата боброві шуби, взуття, білизну, предмети побуту, продукти і спиртне призначали людину стійку, чесну і, головне, непідкупну. На таку посаду найчастіше брали німців із числа колишньої складської адміністрації.

Німець, який погано говорив російською, жадав від прохача папір із печаткою, так і говорив: "Blat, blat..."[2] – і без "блату" нічого не видавав! З тих часів так і повелося – щоб щось дістати, потрібно мати блат. Мабуть, так і виникло слово блатний. У всякому разі, до революції такого слова не було – можна сміло вважати це великим завоюванням Радянської влади.

Але повернемося до блатної пісні. Не варто стверджувати, що блатна пісня обмежена лише карною тематикою. Як і у будь-якій іншій пісенній творчості, автори обирали вічні теми – кохання й ненависть, вірність і зраду. Скромними засобами вони намагалися "докопатися" до істини, показати, де правда, а, де неправда. Герої цих пісень – люди волелюбні, як правило, ті, що постраждали несправедливо, але не занепали духом, дивляться на життя легко, із гумором і які

[2] нім. Blat – листок

бравують навіть своєю відірваністю від суспільства. Але є й сумні пісні, що з болем і тугою оповідають про важку та гірку долю, про суворий арештантський побут. Гармонійний лад блатних пісень простий і немудрий. Мелодія тримається на трьох-чотирьох акордах. Це свідчить про те, що авторами таких пісень були люди музично неписьменні, а, власне, письменність їм була і не потрібна. Головне – донести до слухача центральну думку, заради котрої і писалася пісня.

Історія нашої колишньої країни в усі сторіччя нерозривно пов'язана з в'язницями, каторгами, засланнями й таборами. З давніх давен дійшли до нас билини, що оповідають про подвиги богатирів Іллі Муромця, Василя Буслаєва та їхніх товаришів. Народ складав пісні про їх ратні подвиги у славу Вітчизни. Давній співак захоплювався силою і спритністю, статтю й хвацькістю богатирів. Образ билинного богатиря збірний, але в ньому розкривається конкретна історична дійсність: Ілля Муромець – богатир-козак. Сили багато – подіти нікуди. Якщо немає поблизу іноземного ворога, траплялося на своїх же мужиках відіграватися.

Видатний російський історик С. Соловйов писав, що пісні чудово зображують нам цю силу, яка розходилася і нічим не стримується. З поняттям про гулянку пов'язувалось поняття про зелене вино, про царевій шинок, і степовий богатир-козак був дуже добре відомий давній російській людині як гультяй, охочий до зеленого вина. Ілля Муромець, найушанованіший з богатирів, п'є в шинку разом із голотами шинкарськими.

Отже, п'яні "подвиги" нарівні з ратними теж відображалися в билинах. Навіщо древній піснетворець так принижував образ легендарного богатиря, адже опису одних лише героїчних учинків було б достатньо. А для більших веселощів! Для куражу! Послухає князь таку "блатну пісеньку" про те, як Ілля чудив, і посміється, потішиться.

Тема в'язниць-острогів пронизує усю російську літературу. Це не значить, що видатні російські письменники обов'язково створювали блатні пісні – ні! Але ґрунт, на якому вона зросла й розцвіла, вони удобрили порядно. О. Пушкін під враженням від арешту свого товариша В.Ф. Раєвського написав відомий вірш "Узник":

Сижу за решеткой в темнице сырой.
Вскормленный в неволе орел молодой...

Відомо, що Пушкін відбував заслання за свої вільнодумні вірші, але він ще й сидів у в'язниці! За те, що вдарив молдаванського боярина Балша, відсидів у КПЗ із 8 по 28 березня 1822 року в Кишиневі. На цю тему, як ми розуміємо, він не міг не написати віршів:

Мой друг, уже три дня
Сижу я под арестом,
И не видался я
Давно с моим Орестом...

З цих віршів могла б вийти блатна пісня, але через витіюватість складу або з поваги до Олександра Сергійовича ніхто не зважився покласти їх на музику.

Втім, "Узник", пронизаний прагненням до свободи, ввійшов у народний ужиток і з деякими змінами виконується й нині.

Повість "Капітанську дочку", що, не без підстав, вважають літописом Пугачовського бунту, можна назвати літописом розбійного побуту. З повісті ми дізнаємося, хто складає оточення Пугачова – розбійники, втікачі, злодії й інший подібний люд. Сам Пушкін неодноразово про це говорив, але не з жалем (ким, мовляв, оточив себе народний герой!), а з неприхованим замилуванням – ось він який, народ наш російський! – розпачливий, вільний, лютий! Але нас цікавить пісня, що співається в повісті:

Не шуми, мати зеленая дубровушка,
Не мешай мне, доброму молодцу, думу думати...
Далі в цій пісні слова царя:
Исполать тебе, детинушка крестьянский сын,
Что умел ты воровать, умел ответ держать!
Я за то тебя, детинушка, пожалую
Середи поля хоромами высокими,
Что двумя ли столбами с перекладиной.

Перед нами справжня розбійна пісня, складена невідомим автором із певною біографією. Пісня до того ж народна, що додає аргументів до нашої розповіді.

Багато анонімних, невідомих поетів складали острожні вірші та пісні, які нині можна назвати блатними. Зазнавши впливу свого знаменитого попередника або перейнявшись співчуттям до ізгоїв суспільства, а може бути, і на собі зазнавши тяготи ув'язнення, невідомі автори складали пісні:

Солнце всходит и заходит,
А в тюрьме моей темно.
Дни и ночи часовые
Стерегут мое окно.
Как хотите стерегите,
Я и так не убегу,
Мне и хочется на волю,
Цепь порвать я не могу и т. д.

Не будемо судити про поетичні гідності цього вірша, важливо те, що російське суспільство не лише не відкинуло цей низинний жанр, але й збагатило його. На такі вірші часом складали музику, і у формі романсу або балади виконувались вечорами в салонах. Підвищенню авторитету цієї теми сприяло повстання декабристів, точніше те, що пішло за його провалом. Як відомо, багатьох учасників повстання – людей популярних у суспільстві й у світі – відправили на каторгу й у заслання. Це не могло не викликати співчуття і, природно, знайшло відбиття у поезії. Федір Миколайович Глинка – учасник Вітчизняної війни 1812 року – написав вірш, що згодом став популярним романсом і відповідав духу часу:

Не слышно шуму городского,
В заневских башнях тишина!
И на штыке у часового
Горит полночная луна!..
Сосватал я себе неволю,
Мой жребий – слезы и тоска!
Но я молчу – такую долю

Взяла сама моя рука.
...
Откуда ж придет избавленье,
Откуда ждать бедам конец?
Но есть на свете утешенье
И на святой Руси отец!
О, русский царь! в твоей короне
Есть без цены драгой алмаз.
Он значит – милость! Будь на троне
И, наш отец, помилуй нас!
(1826)

Цей вірш поет назвав "Песнь узника", неначе передбачаючи його подальшу долю, а саме те, що він згодом стане піснею (романсом). Сам Ф. Глинка був декабристом, і цей вірш явно про учасника подій на Сенатській площі. В острозі герой пісні змінив свої політичні погляди і тому просить царя про помилування. Але чи слід говорити про політика, якщо перед нами біль і страждання в'язня? У в'язниці й злодієві, і декабристові однаково погано – про це і пісня.

Михайло Лермонтов творив пізніше, і в його вірші "Узник" (зверніть увагу на тотожність назв) немає натяку на "декабристське" минуле ув'язненого, тим більше, що вірш автобіографічний. Лермонтов сам був у темниці. Вірш був написаний у лютому 1837 року, під час арешту в будівлі Головного штабу за вірші на смерть Пушкіна. У цей час до нього пускали лише його камердинера, що приносив обід. Поет велів йому загортати хліб у сірий папір і на цих клаптиках за допомогою вина, грубної сажі та сірників написав декілька віршів, зокрема, "Узника":

Отворите мне темницу,
Дайте мне сиянье дня,
Черноглазую девицу,
Черногривого коня!
Одинок я – нет отрады:
Стены голые кругом.
Тускло светит луч лампады
Умирающим огнем.
Только слышно: за дверями
Звучномерными шагами
Ходит в тишине ночной
Безответный часовой.

На тему каторги й в'язниці писали О. Кольцов і М. Огарьов, Л. Толстой і М. Некрасов. Виникає враження, що російські поети, знані та незнані, неодмінно пройшли через буцегарню – хто за хуліганство, хто за крамолу, а хто не сидів, той співчував. Саме тут коріння блатної пісні і її традиція. Адже лише традицією і можна пояснити появу в А. Майкова пісні (саме пісні!), що мала недвозначний зміст:

Ее в грязи он подобрал;
Чтоб все достать ей – красть он стал;
Она ж в довольстве утопала
И над безумным хохотала.
И шли пиры... но дни текли –

Вот утром раз за ним пришли:
Ведут в тюрьму... Она стояла
Перед окном и – хохотала.
Он из тюрьмы ее молил:
"Я без тебя душой изныл,
Приди ко мне!" – Она качала
Лишь головой и – хохотала.
Он в шесть поутру был казнен
И в семь во рву похоронен –
А уж к восьми она плясала,
Пила вино и хохотала.

Слово "каторга" для пересічної людини, яка не здійснила в своєму житті злочину, звучить страшно. Каторжани, що відбували покарання, були змученими й знівеченими непосильною працею, холодом і голодом. Можливо, це і так. Скоріше, такі уявлення можна віднести до радянських таборів, ніж до царської каторги. Каторга – поняття дореволюційне, а до революції жили дуже сентиментальні й вразливі люди, які до того ж прекрасно володіли мистецтвом розповіді, такі, наприклад, як Ф. Достоєвський, що у своєму автобіографічному романі "Записки з мертвого дому" (Достоєвський відбував каторгу в Омському острозі з 1850 по 1854 рр. за причетність до гуртка петрашевців) так описує "нестерпні" умови побуту царської каторги: "Перше враження моє, при вступанні до острогу, взагалі було саме огидне; але незважаючи на те, – дивна справа! – мені здалося, що в острозі набагато легше жити, ніж я уявляв собі дорогою. Арештанти, хоч і в кайданах, ходили вільно по всьому острозі, лаялися, співали пісні, працювали на себе, курили люльки, навіть пили вино...".

Радянській людині важко було це собі уявити, щоб горілку пили, ходили без строю, і ще під акомпанемент балалайки й гітари пісні співали! Проте, продовжує Достоєвський: "...співалися ж здебільшого так звані в нас пісні арештантські, одначе, всі відомі". Про ці суворі місця заслань складалися смутні, протяжливі, як стогін, пісні. В них постійно звучали дві теми – тема туги за свободою й тема ув'язнення. В них чутні стогони каторжан і дзенькіт кайданів:

Когда на Сибири займется заря
И туман по тайге расстилается,
На этапном дворе слышен звон кандалов –
Это партия в путь собирается…
Раздалось: "Марш вперед!" – и опять поплелись
До вечерней зари каторжане.
Не видать им отрадных деньков впереди,
Кандалами грустно стонут в тумане.
(Друга половина XIX ст.)

До речі, на мотив цієї каторжної пісні будьоновець М. Кооль написав популярний більшовицький шлягер "Там вдали, за рекой". І взагалі, більшовикам подобалася кримінально-злодійська тематика. Сам Й. Сталін якось на торжестві на честь героїв-полярників попросив Л. Утьосова заспівати пісню "С одесского кичмана"[3].

---

[3] кичман – в'язниця, карцер

Багато каторжних пісень написали самі засуджені, що відбували строк, тому автори їх залишилися невідомими. Можна лише здогадуватися по стрункості стилю й правильності рими, хто складав їх – освічений дворянин або неписьменний селянин. Але і той, і інший перебували в однакових умовах підневільної роботи і суворого побуту, тому і пісні за характером мало чим відрізнялися одна від одної. Напевно, однією із самих вражаючих каторжних пісень є "Александровский централ". Її співали в різних місцях, по-різному, під гармошку або "під язик", у шинку або на етапі, кожного разу додаючи, як водиться, нові й нові деталі. Кожний виконавець виходив із свого досвіду, із своєї біографії, тому пісня дійшла до наших днів занадто довгою.

Далеко в стране Иркутской
Между двух огромных скал,
Обнесен стеной высокой,
Александровский централ…

У пісні відчувається невдоволення царським режимом, розумами людей уже заволоділа революційна ідея. На каторгах і засланнях заспівали "Варшавянку", "Марсельезу" і "Мы кузнецы, и дух наш молод" (Але через те, що ці пісні співалися в острогах, ми не ризикнемо назвати їх блатними).

А ось пісню "Умирающий" Василя Немировича-Данченка, брата відомого режисера, фундатора МХАТ, – небезпідставно можна назвати блатною. Вона чудово "лягає" на знайомі три акорди:

Отворите окно... отворите!..
Мне недолго осталося жить;
Хоть теперь на свободу пустите,
Не мешайте страдать и любить!
То ли песня ль вдали прозвенела,
Что певала родимая мать?
Холодеет усталое тело,
Гаснет взор, мне недолго страдать!
Позабудьте меня... схороните...
Я прошу вас в могиле своей...
Отворите ж окно... отворите,
Сбросьте цепи мои поскорей!..

(1882 р.)

Фрагмент ще однієї пісні:

Глухой, неведомой тайгою,
Сибирской дальней стороной
Бежал бродяга с Сахалина
Звериной узкою тропой.
Там далеко за темным бором
Оставил родину свою,
Оставил мать свою родную,
Детей, любимую жену.
Умру, в чужой земле зароют,
Заплачет маменька моя,
Жена найдет себе другого,
А мать сыночка никогда.

(Друга половина XIX ст.)

Як виникли ці пісні? Хто їхні автори? Анонімні композитори й поети, не допущені в храм Мельпомени для тішення слуху шляхетної публіки, знаходили застосування своєму таланту в менш вишуканих закладах – у шинках, пивних і трактирах. Там публіка простіша, звичаї та смаки грубіш, і музикант, який володів інструментом, але не зробив кар'єру на естраді або у фешенебельному ресторані, знаходив свого слухача й шанувальника таланту.

Такий співак-музикант знав багато різних пісень – і смутних, і веселих, і про любов, і про війну, і про в'язницю, і про несолодку долю тих, хто його слухав. Він, мабуть, і був автором багатьох пісень. Адже розчулений піснею п'яний відвідувач шинку щедро нагороджував музиканта – коли півкарбованцем, коли чаркою горілки, що, власне, останньому і потрібно було. Але вслухавшись уважніше в слова і музику, не можна не віддати належне авторові – пісні написані талановито і з душею, які б не були вони на перший погляд прості й непристойні.

Читаючи "Злочин і покарання" Достоєвського, "Яму" Купріна, "На дні" Горького або "Петербурзькі нетрі" Крестовського, видно, як російські письменники давали шанс злодіям, повіям, пиякам і іншим пропащим особистостям залишитися людьми, хоча б на сторінках своїх романів. Читачеві неодмінно доводилося, що в гріхопадінні усіх цих сатиних, раскольникових, манек, тамарок винувате суспільство, соціальне середовище, мораль і моральна атмосфера системи. Коли б, мовляв, не жорстокі звичаї суспільства, де панує дух наживи і кривди, що штовхає людину на злочин, пияцтво й розпусту, то, мабуть, люди були б прекрасні, а помисли їх чисті.

Перенесемося із засніженого Петербурга кінця XIX ст. на південь, на початок XX ст., в Одесу – місто моряків і музикантів. Одесу можна вважати батьківщиною блатної пісні. Привнісши в пісню неповторний південний – "одеський" – колорит, невідомі автори подарували нам справжні шлягери: "Мурку", "С одесского кичмана", "Гоп-со-смыком" і багато інших. Саме Одесі блатна пісня повинна бути вдячна своєю легкістю, завзятістю, веселістю й афористичністю, що так підкуповує взагалі в пісні, а в блатній особливо. У Європі й Америці мало знайдеться естрадних зірок, які не пройшли б ресторанну школу. Але в нас ресторан – не місце відпочинку, а місце розгулу, пропалювання грошей і відчайдушних веселощів.

Хіба з нашого ресторану може вийти скільки-небудь пристойний музикант або співак? Так думає обиватель. І помиляється. Багато знаменитих артистів пройшли ресторанну школу. Саме школу, де доводилося під дзенькіт виделок і чарок, гомін відвідувачів і тютюновий чад виходити на естраду і співати, не звертаючи уваги на п'яні вигуки, снування офіціантів і далеко не творчу атмосферу питного закладу. Таку школу пройшли Лариса Доліна й Ольга Вардашева, Давид Голощокін і Юрій Антонов, Михайло Шуфутинський і Віллі Токарєв та багато інших. Часом у ресторані забута блатна пісенька одержувала свіже звучання і своє друге народження:

Одесса зажигает огоньки,

И корабли уходят в море прямо,
Поговорим за берега твои,
О, милая моя, Одесса-мама!..

Деякі пісні, написані і виконані невідомими авторами, стали народними, ввійшли в золотий фонд нашої пісенної культури і донині, незважаючи на "блатний" зміст, виконуються тенорами й басами з філармонічних конів: "По диким степям Забайкалья", "По пыльной дороге телега несется", "Сижу я в Сибири холодной" та ін. Є певна невідповідність в тому, що вимуштруваний на аріях оперний вокаліст під супровід фортепіано або симфонічного оркестру співає подібні пісні в Колонному залі або на престижному концертному майданчику.

Але факт залишається фактом – блатна пісня, пройшовши довгий і нелегкий шлях через каторги й остроги, нічліжки і трактири, радянські табори й ресторани, вийшла на велику естраду і небезпідставно може називатися НАРОДНОЮ.

Радянський період нашої історії надзвичайно збагатив блатну пісню, адже не було і немає на землі держави, що поставила собі за мету посадити за грати свій народ, цинічно називаючи геноцид свободою. Як наслідок – поява паралельної культури з кримінально-тюремною тематикою, де блатній пісні відводиться провідне місце. Багато прозаїків, поетів і співаків відобразили у своїй творчості цю тему: Шаламов, Жигулін, Розгін, Гінзбург, Галич, Висоцький, Алешковський, Кричевський та ін. Обвинувачуваним підсумком тюремному соціалізму може слугувати творчість О. Солженіцина.

Ни партера нет, ни лож, ни яруса,
Клака не безумствует припадочно,
Есть магнитофон системы "Яуза",
Вот и все. И этого достаточно!

О. Галич

Донедавна блатна пісня в нашій країні була нібито поза законом. Не те, щоб вона йшла врозріз з офіційною ідеологією, викривала соціальну несправедливість, а просто різала слух ідеологічним працівникам, оскільки нагадувала про тюремну сутність нашої країни. От чому блатна тема принесла першу популярність і Висоцькому, і Алешковському, і Шандрикову, і Розенбаумові, хоча в кожного з них було багато й інших – "хороших" пісень. Але гарні пісні не збуджували, не хвилювали. А от виконав співак "блатнячок" – і навколо його імені виник ореол "протестанта", "революціонера", просто "свого хлопця".

Ще Леонід Утьосов записував на платівки і виконував з естради "Лимончики", "Гоп-со-смыком", "С одесского кичмана" та інші пісні, але це було давно – в 1930-ті роки. У повоєнний час "блатняк" заборонявся. Його не співали з естрадних підмостків, не транслювали по радіо й телебаченню.

У кіно зрідка миготіло щось подібне. Таке сталося в кінофільмі "Два бійці", коли необхідно було звернути увагу, що один із героїв фільму родом саме з Одеси. Взяти популярну блатну одеську пісню автори не ризикнули – цензура відразу б заборонили не лише цю пісню, а, мабуть, і весь фільм. Тоді вони складають стилізацію "під Одесу":

Шаланда, полные кефали,
В Одессу Костя приводил,
И все биндюжники вставали,
Когда в пивную он входил...

У підсумку пісня ввійшла в кінофільм, автори не постраждали, а народ в ресторанах заспівав ще одну блатну пісню, до того ж дозволену цензурою.

В часи хрущовської відлиги дихати стало легше, і Кирило Лавров у фільмі "Верьте мне, люди" навіть заспівав "Таганку".

Цыганка с картами, дорога дальняя,
Дорога дальняя, казенный дом.
Быть может, старая тюрьма центральная
Меня, парнишечку, по новой ждет.
Таганка, все ночи, полные огня,
Таганка, зачем сгубила ты меня?
Таганка, я твой бессменный арестант –
Погибли юность и талант в твоих стенах

и т.д.

При Брежнєві кіношникам теж не заважали співати "блатняк". Згадаємо хоча б "Операцию Ы" – "Постой, паровоз, не стучите, колеса...". Але все це подавалося як деталь, епізод або барва, у сатиричному світлі, підкреслюючи невинність або безпомічність "карного елемента". А в цей час у ресторанах, на весіллях, ювілеях та інших веселощах люди замовляли музикантам зіграти щонебудь "за Одессу-маму".

Жанр блатної пісні вельми демократичний і містить як високохудожні твори, так і стряпанину.

Летит паровоз по долинам, по взгорьям,
Летит он неведомо куда.
Мальчишка назвал себя жуликом и вором,
И жизнь его – вечная игра.
Постой, паровоз, не стучите, колеса,
Кондуктор, нажми на тормоза!
Я к маменьке родной с последним приветом
Хочу показаться на глаза.
Не жди меня, мама, хорошего сына!
Твой сын не такой, как был вчера.
Меня засосала опасная трясина,
И жизнь моя – вечная игра.
А если посадят меня за решетку,
В тюрьме я решетку пробью,
И пусть луна светит своим продажным светом,
А я все равно убегу…

и т.д.

Сиреневый туман

Сиреневый туман над зоной проплывает.
Над тамбуром горит полночная звезда.
Конвой мой не спешит, конвойный понимает,
Что с девушкою я прощаюсь навсегда

и т.д.

С одесского кичмана

С одесского кичмана

Бежали два уркана,
Бежали два уркана да на волю.
На Вяземской малине
Они остановились,
Они остановились отдохнуть

и т. д.

Підсумовуючи, зазначимо, що пісенний жанр надзвичайно різноманітний і не можна однозначно говорити, яка пісня погана, а яка варта уваги слухача чи дослідника. Тому, на наш погляд, завжди слід ставитися виважено до будь-якого пісенного жанру, звертаючи увагу і на час створення, і на обставини, в яких ця пісня складалася. Отже, нами була зроблена спроба підійти до розуміння жанру блатної пісні без політичного чи ідеологічного забарвлення. Детальніше дослідження цього незвичайного феномена розглянемо в подальших працях.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Коралли В.* Сердце, отданное эстраде: Записки куплетиста из Одессы. – М.: Искусство, 1988. **2.** *Шелег М.* Аркадий Северный: Две грани жизни. – М.: ННН, 1997.
3. *Шуфутинский М.* И вот стою я у черты… - М.: Триэн, 1997.

Надійшла до редколегії 16.10.2000 р.

УДК 789.983

С.П. Горохова

ОСОБЛИВОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТЕМБРІВ У РОК-МУЗИЦІ

Розглядаються темброві характеристики рок-музики, їх застосування та використання в творчості окремих груп

Система виразних засобів рок-музики – це передусім музичні засоби (тембр, ритм, гармонія, виконавські прийоми та ін.), так і немузичні, що набувають важливого звукозображувального значення. Ці засоби підпорядковані певній ієрархії і мають неоднакову значимість. Тембр у рок-музиці є одним із найважливіших її виразних засобів. Його роль істотна і багатофункціональна. Функції тембру як в академічній, так і в рок-музиці багато в чому подібні. Серед них можна відзначити найважливіші: 1. Формотворча, 2. Виразна, 3. Драматургічна, 4. Семантична. Крім того, тембр в академічній музиці деякою мірою може слугувати ознакою певного жанру, а у творах модерністських напрямів, де гіпертрофована роль тембру, останній виконує роль звукового дизайну.

У рок-музиці тембр виконує більш істотну роль, визначаючи її стилістику, а також творчі манери окремих виконавців і колективів, тобто є важливим засобом індивідуалізації у рок-виконавстві. В. Медушевський зауважив, що "звук... сам по собі... може передавати певний смисл рок-музики" [1]. Якщо музичний твір, написаний для одного інструмента (у жанрі академічної музики), може мати, наприклад, різноманітні перекладення для іншого або навіть декількох інструментів, і це не відбивається істотно на його змісті і стилі, то подібні метаморфози в сфері рок-музики позбавляють дану (авторську) конце-

пцію її сенсу. У зв'язку з цим у рок-музиці існує поняття "саунд" (звучання), що відображає специфіку звучання того або іншого інструмента або стилю.

Тембр інструмента або голосу є "фірмовим знаком" артиста чи колективу. Завдяки електронним ефектам звучання музичних інструментів стає надзвичайно різноманітним, зокрема існують щонайменше два шляхи: імітація засобами електронного синтезу тембрів інших інструментів (у тому числі "академічних" – скрипки, фортепіано, органа, духових та ін.). Великі можливості притаманні клавішним і синтезатору. Інший шлях – створення принципово нових тембрів, нової концепції звука, що стала своєрідною естетичною категорією рок-музики.

Значний тембрально-звуковий потенціал естрадних електронних інструментів спричиняє надзвичайно барвистий і багатогранний емоційно-колористичний спектр звучання. Наприклад, електрогітара соло може мати глухий, матовий звук, що нагадує тембр валторни, або співуче легатне віолончельне звучання, а в інших випадках – різкий "металевий" звук. Тому пропонуємо структурну схему даної проблеми:

1. Тембр як один із чинників, які визначають стилістику рок-музики.

2. Тембр як засіб звукової колористики.

3. Тембр як виразник різноманітних емоційних станів, що сприяє розкриттю семантики твору.

4. Роль прийомів звукодобування (інструментальних і вокальних) у пошуку і створенні нових тембрів.

5. Тембр як один із головних елементів, що визначають особливості фактури рок-музики.

Розглядаючи перший з наведених аспектів, слід зазначити, що кожний стиль рок-музики має своє "тембральне обличчя". Так, хард-рок характеризується різким, "металевим», гітарним саундом, фьюжн – своєрідним сполученням тембрів гітар і духових інструментів, соул – яскраво проявляється тембром клавішних (фортепіано). Такий "тембральний" підхід до стилістики визначає й особливості фактури твору.

Загалом можна сказати, рок – це насамперед звучання електрогітари, що через історично сформовану традицію є домінуючим інструментом у складі рок-ансамблю (гітара-соло, гітара-ритм, бас-гітара). Саме цей інструмент мав основне виконавське навантаження. Гітарі, завдяки електроніці, різноманітним прийомам звукодобування, що дозволяють створити не лише свій оригінальний звук, але й імітацію інших інструментів, притаманна надзвичайно різноманітна тембральна палітра. Наприклад:

ОРИГІНАЛЬНИЙ ТЕМБР

1. "Дзвінкий", прозорий (акустична гітара).
2. Глухий, "ватяний" (електрогітара).
3. Світлий, різкий.
4. Матовий, м'який.
5. Жорсткий, металевий.
6. Відсторонений, "космічний".

ІМІТАЦІЯ

1. М'який, приглушений, насичений (орган).
2. Густий, співучий (віолончель).
3. "Просторовий" (вібрафон).
4. М'який, об'ємний (електроклавішні).
5. Такий, що імітує специфічний тембр саксофона.

Можливості ж синтезатора в цьому плані практично необмежені, прикладом тому є творчість американського виконавця й автора Стіві Уандера, який за допомогою цього інструмента створив значну частину своїх творів шляхом синтезування, а потім – зведення воєдино партій усіх музичних інструментів із відповідними їм тембрами. Крім того, інструмент здатен відтворювати тембри незвичних для рок-музики інструментів, наприклад, полювального ріжка, вібрафона, струнних, органа. Слід зауважити, що розглянуті можливості імітації названих інструментів функціонально не збігаються. Якщо синтезатор частіше є своєрідним "замінником" іншого інструмента, то тембральна розмаїтість при виконанні на гітарі – є засіб самовираження, творчого стилю музиканта. Пропонуємо шкалу емоційно-семантичних значень звука (за зростаючим ступенем емоційності):

1. Відсторонення
2. Умиротворення
3. Епічність
4. Прохання
5. Замисленість
6. Меланхолія
7. Стогін
8. Тривога
9. Похмурість
10. Драматизм
11. Напруженість
12. Пристрасть
13. Експресія
14. Екстатичність
15. Агресія
16. Шаленство

Таким чином, можна дійти висновку, що великі можливості у виборі тембру, дозволяють йому розширити межі власне колористики і вийти на якісно інший, семантичний рівень. При цьому, наведена класифікація не вичерпує можливості естрадного інструментарію. Водночас, усі емоційно-семантичні нюанси досить опосередковані, оскільки інструментальна партія сама по собі не має поетичного тексту і порою не відповідає або навіть суперечить змісту вокального тексту (що може зумовлюватися ідейними міркуваннями).

Іншою стороною фатальної колористики є принцип з'єднання тембрів різних інструментів, який залежить, зокрема, від стилю композиції. Так, традиційний хард-рок чільне місце відводить гітарам зі звуком, майже завжди перекрученим підсилювачами. При цьому звук може бути навмисне "брудний", фальшивий, детонований. Клавішні інструменти є лише фоном, гармонійною і фактурною підтримкою. Багато гітарних віртуозів досягнули великих

вершин майстерності в оволодінні технікою гри на інструменті. Причому майже кожний із них має свою неповторну манеру гри, свій звук.

Різноманітна тембральна палітра гітар пояснюється винаходом особливих електронних ефектів (фузз, бустер та ін.), що набули поширення із середини 1960-х рр., зробивши звучання блюз-року інтенсивнішим, "важчим". Фактично, вони стали однією з передумов хард-року, хоча сам цей термін став широко вживатися лише з 1969 р. у зв'язку з виконавською практикою групи "Led Zeppelin". Характерною ознакою цієї манери була унісонна гра опорних, коротких фраз – рифів одночасно ритм- і бас-гітарою, що відразу "обважнило" звучання. Одним із піонерів такої манери гри був американський виконавець Джиммі Хендрикс. Унікальний тембр гітари Хендрикса, що домінує у його композиціях, неможливо сплутати з будь-яким іншим. Звуки його гітари переривчасті й експресивні, що начебто агонізують, підкреслено неприродні і заворожливі, перекручені електронікою.

Соло-гітара Роджера Уотерса (група "Pink Floyd") має глибоке, густе, "органне" звучання зі специфічними прийомами звукодобування (жорстка атака звука, вібрації, глісандо в межах одного тону або півтону і т.д.). Незвичайно виразна оригінальна "авторська" інтонація жалібно-прохального характеру, на змінних півтонах. Те ж саме можна сказати про інші творчі манери цього напряму: "на слуху" у багатьох цінителів жанру "шалена" гітара Річі Блекмора, задумливо-стримана – Марка Нопфлера, неповторна за яскравістю динамізму, експресивна – Рорі Галлагера та ін. Таким чином, визначальною складовою тембрального забарвлення звука є особливість індивідуальної творчої манери виконавця.

Багато з них винайшли власні прийоми гри на гітарі. Так, Ван Хален розробив "молоточкову" техніку гри двома руками по грифу. Річі Блекмор часто використовує тремоло, а також, разом з іншими виконавцями, "слеп" (клацання, звук добувається ударом внутрішньою стороною великого пальця стакато). "Rolling Stones" часто використовували слайд-гітару, що відтворює при особливій манері гри "пливучі", вібруючі звуки. Загалом, стиль хард-рок надає перевагу використанню чистих інструментальних тембрів, переважно гітарних. Клавішні відіграють другорядну роль.

Такий яскраво виражений форсований гітарний саунд знайшов своє винятково, гіпертрофоване вираження в стилі хеві-метал, де звуки музичних інструментів, перекручені перевантаженнями, нагадують скрегіт і скрип металу. Цей напрям також позначається поняттями trash, speed. Найвідоміші його представники – групи "AC/DC", "Ария", "Черный кофе" та ін. Подібне звучання позбавлене тембральних і емоційних нюансів, стиль виконання – спрощений, позбавлений віртуозної імпровізаційності, характерної для хард-року. Це цілком природно, оскільки в цьому стилі домінує прийом унісонної гри однієї партії двома гітарами, що істотно обмежує можливості солістів, проте максимально обважнює звучання. Власне, таку практику хеві-метал почерпнув у хард-року.

"Американізована" сфера рок-музики (соул, фьюжн) має набагато більш широку інструментальну палітру. Це пояснюється розширеним інструментальним складом, переакцентуванням ролей головних інструментів. Так, соул надає клавішним велику роль, зробивши їх рівноправними серед інших інструментів. На ранньому етапі це було фортепіано (Рей Чарльз), пізніше – електроклавішні (Стіві Уандер, Отіс Феддінг, "Стакс Вольт" та ін.). Допускається також використання духових інструментів (труби, тромбони).

Характерною особливістю стилю є раціональний підхід до використання тембральних фарб (при всьому багатстві їхнього арсеналу). Акцент робиться на віртуозність виконання в манері "скет", притаманній інструментальним соло у виконанні гітари, фортепіано або у вокальній партії. В іншому разі весь інструментарій виконує функцію лише ритмічної підтримки для вокаліста (Харольд Мелвін, "Стайлістикс", "О-Джейз" та ін.).

Змішані тембри використовує також джаз-рок, предтечею якого був брас-рок (тобто з мідною духовою секцією). Духові інструменти могли виконувати сольні партії (трубач Майлз Девіс), або змішуватися з тембрами інших інструментів. Водночас широко використовувалися типові для року електронні тембри й ефекти.

У "інтелектуальних" напрямах хард-року інструментальне tutti набуває симфонізованого звучання (симфо-рок, арт-рок). Якщо в традиційному хард-року домінувала гітара, то тут на перший план виходять клавішні; загалом звучання надзвичайно насичене фактурно і тембрально. Таким чином, утворюється своєрідне сполучення рóкового й академічного симфонічного звучання. Подібні експерименти здійснювалися лише в студійних умовах через їхню технічну складність.

Невід'ємною частиною рóкового саунду є так звана "космічна" музика, що виконується синтезаторами. Таке звучання не асоціюється з тембрами усіх відомих інструментів, воно "абстрактне". "Чисте" електронне звучання визначає стиль "спейс-рок" (космік-рок). Це – спроба створити певну просторову "музику сфер", наповнену резонансними ефектами, найчастіше покликаною створити відчуття пустоти, вакууму, в якому перебуває слухач. Часто така музика використовується в кінематографі для ілюстрації "космічних" сюжетів. Смисл її – у зсуві часового чинника сприйняття музики. Фактично це вільна алеаторика, що надає широкі можливості для фантазії виконавця.

Уперше подібні експерименти здійснювалися в 1966 р. групами "Beatles" і "Beach Boys" у студії, "Pink Floyd" і Френком Заппою на сцені. У хард-рока вони мали "психоделічне" значення, тобто прагнули, поряд з іншими засобами, і зокрема відеоімітацією галюцинацій, до зміни свідомості і сприйняття. Пізніше, у "новій хвилі", вони відігравали роль суто зовнішнього антуражу.

Великого значення в рок-музиці набувають образотворчі звукові ефекти, але іншого роду. Вони можуть уплітатися в музичну тканину як додатковий звуковий колорит, або бути окремими фрагментами композицій досить великої протяжності і мати певне значеннєве навантаження. Такі образотворчі ефекти є або імітацією натуральних (конкретних) звуків, створених за допомо-

гою музичних інструментів, або заздалегідь записані на плівку і вплітаються в музичну тканину.

Подібні ефекти "беруть участь" у створенні символічних образів. Наприклад, концептуальна ідея альбому "Animals" (група "Pink Floyd") про людей – "вівців", "собак" і "свиней" проілюстрована натуральними звуками тварин. Ці лейтмотиви-символи пропускаються через синтезатор, спотворюються, набувають незвичного звучання, що пов'язується з розвитком і трансформацією образів.

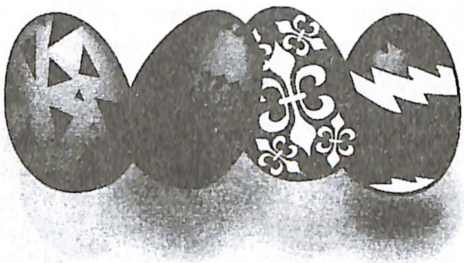
Немало подібних прикладів можна знайти й в інших альбомах цієї групи. Так, альбом "Dark side of the Moon" (1973) відкриває композиція, що містить тривалий немузичний фрагмент (4 хвилини) із записом різноманітних побутових шумів: цокання часів, звуки кроків, голос диктора, сміх, шум мотора машини, вибух, дзенькіт будильника та ін. Ці звуки-символи мають певне семантичне значення і вплітаються в музичну тканину.

У іншому разі (пісня "The Money") такий "натуральний" звуковий супровід (звуки працюючого касового апарата) лише підкреслюють, роблять деякою мірою наочним зміст даної композиції. Винахідливість музикантів у даній сфері практично не має меж. Так, надзвичайно виразна імітація руху поїзда в одній із композицій групи створюється дуже скупими засобами: ритм руху імітують барабани і бас-гітара, звук гудка тепловоза, високий і пронизливий, створюється вельми жорсткою атакою звука на гітарі. Загалом складається відчуття махини, що невблаганно насувається; при цьому поступово зростає темп руху і гучність. Потім звуки "тануть" удалині, змінюються птиць, зімітованими високими, пронизливими звуками синтезатора з додаванням "натуральних" пташиних голосів. Таким чином, демонструються великі можливості інструментів і висока майстерність музикантів. У альбомі "Стіна" (1979) можна почути звуки вертольота, що летить, дзенькіт скла, що розбилося, плач дитини, телефонні переговори та ін. Таким чином, рок-музика у сфері використання такої широкої тембрально-звукової палітри безумовно лідирує серед інших напрямів музики XX ст.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Цит.: Хижняк И. "Парадоксы рок-музыки: мифы и реальность". – К., 1989. – С. 78.

Надійшла до редколегії 25.09.2000 р.



Краєзнавство
Фольклористика

УДК 947.7 (043)

Є.С. Ярошенко

ОХОРОНА ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИХ ТЕРИТОРІЙ І РЕГІОНАЛЬНА ПОЛІТИКА В УКРАЇНІ

Розглядаються можливості імплементації міжнародного досвіду в пам'яткоохоронну сферу України для покращення механізму охорони та збереження національної культурної спадщини

Охорона національної культурної спадщини є пріоритетним і неминучим обов'язком держави. На цьому наголошується в багатьох законодавчих актах, зокрема в Конституції України (стаття 54). Проте сучасна ситуація з охороною історико-культурних цінностей характеризується дуалістичними тенденціями. Фінансовий стан цієї сфери залишає гнітюче враження. Нереалізовано багато цікавих проектів, пов'язаних із туристичним розвитком більшості території України, по відродженню історичних міст та старовинних садиб, відновленню історичних пам'яток.

Лише порівняно недавно вчені почали акцентувати увагу на непересічній науковій цінності культурної спадщини в розвитку досліджень і накопиченні наукових знань. Це зумовило значні зміни і в пам'яткоохоронній сфері. Відроджуються із забуття імена видатних пам'яткоохоронців[1], мистецтвознавців, відновлюються культові пам'ятки та святині. Майже у всіх регіонах України з'явилися в останній час фундаментальні історико-краєзнавчі дослідження, напрацьовується законодавча база. Старе місто у Львові та Кам'янець-Подільська фортеця поповнили перелік українських цінностей у Списку всесвітньої спадщини, що охороняються ЮНЕСКО, вийшов і перший том "Зводу пам'яток історії та культури України", який присвячено культурній спадщині Києва [2]. При цьому у сприйняті культурної спадщини все значимішою є тенденція – переносу уваги з охорони окремих пам'яток історії та культури на збереження історичного середовища, археологічних територій, архітектурних комплексів, а також центрів їх зосередження[3].

Такі складові культурного середовища, як історична сільська та міська забудови, етнокультурні традиції, зокрема і виробничі, що матеріалізувалися в традиційних ремеслах і специфічних формах природокористування, все більше сприймаються вже не просто як елементи природного фону чи необхідні умови збереження пам'яток, але й як суттєвий додаток до культурної спадщини, що визначає самобутність країни та неповторний образ регіонів. І тому є нагальною потребою актуалізувати завдання по формуванню в Україні сталої системи охорони історико–культурних територій, неповторність яких зумовлена поєднанням в її межах меморіальних, архітектурно-містобудівних, археологічних пам'яток.

Нині вже зрозуміло, що охорона і використання поодиноких пам'яток історії та культури не може бути ефективною поза межами оточуючої її історичної та природної території – з точки зору їх остаточного сприйняття, і з позиції підтри-

мання функціональної життєздатності. Втім в існуючій пам'яткоохоронній структурі історико-культурні території відсутні, тому імплементуючи міжнародний досвід в пам'яткоохорону сферу, потрібно чітко виділити типи історико-культурних територій, і класифікувати їх. Автор пропонує наступну класифікацію.

ІСТОРИЧНІ МІСТА. Як правило, комплекс архітектурних та історичних пам'яток, що збереглися на площі малого міста, тісно пов'язані з його природним ландшафтом і репрезентують цілісну історичну територію.

Дещо інший тип історико-культурних територій - історичні центри та старовинні квартали великих міст. Розвиток подібних зон в межах міста має підпорядковуватися загальним завданням розвитку міського конгломерату, таким чином вони впливають на загальноміську структуру. Проте, завжди є можливість виділення таких зон та створення в їх межах історико-культурних територій з особливим режимом використання (старе місто у Львові, Кам'янець-Подільська фортеця).

ІСТОРИЧНІ СІЛЬСЬКІ ПОСЕЛЕННЯ. До унікальних історичних територій належать нечисельні сільські поселення, що зберегли в недоторкнутому виді свій архітектурний і соціокультурний обрис. За умови значної концентрації таких пам'яток на порівняно великій площі сільського адміністративного району вся його територія разом з центром - малим містом - може претендувати на особливий історико-культурний статус.

МОНАСТИРСЬКІ КОМПЛЕКСИ. Цей тип історико-культурного комплексу може бути створений в межах багатьох монастирів України. Спільний задум освоєння регіону поєднує в цьому випадку монастирські будови, безліч інженерних споруд і сільськогосподарських угідь, які об'єднані, як правило, не лише господарським, але й духовним началом.

САДИБНІ КОМПЛЕКСИ. Частина з них уже нині охороняються і мають статус окремої пам'ятки або музею-садиби, музею-заповідника (Качанівка).

ПОЛЯ БОЙОВИЩ. Особливе місце в переліку історичних територій належить овіяним легендами полям бойовищ (Хортиця, Крути, Берестечко). Зважаючи на практичні засади, для збереження подібних об'єктів головним є не стільки створення відповідного музею, скільки збереження або відновлення історико-культурного і природного - ландшафтів, які нерозривно пов'язані з конкретною історичною подією.

ІСТОРИЧНІ ПРОМИСЛОВІ ТЕРИТОРІЇ. До цього типу історико-культурних територій потрібно віднести колишні промислові та інші виробничі ділянки, що зберегли ознаки технологічної культури та життя минулих років. Нині подібні зони в Україні практично не виділяються, хоча про одну з них знає майже не кожен мешканець Землі - зона Чорнобильської катастрофи.

АРХЕОЛОГІЧНІ ТЕРИТОРІЇ. Необхідність їх виокремлення пов'язано з тенденцією переходу від охорони і вивчення окремих археологічних пам'яток до дослідження археологічного спадку загалом. Данні території представлені археологічними землями (комплекс уже відомих пам'яток та ще

не досліджених, але потенційно багатих на археологічні об'єкти) в їх поєднанні з природним оточенням. Охорона цієї території надзвичайно важлива з огляду на забезпечення цілісності земель і збереження природних факторів: рельєфу, рослинності тощо. Виділення археологічних територій важливе ще й через можливість створення спеціалізованих археологічних заповідників (наприклад в Ольвії, Херсонесі).

Подібна практика по відношенню до історико-культурних та природних територій безумовно повинно знайти відображення в регіональній політиці. В більшості регіонів України існують важливі передумови для виникнення на цій підставі вельми привабливих для інвесторів та перспективні у фінансовому розрахунку проектів (науково-освітні комплекси, туристично-екскурсійні та рекреаційні структури). Всі господарські заходи повинні супроводжуватися особливими соціальними програмами, що передбачають не лише будівництво об'єктів соціальної інфраструктури, але й різні форми залучення місцевого населення до роботи даних структур, які б забезпечили функціонування соціально – культурної території.

Отже культурна спадщина є особливим чинником соціокультурного і економічного розвитку регіонів. У більшості випадків вона здатна забезпечити розвиток території спираючись на використання саме цієї, специфічної, притаманної даному регіону, особливості, а не штучного, під час - економічно безперспективного залучення сучасних промислових або сільськогосподарських технологій.

Для територій, що не мають значного промислового потенціалу такий розвиток може стати однією з реальних можливостей економічного росту. Це зумовлює необхідність розробки особливого статусу подібних територій, що повинні містити два основних положення:

1) Офіційне визнання цінності та неповторності історико-культурної спадщини в кожному окремому регіоні та законодавче підтримання заходів по її охороні (виявлення ресурсів та їх внесення до державного обліку, заснування історико-культурних територій, визначення режиму використання підлеглих земель, здійснення охоронних та реставраційних робіт, екологічний та архітектурний контроль).

2) Створення економічних умов збереження та використання спадщини. Це зумовлює як пряму державну допомогу для відновлення й охорони об'єктів культурного надбання, так і проведення особливої податкової політики, що сприяє вкладенню коштів для реалізації програми розвитку територій у вказаному напрямі.

Важливо підкреслити, що акцентування уваги на даному питанні не повинно трактуватися, як спроба домогтися тих чи інших виключних прав чи пільг для подібних територій. Вона відображає об'єктивні особливості їх місця в системі територіального розподілу праці. Подібний підхід відповідає конвенції ЮНЕСКО про охорону всесвітньої спадщини та природного середовища, яка

рекомендує державним установам "провадити загальну політику, направлену на надання культурній спадщині визначених функцій в громадському житті та на включення охорони цього надбання до програми загального планування"[4].

Тобто, настав час порушити питання про формування системи історико-культурних територій в Україні та про їх юридичний та економічний статуси. На цій основі потрібно напрацювати нові принципи й методи збереження культурних об'єктів, обгрунтувати стратегію господарського та соціально-культурного розвитку регіону в умовах дбайливого ставлення до культурної спадщини. Такий підхід дозволить радикально відмовитися від набутої практики "мертвої музеєфікації" культурних цінностей, від спроб збереження лише зовнішніх атрибутів пам'яток історії та культури.

Створення системи охорони та збереження історико–культурних територій з акцентом на збереження їх внутрішньої цілісності дозволить органічно включити найбільш цінні пам'ятки в сучасне життя України, тим самим зробивши їх основою економічного розвитку окремих регіонів.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Заремба С.З.* Пам'яткознавство в Україні: історія і сучасність // Праці Центру пам'яткознавства. - К., 1992. - С. 5-24. 2. *Рашевський Д.* Державна система охорони пам'яток історії та культури (Передумови і доконечність її реорганізації) // Пам'ятки України. - К., 1993. - №1-6. - С. 172-179. 3. *Акуленко В.* Термінологічні колізії в пам'яткоохоронній сфері // Історія України: маловідомі факти, імена, події. – К.: Рідний край, 1999. - Вип.8. – С. 30-33. 4. *Україна в міжнародно–правових відносинах.* Кн.2: Правова охорона культурних цінностей / НАН України; Інститут держави і права ім. В.М. Корецького. – К.: Юрінком, 1996.– 863 с.

Надійшла до редколегії 3.10.2000 р.

УДК 069.01 (477.5)

Д.Б.Баранов

ЕТНОГРАФІЧНО-КРАЄЗНАВЧІ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНИ У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX-ПЕРШІЙ ЧВЕРТІ XX СТ.

Досліджується процес складання та подальшого розповсюдження програм з етнографічно-краєзнавчих досліджень України у другій половині XIX-першій чверті XX ст. в історичному аспекті

Фактично невідомим питанням становлення української етнографії є процес складання й розповсюдження у другій половині XIX-першій чверті XX ст. програм з етнографічно-краєзнавчого дослідження України. Висвітленню цього вельми важливого питання протягом багатьох десятиріч не приділялося належної уваги. Єдиною працею є стаття В. Дашкевича «Програми до етнографічно-краєзнавчого дослідження України» [1, С.149-165]. Пізніше цей аспект розвитку національного народознавства розглядав В.Ф. Горленко в монографії «Нариси з історії української етнографії та російсько-українських етнографічних зв'язків» [2]. У кількох працях згадується про розробку різно-

манітних програм. Так, у статті Р.С. Данковської «Академік Микола Сумцов як діяч музею Слобідської України» [3, С.23-26] є згадка про програми, які розроблені співробітниками музею під його керівництвом. Таким чином, прагнучи висвітлити майже забутий доробок багатьох видатних учених, розглянемо найцікавіші програми з етнографічно-краєзнавчого дослідження України. Оскільки вивчені програми висвітлюють різні аспекти етнографічно-краєзнавчих досліджень, ми розглянемо їх в певній послідовності: спочатку загальноетнографічні програми, потім програми з окремих питань українського фольклору, далі - програми, що стосуються народних юридичних відносин, дослідження кустарного виробництва, народної музики, вивчення мовно-діалектних особливостей слобожан та історико - археологічні.

Загальні етнографічні програми.

Однією з найцікавіших у вітчизняному краєзнавстві є програма, яку склали в 1854 р. члени Комісії з етнографічного опису губерній Київського учбового округу В.Д. Дабіжа та відомий історик російської та української літератур, професор Харківського та Київського університетів А.Л. Метлинський [3, С.205-207]. Вона складалась з двох розділів: перший- з питань антропологічного характеру, другий - з питань щодо суспільного життя людини.

Найдетальнішу з загальноетнографічних програм розробив у 1873 р. Відділ етнографії Імператорського російського географічного товариства [4]. Вона складалась з передмови та дев'яти розділів, що охоплювали фізичні особливості українців, їх побут, звички та обряди, мову, народне мистецтво тощо.

У 1879 р. газета «Харків» друкує першу програму видатного українського вченого М.Ф. Сумцова під назвою «О собирании этнографического материала» [5], у складі питань про мову, маєток, одяг, харчування, хвороби, сільське господарство, кустарні промисли, правові відносини, культурний рівень селян. Яскравим прикладом загальноетнографічної програми до збору відомостей щодо окремого регіону є програма, що стосується району Північного Причорномор'я, яку було вміщено в «Працях VI Археологічного з'їзду в Одесі» [6, С.XXXII-XLII].

У 1891 р. група видатних харківських учених, членів Губернського статистичного комітету, вирішила скласти опис Харківської губернії у природознавчому та культурно-історичному аспектах, для чого розробила та надрукувала в місцевому «Харьковском сборнике» низку програм. Першою з них була «Програма для собирания этнографических сведений о крестьянском населении Харьковской губернии» [7, С.3-4] М.Ф. Сумцова, яка мала розділи про зовнішність та мову опитуваних, їх культурний рівень, побутові умови, одяг, основні заняття, народні звичаї тощо. Ця дуже докладна програма складена на основі попередньої програми 1879 р. і є її логічним продовженням. Далі друкувалась програма опису побуту сільського населення Харківської губернії [8, С.7] відомого харківського етнографа та редактора «Харьковского сборника» П.С. Єфименка, що мала у своєму складі питання щодо селянських маєтків, побуту селян упродовж календарного року та змін, які відбувалися в

селянстві на той час. У зв'язку з підготовкою до проведення у 1902 р. у Харкові XII Археологічного з'їзду в 1900 р. виникає «Программа для собирания этнографических предметов к выставке» [9, С.29-32] М.Ф. Сумцова. Поширенню цієї програми по всій Україні сприяло її передрукування упродовж кількох років у місцевій пресі та в літописі Катеринославської вченої архівної комісії (1904), але вже без підпису автора [10. С.213-219]. Чернігівська губернська архівна комісія у складі Г.О. Коваленка, П.М. Добровольського, М.М. Коцюбинського та інших видала в 1903 р. велику програму з дванадцяти розділів з археології, історії та етнографії Чернігівщини [11. С.33-65].

Під час підготовки до проведення XIII Археологічного з'їзду в 1905 р. розроблено програму для збору етнографічниих матеріалів по Катеринославській губернії [12, С.111-112] з питань, котрі докладно висвітлюють побут та культуру селян.

У перші роки радянської влади на Україні активно працюють як представники нової генерації українських учених, так і вже відомі вчені, наприклад, професор Харківського університету Д.К. Зеленін, що склав у 1919 р. «Программу этнографического обследования Слободской Украины» [13, ф-849, оп.1, од. зб. 437, арк.1-2], якою спрямовував місцевих краєзнавців на опис усіх сторінок народного побуту.

Окрему групу складають програми співробітників Харківського музею Слобідської України, розроблені під керівництвом академіка М.Ф. Сумцова. Так, хранитель Етнографічного відділу та другий директор музею Р.С. Данковська видала «Программу для уличных наблюдений преимущественно при экскурсиях на окраины города и в селе» [14, С.37-38]. Її ж перу належить «Программа для собирания сведений об украшениях окон в жилищах на окраинах городов и в сёлах» [15. С.40-41].

Програми з окремих питань українського фольклору.

Однією з перших у цей час, дуже цікавою за змістом та великою за обсягом, була надрукована на сторінках «Вістей» Російського географічного товариства програма збору відомостей про народні забобони українців [16, С.36-50] П.С. Єфименка, яка мала розділи про народні вірування, обряди та пам'ятки усного фольклору українців.

М.Ф. Сумцов у «Харьковских Губернских Ведомостях» за 1889 р. помістив статтю «Вниманию сельских жителей» [17], якою привертав увагу сільських мешканців до збирання традицій українського народного писанкарства. Для цього стаття містила питання, присвячені як самим писанкам, так і народним обрядам, пов'язаних з ними. В 1900 р. ця стаття була розширена та надрукована під назвою «Программа о собирании писанок и сведений о них» [18, С.36-37].

В 1925 р. Р.С. Данковська друкує «Программу для собирания обрядовых печений и сведений о них» [19, С.42-42]. Ця програма охоплює відомості про всі види існуючого обрядового печива. Тому ж авторові належить ще одна програма зі збирання свідчень щодо святкування селянами Трійці та Івана

Купала [20, С.44]. Завідувач Історичного відділу музею М.Є. Рєдін склав «Краткий план обследования базаров, рынков, ярмарок и т.д.» [21, С.39], в якому розглядає ярмарок, ярмаркову торгівлю, побут ярмаркових торговців.

Програми зі збору свідчень щодо народних юридичних відносин.

У 1878 р. у Київських університетських вістях надруковано програму збирання юридичних звичаїв та народних поглядів на карне право [22, С.1-51] видатного юриста та криміналіста, професора Київського університету А.Ф. Кістяковського. Програма містить цікаві етнографічні розділи про чаклування, клятви, жебрацтво, пияцтво тощо. Іншому аспекту народних юридичних відносин присвячена програма дослідження суспільних заорювань [23, С.269-271], що надрукована в «Харьковском сборнике» за 1887 р. без підпису, в якій розглядалися питання землеволодіння. Пізніше, знову ж таки в «Харьковском сборнике», друкується програма щодо селянських юридичних звичаїв [24, С.461-476] секретаря Губернського статистичного комітету В.В Іванова, де йшлося про громадянське право та громадянське судочинство. Уже за радянської влади в «Збірнику соціально-економічного відділу УАН» вийшла «Програма до збирання матеріалів звичаєвого права» [1, С.155] з передмови, основної частини у складі чотирьох розділів, та покажчика літератури про звичаєве право.

Програми дослідження кустарного виробництва

Вперше темою кустарного виробництва зацікавився відомий український етнограф та антрополог Ф.К. Вовк, який у 1873 р. на одному з засідань Південно-західного відділу Російського географічного товариства зробив доповідь «О сельских ярмарках и о значении их для изучения ремесленной и кустарной промышленности» [25, С.265-291]. Практичним результатом цього виступу було друкування звернення до сільських священників та мирових посередників з проханням надіслати повідомлення про ярмарки та місце виробництва товарів, що продаються на цих ярмарках.

Харківський статистичний комітет під час головування в ньому відомого економіста та професора Харківського університету І.П. Сокальського в 1882 р. вивчав кустарне виробництво Слобожанщини, для чого розробив бланк з загальними питаннями щодо респондента і його майстерні, та програму збирання відомостей з гончарного виробництва [26, С.108-110].

У зв'язку з проведенням у Харкові XII Археологічного з'їзду відомий етнограф В.П. Василенко розробив у 1902 р. «Проект инструкции для собирания материалов по технической терминологии» [27, С.66-71] - пояснювальну записку до проведення опросу та програму питань для окремої особи. Ф.К. Вовк підготував до цього ж з'їзду «Программу для собирания материалов по народной бытовой технике» [28, С.548-554], якою спрямував місцевих краєзнавців на вивчення народної техніки в різних галузях сільського господарства.

Програми дослідження народної музики.

Першою та новаторською за своїм змістом була «Программа для собирания сведений о кобзарях и лирниках» [29. С. 35] М.Ф. Сумцова (1900 р.). Її чотирнад-

цять пунктів розглядали тогочасний стан кобзарства, біографії цих носіїв народного епосу, їх репертуар. Важливим результатом друкування цієї програми було привертання уваги суспільства до кобзарів та лірників, завдяки чому вже в 1902 р. надрукувано 24 біографії і матеріали з репертуаром кобзарів Харківської, Полтавської та Чернігівської губерній. У подальші роки цей процес поширився по всій Україні, набув масовості, чому сприяло передрукування програми в Трудах комісії з влаштування XIII Археологічного з'їзду в Катеринославі [30, С.220-224].

У 1924 р. видатний український музикознавець-фольклорист К.В. Квітка видав найбільшу, детально розроблену програму дослідження народної музики під назвою «Професіональні народні співці й музиканти на Україні. Програма для досліду їх діяльності й побуту» [1, С.160], що складалась з дев'яти розділів, питання яких всебічно охоплювали народний музичний фольклор.

Програми вивчення мовно-діалектних особливостей слобожан .

Першими програмами з питань дослідження української та російської мов і їх діалектів на Слобожанщині були «Программа для собирания данных о языке великорусского населения Харьковской губернии» [31, С.9-13] та «Программа для собирания сведений о малорусских говорах Харьковской губернии» [32, С.14-15] професора історико-філологічного факультету Харківського університету М.Г. Халанського, які вийшли друком у 1891 р. Обидві програми присвячувалися вивченню виключно фонетики.

Найбільшою була «Програма до збирання діялектичних одмін української мови» [33] видатних українських мовознавців К.П. Михальчука та Є.К. Тимченка з 280 питань всебічного вивчення української мови.

Історико-археологічні програми.

У місцевому «Харьковском сборнике» за 1889 р. було вміщено заклик Історико-філологічного товариства при Харківському університеті [34, С.249-251] за підписами О.О. Потебні та М.Ф. Сумцова щодо виявлення та опису археологічних знахідок у Харківській губернії, збирання свідчень про старовинні церкви, сімейні архіви та мовні особливості слобожан.

«Харьковский сборник» у 1891 р. надрукував «Программу для собирания историко-географических и археологических сведений» [35, С.VII-X] видатного українського вченого професора Д.І. Багалія, де йшлося про стародруки, сімейні архіви тощо.

В «Працях» Комісії з підготовки до проведення в 1902 р. у Харкові XII Археологічного зїзду надруковано кілька програм різних авторів. Серед них «Программа для собирания сведений по церковным древностям» [36, С.25-28] професора історико-філологічного факультету Харківського університету Є.К. Рєдіна, яка містила свідчення про церковні пам'ятки та стародруки. «Программа для собирания сведений по первобытным древностям» [37, С.22- 23] та «Программа для собирания сведений по древностям историческим» [38, С.23-25] Д.І. Багалія з суто археологічних та топонімічних питань. Всі ці програми через кілька років були

передруковані під час проведення XIII Археологічного з'їзду в Катеринославі [39. С.207-212].

Таким чином, у другій половині XIX - першій чверті XX ст. здійснювалася різноманітна робота зі складання програм до збирання свідчень з історії, побуту та культури українського народу. Великий внесок в цю важливу справу зробили саме харківські вчені: Д.І. Багалій, П.С. Єфіменко, Є.К. Рєдін, М.Г. Халанський, М.Ф. Сумцов. Саме їх самовіддана праця заклала основи бурхливого зростання на початку XX ст. мережі різноманітних музейних закладів. Так, у 1904 р. на базі Етнографічної виставки XII Археологічного з'їзду виник один із найкращих на той час Етнографічний музей Харківського історико-філологічного товариства, на базі якого в 1920 р. було засновано Харківський музей Слобідської України ім. Г.С. Сковороди. Таким чином, розробка й розповсюдження численних програм збирання етнографічного матеріалу, без перебільшення, є великим досягненням вітчизняної народознавчої науки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Дашкевич В.* Програми до етнографічно-краєзнавчого дослідження України // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри української культури. - Х., 1927. - С.149-165. **2.** *Горленко В.Ф.* Нариси з історії української етнографії та російсько-українських етнографічних зв'язків. - К., 1964. - 248с. **3.** *Данковська Р.С.* Академік Микола Сумцов яко діяч Музею Слобідської України // Науковий збірник Харківської науково-дослідної катедри історії України. - Х., 1924. - С. 23-26. **4.** *Программа юго-западного отдела* Императорского Русского географического общества для собирания сведений по этнографии. - К., 1873. - 77с. **5.** *Сумцов Н.Ф.* О собирании этнографического материала. - Х., 1879. - 4 мая. **6.** *Вопросы*, по которым желательно получить сведения к съезду // Труды VI Археологического съезда в Одессе. - М., Т.1., 1886. - С. XXXII-XLII. **7.** *Сумцов Н.Ф.* Программа для собирания этнографических сведений о крестьянском населении Харьковской губернии // Харьковский сборник. - Х., 1891.- С. 3-6. **8.** *Ефименко П.С.* Программа для описания быта сельского населения Харьковской губернии // Харьковский сборник.- Х., 1891.- С.7. **9.** *Сумцов Н.Ф.* Программа для собирания этнографических предметов к выставке на предстоящем в 1902 году в Харькове XII Археологическом съезде // Записки Харьковского университета- Х., 1900.- Кн.3.- С. 29-32. **10.** *Летопись* Екатеринославской учёной архивной комиссии.- Екатеринослав., 1904.- С. 213-219. **11.** *Программа* для собирания сведений археологических, исторических и этнографических по Черниговской губернии // Труды Черниговской архивной комиссии.- Чернигов., 1903.- С. 33-65. **12.** *Программа* для собирания этнографических сведений по Екатеринославской губернии // Труды XIII Археологического съезда в Екатеринославе.- М.,1908.- Т.2.- С. 111-112. **13.** *Зеленин Д.К.* Записка об этнографическом музее при Харьковском университете. // СПб. Архів АН Росії, ф-849, оп.1, од. зб. 437, арк.1-2. **14. Данковская Р.С.** Программа для уличных наблюдений, преимущественно при экскурсиях на окраины города и села // Бюллетень Музея Слободской Украины.- Х., 1925.-ч.1.- С. 37-38. **15.** *Данковская Р.С.* Программа для собирания сведений об украшениях окон в жилищах на окраинах городов и сёл// Бюллетень Музея Слободской Украины.- Х., 1925.-ч.1.- С. 40-41. **16.** *Ефименко П.С.* Программа для собирания сведений о народных суевериях и поверьях в Южной Руси // Известия ИРГО.- СПб., 1866.- С. 1-10. **17**. *Сумцов Н.Ф.* Вниманию сельских жителей // ХГВ.- 1889.- 23 марта. **18**. *Сумцов Н.Ф.* Программа для собирания писанок и сведений о них // Записки Харьковского университета.- Х., 1900.- Кн.3.- С. 36-37. **19.** *Данковская Р.С.* Программа для собирания обрядовых печений и сведений о них // Бюллетень Музея Слободской Украины.- Х., 1925.-ч.1.- С. 42-43. **20.** *Данковская Р.С.* Программа для собирания сведений о праздниках Тройцы и Ивана Купала // Бюллетень Музея Слободской Украины.- Х., 1925.-ч.1.- С. 44. **21.** *Редин Н.Е.* Краткий план обследования базаров, рынков, ярмарок и т.д. // Бюллетень Музея Слободской Украины.- Х., 1925.-

ч.1.- С. 39. **22**. *Кистяковский А.Ф.* Программа для собирания юридических обычаев и народных воззрений по уголовному праву с предисловием о методе собирания материалов по обычному праву // Киевские университетские известия. - К., 1878., № 2.- С. 1-51. **23.** *Программа* для исследования общественных запашек // Харьковский сборник Х., 1887 - С. 269-271. *24. Иванов В.В.* Программа для собирания сведений о юридических обычаях у крестьян // Харьковский сборник.- Х., 1893.- С. 461-476. **25.** *Волков Ф.К.* О сельских ярмарках и о значении их для изучения ремесленной и кустарной промышленности // Записки юго-западного отделения ИРГО.- К., 1873.- Т.1.- С. 265-291. **26.** *Материал по обследованию* гончарного промысла в Харьковской губернии // Статистический листок.-Х., 1882.- С. 107-110. **27.** *Василенко В.П.* Проект инструкции для собирания материалов по технической терминологии. Программа вопросов для отдельного лица // Сборник Харьковского-историко филологического общества.- Х., 1902.- С. 66-71. **28.** *Волков Ф.К.* Программа для собирания материалов по народной бытовой технике доктора антропологии Ф. К. Волкова, разосланная по губернии Полтавским Предварительным Комитетом // Труды XII Археологического съезда в Харькове. - М., 1905.- Т.2.- С. 548-554. *29. Сумцов Н.Ф.* Программа для собирания сведений о кобзарях и лирниках // Записки Харьковского университета - Х., 1900.- Кн.3.- С. 35. *30. Летопись* Екатеринославской Учёной Архивной Комисси.- Екатеринослав., 1904.- С. 220-224. *31. Халанский М.Г.* Программа для собирания данных о языке великорусского населения Харьковской губернии // Харьковский сборник.- Х., 1891.- С. 9-13. *32. Халанский М.Г.* Программа для собирания сведений о малорусских говорах Харьковской губернии // Харьковский сборник.- Х., 1891.- С. 14-15. *33. Михальчук К.П., Тимченко Є.К.* Програма до збирання діялектичних одмін української мови // Записки наукового товариства в Києві.- К., 1911.- 202 с. *34. Потебня А.А., Сумцов Н.Ф.* Извещение от ИФО при Харьковском университете // Харьковский сборник.- Х., 1889.- С. 249-251. *35. Багалей Д.И.* Программа для собирания историко-географических и археологических сведений // Харьковский сборник.- Х., 1891.- С.7-10. *36. Редин Е.К.* Программа для собирания сведений по церковным древностям для XII Археологического съезда в Харькове // Записки Харьковского университета - Х., 1900.- Кн.3.- С. 25-28. *37. Багалей Д.И.* Программа для собирания сведений по первобытным древностям для XII Археологического съезда в Харькове // Записки Харьковского университета - Х., 1900.- Кн.3.- С. 22-23. *38. Багалей Д.И.* Программа для собирания сведений по древностям историческим для XII Археологического съезда в Харькове // Записки Харьковского университета - Х., 1900.- Кн.3.- С.23-25. *39. Летопись* Екатеринославской Учёной Архивной Комиссии.- Екатеринослав., 1904.- С. 207-212.

Надійшла до редколегії 18.10.2000 р.

УДК 7.045(415+477)

О.С. Частник

МОТИВ СПІРАЛІ В СИМВОЛІЦІ НАРОДНОГО МИСТЕЦТВА (ДІАЛОГ КУЛЬТУР І ТРАДИЦІЙ)

Розглядається символіка народного мистецтва на порівнянні елементів ірландської і української традиційної культури

Основу народного мистецтва будь-якої культури становить традиційна символіка. Традиційність не є чимось консервативним, відсталим; головна її ознака - збереження єдності людини з природою та світом узагалі, невід'ємної від творчості, тобто своєрідний "інтуїтивний космологізм" [1, 324-325]. Саме в народному мистецтві найчіткіше простежується "образний обмін між людиною і природою" [2, 58], адже остання є потужним джерелом символічних форм традиційної культури. Відповідно, художнє освоєння світу носіями такої культури здійсню-

ється засобами символічних комплексів (кодів), образність яких переважно запозичується з природного та культурного середовища.

Одним із домінантних кодів народного мистецтва є геометричний (графічний) код, який наслідує природні геометричні форми (коло, квадрат, лінія, спіраль, точка тощо). Елементи цього коду беруть початок безпосередньо від сакральної символіки найдавніших часів – верхнього палеоліту, мезоліту, неоліту. Дослідники переконливо довели, що такі символи, як мандала, лабіринт, спіраль, хрест та ін. первинно являють собою графічні ідеограми, в яких закодовані уявлення тієї чи іншої культури про світоустрій [наприклад, 3-5]. На думку Ю. Лотмана, такі елементарні символи мають значні смислові потенції, і саме вони утворюють символічне ядро культури [6, 13]. У зв'язку з цим цікавою видається проблема співвідношення універсального й етнічно-специфічного в символіці народного мистецтва різних культур. Зважаючи на художню взаємозумовленість оповідального та декоративного народного мистецтва, доцільно здійснювати таке порівняння в контексті кореляції вербальних і невербальних символічних кодів. При цьому словесні й графічні символи можна розглядати як тексти в широкому розумінні цього терміна ("будь-яка семантично організована послідовність знаків") [7, 13]. Дослідження символіки при такому семіотичному підході передбачає інтерпретацію змісту співвідносних текстів з виділенням інваріанта їхньої семантики.

Матеріалом для крос-культурного аналізу в цій статті обрано тексти традиційної орнаментики і народного епосу України та Ірландії. Такий вибір пояснюється не лише очевидною подібністю соціально-історичних умов розвитку цих географічно віддалених країн (через тривалу відсутність державності унікальну роль в історії культури обох народів відігравало саме народне мистецтво). Цікавою видається й інша, більш глибинна схожість. І давня Ірландія, і Україна-Русь - топологічно еквівалентні структури з чітко вираженою опозицією центру й периферії: обидві – на краю європейського цивілізованого світу, навколо лише первинний ворожий хаос океану і Степу. Ці обставини зумовили особливу "космічність" символічної образності традицій народної творчості України та Ірландії з поширеним мотивом долання замкненого простору (міста, острова) і виходу в загадковий відкритий простір ("чисте поле", дорога, океан). Шлях героя билини, казки, саги розкручується зсередини назовні по спіралі, з кожним обертом віддаляючись від вихідної точки. Не прямий, а "кривий", спіралеподібний шлях веде героя в замкнений простір "іншого світу" й назад.

Зображення спіралі або її елементів трапляються в українській народній орнаментиці (писанкарство, розпис, кераміка, витинанка, художня обробка дерева тощо) у вигляді "кривульок" (синусоїдна спіраль), "безкінечників" (замкнена), "баранячих ріжків" (розімкнена спіраль), "вужиків", "гадючок", "змійок" (хвиляста лінія) та ін., причому елементи можуть бути як криволінійними, так і стилізовано-прямокутними (див., наприклад, [8]). Спіраль та сім'я її похідних (правостороння, лівостороння, подвійна, потрійна спіралі, "колесо буття", трикветр тощо) є провідними в декоративному мистецтві

Ірландії - від художнього оформлення середньовічного Євангелія з Келза до сучасних комп'ютерних дизайнів у стилі неофольклоризму.

Інтерес до спіралі в "космологічному" народному мистецтві не випадковий. Адже, з одного боку, маємо близькість до природних просторових та часових форм (равлик, завитки вуха, вихор, вир, календарні цикли), а з іншого – естетичну досконалість та глибокий філософський зміст. Циклічна гармонія спіралі настільки вразила швейцарського математика Я. Бернуллі, що він наказав викарбувати на надгробнику своєї майбутньої могили слова "Eadem mutata resurgo" ("Змінена, я воскресаю знову"). У цьому вислові образно й стисло відбита діалектична суть графічної ідеї спіралі – вічне вдосконалення через повернення й трансформації. Як зауважує М. Дяченко, весь розвиток культури відбувається завдяки періодичним поверненням до старого, повторним "заходам" у минуле культури [9, 130]. Уже в міфах у зародковому стані міститься думка про періодичне відродження вихідного стану явищ у процесі їх змін, про спіралеподібний рух за принципом заперечення заперечення [10, 14-15].

Запитувати, що означає спіраль – це все одно, що розпитувати, що означає музика, вважає сучасний дослідник ірландського орнаменту А. Міган [11, 8]. Таке твердження небезпідставне, адже символ, за К. Юнгом, - це образ, зміст якого частково усвідомлюється, а частково – ні [5, 359], отже, відкритий для широкої інтерпретації. Семіотика взагалі має справу переважно з латентними, коннотативними значеннями. Щоб виключити довільність тлумачення символу, останній слід аналізувати на семантичному (що зображено), синтаксичному (як зображено) та прагматичному (для кого призначено) рівнях. Тільки такий комплексний аналіз дає можливість з певною мірою вірогідності інтерпретувати потенційно багатозначний зміст тексту.

Вивчаючи орнаментальний мотив спіралі на трипільському посуді і порівнюючи його з матеріалами обрядового (пісенного та танцювального) фольклору, Д. Гуменна дійшла висновку, що спіраль в архаїчній традиції палеоліту – не що інше, як графічний вияв міфу про лабіринт, важку й небезпечну дорогу душі померлого до вирію. "В неолітичній одежі, - пише дослідниця, - цей самий міф став виглядати, як умирання – воскресіння, одвічний цикл переходу від життя до смерті, поховання у недрах матері-землі й радісне проростання новим життям." [12, 90-92]. Так у процесі еволюції за формами спіралі, петлі, лабіринту закріплювалися сталі значення, теми символічного осмислення: життя й смерть, таємниця, шлях у потойбічний світ [3, 55]. Інакше кажучи, саме в мотиві спіралі відбулося символічне втілення архетипної теми "вічного повернення" (циклу "життя – смерть – відродження"). В міфопоетичній традиції це означало нове народження душі в потойбічному або земному (явище реінкарнації) світі, а в епічно-казковій – подорож героя у "щасливий інший світ" (Ірландія) або в "тридев'яте царство" (Україна) з оновленням після подвигу-випробування.

Наведене вище тлумачення спіралі отримає додаткове підтвердження, якщо звернутися до синтактики й прагматики цього символу. Аналізуючи просторо-

вий сценарій розвитку руху в лабіринті-ініціації, виконаному у вигляді подвійної спіралі, Л. Стародубцева звертає увагу на послідовність пересування дійових осіб від зовнішнього до внутрішнього, від тісного (вузький прохід) до просторого, від низького до високого, від замкненого до відкритого, від темряви до світла. В центрі лабіринту спіраль вивертається, і в русі від центру до виходу все повторюється симетрично, в зворотному порядку [3, 63]. Як бачимо, синтаксична будова спіралі ґрунтується на постійному чергуванні семантичних опозицій, які в знаковому комплексі символу передають ідею (щоправда, досить широку) метаморфози, переродження в новій, вищій якості.

Аналогічним чином, смисл зображення потрійних сполучених спіралей біля входу в тумулус в Ньюгрейнджі, Ірландія (мегалітичне поховання ще докельтської традиції, близько 2500 р. до н.е.) можна збагнути лише в контексті всієї споруди з її лабіринтом коридорів, камер, галерей, причому кожний із цих елементів мав своє символічне значення [11, 28 і далі]. Важливо зважати на прагматичний аспект, тобто на адресата інформації, закодованої в знаку. Людині кінця XX ст.. символ дає безліч можливостей для інтерпретації, проте для носіїв міфопоетичної свідомості він був конкретно читабельним. Древні просто знали, що вхід до гробниці – то межа між людськими та потойбічними вимірами простору і часу, що доступ до іншого світу охороняється звитою в кільце змією (теж спіраль!), що душа померлого після блукань у потойбічному світі повертається до світу живих, але не завжди, а тільки в моменти зламу часу (коли закінчується один річний цикл і починається наступний). Виходячи з "фонових" знань про уявлення предків та з архітектоніки гробниці, А. Міган вважає, що потрійні спіралі адресували не живим людям, а душам померлих, причому перша спіраль у потрійному комплексі символізувала вхід до іншого світу (аналогія зі звитою змією), а друга мала на меті втихомирити душу та вказати їй дорогу в замогильних мандрах [11, 32]. Відповідно, можна припустити, що третя спіраль вказує душі зворотний шлях тимчасового повернення (нового відродження?) до світу живих. Як бачимо, компоненти потрійної спіралі відповідають трьом складовим космічного циклу "життя – смерть – нове народження".

Усна традиція української та ірландської культур дає цікаві приклади словесних текстів, які можна інтерпретувати як ізоморфні геометричному варіанту спіралі. В графічній ідеї спіралі, меандра і лабіринту, відзначає Л. Стародубцева, присутня подвійна тема: "згортання нескінченності в точку" і "розгортання точки в нескінченність" [3, 13], тобто космічний зміст. Цю тему можна простежити на матеріалі українських календарно-обрядових пісень (на відміну від Ірландії, епічні тексти космогонічного змісту в українській усній традиції не збереглися). Відома лемківська колядка з мотивом "засівання" образно змальовує перетворення концентрованого породжуючого хаосу води на триярусний упорядкований космос. Під час човникового руху міфічного птаха "вихідна точка" простору розгортається знизу вгору, і з кожним пірнанням структуризація наближається до верхівки прадерева. Очевидно, що космогонічний процес

відбувається по вертикальній спіралі з характерними для неї опозиціями "внутрішній-зовнішній", "верх-низ", "центр-периферія". При цьому символ творення й розвитку – спіраль - формується засобами елементного (вода, земля), зооморфного (птах-медіатор) та рослинного ("світове дерево") кодів.

У епічних пам'ятках ірландського "Міфологічного циклу" (VII-XII ст.) міфічний час творення співвідноситься з сакралізованою квазіісторією заселення Ірландії, а космогонічний процес – з послідовністю прибуття на острів мігрантів. Центральний документ циклу – "Книга вторгнень в Ірландію" – описує шість послідовних міграційних хвиль. Принагідно слід зауважити, що ірландські епічні саги, перш ніж бути записаними християнськими ченцями, побутували в усній традиції принаймні з II-III ст. і тому, безперечно, зберегли чимало прадавніх уявлень, зокрема про циклічність розвитку простору і часу. При цьому космогонічний образ землі, з усіх боків оточений первісним океаном, асоціювався у ірландців з їхнім власним островом. Необроблена, незаселена дика земля "обіцяного острова" символізувала хаотичний першопростір; графічно його можна зобразити як точку відліку розгортання сакрального простору-часу.

Містичні "раси" завойовників – плем'я Кессайр, люди Партолона, люди Немеда, Фірболги, Племена богині Дану – по суті, культурні герої, "світлі" космічні сили. Кожна нова хвиля прибульців робила свій внесок в упорядкування ландшафту й соціального устрою Ірландії, водночас відвойовуючи сакральний простір острова у фоморів – "темних" сил, антропоморфних демонічних істот, що їх давні ірландці асоціювали зі стихією океану. Із загибеллю племені Кессайр міфологічний простір Ірландії знову повертається до стану порожнечі й хаосу, водночас готуючись до нового торжества гармонії. Щоразу нові завойовники відкидали фоморів в океан, облаштовували острів та згодом гинули самі з невблаганною есхатологічною циклічністю. Світова гармонія відроджувалася на новому витку горизонтальної спіралі, в новій, досконалішій якості. Можна говорити, очевидно, про модель пульсуючого простору (як тут не згадати "безкінечник" в українських писанках!), поєднану з циклічно-лінійною (спіральною) моделлю часу.

Вище було розглянуто епічний мотив спіралі, що розкручується по еволюті, тобто символізує розвиток по висхідній – від нижчого до вищого, від точки до нескінченності. У тому самому "Міфологічному циклі" є приклад розвитку по інволюті, тобто послідовно від вищого до нижчого. За "Книгою вторгнень", Племена богині Дану (Туата Де Дананн) "спустилися на землю з неба", щоб остаточно очистити острів від фоморів. Проте незабаром зі Сходу (повторення сакрального руху Сонця?) прибули "Сини Міля" - безпосередні предки сучасних ірландців. Сутичка між прибульцями та Племенами богині Дану завершилася мирною угодою, перерозподілом сфер володарювання. Сини Міля одержали поверхню, а Туата відійшли під землю – у тумулуси ("порожні пагорби"). Частково втративши свій божественний статус, Племена богині Дану утворили потойбічні королівства, згодом розчинені в казкових царствах фей та ельфів.

Щоб краще зрозуміти символічний зміст цього тексту, слід звернутися до його прагматики, тобто історико-культурного контексту. Зниження статусу Туата Де Дананн можна пояснити контамінацією цього образу з уявленням про "сідів" (ірл. sídhe) – таємничих мешканців "порожніх пагорбів" з цією ж назвою (очевидно, фольклорна пам'ять про давні божества докельтського населення). Не виключено, проте, що наголос на цьому епізоді був зроблений збирачами саг - ченцями, аби підкреслити закономірність занепаду язичницьких богів. У будь-якому разі, в символіці цього тексту маємо зустріч докельтської міфопоетичної, кельтської усної та християнізованої писемної епічної традицій.

У давньоруському героїчному епосі ідея спіралі символічно втілюється переважно засобами антропоморфного персоніфікованого коду, тільки замість богів та культурних героїв тут виступають богатирі – захисники рідного краю. Синтактика спіралі, як уже згадувалося, побудована на опозиції "точка-лінія" та протиставленнях витків, причому зміст кожного наступного витка логічно випливає з попереднього, повторює й заперечує його. В цьому контексті тридцятилітнє сидіння Іллі Муромця на печі слід трактувати не як лінію (час у народному епосі існує тільки у вигляді подій та просторових переміщень), а як точку, як згорнутий простір і час, як концентрацію внутрішньої енергії, що чекає свого вивільнення. В такій ситуації потрібен зовнішній поштовх, втручання медіатора (у випадку з Іллею Муромцем – "ка́лики перехожие"). З їхньою допомогою реалізуються енергетичні потенції героя, який ламає замкнений простір печі, оселі, рідного села і виходить у відкритий простір "чистого поля" назустріч небезпеці й подвигам. Біографічний час богатиря розгортається під час долання епічного простору від близького до далекого, від внутрішнього до зовнішнього, від центру до периферії. Так, по вертикально-горизонтальній спіралі відбувається сходження Іллі Муромця до слави першого захисника Русі; кожний новий виток спіралі – це черговий подвиг богатиря, що його ще більше звеличує.

Проте, за законами розвитку по спіралі, кожний злет супроводжується падінням. У Києві князь Володимир кидає вже знаного на той час богатиря у в'язницю; динаміка спіральних ліній згортається в статику точки (розвиток по інволюті). А далі, вже за звичною композиційною схемою (синтактикою символу), відбувається новий поштовх ззовні – порушення ворогами космічного порядку держави. Іллю випускають з обмеженого простору в'язниці в "чисте поле"; пружина спіралі знову розкручується, і біографічний час героя розвивається по еволюті – від точки в нескінченність. Ув'язнення і вимушена бездіяльність Іллі Муромця ізофункціональні етапу хаосу (смерті) в космогонічному процесі; звільнення героя – це тимчасове відновлення космічного порядку, а нова битва й перемога символізують нове народження.

Серед численних прикладів мотивів спіралі в ірландському героїчному епосі розглянемо епізод двобою Кухуліна – найулюбленішого богатиря Ірландії – та його друга і суперника Фер Діада. Кухулін – герой більшості саг т. зв. "Уладського циклу" (письмова фіксація XII ст., в усній традиції, імовірно, в IV-V ст.). Поширеним явищем на світанку історії Ірландії були міжусобні

сутички між її провінціями (королівствами), в першу чергу, між сусідами – Ульстером і Коннахтом. Кухулін і Фер Діад – побратими, проте перший захищає військову честь Ульстеру, другий – Коннахту. Фер Діад гине від руки друга, і Кухулін гірко оплакує його смерть. Проте ця лінія цікава, насамперед, тим, що воїн Коннахту Фер Діад є нащадком Фірболгів (зазнавши поразки від Туата, Фірболги одержали Коннахт у довічне володіння), а Кухулін походить з Племен богині Дану. Протистояння небесних богів Туата Де Данапн і земних Фірболгів ("Міфологічний цикл") повторюється в "Уладському циклі" на новому витку спірального розвитку. У поєдинку Кухулін – Фер Діад має перемогти нащадок богів; історія "дідів" повторюється в діяннях "онуків".

Мотив сходження в потойбічний світ, ізоморфний графічному образу спіралі, представлений в давньоруському билинному епосі кількома варіантами: а) пряме сходження в труну ("Ілля Муромець і Святогор", "Михайло Потик"), б) похід у табір ворога ("Три поїздки Іллі Муромця", "Добриня Микитич і Василь Казимирович", "Волх Всеславович"), в) викрадення жінки ("Добриня і Змій"), г) здобування нареченої у чужих землях ("Дунай сватає наречену князеві Володимиру"). Спіралеподібно розкручується сюжет кожної билини. Наприклад, сюжети типів в) і г) схематично виглядають так: "викрадення ворогом "своєї" жінки – похід за нею героя в чужі землі - битва з викрадачами – визволення полонянки й щасливе повернення героя" та "похід героя в чужі землі за нареченою (для себе, для князя) – битва з представниками "чужих" земель – здобуття нареченої - щасливе повернення і шлюб". Обидва сюжети наслідують міфологічні схеми "життя – смерть – нове народження" (викрадення жінки означає, що вона "вмерла" для свого роду, а шлюб прирівнюється до її нового народження в новій землі), шляху до потойбічного світу (поневіряння викраденої "своєї" жінки асоціюється з мандрами душі померлого; згадаймо зображення спіралі при вході в гробницю в Ньюгрейнджі). З переможним поверненням героя додому замикається коло подорожі, завершується один цикл героїчно-космічного буття, і невдовзі починається новий.

У найархаїчніших мотивах, наближених до казкової традиції, зустрічаємо зооморфне символічне втілення ідеї спіралі: "змія підземельна" ("Михайло Потик"), численні мотиви перекидання ("Вольга", "Волх Всеславович"). До речі, зооморфний персоніфікований код добре представлений в мотиві вічного повернення на землю з небес і реінкарнації пари божественних істот (сага "Викрадення Бика з Куальнге"). Протистояння фантастичних биків Фіндбеннаха і Донна Куальнге – алегорія боротьби "світлого" й "темного" космічних начал. За текстом саги, міфічні бики були послані на землю богами, щоб сіяти розбрат між королівствами Ірландії. Проте в майже біблійному мотиві випробування задіяна не одна пара конфліктуючих міфічних істот. Фіндбеннах і Донн Куальнге, що представляють, відповідно, Коннахт і Ульстер, - лише чергова ланка в ланцюгу метаморфоз; перш ніж перебрати личину биків, вони 200 років перебували на землі у вигляді воронів, демонів, морських та ін. За есхатологічними мотивами запрограмованого самознищення й відродження зооморфних симво-

лів мезокосму проглядає героїко-епічна концепція розвитку етносу, держави по спіралі: "через занепад до слави, через новий занепад до нової слави".

З графічним образом подвійної спіралі співвідноситься такий популярний мотив героїчного епосу, як подорож богатиря в потойбічний світ. Варто герою перетнути межу між світами, як спіраль його земного шляху переходить у спіраль, аналогічну блуканню душі померлих; розвиток по еволюті переходить в зворотний розвиток по інволюті. При цьому протилежний напрям розкручування "потойбічної" спіралі символізує "обернений" характер іншого світу, симетричне протистояння життя й смерті. Сполученість обох частин спіралі підкреслюється, зокрема, епічним мотивом заманювання героя жінкою в потойбічний світ. Подібні мотиви трапляються і в давньоруському, і в ірландському епосі, з тією різницею, що, скажімо, "чаклунка Мар'я лебідь біла" ("Михайло Потик") асоціюється з "царством мороку", а прекрасна фея Фанд ("Хвороба Кухуліна") – з радісним "іншим світом" сідів ірландської культури.

Таким чином, символіка спіралі усної і зображальної традицій українського та ірландського народного мистецтва грунтується на інваріантних глибинних схемах "вічного повернення" та космогонічного циклу, які відбивають просторово-часові уявлення міфопоетичної доби. Варіативність символічного втілення ідеї спіралі спостерігаємо на рівні синтактики й прагматики орнаментальних та епічних текстів згідно з художніми традиціями того чи іншого етносу. В словесному мистецтві символіка майже невіддільна від образності, а в орнаменті тяжіє до знаку. Тому в епосі, попри ізоморфність сюжетних схем, маємо образну різнобарвність, а в орнаменті етнічна специфіка виявляється, зокрема, в комбінаціях знакових кодів: головна іконографічна особливість ірландської народної орнаментики – синтез графічної спіралі зі звіриним стилем і плетінням, тоді як в українській традиції спіральні елементи переважно сполучаються з рослинним кодом.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Вагнер Г.К. О чертах космологизма в народном искусстве // Древняя Русь и славяне. – М., 1978. – С.321-326. *2. Найден О.С.* Орнамент українського народного розпису: Витоки, традиції, еволюція. – К.: Наук. думка, 1989. – 136 с. *3. Стародубцева Л.В.* Метафизика лабиринта. – М.: Вестъ-ВИМО, 1998. – 123 с. *4. Рыбаков Б.А.* Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. – М., 1975. - №1. – С.30-33. *5. Lurker M.* Wörterbuch der Symbolik. – Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1991. – 871 S. *6. Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1987. – Т.21. – Вып. 754. – С.10-21. *7. Успенский Б.А.* Семиотика искусства. – М.: Школа «Языки русской культурьь», 1995. – 358 с. *8. Селівачов М.Р.* Домінантні мотиви української народної орнаментики // Нар. творчість та етнографія. – К., 1990. - № 2. – С. 68-76. *9. Дьяченко Н.В.* Отрицание и преемственность в развитии культуры. – Х.: Основа, 1992. – 172 с. *10. Отрицание и полагание* / Парнюк М.А., Кизима В.В., Логвинов С.Н. и др.. – К.: Наук. Думка, 1990. – 296 с. *11. Meehan A.* Spiral patterns. - L.: Thames & Hudson, 1999. - 160 p. *12. Гуменна Д.* Благослови, Мати!: Казка-есей. – К.: KM Academia, 1994. – 288 с.

Надійшла до редколегії 26.09.2000 р.

УДК 784.4(477.54)+001.891

В.М. Осадча

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ СЛОБОЖАНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ XIX СТ.

Простежується тенденція паралельного розвитку видань мистецько-просвітницького напряму і тих, що опановують фольклорну спадщину Українського Лівобережжя, зокрема Слобожанщин. Доводиться прогресивність поглядів харківських дослідників на фольклор як фактаж до етноісторичного та текстологічного дослідження, культорологічний рівень подання матеріалу в контексті і динаміці його побутування

Вивчення народнопісенної традиції Слобожанщини, починаючи з XIX сторіччя, збігається з періодом бурхливого розквіту наукової та літературно-мистецької діяльності харківської української інтелігенції і тісно пов'язане з діяльністю прогресивної професури і студентства Харківського університету, заснованого у 1805 р. Харків того часу, маючи ґрунтовні традиції Колегіуму, в якому викладав Г.С. Сковорода, був центром першого українського Відродження на Слобожанщині. Вивчення етнографії та фольклору краю здійснювалося не відособлено, а в руслі загальнокультурного процесу того часу.

Поетичні тексти слобожанських народних пісень увійшли до більшості ґрунтовних праць з історії, етнографічного опису краю, надихнули на створення і стали невід'ємною частиною образно-стильового складу драматургічних, прозових та поетичних творів класиків української літератури, діяльність яких пов'язана з харківським культурним осередком. Це Г.Ф. Квітка-Основ'яненко, І.П. Котляревський, П.П. Гулак-Артемовський, М.Л. Кропивницький та багато інших. Літературно-мистецьку, фольклорно-етнографічну та науково-дослідну галузі поєднували в своїй діяльності історик та письменник М.І. Костома-ров, професор А.Л. Метлинський, відомий поет-романтик Л.І. Боровиковсь-кий, видатний академік-славіст І.І. Срезнєвський, письменник і фольклорист І.І. Манжура та інші.

Перший поетичний збірник українських народних пісень, за свідченням академіка Д.І. Багалія [1, 225] був виданий у 1819 р. і належав кн. М.А. Цертелеву. Це, до речі, на 8 років раніше за відому збірку «Малороссийские песни, изданные М.Максимовичем», опубліковану в Москві 1827 р. Вона вважається першою збіркою, що містить тільки українські народні пісні і започатковує історію української фольклористики [2, 35]. Першою значною працею на харківському терені є «Запорожская старина» (1831-1832 рр.) професора Харківського університету І.І. Срезнєвського, яка містить багато текстів українських пісень та дум. «Збірник зробив велике враження на суспільство і підняв дуже угору і мову, і поезію, і історію українського народу», - пише Д.І.Багалій [1, 225].

Видатним представником «романтичного» напряму у вивченні української етнографії та фольклору був професор А.Л.Метлинський, знайомий з

багатьма кобзарями-бандуристами, який зібрав не тільки численні тексти, але і мотиви народних пісень, зважаючи насамперед на епічні жанри та історичні пісні [1, 225-226]. А.Л Метлинський видав власним коштом у типографії Університету численні фольклорно-етнографічні матеріали, які були творчо опрацьовані ним та іншими літераторами в художньо-поетичному виданні українською мовою (в якості «южнорусского наречия») «Южно-русский сборник» (1848 р.) [4], а згодом, у 1854 р. у типографії Київського університету вийшли друком окремою збіркою «Народные южнорусские песни» [5].

У цій збірці вперше на матеріалі українського Лівобережжя з науково-дослідницькою метою накопичено та упорядкувано великий обсяг поетичних текстів 303 народних пісень, (структурувати накопичений за 20 років збирацької діяльності матеріал). Особливу цінність мають записи, які відбивають традицію сходу Слобожанщини - території історичного Острогозького полку, майже відсутні у відомих нам джерелах, а також записи з північного заходу тодішньої Харківської губернії, а нині Сумської області: Конотоп, Глухів, Грайворон (зараз - Бєлгородської області). Особливо важливими для вивчення слобожанського фольклору є першодруки текстів традиційних ліричних, козацьких, обрядових пісень Харківського та Ізюмського повітів. Після кожної пісні вказано повіт, у якому її було записано, або наводиться ім'я збирача.Так, велика кількість пісень Полтавщини передана для друку М.В. Гоголем через Н.Д. Бєлозерського. Значна частина збірки - народнопоетична традиція Полтавщини, зокрема, Гадяцького, Лубенського, Золотоношенського повітів, а також Чернігівської, Київської, Рівненської, Житомирської губерній, а після деяких пісень вказано приблизні адреси, наприклад, примітки «з того боку Дніпра» тощо.

У вступі до збірки А.Л. Метлинський відзначає велику роботу по збиранню зразків народнопісенної творчості, обрядів та звичаїв протягом 30-50-х р. минулого сторіччя як за ініціативою державних комісій та товариств, так і окремих дослідників. Персоналії збирацької діяльності на українському терені - «...из частных лиц - Снегирев, князь Цертелев, Максимович, Срезневский, Сахаров, Киреевский, Котляревский, Квитка-Основьяненко, Даль Луганский, Артемовский-Гулак, Крылов, Загоскин» [5, 3] дають уявлення про ставлення прогресивних мистецьких кіл того часу до вивчення народної поезії. А.Л. Метлинський зазначає у вступі час запису окремих груп пісень. Наприклад, пісні, які передав М.В. Гоголь - 1832-1834 р., гадяцькі та острогозькі записи - 1840-1846 р., інші були зроблені пізніше під час перебування автора збірки в Києві. Вступ містить також невелику, але вагому для свого часу наукову розвідку щодо особливостей текстологічного викладу діалекту тієї чи іншої місцевості і обмеження мови видання правописом нової літературної української мови. Звичайно, пісенні тексти подано в збірці російськими літерами, але саме такою мовою, якою були написані твори Котляревського, Гулака-Артемовського тощо.

Цікаві зауваження щодо відображення діалектних особливостей у творах, викладених українською мовою, подав А.Л. Метлинський ще у вступі до «Южно-

русского сборника», де запропонував для цього оригінальну знаково-фонетичну систему [4, 6-9]. Другий вагомий науковий виклад А.Л. Метлинського стосується аналізу типової для народного віршоскладання структури 4+4+6, яка відома під назвою «коломийкової»: «весьма любимый и употребительный украинский стих обычно состоит из 14 слогов, или 7 пар, из которых 4-ю парою оканчивается первая половина стиха, а посредине образовывается 2 от 4-х и 3-х пар слов» [5, 7]. Найвизначніший науковий висновок вченого та письменника А.Л. Метлинського - це жанрова класифікація зібраного матеріалу за функціональними, а не переважно тематичними, як у філологів, ознаками.[1]

Серед поетичних текстів першого розділу найцінніщими є сюжети ліричних пісень, які в 70-90 р. нинішнього сторіччя вдалося зафіксувати лише фрагментарно. Це ліричні пісні, записані в Харкові з характерним перекликом любовних та козацьких мотивів «Над річкою, над бистрою \ Там журавка купалася», «Купалися два голуби на дубовій кладці \ Підмовляли два козаченька дівчиноньку \ та не ввечері, вранці» [5, 28], з 4 розділу - «Ой, у Харкові у шиночку, ой у Харкові зранку», «Пойду я пойду, і тебе покину \ Будеш, мила, припадати аж до мого сліду», «Ой, на горі жито» [5, 102-103], а також зразки з Харкова та Ізюма «Засвічу я свічку, перебреду річку», «За ворота вийшла, косу чесала \ Та на своїх дружок погукувала» [5, 105-106]. Текст, зафіксований у Гадячі «Тим травка зелена, що близько вода», трапляється в центральних районах Харківщини, в селах по Муравському шляху в Нововодолазькому районі. Серед текстів обрядових пісень є сюжетні аналогії із записами веснянок у сучасному Дергачівському районі («Поставлю я хижку там на виріжку \ Виступцем тихо йду»), а також у російському селі Черное Великобурлуцького району, де фрагмент тексту поданої А.Л. Метлинським весняної гри «Піди, утиця, додому \ Піди, сірая, додому» був записаний у складі прадавнього весняного обряду «Кострома». Традиції слобожанського сходу притаманна веснянка «Ой, піду я в зелений ліс \ Вищиплю кленовий лист» з Острогозького повіту.

Розглядаючи збірки народних пісень кінця XVIII - першої половини XIX ст. можна відзначити, що за жанровим складом та характером подання фольклорних джерел вони належать до загальнокультурного, просвітницького напрямку і сприяють усвідомленню художньої цінності вітчизняної культурної спадщини через задоволення потреб освіченої частини суспільства в побутовому музикуванні. Але практично всі праці вчених харківської школи, починаючи з І.І. Срезнєвського, А.Л. Метлинського науково-дослідницкого напряму, хоча відіграли і вагому загальнокультуру роль. Це свідчить про високий рівень поглядів харківських дослідників традиційної побутової культури краю, а також на уже сформовану на той час наукову позицію щодо історичного і творчо-ініціального значення народної поезії. Збірки та історико-етнографічні праці харківської школи до текстологічних тонкощів передають особливості народно-поетичного твору, численні «серйозні» фольклорні жанри - думи, історичні та козацькі пісні.

У другій половині XIX сторіччя формується харківська етнографічна і фольклористична школа, видатним представником якої був великий лінгвіст О.О. Потебня. Крім численних праць з етнографії та мовознавства, О.О. Потебні належить великий обсяг фольклористичних розвідок,. серед яких питанням семантики народнопісенних текстів та їх міжслов'янським паралелям присвячені видатна праця «Объяснения малорусских и сродных народных песен» [6] (1868р., у 2-х т.) та збірка «Українські народні пісні» (1863р.), які були видані у Санкт-Петербурзі коштом О.С. Балліної [7]. Записи пісень зроблені на історичній території Слобожанщини, переважно в Харкові та Ромнах. У збірці О.О.Потебні подано 63 зразки народних пісень без обумовлення жанрових розгалужень, використано значний доробок обрядових пісень та ігор календарного землеробського року. Серед них типова для північно-західної Харківщини весняна приспівка-перемовка закличного характеру з текстами «Ой, вийду я на вулицю \ Гуляю, гуляю», «Усі курочки докупочки \Півень на порозі» [7, №№7, 55] коломийкової структури, яка нині побутує в селах Богодухівського, Дергачівського районів з подібною ладовою та мелодичною будовою строфи.

У сучасній традиції зафіксовані з тими ж наспівами баладні сюжети «Ой, сербине, сербиночку», з іншим наспівом - «Ой, уже той вечір, тай повечоріло», «Калина-малина, чого почорніла», «Ой, гаю мій, гаю \ Густий не прогляну» (записана від переселенців з Шишацького району Полтавщини та в селах північної Харківщини). Популярним на північному заході Харківщини є сюжет про козаків-«чорноморців», який також представлений у збірці О.О. Потебні: «Ой, плавала лебідонька по синьому морю \ А там пасли чорноморці в чистім полі коні». Козацькі сюжети сьогодні або втрачені, або змодулювали до інших тематичних розгалужень, наприклад, №60 в збірці коштом О.С. Балліної «Наступала чорна хмара, став дощ накрапать \ Заходився пан Текелій Січ руйнувать» зараз побутує з текстом «...Ой, там збиралась бідна голота до корчми гулять».

Інші козацькі пісні побутують в одиничних зразках, такі як №9 «Ой, сів, запив, запив-зажурився», козацька за №59 «Позволь, батьку отамане, нам на блиті стати \ Не дозволим москалеві Січ руйнувати» не зафіксована, можливо через політично загострений зміст. Збірка «Українські пісні, видані коштом О.С. Балліної» повинна посісти належне місце в історії фольклористичних публікацій Слобожанщини як перше нотографічне видання народних пісень краю. Задумане як пам'ятка, можливо - пісенник, видання дійсно « ...стане у пригоді ...колись хто прийметься пильно за українську музику» [7, 1], - пише у передмові видавниця. Значна за обсягом збірка народнопоетичних текстів, записаних О.О. Потебнею, з влучними коментарями і нотаціями пізніших записів окремих пісень суміжних із Слобожанщиною регіонів вийшла друком у 1988 р. в серії «Українські народні пісні в записах письменників» під редакцією М.К.Дмитренка [7].

Збирацькій діяльності харківських учених-етнографів та краєзнавців другої половини XIX - початку XX ст. ми зобов'язані появою значної кількості

публікацій текстів народних пісень, які виходили у складі видань фольклорно-етнографічних матеріалів та наукових розвідок. Визначне місце в цій роботі належить науковій і друкарській діяльності Харківського історико-філологічного товариства при Харківському університеті на чолі з М.Ф.Сумцовим, яке з року заснування (1877) до початку першої світової війни видало 21 том своїх праць - «Сборников»; 5 випусків «Вестника», які містили крім досліджень «богатющі фольклорні матеріали» [1, 54].

Поетичні тексти народних пісень у контексті їх традиційного вживання подані в «Этнографическом обозрении», а також окремим друком. Серед них - праця В.В. Іванова «Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии» [8], П.В. Іванова «Игры крестьянских детей» [9]. Капітальна регіональна збірка присвячена опису побутування традиційної народної культури в Куп'янському повіті, в якому П.В. Іванов з 1877 по 1887 р. займав посаду інспектора народних училищ. Згідно з життєвими обставинами він обмежив свою діяльність дослідженнями особливостей етнографії та фольклору більшості сіл та слобід Куп'янського повіту і мав на місцях у реальних училищах зацікавлених респондентів. Етнограф та краєзнавець, В.П. Іванов, за твердженням дослідника М.М. Красикова, «поставив собі за мету не просто збирати зразки народної творчості, а спробував відтворити картину побутування всіх видів і текстів фольклору... які саме в сукупності дадуть змогу вченим простежити за тим, як реально живе пісня або казка, встановити закони народної пам'яті, дослідити специфіку активної та пасивної форм зберігання текстів.» [10, 161-162]. Дослідник зосередив увагу на досить малому куточку України, тому що вважав: реальне побутування тих чи інших фольклорних жанрів, народних звичаїв можна побачити саме таким чином.

Подані в збірці матеріали викликали схвальний відгук у М.Ф. Сумцова за «відрізнення від аналогічних штудій надзвичайною повнотою» і культурологічний рівень подачі матеріалу, зокрема, в контексті та дінаміці його побутування. Доречно зауважити, що М. Красиков ознайомився також з 2000-сторінковим рукописним збірником казок, оповідальних та пісенних матеріалів в архіві збирача, які ще чекають на своє видання. Прикладом повноти подання побутуючого матеріалу в збірці «Жизнь и поверья крестьян Купянского уезда Харьковской губернии» [11] може бути наявність у цьому видатному виданні 31 сюжету колядок, 11 сюжетів щедрівок, близько 30 сюжетів веснянок та весняних ігор, а також численних зразків інших жанрів, які дозволяють трактувати та науково охопити багатство традицій народнопоетичної творчості окремого регіону Слобожанщини.

Видатний український етнограф, науково-громадський діяч Харкова М.Ф. Сумцов гідно продовжив традиції вивчення та пропагування традиційної народної культури України, доклавши основних зусиль на визначення досягнень Слобожанського регіону. Дослідник наукової спадщини М.Ф. Сумцова, харківський історик В.З. Фрадкін докладно характеризує галузі діяльності видатного

українського вченого, учня і послідовника О.О. Потебні. Він зазначає, що «М.Ф. Сумцов був не тільки визнаним в Європі вченим-етнографом, але і видатним організатором науки. Саме М.Ф. Сумцов був натхненником проведення в Харкові XII Археологічного з'їзду у 1902 р.» [12, 14]. В.З. Фрадкін підкреслює значення для вивчення традиційної культури краю розроблених М.Ф. Сумцовим програм до збору етнографічних матеріалів, зокрема, про кобзарів та лірників, про писанки та відомості про них, а також збору експонатів для етнографічної виставки, надруковані в період підготовки до з'їзду. На основі експозицій етнографічних виставок з'їзду зусиллями М.Ф. Сумцова «був створений кращий, за відгуками фахівців, у науковому відношенні етнографічний музей Харківського історико-філологічного товариства» [12, 14]. Ці факти визначають прагнення видатного культурного діяча до створення в Харкові науково-дослідного осередку з вивчення етнографічних особливостей традиції краю в належному обсязі.

Окремі розвідки вченого стосовно загально-етнографічної проблематики торкаються вивчення української, зокрема, слобожанської фольклорної спадщини. Новим для свого часу було активне використання вченим народних пісень як історично та етнографічно вагомого фактажу, а також використання фольклору в наукових дослідженнях провідних учених-істориків. Так, Д.І. Багалій писав, що саме М.Ф. Сумцов наполягав на введенні текстів народних пісень як ілюстративного матеріалу для його праці [1, 244]. Пізніше видатний музичний педагог, хормейстер та збирач фольклору В.П. Ступницький присвятив свою першу фонографічну збірку пісень Слобідської України пам'яті Сумцова, зауважив, що саме Сумцов свого часу вказав йому на наукове та мистецьке значення календарно-обрядового прошарку слобожанської пісенності і наполягав на їх використанні як у фонографічній збірці, так і у хорових обробках народних пісень для дитячого виконання [13, 3].

Серед великого наукового доробку М.Ф. Сумцова найзначнішими щодо традиційної народної пісенності та її етнокультурного середовища побутування можна вважати праці, статті та розвідки, присвячені вивченню особливостей весільного та календарно-обрядового фольклору. Велике значення має звернення до численних народнопісенних витоків у грунтовних працях вченого, які набули загально-європейського культурного резонансу, серед них «Культурные переживания», опубліковані у часописі «Киевская старина» протягом 1889 р. та монографії «Слобожане» (1918). В «Трудах Харьковской предварительной комиссии по устройству XII Археологического съезда» були надруковані «Очерки народного быта» (1902), які узагальнили етнографічні екскурси 1901 р. по Охтирському повіту Харківської губернії. Вагомий внесок в історіографію слобожанської фольклористики - праця М.Ф.Сумцова «Пятидесятилетие сборника А.Л.Метлинского» [14], яка вийшла друком в Санкт-Петербурзі в 1904 р.

М.Ф. Сумцов - відомий послідовник О.О. Потебні - розглядав фольклорну спадщину як складову мовної історії та щедро використовував тексти народних

пісень для ілюстрації своїх історико-краєзнавчих розвідок. У праці «Слобожани» М.Ф. Сумцов подає тексти історичних пісень, характеризуючих процес заселення Слобожанщини у XVII-XVIII ст. та особливості її соціального устрою; розділ «Від колиски до могили» фактично є закінченим етнографічним описом і містить тексти родинно-обрядових та землеробських, ліричних та колискових пісень, описи весняних ігор тощо, взятих зі збірок П.В. Іванова, В.В. Пассека.

Серед розвідок М.Ф. Сумцова до окремих жанрів народнопісенної творчості, які вийшли друком в 10-ті роки нинішнього сторіччя - збірка «Слобідські українські історичні пісні», де автор подає унікальні варіанти повних текстів слобожанських історичних пісень «Покинь батька, покинь мати», «Ой брате мій, брате» [15, 7] (варіанти Новицького та Яворницького). Ці варіанти відбивають актуалізацію сюжету пісні - у варіанті Новицького текст має атрибутику життя слобожан-утікачів колонізації XVII ст., а «варіант Єварницького прилучений до Кубанщини та річки Кубані» [15, 8]. В розділі про епічні твори М.Ф. Сумцов аналізує думу про Івана Сірка, його сина Романа, про вдову Сірчиху та її синів.

У розвідці «Малорусские пьяницкие песни» [16] (1916 р.) М.Ф. Сумцов подає дослідницький матеріал, аналіз звичаєвої культури та текстів ліричних та жартівливих пісень, більшість яких побутує на Слобожанщині. М.Ф. Сумцов аналізує позитивне моральне ставлення селянської громади до застілля як невід'ємного атрибуту традиційних народних свят, пов'язаного з рудиментами культу предків, але різко осуджує пияцтво, його деструктивну роль у долі людини та родини.

До просвітницьких видань, які пристосовані для побутового музикування, серед яких є обробки народних пісень для голосу та фортепіано, а також для виконання хором або ансамблем, належить перша збірка А. Максимовича (1834), де народні пісні подані в обробці для голосу та фортепіано композитором А. Аляб'євим, а також збірки М. Маркевича «Южно-руські пісні з голосами» (1857), О. Гулака-Артемовського «Народні пісні з голосами» (К.,1868). Серед нотних публікацій слід відзначити збірку А.Н. Маркевича «Малороссийские песни» (1874). В 1890 р. вийшла друком збірка І.І. Манжури із записами пісень, зібраних у Харківській та Катеринославській губерніях. Пісні з Харківщини увійшли до 6 випуску «Збірника українських пісень» (1886) класика української музики М.В. Лисенка, зокрема, пісня про вдову з Богодухівщини «Ой з-за гори буйний вітер віє» (№46).

Ера слухових записів наспівів народних пісень, вінцем якої заслужено вважаються збірки М.В.Лисенка [2, 70] завершилася в кінці XIX ст. З появою фонографа відкрилися нові можливості для фіксації фактурного обсягу народних пісень, характеру варіантних змін у тексті пісні. Час появи фонографа як нового інструменту наукового дослідження збігається з виникненням у 1880-1890-ті р. нової наукової дисципліни - музичної етнографії [2, 78]. Нового рівня набувають в цей час і нотні науково-дослідницькі публікації. Вони розглядаються не тільки в естетичного та

загальнокультурного аспектів, але і як фактологічний матеріал етнографічних, діалектологічних та історичних досліджень згідно з музично-стильовими особливостями та ритмо-структурною типологією.

30-ті р. XIX ст. характеризуються започаткуванням української фольклористики як науки. Вагомий внесок зробили представники харківської етнолінгвістичної школи І.І. Срезнєвський, А.Л. Метлинський, М.І. Костомаров, О.О. Потебня, М.Ф. Сумцов, В.В. та П.В. Іванови. Численні видання народних пісень відбивають поступовість входження фольклорної спадщини до наукового обігу через його суспільне мистецьке опанування. У виданнях XIX ст. реалізується загальна тенденція паралельного розвитку художньо-просвітницького та науково-дослідницького напрямів, зокрема вдосконалюється текстологічна специфіка музичної фіксації. Праці вчених харківської школи мають культурологічний рівень подання фольклорно-етнографічних матеріалів в контексті і динаміці побутування, пропонують функціональний принцип класифікації жанрів фольклору. Ці та інші наукові надбання та висновки, зроблені переважно на матеріалі Українського Лівобережжя, зокрема - Слобідщини характеризують внесок харківських учених у розвиток української фольклористики та нової науки - музичної етнографії. Значне пожвавлення видавничого та дослідницького процесів на Слобожанщині в останній чверті XX ст. свідчить про відродження харківської школи етнографічних та фольклористичних досліджень.

ПРИМІТКА

[1]Дослідник поділяє народні пісні у збірнику за групами:

1. «Песни житейские - колыбельные, любовные, свадебные, с различными обрядами и далеко несущимися песнями, приличными положению «молодых».
2. Песни годовые: веснянки, поются при играх, в танках; песни русальные. Около времени празднования Троицы на Зеленой неделе: купальские, петривочные - песни лета, середолетия; косарские или косовичные - при косовице гребецкие - при собирании сена; зажнивные и обжнивные; осенние, при осенних работах и сходбищах; колодки.
3. Песни нравственные, поучительные. Иногда являются в виде думы, со стихами неравного размера. Этим сближаются с разделом 4.
4. Песни былевые, изображающие внешние события народной жизни.
5. Песни бытовые - занятия различных сословий
6. Шуточные...большею частью позднейшего... происхождения» [5, 16-17].

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Багалій Д.І.* Історія Слобідської України / Передм., коммент. В.В.Кравченка; худ., упор.іл. О. Ріяка. - Х.: Дельта, 1993.- 256 с. 2. *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика: Методологія і методика. - К.: Заповіт, 1997. – 391 с. 3. *Южный русский сборник* / Изд. А.Л. Метлинского. - Х.: Изд. А. Метлинского, в универ. тип., 1848. - Кн.1. – 60 с. 4. *Народные южнорусские песни* / Изд. А. Метлинского. - К.: Вид-во А. Метлинського, в унив. тип., 1854. - VIII, 472, IV с. 5. *Потебня А.А.* Объяснения малорусских и сродных народных песен. Отдельный оттиск из Русского Филологического вестника. - Варшава: Тип. Зенкевича и Ноаковского, 1883. - 268 VIII с. Т. 2. Колядки и щедривки. - Варшава, 1887. - 810 с. 6. *Українські пісні,* видані коштом О.С.Балліної. - СПб, 1863. - 125 с.. 7. *Українські народні пісні* в записах О. Потебні / Упоряд., вступ.стаття та прим. М.К. Дмитренка. - К.:

Муз.Україна, 1988. – 311 с. 8. *Жизнь и творчество* крестьян Харьковской губернии: Очерки по этнографии края. Т.1 / Под ред. В.В. Иванова. - Х.: Тип. губерн. правления, 1898, - 1012с. 9. *Иванов П.В.* Игры крестьянских детей // Сборник Харьковского историко-филологического общества. Т. 2. - Х., 1890. - С.35-60. 10. *Іванов Петро.* Листи до М.А. Янчука / Передм., публікація та комент. М. Красикова // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. - Х.,1994. - Т. 3. - С. 161-166. 11. *Жизнь и поверья* крестьян Купянского уезда Харьковской губернии / П.В. Иванов. - Х.: Печат. дело, 1907. - 216 с. (Харьк. Ист. филолог. об-во: сб.[№]17). 12. *Микола Федорович Сумцов.* (Бібліографічний покажчик). - К.: Рідний край, 1999. – 240 с. 13. *Пісні Слобідської України*: Фонографіч. зб. Нот. та збир. В.Ступницького. - Х., 1929. - 38 с. 14.Сумцов Н.Ф. Пятидесятилетие сборника А.Л. Метлинского «Народные южнорусские песни». - СПб., 1904. – 18 с. 15. *Сумцов Н.Ф.* Слобідсько-українські історичні пісні. - К.: Друк 2-ї Артелі, 1914. – 10 с. 16. *Сумцов Н.Ф.* Малорусские пьяницкие песни / Изд. ред. журн. «Киев. старина».- К.: тип. А. Давыденко, аренд. Л. Штаммом, 1886. - 26 с.

Надійшла до редколегії 2.11.2000 р.

УДК 18.01 (09)+398.8.

А.В. Гуріна

СЕМАНТИКА ЯК АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ КУЛЬТУРИ. ІСТОРІЯ ПИТАННЯ

Простежується історія зацікавленості проблемою внутрішньої суті явищ культури. Автор доводить, що передумови етномузикологічного дослідження проблеми семантики музично-пісенного фольклору створювалися впродовж тривалого часу представниками різних галузей знань, зокрема, лінгвістами та етнологами

Сучасний етап розвитку гуманітарних наук називають "епохою семантики". Це повною мірою стосується і спеціальностей, об'єктом дослідження яких є фольклор. Науковий аналіз процесів творення та закономірностей функціонування культури усної традиції можливий лише на основі розуміння внутрішніх глибинних мотивів усіх її елементів. Зазирнути в давні смисли фольклору дозволяють дослідження з етнології, філології, предметом вивчення яких є семантичний аспект аналізу явищ традиційної культури. Аналогічний ракурс вивчення традиційної пісенності як одного з елементів фольклорної системи є необхідною умовою з'ясування внутрішньої суті загального цілого.

Термін "семантика" своїм виникненням зобов'язаний відомому французькому лінгвісту Мішелю Бреалю і генетично пов'язаний з мовознавством. Слід зазначити, що в лінгвістиці семантика – дисципліна , яка вивчає смисловий аспект мови, – вийшла на перше важливе місце на межі 50-60 – х р. XX ст. У цей час відбувалося внутрішнє перегрупування лінгвістичних дисциплін. На другорядні місця відійшли синтаксис, морфологія, фонетика. Таке перегрупування вплинуло безпосередньо на науки, які заявили про свою залежність від концепцій та методів вивчення мови. Традиційний лінгвістичний термін "семантика" став використовуватись у пов'язаних з

мовою напрямах досліджень. Мається на увазі логічна семантика, філософська семантика і так звана загальна семантика. У процесі зближення логіки і лінгвістики виділилась проблематика семіотики, до складу якої увійшла значна частина проблематики логічної семантики. Для всіх відгалужень семантики центральною є проблема значення.

Визнаючи деяку умовність переносу цього терміна з лінгвістики, його тим не менш використовують етнологи, музикознавці та етномузикологи При цьому розуміють семантику як "смисл", "сенс" від грецької δημάίδώ – означаючий, позначаючий. З потреб осмислення звичаїв та вірувань, поетичної творчості народу складалися наукові школи та напрями, серед яких необхідно виділити еволюціонізм та міфологічну школу. Представники саме цих наукових напрямів закладали підмурок для розробки проблеми музично-пісенної семантики.

Слід зазначити, що еволюційна теорія мала надзвичайно великий і плідний вплив на представників гуманітарних наук взагалі і етномузикологів зокрема. В XIX - на початку XX ст. більшість відомих західноєвропейських та вітчизняних етнологів, філологів, музикознавців дотримувалися, майже виключно еволюційних поглядів та методів дослідження. Важливими моментами еволюційної теорії є прагнення відшукати універсальні категорії культурної історії, віднайти і простежити якісні перетворення генетичних явищ.

Еволюційна школа склалася в етнології в середині XIX ст. Серед її представників такі відомі постаті як Е.Б. Тайлор та Дж. Фрезер. Е.Б. Тайлором опрацьована теорія анімізму (незрозумілі явища світу первісні люди пояснювали існуванням духів). Учений довів, що анімістичний світогляд дуже вплинув на формування культової музики в первісних обрядових, дійствах і календарних ритуалах [1].

У концепції даного дослідження важливими є такі позиції. Перша з них належить К.Штумпфу [2], який вважав, що музичні сигнали та їх стабілізація спиралися на заклично-магічне призначення. Друга також належить представникові еволюційного напряму Р. Лаху [3, 146], який висловив думку про те, що шлях до розуміння сутності музики пролягав через розкриття психологічних та акустичних законів. У XX ст. його послідовниками в цьому питанні можна вважати Є.В. Назайкінського [4] та М.П. Бліновy [5].

XIX ст. стосовно вивчення міфології є вже певним підсумком. До того часу всі існуючі міфологічні теорії розуміли під міфологією лише міфологію греків. Започатковане таке розуміння було давньогрецькими філософами, які пояснювали міфи як певні тексти з епосу.

В західній та східній Європі міфологічні школи виникають в 40-х р. XIX ст. Представниками західної міфологічної школи були брати Грімм, Якоб та Вільгельм [6, 49]. В основі їх теорій - філософська концепція Шеллінга. Останній вважав, що джерелом, яке живило міфологічні уявлення, була свідомість людини; міфологією пояснювалась сутність народного світогляду. Ці ідеї Шеллінга брати Грімм пов'язували безпосередньо з носіями повір'їв та казок, взагалі пам'яток минулого. Важливим нововведенням дослідників був порів-

няльний метод - встановлення зв'язку мови, народної поезії та міфології. Міфологічний світогляд Я. та В. Грімм вважали характерним для кожного народу в певний історичний період розвитку. Тому первісну міфологію уявляли спільною для всіх індоєвропейських племен. З часом племена розійшлися по світу, але зберегли цю спільність - давню міфологію, точніше її уламки, за якими можна скласти цілісну картину давнього світогляду. Концепція братів Грімм отримала назву "індоєвропейської" теорії у міфології.

Після теорії братів Грімм грецька міфологія втратила значення того підмурка, на якому в попередній час створювались всі міфологічні теорії. Другий важливий результат індоєвропейської теорії полягає в тому, що її послідовники вказували на важливе місце народних вірувань в міфологічних питаннях. Це вперше дало привід для збирання матеріалу, який містився в обрядах, звичаях, піснях, казках. Усна творчість посіла належне їй місце в науці.

В руслі індоєвропейського напряму витримані солярна теорія, представником якої є Макс Мюллер, та антропологічна (В. Маннгардт). Останній вважав, що в народних віруваннях, обрядах, піснях збереглись головні ознаки, які в період прамови були надбанням усіх індоєвропейців. При вивченні місцевого фольклору В.Маннгардт спирався на грунт загальної антропології. Ця наука свідчить, що більшість уявлень та звичаїв міфологічного характеру виникають у подібних формах у різних народів, які не мають між собою нічого спільного окрім загальних людських передумов розумової діяльності. Якщо ж психічні задатки в своїй основі однакові в усіх племен, то одні й ті ж уявлення можуть виникати у рідних народів самостійно [7]. Показово, що прагнення віднайти прадавнє міфологічне коріння народних звичаїв, вірувань, пісень було притаманне філологам, історикам, згодом етнологам, предмет дослідження яких виник у надрах філології та історії як порівняльне вивчення побуту народу. XIX ст. створило нову науку - вивчення народності [6, 56].

Представник російської міфологічної школи, яка розвивалась під впливом братів Грімм, але значно відрізнялась від західної школи, Ф.І. Буслаєв в своїх дослідженнях спирався на вивчення дійсного народного світогляду, робив спроби визначити сутність і характер міфологічних уявлень первісної людини. Такий погляд на міфологію суттєво відрізнявся від просвітницьких позицій його російських попередників, які бачили в міфі лише систему складних уявлень про богів, підходили до міфу як до поетичного твору, свого роду байки. Праці Ф.І. Буслаєва "Сравнительное изучение народного быта и поэзии", "Этнографические вымыслы наших предков" доводили, що мова і міфологія - це дві форми виявлення народної думки, що мова й донині зберігає сліди давнього міфологічного мислення. Початок же міфології, як і початок мови, губиться в доісторичних прадавніх часах [6, 60].

Проте, далі в розвідках міфологічної школи постало питання про сутність міфу. Цим питанням зацікавилася школа порівняльної міфології (в Англії - Макс Мюллер, у Німеччині – А.Кун, В.Шварц, В.Маннгардт. в Росії -

О.Афанасьєв, А.Котляревський та ін.) Ці дослідники за допомогою матеріалів багатьох індоєвропейських народів реконструювали найдавніші народнопоетичні форми. При цьому вдосконалювався і сам метод порівняльного дослідження, тобто метод лінгвістичної палеонтології. Автор лінгвістичної теорії міфу Макс Мюллер вважав, що процес створення первинних міфологічних уявлень є процесом думки, зафіксованої в мові. Висновок же дослідника був досить дивним: міфологія - це результат ненормального стану мови [6,7І]. Таким чином, була виявлена відмінність між раннього мовою і мовою сучасників М. Мюллера в XIX ст. Стосовно пояснень, то вони не відповідали стану речей, бо не зважали на відмінності типів мислення відповідних рівнів мов.

Визнаючи західні міфологічні теорії, російські міфологи тлумачили їх по-іншому. Так, О.М. Афанасьєва цікавив процес формування " з ледве помітних зачатків думки складної системи народних вірувань" [6,76]. У роботі "Поэтические воззрения славян на природу" учений дав пояснення багатьом народнопісенним образам як залишкам давньої міфології. Аналізуючи слова, реконструюючи їх первісні корені, О.М. Афанасьєв відновлював забутий смисл, а це в свою чергу, на думку дослідника, дозволяло розгадати тодішні звичаї, вірування, зрозуміти побут. Дорогоцінним свідченням давнини О.М. Афанасьєв вважав звукове оформлення слів, наголошуючи, що саме в цих звукових формах існував смисл слів у первісні часи. Таким чином у слові утримується історія людини, її погляди на себе і природу.

Безперечно, цей метод не можна вважати таким, що вирішує всі проблеми, але він давав поштовх стосовно декодування фольклору взагалі. В руслі міфологічних теорій створені праці М.Ф. Сумцова "Хлеб в обрядах и песнях", "О свадебных обрядах преимущественно русских" [8]. Напрацювання міфологічної школи застосовували до пояснення народних пісень, зокрема колядок. Звичайно, це був не єдиний аспект вивчення народної творчості, музичний фольклор розглядався як історичний матеріал, як побутове явище селянського життя, досліджувались християнські нашарування в народних піснях. Але в той же час виникли спроби виявити в них міфологічні смисли, пояснити сутність образів, їх семантику. Сам термін "семантика", зрозуміло, в ті часи ще не використовувався. Але важливим є те, що в цьому загальному процесі дослідження народної творчості все відчутніше місце посідали музичні твори - традиційні пісні, хоч і вивчалися вони в XIX ст. переважно як поетичні твори.

Важливими й цінними слід вважати такі моменти досліджень міфологічної школи. По-перше, визнання високих поетичних якостей народних пісень та казок було знаком зрілості естетичних смаків науковців. Народний побут стає самостійним предметом порівняльної науки – етнографії. По-друге, порівняльний метод досліджень дозволяв встановлювати зв'язки міфології з мовою, народною поезією. По-третє, відходили в минуле погляди на міф лише як на поетичний твір. Міфологію розуміли як віддзеркалення світогляду первісної людини. Це надавало глибокого смислу пам'яткам народної творчості.

Особлива роль у дослідженні міфології належить О.О. Потебні. Широке коло наукових інтересів ученого, філософське бачення проблем лінгвістики, літературознавства, фольклористики, мистецтвознавства зумовили значимість його концепції мови та міфу, співвідношення мови й мислення, яка не втратила своєї ваги й донині. Закономірно, що концепція О.О. Потебні привертає увагу не лише лінгвістів, а й фольклористів, культурологів.

У міфі, фольклорі О.О. Потебня бачив похідні від мови моделюючі системи. Головним принципом лінгвістичної концепції ученого є наскрізна семантичність, пафосом всієї творчості дослідника можна вважати виявлення еволюції значень. Саме О.О. Потебня накреслив головні бінарні протиставлення слов'янської картини світу - доля-недоля, життя-смерть та інші. Такі його праці як "Объяснение малорусских и сродных народных песен", "О купальских огнях", "Обзор поэтических мотивов колядок и щедровок" та інші є цінними щодо вивчення семантики обрядів, пісенних образів та сюжетів і понині.

О. Потебня вважав за необхідне виявлення семантичних рядів слів у широкому контексті розвитку мови та мислення. Важливою є думка про вплив мови на міфологічну свідомість. Характерно, що розуміння міфу О.О. Потебнею суттєво відрізнялося від його попередників і навіть від багатьох дослідників XX ст. Він писав , що "міфологія - це історія міфологічного світогляду, в чому б він не знаходив вираження: в слові і оповіді чи в матеріальній пам'ятці, звичаї, обряді" [9,249].

О.О. Потебня одним із перших у вітчизняній науці звернувся до вивчення історії мислення у зв'язку з розвитком мови і встановленням загальних семантичних принципів усвідомлення людиною головних категоріальних співвідношень дійсності. Для нас важливим є також те, що у фольклорі О.О. Потебня розкрив значення міфологічної семантики для розвитку поетичної образності.

Новий і важливий крок у пізнанні міфу зробив Г. Узенер, розглядючи міф у зв'язку з проблемою історії свідомості. Г. Узенер вважав, що всі уявлення створювались міфологічною свідомістю, яка є протилежною більш пізній понятгєвій свідомості. Користуючись порівняльним методом, дослідник вивчав багатий матеріал фольклору, де знаходив докази своїм тезам про сутність міфології. Фольклор був для нього тим матеріалом, який містить в тому чи іншому вигляді свідчення магічної свідомості первісної людини [10].

Між семантичним аспектом у дослідженнях з етнології, лінгвістики XIX ст. та відповідним йому в дослідженнях XX ст. відчувається певний розрив. Поступово втрачається науковий контекст важливих проблем, позначений певними досягненнями у минулому. Це праці О.М. Афанасьєва, П.П. Чубинського, Д. Зеленіна, О.О. Потебні, М.Ф. Сумцова та багатьох інших. Не можна сказати, що їх роботи залишились осторонь (хоч в певному відношенні це так), але до них не часто звертались дослідники XX ст. В "смисловому полі" науки XIX ст. існувала насичена ідеями, вагомими деталями і прикладами атмосфера, яка може й нині позитивно впливати на думки і напрями досліджень сучасності, збагачувати їх.

Про справжнє поновлення в науці семантичного напрямку досліджень можна говорити лише з 60-х р. XX ст. Сполучним ланцюжком між "старим світом" дослідників XIX ст. і новим можна вважати школу Н.Я. Марра (у 20-30-ті р. у Ленінграді існував інститут "Языка и мышления", в ньому - відділ семантики фольклору та міфу), до якої належали О.М. Фрейденберг, І. Франк-Каменецький та ін. Їх пошуки були спрямовані на вивчення історичної семантики у фольклорі, міфі, літературознавстві. Свій метод науковці визначали як семантичний на противагу домінуючому в той час формальному. Вони намагались довести, що художні форми історично рухливі, що їх якісна змінюваність залежить від світосприйняття суспільства. Ця позиція є суттєвою в контексті даного дослідження: вчені, що належали до школи Н.Я. Марра, вивчали залежність форм культури від тину мислення суспільства того чи іншого періоду. О.Фрейденберг робила це на матеріалі словесної творчості - доводила семантичну тотожність фольклорних сюжетів і образів певних періодів історії чи передісторії культури [11]. Це пояснювало складність, а то й неможливість розуміння реліктових текстів у новій історичній дійсності. Смисл таких текстів відкривався лише при перенесенні їх в справжній чи гіпотетичний контекст глибокої давнини. О.Фрейденберг порушувала ставила також проблему парадигматики, прихованої багатозначності фольклорних текстів. - проблему, актуальність якої нині лише зросла [12].

Але в радянські часи цей напрям досліджень був закритий суто адміністративним шляхом. Відтоді семантичні дослідження не заохочувались. Дослідницька думка спрямовувалась на інші аспекти вивчення фольклору, народної музики. Проте з часом все ж накопичилось достатньо фактів, які логічно, природно знов підвели до необхідності поновлення досліджень семантичного спрямування, зокрема семантики традиційної пісенності. Для останніх двохтрьох десятиліть є характерною зацікавленість проблемами семантики науковців інших гуманітарних галузей знань.

Для етномузикології праці міфологів дали два головні наслідки. Перший: ставлення до фольклору як до цілком своєрідної культурно-історичної системи, яка потребує дешифрування семантичних та образних кодів. Другий - з'ясування походження форми народних пісень у зв'язку з етнологічними, історичними та етнічними реаліями.

Якщо у XIX ст. йшлося про дешифрування фольклорної поетики, то у XX ст. перед етномузикологією реально постає завдання пояснити музичні коди: наприклад, семантику "наспівів-формул" обрядових пісень; зв'язок пісенних типів з фактами етнічної історії; залежність мелодичних контурів та форми багатьох обрядових мелодій з явищами мовної модальності тощо.

Вирішенню проблеми музично-пісенної семантики сприяють декілька чинників. По-перше: досвід дешифрування фольклорної поетики. Це праці лінгвістів XIX ст., етнологів XX ст. По-друге: розвиток міфологічної школи та новий рівень розуміння міфу. Головний результат цього - усвідо-

млення міфу як системи смислів, уявлень про побудову світу [13, 215], а отже існування двох типів мислення - образного й поняттєвого, по-третє: усвідомлення культури як знакової системи і застосування семіотичних методів у музикознавстві та етномузикології.

Чи не найскладніше пробивало собі шлях усвідомлення міфа як системи смислів, як продукту, що репрезентує певний тип мислення, - тобто слід було подолати бар'єри старих уявлень про міф. Навіть серед філософів кінця XX ст. ще залишаються сумніви стосовно питання - що ж є міфом? [14] Більшість дослідників вважають, що міф - це система мислення конкретними образами, система осмислення світу до-поняттєвими засобами. З іншого боку: вражає кількість думок, повнота осмислення явища міфу. Тут справедливими є всі думки загалом і кожна окремо, тому що міф - це дійсно всеохоплююче явище. Передусім міф - це засіб моделювання світу, певний модус духовного осягнення буття. Головним репрезентантом міфологічного мислення вважають мистецтво. Це слушна думка, оскільки мислення проявляється через певні категорії, через ряди знакових систем - вербальний, зображувальний, звуковий та ін. Міфи античності - це вже переосмислення давнього міфу за законами поняттєвого типу мислення. Міфологічним мисленням взагалі визначаються всі явища суспільного життя давньої людини.

Серед багатьох точок зору слід відзначити найбільш нам близьку. Це точка зору Є.С. Штейнера. Він вважає, що міфологічне мислення визначається психологічними й семіотичними чинниками, - тобто в основі його лежить механізм знакопороджуючої діяльності людини. Філософ визначає міф як систему онтологізованих семіотичних цінностей. В основі цієї системи - концепт, конвенціальний смисл ("конвенціальний" - умовний, відповідний встановленим традиціям; лат. -conventionalis), який є заданим об'єктивно в межах культурної парадигми [14, 153].

Слід зауважити, що про своєрідність міфологічного, образного мислення писали багато дослідників, як не дивно, не надаючи значення власне мисленню як такому. Найбільше наблизились до розуміння значимості того чи іншого типів мислення дослідники в галузі філології, лінгвістики, етнології, В той же час у цих наукових галузях почали застосовуватись і семіотичні методи. В етномузикології досліджень семантики музичного фольклору, які б пов'язували мислення зі співом, музикою, зокрема, з інтонацією, формою, - взагалі не було. Заслугою А. Іваницького в першу чергу є спроба вирішення складних проблем етномузикології і саме з позицій логіки, мислення як визначаючого чинника. Грунтовне дослідження вченого "Історичний синтаксис та питання хронологізації і декодування музичного фольклору" [16] підтвердило спрямування пошуків вирішення проблеми семантики музично-пісенного фольклору на головне – особливості мислення, зокрема мислення первісної людини. Із семіотикою ж предмет дослідження був пов'язаний вже багатьма науковцями, в працях яких сформувалась думка про фольклор як про закодовану систему.

В етномузикології семантичний аспект досліджень можна констатувати починаючи з праць З. Евальд, Є. Гіппіуса, далі цю лінію продовжили Ф. Рубцов, В. Єлатов, І. Земцовський. Структурний же напрям дослідження музично-пісенного фольклору виник раніше. Вже на кінець XIX ст. припадає перша робота в цьому напрямку - "Русская народная музика П. Сокальського. Структурний напрям був продовжений працями Ф. Колесси, С. Людкевича, К. Квітки, В. Гошовського. Такий бурхливий розвиток ритмоструктурних досліджень пояснюється передусім тісним зв'язком з філологічними науками, зокрема лінгвістикою.

Таким чином, історія семантичних досліджень фольклору виявляється більш давньою, ніж сама наука етномузикологія. Витоки досліджень інтонаційної семантики слід шукати в загальноетнологічних працях та процесі становлення етномузикології як такої. Витоки ж ритмоструктурних досліджень пісенної семантики вкорінені у загальнофілологічні дослідження пісенного фольклору.

Узагальнюючи процес досліджень найважливіших проблем етномузикології - генези, семантики музично-пісенного фольклору, - у другій половині XX ст., треба констатувати, що суттєво збіднює науку, а почасти призводить до неповних висновків відсутність комплексного погляду на досліджувану проблему. Це виявляється в недостатній координації міждисциплінарних знань, звуженні контексту проблематики.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Тайлор Э.Б.* Первобытная культура. М.:Изд.-во полит. лит-ры, 1989. – 572 с. **2.** *Штумпф К.* Происхождение музыки. Л.: Изд. "Тритон", 1927. – 58 с. **3.** *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика. Методологія й методика. - К.: Заповіт, 1997. – 391 с. **4.** *Назайкинский Е.В.* О психологии музыкального восприятия. - М.: Музыка, 1972. - 380 с. **5.** *Блинова М.П.* На пути к физиологическому изучению интонационной выразительности // Вопросы теории и эстетики музыки.Вып.5. - Л., 1967. - С.170-190. **6.** *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. Т. 2. - М.: Учпедгиз, 1963. – 361 с. **7.** *Нетушил Й.В.* Мифологические теории // Мирный труд, 1902. - №2. - С.155-178. **8.** *Сумцов Н.Ф.* Символика славянских обрядов. - М.: Издательская фирма "Восточная литература" РАН, 1996. – 295 с. **9.** *Потебня А.А* Слово и миф. М.: Правда, 1989. – 279 с. **10.** *Узенер Г.* Что такое миф?. – Казань: Типогр. Императорского ун-та, 1908. – 32 с. **11.** *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. - Л.: Худ. Лит., 1936.- 453 с. **12.** *Лотман Ю.М* О.М.Фрейденберг как исследователь культуры // Труды по знаковым системам. Вып.УІ. - Тарту, 1973. - С.482-486. **13.** *Байбурин А.К.* Семиотический статус вещей и мифология // Материальная культура и мифология. - Л.: Наука, 1981. - С.215-226. **14.** *Ермолаев И.А. Захаров А.А.* Миф и мифологическое сознание // Вопросы философии, 1986. - №7. - С.149-153. **15.** *Іваницький А.І* Фольклор: генетична та логіко-структурна інформація // Проблеми етномузикології / Упор. О. Мурзіна. - К., 1998. - С. 15-33.

Надійшла до редколегії 25.10.2000 р.

УДК.398.83(477.5)

І.В. Щербіна

ВИКОНАВСЬКІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕСІЛЬНОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТРАДИЦІЇ ХАРКІВЩИНИ

Аналізуються виконавські особливості весільної народнопісенної традиції Харківщини. Їх аналіз допомагає розкрити семантичну сутність весільних ритуалів. Практичне використання позитивного досвіду носіїв співочої традиції дозволяє удосконалювати і розширювати діапазоно-виконавські можливості співака в народному, академічному, естрадному співі

У сфері духовної культури помітне місце посідає дедалі зростаючий інтерес широких мас, особливо молоді, до кращих зразків і традицій минулого: захоплення народним мистецтвом, збирання музичного й поетичного фольклору, предметів традиційного побуту, книжок про фольклор, альбомів із репродукціями творів народного мистецтва, відвідування фольклорних концертів тощо.

Ефективною формою безпосереднього спілкування з живою фольклорною традицією стали вторинні фольклорні ансамблі, участь в яких дає можливість практично відчути своєрідність, красу й логіку розгортання пісні в її живому звучанні. Тому одним із завдань вторинних фольклорних колективів є засвоєння особливостей конкретної місцевої виконавської традиції, що дозволяє уникнути загального співочого усереднення і тим самим відтворити саме слобожанський пісенний стиль.

Данні фольклорних експедицій свідчать, що на Харківщині серед стародавнього традиційного пісенного фольклору краще збереглися весільні наспіви-формули та пісні. За звичаєм їх виконували жінки при кожній обрядовій дії. Сольне виконання весільних пісенних зразків можливо було лише в тих випадках, коли гурт звертається до дійової особи, яка неодмінно повинна відповісти сама (соло Світилки та Свашки). Така тенденція простежується майже в усіх регіонах України [1; 2].

Музична мова весільного репертуару носіїв співочої традиції Харківщини (с. Петропілля Лозівського р-ну, с. Писарівка Золочівського р-ну, с. Киселі Первомайський р-ну, "Чиста криниця" с. Лиман Зміївського р-н. тощо) є дуже цікавою і своєрідною.

У фольклорному гуртовому співі немає врівноваженості партій. Здебільшого вони "заспівуються" і "виводяться" [3]. На Харківщині наспіви формули і куплети весільних пісень найчастіше починаються із заспіву-соло в грудному регістрі. Як правило, його виконує одна жінка. Весільні наспіви формули та пісні можуть заспівуватися:

- починаючи у грудному регістрі у висхідному русі до головного регістру. Від того, на який голосний – широкий чи вузький - виконується фонація b^1 - f^2 залежить переключення регістрів із грудного на головний. Безпосереднє включення головного регістру відбувається при голосних "Ю" на b^1, "Є" на cis^2, "Г" на

c^2. Однак, слід зазначити, що біоакустично такий природний перехід з грудного регістру в головний у більшості випадків тембрально майже не відчувається, що є свідченням високої техніки співу - так званої "природної" постановки голосу. В інших випадках такого безпосереднього переключення в голосовому апараті виконавців може і не відбутися. Це обумовлено не лише співочою майстерністю самої співачки, а і загальним фізично-психологічним станом її організму під час виконання тощо. Так чи інакше, соло у високому регістрі звучить вільно (технічно), напружено (тембрально) й соковито;

- заспів, що починається в головному регістрі і має низхідний рух, нагадуючи інтонації голосіння, може виконувати заспівувачка, яка відповідає за горяк або тончик. При цьому переключення з головного регістру в грудний майже зовсім непомітне. Найчастіше складається враження, що заспів повністю звучить у головному регістрі. Такий спосіб виконання посилює емоційне відтворення всього драматизму дії, що відбувається.

Для заспіву традиційних багатострофічних та багатокуплетних весільних пісень характерне варіативно-імпровізаційне виконання. У деяких випадках соло закінчується на глісандо, або так званий з'їзд. Носії співочої традиції перехід між заспівом і приспівом можуть здійснити без паузи, або використати короткочасну переддихальну паузу. В будь-якому випадку підхват виконує гурт, не порушуючи загальної плавної динамічної лінії. Слід підкреслити, що на Харківщині зафіксовано значний весільно-пісенний матеріал, який виконується без заспіву. Однак відсутність заспіву соло не порушує загального емоційно-драматичного характеру відповідних весільно-обрядових наспівів-формул.

На Харківщині в гуртовому весільному співі простежується розподіл багатоголося на два яруси: гору й низ. Перехід від одного складу до нового складу поетичного тексту відбувається одночасно у всіх співаків, що притаманно носіям співочої традиції всіх регіонів України [2, 8]. Ритм поетичного тексту в наспівах формулах збігається з ритмом наспіву, що є проявом мелодекламаційності. Слід зазначити, що поряд із безпаузовими строфічними й куплетними переходами, характерними для весільної пісенності, які виконуються на одному диханні, трапляються зразки зі спільногуртовими міжстрофічними та міжкуплетними паузами.

Багатоголосся, зазвичай, нескладне. Нині на весіллі переважає унісонно-гетерофонна фактура, яка може наближатися до мелодекламації з міжщаблевим внутрішньомелодійним секундово-терцієвим глісандуванням. Загалом, унісонний рух ускладнюється оспівуванням окремих тонів мелодії сполученням секундових, кварто-терцових ходів. Для нього характерні або внутрішньомелодійна міжщаблева мелізматика та глісандування, або поступове рельєфне розспівування складового ритму пісні. Унісон розщеплюється на декілька партій, де нижня має терцієве дублювання з квартовим, квінтовим, іноді секундовим відхиленням та сексто-октавним подвоєнням басової партії (тончик) у кадансах.

Злиття голосів в унісон, особливо в кадансових співзвуччях - одна з характерних ознак фактично всіх багатоголосних усних культур, які є носіями архаїчних особливостей музичного мислення. Підтвердженням унісонного багатоголосся, як найстародавнішої форми гуртового співу є буквенні знаки шумерського музичного тексту. В ньому чітко зафіксовано наявність в одному тризвуковому акорді трьох однакових знаків, що є нелогічним по відношенню до вокалу, але може тлумачитися як злиття трьох або двох голосів в унісон [4].

Так, в українському традиційному весіллі на Харківщині трапляються зразки наспівів формул, в яких основна мелодія, імпровізаційно подвоюється тончиком на октаву, іноді на сексту. Ця двоповерхова гетерофонія є своєрідним засобом розширення пісенного простору. Інколи у весільних співах трапляються гомофонно-гармонічні елементи. При цьому бурдонний принцип змодифіковується у бік функціоналізму, де I щабель (основа) не повторюється витримано, як у бурдоні, а захоплює VII (ввідний щабель до I), який вказує на усвідомлення ввідтоновості, де V щабель виконує функцію домінанти. Бурдонне багатоголосся побудоване на підкресленні централізуючої ролі устою, над яким функціонує наспів, вступаючи з низом у різні консонансно-дисонансні відношення: секунди, терції, кварти та квінти. Слід зазначити, що розвиток весільного багатоголосся відбувався шляхом через поділ первісного унісонно-гетерофонного хорового масиву на два яруси. При цьому кожен ярус зберігає функції унісонної традиції і може давати гетерофонні "відщеплення", утворюючи таким чином три- чьотири голоси. Частіше, при появі третього голосу, спостерігається поворот у фактурі від лініаризму до консонантизму: у триголосі основним гармонічним комплексом стає тризвук. Він з`являється на опорних вузлах наспіву, в паралельному русі і є концентрованим виразом переваги вертикалі над горизонталлю саме в ці моменти співу.

Отже, весільній обрядовості слобожанського регіону притаманні всі різновиди гетерофонного співу [1, 46; 4, 76.]. Розщеплення унісону відбувається на мелодико-леніарній основі. Але по вертикалі співаки прагнуть до консонантизму – терції, квінти, тризвука, октави, унісону. Це свідчить про усвідомлення фонічного ефекту вертикалі, тобто акустичних особливостей відтворення звукокомплексів і розрізнення таких якостей, як консонанс і дисонанс. При цьому відчутного поширення набуло стрічкове багатоголосся. Його механізм – використання терцієвого паралелізму, у якому гурт дотримується виключно двоголосся - дозволяє реконструювати відсутній бас, поява якого відразу оголює гармонічно-функціональну логіку. При цьому терцієвість порушується кінцевим звуком. Як правило - це буває унісон, інколи октава чи терція. Все це, як і спостереження над живим співом, свідчить, що співаки розцінюють один голос, як основний (мелодія). Його супроводжує другий голос, який підстроюється, тобто вторить першому. [5] Фактично втора є різновидом більш широкого поняття, а саме – паралельного голосоведіння. У слов`ян поширена терцієва втора, яка виникла в давнину під впливом фонічного ефекту одноча-

сового співу жіночих і чоловічих голосів [1, 47-48.]. Фонічні ефекти визначаються акустичними, тобто вертикальними інтервально-акордовими сполученнями голосів. При цьому гармонічно-функціональна логіка та голосоведення має другорядне значення, або зовсім відсутні. Верхня втора співається легко, наче збагачуючи нижній голос. Досить часто наспів закінчується не в унісон, а терцовим співзвуком. При нижній вторі обидва голоси звучать рівноправно, наспів завжди закінчується в унісон або в октаву.

Свідоме ставлення до вертикалі особливо чітко простежується у непідготовлених гармонічних затриманнях. Найчастіше таке затримання має форму переходу кварти в терцію, де верхній голос рухається на секунду, або поступово на терцію вниз на тлі витримуваної основи. Іноді можна зустріти затримання, коли секста переходить у квінту або секстакорд у квінтакорд. Тобто, для весільних пісень характерно змінне багатоголосся – гнучкий, найуживаніший різновид гомофонно-гармонічної фактури, коли акордика спирається на функціональну логіку, але голоси вільно сходяться в унісон або розходяться на дві – три партії, іноді й на чотири. При цьому можуть використовуватися і деякі поліфонічні прийоми як підголоскової, так й імітаційної поліфонії [1, 47].

Звичайно у піснях та приспівках останній звук витримується особливо довго. Він не слабне, а навпаки посилюється. Подальше можливо почути:

- раптовий короткий активний вигук угору, під час якого іноді спостерігається переключення голосу з грудного в головний регістр;

- швидке низхідне глісандування на квінту-кварту, де особливо відчутні проміжні тони і речові обриви звука;

- швидкий глісандуючий вигук угору на септиму - октаву з короткочасним переключенням голосу з грудного в головний регістр та наступним швидким низхідним глісандуванням на квінту-септіму.

Для української співочої традиції характерне недоспівування останнього складу поетичного тексту чи звука рядка. В загальному контексті склад або звук, що недоспівується є мовним елементом. У традиційній розмові він вживається без мовного наголосу. Слід підкреслити, що при цьому, як правило, попередній склад протяжливий, має на собі принаймні темпоральний, ритмічний, часочісельний акцент на септиму. Ці виконавські вигуки, як і кварто-квінтові інтонації, в епоху язичницьких вірувань виконували ствердджуючу, магічну, заклинальну функцію і можуть трактуватися як заклик до надприродних сил. Однак, поступово втрачаючи свій магічний зміст у свідомості виконавців, ці засоби музичної мови використовуються з метою не стільки вплинути на дійсність, скільки висловити своє ставлення до неї.

Форми колективного весільного співу не мають рівних серед інших жанрів фольклору. Тут вживаються унісонно-геторофонний спів, бурдон, фальцетний підголосок, двоярусна фактура, стрічкове багатоголосся, елементи геторофонно-гармонічного стилю в комплексі з іншими, а також різні мішані й перехідні форми багатоголосся.

Весільні підголоскові пісні, особливо повільні, наближаються до лірики: виникають розспіви складів, огласовки, передихи серед слова. Підголосковий спів може бути в грудному та головному регістрах [1, 46-47.]. На Харківщині для весільної пісенності характерно функціонцвання верхнього голосу у головному регістрі – вивід ("тончиком", або фальцетний "тончик"), якому притаманно "голий", різкуватий відгінок звука, позбавлений міжформантних обертонів. Як правило, тончик виконується в октаву до одного з нижніх голосів при "двоярусній" геторофонній будові наспіву, або октаву, чи терцію, до основного наспіву, коли він унісонний. При цьому всі голоси рівноправні, а вивід щодо низу часто відзначається певною ритміко-мелодійною свободою, що і дало підставу відносити підголосковий спів до поліфонічної форми [1, 46.]. Через те, що тончик відносно слабкий і виводить його одна співачка, він забарвлює загальне звучання гурту тембрально. Тончик і не дає принципово нової лінії, з погляду нових різноманітних звуків. Він змінює загальний колорит звучання фольклорного твору. Двоголосся набуває рельєфності й об`ємності. Загальний звук гурту стає дзвінким, міцним. Протиставлення тембрів надає драматичним пісням гостроти, святковим і величальним - дзвінкості, а в «передирках» - пронизливої задиркуватості.

Партію горяка виконує одна жінка в грудному чи головному регістрі, але відрізняючись від:

- верхнього тончика більшим міжформантним обертоновим складом, що забеспечує об`ємніше соковите звучання голосу;

- нижніх - найбільшою дзвінкістю і силою подачі звука.

На відміну від горяка нижні партії виконують кілька жінок, утворюючи своєрідну акустичну підтримку, фундамент для верхніх голосів. Завдяки, міжформантним обертоним вібраціям коло основних трьох співочих формант при відкритості гортані, опертого дихання та близької подачі звука в плоско-горизонтальному положенні губ (нагадуючи посмішку), в досить низькому регістрі для жінок, виконавці досягають масивності, соковитості звучання. Така техніка подачі звука характерна і для горяка, і для тончика. Слід зазначити, що тончик відрізняється від інших тим, що виконується в головному регістрі з невеликою наявністю міжформантних обертонів, що зумовлює відсутність тембрової м`якості та тягучості у звучанні голосу і надає самобутнього легкого, прозорого, сріблястого, іноді дуже дзвінкотючого верескливого тембру. Чітка дикція виконавців на діалекті забезпечує повноцінне функціонування трьох головних співочих формант у грудному й головному регістрах, які відповідають за якость і звуковисотність голосних та польотність звука. Тому зберігається ефект далекочутності на piano й pianissimo. При цьому часто відбувається підвищення висотно-ладового звучання пісні.

Відомо, що існують два стилі гуртового співу: академічний і народний. "Розриву" між ними, як нині дехто стверджував, окрім репертуару, немає [3, 14]. Їх тембральний окрас зумовлений стилістичним фонуванням голосних, де

народний стиль відрізняється від академічного своїм специфічним емоційним виспівуванням на певному діалекті, що і надає своєрідного звучання голосам при виконанні фольклору. Слід зазначити, що вузькоамбітусний діапазон поспівок та загальна специфіка співочої традиції забезпечує щадячий режим щодо функціонування голосового апарату звичайної людини під час співу [3, 14].

Так, паралельний аналіз поетичного тексту з музичної структурою весільних пісень та приспівок Харківщини дозволив виявити цікаву закономірність співвідношення висоти звуку з належністю до неї вузьких та широких голосних:

- в перехідних зонах переключення грудного регістру на головний (b^1 - d^2), переважно використовуються вузькі голосні, що забезпечує фізіологічно правильну роботу голосового апарату;

- при висхідному русі мелодійної лінії обов`язково на вершині мелодії використовується вузька голосна. Якщо, за текстом найвищий звук фонується широкою голосною, то попередній склад обов`язково має вузьку голосну. Такий засіб виконання забезпечує не тільки наявність, всіх співочих формант в оптимальному режимі з позитивно вірним функціонуванням голосового апарату, а і надає можливість досягнути асоціативного ефекту активності, значимості, відбуваючихся подій;

- виголос обов`язково виконується на вузьку голосну "У", що дає можливість голосовим связкам вільно рухатися у будь якому напрямі із м`якою вібрацією без "кіксів" і мелодійних "дірок" із чверті, або восмитоновим заповненням. Дзвінкий приголосний "Г" виконує функцію опору активного "поршневого виталкувача" звуку. Таким чином забезпечується наявність всіх трьох співочих формант з ефектом далекочутності й емоційної піднесеності з підкресленням важливого значення ритуалу. На рівні підсвідомості вигук на прикінці наспів формули сприймається, як знак санкціонування, або завершення важливої події у житті людини.

Саме фізіологічно правильний спів надає пісні вільного, природного звучання голосу в будь-якому режимі – головному чи грудному, з вібрацією чи без неї, на forte або piano, де звук лине рівно й плавно. Він забезпечує естетичну насолоду, розвиває співочо-розмовний апарат людини. Таким чином голос набуває більш соковитішого багатообертонного тембрального звучання при співі та розмові. Вироблені засоби виконання весільних наспівів формул та пісень загалом мають позитивний вплив на емоційно-психологічний та фізіологічний стан людини: почуття повноцінного відпочинку, наснага до діяльності, підвищення апетиту тощо. Неправильна фізіологічна робота голосового апарату викликає внутрішній системний конфлікт організму, внаслідок якого людина, що співає (незалежно в якому стилі – народному чи академічному, красивим чи ні звуком) поступово заробляє різні фонологопедичні проблеми співочо-мовного апарату з ларингітами, фарингітами, бронхітами і порушенням нервової системи тощо.

Мабуть, стародавня людина інтуїтивно помітила такі емоційно-психологічні закономірності щодо впливу виконання певних музично-поетичних текстів,

пояснюючи їх з магічного кута зору. Тобто, емпіричним шляхом дослідження вона визначила позитивний і негативний вплив музики на психо-фізіологічний стан людини, поступово виробила певну музично-пісенну систему, головна мета якої складалася в регуляції нормалізування і стимулювання повноцінного функціонування всього організму людини. Таким чином, ритуальні наспіви формули придбали семантичний модус "магічності", щодо регуляції загального позитивного стану здоров'я, який зумовлює у загальному контексті забезпечення добробуту людини загалом. Такий досвід частково зберігся у формі архаїчних наспівів формул і народних обрядових пісень. Крім того, слід зазначити: дослідження сучасної біоакустики та фонології доводять, що музика має великий вплив не лише на настрій, а перш за все на біоритміку організму, свідомість та підсвідомість людини [6]. Таке психофізіологічне явище потребує спеціальних фахових досліджень, результати якого можна систематизувати в окремий метод і використовувати в галузі звукотерапії.

Може, саме це і є головною причиною (на рівні підсвідомості) потягу фахівців до відродження обрядів та їх виспіву. Реальне задоволення бажання підсвідомості на рівні свідомості людини - повноцінне функціонування у Харкові фольклорних ансамблів автентичного співу: "Муравський шлях" при Харківському обласному будинку народної творчості, "Горлиця" (керівник А. Гуріна), "Слобожаночка" (керівник О. Шишкіна), "Тільце" (керівник В. Осадча.), "Височани" (художні керівники Г. Луговська, С. Левченко, А. Левченко), "Мережка" (керівник М. Семенова), Муніципальний театр народної музики України "Обереги" (керівник театру та художній керівник Ю. Алжнєв) тощо.

Отже, дослідження народно-пісенного виконавства і пристосування їх до вивчення вторинними фольклорними колективами Харківщини методом модулювання необхідне для точного й виразного відтворення саме слобожанського пісенного стилю і уникнути стильового усереднення. Крім того, необхідно опанування співочого позитивного досвіду народу, що перевірені часом, при загальній постановці голосу. Ритмомелодична вузькоамбітусна побудова з відповідним регістрово-висотним накладенням поетичного тексту дозволяє використовувати поспівки весільних пісень та наспіви формули, як вокальні вправи з метою згладжування головного і грудного регістрів, вироблення чіткої дикції й маневреності голосу. Таким чином людина може набувати і закріплювати позитивні оптимізовані співочі навички з розширенням загального і робочого діапазону вокаліста, що дозволяє вільно, без напруження, виконувати фольклорні, загальнокласичні та естрадні музичні зразки.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ.

1. *Іваницький А.І.* Українська музична фольклористика (методологія і методика): Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1997. – С.119; **2.** *Єфремов Є.В.* Дослідження народнопісенного викладу через моделювання інваріанта пісні. // Українське музикознавство: респ. міжвід. наук.–метод. зб. – К.: Муз. Україна, 1985. – Вип. 20. – С.4. **3.** *Верьовка Г.* Берегти народні пісенні багатства. // Музика. – К., 1995. - №6 (300) – С.14. **4.** *Жардания И.М.* Новый взгляд на музыкальную культуру древних переднеазиатских народов (к проблеме многоголосия). // Народная музыка: история и типология. Памяти професора Е.В. Гиппиуса. (1903-1985). Сб. науч. тр. – Л.:

ЛГИТМиК, 1989. – С.76. 5. *Тестова Л.А.* Генетическое единство и региональная специфика мелодики украинских свадебных песен.: Автореферат дис… канд. искусствоведения. – К., 1982. – С. 11. 6. *Красота и мозг.* Биологические аспекты эстетики: пер. с англ. / Под ред. И. Ренчлера, Б. Херубергер, Д. Эпстайна. – М.: Мир, 1995. – С. 6, 59-60, 76-81.

Надійшла до редколегії 24.10.2000 р.

УДК 781.1

Н.О. Супрун

ПІКЛУВАЛЬНИКИ ДУХОВНОГО ДОБРОБУТУ УКРАЇНЦІВ НА КУБАНСЬКІЙ ЗЕМЛІ

Висвітлюються документальні та історичні факти про талановитих кубанських діячів історії, етнографії й культури, які сприяли збереженню і примноженню духовних традицій запорозько-чорноморського козацтва

З 1792 по 1866 рр. російський уряд "височайше затвердженим положенням про переселення малоросійських козаків" переселив на прикубанські землі близько 150000 колишніх запорожців, сподіваючись на поступове й неминуче вимирання українського козацтва як небезпечної сили національно-визвольного руху. Козаки-українці були змушені обживати пустельні простори малярійного прикордонного краю і захищати його від нападів кавказьких горців. В цих умовах вони не тільки вижили і опорядкували покриті болотами, згубні прикубанські землі, але й зробили їх найбагатшими в Російській імперії. І це сталося завдяки тому, що перші переселенці, а пізніше їх нащадки керувались соціально-моральними ідеалами Запорозької Січі, утворюючи нову Батьківщину як півострівну справедливу державу, де люди житимуть за законами християнства і політико-економічного традиційного устрою вільного козацтва.

Наступ з боку російського уряду на запорозькі традиції почався з 40-х років і посилився з середини XIX ст., а в 20-х роках XX ст., в період встановлення радянської влади на Кубані, переріс у жорстокий і цілеспрямований процес розкозачування і розкуркулювання. Не дивлячись на важкі соціальні умови обживання нових земель, постійні лихоліття, що їх охоплювали, чорноморці завжди дбали про розвиток освіти і культури, збереження й примноження духовних традицій. Тому вже на початку XIX ст. Кубань стала найосвіченішим регіоном Росії, де з покоління в покоління народжувались видатні вчені, митці і письменники, які були справжніми піклувальниками духовного добробуту українського населення. Чільне місце серед кубанських вчених посідають високоосвічені, з діда-прадіда козаки-історики, етнографи, краєзнавці, які займалися дослідженням кубанських земель. Першою роботою з історії кубанського козацтва була книга під назвою "Исторические записки о войске Черноморском", яку склали у 1834-36 рр. офіцери війська Я.Г. Кухаренко і О.М. Туренко.

Яків Герасимович Кухаренко (1799-1862) був яскравою фігурою серед громадських і літературних діячів Кубані XIX ст. Він – перший кубанський

письменник, етнограф, фольклорист, лінгвіст, просвітитель, один з останніх наказних отаманів Чорноморського козацького війська, автор етнографічних нарисів "Козак Мамай", "Вороний кінь", "Пластуни", "Вівці і чабани в Чорномор'ї", драми "Чорноморський побут", незакінченої бурлескної поеми "Харко, запорозький кошовий". Протягом 25 років Я. Кухаренко дружив в Т. Шевченком, з яким листувався навіть під час перебування опального поета на засланні. Відомо також, що Кухаренко відгукнувся на пропозицію харків'ян, організувавши збір матеріалів для українського словника і запис кубанського фольклору. Готуючи план переселення декількох станиць за Кубань, російський уряд у 1861 р. призначив Я. Кухаренка керівником цієї непопулярної серед чорноморських офіцерів і козаків акції. 19 вересня 1862 р. на дорозі до Ставрополя, куди їхав, викликаний командуючим, Кухаренко був схоплений загоном горців-абадзехів і невдовзі помер від отриманих ран [10, 105]. Незважаючи на те, що авторитет Я. Кухаренка був підірваний, його загибель оплакувала уся Кубань, про що свідчить уміщена в збірці Я.Д. Бігдая "Песни кубанских казаков" історична пісня "У п'ятницю на базарі" [1, 41-42].

Одним з перших серед істориків й етнографів прийшов до висновку щодо необхідності професійного вивчення історії Кубані Іван Діомидович Попко (1819-1893) – син парафіяльного священика Тимашівського куреня (станиці). Закінчивши духовне училище й семінарію та Московську академію, він не пішов батьківським шляхом, а вибрав долю військового козака. Учасник прикордонних, кримської та російсько-турецької війн, І. Попко за час півстолітньої служби в Чорноморському козацькому війську став генерал-майором, губернським предводителем Ставропольского дворянства, головою Карської області. Будучи високоосвіченим козаком, знавцем близько 10 іноземних мов, власником багатотисячної бібліотеки, Попко не розлучався з думкою стосовно написання історії чорноморського козацтва. Результатом довгої роботи в архівах Катеринодара, Ростова, Ставрополя й Астрахані стала його книга "Черноморские казаки в их гражданском и военном быту", видана у Петербурзі в 1858 р. У цій книзі вперше подана характеристика географічного й етнографічного стану Чорномор'ї, включаючи детальний опис умов життя і побуту чорноморських козаків. Є в ній і розділ, присвячений музичній культурі, зокрема – ролі української народної пісні, яку принесли разом з рідною мовою перші переселенці-запорожці. Ось що пише з цього приводу автор: "Давня пісня гетьманської України живе нерозлучно з поколіннями народу, який переніс свої домашні вогнища з Дніпра на Кубань, і звучить вона тисячоголосою повістю про славні справи і високі якості прабатьків у заповіт правнукам, які далеко відійшли від могил предків..." [8, 3]. У цьому ж розділі Попко перераховує низку музичних інструментів – бубон, кобзу, скрипку, цимбали, - які побутують серед народних музик Кубані, а також відзначає, що кубанські музиканти концертують у містах й станицях краю та в аулах кавказьких горців [там само]. Ця книга І. Попка, як і його літературні та історичні нариси, в котрих йдеться про життєдіяльність окремих отаманів Чорномор'ї, отримала високу оцінку Миколи Костомарова.

"Історіографом" і "Істориком від природи" називали сучасники Прокопія Петровича Короленка (1834-1913) – кубанського історика, етнографа, джерелознавця, феномен якого полягає в тому, що, не отримавши ніякої офіційної освіти, але постійно й наполегливо займаючись самоосвітою, він став серйозним вченим, автором більше 30 робіт з історії, географії та етнографії Кубані. Цінність його розвідок – у виявленні й досконалому вивченні архівних джерел, які він вважав основою наукових знань. Зі скурпульозною допитливістю вченого Короленко їздив по багатьох містах України, працюючи в архівах Харкова, Києва, Одеси, Полтави з документальними матеріалами з історії козацтва, написаними на різних слов'янських мовах. В Харкові він був вибраний членом історичного товариства, в Катеринодарі став одним з фундаторів "Общества любителей изучения Кубанской области" (ОЛИКО). Посада архіваріуса військового архіву (1893-1902) дозволила Короленкові вивчити, систематизувати і каталогізувати біля 1000 документальних справ, завдяки чому збереглося багато найцінніших історико-етнографічних матеріалів. Займався Короленко і експедиційно-польовою роботою, записуючи в кубанських станицях і хуторах від старих людей оповідання (наприклад, від столітнього козака із станиці Канівської Івана Бурноса), а також весільні обряди. Цінним документом епохи є стаття Короленка "Черноморские свадьбы", яка друкувалась у 1884 р. в декількох номерах газети "Кубанские областные ведомости" (№№ 36,37,39,42,45,47). За життя вченого були видані основні його праці, серед яких – монографія "Черноморцы" (1874), історичні нариси "200-летие Кубанского козачьего войска. 1696-1896" (1897), "Некрасовские казаки" (1899), "Кошевые атаманы Черноморского войска XYIII века (Чепига, Головатый, Котляревский)" (1901), "Церковные древности Кубани" (1905), "Синдия. К истории кубанского края" (1908).

Видатним кубанським вченим енциклопедичного рівня був Федір Олександрович Щербина(1849-1936) – історик, етнограф, соціолог, економіст, фундатор російської бюджетної статистики, письменник (автор поем "Богдан Хмельницький" і "Чорноморці", віршів, публіцистичних творів, а також спогадів "Пережитое, передуманное, осущетсвленное", в яких яскраво описав побут козаків 50-60-х рр. XIX ст.), крупний політичний діяч (член II державної Думи і голова козацької фракції при неї, член партії народних соціалістів, і козацької Ради на Кубані і верховного круга Дона, Кубані і Терека), засновник, ректор і професор українського університету в Празі та організатор Української господарської академії в Падєбрадах (на еміграції в Чехії). Фундаментальною працею Ф. Щербини є двотомна "История кубанского казачьего войска", опублікована в Катеринодарі в 1910 р. (I том, 700 с.) і в 1913 р. (II том, 848 с.), яка охоплює усі сфери життя й матеріально-духовної культури кубанського козацтва до середини XIX ст. Над цією книгою вчений працював, проживаючи як політично неблагодійний під наглядом поліції у невеличкому приморському хуторі Джанхот, куди був переведений міністерством землеробства з Воронежа – місця своєї тимчасової роботи керівником статистичного бюро –

для організації і завідування "Экспедициею по исследованию степных областей", що була установою царя Миколи II [12, 292]. Для розбору 200 тисяч архівних матеріалів, які детально вивчав для написання книги, Щербина запросив до свого бюро тоді ще невідомого молодого члена української революційної партії Симона Петлюру, який під загрозою арешту восени 1902 р. виїхав на Кубань. Запропонувавши Петлюрі зайнятися розбором історичних матеріалів з кубанознавства, Щербина таким чином залучив його до тимчасової участі у роботі над "Историею кубанского казачьего войска".

Як згадує вчений у своїх споминах, С. Петлюра з великою зацікавленістю і запалом почав розбирати і вивчати архівні пакунки, кожний з яких містив до 200 листів списаного паперу. "Я добре пам'ятаю, - пише Ф. Щербина, - з якою енергією та захопленням накинувся він на пакунок матеріалів про так званий "персидський бунт" чорноморців, в якому провідну роль відіграв молодий козак Федір Дикун, нерядова людина для тих часів... мабуть, чорноморець Дикун закинув таки іскру в гарячу голову полтавського козака і своїм прикладом духовно підтримував його в розпочатій ним боротьбі за народ, його права та інтереси" [11, 191].

Пригадуючи своє спілкування з молодим полтавцем, Щербина відмічає: Петлюра "міряв все демократичними ідеалами, які міцно засіли вже в його голові, і я не раз від нього чув, що "чорноморці – добрі молодці, бо вони зробили на Чорноморії те, чого не було і на Старій Україні, яку так опаскудили кріпацтвом" [там само]. Коли роботи з розбором архівів скінчились, Щербина запросив Петлюру і ще одного співробітника до Джанхота. Ось що він згадує за ті часи: "Співробітники жили у мене на хуторі літом два чи три місяці і не стільки займалися працею над паперами, скільки купалися в морі, ходили по лісу, по горах тощо, - одне слово, відпочивали в чудових кліматичних умовах місцевості. Я навмисне так обставив це гостювання у мене співробітників, котрих я дуже поважав і високо цінив. І на хуторі у мене Петлюра без бою або конкуренції завойовував собі славу розумної, тактичної і симпатичної людини" [II, 193]. Пізніше, коли Петлюра жив у Петербурзі, а Щербина приїздив туди як член Державної Думи від кубанських козаків, вони неодноразово зустрічались. "При цих зустрічах, - згадує Щербина, - ми сходилися, як близькі люди. Іноді ми згадували про Кубань та чорноморців, про яких він казав, що він "козакував вкупі з чорноморцями", тобто працював і "дечому навчився" у цій країні та у нащадків Запоріжжя, а я бачив і почував, що Петлюра не змінив ні на одну йоту своєї щирої, гуманної та симпатичної особистості, коли став вже зовсім поважною людиною" [там само]. Ще один факт щодо перебування С. Петлюри на Кубані зафіксували "Известия общества любителей изучения Кубанской области" за 1907 р., повідомивши, що 7 березня 1903 р. в Катеринодарі Симоном Петлюрою була прочитана лекція на тему "Малороссийские кобзари" [8, 6].

Добру славу залишив на Кубані Євген Дмитрович Феліцин (1848-1903) – історик, етнограф, археолог, статистик, офіцер Кубанського козацького війська, збирач, колекціонер і дослідник предметів старовини, засновник Кубансь-

кого статистичного комітету (1879) і Кубанського військового етнографічного і природо-історичного музею (1879), створювач першої в Росії археологічної карти пам'яток старовини Кубанської області (1882), просвітитель, прогресивний громадський діяч, автор більше 90 робіт з історії, статистики, етнографії. Підготовлена ним "Программа статистико-этнографического описания населенных мест Кубанской области" й дотепер не втратила своєї методологічної цінності і використовується студентською молоддю Кубанського університету і Краснодарської академії мистецтв [7,200-201].

Військовий уряд чорноморців з перших же років переселення на прикубанські землі дбав про збереження пісенної культури, завезеної з України, і про розвиток пісенної творчості, що складалася вже під час життєдіяльності в нових умовах. Не минуло й 20 років, як у 1811 р. був створений Кубанський військовий співочий хор (діяв до 1921 р.), пізніше почали організовуватися хори в козацьких полках і куріннях. І завжди знаходилися серед кубанців піклувальники духовної культури, які збирали й записували в станицях і хуторах пісні, перекази, оповідання, казки, прагнучи зберегти від занепаду багатющий чорноморський фольклор.

У 1883 р. фольклорист-ентузіаст, вчитель Баталпашинського міського училища (нині місто Черкеськ Ставропольського краю) Євген Передельський в Ш випуску періодичного видання "Сборник материалов для описания местностей и племен Кавказа" опублікував статистико-етнографічний опис під назвою "Станица Темижбекская и песни, поющиеся в ней". Опис складається з викладу історії заселення станиці (заснованої у 1801 р. козаками – вихідцями з Бахмутівського повіту Харківської губернії), топоніміки, хатнього інтер'єру, традиційного одягу і побуту станичан [9].

Великий розподіл присвячувався музичній культурі – інструментальній і пісенній (обрідові пісні календарного, весільного та поховального циклів). Особливу цінність представляє нотний матеріал із 66 транскрибованих автором місцевих пісень, що виділяє цю працю з цілої низки етнографічних робіт того часу. У IY випуску "Сборника материалов для описания местности и племен Кавказа" (Тифлис, 1884) П. Кирилов опублікував розвідку "Малороссийские песни в станице Новоминской Ейского уезда Кубанской области", куди увійшли 115 пісенних текстів, а у II томі "Кубанского сборника" (Екатеринодар, 1891) цей же автор помістив нарис "Черноморская свадьба".

З 1883 по 1916 рр. щорічник "Памятные книжки Кубанской области", який під редакцією Є. Феліцина готувався до видання при військовому правлінні, виходив з додатковими томами "Кубанского сборника" (всього було опубліковано 21 том), що включали, окрім статистико-етнографічних нарисів, тексти народних пісень. Отже, саме етнографи, краєзнавці, вчителі й музиканти, які подавали зібрані матеріали в періодичні видання, закладали підвалини для становлення кубанської музичної фольклористики. Серед них – відомі імена Я.Д. Бігдая і Г.М. Концевича.

Яким Дмитрович Бігдай (1855-1909) – музичний і громадський діяч, статський радник, дійсний член Кубанського, Донського та Терського статистич-

них комітетів, юрист за освітою (закінчив юридичний факультет Новоросійського – в Одесі – університету, а в 1879 р. захистив дисертацію, ставши кандидатом права), судовий слідчий, у 1888-1901 рр. – мировий суддя в Катеринограді. Я. Бігдай був надзвичайно діяльною в громадському житті людиною, що дозволило Д. Ревуцькому відмітити: "Не було такої громадської справи, на яку би активно не відгукнувся Бігдай" [5,6].

І все ж головним його захопленням було збирання народних пісень Кубані, яке він здійснював під час мандрівок по козацьких станицях, а також за допомогою кореспондентів і відділів для запису і видання пісенного матеріалу, організованих при Кубанському, Донському й Терському статистичних комітетах. Зібравши таким чином близько півтори тисячі пісень, Бігдай видав у 1896-98 рр. у Москві, в друкарні В. Гроссе, 14 випусків, що містять 315 пісень чорноморських (1-3, 5-7, 9,10,12 випуски) і 237 – лінейних та терських козаків (4,8,11,13,14 випуски). Не дивлячись на значні недоліки, допущені Бігдаєм, про що відмітила пісенна комісія російського географічного товариства, а також нерівноцінність пісень з художнього й наукового боків, усі 14 випусків залишаються на сьогодні цінним історичним документом епохи і мистецькою пам'яткою з музичного фольклору. Як відмічає В. Захарченко, цитуючи переконливу думку автора пісенних випусків, збирацька й видавнича діяльність Я. Бігдая "сприяла формуванню громадського погляду на збір і збереження народної пісні як на справу державної ваги, а не просто допитливості окремих осіб. Саме з цих позицій традиційний пісенний фольклор козацтва привабив до себе увагу провідних кіл кубанської інтелігенції наприкінці XIX – початку XX ст." [5,6]. Слід відмітити визначальну роль Віктора Захарченка в справі підготовки і творчого видання усіх 14 випусків бігдаєвського збірника, який давно став бібліографічною рідкістю. Упорядникуприйшлось витратити 15 років на пошуки кожного з окремих випусків, щоб у текстологічно відредагованому й по-новому систематизованому вигляді видати у двох томах (відповідно у 1992 і 1995 рр.) збірник Я. Бігдая "Пєсни кубанских казаков" [1;2], доповнивши його піснями в обробці М. Лисенка і М. Бібіка (9), оригінальними музичними творами самого Я. Бігдая (12) та примітками.

Яскравим й талановитим діячем музичної культури Кубані був Григорій Митрофанович Концевич (1863-1939) – збирач і дослідник пісенного фольклору, хормейстер, диригент, композитор, керівник Кубанського військового співочого хору. Народився митець в козацькій станиці Старонижчестеблієвській, закінчив трирічні регентські курси при Петербурзькій співочій капелі; у 1892-1906 рр. був регентом військового хору, пізніше співпрацював з ним як збирач кубанських пісень. У 1904-1913 рр. в Москві публікувались 7 збірок Г. Концевича під назвою "Малорусские народные песни. Репертуар Кубанского войскового певческого хора", у які увійшло 200 зразків українського пісенного фольклору. Як композитор Г. Концевич є автором низки хорових творів, зокрема – духовних, які він писав для керованого ним хорового колективу. У 1939 р. митець став жертвою сталінських репресій.

Збирачем кубанського народнопоетичного фольклору був Олександр Юхимович Півень (1872-1962) – поет, етнограф, фольклорист, збирач пісень, казок, переказів, діяч літературного гуртка "Кубанская громада". Народився О. Півень у станиці Павлівській Єйського відділу і до 1920 р., року вимушеної еміграції за кордон, опублікував 28 книжок, які користувались великим попитом, а деякі з них витримали багато перевидань. Перша книжка О. Півня – "Сім кіп брехеньок або торбина сміху" – вийшла у 1904 р. в Одесі, відкривши цілу серію книг під загальною назвою "Збірники сміховинок, брехеньок, приказок, поговорок і дечого іншого з побуту козаків Чорноморського (Кубанського) війська" [3, 69]. Великий успіх мала і його поема "Горілка, як та гарна дівка, хоч кого з ума зведе" [7, 205]. В еміграції Півень продовжував займатися літературною творчістю, друкувався в часописах Чехословаччини і Канади. Помер письменник в західнонімецькому місті Дармштадті у 90-річному віці.

У 1903-1905 рр. в кубанських станицях записував козацькі пісні видатний український композитор, диригент, хормейстер, фольклорист Олександр Антонович Кошиць (1875-1944). Це сталося можливим завдяки тому, що М.В. Лисенко, який дуже цікавився чорноморськими піснями і підтримував творчі зв'язки з Я. Бігдаєм, у 1902 р., після від'їзду Бігдая із Катеринодару до Ставрополя, порекомендував Кубанському статистичному комітету свого учня О. Кошиця для збору кубанських козацьких пісень. У державному архіві Краснодарського краю зберігається датований 16 грудня 1902 р. лист О. Кошиця до комітету про згоду "прийняти на себе труд щодо збирання пісень кубанських козаків" [1, 436-437]. Окрім умов і терміну, на які погоджувався збирати пісенний матеріал чорноморських станиць кандидат Київської духовної академії Олександр Кошиць, котрий на той час вчителював у Ставропільському єпархіальному училищі, в листі подається тезисний виклад відпрацьованої автором методики фіксації народних пісень при роботі з народними виконавцями. "Метод, відпрацьований моєю десятирічною практикою щодо збору народних малоруських пісень, - пише Кошиць у листі, - зводиться до наступного: кожну пісню я записую у всіх місцях, де тільки вона співається, з усіма місцевими її варіантами, ліквідуючи все чуже її духу, наносне. Потім спільне у всіх цих варіантах виділяю як стовбур мелодії, як щось стійке, незмінне, - а тому і найстародавніше, - а варіанти з позначкою місцевості, де вони записані, виписую окремо, як місцеву редакцію, місцеве трактування того самого музичного сюжету. Такий детальний аналіз мелодії необхідний не лише для з'ясування її стародавнішньої редакції, але й для з'ясування законів народної музичної творчості" [1, 436]. Далі Кошиць зупиняється на визначенні ролі підголосків в народній пісні, точному запису яких він надає великого значення, оскільки "тільки такий запис (тобто з підголосками) дає повну можливість представити точну фотографію народного виконання пісні… У відсутності саме такого методу запису народної пісні полягає головний недолік збірників імператорського руського географічного товариства,

недолік, який робить ці збірники малоцінними і малокорисними" [Там само, 436-437]. З цитованих слів Кошиць постає як серйозний і скрупульозний фахівець зі своєю власною, переконливою етномузикознавчою концепцією.

Статистичний комітет погодився на всі умови, і за три літніх місяці 1903-1905 рр. Кошицю вдалось записати близько тисячі пісень [6, 259] в Новотитарівській, Старомишастівській, Уманській, Крилівській, Переяславській, Брюховецькій, Новомінській, Шкуринській, Полтавській, Старонижчестебліївській, Старовеличківській, Медведівській, Дерев'янківській, Довжанській, Слов'янській станицях. Маючи прекрасні музично-слухові дані, Кошиць під час праці з народними виконавцями робив нотні тексти пісень, а зимою, працюючи в Ставрополі, готував їх до майбутнього видання. "Ці пісні являють собою скарб найвищої художньої та історичної цінності, - пише він у своїх спогадах, - і я щасливий, що мені прийшлось його розкопати" [там само]. Підготувавши 500 пісень – в десяти збірниках по 50 в кожному, - Кошиць одіслав їх в Катеринодар на виставку "народних ремесел и достижений Кубани", де йому присудили золоту медаль. Але, як далі в споминах пише автор, "куди цей матеріал дівся потім, не знаю, бо в році 1910-му я шукав його по всіх установах Катеринодара і не міг знайти... Взагалі, з боку уряду Кубанського війська можна було спостерігати просто хамське ставлення до цеї справи. Та й не диво, бо це була справа, яке не як, а українська!.. Отак безтолково закінчилась справа найважнішої культурної ваги! Так закінчувались в Росії всі українські справи" [Там само, С.259, 260]. Значно пізніше, будучи в еміграції керівником прославленого пересувного Українського хору, О. Кошиць так описує свої незабутні враження і наслідки від свого перебування на кубанській землі: "Доля дала мені найбільше щастя – балакати наче в якомусь містичному тумані з самою історією, чути, як б'ється серце всієї нації, сама моя Батьківщина шепотіла мені на вухо усі свої жалі, свої образи, свої сподівання. За це я дякую моїй долі! Це просвітлило мій розум, дало національну силу моїй душі, національно ушляхотнило моє серце й навіки спрямувало мою життєву працю" [6, 247].

У наш час традиції, започатковані кубанськими й українськими діячами, продовжують вчені і митці Краснодара. Серед них – музиканти В. Захарченко і О. Мосолов, поет І. Варавва, письменники В. Лихоносов і І. Бойко, етнограф М. Бондар, вчені й митці Центру народної культури Кубані, Кубанського державного університету та Краснодарської державної академії культури. Гідним репрезентантом української народної пісні, що активно побутує на території колишньої Чорноморії, є всесвітньовідомий Кубанський державний козачий хор, репертуар якого його художній керівник, народний артист Росії, лауреат державної премії України ім. Т. Шевченка Віктор Захарченко формує із записаних у станицях і художньо й сценічно відтворених фольклорних зразків. Створений за ініціативою В. Захарченка Центр народної культури Кубані має у своєму складі державний козачий хор, науково-дослідний, редакційно-видавничий та фестивально-концертний відділи, іконописну майстерню Георгія Іващенка та дитячу

експериментальну школу народного мистецтва. "Слідами" Олександра Кошиця "пішли" і деякі українські етнографи і етномузикознавці.

Так, улітку 1988 р. збирацькою роботою на теренах Кримського району Краснодарського краю займався львівський етнограф Григорій Дем'ян. Протягом 1990-1996 рр. автор цих рядків, разом з рівненським етноінструментознавцем Богданом Яремком, провели 10 зимово-літніх фольклорних експедицій у 62 поселеннях Краснодарського краю – місцях історичного заселення кубанських земель запорожцями, - записавши більше 1000 різножанрових українських пісень. Мета експедицій - фонозапис, транскрибування та науково-теоретичне дослідження народнопісенної культури маргінальної української етноісторичної спільноти на кубанській землі, а також підготовка і видання пісенного матеріалу в п'ятитомній "Антології українських народних пісень Кубані".

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Бигдай А.* Песни кубанских казаков / В ред. В. Захарченко. Т.1: Песни черноморских казаков. – Краснодар: Кн. изд-во, 1992. – 448 с. **2.** *Бигдай А.* Песни кубанских казаков / В ред. В. Захарченко. Т.II: Песни линейных казаков. – Краснодар: Сов. Кубань, 1995. – 512 с. **3.** *Білий Д.* Малиновий клин. Нариси з історії українців Кубані. – К.: Товариство "Україна", 1994. – 120 с. **4.** *Варавва И.* "Жили смело и красиво…" Казацкая старина в кубанских песнях. – Кубанские казачьи ведомости. – Краснодар, 1990. - № 26(350). – С. 9. **5.** *Захарченко В.* Аким Дмитриевич Бигдай и его сборник "Песни кубанских казаков" // Бигдай А. Песни кубанских казаков / В ред. В.Г. Захарченко. Т.I. – Краснодар: Кн. изд-во, 1992. – С. 5-22. **6.** *Кошиць О.* Спогади / Упорядк. М. Головащенка. – К.: Рада, 1995. – С. 242-260. **7.** *Матвеев В.* Слово о кубанском казачестве. – Краснодар: Сов. Кубань, 1995. – 342 с. **8.** *Нирко О.* Кобзарство Кубані // Бандура. – Нью-Йорк, 1995. - № 51-52. – С. 2-22. **9.** *Полевые материалы* I Кубанской интернациональной фольклорно-этнографической экспедиции "Динамика традиционной культуры ст. Темижбекской Кавказского района Краснодарского края (1883-1987)". - Краснодар, 1990. – 54 с. **10.** *Чумаченко В.* Поет і отаман. Про дружбу Т. Шевченка та Я. Кухаренка // Київська старовина. – 1993. - № 1. – С. 105-110. 11. *Щербина Ф.* Симон Петлюра на Кубані // Збірник пам'яті Симона Петлюри (1879-1926). – Прага, 1930. – С. 189-194. 12. *Щербина Ф.* Факты казачьей идеологии и творчества (Памяти мучеников и страдальцев казачества) // Казачество. Мысли современников о прошлом, настоящем и будущем казачества. – Ростов на Дону: Кн. изд-во, 1992. – С. 291-315.

Надійшла до редколегії 7.11.2000 р.

УДК 398.8

І.В. Зборовець.

НАРОДНА ТВОРЧІСТЬ ЯК ДЖЕРЕЛО ПІСЕНЬ В.С. ЗБОРОВЦЯ

Вперше розглянута пісенна творчість В.С. Зборовця - дослідника українського фольклору, мовознавця 20-30-х рр.

Відродження української культури на початку XX століття збудило національну самосвідомість народу. Не з русифікованих міст, а переважно з українських сіл прийшла нова генерація талантів, яка зі скарбниці рідної мови здобувала культурні цінності світового значення. Селянство кінця XIX-початку XX століття дало нам В. Винниченка, О. Олеся, М. Драй-Хмару, Є. Маланюка, М. Куліша, О. Вишню, Г. Косинку, В. Підмогильного, П. Панча, В. Поліщука, М. Семенка, А. Головка, Д. Бедзика, А. Малишка, І. Микитенка, В. Минка, А. Шияна, Ю. Яновського, І. Мар'яненка, А. Бучму і багатьох інших. Такого дійсно вулканичного вибуху духовності не знала жодна нація Європи у XX столітті.

До "селянської генерації" належав і Василь Степанович Зборовець- відомий свого часу мовознавець, фахівець з історії мови західних і південних слов'ян. На жаль, забута його наукова діяльність і зовсім невідома пісенна творчість. Він народився 7 березня 1889 р. у селі Гаврилівці Кам'янецького повіту Подільської губернії у родині заможного селянина, в якій було 9 дітей. В.С. Зборовець закінчив учительську семінарію (1908), склав іспит у Хотинському міському училищі і дістав звання вчителя.

Утворення Української Народної Республіки відкрило перед 29-річним учителем шлях до вищої освіти. За часів гетьмана П. Скоропадського у Кам'янці-Подільському було засновано Український державний університет, який згодом став осередком національних культурних сил Поділля. У 1918 р. В.С. Зборовець-вільний слухач філологічного відділу університету. В студентські роки його двічі мобілізували військові - петлюрівці, поляки - як бувшого прапорщика царської армії. Почалася збройна боротьба України проти радянської влади. У 1924 р. Кам'янець-Подільський захопила Червона Армія, і Василю Степановичу довелося закінчувати вже не університет, а інститут народної освіти зі спеціальності "Українська мова та література" (1922). Його залишили аспірантом при науково-дослідній кафедрі економіки та історії Поділля для наукової підготовки в галузі мовознавства. Тут його шлях перетинався з кількома відомими діячами української науки і літератури: у 1918-1922 рр. слухав лекції М. Драй-Хмари з поетики, слов'янознавства та історії польської мови, спілкувався з поетом В. Свідзінським.

С.В. Зборовець досліджував витоки української мови через вивчення давніх рукописів, порівняння слов'янських мов і засвоєння неосяжних багатств усної народної творчості. На початку 20-х рр. брав участь у наукових експедиціях., вивчав західні та південні українські діалекти, записував народні пісні, приказки, гумор. Його постійним супутником і порадником стала невеличка книжечка кишенькового формату

"На всякий випадок життя. Народні приказки і прислів'я", яку було видано в Києві 1917 р. на хвилі відродження Вітчизни. Укладачі збірки, а серед них і В.С. Зоборець, у передмові зазначали: "Мудрість народу, висловлена в стислих і дотепних приказках і прислів'ях, відбиває в собі і дух його мови, і його життєву філософію. Нині відродження України- ознайомлення з цими перлинами української народної творчості для тих людей , що саме тепер ніби повертаються з мандрів до рідної хати, має не лише академічне, але й практичне значення. Уявляючи собою концентрований плід народної дужої думки і життєвого досвіду, наші приказки не тільки доводять красу, надзвичайну барвистість та дотепність народної мови, але є додатком до літературного лексичного багажу"[1]. Сказане давно, а сприймається як звернення до сучасного читача. Дійсно, багато є спільного: на початку XX століття, як і сьогодні, Україна немов прокинулась після тривалого сну, і люди повернулися до скарбниць рідного слова, щоб відчути себе українцями.

Цікава побудова книжки "На всякий випадок життя". Вона має розділи: "Народній календар", "Доля. Бог. Правда. Щастя. Багатство. Гроші. Торг та борги. Бідування. Голота", "Розум та дурість", "Праця", "Існування людини", "Почуття", "Вдача людини", "Громадські відносини", "Духовенство", "Національності", "Сентенції", зміст яких охоплював майже всі періоди існування людини від народження до смерті. Це були правила народного життя, вікові-чні істини, в яких відбилися різні історичні часи. В.С. Зоборець вбачав у прислів'ях, які містять у собі повчання або пораду, неперевершені зразки народної мудрості, золоті крупинки художньої творчості, широко використовував їх у власній мові.

Вивчення українського фольклору на початку XX століття мало великий вплив на розвиток мовознавства. Виходять друком праці "Курс українського язика" (Київ, 1919), "Чистота і правильність української мови" (Львів, 1925) І. Огієнка , "Нарис історії української мови" (Київ, 1927) професора П. Бузука, "Нарис історії українського язика" (Київ, 1927) професора Г. Тимченка. Свій внесок у вивчення української мови зробив і В.С. Зоборець, який з 1926 р. жив у Харкові, працював на посаді доцента кафедри української мови та літератури у Всеукраїнському інституті народної освіти, був членом редколегії журналу "Червоний шлях", друкував на його сторінках наукові статті. Разом з іншими мовознавцями брав участь у підготовці підручника "Загальний курс української мови" (1929), виданого за редакцією професора Л.А. Булаховського. Головна праця В.С. Зоборця "Нариси з сучасної лексики української літературної мови" (1931) залишилася в рукописі.

Усна народна творчість мала великий вплив не лише на мовознавство, але й на українську поезію 20-30-х рр. Поети знайшли літературну форму, близьку до народної пісні. Склалася унікальна культурологічна ситуація, коли від науки до поезії - один крок. Поетами були відомі київські професори М. Зеров, М. Драй-Хмара, П. Филипович, М. Рильський, О. Бургардт. Дійсно, наука ставала поезією, а поезія- наукою. Немов титани італійського

Відродження, митці України були і науковими дослідниками, і творцями нової культури.

В.С. Зборовцю були притаманні ці риси: гармонія науковця і поета. Він співав українські пісні, грав на скрипці, писав ноти і все це робив так легко, невимушено, неначе не існувало перепони між його науковими дослідженнями і захопленням музикою, піснями. У віршах В.С. Зборовцю поталанило передати сам дух народної поезії, логіку образного мислення українського селянства. Фарбами усного народного твору так і світиться його пісня "Зима прийшла":

Вранці повставали,
З хат повибігали.
Гей-но! Що за диво!
Хтось розсипав мливо,
Притрусив доріжки,
Слід замів хтось трішки.

Заніміло поле.
Щось у пальці коле.
Вуха й ніс червоні.
Ржуть десь білі коні.
Гості вже прибули,
Спали і не чули.

Дай-но там кожуха.
На ось шаль на вуха.
Нічка у куточку
Присипляє дочку.
Видно крізь віконця
Мливо замість сонця. [2]

Зима розгорнута у пісні як магічна дія природи, як перехід всього існування людини у новий стан. Щось таємниче відбулося навколо, і світ дивно змінився, зачарований білим зимовим кольором. Але ж слова "зима", "сніг" відсутні у тексті пісні. Вона побудована у формі народної загадки, відповідь на яку можна знайти з допомогою образу розсипаного мливa. Це і є тим поетичним кодом, який пов'язує професійні вірші з традицією усної народної творчості. Цілком реальна подія- зустріч з першим снігом- набуває у пісні казкових прикмет. Царство Холоду і сліпучого снігу загострює перш за все фізичні відчуття: вранці люди вибігають з теплих хат, здивовані зміною пейзажу, мороз хапає їх за пальці, вуха й ніс, і тут цілком природно з'являється кожух та інший теплий одяг. Хатнє тепло протистоїть Холоду ззовні. Досягнута фізична і душевна рівновага дозволяє спокійно крізь вікна милуватися "мливом".

У творі В.С. Зборовця вражає зміна темпу: вибігають сполохані люди, які нібито не розуміють, що сталося. Але вже у другому куплеті темп спадає, бо від Холоду застигло поле, замерзли легко одягнені спостерігачі. У третьому куплеті темп знову помітно зростає через протидію Холоду, але не досягає *crescendo*, оскільки головний ефект вже є: загадкове "мливо" вкрило землю. Пісню збагачує саме народна образність: "Хтось розсипав мливо", "Заніміло поле", "Ржуть десь білі коні". Як це зрозу-

міти: реальні коні припорошені снігом, чи звуки білої хуртовини? Прямої відповіді немає і не може бути. Це образ, який визначав загальну тональність пісні. Звернемо увагу ще на такі поетичні знахідки: "Гості вже прибули, спали і не чули" (додаткова образна інформація, яка контрастно підкреслює головну подію- появу "млива"); "Нічка у куточку присипляє дочку" - образ, що не тільки вносить особливе почуття дому, родини, але й вмикається в більш масштабний образ зимового сну. Автор детально розробляє звукові елементи пісні "Зима прийшла". Підбором слів, які однаково звучать, за допомогою внутрішніх рим, звукових повторів він передає загальний настрій твору. Музичний принцип- головний в поетиці В.С. Зоборовця. Йому подобається грати словами, прислухаючись до того, як вони звучать. Певним добором голосних звуків (а, о, у) створюється образ пейзажу - поля, вкритого першим снігом, і поетичного світу селян. Збереглися ноти цієї пісні.

Українські поети нової генерації надавали особливого значення музичності вірша, магії звучання. В.С. Зоборовець майстерно використовував імітацію звуків. Його жартівлива пісня "Горобці" цілком побудована на звуконаслідуванні або звукоутворенні:

Щебетали горобці:
Гей, ми, хлопці-молодці!
Цінь-цірінь, цінь-цірінь!
Не злякає нас зима,
Хоч тепла у нас нема.
Цінь-цірінь, цінь-цірінь!
Як насипле снігу,
Заб'ємось під стріху,
А як сонце позове,
Наша пісня оживе.
Цінь-цірінь, цінь-цірінь!
Щебетали горобці:
Гей, ми, хлопці-молодці!
Фррр…

Зміст і проста фактура вірша вражають якоюсь чарівною легкістю, невимушеністю і національним колоритом. Це не горобці взагалі, що живуть у будь-якій країні. Вони - "хлопці-молодці", які ховаються під стріхами українських хат і звикли по-козацьки сприймати і холод, і спеку, долати життєві негаразди. Птахи щебечуть - цвірінькають свою звичайну пісню і одностайно розмовляють, як люди, що мріють про весну і тепло, і це створює неповторне поетичне враження. Автор дає можливість горобцям посидіти на гілках, поспівати, а потім, як це завжди буває, - фррр, і птахів немає. "Горобці" - це маленьке диво, що трапляється в поезії не так часто.

Поетичні здібності В.С. Зоборовця яскраво виявилися і в жанрі українського романсу. Цьому сприяли особливі обставини. Як відомо, українізацією були охоплені всі службовці, що готували ділові папери. Для тих, хто не володів українською мовою, у Харкові працювали спеціальні курси, де викладав і Василь Степанович. Там відбулося його знайомство з Ганною Володимирівною Случанівською, в яку він закохався без надії, бо чарівна курсистка була на

13 років молодшою від нього. Свою романтичну мрію про взаємне кохання, яке здавалося йому тоді неможливим, він втілив у пісні "Я б хотів":

Не спав би і не їв
І тільки б я хотів,
Щоб голос райський,
Як мед той майський,
В ушах моїх дзвенів…
О, я б хотів!
Святим би не моливсь
І тільки б я дивився
На гру її лиця
І слухав без кінця,
І трохи не втомився,
Я все б дивився!
Нікого б не питав,
Бо сам би добре знав,
Як мед солодкий пить,
За рученьку водить
Її б не перестав,
Бо сам би знав!
Нехай кругом бушує,
Нехай вона почує,
Як край її вікна,
Немовби я без сна,
Мов тінь моя ночує,-
Нехай ночує!

Музичним контрапунктом цього романсу є засоби українських народних пісень: епіфора, протиставлення і повтор, з допомогою яких автор поступово усвідомлює глибину, поетичну красу, романтику і магічну дію свого почуття до коханої жінки. На духовний щабель кохання герой підноситься, відмовляючись від фізичної потреби (не спав би і не їв), від релігії (святим би не моливсь), від порад інших людей (нікого б не питав). Буденному існуванню поет протиставляє романтичний світ кохання, в якому мріє знайти особисте щастя. Романс уславлює едем любові, де звучить райський голос коханої, її медові уста дарують поцілунки, але все це лише в уяві ліричного героя.

Тому реальний образ коханої доповнюється художніми елементами, близькими до народних пісень (голос райський, як мед той майський; за рученьку водить її не перестав; мед солодкий пить). Апофеозом твору є романтичний образ поетової тіні, яка ночує край вікна, оберігаючи сон коханої. У кожній строфі ліричний настрій створюється завдяки повтору певних слів: І тільки б я хотів - О, я б хотів!; І тільки б я дивився - Я б все дивився!; Бо сам би добре знав - Бо сам би знав!; Мов тінь моя ночує - Нехай ночує! Ноти відбивають ліричну природу саме українського романсу.

Отже, з кохання і наукової праці розпочиналося для В.С. Зборовця нове життя. У серпні 1930 р. він пише до Г.В. Случанівської: "Сьогодні третій день я у Києві. Працюю зараз у Науковій бібліотеці при Академії" [3]. Та хмари над ним вже збиралися. Його наукова і поетична творчість розквітла у період Відродження вітчизняної культури і була насильно перервана на початку 30-х рр., коли розпоча-

лося винищення української інтелігенції. Василя Степановича заарештували у Харкові 3 лютого 1933 р. Його звинуватили у тому, що він як прапорщик служив у військах Скоропадського і Петлюри, а за радянських часів вступив до міфічної Української військової організації, яка буцімто ставила метою відокремлення України від Росії шляхом збройної боротьби. Слідчі органи вважали, що УВО мала виникнути під дахом наукового товариства при ВУАН, яке було організовано в 1924р. у Кам'янці-Подільському, щоб об'єднати професорів та вчителів для проведення шкідливих акцій перш за все в галузі науки. До участі в УВО тоді залучали багатьох українських науковців, які мали військове звання ще з дореволюційних часів і тому вважалися потенційними ворогами радянської влади.

В.С. Зборовця примусили підписати зізнання в тому, що він "як український націоналіст проводив активну контрреволюційну роботу, займався шкідливою діяльністю на науковому фронті". Оскільки ніяких речових доказів цього "злочину" слідчі не знайшли, було оголошено порівняно м'який вирок: 3 роки ув'язнення у виправно-трудівничому концтаборі, рахуючи від 29 березня 1933 р. Так доля закинула Василя Степановича у Свирський виправний табір №864 поблизу міста Ладейне поле. Фактично це було вислання з правом листування. Моральний стан В.С. Зборовця був важким. Не суворий, холодний північний край терзав його тіло і душу, а несправедлива кара системи, що позбавила його нормального життя, можливості наукової праці, розлучила з Україною. Мотив безнадійності є і в листі: "Спасибо тебе, Нюсенька, что не забыла меня, хотя может быть и лучше для тебя было бы меня забыть". Єдине, що надавало йому сили, це любов до дружини Ганни Володимирівни, якій він писав:"Вчера был хороший солнечный день. Я сидел на лавочке и смотрел на реку, на песчаные берега, на зеленый лес. А вверху грело солнышко. И мои мысли все были о тебе, Нюсенька моя милая. А когда придет вечер и зарумянится небо вечерней зарёй, я опять мыслями с тобой, и мне хочется говорить стихами". Так у 1934 р. на засланні створена експромтом віршована сюїта про різні пори року.

Отзвучало лето
С его теплом и светом.
За ним и осень промелькнула,
Как в море утонула.
Были надежды и желанья,
Остались воспоминанья.
Бывало, небо- бирюза!
Под ним средь леса озеро-слеза.
К нему купаться приходил,
Тебя искал и не находил.

Як спомин виникає тема його пісні "Зима прийшла":

Теперь у нас сама
Проказница-зима.
В рукавицах на руках
И валенках на ногах.
Идет, шагает,
Белым пухом посыпает,

К печке теплой загоняет,
Но работать не мешает.

Щирі ліричні вірші відбивають внутрішній стан автора через його ставлення до пейзажу: сум змінюється бадьорістю, вірою в те, що звільнення відбудеться незабаром. З'ясувалося, що у Харкові вийшла помилка: замість двох років йому дали три. 26 червня 1935р. він повідомляв Ганні Володимирівні: "Вопрос об освобождении - вопрос одного-двух месяцев". Це листи і вірші в'язня, який уже пройшов обробку в машині сталінських репресій. Відразу помітно, що вони написані російською мовою. Звинувачений в українському націоналізмі, В.С. Зоровець не наважується дратувати цензуру НКВС. Звертаючись до коханої жінки, якій присвятив колись романс "Я б хотів", автор ховається під маскою російського поета. Але незмінною лишається народна основа творів: порівняння, епітети, метафори, весь арсенал - зі скарбниці фольклору.

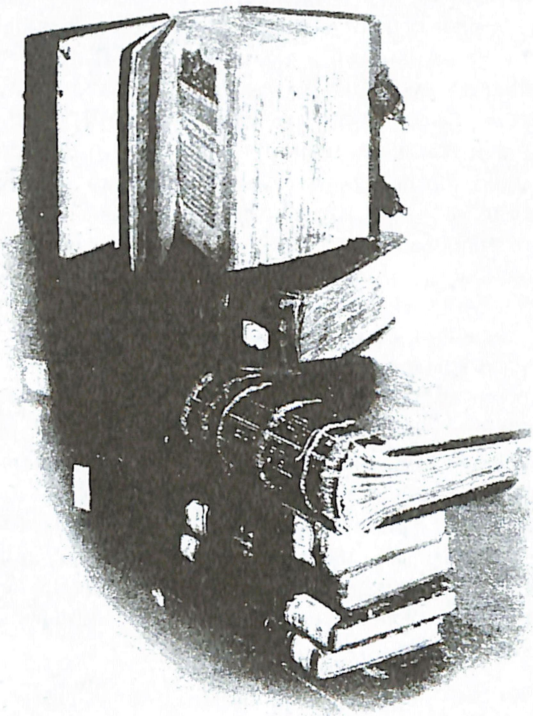
В.С. Зоровець повернувся з неволі у 1935 р., але наукову працю і поезію залишив. Українських інтелігентів вбивали не лише фізично, їх вбивали морально. Ім'я вченого, якого добре знали в наукових і письменницьких колах 20-30-х рр., після війни через замовчування забули. У 1957 р. справу В. С. Зоровця було переглянуто, а його реабілітовано.

Пісенна творчість В.С. Зоровця - характерне явище свого часу, коли сталося зближення наукового і фольклорного пластів культури. Для багатьох науковців дослідження української мови переливалося у поезію, яка генетично близька до усної народної творчості і втілює духовний зв'язок епохи національного Відродження з культурою і мистецтвом українського селянства. Цілком природно, що саме мовознавці звернулися до невичерпних джерел народних пісень, глибоко усвідомлюючи їх і як згусток пам'яті культури, і як основу національного буття. Створені науковцями пісні у своїй народній формі знову повертались до фольклору.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *На всякий випадок життя.* Народні приказки та прислів'я. - К.,1917.- С. 3-4.
2. *Подається за матеріалами сімейного архіву* В.С. Зоровця. 3. *Там само.*

Надійшла до редколегії 19.10.2000 р.



Музеєзнавство
Образотворче мистецтво

УДК 069.5(477)

Л.П. Велика

ПОШУКИ НОВОГО МУЗЕЙНОГО ОБРАЗУ

Розглядається проблема створення новітнього образу Харківського історичного музею з позицій когерентної і дієвої культури як засобу актуалізації культурно-історичної спадщини українського народу

Або XX1 століття буде століттям гуманітарних наук, або його не буде зовсім, – ця думка, висловлена К. Леві-Стросом у часи тріумфу техногенної цивілізації, сприймалася як плід фантастичної уяви, певне образне перебільшення, далеке від пророцтва.

Проте, опинившись на порозі третього тисячоліття, ми стаємо свідками реального процесу гуманізації суспільного буття. Яскравим свідченням тому є поширення культурологічного типу мислення: так, усі сподівання на енергійне самоздійснення українського суспільства, належне визначення суверенної України всесвітнім співтовариством провідні вітчизняні ідеологи пов'язують з культурою – неперевершеною системою життєвих сенсів від часів існування людства і надзвичайною рушійною силою прогресивних перетворень. "Культура і держава – взаємопов'язані, взаємозалежні і взаємозобов'язуючі системи. І в ідеалі держава – це культурна система, що здатна до самоорганізації, самооновлення" – такої позиції дотримується зокрема академік М. Жулинський [1].

Ідея державотворчого поступу на засадах культури, у свою чергу, потребує корінного перегляду існуючих соціокультурних інститутів, наукового аналізу їх творчого потенціалу. На особливу увагу науковців претендує національна музейна мережа, яка завжди відігравала значну роль у формуванні суспільної свідомості, а сьогодні незаслужено опинилася на периферії соціального життя. Проігнорувати можливості цього унікального і поліфункціонального організму - значило б припуститися невиправної помилки у новій державній політиці. Адже саме музеї акумулюють досвід людського співжиття, що накопичувався віками, досліджують його і презентують наступним поколінням у конкретно-опредмеченій формі; створюють безпрецедентний образний простір для позачасових і позапросторових культурно-історичних комунікацій.

Численні спроби визначення сутності музею, як "грандіозної пам'ятної книги людства", "храму муз", "театру оригіналів", "дзеркала суспільного життя", "установи, що торгує смислами і значеннями" тощо не вичерпують діапазон його творчого самовиявлення і соціального впливу. Світова практика засвідчила стрімкий зріст соціальної значущості музейної справи протягом другої половини XX століття, завдяки чому музеї посіли одне з чільних місць у інтелектуальних дебатах філософів, соціологів, істориків, культурологів, мистецтвознавців, психологів, музеологів, фахівців у галузі інформатики та комунікації. Підсумовуючи цінний позитивний досвід, учені створили "кар-

кас" теоретичних положень, котрі зумовлюють особливості побудови музейних образів у новому столітті.

Насамперед музей майбутнього повинен бути: а) інструментом всебічного пізнання розвитку природи, людини, суспільства і на тому – унікальним інформаційним центром, елементом соціальної еволюції; б) символом когерентної культури та її креативним простором; в) гарантом культурної ідентичності народів та спільнот; г) головним каналом міжкультурного діалогу в полікультурному середовищі, найвірогіднішим засобом взаєморозуміння загалу у планетарному масштабі.

Керуючись цими загальними положеннями музеєтворення, кожна національна музеологічна школа розробляє власну концепцію розбудови музейної мережі чи окремих музейних закладів, піклуючись про те, щоб вони оптимально поєднували культурну самобутність і загальнолюдську значимість.

Активно працює у напряму теоретичного забезпечення вітчизняного музейництва і колектив кафедри історії та музеєзнавства Харківської державної академії культури. Аспірантами і викладачами опубліковані численні наукові статті, які містять аналіз кращих традицій національного музейного будівництва від давнини до сьогодення. Теоретичні узагальнення щодо сучасного музейного образотворення викладені на сторінках монографії "Музейне експозиційне мистецтво" [2]. Автор праці вперше пропонує музейним практикам систему алгоритмів побудови експозиційних творів на новітніх міждисциплінарних наукових засадах, вказує шляхи і засоби адаптації цієї теоретичної системи до культурної специфіки і сучасних соціокультурних потреб українського суспільства.

Цілком закономірно, що співробітники кафедри, котра з 1989 року готує фахівців для музеїв України, підтримують постійні стосунки з музейними практиками і зацікавлені у плідному використанні наукових здобутків для оновлення музейних образів. Зокрема, зусилля теоретиків і практиків поєднуються у пошуках новітнього образу Харківського історичного музею – одного з провідних музейних осередків України. Як і решта вітчизняних музеїв, ХІМ упродовж своєї історії поставав перед публікою у різних іпостасях.

Від часу виникнення (1886) і до початку 1920-х рр. він мав назву Харківського художньо-промислового музею і досить гучну славу першого міського публічного музейного закладу в Україні. Прагматизм буржуазної доби відкинув образні розкоші попередніх музейних моделей – "храмів мистецтв" та осередків чуттєвої насолоди суспільної еліти. Нові соціальні верстви вбачали у музеї "сумлінного працівника", котрий мав приносити реальну користь на ниві просвітництва широких мас; при цьому поняття "краса" лишалося поза дужками. "Музей – це школа, яка повинна йти до населення і нести йому першопочатки культурності", - так визначався обов'язок установи. То ж не дивно, що харківський музей займав поверх у приміщенні Сергіївських торгових рядів, а музейна експозиція нагадувала ілюстрований підручник.

Українське Відродження 1920-х рр., або "золоте десятиліття краєзнавства" чи час першого "музейного буму", зумовило новий образ провідного харківського музею. Він став візуальним ядром історії і культури Слобідської України, додавши до своєї назви – "імені Г.С. Сковороди", що було провісником важливої місії культурного осередку. Музей очолив один із засновників наукового краєзнавства М.Ф. Сумцов, який твердо дотримувався принципу: "національна справа тільки тоді має право йти поруч з наукою та літературою, і тільки тоді варта доброго слова, коли виразно навпростець іде шляхом добра і цілком пильнує про те, щоб люди зробились "благородно-сильними" без утиску і зневаги безсилих". Завдяки клопотам вченого у музейну експозицію поверталася образотворчість, характерна для всього строю національного культурного життя. Але не судилося їй розквітнути і принести радість шанувальникам музейних пам'яток.

З 1930-х рр. тоталітарний совєтський режим перетворив Музей Слобідської України на слухняне знаряддя ідеологічної пропаганди, своєрідну політичну міфологему. Після звільнення Харкова від фашистської навали музей поновив свою роботу вже під назвою "історичного". Він оселився на затишному монастирському подвір'ї в оточенні половецьких ідолів, зразків бронетехніки та стели на честь Г. Сковороди. Таким його пам'ятає більшість харків'ян та гостей міста. Експозиції музею час від часу змінювалися (до речі, завжди маючи під собою міцне наукове підґрунтя та естетичний вигляд), але метод їх побудови зостався єдиним: щось на зразок "політичного бутерброда", яким щедро "годували" соціум. Це – товстелезний шмат, присвячений висвітленню радянської історії загалом, тоненький прошарок суто українського матеріалу і на прикрасу – рідкісні та типові речові пам'ятки місцевого походження, щоб забезпечити атрактивність вкрай заідеологізованої оповіді про наше минуле і сучасне.

Наприкінці 1980-х рр. в унісон з "перебудовою" музей почав активно експериментувати у виставковій і масовій діяльності, влаштовуючи презентації нових творів ("Про доблесті, про подвиги, про славу", "150 років фото", "Світ захоплень харків'ян", "Таємничі скарби" тощо) як театральні прем'єри. Регулярно на музейному подвір'ї проходили гучні свята до Міжнародного дня музеїв, Дня міста, що збирали широку аудиторію. Таким чином ХІМ першим в Україні апробував мистецький підхід до створення музейного образу. Цей досвід знадобився фахівцям, коли Україна стала незалежною і проголосила курс на відродження культурних традицій українства. Цикл дивовижних експозицій музею, створених у 1990-х рр. ("До джерел – з любов'ю", "Пам'ятки церковної старовини", "Світ минулого" тощо), виявив безмежний творчий потенціал колективу.

Нова культурно-історична ситуація на рубежі XX-XXI ст. потребує перегляду концепції музею і створення адекватного образу. Актуальність цієї проблеми загострюється для працівників ХІМ ще й тому, що він змінив адресу і має формуватися у новому просторовому середовищі – приміщенні колишнього міського ломбарду по вул. Університетській, 5. Через дислокацію музею,

демонтаж стаціонарних експозицій, тимчасове зниження активності комунікативних процесів у харків'ян склалося помилкове враження, що історичний музей перестав існувати, але цей сумний факт необхідно використати позитивно як нагоду створити і презентувати якісно новий музейний імідж.

По-перше, видається своєчасним і логічним повернення ХІМ його статусу і профілю часів українського Відродження (1920-ті рр.) як Музею Слобідської України ім. Г.С. Сковороди, що означатиме спадкоємність кращих музейних традицій. Водночас виникне можливість побудувати сучасними музейними засобами узагальнений культурно-історичний образ Слобожанщини.

По-друге, образне вирішення музею має грунтуватися на творчому переосмисленні історичного досвіду музейництва у світі і новітніх культурологічних концепціях. Ідеальним зразком для наслідування вважаємо модель античного Музейону – поки що єдиної в історії музейної справи і надзвичайно ефективної спроби візуалізації архетипічних сутностей культури як суцільного поля людської життєдіяльності, де узгоджуються істина, добро і краса, тобто наука, філософія і мистецтво. До речі, сучасні вчені пов'язують майбутнє людства саме з усвідомленням триєдиної сутності культури і відповідними змінами в усіх сферах діяльності. "Примножувати НЕ-узгоджену (НЕ-когерентну) духовність марно, - запевняє англійський філософ Д. Бом, - …людина не може лишатися здоровою і цільною у культурі, що розколота в своїй основі" [3]. А музейна експозиційна творчість є ідеальним полем для виявлення взаємозв'язків і взаємозалежностей усіх ликів культури та узгодження їх смислу.

То ж уявимо візуальне ядро Музею Слобідської України як троїсту експозиційну структуру з авторськими інтерпретаціями матеріалу в мистецькій, науковій і філософській площинах. Архітектурне планування будівлі – наявність трьох великих зал, оточених анфіладами невеликих приміщень – начебто спеціально призначене для реалізації цього ідейного задуму.

Простір першої урочистої зали (висотою у два поверхи) видається оптимальним для театралізованої версії історії Слобожанщини на основі синтезу мистецтв. Центральне місце займатиме просторова композиція: великий круглий гобелен "Квітуча Слобожанщина", на якому – постать Берегині, звернена до зоряної безодні Всесвіту. Обертаючись перед глядачами у змінному ритмі, зумовленому спеціальною світло-кольорово-звуковою партитурою, вона символізуватиме розуміння "малої вітчизни" в контексті вічності і безконечності.

Стінні ніші-арки заповнять сценографічні реконструкції характерних інтер'єрів та середовищ ("Покуть селянської хати", "Вітальня дворянської садиби", "Майстерня художника", "Куточок церкви", "Крамниця", "Шинок" тощо).

У скляних вітринах-оболонках на зразок архітектурних колон розмістяться оригінальні "натюрморти" з пам'яток, що мають стати речовими портретами різних соціальних верств слобожан – козацтва, селянства, ремісників,

купців, духовенства, чиновників, інтелігенції тощо. Бажано використати голографічні та інші науково-технічні ефекти, які б створювали враження плинності часу, руху речей у потоці історії.

Балкон уздовж внутрішньої стіни приміщення можна перетворити на галерею слобідських типажів у вигляді костюмованих образів різних часів.

Це яскраве історичне видовище, де Кліо виступає у співдружності з іншими музами, звернене до почуттів сучасника і обіцяє йому естетичну насолоду, котру підсилять вечори-концерти, творчі зустрічі, святкові бали, влаштовані у незвичній атмосфері музею-театру.

Друга версія експозиції, розміщена у залі третього поверху, навпаки – академічна, чітко структурована, угрунтована на наукових дослідженнях історії Слобідської України від давнини до сьогодення.

Роль смислової і композиційної домінанти тут виконує барельєф "Літописці Слобожанщини" (Д.І. Багалій, М.Ф. Сумцов, С.А. Таранушенко). Музейні матеріали об'єднані у великі тематичні блоки-ретроспективи, що характеризують особливості економічного, політичного, соціального, культурного розвитку краю. Кожний із них супроводжується додатковим "банком" електронної інформації. На розсуд відвідувачів виносяться нез'ясовані наукою донині окремі проблеми, робочі гіпотези, альтернативні судження тощо. Інтерактивним елементом експозиції-дослідження має бути невеличка постійнодіюча відеостудія для бажаючих "залишитися в історії" завдяки участі у проекті "Мешканці Слобідської України – про себе і свій час".

Остання експозиційна оповідь про Слобожанщину і слобожан мислиться як просторово-пластичний твір на основі сучасної концепції історіософії. Це означає, що композиції з пам'яток матеріальної і духовної культури населення регіону повинні відтворити своєрідний "генетичний код" суспільства, той "вічний закон" соціального буття, - за висловом В. Ключевського, - котрий передається від покоління до покоління.

Таким чином музей запропонує громадству "відкриту інформаційно-рекреаційну структуру" [4], де кожен відвідувач знайде експозицію на тій образній мові, яка йому найбільш близька і зрозуміла. Подібний "голографічний" образ краю матиме цінну властивість – здатність саморозвиватися за логікою ситуацій. Прилеглі до основних експозиційних зал музейні приміщення з різноманітними виставками, клубами, студіями, салонами, ігротеками, відеотеками, мультімедійними програмами тощо перетворяться у цьому разі на творчу лабораторію культурного життя регіону, засіб вільного збагачення образу і культури загалом. Звичайно, щоб здійснити цю грандіозну культурологічну акцію, слід привернути до неї увагу загалу, забезпечити умови конкурсного проектування за участю різних громадських фондів і способів згуртувати авторський колектив на основі спеціального майстер-класу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Велич нації* полягає в її культурі. Розмова з директором Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, академіком Миколою Жулинським // Українська культура. – 1998. - №8. – С. 3. **2.** *Велика Л.П.* Музейне експозиційне мистецтво. – Х.: ХДАМ, 2000.

3. *Бом Д.* Наука и духовность: необходимость изменений в культуре // Человек. – 1993. - №1. – С. 14. **4.** *Поляков Т.П.* История и мифология в музейной экспозиции (на примере сценарной концепции экспозиции Калининградского областного историко-художественного музея) // Музееведение. На пути к музею XX1 века: музейная экспозиция: Сб. науч. тр. / НИИ культуры. – М., 1996. – М.221.

Надійшла до редколегії 26.10.2000 р.

УДК 75.041

О.В. Шило

РОБОТА І.Ю. РЄПІНА НАД ОБРАЗОМ ГОРБАНЯ: З ТВОРЧОЇ ЛАБОРАТОРІЇ МИТЦЯ

Розглядається історія створення видатним російським художником І.Ю. Рєпіним образу одного з центральних персонажів картини «Хресний хід у Курській губернії»

Часто в творчості відомих митців виникають образи, які супроводжують художника протягом тривалого часу. Були такі образи і в творчості нашого земляка І.Ю. Рєпіна. Серед них – Горбань з картини «Хресний хід у Курській губернії».

Як відомо, в 1876 р., одразу після повернення з-за кордону, Рєпін оселився у Чугуєві. Саме тут 4 листопада він отримав повідомлення про присудження йому звання академіка живопису за картину «Садко», написану в Парижі. Обрана митцем тема була пов'язана з почуттям ностальгії, що охопила його під час перебування за кордоном. Тому приїзд до рідного міста відзначився інтенсивним пошуком тем і сюжетів, які можна було б розгорнути у велике епічне полотно про сучасне життя народу.

Одним з них став сюжет про хресний хід. Саме у Чугуєві Рєпін неодноразово спостерігав цю подію. В 1876 р. він пише перший ескіз майбутнього полотна, де зображує процесію, що тягнеться з Кочетка до Чугуєва [2, 54]. Уже в цьому ескізі з'являється особливий, водночас і типовий, і глибоко індивідуальний персонаж – він міститься в композиції зліва і зображений у активному русі – мандрівник з сумкою за плечима. Але він ще зовсім не схожий на майбутнього Горбаня з широковідомої картини.

З часом задум картини розвивався і набував глибокого соціального змісту. Поряд з сюжетом кочетківського хресного ходу виникає окрема тема картини «Явлена ікона» (так званий «Хресний хід у дубовому лісі»). В 1876-1877 рр. художник робить у Чугуєві етюди для обох картин – славнозвісного «Протодиякона» (для «Явленої ікони»), «Двох мандрівниць» і «Мужика з лихим оком» (для «Хресного ходу»). Водночас він працює над ескізами і варіантами їх композицій, і всі ці варіанти мають персонаж, що рухається мимо ходи зліва. Він то з чорною, то з сивою бородою, то з посохом, то без нього. Очевидно, Рєпіну для розгорнутої розповіді про хресний хід і для гострих соціальних

характеристик основних дійових осіб був потрібний персонаж, що давав би відокремлену точку зору на подію – «з боку».

Подальший розвиток задуму пов'язаний із поїздкою Рєпіна до Нікольської пустині – жіночого монастиря на межі Харківської і Курської губерній, у 50 верстах від Чугуєва, де була монахинею двоюрідна сестра художника. Там Рєпін спостерігає наслідки масової вирубки лісів, що дає йому поштовх писати хресний хід не на тлі дубового лісу, а в такій новоз'явленій «пустелі». Виникає новий варіант задуму, який втілився вже у Москві в хрестоматійно відому картину Третьяковської галереї «Хресний хід у Курській губернії» (1880-1883). В її композицію увійшли всі персонажі, знайдені Рєпіним у Чугуєві. Але образ відокремленого учасника події залишався для художника проблематичним, аж доки в монастирі в Хотькові (поблизу від маєтку С.І. Мамонтова Абрамцево, де влітку 1880 р. мешкав Рєпін) він не натрапив на Горбаня. Цей персонаж став центральним у картині. У процесі роботи над ним художник від безпосередньої фіксації зовнішності конкретної людини перейшов до узагальнюючого художнього образу. Які ж засоби для цього використовував митець? Як складалася художня виразність образу?

Відомо шість підготовчих зображень Горбаня, виконаних у 1880-1882 рр. Крім того, Рєпін зробив літературний запис, який вперше опубліковала М.І. Андронікова: «Горбань. Монастирський нахлібник; він більше любить жіночі монастирі, і монахині його дуже полюбляють, особливо старенькі. На монастирській куховарні він необхідний помічник: своїми довгими руками Горбань із надзвичайною спритністю та хуткістю миє тарілки, прибирає посуд та інше. Він має тоненький голосок, але багато характеру та енергії. На хресних ходах за допомогою костура цей молодчик кілька разів встигає обігнати процесію і забігти уперед для збирання милостині. Він релігійний по-своєму і порядний, чесний юнак. На нього можна покластися, він не балакучий і дотримає свого слова. Як майже усі горбані, він надзвичайно розумний та спритний» [1, 241-242]. Це, так би мовити, «сліди» наполегливої праці художника, аналіз яких дає нам змогу відповісти на поставлені питання.

Зображення групуються у кілька блоків. Перший – акварель 1880 р. та сепія 1881 р. – це натурні зображення, у яких з протокольною точністю зафіксовано певний пластичний випадок, що зацікавив митця: горбань має довге русяве волосся, у нього подовжена нижня щелепа та гостре підборіддя, насуплений та зморщений лоб, завдяки чому надбрівні дуги нависають над очними ямками і роблять їх глибокими та затемненими, різка складка перенісся, підкреслений обрис вилиць. Руки – великі, мускулисті, пальці – вузлуваті. Загальне враження від постаті, що вона похмура, стурбована, озлоблена. Така асоціація – перше, що впадає у вічі при сприйнятті Горбаня його оточенням. Наступний блок – погрудні портрети 1881 р. Зображення зроблені з різних точок зору (три чверті вліво та три чверті вправо); поза, положення рук – які були випадковими в першому блоці – тут ще не знайдені, оскільки

ще не визначився остаточно епізод картини, до якого горбань буде залучений як дійова особа. Поки що, так би мовити, відбувається аналіз психологічної ємкості персонажа.

У незакінченому етюді три чверті вправо вираз озлобленості на обличчі збережений і підкреслений глибокими тінями в очних ямках, на носогубному м'язі та підборідді, різким обрисом вилиці. Малюнок обличчя набуває характерний діагональний рух, якому протистоять начерки кирпатого носу, задертої верхньої губи та тіні від нижнього повіка, які мають напрям, перпендикулярний загальному рухові форми. Саме ритмічна організація форми стає пластичним виразом характеру героя. Його виявленню повинен був сприяти і жест намальованої, але не написаної фарбами правої руки, яка притиснута до грудей, із розчепіреними крючкуватими пальцями – жест, що асоціюється з образами злодіїв та скнар. Мабуть, ця додаткова характеристика, яка остаточно «негативізує» образ, була вже надмірною і тому виявилася зайвою в етюді.

Однак, цей жест набуває зовсім іншого значення у картині: він зберігся в зображенні одного з двох хлопчиків, що йдуть, співаючи, за старенькими з кіотом. Рука покладена на груди у побожному пориві. Ця обставина вказує на два моменти. По-перше, в 1881 р. місце Горбаня у картині ще не було визначене. Порівняння жесту Горбаня в етюді та жесту хлопчика в картині дозволяє припустити, що спочатку Горбань мислився як учасник процесії, а не осторонь неї. По-друге, зміна значення жесту стала можливою лише після того, як художник передав його іншому персонажу: тут вже не скрючені пальці каліки, а ніжні руки дитини. Таким чином «негативна» асоціація жесту в картині немов знімається.

Очевидно, однобічність трактування образу Горбаня не задовольняла Рєпіна, і це знайшло відображення в етюді три чверті вліво. У цій роботі зберігається відчуженість персонажа, як і в «негативістському» етюді. Але ця відчуженість має зовсім іншу природу. Горбань розміщений у темному оточенні, права половина його обличчя повністю затінена. Іншого характеру набувають тіні на освітленій стороні. Очна ямка висвітлюється рефлексом, погляд стає не із темної глибини – уперед, а затінений і звернений у глиб, до себе; згладжується тінь від вилиці та від нижньої щелепи. Загальний рух форми стає значно спокійнішим. Риси носа, вилиці та підборіддя тепер підлягають одному напрямку, який перебиває лише начерк складки біля рота та слабка тінь від нижнього повіка. Образ набуває виразу внутрішнього трагізму та самотності. Все це підкреслюється нейтральним положенням рук, які відходять униз за межі зображення у тому ж напрямі, що й основні лінії, які утворюють риси обличчя. Образ стає натхненним і навіть інтелігентним.

Відчуженість тут внутрішня. Художник відчуває її не з позиції зовнішнього ставлення оточуючих до горбаня, а з індивідуально-характерного ставлення самого горбаня до тих, хто його оточує, із, так би мовити, внутрішньої позиції героя. Таким чином, в цьому етюді автор немов перевтілюється в образ своєї моделі, відтворює її внутрішній стан.

Необхідність такого трактування образу, очевидно, полягала для Рєпіна в тому, що створювався «стереоскопічний» ефект протиставлення «зовнішньої–внутрішньої» відчуженості героя. Образ стає діалектичним, внутрішньо суперечливим, здатним потенційно розвиватися. Таким чином, уже на рівні пластичної організації форми виникає можливість створити у глядача відчуття минулого та майбутнього цього персонажа - його біографії і долі. Тим самим образ Горбаня переходить із «малої» форми портрета до «великої» – романної – форми картини і стає її центром. Горбань із другорядного персонажа перетворюється на одного з головних героїв події, яка розгортається на полотні. Саме таким його зображено в третьому блоці матеріалів, до якого належать малюнок 1882 р., літературний запис та остаточний образ горбаня у картині.

Перш за все, художник формує навколо горбаня сюжетну ситуацію, на яку указує фрагмент його тексту: «На хресних ходах за допомогою костура цей молодчик кілька разів встигає обігнати процесію і забігати вперед для збирання милостині…». Таким чином, зовнішня відчуженість Горбаня набуває мотивування: він знаходиться не серед натовпу, а осторонь нього, та він і не сторонній глядач. Зовнішня відчуженість виявляється у тому, що він – персонаж периферійної ситуації, яка досить випадкова щодо головної події – хресного ходу. Але художник обирає таку точку зору на подію, що саме ця ситуація попадає у центр композиції і фокусує на собі увагу глядача. І оскільки можна докладно розглянути обличчя і постать Горбаня, глядач набуває можливість спостерігати, а художник пластично виявляти враження від його внутрішньої відчуженості.

У обличчі персонажа на картині художник синтезує ті риси, які були знайдені в етюдах другого блоку. З одного боку, він бере «негативістський» оберт три чверті вправо, майже буквально повторюючи незакінчений етюд 1881 р.; з іншого – трактування обличчя та голови в цілому трохи змінюються, набувають рис, що з'явилися в етюді 1881 р. три чверті вліво. Менш різкими стають тіні вилиці та правої очної ямки. Загальний рух форми набуває характеру не боротьби перпендикулярних напрямів, а спрямованості в один бік – до гострого підборіддя, що виступає вперед. Цей рух підкреслений також напрямком лінії носа та тіні на носогубному м'язі.

Обрис обличчя, у якому об'єдналися основні формальні ходи, знайдені в етюдах, підтримується начерком постаті, що була знайдена в малюнку 1882 р. Характер обличчя тут майже буквально співпадає з етюдами. Постать надана у статиці, що підтверджується положенням костура щодо лівої ступні, але в позі, близькій до остаточного варіанта картини, де постать рухається. У цій статичній позі знайдено основний принцип побудови фігури, який потім був перенесений у картину: загальне спрямування ліній, таке важливе для пластичного виразу «зовнішнього–внутрішнього» відчуження на малюнку обличчя, повторюється й у фігурі в цілому. Вертикаль костура не просто «римується» з вертикаллю лівого боку обличчя, але буквально продовжує її. Певну пластичну різноманітність

вносять дві слабкі дуги зовнішньої та внутрішньої сторін лівої руки, яка спирається на костур. Спрямування начерку нижньої щелепи до гострого підборіддя, що видається уперед активніше, ніж в етюдах, підтримується ще тричі: малюнком пояса сіряка, його нижнього краю та тіні від ніг на землі. Таким чином, розрізненні та випадкові риси з підготовчих зображень об'єднуються в нерозривне пластичне ціле, де положення та характеристика одного елемента визначається положенням та характеристикою усіх інших елементів.

Враження внутрішньої інтелігентності персонажа, яке виникає у закінченому етюді 1881 р. (Рєпін підкреслює його в своєму записі: «Він релігійний по-своєму, і порядний чесний юнак. На нього можна покластися, він не балакучий і дотримає свого слова, він надзвичайно розумний…»), у малюнку 1882 р. підтверджується тим, що загальний обрис фігури в сіряку нагадує одягненого в сюртук різночинця – суспільний тип, досить характерний для 1860-1880 рр., близький художнику (пор. висловлення Рєпіна: «Я – людина 60-х років <…>, оточуюче життя мене надто хвилює <…>, само проситься на полотно» [4, Т.1, 292]). Очевидно, в цьому також відчувалась певна надмірність, як раніше – в «негативізації» образу. В остаточному його варіанті в картині Рєпін трохи «спрощує» фігуру.

Запис Рєпіна, який характеризує Горбаня, – по суті, літературний портрет – відіграє у розвитку образу особливу роль. Він виступає як літературний сценарій, що розширює межі статичного зображення, і, фактично, виявляється основою для побудови в картині мізансцени, яку в етюдах та малюнках неможливо було виразити образотворчими засобами.

Але крім цього літературний запис містить у собі ще декілька важливих моментів. По-перше, він є основою синтезу знайдених в етюдах та існуючих відносно самостійно характеристик, без якого неможливо одержати ємний та різносторонній, життєво-переконливий образ персонажа. До одного тексту зведені обидві (зовнішня та внутрішня) точки зору на Горбаня. Зовнішня характеризує ситуації його життя: монастирський нахлібник, помічник на кухні, довгі руки, надзвичайна (з точки зору негорбатих) спритність, – та ставлення до нього оточуючих: його люблять монахині, особливо старенькі, тобто він збуджує жалість та співчуття. Але коли мова йде про його поведінку на хресних ходах, Рєпін вживає вислів «цей молодчик», тобто дає різко негативну характеристику, що засуджує «цього молодчика». Зображальний синонім цієї характеристики – палка, якою мужик із оточення загороджує шлях горбатому, не дозволяючи йому для збирання милостині опинитися попереду процесії, перед іконою.

Внутрішня характеристика надана через сприйняття автора: «релігійний по-своєму…», «порядний, чесний…» (із зовнішньої позиції цю характеристику явно не поділяють мужики, які не пускають його просити милостиню кілька разів, бо з їх точки зору – це нечесність), «не балакливий, дотримає слова, розумний, спритний». Об'єднує ці точки зору позиція автора: він

водночас і зовні свого персонажа, і має можливість перевтілитися у нього, відчути його зсередини, по-акторськи зіграти його.

Взагалі слід відзначити, що цей прийом був одним із найбільш притаманних емоційно-вольовому психічному складові Рєпіна. Артистизм виконання найкращих його творів, у першу чергу портретів, багато говорить на користь цього твердження. Рєпін особливо зближався зі своїми моделями, переживав, за словами К.І. Чуковського, «любовний період» під час праці над їх образами, який не повторювався ні до, ні після – у ситуації, так би мовити, побутового знайомства та дружби. Чуковський розповідає, що в період, коли Рєпін працював над портретом, він емоційно настроювався «на хвилю» своєї моделі, на відчуття її внутрішнього світу, емоційно-почуттєвого складу, психологічного стану: «<…> Він сам казав мені, що найчастіше, коли він пише чийсь портрет, він на деякий час закохується у цю людину, відчуває збільшене вдесятеро почуття прихильності до неї, якоїсь особливої, шанобливої ніжності, і, я гадаю, це походило від тієї пристрасної любові, з якою він як майстер-митець ставився до всіх об'єктів своєї майстерності» [6, 37-38].

У своєму мистецькому артистизмі Рєпін наближався до тієї техніки перевтілення і роботи актора над образом, яку аналізував К.С. Станіславський: «Насилля та нав'язування чужого не зникне доти, доки сам артист не перетворить нав'язане у своє власне <…>, примусить вірити в неіснуюче. А де правда й віра, там і справжня, продуктивна, доцільна дія, там і переживання, і підсвідомість, і творчість, і мистецтво» [5, 7].

Якщо порівняти з цим висловленням відомий запис, зроблений Рєпіним, у якому він згадує про свою працю над образом померлої дівчинки в картині «Воскресіння дочки Іаїра», то можна досить сміливо стверджувати, що робота Рєпіна над образом здійснювалася через переживання, організоване за «системою Станіславського». Він пише: «<…> Раптом мене охопила думка: чи не можна цю ж тему – «Смерть дочки Іаїра» – почати по-новому, по-живому? Пригадую настрій, коли померла моя сестра Устя, і як це вразило всю нашу родину, і дім, і кімнати – все якось потемніло, стислося у горлі та гнітило <…> і я багато трагічних часів провів за цим полотном» [3, 437-438].

Робота Рєпіна над зображенням подібна до роботи актора, який створює малюнок ролі. Художник вводить самого себе у певний збуджений стан переживання образу, шукає такі риси форми, таку її пластичну характеристику, яка була б органічно притаманна моделі, немов би «перевтілюється» в неї. Тут, як і в праці актора, також важливе відчуття емоційного стану, внутрішньо мотивованого та виправданого обставинами ролі.

Рєпін вносить у літературний запис про Горбаня фразу, зміст якої пластично виразити неможливо: «У нього тоненький голосок, але багато характеру та енергії». Навіщо потрібна вона у цьому записі? Очевидно, вона вказує на спосіб зв'язку між зовнішньою пластичною характеристикою форми та переживанням образу, виправданим його внутрішнім станом. Органіка акторської

гри включає не тільки пластичний, але і звуковий малюнок ролі. Художник позбавлений можливості підсилити пластику звуком. Тим важливішим для нього є те, щоб кінцевий результат – та живописна форма, яку він створює, яку він через свої переживання наділяє душею, – щоб цей результат асоціативно збуджував почуття, адекватне тому, яке відчув художник від споглядання натури. Образ тоді органічний та виправданий, коли можна подумки доповнити характеристики, яких бракує. Зрозуміло, абстрактний глядач не чув голосу Горбаня, але художник – перший глядач та суддя свого твору – здатний «почути» в зображенні голос своєї моделі, а «почувши», вирішити, досягнута чи ні необхідна завершеність і досконалість образу. Отже, другим моментом, який міститься у записі, є критерій оцінки досягнутого результату, поданий у емоційно-почуттєвому вигляді: у вигляді звукової, слухової асоціації, яку має викликати зображення. Це дозволяє сформулювати гіпотезу про артистичне «перевтілення» митця під час праці над певним образом.

Кропітка праця І.Ю. Рєпіна над образом Горбаня у картині «Хресний хід у Курській губернії» свідчить про багатогранний творчий метод митця, остаточно ще не досліджений і здатний задавати численні загадки навіть при тому, що спадщина художника на перший погляд може вважатися хрестоматійно відомою.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. *Андроникова М.И.* Об искусстве портрета – М.: Искусство, 1975. – 326 с. **2.** *Москвинов В.Н.* Репин на Харьковщине – Х.: Харьковское книжное изд-во, 1959. – 136 с. **3.** *Репин И.Е.* Далекое близкое – М.: Искусство, 1964.– 542 с. **4.** *Репин И.Е.* Избранные письма в 2-х тт. – М.: Искусство, 1969. – Т.1 – 445 с.; Т.2 – 463 с. **5.** *Станиславский К.С.* Работа актера над собой в творческом процессе переживания // Собр. Соч., т.2 – М.: Искусство, 1989. – 508 с. **6.** *Чуковский К.И.* Илья Репин. – М.: Искусство, 1989. – 142 с.

Надійшла до редколегії 9.10.2000 р.

Оскільки базою для створення "Союзу мистецтв" стало колишнє "Товариство харківських художників", що існувало під такою назвою з 1911 р. ,то власне його досвід експонування домінував у виставочній практиці. В досить поверховому огляді першої виставки "Союзу мистецтв", яка відбулася рік по тому, 7 травня 1918 р., художній критик М. Кін зазначав, що виставка практично не відрізняється від попередніх виставок Товариства, хіба що за кількістю експонатів.

До складу виставкового комітету входили провідні харківські художники: Б.В. Порай-Кошиць (голова), А.М. Любимов, Н.Р. Саввін, І.С. Загоскін, Л.І. Тракал, Е.А. Штейнберг, А.А. Кокель, архітектор А.І. Ржепішевський та скульптор Л.А. Блох. Добором експонатів опікувалося спеціальне журі. Сукупність фактичних даних щодо цього заходу дозволяє констатувати, що експозиції цього часу було побудовано за монографічним принципом - тобто за авторами, хоча представники кубофутуристичного угруповання "Союз семи" експонувалися окремо (в каталозі виставки вони зазначені як "Союз Семь минус один").

Першу документально зафіксовану художню виставку після лютого 1917 р. організувати "Союз мистецтв". Домінував на виставці живопис Л.Я. Антоненка, Г.Д. Бабаєва, А.Н. Грота, Мане Каца, І.Ш. Казарновського, В. Куніцина, А.А. Кокеля, А.М. Любимова, М.Р. Пєстрікова, Б.В. Порай-Кошиць, Н.Р. Савіна, В.А. Світличного, А.І. Тітова, М.С. Федорова, А.Фіногенова та ін. А серед жанрів - пейзаж, портрет, побутовий жанр, алегорії. Оскільки виставка репрезентувала творчість окремих майстрів, живопис переплітався з графікою (акварель, малюнок, офорт) та театрально-декоративним мистецтвом (ескізи декорацій, костюми у В. Бобрицького, А. Фіногенова, О. Коритіна). Архітектори М.І. Дашкевич, С.П. Тимошенко, В.К. Троценко доповнили виставку проектами громадських та приватних споруд, архітектурними ескізами та мотивами. Досить бідною була виставка на скульптуру, обмежена кількома "головами" І.І. Іванова та І.В. Пайлеса. Загалом на виставці було репрезентовано близько 530 витворів мистецтва.

З невідомих причин виставка "Союзу" була поєднана з меморіальною виставкою відомого харківського пейзажиста П.О. Левченка, яка за кількістю робіт домінувала. До виставки було видано досить простий, без ілюстрацій, без вступної статті каталог, на обкладинці якого хизувався давній символ перемоги - Ніка Самотракійська. Матеріал, за дореволюційною традицією, розбитий за видами мистецтва: живопис, архітектура та скульптура, а всередині - за авторами в алфавітному порядку. Відсутність дати виконання того чи іншого твору не дає можливості говорити про дотримання хронологічної послідовності.

Наприкінці подавалися адреси членів Союзу – очевидно, не лише для ознайомлення з ними публіки, але і для можливості продавати замовляти твори. Таким чином, виставка не втрачала і рис комерційних. До того ж, цей список свідчить, що у виставці брали участь не лише члени "Союзу мистецтв". Аналіз даних стосовно цього заходу дозволяє лише констатувати, що експозицію можна умовно поділити на течії "нащадків передвижників" та кубофутуристів.

Своєрідно відгукнулася на виставку харківська преса. Аналізуючи її як суспільне явище, відомий мистецтвознавець Ф.І. Шміт підкреслив: "Виставка - не музей із систематичним добором. Виставка перш за все - інтелігентська: загальнонародного значення вона, як і всі наші мистецтва, не має ані за змістом, ані за формами" [13. Ф. 208. Оп. 2. Од. зб. 258, арк.3]. Хоча загалом критики виставку визнали цікавою і дуже різноманітною. "Союз" не встиг стати центром художнього життя в місті, але йому належала унікальна ідея створити в Харкові Будинок мистецтв з майстернями, музеєм, бібліотекою і постійно діючою виставкою, "де вільно зможуть працювати і розвиватися народні таланти"[5, с. 14].

Через півроку, восени 1918 р., від "Союзу мистецтв" виокремлюється група сконсолідованих ним майстерень під революційною назвою "Художній цех" (голова П.І. Ільїн), де з жовтня розгорнув свою діяльність живописно-скульптурний відділ. 25 митців на чолі з виборною президією (Б. Авєрін, Л. Блох, Е. Штейнберг, І. Еренбург, А. Бондарович, І. Коваленко, Мане Кац) обслуговували потреби Цеху (ескізи декорацій, екслібриси, марки). У власному залі по вул. Сумській (Лібкнехта), 14, восени 1918 р. він репрезентував творчість двох своїх "майстрів", керівників живописної (Е. Штейнберг) та скульптурної (Л. Блох) майстерень. Об'єднував їх притаманний обом митцям імпресіоністичний стиль. Живопис та графіка Е. Штейнберга, досить відомого дореволюційній харківській публіці автора, тяжіли до жанру ("Женці", "В полі", "Сім'я") та декоративних мотивів (панно, настінні стилізовані прикраси), що перегукувалися манерою з досягненнями тогочасного західноєвропейського декоративно-ужиткового мистецтва. Дев'ять речей Л. Блоха, серед яких "Портрет О. Родена", "Група", "Голівка дівчинки", вперше демонстрували харків'янам талант скульптора. Але виставка "не привернула до себе уваги ані публіки, ані преси" [4, с. 14]. Причини цього невідомі, можливо, публіку відштовхувала власне імпресіоністична манера.

Новорічні свята 1919 р. супроводжуються організацією цехом нової, більш масштабної "Виставки живопису, ваяння і графіки", яку критики охарактеризували як таку, що "примирює" [1, с. 13] боротьбу між лівими ("Союз Семи", "Горно") та правими ("Союз Мистецтв") угрупованнями художників. Бо саме таку позицію мав тоді "Художній Цех". Політичні обставини спустошували та втихомирювали художнє життя, і художня виставка не була тоді досить поширеним явищем. Тому влаштування саме цієї виставки визнавали "потрібним і своєчасним", навіть приписуючи їй функцію будника мистецького життя [1, с. 13].

Експозиція виставки побудована була за пануючою тоді традицією - за митцями. Найбільш яскравішим, технічно досконалим, новаторським вважався Мане Кац, що вирішував композиційні проблеми в кубофутуристській манері в своїх портретах "Interieur". Далі йшли темпери та гравюри на лінолеумі Е. Штейнберга, а поруч – його послідовника І. Коваленка. Натюрморти Н. Ейнгорн, К.Є. Коваленко, технічно досить вдалі малюнки та ескізи

І.Еренбурга, талановиті, соковиті полотна Є.А. Агафонова, театральні ескізи І. Іванова, серія акварельних пейзажів М.Волошина складали різнобарвну як за технікою, так і за манерою, стилем графічну та живописну експонатуру виставки. Скульптура загалом була представлена лише однією роботою Л. Блох ("Портрет Леонардо да Вінчі"), Виставка була досить камерна, тому і критикували її самі експоненти. Ні каталогу, ані будь-якої реклами щодо неї виявити не вдалося (чи існували вони взагалі, невідомо).

Новаторами як у мистецтві, так і у виставковій діяльності виявили себе члени кубофутуристичного "Союзу Семи". Свою першу виставку 1917 р. вони відкрили під оригінальним гаслом, залучивши цитату Н. Кульбіна - верховода російських футуристів

"Да будет все - настоящее
Музыке - звук.
Ваянию - форма в тесном смысле.
Слову - ценности наречения,
В новом синтезе искусства мы знаем,
Где лежат зерна и где шелуха.
Живописная живопись - вот лозунг живописца
И все прочее - свобода" [3].

В каталозі цієї виставки зазначається, що художники представлені за алфавітом (тобто той самий поділ за митцями), а їх роботи - в хронологічному порядку. До того ж, кожен з них експонувався під вибраним епіграфом, наприклад В. Бобрицький - "Зарождение всегда центрально", В Дьяконов - "Когда желаешь добраться до костяка формы, не приходится думать о пудре и румянах" - М. Калмиков - "И мимо прошел торжествующий сон... Ибо слишком он был не похож на скучную ложь - на рассказы учителей местных", Б Косарєв - "Уменье рисовать состоит в том, чтобы установить отношение между кривыми й прямыми", М Міщенко - "Милостивые государи, сердце разрежьте. Я не скажу ничего, чтобы быть таким, как был прежде, чтоб душа ходила в штатской одежде и, раздевшись, танцевала танго", Г Цапок - "ь-о-ь". Досить ексцентрично, викликаючи, епатуючи. А домінують - ескізи театральних декорацій, натюрморти, портрети, обов'язково присутній автопортрет, ніби кожен хотів особисто привітатися з публікою. Вони не шукали широкого визнання натовпу глядачів, бо спрямовували свою діяльність на "спеціальний контингент", що сприйматиме їхні твори без словесних пояснень.

Серед експонентів виставки зустрічаємо імена В. Єрмілова, Я. Біне, І. Іванова, Я. Страута, та ін. Доповнювала її унікальний відділ декоративного мистецтва - "колекція Міанкаль", що складалася з вишивок Середньої Азії (Бухари, Самарканда, Ташкента). Виставка відбувалася на квартирі у Б. Цибіса - єдиного скульптора групи - по вулиці Чернишевській, 39.

Восени 1918 р. відбулася друга виставка "Союзу Семи", до якої теж передбачалося видання каталога (його, на жаль, не знайдено). Б. Косарєв представляв ескіз декорації до Бранду, "Портрет Євреїнова", Міщенко "Музична вітрина", поставлена Б.С. Глаголіним 1917 р. на сцені Великого драматичного театру.

Як бачимо, мета та суть цих виставок - репрезентувати митця, художні сили, "виставитися", заявити про себе. Тому художники намагались вийти до глядача навіть у кафе. Так, у кафе "Intime" восени 191 р. (по вул. Сумській) повинна була відкритися "Постоянная выставка картин, по типу заграничных'" [8, с. 2] за участю Є.А. Агафонова, В. Пічети. В "Будинку актора" (театр-кабаре), що займав підвальне приміщення будинку товариства "Саламандра", теж по вул. Сумській, у глядацькому залі, оригінально розписаному ефектним орнаментом, демонструвався живопис гуртка "Семь плюс три", вхід до якого був лише за рекомендаціями, що значно обмежувало коло потенційних глядачів.

Ці виступи не програмувалися державою, не обтяжувалися ідеологічною спрямованістю, мета авторів - заявити про себе, виставитися - не містила ще поняття про рівень експодизайну чи ефективність сприйняття творів образотворчого мистецтва глядачем. Тут ми спостерігаємо позицію, коли домінує художник: він заявляє про своє існування, але не орієнтується безпосередньо на суспільство, тому останнє залишається поки що толерантним, навіть апатичним у своїх вимогах до творця. До того ж воєнно-революційна ситуація, перехід влади з одних рук до інших, постійна міграція населення, не дозволяла сформуватися тривким відносинам "художник-глядач", тим більше постійній категорії відвідувачів.

Органи радянської влади надавали особливого значення культурно-освітній роботі "в масах". Для її організації і керівництва в Україні в січні 191 р. було створено Наркомос на чолі з В.П Затонським, при місцевих ревкомах і Радах - відділи освіти. Реформи проходили з утворенням нових державних органів влади. З приходом у січні 1919 р. більшовиків до Харкова виставкова діяльність опинилася під керівництвом як українського, так і місцевого Уряду.

29 січня 1919 р. для керівництва мистецьким життям декретом Тимчасового робітничо-селянського уряду України було створено Всеукраїнський відділ мистецтв народного комісаріату освіти УСРР, яким безпосередньо керувала сформована 22 січня 1919 р. Всеукраїнська рада мистецтв на чолі з поетом О.К Гастєвим. Діяльність її простягалася на всю Україну, тому вона відала "всіма справами мистецтва в Харкові" до переїзду центрального радянського уряду до Києва в березні того ж року. Складалася вона з чотирьох відділів: музичного, літературного, охорони пам'яток мистецтва і старовини (голова - Ф.І. Шміт) та образотворчих мистецтв, який очолював, як не дивно, поет О.К. Гастєв. Розташована рада мистецтв по вулиці Мироносицькій, 48.

У лютому 1919 р. у Харкові організовано Всеукраїнський комітет образотворчих мистецтв (ВУКОМИС) при Всеукраїнському відділі мистецтв. Його завдання полягало в об'єднанні митців, регулюванні різних процесів у сфері образотворчих мистецтв, у створенні найліпших умов для самовиявлення творчих сил країни. Виставкову діяльність здійснював відділ популяризації мистецтва.

За 1919 рік Комітет організував художніх виставок: у Києві - сучасного селянського мистецтва, IV виставку художників Києва, Москви та Петрограда,

виставки-звіти Української державної академії мистецтв, а в Харкові - виставку пролетарських художників. Очолював Комітет скульптор Б.М. Кратко, а керувала ним Колегія у складі скульптора В.Г. Вольського (голова), художника Е.О. Штейнберга та директора Харківської декоративної школи Л.І. Тракала.

Впроваджував у життя постанову та плани ВУКОМИСу Харківський губернський відділ образотворчих мистецтв, головними діячами якого були ті ж В.Г. Вольський, Е.О. Штейнберг, Л.І. Тракал. Тобто, можливо, колегія, яка керувала ВУКОМИСом, складала саме губернський відділ, що надало б права вважати Харків координуючим центром.

Безпосередньо харківськими справами опікувався заснований у лютому 1919 р. місцевий Комітет образотворчих мистецтв на чолі з художником І. Коваленком. Він працював під загальним керівництвом завідуючою Підвідділу Мистецтв і колегії при ньому, мистецтво зважавперш за все засіб соціальної боротьби пролетаріату, засобом об'єднання останнього на основі принципу трудового колективу, тому за першочергову мету ставив утворення навчально-трудових, пропагандистських та інструкторських комун з пролетарських творців, а також стимулювання творчих здібностей та джерел пролетаріату.

Перед Комітетом стояло безліч проблем: створення нової ідеології та теоретичної бази в мистецтві, переробка загальнопедагогічних методів, видавнича справа, навчальна, охоронна. Саме для популяризації мистецтва передбачалося: організацію конференції, з'їздів, конкурсів, виставок, анкет, видавання різних словників, журналу, репродукцій, організацію публічних лекцій, мітингів, диспутів з питань мистецтва. Окремо виділялася проблема "укріплення в народі вірного розуміння витворів мистецтва і здорового їх сприйняття" [8, с. 50], задля чого намагався підготувати кадри викладачів, впровадити програми викладання окремих галузей мистецтва в навчальних закладах, організувати показові пересувні музеї та бібліотеки по школах.

Щодо виставок, то їх організовувала Виставкова секція комітету. Як зазначав голова Комітету І. Коваленко, в перспективних планах Комітету виставкова система повинна була зникнути, як "пережиток буржуазного слоя, преследующего цель сбыть свои мысли и образы". З перемогою соціалізму її функції знівелюються, бо держава забезпечить митця прожитковим мінімумом, зробить його незалежним від ринку, а його творчу енергію спрямує на обслуговування трудових пролетарських колективів. Це були плани на майбутнє. А на початку 1919 р., виходячи з принципу, що мистецтво є досить ефективним засобом організації людей, що воно прекрасно виховує і може задовольнити душевні потреби людей, планувалося переведення: "Першої виставки" в Харкові, періодичних виставок в місті та його околицях, пересувних – в повітових містах, а паралельно мітингів, диспутів та лекцій з проблем мистецтва. Серед перших заходів бачимо переведення Комітетом виставки репродукцій, бо в першочергових планах передбачалося видання звіту про неї.

Визначити чітко роль кожного з вищезазначених органів щодо виставкової діяльності досить складно, оскільки "функції між усіма перерахованими органами ще не розмежовані, і різні органи займаються однією і тією ж справою" [11, с. 91].

22 лютого 1919 р. у Харкові (мабуть, в приміщенні державних майстерень) під керівництвом ВУКОМИСу Виставкова секція Підвідділу мистецтв Відділу народної освіти Харківської ради робітничих депутатів була відкрила "Першу виставку" державного значення. Встановлення в січні 1919 р. радянської влади спричинило актуалізацію питання про створення нового пролетарського мистецтва. Ще з дореволюційної доби, коли в Росії виникла теорія "соціал-демократичного" мистецтва А.В. Луначарського, в Харкові через виступи С. Губера в місцевій пресі вже почала животіти в художніх колах ідея майбутнього пролетарського мистецтва. З лютневою революцією 1917 р. вона набула масового характеру через диспути, мітинги, а рупором пролетарської культури в Харкові став В. Рожицін. І саме ця виставка повинна була стати імпульсом для його народження. Концепція, ще досить абстрактна та дискусійна щодо характеру майбутнього пролетарського мистецтва, була схематично покладена в основу наукової концепції експозиції.

Експозиція містила три самостійні відділи, кожен із яких мав надати певну інформацію про можливості та шляхи побудови пролетарського мистецтва.

1. Основу експозиції складав відділ художників-робітників, який демонстрував виявлені художні таланти з лав самого пролетаріату, оскільки саме їх вважали потенційними втілювачами в мистецтві світогляду, ідеалів, настроїв робітничого класу.

2. Для того, щоб вчитися, розвивати свої таланти, пролетар повинен "критично охопити минуле... і сам судити про те, що треба відкинути і що може бути корисним при створенні нового мистецтва" [10, с. 3]. Тому для ознайомлення з мистецтвом минулого було створено другий відділ - художників-професіоналів, який охоплював митців різноманітних течій та напрямів, від академістів, натуралістів до символістів, від імпресіоністів до примітивістів та футуристів. В центрі уваги знаходились технічні досягнення кращих художніх сил міста того часу (883 роботи 103 авторів).

3. Відділ дитячої творчості ставив за мету виявити паростки таланту саме в дитині "щоб уже там, де здібності і покликання лише народжуються, взяти їх під громадське опікування і надати все належне для їхнього розвитку" [8, с. 4]. Паралельно дитячу творчість трактували як відправну точку для майбутнього мистецтва, оскільки воно є взірцем незалежності від буржуазних навиків, впливів, що вражає своєю безпосередністю, чистотою та самодостатністю. Таким самопороджуваним хотіли бачити і нове пролетарське мистецтво.

До цього відділу примикав досить широко представлений Шкільний відділ, що репрезентував роботи учнів харківських шкіл, гімназій, училищ, які теж відносились до категорії самодіяльної творчості.

Складність підтексту експозиції потребувала впровадження нових форм просвітницької роботи з публікою. По-перше, на виставці "були постійні керівники, які давали пояснення групам, систематизували огляд" [2, с. 52], була розроблена оглядова екскурсія, під час якої здійснювався зворотний зв'язок між глядачем та екскурсоводом. По-друге, візуальний ряд мали доповнювати пояснювальні лекції та публічні диспути, як "перші спроби організувати художню, колективну, пролетарську свідомість" [2, с. 6]. Для вивчення публіки спеціально виставкова секція розробила анкети з особливими питаннями і для дітей. Передбачалося оприлюднити оброблені відповіді через видання загального зведення.

На жаль, знайти ці матеріали авторові не вдалося, лише з відгуків преси та каталога виставки відомо, що опитування скеровувало глядача дати "безкорисливу гадку про той чи інший твір, який більш за все справляє враження". Таким чином визначали найпопулярніші серед населення витвори образотворчого мистецтва. Але організатори виставки зважали на суб'єктивізм оцінок, їхню упередженість, певну невиваженість, оскільки їхньою метою було привернути увагу до проблем мистецтва серед народу, заінтригувати його, надаючи легальне право критикувати, висловлювати свої враження, почуття, думки. Матеріали цього опитування Виставкова секція намічала використати для коректування своїх дій у майбутньому.

Виставка дійсно користувалася попитом у населення: висока відвідуваність - в середньому 350-400 осіб на добу; за соціальним станом домінувала інтелігенція - 40-45% відвідувачів, люди вільних професій - близько 30%. Серед дітей був популярний дитячий відділ.

Преса, яка, на жаль, скупо відгукнулась на таке велике дійство (а експонувалося близько 3,5 тис. робіт) розглядала виставку крізь класову ідеологію, однобоко, хоч це і не дивно, адже статті розміщувалися в журналі підвідділу мистецтв, який і організував цю виставку. Наприклад, К.Болотов засвідчує, що три відділи виставки демонстрували:

1. Як зароджується в дитині художник і як він чітко вже визначається за своєю класовою приналежністю через вибір та трактування сюжету;

2. Як художник-самоук втрачає фантазію, досягнувши певної технічної досконалості;

3. Що серед художників-професіоналів зовсім відсутні "художники-колективісти, з душею народу" [2, с. 52]. Такий погляд програмував читача, глядача на схематизм сприйняття творів мистецтва. Але в пресі знаходимо і корисні факти: так, відділ самоуків розчарував: 60 % робіт виявилися копіями з низькопробних листівок, репродукцій, - що дійсно позбавляє відділ творчої самобутності.

І хоча виставка організовувалась без жюрі, перед закриттям її сформували комісію для надання заохочувальних премій та закупівлі робіт виконкомом. Серед придбаних творів - твори професіоналів: Серебрякової, Любимова, Кокеля, Блох, Єрмілова та ін. [2, с. 49]

До виставки був виданий каталог. Саме з нього в каталожній продукції виставок з'являється нова риса – поява грунтовної передмови. Не скупий перелік прізвищ, робіт та адрес експонентів, яким обмежувалися каталоги і Товариства харківських художників, і "Союзу Семи", і "Союзу Мистецтв", а чіткий поділ на дві частини: передмову й перелік.

Зміст каталога містив: права та завдання пролетаріату щодо мистецтва, окреслював схематично шляхи створення нового пролетарського мистецтва, визначав мету як виставки загалом, так і її підрозділів, зокрема структуру виставки, змістовне навантаження підрозділів, характер їх взаємозв'язку, форми і мету культурно-освітньої роботи на виставці, перелік експонентів за алфавітом по відділах виставки.

Залежно від мети та плану виставки складалась і передмова. Підвідділ мистецтв як головний ініціатор виставки показав через неї головну проблему, яку він вирішував – сформувати ідеологічну та предметну базу для нового пролетарського мистецтва. Тому і каталог цей - путівник по тих проблемах, які вирішував. По суті, каталог цей є путівником по ідеях, які були закладені в структуру виставки підвідділом. Він не містить ні аналізу художнього життя, ні проблем суто мистецьких. Він подає свідомо маршрут руху людської думки щодо мистецтва: теза (відділ самоуків), антитеза (відділ професіоналів), а синтез потрібно створити.

Досить проста, але і небезпечна схема. Свідомість глядача штовхають до протиборства: свій - чужий, добрий - поганий, друг - ворог. Публіка повинна була бачити ворога у професіоналі, але такого ворога, якого слід або знищити, або використати у своїх цілях. Це дійсно небезпечно, коли мистецтво критикує естетично невихований натовп.

24 березня 1919 р. на засіданні Музейної секції ВУКОМИСу питання про влаштування виставок творів образотворчого мистецтва розглядалось як чергове, після якого обговорювалась організація музею та бібліотек.

На засіданні була створена Музейно-виставкова комісія під головуванням члена ВУКОМИСу Е. Штейнберга. До її складу входили: ЛЛ. Тракал, О.О. Кокель, М.Ф. Федоров. Е. Штейнберг виклав свою точку зору щодо переведення виставок ВУКОМИСу, яку одностайно ухвалили всі члени комісії. За його пропозицією, виставка не повинна мати характеру видовища для певного прошарку людей, так званих шанувальників мистецтва; експонування творів - живопис, скульптура - повинне створювати живе, безпосереднє спілкування між художником та глядачем, тому "настоятельно необходимо путем подбора произведений строго обдуманного размещения их для обозрения" [12. Ф.166. Оп. 1 Од. зб. 705. Арк. 12] досягнути цілісного сприймання виставки відвідувачем, а також можливості серйозного ознайомлення з мистецтвом, як з погляду на задум, так і на втілення його. "Причем самое устройство выставки, строго выдержанное в известном порядке, должно вызвать в зрителе глубоко серьезное настроение" [там же]. Такі принципи свідчили про те, що виставки будуть влаштовува-

ти для всіх категорій населення, що експозиція набуде чіткого задуму, що актуальною стає проблема методів експонування.

Для реалізації Е. Штейнберг пропонував влаштувати в будь-якому центрі, наприклад, у Харкові, таку показову пересувну виставку з творів одного чи кількох (але небагатьох) художників за вибором Комітету, не обмежуючись місцевими силами задля пересування її по інших містах. А потім організувати по всій Україні обласні та районні виставки з метою експонувати твори як місцевих, так і столичних художників. Характерно, що центр намагався координувати виставкову діяльність на місцях, підтримувати розвиток художнього життя через влаштування виставок навіть в районах, а не лише в центрах. Що вихідною для влаштування виставки була мета навчити глядача, зважаючи на його враження, настрої, психологічні та інформативні можливості. Такі виставки замінили б відсутні музеї на місцях.

Таким чином, харківські художні виставки 1918-1919 рр., з одного боку, служили продовжували традиції дореволюційної художньо-виставкової діяльності, а з іншого - готували як митців, так і їхню аудиторію до нового типу представлення витворів мистецтва широкому загалу.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1.*Б.* Выставка художественного Цеха // Парус. - 1919. - № 1. **2**.*Болотов К.* Первая выставка // Пута творчества. - 1919. - № 3. **3**. *Выставка* "Семи" первая / Каталог 1917 живопись, графика, скульптура. - Харьков: Типография Харьковской городской школи печатного дела, 1917. **4**.*Гартов А.* Выставка работ художников Элеоноры Блох (скульптура)и Эдуарда Штейнберга (живопись и графика) // Колосья. - 1918. - № 10. **5**. *Декларация Союза* искусств // Колосья. - 1918. - № 14. **6**.*Згурский Г.В.* Всероссийская сельскохозяйственная выставка 1887 г. в Харькове // Вестник Харьковского ун-та. – 1985. - № 268: История СССР и зарубежных стран. **7**.*Коваленко И.* Комитет Изобразительных Искусств // Пути творчества. - 1919. - № 2. **8**.*Литературно-художественная* летопись // Колосья. - 1918. - № 17. - С.2. **9**.*Первая выставка* / Подотдел Искусств при отделе Народного образования. Х.С.Р.Д. Выставочная секция. - Харьков: 3-я советская типография, 1919. - С.3. **10**.*Півненко А.С.* З художнього життя Харкова другої половини XIX століття // Образотворче мистецтво. – 1989. - № 4. – С. 29-31 **11**.*Совет искусства* на Украине (Харьков, 1919 г.) - В кн.: Советское искусство за 15 лет. Материалы и документация / Под ред. И.Маца. - М., Л., 1933. - С.91. **12**. *ЦДАВОВУ*. - Ф.166. оп.1 од. .зб. 705. - арк.12. **13**. *Шмит Ф.* Виставка Союза искусств (вирізка з невстановленої газети в архіві ЦДАЛМУ).

Надійшла до редакції 3.11.2000 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрієвський І.М.	докторант Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент
Баранов Д.Б.	аспірант Харківської державної академії культури (ХДАК)
Бортник Є.О.	кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України
Велика Л.П.	здобувач ХДАК
Верба О.О.	здобувач наукового ступеня кандидата наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського (Київ)
Гаврилюк П.І.	доцент кафедри мистецтвознавства ХДАК, кандидат мистецтвознавства
Голубцова Л.Ф.	доцент Київської державної академії керівних кадрів культури і мистецтва
Гордєєв С.І.	засл. Діяч мистецтв України, доцент ХДАК
Горохова С.П.	викладач Донецького музичного училища
Гулеско І.І.	професор кафедри хорознавства і хорового диригування, кандидат мистецтвознавства
Гуріна А.В.	здобувач наукового ступеня кандидата наук у ХДАК
Дедусенко Ж.В.	викладач ХДАК
Дубова Л.Л.	кандидат історичних наук, доцент Харківського державного інституту мистецтв ім. П.І. Котляревського (ХДІМ)
Дяченко М.В.	проректор з наукової роботи ХДАК, доктор філософських наук, професор
Зборовець І.В.	професор кафедри літератури ХДАК, доктор мистецтвознавства
Іванова Ю.М.	здобувач наукового ступеня кандидата наук у ХДАК
Ігнатов А.Ф.	кандидат историчних наук, доцент Академії громадського харчування
Козак О.І.	кандидат мистецтвознавства, доцент ХДАК
Козеняшев Є.А.	викладач ХДАК
Кулик А.В.	викладач ХДАК
Кучинський В.В.	аспірант ХДАК

Лошков Ю.І.	здобувач наукового ступеня кандидата наук у ХДАК
Овчинникова А.П.	кандидат мистецтвознавства, доцент Південно-українського державного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського
Осадча В.М.	кандидат мистецтвознавства, ст. викладач ХДАК
Откидач В.М.	доцент кафедри духових і естрадних оркестрів ХДАК, кандидат мистецтвознавства
Плахтій І.С.	кандидат історичних наук, доцент ХДАК
Польська І.І.	докторант ХДАК, доцент кафедри історії музики і фортепіано, кандидат мистецтвознавства
Приходько Г.П.	викладач Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка
Романенко Г.О.	аспірантка ХДАК
Сердюк О.В.	докторант Національної юридичної академії України ім. Я. Мудрого, кандидат мистецтвознавства, доцент
Стахевич О.Г.	доктор мистецтвознавства, професор ХДАК
Супрун Н.О.	докторант ХДАК, кандидат мистецтвознавства, професор
Циганко О.П.	аспірантка ХДАК
Частник О.С.	здобувач наукового ступеня кандидата наук у ХДАК
Чернявська М.С.	викладач ХДІМ ім. П.І. Котляревського
Шейко В.М.	ректор ХДАК, академік, професор
Шефель С.В.	кандидат історичних наук, доцент ХДАК
Шило О.В.	доктор мистецтвознавства, професор Національної юридичної академії України ім. Я. Мудрого
Щепакін В.М.	здобувач наукового ступеня кандидата наук у ХДАК
Щербіна І.В.	аспірантка ХДАК
Ярошенко Є.С.	аспірант ХДАК

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ І ІСТОРІЯ КУЛЬТУРИ

Шейко В.М.	Культура та інтелігенція України після Жовтневої революції 1917 р.	4
Кучинський В.В.	Культура і більшовицька національна політика в Україні початку 1920-х рр.	15
Плахтій І.С., Шефель С.В., Ігнатов А.Ф.	Культура Харківщини у 1917-1920 рр.	26
Романенко Г.О.	Організація та діяльність Всеукраїнського Пролеткульту	34
Дяченко М.В.	Успадкування в культурі і культурна творчість	39
Овчинникова А.П.	Два лики мистецтвознавства	46

ТЕАТР. ТЕЛЕБАЧЕННЯ. КІНО

Голубцова Л.Ф.	Проблеми формування особистості режисера	54
Гордєєв С.І.	Валентина Чистякова як актриса школи Курбаса (образ Оксани у виставі "Гайдамаки")	59
Дубова Л.Л.	Українські митці і театрально-музична культура Австрії XX ст.	69
Гаврилюк П.І.	З історії монтажу в кінематографі	73

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Козак О.І.	Семантика конфлікту в музичному мистецтві	84
Щепакін В.М.	Чеські музиканти-інструменталісти в музичному житті Харкова XIX століття	90
Андрієвський І.М.	Олексій Горохов і українське скрипкове виконавство	99
Стахевич О.Г.	Вагнер і вокальне мистецтво в оперній культурі XIX сторіччя	107
Гулеско І.І.	Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х – початок 90-х рр. XX ст.)	122
Іванова Ю.М.	Дитяча хорова культура Харківщини кінця XX ст.	128
Кулик А.В.	Творчий шлях народного хору "Візерунок" ПКІТ ХТЗ	135
Приходько Г.П.	Час і простір "малоросійських" повістей М. Гоголя у музичній інтерпретації М. Лисенка	139

Сердюк О.В.	Про деякі особливості музичного театру Кшиштофа Пендерецького	**148**
Верба О.О.	Фестиваль "Контрасти" як обличчя сучасного музичного мистецтва	**154**
Дедусенко Ж.В.	Школа і традиція у виконавському мистецтві	**158**
Польська І.І.	Специфіка ансамблевої комунікативності	**166**
Черняївська М.С.	Багателі Бетховена. Становлення жанру	**175**
Лошков Ю.І.	Євген Олександрович Бортник: портрет науковця до річниці з дня смерті	**185**
Бортник Є.О.	Перший художній камерний ансамбль імені В.В. Андрєєва	**191**
Козеняшев Є.А.	Старовинний народний інструментарій в сучасному музикуванні	**195**
Откидач В.М.	Пісенна естрада знайома та незнайома	**198**
Горохова С.П.	Особливості інструментальних тембрів у рок-музиці	**207**
	КРАЄЗНАВСТВО. ФОЛЬКЛОРИСТИКА	
Ярошенко Є.С.	Охорона історико-культурних територій і регіональна політика в Україні	**214**
Баранов Д.Б.	Етнографічно-краєзнавчі дослідження України у другій половині XIX – першій чверті XX ст.	**217**
Частник О.С.	Мотив спіралі в символіці народного мистецтва (діалог культур і традицій)	**223**
Осадча В.М.	Харківська школа наукових досліджень слобожанської народнопісенної культури XIX ст.	**231**
Гуріна А.В.	Семантика як аспект дослідження культури. Історія питання	**239**
Щербіна І.В.	Виконавські особливості весільної народно-пісенної традиції Харківщини	**247**
Супрун Н.О.	Піклувальники народного добробуту українців на кубанській землі	**254**
Зборовець І.В.	Народна творчість як джерело пісень В.С. Зборовця	**263**
	МУЗЕЄЗНАВСТВО. ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО	
Велика Л.П.	Пошуки нового музейного образу	**271**
Шило О.В.	Робота І.Ю. Рєпіна над образом Горбаня: з творчої лабораторії митця	**276**
Циганко О.П.	Художні виставки у Харкові в 1917-1919 рр.	**283**

Наукове видання

Культура України

Випуск 7
Мистецтвознавство
Збірник наукових праць

Редактори
Л.Ф.Торбовська, Т.Д.Булах
Художній редактор
І.Р.Хлюпіна
Комп'ютерний набір і верстка
І.Г.Колесник

Підписано до друку 01.12.2000. Формат 64x84x1/16 Гарнітура «Times»
Папір для мн.ап. Друк офсетний. Ум.-друк. акр. 17,2. Обл.-вид. Арк. 22,4
Тираж 300 прим. Вид №39.

ХДАК, 61003, Харків-3, Бурсацький спуск, 4
Надруковано в множ. лаб. ХДАК