

Національна музична академія України ім.П.І.Чайковського
Центр музичної україністики Національної музичної академії України
"Український науковий інститут" Гарвардського університету
Центр музичної інформації Національної спілки композиторів України

НАУКОВИЙ ВІСНИК

Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського
ВИПУСК 17

УКРАЇНСЬКА ТЕМА У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ

Збірник наукових статей

Київ 2001

УДК 78(1–87)(=161.2)(082.1)
ББК 85.31 (0=УКР) я43
У45

*Видання здійснене за сприяння
"Українського наукового інституту" Гарвардського університету (США)
Фонду "Катедр Українознавства" (США)*

Пропонований збірник наукових праць знаних вчених України, Америки, Німеччини присвячений маловивченій проблематиці, пов'язаній з українською темою в світовій музичній культурі. Статті мають культурологічне спрямування і містять маловідомі матеріали щодо впливу української тематики на світові культурні процеси.

Для українознавців, культурологів, літературознавців, мистецтвознавців, широкого загалу читачів, які цікавляться темою України в світі.

Рекомендовано до публікації Вченою радою Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (протокол №5 від 11 квітня 2001 р.).

РЕДКОЛЕГІЯ:

- | | |
|-----------------------------------|--|
| Тимошенко О.С. | — академік Академії мистецтв України, професор НМАУ ім. П. І. Чайковського (голова) |
| Карабиць І.Ф. | — музичний директор Міжнародного фестивалю "Київ Музик Фест", професор НМАУ |
| Кримський С.Б. | — доктор філософських наук, професор Інституту філософії НАН України |
| Наливайко Д.С. | — доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, професор Києво-Могилянської академії |
| Петрова О.М. | — доктор філософських наук, професор Києво-Могилянської академії |
| Герасимова-Персидська Н.О. | — доктор мистецтвознавства, академік Академії наук Вищої школи, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор НМАУ |
| Лащенко А.П. | — доктор мистецтвознавства, професор НМАУ |
| Гайда Л. | — професор "Українського наукового інституту" Гарвардського університету (США) |
| Пригодій С.П. | — доктор філологічних наук, професор Національного університету ім. Т. Шевченка |

РЕЦЕНЗЕНТИ:

- | | |
|------------------------|--|
| Муха А.І. | — доктор мистецтвознавства, професор ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України |
| Загайкевич М.П. | — доктор мистецтвознавства, професор ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України |

Упорядник і автор вступної статті — *Копиця М.Д.*

Редактор — *Голинська О.А.*

Шановні пані і панове!
Дорогі друзі, колеги, талановита молодь!

З великою радістю вітаю вихід у світ збірника "Українська тема у світовій культурі", який є одним із перших подібних видань в українській науковій літературі. Тема України, функціонування її культури в світі варта всебічного інформаційного висвітлення, глибокого вивчення. Адже важливість осмислення історичного досвіду, здобутого нашим народом у процесі взаємодії з іншими національними культурами, зокрема у сфері філософії, філологічної думки, культурології, мистецтвознавства і музикознавства — незаперечна. Без осмислення процесів в екстраполяції української тематики на світові процеси неможливе ані свідоме розуміння сьогодення, ані подальше реалістичне проектування майбутнього.

Україна багата на такі приклади глибокої взаємодії зі світовими здобутками. Згадаймо Візантію, давню Болгарію і Київську Русь або ідеї західноєвропейського Відродження, Реформації, Просвітництва і роль України, філософію німецької, польської, російської традиції і Україну. Філософію України, з іншого боку, творили не тільки українці — Сковорода, Чижевський, а і грек Кирило Лукарик, німець Й.Шад, поляк В.Ліпінський.

Своєрідність світобачення по-різному виявляється у діяча, що творив у колі російської культури, як М.Гоголь, та українця, що жив і працював в Італії, як Юрій Дрогобич.

Україна, її історія і культура в контексті світової культури — це перш за все розгляд її як рівнозначного, самостійного суб'єкта світової культурної спільності, що має вести діалог з людством, виробляти загальний ґрунт творчих взаємин суб'єктів різних національних культур і, врешті-решт, піднятися до усвідомлення ролі та внеску України в загальну скарбницю світу. Але Україна — новонароджена держава в новітній геокультурно-історико-політичній мапі світу. І одним із нагальних пріоритетів виступає перш за все усвідомлення самої ідеї, що закладена в поняття "Україна". Причому це актуально як на внутрішньому, так і на зовнішньому рівнях.

Україна повинна бути органічно сприйнята свідомістю людей, свідомістю міжнародного універсуму, громадян країн-сусідів, європейських держав і світу в цілому. Україна — це і, за висловами вчених, певна цивілізаційна єдність індивідуумів, що включає таке поняття, як дух нації. Нація, і це безперечно, не може бути чимось ізольованим і замкненим, її культура має бути відкритою до європейських і світових цінностей. Як писав академік Сергій Кримський, нація "характеризується саме виходом народу на арену світової історії, знаходженням свого досвіду творення загальнозначущого, здатністю збуджувати універсум культури імпульсами власної енергії та долі".

Підкреслимо ще один важливий чинник проблеми "Україна і світ". Культура досягає високого ступеня власного розвитку тільки при умові толерантного ставлення до інших мов і культур. Той факт, що Україна багато десятиліть існувала в самозамкненому середовищі, — відомий. З одного боку, радянська культура в умовах заідеологізованого суспільства була закритою для так званих "буржуазних, капіталістичних" культур. Заборони зовнішнього контакту з іншими культурами (крім радянських) вели до самообмеження сфери дії. З другого боку, сьогодні ми маємо існування такого протирічливого фактору, як засилля іноземних форм функціонування культури, що підриває духовні засади українського культурного простору, посилює комплекс меншовартості, який і так досить тривалий час нав'язувався нашим співвітчизникам. Упродовж тисячолітньої драми історичного буття українського народу, котрий змушений був не тільки існувати у різних соціально-політичних системах, а й під постійним тиском іноземного панування, інтелектуальна еліта нації жила і працювала у тяжких умовах, не маючи можливості навіть писати рідною мовою.

Болюче сприймається і такий факт: багато з того, чим пишуться російська та польська культури, є насправді духовною власністю українців. І тут слід аргументовано відстоювати своє правонаступництво на духовну спадщину і рішуче протистояти культурній експансії.

Наведу лише один приклад. Не можна миритися з тим, що в багатьох учбових закладах — музичних школах, училищах, вузах вивчення історії російської музики починається не з Московської, а з те-

ми Київської Русі. Ця застаріла тоталітарна концепція, що нівелювала правдиву історію України, на жаль, дуже важко викоринюється зі свідомості людей, зокрема викладачів.

Не один раз у критиці та науковій думці аналізувалися факти інтенсивного "штучного" перекачування з периферії у центр кращих творчо-наукових сил — вчених, митців, інтелігенції. Їх від'їзд з України посилював науково-творчі можливості сусідніх країн, але одночасно послаблював українські.

Онак, не можна "замикати" того чи іншого національного генія у вузьких рамках однієї культури. Адже величні постаті видатних українців, не втрачаючи свого духовного менталітету, зробили значний внесок у світову культуру. Особливо обережними треба бути у визначенні національної приналежності таких світових велетнів, як Гоголь, Стравинський, Чайковський. Не випадково Григорій Грабович стверджував, що фактично ніяка держава не владна над творцями. Вони не є дипломатами або генералами, що повинні служити лише одній країні.

У пропонованій збірці, певен, будуть вибрані правильні історико-методологічні орієнтири, сміливо підніматимуться складні, "незручні" питання, але так необхідні, назрілі й наболілі сьогодні для нас. Думаю, що науковці виявлять зацікавленість широким спектром культурологічних проблем, у тому числі новітніми релігійними, естетичними ідеями порубіжжя XIX–XX ст., висловленими українськими філософами, що запліднили інші світові наукові осередки. Відомими є ті факти, що М.Куліш раніше, ніж західноєвропейські мислителі, спорокував концепцію "абсурду бунту", чи В.Підмогильний випередив французькі екзистенціальні течії. Ці приклади можна продовжувати.

Від усього серця бажаю всім авторам подальшої творчої активності, інтелектуальної концентрації, плідної і насиченої роботи, адже цікава робота в цьому напрямку повинна мати своє продовження, — у напрямку вироблення теоретичного підґрунтя для нових глибоких концепцій культурного обміну, діалогу і полілогу культур, в напрямку розширення культурних міжнародних відносин.

Олег Тимошенко

ВІД УПОРЯДНИКА

Міжнародна науково-практична конференція, яка дала початковий імпульс створенню даного збірника статей, виділилася як одна з кульмінаційних подій у тижневому концертному марафоні найпрестижнішого в Україні фестивалю "Київ Музик Фест'2000".

Не є секретом, що, незважаючи на велику кількість бажаючих взяти участь у конференції, спочатку було чимало скептиків, які висловлювали сумніви щодо серйозності та наукової вартісності висвітлення української теми в світовій культурі. Одні вважали, що така тематика ще не "визріла" до наукового рівня, інші — що в силу трагічності історії українські теми та образи не могли запліднити світове мистецтво, у тому числі музичне. Проте обраний предмет обговорення виявився набагато ширшим, ніж здавалося на перший погляд, і далеко перейшов за межі стислих доповідей. Знайомлячися з цією книжкою, яка містить понад тридцять ґрунтовних наукових розвідок, шановний читач може вповні пересвідчитися, наскільки глибоким, багатовимірним і новим за проблематикою, персоналіями, загальною тематикою постало вирішення української теми в світовому контексті.

Чи не найвагомішим видалося питання розробки методологічних шляхів у вивченні базового для нашої молодшої держави аспекту "Україна і світ". Адже відомо чимало прикладів екстраполяції української тематики у світову культуру й навпаки. І тут, мабуть, важко оминати пророчі ідеї М.Бахтіна про діалогізм, рівень і міру відкритості до діалогу, а ширше — до полілогу культур (Д.Наливайко, О.Маркова, С.Пригодій). Цей процес можна здійснити в кілька етапів. Перший — коли поняття "Україна та її культура" стане надбанням свідомості широкого масиву наших співвітчизників (які важко звільняються від комплексу "меншовартості"), свідомості всього міжнародного універсуму, світу в цілому (О.Тимошенко).

Нас, на жаль, парадоксально мало знають. Нещодавно проведене соціологічне опитування у Великій Британії виявило досить уривчасті знання простого англійця про Україну на рівні Чорнобиля або Шевченка (але не Тараса Григоровича, а його знаменитого однофамільця-футболіста). В статтях чи не кардинальною стала думка

про діалог культур, який може вестися тільки при визнанні кожної рівнозначним, самостійним суб'єктом світових інтеграційних процесів і припускає впровадження поняття "дух нації". Глибокими за своєю культурологічною насиченістю представлені ідеї Н.Герасимової-Персидської та С.Кримського про "таланти культури" збуджувати "імпульсами своєї енергії та долі".

Ще один напрямок проблеми "Україна і світ" лежить у площині толерантності й відкритості її для інших культур. Факт існування України в ситуації зовнішньої та внутрішньої замкнутості відомий: умови радянської системи були такими, що через заідеологізованість вона сама була закрита для так званих ворожих капіталістичних цінностей. Заборони і обмеження контактів культур (окрім радянських) серйозно підривали духовно-інтеграційні процеси. Тому такі непересічні за своєю цінністю дослідження, як "Європейський романтизм і Україна" (Д.Наливайко), "Типологія "серця" в українському кордоцентризмі та американському трансценденталізмі (Г.Сковорода і Р.Емерсон)" (С.Пригодій) чи "Ейдоси зустрічі культур" (С.Кримський) вносять істотні корективи в усвідомлення статусу і самовизначення України.

Не залишився осторонь наукової думки і такий суперечливий чинник еволюції культур на сучасному етапі, як експансія іноземних форм функціонування (здебільшого невисокої якості). Він посилює комплекс меншовартості та скривлює орієнтири українського духовного простору. Оригінальними бачаться думки Л.Кальницької про незалежність як категорію української культури і чинник гуманізму світової цивілізації, або І.Юдкіна про категорії цілісності культури в Україні. Народжується новий суперорганізм у планетарному контексті, отож ми зобов'язані опанувати приховані сили знаків і символів культурного континенту.

Факт, що інтелектуальна еліта нації жила і працювала в різних соціально-політичних системах й під постійним тиском іноземного начала, незаперечний. У багатьох статтях аналізуються процеси "перекачування" кращих науково-творчих сил — вчених, митців, інтелігенції. Грунтовно такі приклади наведені в статтях Л.Корній "Український компонент у російській музичній культурі другої половини XVII–XVIII століття" та М.Ходоровського "Масонство і музика", де, зокрема, зазначено, що "Україна була суверенним співтвор-

цем культурних вартостей в Росії" (фрагмент цитати з праці П.Голубенка "Україна і Росія в світлі культурних взаємин").

Є в цього питання й інший бік. Не можна беззастережно обмежувати значення того чи іншого національного генія рамками однієї культури. Обережно і мудро треба підходити до питання ролі таких корифеїв, як Гоголь, Чайковський, Бортнянський чи Стравинський у формуванні духовності людства. Жодна країна не має пріоритетного права на приналежність визначних особистостей тільки до своєї культури. Академік О.Тимошенко справедливо згадує висловлення Г.Грабовича, що генії — не є дипломати або генерали, які повинні служити тільки одній державі. Ці думки продовжені в статті А.Мухи, котрий нещодавно випустив надзвичайно цікавий довідник "Композитори світу в їхніх зв'язках з Україною" — перша вітчизняна спроба узагальнення розрізаних випадків включення у творчість іноземних композиторів української тематики. Доповненням і своєрідною розшифровкою однієї з тем, а саме "Мазепа" Карла Льове" стала стаття американського дослідника, українця за походженням, В.Витвицького. Звичайно, факти використання Бетховеном мелодії пісні "Їхав козак за Дунай" та зв'язку композитора з родиною Розумовських, чи наявність українських тем у творчості Моцарта і його сина, Ліста й Брамса, Шопена й Шимановського, Вебера й Гайдна, цілої групи російських композиторів, відомі музичній громадськості хоча б з книги Якова Сорокера, виданої в 1995 році в Едмонтоні–Торонто (англійською мовою). Але інформація, що міститься в довіднику А.Мухи (близько 250-ти позицій), стала своєрідною музичною сенсацією.

Роздумам А.Мухи над проблемами розширення й утвердження місця української музики в світовій культурі резонують міркування чималої кількості дослідників. Деякі зупиняються на конкретних українських мелодіях та їх застосуванні в американській музиці (Р.Савицький, США), а також польській (Л.Кияновська, Р.Сулім), словацькій (Ю.Гожик). У статтях Р.Сулім "Українська тема в польській культурі ХІХ століття" і особливо О.Бенч "Культурні паралелі: Україна — Іран — Індія" та С.Мірошніченко "Про національну ментальність української поліфонії" ще глибше розкривається ідея етнокультурної спорідненості, а може навіть і генетичної національної характерності "українського" в етимологічному співставленні з

іншими, навіть на перший погляд далекими культурами і мистецькими явищами.

Інтригуючим відкриттям можна вважати наукове повідомлення М.Степаненка про середньовічну гравюру А.Дюрера із зображенням українського дударя (волинщика) та роль українського елементу в ній. Начебто домовившись, своєрідним науковим "дуетом" виступають В.Балей (США) і Д.Гойові (Німеччина) про українські впливи на віденські (Бетховен, Гайдн, Моцарт) і авангардні європейські традиції. Цю тему органічно продовжує О.Петрова аналізом діяльності геніальних художників українського походження, що "запліднили" європейський авангард ХХ століття.

Щодо визначних українців-музикантів, то цей аспект у збірнику виявився далеко не вичерпаним. Геніальні Гоголь і Франко в їх багатогранних зв'язках зі світовою літературно-музичною традицією та її великими представниками "відкрили" і "закрили" дослідження в цьому напрямку (О.Бурмістенко, Л.Гайда). До них "приєдналися" інші знамениті українці — Мар'ян Кузан у Франції (С.Павлишин), Тимко Падурра у Польщі (Т.Гнатів, М.Загайкевич, Р.Сулім), Андрій Гнатишин в Австрії (В.Шульгіна), Кароль Шимановський (А.Калениченко) і, нарешті, сучасний англійський композитор Девід Гоу (М.Копиця). Для останнього саме міжнародний музичний фестиваль "Київ Музик Фест" став "провокаційним середовищем" написання твору за мотивами українських кантів XVII–XVIII століть. Митець приїхав на один із фестивалів "Київ Музик Фест" у 1990-ті роки та захопився Україною.

Окремий розділ збірника, репрезентований в статтях Г.Степанченко, І.Сікорської та В.Сумарокової, охоплює проблематику, пов'язану з музично-виконавською культурою України в світі. Тематичні ракурси всіх трьох статей різні та надзвичайно цікаві. Вони стосуються як ментальності культурних національних процесів в Україні в цілому (шар хорового виконавського мистецтва або розвиток української віолончельної традиції), так і зовсім нових для нашої держави процесів появи якісно нових "фаз" у загальній періодизації української музики, починаючи з 1990-х років (І.Сікорська). Приємно, що вивчаючи "гастрольну афішу" наших митців за кордоном і характерні риси входження їх повноправними членами світового співтовариства українських композиторів, виконавців, колективів, І.Сі-

корська позитивно оцінила роль міжнародного фестивалю "Київ Музик Фест", який став "хрещеним батьком" цілої низки тих кардинально важливих для молодшої держави заходів, котрі суттєво змінили міжнародний ландшафт культурно-мистецької мапи. Підкреслимо, що і наш збірник — у низці таких новаторських акцій.

І, нарешті, родзинкою як міжнародної конференції, так і наукового збірника, можна назвати унікальні, сенсаційні відкриття професором "Українського наукового інституту" Гарвардського університету (США) Л.Гайдою п'яти оперних "Тарасів Бульб"! Про достатню кількість інтерпретацій мазепинської теми ми чули (і, впевнена, на це ще чекає дослідницьке перо), але що національними операми в Аргентині, Норвегії, Англії, Франції, Німеччині будуть твори на сюжет нашого "Тараса" — здивувало й найобізнаніших фахівців.

У своїй змістовній статті про художній авангард ХХ століття і України професор О.Петрова висловлює думку, що сьогодні Україна через складні історичні обставини не продукує геніїв. Насправді, на певний момент спорожнілі лакуни може замінити утвердження української тематики в світі, символізуючи духовні національні орієнтири, конче необхідні в поступальному русі нашого самоствердження. Така надія "Київ Музик Фесту" була підхоплена дослідниками для наукового осмислення, і яскравий приклад тому — пропонуваній збірник.

Редакційна колегія та упорядник висловлюють щире подяку всім тим, без кого міжнародна конференція не могла би відбутися і, головне, не став би реальністю і наш науковий збірник. Назвемо всіх поіменно: Л.Гайда — один з ініціаторів ідеї, І.Карабиць — музичний директор фестивалю "Київ Музик Фест", О.Тимошенко — ректор Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського, А.Лашенко — проректор Національної музичної академії України, М.Скорик — директор Центру музичної україністики Національної музичної академії України. Особлива подяка редакторів книжки О.Полінській.

Маріанна Копиця

FROM THE COMPILER

The international scientific practical conference that has given a beginning impetus to the formation of the present articles' collection is singled out as one of the culminatory events in the week's concerto marathon of the most respectable (in Ukraine) festival "Kyiv Music Fest' 2000".

It is not a mystery that in spite of a big quantity of those desiring to participate in the conference here was a lot of scepticists that uttered doubts as to the seriousness and scientific validity of the elucidation of Ukrainian theme in the mondial culture. Some were of the opinion that such a theme has not "ripened" sufficiently to be discussed scientifically, the others opined that due to tragical historical fate ukrainian themes couldn't fertilize mondial art, the art of music including. Anyhow the choosen subject of discussion has revealed itself much wider than it seemed from the firat view, and it has gone far over the borders of concise reports. While getting acquaintance with thic book that includes over thirty fundamental scientific reports our honourable reader may get evidences as to the degree that the elucidation of the ukrainian theme within the mondial context has won concerning the depth and multidimensionality of its problems, personalities, general themes.

The elaboration of the questions of methodological ways in the study of the basic (for our young state) aspect "Ukraine and the World" seems to become most weighty. It is because one knows a lot of examples of extrapolation of the Ukrainian themes to the mondial culture and vice versa. It is not light perhaps to omit the prophetical M.Bakhtin's ideas about the dialogistics, about the level and degree of openness to dialogue, and, more widely, to the polylogue of cultures (D.Nalyvayko, O.Markova, S.Pryhodyi). Such a process can be conducted at some stages. The first of them will appear when the notion of "Ukraine and its culture" becomes the achievement of consciousness of the wide masses of our compatriots (who are heavily liberating themselves from a "Minderwertigkeitskomplex"), of the consciousness of all the mondial universe, of the world as a whole (O.Tymoshenko).

We are, for pity, paradoxically little known. A public opinion study that has been conducted in Great Britain recently has shown very frag-

mentary knowledge of an average Englishman concerning Ukraine at the level of Chornobyl or Shevchenko (and not that of Taras but of the famous football-player of the same surname). Perhaps the cardinal thought present in all the articles concerns the dialogue of cultures that can be conducted only under the condition of acknowledging all its partners the equal and autonomous subjects of mondial integratory processes and is presupposing the introduction of the notion of "Volksgeist". The ideas of N.Gerasimova-Persidska and S.Krymski are deep as to their culturological density that represent the "culture's talent" of arousing "with the impulses of their energy and fate".

There is else one direction of the problem "Ukraine and the World" that lies in the plane of its tolerancy and openness for other cultures. The very fact of the existence of Ukraine in the situation of outer and inner secludedness is well known: the conditions of the soviet system were of such a kind that due to its ideological restrictness it left itself closed to the so called hostile capitalist values. The prohibitions and restrictions of the contacts of culture (the soviet ones being excluded) were subverting seriously the spiritual integrative processes. That is why such outstanding as to their value articles as "The European Romanticism and Ukraine" by D.Nalyvaiko or "The Typology of the "Heart" in the Ukrainian Cordocentrism and American Transcendentalism (H.Skovoroda and R.Emerson)" by S.Pryhodyi or "Eidola of Cultures' Meeting (a Methodological Excursion)" by S.Krymski make essential corrections to the comprehension of the status and selfdetermination of Ukraine.

One hasn't omitted to pay attention of scientific thought to such a contradictory factor of contemporary evolution of culture as the expansion of foreign forms of functioning (of a low quality chiefly). It strengthens the Minderwertigkeitskomplex and distorts essentially the orientations of Ukrainian spiritual space. The ideas of L.Kalnytska about the independence as the category of Ukrainian culture and the factor of humanism of mondial civilisation deserve very high appreciation as to their originality. A new superorganism within the global scope is being born and we are obliged to master the hidden powers of signs and symbols of a cultural continent.

The fact that the intellectual elite of nation lived and worked under different social and political conditions and under constant pressure

of foreign element is not to be denied. Many an article deals with the processes of "braindrainage" of the best creative forces — of artists, scientists, intellectuals. Fundamental samples are cited in the articles "The Ukrainian Ingredient in the Russian Music Culture of the second Half of the XVII–XVIIIth Centuries" by L.Korniy and "Masonry and Music (towards the Question about the Influence of Ukrainian Spiritual Tradition upon the Development of the Art of Music)" by M.Khodorovski where one puts that "Ukraine was a sovereign co-creator of cultural values of Russia" (a fragment from the work "Ukraine and Russia in the light of cultural interrelationships" by P.Holubenko).

This question has another side as well. One can't delimitate the importance of that or this national talent with the borders of a singular culture. One should cautiously and wisely approach the question of the role of such geniuses as Hogol, Chaikovski, Bortnianski or Stravinski within the process of formation of human spirituality. Any country has no priority rights as to the possession of outstanding personalities of its own culture only. The academician O.Tymoshenko rightly quotes H.Grabovich's judgement that the geniuses are not diplomats or generals who are obliged to serve to a single state only. These thoughts are continued in A.Mukha's article who has recently published a very valuable reference book "The Composers of the World in their connections with Ukraine" — a first native attempt of generalizing fragmentary occasions of the including of ukrainian themes in the creativity of foreign composers. An addition and an original disciphering of one of those themes, viz. "Masepa" by Karl Loewe has become the subject of one of the articles of an american researcher, a Ukrainian by origin, V.Vytyvtski. Obviously the facts of the application of the melody of the song "The Cosack went over Danube" and of the composer's links with the family of Rozumovski, or the presence of Ukrainian themes in the creativity of Mozart and his son, List and Brahms, Chopin and Szymanowski, of a group of Russian composers are known to the music community — from the book of Jacob Soroker if only, that has been published in Edmonton — Toronto in 1995 in English. But the information included in A.Mukha's reference book (almost 250 positions) has become a peculiar music sensation of the kind.

A.Mukha's meditations over the problems of the widening and strengthening of the role of Ukrainian music within the mondial culture are put in resonance with the thoughts of many a researcher. Some of them pay attention to separate Ukrainian melodies and their application in american (R.Savytski, USA) as well as in polish (L.Kyianovska, R.Sulim), slovak (Yu.Gozik) music. In the articles "The Ukrainian Theme in the Polish Culture of the XIXth Century" by R.Sulim and especially "The Cultural Parallels: Ukraine — Iran — India" by O.Bench and "On National Mentality of Ukrainian Polyphony" by S.Miroshnychenko the idea of ethnic relationship and perhaps of genetic national character is revealed even deeper in etymological contrast with others, even far, at the first glance, cultures and artistic phenomena.

As an intriguing discovery one may regard the scientific information of M.Stepanenko about Durer's medieval engraving with a portrait of Ukrainian piper (hornpiper) and the role of Ukrainian element here in. As if agreed V.Baley (USA) and D.Goyowy (Germany) are playing a certain scientific "duetto" of a kind that deals with the ukrainian influences upon Vienna (Beethoven, Haydn, Mozart) and modern european traditions. This theme is organically continued by O.Petrova with the analysis of genial artists of Ukrainian origin that have "fertilized" the European avantgarde of the XXth century.

As to the eminent Ukrainian musicians this aspect has revealed itself far from being exhausted too. Genial Hogol and Franko in their manifold connections with the world literature and musical tradition and its great representatives have "opened" and "closed" the researches in this direction (O.Burmistenko, L.Hayda). Other famous Ukrainians were added to them — Maryan Kuzan from France (S.Pavlyshyn), Tymko Padurra from Poland (T.Hnativ, M.Zahaykevych, R.Sulim), Andriy Hnatyshyn from Austria (V.Shulgina), Karol Szymanowski (A.Kalenychenko) and, at last, contemporary English composer David Gow (M.Kopitsa). For the last of them the international music festival "Kyiv Music Fest" has become a "provoking environment" for the creation of a work written on the motives of ukrainian cants of XVII–XVIIIth centuries. The artist has arrived at one of the festivals "Kyiv Music Fest" in the 1990s and was enchanted with Ukraine.

A separate part of the collection represented with the articles of H.Stepanchenko, I.Sikorska and V.Sumarokova embraces the problems

connected with music performance activity of Ukraine in the world. The thematic ranges of all the three articles are different and exclusively interesting. They concern both the mentality of cultural processes in Ukraine as a whole (the stratum of choir performance art or the development of cello tradition) and of perfectly new for our state processes of the appearance of new "phases" in general periodization of ukrainian music beginning from the 1990s (I.Sikorska). It is nice that while studying the "concert tour advertisement" of our artists abroad and peculiar features of their entering the mondial community as full right members I.Sikorska appreciated positively the role of the international festival "Kyiv Music Fest" that has become the godfather of a series of those principally important for our young state enterprises that have changed essentially the international landscape of cultural map. It is to underline that our collection belongs to such an innovation actions.

And, at last, as a zest of both the international conference and scientific collection one may call unique and sensational discoveries of five operatic "Taras Bulbas" that has been accomplished by the professor of the "Ukrainian Scientific Institute" of the Harvard University (USA) L.Hayda! As to the sufficient quantity of the interpretations of the theme of Masepa we have already heard (and I'm sure it deserves further investigation) but even the experienced specialists were amazed with the fact that the operas upon the plot of our "Taras" have become national operas of Argentina, Norway, France, Germany.

In her pithy article on the arctic avantguard of the XXth century and Ukraine professor O.Petrova expresses a thought that Ukraine now doesn't produce genial talents due to its complicated circumstances. It is true that now for a moment the emptiness can substitute the affirmation of the Ukrainian theme in the world thus symbolizing the national priorities necessary for the progressive movement of our self-affirmation. Such an overidea of "Kyiv Music Fest" was caught up by the researchers for the scientific comprehension, and the very collection of articles bears witness of it.

The editorial board and the editor do utter sincere thankfulness to all those without whom the international conference couldn't take place and, what is most important, our scientific collection wouldn't become a reality. Let's call all of them name by name: L.Hayda — one

of the initiators of the idea, I.Karabits — the general director of the festival "Kyiv Music Fest", O.Tymoshenko — rector of the P.I.Chaikovski National Music Academy of Ukraine, A.Lashchenko — deputy rector of the P.I.Chaikovski National Music Academy of Ukraine, M.Skoryk — director of the Centre for Musical ukrainistics of the P.I.Chaikovski National Music Academy of Ukraine. A special gratitude must be expressed to the editor of the book O.Golynska.

Marianna Kopitsa

I

Філософсько–культурологічні аспекти
українсько–зарубіжних зв'язків

УКРАЇНА В ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ СВІТУ

(проблеми дослідження)

Тема нашої публікації, безумовно, є актуальною з усіх точок зору. Адже утвердження сучасної України як суверенної повноправної держави логічно передбачає з'ясування і зміцнення її місця у світі в політичному, економічному, культурному відношеннях. Стосовно останнього, у межах нашої компетенції, слід, очевидно, виходити не лише з аналізу сучасного стану міждержавних зв'язків, а й з узагальнення тривалого історичного досвіду в максимальній його повноті, багатогранності, а то й суперечливості.

Якщо говорити лише про професійну композиторську творчість зарубіжних авторів, пов'язану з українською сюжетно-образною тематикою, то доречно буде підкреслити такий принципово важливий момент. На мою (і, мабуть, не тільки мою) думку, велич і визнання кожної національної музичної культури визначається не одним, нехай найголовнішим, показником, а кількома.

По-перше, як відомо, оригінальність, зрілість і притягальність певної музичної культури виражається в тому, наскільки змістовно, яскраво і професійно досконало в ній відтворюються сторінки *власної* історії чи сьогодення, особливості рідного побуту і фольклору; причому йдеться, насамперед, про творчість такого роду в найбільш розвинених і фундаментальних, з європейської точки зору, жанрах "оперно-симфонічної традиції" (термін В.Конен).

По-друге, важливою показовою рисою розвиненості і повноцінності даної культури є те, наскільки вільно й художньо переконливо її митці прагнуть і здатні проникати в духовний світ культур інших народів і націй, як широко і наскільки успішно звертаються до перевтілення їх образно-сюжетної тематики, особливостей їх мелосу, знаходячи в них щось спільне, вічне і підкреслюючи щось відмінне, одномоментне. Справжні митці-професіонали європейського масштабу ніколи не замикались у наперед обмежених

національних рамках, свідченням тому є й українська музика — старовинна і сучасна.

Якщо ці два показники зумовлюються безпосередніми зусиллями талановитих *композиторів*, то не менш вагому роль у такому — світовому — утвердженні певної (в даному разі української) національної культури відіграє *музичне виконавство*, послідовна й цілеспрямована пропаганда кращих своїх досягнень — як вдома, так і за кордоном. У цьому плані є, як відомо, свої наболілі проблеми. Але тут є й такий делікатний і суттєвий момент: власна самооцінка, звичайно, конче, життєво необхідна, та сама по собі вона може бути або штучно заниженою (синдром так званої меншовартості), або так само штучно завищеною (синдром зверхності й пихатості).

Тому не менш важливим є такий сторонній, опосередкований показник, як рівень популярності та міра пошани однієї національної музичної культури серед інших культур світу. Цей рівень визначається тим, наскільки широко, стало й охоче *зарубіжні виконавці* включають у свій репертуар твори композиторів даної країни, нації, як і тим, наскільки широко й якого рангу *зарубіжні композитори* звертаються у своїй творчості до образно-сюжетної тематики чи музично-інтонаційних джерел даної країни, нації.

Час від часу в нас можна почути ремствування, що українську музику і Україну взагалі у світі не знають. Але запитаймо: чи ми вивчали і достеменно знаємо, якою мірою нас знали і знають у світі? Для мене самого, коли я зацікавився цим питанням, було одкровенням, що, скажімо, 1881 р. в Мадриді ставилась опера "Мазепа" основоположника новітньої національної іспанської музики Феліпе Педреля, а 1895 р. в далекій Аргентині ставилась опера "Тарас Бульба" Артуро Берутті. І це далеко не поодинокий приклад "відкриттів" не тільки для мене, а й для багатьох фахівців-музикознавців.

Отже, про нас, українців, давно знали і знають у світі. Інша річ, що мали би знати набагато більше і ширше, та й наша поінформованість у цьому питанні залишає бажати кращого, і даний збірник може суттєво посприяти цій справі.

Поки що, як відомо, про інтерес зарубіжних композиторів різних, особливо віддалених, країн світу до України можна дізнатися лише з розрізнених публікацій, а окремі факти "виловлювати" з енциклопедій, довідників, монографій і збірників. Певне уявлення про за-

гальну картину в цьому смислі може, як хочеться сподіватись, дати поки що скорочений довідник "Композитори світу в їх зв'язках з Україною", підготовлений мною і щойно виданий, завдяки безкорисливій допомозі нашого в'єтнамського друга Фан Дінь Тана¹. Стисло торкнувся деяких висновків, що випливають зі змісту даного довідника, і ряду методологічних проблем, з якими довелось зіткнутися при його підготовці.

В силу об'єктивних історичних причин найбільш розвинена фактологічна база існує стосовно творчості російських композиторів ХІХ — початку ХХ ст. і, далі, композиторів республік колишнього Радянського Союзу. Адже за умов, коли переважна частина України (в її сучасних межах) входила до складу Російської імперії, не тільки українські митці віддавали свій талант на вівтар російської музичної культури, але й майже кожен з визначних російських композиторів так чи інакше звертався у своїй творчості до української тематики, прагнучи відтворити музичними засобами картини української природи, сторінки історії, сценки з побуту, багатства музичного фольклору тощо. Цей досвід, безперечно, був корисним для подальшого формування національно самобутнього, власне українського музичного мистецтва.

Такі факти свого часу вивчались і підкреслювались (на жаль, досить односторонньо) у численних публікаціях про російсько-українські мистецькі, зокрема музичні, зв'язки. У працях типу "Чайковський і Україна", "Мусоргський і Україна" тощо, у монографіях і брошурах про російських композиторів неодмінно містились відомості про їхні твори на українську тематику та інші форми зв'язку з українською культурою. У статті, мабуть, нема потреби перераховувати чи виділяти всіх авторів таких праць, починаючи з Миколи Грінченка. За радянської доби коло композиторських персоналій, що мали творчі зв'язки з Україною, значно розширилось, зокрема й за рахунок митців з інших республік.

У цьому плані досить щедро представлені також історично традиційні зв'язки з Україною польських композиторів, дещо скупіше — чеських, словацьких, угорських. Кількісно обмеженіші й здебільшого добре відомі факти такого роду з творчості західноєвропейських

¹ Див.: Муха А. *Композитори світу в їх зв'язках з Україною*. К., 2000.

класиків збагачуються новими розробками і доповнюються відомостями про інших митців минулого і сьогодення, включаючи вихід за межі Європи, в інші континенти.

Таким чином, до звичного кола імен такого роду додаються нові, більш чи менш показові та значущі. Серед них — ірландець Майкл Балф, англієць Арнолд Бакс, французи Марсель Руссо, Еміль Неріні, Франсіс Обен, італійці Ільдебрандо Піцетті, Карло Педротті, Франко Манніні, швед Матс Ларссон, німці Іван Кнорр, Карл Льове, Людвиг Маурер, чехи Владімір Амброс, Богуслав Мартіну, Леош Яначек, поляки Тадеуш Шеліговський, Генрік Ярецький, американці Чарлз Лефлер, Куїнсі Портер та ін. Плюс провідні або активно діючі композитори з колишніх складових Російської імперії, республік Радянського Союзу, нинішньої Співдружності незалежних держав. Нема сумніву, що дослідники можуть обґрунтовано доповнити подібний перелік композиторських персоналій.

На підставі попереднього узагальнення можна констатувати, що джерелом творчого натхнення в зарубіжних композиторів у тих чи інших випадках виступають:

- уявлення про Україну, узяті з творів художньої літератури, історичних праць, іконографічного матеріалу тощо;
- особисті враження від перебування в Україні, принаймні від безпосереднього спілкування з українцями;
- більш чи менш глибоке ознайомлення (на слух чи через нотний запис) зі здобутками музичного фольклору і (або) професійної композиторської творчості України.

Що ж до напрямків відбору, дослідження й узагальнення таких відомостей, вони визначаються за різними, в принципі рівноправними окремими показниками. А саме:

- за країнами світу, або, відповідно, за персоналіями їх видатних композиторів;
- за авторами літературної першооснови музичних творів (персонально, як-от Шевченко, Гоголь, Леся Українка, Іван Франко та ін., або створеними певною групою діячів української літератури);
- за ідейно-образною тематикою в конкретному вираженні (скажімо, "образ Мазепи") чи узагальненому;
- за музичними родами і жанрами (від опер, балетів, симфоній до фортепіанних мініатюр, обробок народних пісень та ін.);

— за використанням українського музично-інтонаційного матеріалу (від прямого цитування певних мелодій, поспівок, ритмів тощо до виявів опосередкованого впливу таких джерел).

Можливе також групування за окремими історико-хронологічними епохами, художніми стилями тощо.

Зрозуміло, що в енциклопедично-довідкових виданнях така диференціація відсутня, але вочевидь наявна у спеціальних працях і розробках (як, наприклад, у статтях Василя Витвицького, Романа Савицького, Миколи Гордійчука, Леніни Єфремової та багатьох ін. авторів).

Постановка питання про творчі зв'язки з Україною, з українською тематикою "композиторів світу" сама собою передбачає, що до останніх у даному разі не зараховуються вітчизняні митці (інакше вийде проста тавтологія), а саме "зарубіжні" (не вкладаючи в це поняття ніякого оціночного, якісного смислу). Отже, виникає вимушена необхідність визначення національної приналежності кожного митця за принципом "або—або". А таке не завжди легко здійснити! Це насамперед стосується митців сусідніх (з нашою державою) країн. Адже в силу історичних обставин їхні кордони раз по раз перекроювалися і перетиналися, позначаючись на особистій долі митців, на їхніх художніх тяжіннях до тієї чи іншої культури. Саме по собі етнічне походження тут не завжди трактується однозначно, а місця народження, виховання, навчання, праці тощо можуть не збігатись між собою. Національне ж самоусвідомлення є, в основі, суб'єктивним поняттям, яке має об'єктивуватись у результатах творчості.

Відтак, Ксавер Моцарт, який певний час жив у Львові, лишився австрійцем, а житель Відня Євсей Мандичевський — українцем. Неукраїнці за походженням Рейнгольд Гліер, Борис Кожевников, Ісак Дунаєвський, Ян Ступка, Леонід Гуров, Вааг Араратян небезпідставно вважались українськими композиторами, доки не виїхали за межі України. Всі ж інші, які постійно жили й працювали в Україні, були й лишаються представниками її композиторської школи, належачи до єдиної української *політичної* нації. Адже всі вони, незалежно від етнічного походження та інших ознак, у міру свого таланту сприяли розвитку української музики. Спроби (зокрема, на початку 1990-х років) демонстративно протиставити за

національно-етнічною ознакою одних митців іншим, на щастя, не мали успіху. В цьому відношенні зберігаються кращі традиції з минулого української музики, коли на її ниві, як-то кажуть, "пліч о пліч" разом з автохтонними українцями працювали уроджені росіяни, поляки, євреї, білоруси, греки, вірмени тощо.

З іншого боку, українці за походженням, які виїжджали в ближчі чи дальші країни, могли — за відповідних суб'єктивних та об'єктивних передумов — більш чи менш органічно входити в "орбіту" іншої культури (а то й кількох культур, як славнозвісний Стравинський), зберігаючи або втрачаючи зв'язки з вихідною культурою. Так, Сергій Василенко став російським композитором, Олексій Козловський — узбецьким, Андрій Нікодемівич — польським. На відміну від них, українськими композиторами вважають себе і є, по суті, ними француз — за підданством — Мар'ян Кузан, австрієць Андрій Гнатишин, канадець Юрій Фіала, американець Вірко Балеї, росіянин — також за підданством Валерій Кікта та багато ін. Це не заважає їм, водночас, вважатись за належних обставин і представниками культур країн, де вони живуть і працюють.

Отже, складаючи довідник, доводилося в кожному випадку підходити індивідуально, враховуючи різні, нерідко суперечливі критерії, обставини, міркування, породжувані складною діалектикою життя. Однак цю проблему варто ставити ширше, чітко й послідовно окреслюючи принципові моменти. Акцентуємо, зокрема, таке.

Ми, українці, як відомо, готові уважно й любовно помічати і оберігати кожную рисочку, пов'язану з Україною. При цьому наше почуття національної гідності не принижується, а навпаки — підноситься тим, що українським музичним закладам різного рівня, поряд з іменами славетних митців України, присвоювались імена, як тепер кажемо, "зарубіжних" композиторів, тією чи іншою мірою причетних до розвитку української культури — Глинки, Чайковського, Мусоргського, Прокоф'єва, Глієра... Тобто, ми можемо освоювати й "присвоювати" собі будь-кого, близького по духу, відкидаючи, як застаріле, саме поняття "чуже", "чужинецьке", прикладене до іншонаціональної культури.

Такий підхід, однак, не має нічого спільного з намаганнями будь-що "відібрати", "повернути собі" якусь "нашу" творчу особистість (Глинку, Чайковського, Стравинського і т.д.), мовляв, безпідставно

"загарбану" сусідніми "чужинецькими" націями і, так само, легко-важно й без жалю "віддати" "не наших", "варягів". Зрозуміло, що й у сусідніх країнах є охочі погратись у таке невдячне "перетягування канату". Адже далеко не всі здатні, як шановний лектор-наглядач будинку-музею Моцарта в Зальцбурзі, заявити, що Моцарт належить усьому світові, не педалюючи і навіть не згадуючи про австрійське право "власності" на композитора.

З приводу суперечок у боротьбі за національну приналежність творчої особистості згадується мудра біблійна притча про суд царя Соломона, коли той запропонував розрубати надвоє дитину, на яку претендували дві жінки: та, що навіть відмовилась від дитини, аби лише зберегти їй життя, як і передбачалося, виявилась справжньою матір'ю. На щастя, геніальних композиторів "ділять" тільки після їхньої смерті, інколи й у прямому сенсі, як Гайдна, найчастіше ж фігурально, виборюючи право називати їх своїми, відшукуючи і часом однозначно трактуючи їхні давні етнічні корені. Та варто ще раз нагадати, що високе мистецтво і його творці належать усьому людству, і не є беззастережною "приватною власністю" певної нації.

Інша проблема стосується визначення якісного, художнього і професійного рівня композитора і, відповідно, того чи іншого музичного твору. Критерії тут теж можуть бути різними. Адже однаково небажані дві крайнощі: всіляко обмежувати коло композиторів, вартих у даному разі уваги, вкотре згадавши кількох класиків, або надмірно розширювати це коло, насичуючи його іменами маловідомих і забутих композиторів аж до відвертих дилетантів і графоманів. Однак, мабуть, на першій стадії є сенс прагнути до найповнішого врахування таких фактів, що нас цікавлять. Тобто, йдеться про створення "робочого" довідника, хоч би у вигляді стислого переліку професійних "композиторів світу" і їх творів на українську тематику. Це могло би стати орієнтиром для подальших пошуків такого матеріалу і його поглибленої розробки.

Остання з проблем (за порядком, але не за важливістю): чим далі у часі й просторі відсунуті від нас музичні явища, тим складніше довести, яке з них було оригінальним, "першим", а яке — запозиченням, переробкою, освоєнням і засвоєнням. У ряді випадків така трансформація може бути настільки істотною, навіть при збереженні інтонаційного і структурного каркасу мелодії, що її перероб-

ка набуває значення оригіналу для іншої національної культури. Така, наприклад, мелодія славнозвісної української пісні "Реде та стогне Дніпр широкий", яка спершу сприймалась як просте наслідування російського романсу "Не брани мене, родная", але зрештою стала своєрідною музичною емблемою України. Саме так вона й прозвучала, зокрема, в "Поемі про Україну" (1942) Олександра Александрова. Інший приклад: Бетховен свідомо обрав для свого циклу обробок пісень "різних народів" (1816) мелодію пісні "Їхав козак за Дунай" як зразок українського фольклору. В той же час вона була популярна в австрійському музичному побуті як "своя" — "Прекрасна Мінка", будучи, за думкою Григорія Нудьги, вільним поетичним перекладом українського оригіналу. Тим складніше виглядає справа при збігах лише окремих поспівок чи інших часток цілісного "музичного організму".

Ряд означених проблем може відпасти, якщо нам вдасться хоч би частину досі невідомих творів послухати в живому виконанні. І спробуймо при цьому уявити, як цей твір сприймався колись, якою мірою допомагав тогочасній аудиторії різних країн наблизитись до розуміння української душі і вибудувати в своїй уяві образ прекрасної України, її землі, природи, історії, психології...

Основним надзавданням для нас лишається розширення і утвердження місця української музики в світовій культурі. І це завдання буде тим надійніше і переконливіше вирішуватись, чим ширше і плідніше будуть розгортатись міжнаціональні контакти і враховуватись зустрічний дружній інтерес до України з боку ближнього і дальнього зарубіжжя.

ЄВРОПЕЙСЬКИЙ РОМАНТИЗМ І УКРАЇНА

В історії українсько-європейських культурних і літературних відносин важливим етапом була епоха романтизму. Вона означена їх розширенням і активізацією, на цьому етапі поряд з традиційними з'являються їх нові аспекти і форми. Так, до традиційних належать інтерес західних авторів до української історії, однак її рецепції та інтерпретації зазнають значної трансформації, набувають специфічно романтичної інтенційності. Серед нових аспектів найзначнішим є зацікавлення українською народною творчістю, яке протягом доби романтизму дедалі посилюється і виливається в її перекладання, переспіви та переробки.

Як відомо, романтизм кінця XVIII — першої половини XIX ст. не був лише літературною течією, він був потужним рухом, що охопив різні сфери духовно-практичної діяльності людини. Він розвивався як ціла духовна культура, багатогранна й розгалужена, але найповніше та найяскравіше він проявився в літературі й музиці. Тут слід додати, що при цьому письменники-романтики, насамперед німецькі, пальму першості віддавали музиці. Вони вважали її "найромантичнішим із мистецтв", мистецтвом іманентним романтизмові, його засадничим принципом та провідним інтенціям і прагнули проїнятися її духом, навчитися, за висловом Л.Тіка, "музикувати словами", перекодовувати її мову в словесне мистецтво. Цей "музикальний ідеал" романтизму поетично сформулював Й.фон Ейхендорф у таких рядках:

*"Schlaft die Lied in allen Dingen,
Die da traumen bort und fort.
Und die Welt hebt an zu singen,
Triffst du nur das Zauberwort"¹.*

¹ *"Спить пісня в усіх речах,
Вони нею марять вічно.
І світ заспіває,
Знайди лише чарівне слово".*

Романтики особливо цінували музику за те, що вона є мистецтвом, яке не зображає "світ явищ", а є безпосередньо-чуттєвим і водночас узагальнюючим вираженням глибинних начал і колізій життя, за визначенням Е.Гофмана, — "санскритом природи", бо природа сама поклала себе на музику і через музику спонтанно, не вдаючись до абстракцій та аналізів, виражає свій внутрішній лад і свою таємницю.

Рецепція України в зазначеній пов'язаності літератури й музики намітилася вже в преромантизмі, починаючи з Гердера. Гердер виявляв інтерес до українського фольклору і високо його оцінював, зокрема відносив "козацькі думи" до вищих проявів народної поезії поряд з англійськими баладами, іспанськими романсами, скандинавськими сагами. Загалом слід сказати, що семантику й інтенційність рецепції України в Європі доби романтизму важко уявити без гердеризму — без гердерівської концепції народної творчості як органічного ґрунту художньої культури і без гердерівських ідей щодо слов'янства, його субстрату й особливої місії в долі європейської цивілізації.

В слов'янах Гердер побачив народи, які зберегли якості "природного стану", і пов'язав з ними свої руссоїстські ідеали та надії на майбутнє європейської культури. Вони уявлялися йому "природними людьми", не розбещеними існуючою цивілізацією, молодими й повними свіжих сил народами, які мають оновити європейську цивілізацію, внести в неї дух гармонії і гуманності. Важливе місце в гердерівській концепції слов'ян відведено їхній художній, зокрема музикальній обдарованості, нахилу до поезії й краси. Ці риси, за Гердером, пов'язані з етнопсихологією слов'ян, з їхнім миролюбним характером і мирним способом життя. Ця гердерівська "слов'янська міфологема" набула значного розголосу в Європі доби романтизму і відчутно позначилася на уявленнях про слов'ян, зокрема українців, про їхню велику любов до поезії і музики.

Українські народні пісні, їхня краса й мелодійність привернули увагу відомої французької письменниці Ж.де Сталь, яка влітку 1812 р. подорожувала по Україні та згодом описала цю подорож у книзі "Десять років вигнання". Вперше вона почула ці пісні від селянок: "За звичаєм країни мальовничо одягнені, селянки поверталися з роботи, співаючи українські пісні, які славлять любов і волю з від-

тінком меланхолії, схожої на скорботу"². Ширше вона передала враження від цих пісень, розповідаючи про концерт українського кріпосного хору графа Наришкіна, почутий у Петербурзі³. Захоплена чарівністю мелодій українських пісень, Сталь назвала Україну "російською Італією", що на той час звучало найвищою оцінкою, коли йшлося про музику.

Слід згадати тут і про велику популярність, якої на початку XIX ст. набула в Німеччині й інших країнах Західної Європи українська пісня "Їхав козак за Дунай". Її текст 1809 р. був перекладений на німецьку мову другорядним поетом Ф.Тігде й під назвою "Козак і дівчина" надрукований з нотами в кишеньковому виданні Беккера. Цей переклад не належить до вдалих: він дуже розтягнутий (32 вірші замість 16-ти в оригіналі), і в цій розтягнутості розмився виразний і динамічний діалог козака й дівчини, сповнений молодечої завзятості й ніжного смутку. З метою посилення національного колориту Тігде наділив персонажів псевдоукраїнськими іменами Оліс і Мінка, і в Німеччині пісня отримала назву "Чарівна Мінка". Проте ці вади поетичного перекладу не зашкодили голосному успіхові пісні в Німеччині, а потім і в інших країнах Європи. Відомий письменник Гофман фон Фалерслебен свідчить, що під час визвольної антинаполеонівської війни німці часто співали "Чарівну Мінку"⁴. Пізніше часопис "Blatter fur literarische Unterhaltung" констатував, що "в 1812–1814 рр. "Чарівна Мінка" звучала в усій Європі, від Дніпра до берегів Сени, і не одні лише козаки її співали"⁵.

Ця українська пісня відгукнулася в німецькій класичній музиці: К.М.Вебер створив дев'ять варіацій на її мелодію, привабила вона також Бетховена, який написав "Десять варіацій для фортепіано" на тему цієї пісні, а згодом дав обробку для голосу й фортепіанного тріо у циклі "24 пісні різних народів". За мотивами цієї пісні створювалися поетичні й музикально-драматичні твори, зокрема "Російська пісня" Т.Кернера, відомого співця визвольної війни 1812–1814 рр., і музична драма Ф.Гебгарта "Оліс і Мінка" (1821), яка ставилася на німецькій сцені.

² *M-me de Stael. Dix anneés d'exil. Paris, 1818. P.229.*

³ *Див. там же. С.342–343.*

⁴ *Див.: Hoffmann von Fallersleben A. H. Unsere Volkstumlichen Lieder. Leipzig, 1904. S.213.*

⁵ *Цит. за вид.: Hexelschneider E. Die russische Volksdichtung in Deutschland bis 1848–1849. Leipzig, 1963. S.97.*

Українська тематика широко увійшла в європейську романтичну літературу першої половини XIX ст., особливо в літератури російську і польську. За визначенням А. Міцкевича в його курсі лекцій про слов'янські літератури, прочитаному на початку 40-х рр. у Коллеж де Франс, Україна — це "земля обітована слов'янської поезії", "всеслов'янський Парнас", невичерпне джерело поетичних тем, мотивів і барв⁶. Ця хвиля докотилася й до західноєвропейських країн, помітніше вона проявилася в німецькій літературі, яка мала тісніші зв'язки з слов'янським світом, але зачепила також англійське і французьке письменство. Найбільший інтерес західноєвропейські романтики, як і слов'янські, виявили до історії України, бурхливої і драматичної, і до української народної поезії, багатой і розмаїтої. Ці дві основні тенденції по-різному представлені в літературах Західної Європи: якщо в німецькій досить виразно репрезентовані обидві, то в англійській і французькій превалує перша, друга ж значною мірою проявляється через німецьке посередництво. Важливо ще зафіксувати, що обидві ці тенденції не замикалися на літературі, а поширювалися й на музику.

Західноєвропейські романтики теж зверталися до різних епох і подій української історії, до різних її діячів, зокрема до Визвольної війни середини XVII ст. та Богдана Хмельницького, до гайдамацького руху XVIII ст. та його ватажків, але не буде перебільшенням сказати, що найпривабливішою виявилася для них епоха Мазепи і передусім особистість самого гетьмана. Існує напрочуд багатий матеріал, що свідчить про велику популярність Мазепи в європейському письменстві, живописі, музиці, театральному мистецтві. Цей матеріал різномірний, але при тому він легко поділяється на дві групи — на історію Мазепи і міф про Мазепу. В біографії гетьмана є дві події, різномасштабні й різнозначущі, які, проте, виявилися однаково притягальними як для "високої культури", так і для масової свідомості. Перша — це пригода його молодості, кохання до заміжньої жінки й відоме покарання, прив'язання до спини коня; все це, якщо вірити польським мемуаристам, відбулося на побутовому рівні, але згодом обросло домислами і перетворилося на легенду про несамовиту багатоденну скачку Мазепи, прив'язаного до спини

⁶ Mickiewicz A. *Les Slaves. Cours professe au College de France. Paris, 1849. V.2. P.33.*

дикого коня, степами України. Та поява цієї легенди стала можливою тільки тому, що відбулася друга подія, масштабна й резонансна історична акція Мазепи — спроба звільнити Україну від російського панування за допомогою шведів і крах цієї спроби. На першій події засновується міф про Мазепу (але з неодмінною проекцією на другу), і на його творенні головним чином зосередилася романтична література й мистецтво, на другій — історіографія і лише почасті література й мистецтво.

Легенда про Мазепу виникла в Польщі й була перенесена до Франції разом з двором короля Станіслава Лещинського, який був ставлеником шведів і після Полтави змушений був відбутися в еміграцію. Популяризована вона була Вольтером в його "Історії Карла XII" (1731), яка мала великий успіх в усій Європі. "Він, — розповідає Вольтер про Мазепу, — народився в Подільському воєводстві; виховувався як паж Яна Казиміра, при дворі якого набув обізнаності в красному письменстві. Коли було викрито любовний зв'язок, який він мав у молодості з дружиною одного польського магната, розгніваний чоловік звелів прив'язати його, голого, до дикого коня і відпустити в такому стані на всі чотири сторони. Кінь, приведений перед тим з України, примчав Мазепу туди, напівмертвого від утоми та голоду. Місцеві селяни виходили його. Він довго залишався серед них і через певний час відзначився в багатьох походах проти татар. Вищість в освіті забезпечила йому велику повагу серед козаків; його репутація, що зростала з дня на день, спонукала царя призначити Мазепу гетьманом України"⁷.

Ця розповідь Вольтера лягла в основу сюжету поеми Байрона "Мазепа" (1819). На те вказав сам Байрон, вмістивши перед текстом свого твору замість передмови цей фрагмент з історичної праці Вольтера, наведений французькою мовою. В поемі Байрона оформлюється міф про Мазепу і набуває великої популярності в епоху романтизму, з літератури він поширюється на театр, живопис, музику.

Слід сказати, Мазепа чудово підходив на роль романтичного героя байронічного типу, що й було блискуче реалізовано Байроном у його поемі. Як стисло формулює польський дослідник Я.Островсь-

⁷ Voltaire. *Historia de Charles XII, roi de Suede*. Paris. S.d. P.181–182.

кий, "його історія, заснована на екзотичних реаліях, містила сюжет нещасливого кохання і жорстокої кари. Нескінченний галоп коня (мотив, що сам по собі дуже впливав на романтичну уяву) є водночас знаряддям долі, яка готувала Мазепу до великих політичних звершень. Навіть остаточна поразка гетьмана приносить йому додатковий німб мучеництва"⁸. Маємо в образі й риси специфічно байронівського героя: це також бунтар, "шляхетний злочинець", який в ім'я кохання кинув виклик суспільству й зазнав за це кари. Притаманні цьому образі й такі конотації, як любов до волі й поразка в боротьбі з силами зла, що зближують його з героями прометеївського кшталту⁹; ці конотації наберуть прямого вираження в прометеївській стилізації образу Мазепи в романтичному живописі, зокрема в картинах Л.Буланже й О.Верне.

Поема Байрона складається з основного сюжету про незвичайну пригоду молодого Мазепи й розгорнутого сюжетного обрамлення, нічної сцени після поразки під Полтавою. Поранений Карл XII тікає від переслідувачів разом з гетьманом (він "похмурий і старий, і сам, як дуб той віковий"). Змальовується він Байроном з очевидною симпатією, в трагічному ореолі, наголошуються такі його риси, як стоїчна витримка й самовладання, а також покірність немилосердній долі. Власне, в поемі Байрона маємо два образи Мазепи, зовнішньо несхожі, але внутрішньо пов'язані.

Байронівська поема мала величезний резонанс і дала поштовх появі численних творів на тему Мазепи в літературі й мистецтві різних країн Європи. Міфологізація Мазепи, закладена Байроном (та в створеному ним образі, в другій його іпостасі, є також історичні риси), набирає розвитку і, зрештою, Мазепа стає одним з відомих "вічних", міфологічних за своєю семантикою і структурою образів літературного походження¹⁰. Подальшим кроком у цьому напрямі є образ Мазепи в однойменній поемі Віктора Гюго (1829), який втрачає зв'язок з локальною та історичною конкретикою, поміщається в умовний час та простір і перетворюється на символ, що є неодмін-

⁸ Островський Я. Мазепа. Поміж романтичною легендою та політикою// Хроніка 2000. Вип.35–36. С.209.

⁹ Див.: Babinski H.F. *The Mazeppa Legend in European Romanticism*. New York–London, 1974. P.32.

¹⁰ Див.: Волков А. *Іван Мазепа – традиційний образ літератур європейського регіону// Слов'янські літератури: Доповіді/ XI Міжнародний з'їзд славістів. К., 1993.*

ною умовою і складовою міфу. В першому розділі поеми розгорнута живописна картина скачки Мазепи, зв'язаного на спині дикого коня, а в другому виявляється, що вона не має самодостатнього змісту, що це "предметна" чи фабульна складова символу, яка дає образний відповідник романтичного концепту поета й поетичного натхнення:

*"Ainsi lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'etale
S'est vu lier vivant sur ta croup fatale,
Jeaie ardent courcier,
Et vain il lutte, hélas, tu bondis, tu l'emporte
Hors du monde reel dont tu brise les portes
Avec tes pieds d'acier!"¹¹*

Тут не місце входити в розгляд творів, у яких знайшов вираження, в широкому спектрі інтерпретацій, міф Мазепи. Їх кількість значна, ця лінія тягнеться через все ХІХ ст. і сягає ХХ, проявившись, зокрема, в поезіях Рільке і Брехта. Але необхідно звернути увагу на деякі принципово важливі моменти і передусім на той, що ця "міфотворчість" неоднотипна й неоднозначна, що знаходимо в ній міфи різної природи й гатунку, різної змістової наповненості й спрямованості. Є в ній немало творів, які, сказати б, не залишаються в сфері чистої міфотворчості, в які входить актуальна політична проблематика. Найбільше це стосується країн Східної Європи, зокрема України, Росії і Польщі, для яких Мазепа — історичний діяч — не був і не є нейтральною постаттю, що тихо відходить у минуле. Письменники цих країн мало або й зовсім не цікавилися пригодами його молодості, їхня увага зосереджувалася на історичних акціях гетьмана Мазепи. Відповідно міфологізація у них набирала іншого характеру й спрямування, можна сказати, що це переважно політична міфологізація.

Найраніше вона розгорнулася в російській літературі, а одним з її зачинателів був Пушкін з його поемою "Полтава" (1831). Як відмічалося в літературознавстві, ця поема була полемікою з Байроном, з

¹¹ *"Ось так і поет, коли сходить на нього божественне натхнення,
Опиняється зв'язаним на твоїй фатальній спині,
Генію, гарячий скакуне,
І даремно він бореться, ти стрибаєш, ти мчиш його
Геть від реального світу, ворота якого ти розбиваєш
Стальними підковами".*

його позитивним потрактуванням Мазепи, на якого Пушкін дотримувався діаметрально протилежного погляду¹². В основу його поеми теж покладено міф, але імперський політичний міф про Мазепу як підлого зрадника, проклятого церквою і осудженого історією. Його стислий виклад подається Пушкіним у передмові до "Полтави": "Мазепа є однією з найпримітніших особистостей тієї епохи. Деякі письменники хотіли зробити з нього героя свободи, нового Богдана Хмельницького. Історія представляє його як людину, жадібну до влади, закоренілу в підступності й злочинах, що зробила наклеп на свого благодійника Самойловича, як вбивцю батька своєї нащасної коханки, зрадника Петра перед його перемогою, клятвопорушника Карла після його поразки; пам'ять його, піддана прокляттю церквою, не уникне й прокляття людства"¹³.

Це, власне, ідейна установка, яка послідовно реалізується в поемі "Полтава", де відсутній історичний Мазепа, замінений імперським міфом. Г.Федотов слушно характеризував Пушкіна як поета, що поєднав у собі "співця імперії" і "співця свободи"¹⁴, і слід сказати, що ця друга іпостась великого поета в "Полтаві" виявилася масштабно та рельєфно.

В російській літературі першої третини ХІХ ст. намітився й інший підхід до Мазепи, інша інтерпретація його образу. Осудливо згадуючи в передмові до "Полтави" "деяких письменників", Пушкін мав на увазі К.Рилєєва, який в поемі "Войнаровський" (1825) витлумачив Мазепу як героя визвольної боротьби українського народу проти царизму, проти "тиранії Петра", відкинувши й звинувачення його в низькості та аморальності. Однак це починання Рилєєва не знайшло продовження й розвитку в російській літературі, включаючи радянську.

Натомість цікаве продовження й розвиток знайшло воно в німецькій романтичній літературі. Це передусім поема Шаміссо "Вигнанці" (1831), яка з'явилася 1831 р. одночасно з пушкінською "Полтавою". Перша частина поеми Шаміссо заснована на поемі Рилєєва "Войнаровський" (але це ажніяк не переклад чи переспів її), в другій

¹² Див.: Елистратова А.А. Байрон. М., 1955. С.125–126.

¹³ Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти т. Т.4. М., 1963. С.519.

¹⁴ Див.: Федотов Г.П. Судьбы и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб, 1992. Т.2. С.141.

виведено образ самого Рилеєва, зближений з протагоністом його поеми й Мазепою¹⁵. Німецький поет, за делікатним висловом одного з радянських дослідників, "поглибив історичну неточність Рилеєва", перетворивши Мазепу на прямого попередника декабристів. Він вводить у свій твір "заповіт Мазепи", тираноборська суть якого енергійно виражена в терцині:

*"Ihn wird der Zorn des Himmels doch zertrummern,
Gott heisst Vergeltung in der Weltgeschichte,
Und lasst die Saat der Sunde nicht verkummer"*¹⁶.

В основі поем Рилеєва і Шаміссо теж маємо політичний міф Мазепи, але з іншим, ніж у Пушкіна, позитивним знаком.

Слід тут згадати й трагедію "Мазепа" (1840) Р.фон Готшала, пізнього романтика, якого відносять до кола поетів німецької революції 1848 р. У цій трагедії міф Мазепи політизується в дусі тогочасної ліберально-демократичної ідеології. Тут волею автора в палаці гетьмана з'являється Кіндрат Булавін і прохає його підтримати повстання донських козаків проти царської тиранії, але Мазепа відмовляється. Він наказує схопити Булавіна й кинути його у в'язницю, але не видає царю Петру і вночі потай відпускає на Дон. Мазепа в інтерпретації Готшала — індивідуаліст і честолюбець, який мріє покласти на голову королівську корону, і цим, зрештою, визначаються його дії. А тим самим, за Готшалем, він зраджує волелюбні прагнення "козацького народу", і це зрадництво стає однією з головних причин його катастрофи.

Широко й розмаїто мазепинська тема представлена також в музиці, в різножанрових музичних творах, що творилися переважно на мотиви міфу про Мазепу. Але про це краще скажуть музикознавці, я ж обмежусь кількома штрихами. За підрахунками французького вченого Ж.А.Муйессо, в період з 1837 по 1925 р. з'явився 21 музичний твір на мазепинські мотиви¹⁷; серед них виділяються симфонічна поема №6 Ліста й опера Чайковського. Перший із цих творів, сим-

¹⁵ Докладніше про поему Шаміссо "Засланці" див.: Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського процесу. К., 1988. С.179–185.

¹⁶ "Її (імперію царів. – Д.Н.) зруйнує гнів небес.
Бог зветься розплатою в світовій історії,
І він не залишить гріха без кару".

¹⁷ Див.: Moilleseaux J.P. *Mazepa, variations sur un theme romantique*. Rouen, 1978. P.22–23.

фонічна поема Ліста, йде від поеми Байрона, в ній романтизується образ Мазепи, набуваючи патетичного звучання. Опера Чайковського має за сюжетну основу поему Пушкіна "Полтава", але в ній трактування образу Мазепи в дусі імперського міфу відходить у тінь.

Щодо історичного образу Мазепи, то його творення в західноєвропейських літературах починається вже за межами епохи романтизму, наприкінці XIX – початку XX ст. Починається великими творами "Мазепа: легенда й історія" М.де Вогюе і "Мазепа: історичні картини" А.Єнсена, які перебувають на грані між історіографією і художньою літературою.

Другим з основних аспектів українсько-європейських літературних і мистецьких взаємин доби романтизму був інтерес до української народної творчості, її переклади, переспівування, контамінації і переробки. Найраніше розпочався й найзначнішого розвитку цей процес набув у німецько-австрійському регіоні, поширившись через певний час і на інші країни Західної Європи.

У 1806–1808 рр. А.фон Арнім і К.Брентано видали збірник німецьких народних пісень і балад "Чарівний ріг хлопчика", яким розпочався новий етап розвитку романтичної літератури, поширення течії, яку називають нерідко "фольклорним романтизмом" — за її орієнтованість на народнопоетичне мислення і поетику. А в 1825 р. Тальві (Тереза Якоб) публікує збірник сербських народних пісень ("Serbische Volkslieder"), який теж став важливою віхою на шляхах розвитку не лише фольклористики, а й літератури. Ним відкривається період посиленого перекладання слов'янського фольклору в Німеччині та ін. країнах Західної Європи, а також його використання в художній літературі. І тут одне з чільних місць належало українському фольклору.

Необхідно зафіксувати, що тогочасне сприйняття й оцінка фольклорних публікацій, як оригінальних, так і перекладних, мали свої особливості, досить відмінні від нинішніх. Найістотніша із них полягає в тому, що в той час фольклорні публікації не відділяли від літературного процесу, а розглядали як його важливий і необхідний складник. Адже за концептами Гердера, які поділялися романтиками, це була справжня, "природна поезія", гідна не тільки захоплення, а й наслідування та прямого включення в літературу. Для доби романтизму це були літературні цінності, що існували й функціонували в

одному ряду з пам'ятками писемної літератури, як давньої, так і сучасної. Зрозуміла річ, усе це поширювалося й на збірки та журнальні публікації перекладів слов'янської народної поезії. Ці переклади виконували тоді в Німеччині подвійну функцію: по-перше, "вони служили доказом того, що кожен слов'янський народ має свої літературні цінності, які належать до світової літератури в гетівському розумінні слова", а по-друге, "вони були, за визначенням одного з критиків того часу, внеском в осягнення багатогранної сутності й гармонії світового духа"¹⁸.

Слід ще зауважити, що перекладання і вивчення української народної поезії в Західній Європі 30–40-х рр. ХІХ ст. було б неможливе без тогочасного піднесення української фольклористики. Як без Вука Караджича не було б "сербського періоду" в західній фольклористиці, так і без збірок Цертелева, Срезневського, Лукашевича, Максимовича не виникло б зацікавлення українськими народними піснями й думами, яке прокотилося по Західній Європі й "матеріалізувалося" в збірниках перекладів Вальдбрюля, Боденштедта, Ходзька та ін. Особливо значним явищем в цьому плані був збірник М.Максимовича "Малоросійські пісні" (1827), який одразу привернув увагу західноєвропейських фольклористів і ліг в основу численних перекладів з української народної поезії на німецьку, англійську й французьку мови. Досить істотна й посередницька роль польських і чеських публікацій українського фольклору, зокрема збірника польського фольклориста Вацлава з Олеська "Польські й руські пісні Галичини" (1833) і збірника відомого чеського поета й фольклориста В.Челаковського "Слов'янські народні пісні" (1822–1827).

Один із шляхів українського фольклору в Західну Європу пролягав тоді через Чехію, тогочасний центр слов'янознавства, зокрема слов'янської фольклористики. Так, з Прагою і діяльністю чеських будителів пов'язана поява збірника Й.Венціга "Слов'янські народні пісні" (1830), який, власне, є першою антологією слов'янської народної поезії в перекладах на західноєвропейські мови; ввійшли до нього й переклади п'яти українських пісень. Та слід сказати, що всі пісні

¹⁸ Дув.: Jahnichen M. Zur Theorie und Praxis slavische Volkspoesie. *Übersetzung ins Deutsche in der Period der deutschen Spatromantik// Zeitschrift fur Slawistik.* 1982. Bd.27. N5. S.642.

збірника, крім чеських і словацьких, були перекладені не з оригіналу, а з чеських перекладів Челаковського, що не могло не позначитися на рівні перекладів, які далеко відходять від оригіналів, від їх форми й стилю. Чимало уваги слов'янській народній поезії приділяв часопис "Ost und West", який з 1837 по 1848 р. виходив у Празі й основним своїм завданням ставив сприяння німецько-слов'янському культурному спілкуванню й духовному зближенню. Його редактор Р.Глезер мав дружні стосунки з чеськими будителями й виявляв значний інтерес до слов'янського фольклору. На сторінках часопису з'явилось чимало етнографічних нарисів про Україну й перекладів українських народних пісень, здійснених різними перекладачами (М.Фіалкою, В.Вальдбрюлем, Р. і П.Меллеркампами, А.Ріттером, Й.П.Коубеком та ін.).

Значною подією в ознайомленні німців з українською народною поезією був збірник "Слов'янська балалайка" ("Slavische Balalajka", 1843) В.Вальдбрюля (В.Ф.Цукальмально). Його перекладач був людиною, відомою в колах німецьких літераторів, фольклористів і музикантів, зокрема виданням багатого зібрання нижньорейнських пісень і численними статтями на фольклористичні, музичні та ін. теми. Його погляди на народну поезію сформувалися під впливом Гердера, сприйняв він і гердерівський підхід до слов'ян, — усе це відчувається і в його передмові до "Слов'янської балалайки". В його великому збірнику вміщено переклади 99-ти українських народних пісень. Вальдбрюль знав слов'янські мови, російську й польську, а це відкривало йому доступ і до текстів українських народних пісень. Свої переклади він робив з оригіналу на основі таких солідних видань, як згадувані збірники Максимовича і Вацлава з Олеська. Тематичний діапазон його перекладів з української народної поезії ширший, ніж у інших західних перекладачів, а головне, ці переклади відзначаються високим рівнем адекватності у відтворенні змісту й форми пісень. Слід сказати, Вальдбрюль як перекладач української народної поезії все ще лишається у нас недооціненим.

Наступним визначним явищем на цьому шляху був збірник "Поетична Україна" (1845) Ф.Боденштедта, пізнього німецького романтика. Про цю збірку існує значна наукова література¹⁹, і в її репре-

¹⁹ Див. список літератури.

зентації я обмежусь кількома штрихами. Української мови Боденштедт не знав, але він користувався активною допомогою групи інтелігентів-українців, з якою зблизився в Тифлісі на початку 1840-х рр. (І.Розковшенко, О.Афанасьєв-Чужбинський, М.Раєвський, а також поляк-українофіл Т.Лада-Заблоцький). Ці люди замінили йому перебування в Україні: вони забезпечили його виданнями українського фольклору, він користувався їхніми порадами й поясненнями, а також за їх допомогою знайомився з мелодіями пісень, їхнім музичним звучанням, без чого важко уявити їх повноцінний переклад. Сам Боденштедт був обдарованим поетом, і все це разом забезпечило успіх "Поетичної України".

До збірника увійшло 45 перекладів, з них 37 пісень, головним чином історичних, 4 справжніх думи ("Втеча трьох братів з Азова", "Смерть Федора Безрідного", "Смерть Івана Коновченка" і "Буря на Чорному морі") і 4 думи-фальсифікати І.Срезневського. Як письменник-романтик, Боденштедт найбільше цікавився історичними піснями й думами, в яких вбачав глибоке й хвилююче відображення історії України. Це — історія, пережита народом і збережена в його пам'яті, а тому, за концептами романтиків, історія істинніша, ніж та, що знаходимо в історичних хроніках чи наукових працях. До того ж це історія, сповнена глибокого драматизму й високої поезії. "Яке багатство подій і барв тут панує!" — захоплено вигукує Боденштедт у передмові до своєї збірки. Все це й прагнув він відтворювати в своїх перекладах, і слід сказати, що значною мірою це йому вдалося зробити.

Окремо слід поставити збірку "Народні пісні Польщі", яка вийшла 1833 р., підписана криптонімом В.П. (W.P.). Це є ініціали Вінцента Поля, відомого в ХІХ ст. польського поета-романтика, який народився й виріс в Галичині. В час навчання у Львівському університеті Поль захоплювався фольклором і під час літніх канікул збирав та записував народні пісні свого краю. Його поезія зорієнтована на народну пісню, українську й польську, наслідує її образний лад, її метрику, римування, всю ритмомелодійну структуру. Учасник польського повстання 1830 р., Поль емігрував до Німеччини, де і склав збірку "Народні пісні Польщі". Підготовлений він був по пам'яті, оскільки всі папери поета, в тому числі й записи народних пісень, залишилися на батьківщині. Його збірка — не стільки переклади

пісень, скільки їх переспіви, парафрази, контамінації, а то й поезії за мотивами певних пісень. "Мені вдалося знайти оригінали багатьох цих творів, — писав М.Манн, дослідник творчості Поля, — і я переконався, що це дуже вільні інтерпретації, в основі яких два різновиди: одні — справжні пісні, записані з уст люду, але не тільки польські, а й руські (тобто українські. — Д.Н.); — переробки Поля цих пісень, писані до 1831 року"²⁰.

Слід уточнити, що, всупереч його назві, збірник в основному складається з переспівів і парафраз не польських, а українських пісень. На це звернула увагу ще Тальві, яка заявила, що "було б справедливіше назвати цей збірник "Пісні українського народу в Польщі" ("Lieder des ruthenischen Volkes im Polen")"²¹. Того, що вільно ним інтерпретовані пісні — переважно українські, не приховує й Поль, у передмові до збірника він вказує, що зібрані вони в Галичині, що йдеться в них "про Дунай і Україну, про Чорне море й козаків", що в більшості своїй вони прийшли на Передкарпаття з Наддніпрянщини²². До речі, в такому ставленні до українського фольклору Поль не був самотнім серед польських фольклористів: тенденція "інтегрування" його в польський фольклор проймає згадувану збірку Вацлава з Олеська, притаманна вона також збіркам Жеготи Паулі, Войціцького та ін. Виразно проявляється вона і в польських поетів-романтиків "української школи".

З романтичною традицією перекладання й інтерпретації українського фольклору пов'язана книга наступника Міцкевича на кафедрі славістики Коллеж де Франс, польського поета й вченого А.Ходзька, який переклав українські історичні пісні й думи на французьку мову й опублікував їх з розгорнутими коментарями²³.

Усі ці видання українських народних пісень чи, принаймні, їх більшість, мали й прямий чи опосередкований стосунок до музики. Найбільший інтерес у цьому плані становить "Слов'янська балалайка" В.Вальдбрюля. Близький до музики, зв'язаний з музикальними колами, зокрема з Р.Шуманом та його "Давідсбундом", Вальдбрюль

²⁰ Mann M. *Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne*. Krakow, 1904. T.1. S.220–221.

²¹ Talvi. *Ubersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur*. Leipzig, 1852. S.297.

²² Див.: W.P. *Volkslieder der Polen*. Leipzig, 1833. S.15–16.

²³ Див.: *Les Chants historiques de l'Ukraine et les chansons des Latyches des bords de la Dvina occidentale* par A. Chodzku. Paris, 1879.

у своїх перекладах посилену увагу приділяв збереженню ритмометрики українських та ін. пісень. Свідомий того, що музика — це жива душа пісенного тексту, він прагнув знайомитися з мелодіями пісень, які перекладав, і ними вивіряв звучання своїх перекладів. "Головною моєю турботою, — говорить він у вступному слові до збірника, — було правильно передавати розміри, відтворювати систему рим і при встановленні розміру зіставляти мелодію з словами, щоб у моєму перекладі вони гарно пасували одне одному і їх можна було співати на мелодію оригіналу"²⁴. Ця установка притаманна також перекладам Боденштедта й переспівам Поля, хоч і не проявляється у них з такою ж виразністю й послідовністю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков А. Іван Мазепа — традиційний образ літератур європейського регіону // Слов'янські літератури: Доповіді/ XI Міжнародний з'їзд славистів. К., 1993.
2. Елистратова А.А. Байрон. М., 1955.
3. Наливайко Д.С. Спільність і своєрідність. Українська література в контексті європейського процесу. К., 1988.
4. Нудьга Г. Українська дума і пісня в світі. Т.2. Львів, 1998.
5. Островський Я. Мазепа. Поміж романтичною легендою та політикою // Хроніка 2000. Вип.35–36.
6. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 10-ти т. Т.4. М., 1963.
7. Раппіх Х. До історії "Поетичної України" Боденштедта // Рад. літературознавство. 1969. №7.
8. Федотов Г.П. Судьбы и грехи России. Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб, 1992. Т.2.
9. Щурат В.І. Боденштедтова "Поетична Україна" // Вибр. праці з історії літератури. К., 1963.
10. Babinski H.F. The Mazeppa Legend in European Romanticism. New York—London, 1974.
11. Hexelschneider E. Die russische Volksdichtung in Deutschland bis 1848–1849. Leipzig, 1963.
12. Hoffmann von Fallersleben A.H. Unsere Volkstumlichen Lieder. Leipzig, 1904.
13. Jahnichen M. Zur Theorie und Praxis slavische Volkspoese. Übersetzung ins Deutsche in der Period der deutschen Spatomantik // Zeitschrift fur Slawistik. 1982. Bd.27. №5.
14. Les chants historiques de l'Ukraine et les chansons des Latyches des bords de la Dvina occidentale par A.Chodzku. Paris, 1879.
15. M-me de Stael. Dix annees d'exil. Paris, 1818.

²⁴ Waldbruhl W. Slavische Balalajka. Leipzig, 1843. S.VI–VII.

16. Mann M. Wincenty Pol. Studium biograficzno-krytyczne. Krakow, 1904. T.1.
17. Mickiewicz A. Les Slaves. Cours professe au College de France. Paris, 1849. V.2.
18. Moilleseaux J.P. Mazeppa, variations sur un theme romantique. Rouen, 1978.
19. Talvi. Ubersichtliches Handbuch einer Geschichte der slavischen Sprachen und Literatur. Leipzig, 1852.
20. Voltaire. Historia de Charles XII, roi de Suede. Paris. S.d.
21. W.P. Volkslieder der Polen. Leipzig, 1833.
22. Waldbruhl W. Slavische Balalajka. Leipzig, 1843.

ЕЙДОСИ ЗУСТРІЧІ КУЛЬТУР (методологічний екскурс)

Національний ренесанс, що його зараз переживає Україна, як і інші народи сучасного світу, актуалізує нестандартне розуміння історії не тільки як того, що минає, а й того, що зберігається, пробуджується, є наскрізним, інваріантним для розвитку етносів та їх культурного буття. Відповідно по-новому постає в міжнародному масштабі українська культура. Вона виступає не тільки у верхньому поверсі, тобто XIX—XX ст. (до яких у радянські часи зводили головні духовні цінності української нації), а у багатоманітності історичної маніфестації від Київської Русі до сьогодення. Тут вже мірилом стає тисячоліття ціннісного досвіду, а його витоками — глибини індоєвропейської генетичної єдності.

За звичаєм формування культури Київської Русі зводили до впливів Візантії. Це вірно лише в певному розумінні. У більш широкому плані треба наголосити на тому, що поява Київської Русі на культурній мапі світу пов'язана зі становленням греко-слов'янської цивілізації, яка поряд із затвердженням східного християнства (православ'я) синтезує античні традиції Греції, Боспорського царства Криму, Візантії та Кавказу з загальнослов'янськими духовними цінностями.

В цей період міжнародне значення української культури визначається в контексті всесвітньо-історичної ролі православ'я, але водночас спирається на деякі наскрізні цінності — ідеї, образи, принципи, що характеризують культурну спадщину і сучасної України та її національну самобутність. Такі наскрізні цінності в їх символічному вираженні можуть бути визначені як вічні образи чи ейдоси. Проаналізуємо деякі з них.

Насамперед треба відмітити ідею православного естетизму, тобто розуміння краси як космічного початку буття та Божої благодаті. Якщо на Заході існування Бога доводилось логічними аргументами (як те мало місце у схоластиці), то в Київській Русі такими доказами

було існування краси. Бог є тому, що існує краса, як Божественний модус буття та вираз милості до людини. В такому ракурсі розкривається антична ідея софійності світу, що розглядався як художній твір, і затверджується в Україні-Русі принцип Божественної гідності мистецтва.

Свідомством сказаного може бути опис у Києво-Печерському Патерику епізоду смерті першого українського живописця Алімпія, коли недописаний майстром образ Божої Матері був закінчений ангелом. Отже людська майстерність виявлялась достойною для запліднення небесними силами як агентами співтворчості у мистецтві. Так само зображення Михайлівського собору при зсувах ґрунту Видубецького пагорбу (коли храм опинився на краю Дніпровської прірви) пояснювалось золотою ниткою, яка з Неба тримала архитектурну споруду.

Знаменним у цьому відношенні є фресковий розпис башт храму Софії Київської. Він будується як сходження від профанічних сцен — ігор ряджених, мисливських сюжетів і придворних церемоній — до сакрального (святого) завершення людської діяльності. Таким сакральним завершенням земних подій виступають музичні акти. В північній башті Софії — це зображення гри на смичковому інструменті (типу скрипки), яке окреслене овалом, що вказувало на сакральний зміст фрески. А в південній башті — оркестр у складі органа, флейт, гудка, гуслів. Відомо, що православна служба не вживала музичні інструменти, а супроводжувалась акапельним співом. Зображення ж сцен інструментального виконання у храмовому розписі (як про це свідчить візантійська естетика) прислуговувалось символічному використанню побутових подій у сакральних цілях позначення піфагорейської гармонії сфер, Божественної музики Всесвіту.

Зрозуміло, що в культурному житті України були і протилежні естетизму погляди, які орієнтувалися на ісихазм, аскетизм як такий, що заперечував зачарування красою. Але вони не набули пріоритетного значення. Більше того, православний естетизм породжував у культурі України так звану "солодкоголосність", навіть, романсовий елемент українського духовного концерту XVII–XVIII ст., що протистояв жорсткості католицького хоралу.

Католицьке богослужіння перешкоджало використанню народного мелосу в церковних відправах, що посилювало позиції світської

музики, котра знайшла у фольклорі передумови свого розвитку та конкурентоздатності. Інша ситуація склалась у протестантських конфесіях, бо Реформація зламала бар'єри між музикою протестантської общини та народною пісенністю. В Німеччині, наприклад, Й.С.Бах здійснював (чи навіть завершував) поетизацію хоральних фантазій, надихаючись фольклорними джерелами пісень Реформації. В цьому відношенні можна ставити питання про певний жанровий паралелізм між пісенністю духовної музики протестантизму та народними витоками ліричної естетики (солодкоголосності) українського духовного концерту, що був генетично пов'язаний з музикуванням православних братств.

Річ у тім, що наскрізною ідеєю українського менталітету було визнання еквівалентності Старого та Нового Заповіту, яке заперечувалось католицизмом (що розглядав саме Євангеліє компендіумом Біблії) і відстоювалось з XVI ст. протестантизмом. В Україні ж з часів Нестора першоджерелом і передумовою християнської ідеології вважався Старий Заповіт, на якому український літописець будує усю концепцію історії Київської Русі. Унікальним у цьому зв'язку є той факт, що в Західній Україні виникає в XIV ст. так звана "Крехівська Палея", яка налічує до 40 апокрифів "Книги Буття". Значне поширення одержують у житті українських братств XVI ст. духовні вірші на старозаповітні теми. Ці теми відображаються і в музиці пізніших часів (прикладом тут можуть бути духовні концерти "Съде Адама прямо рая", "Давидска днесь" та ін.).

Креативно спрямовуючим було використання ідей Старого Заповіту в творчості діячів Києво-Могилянської академії, включаючи П.Могилу, Ф.Прокоповича, С.Тодорського, Г.Кониського, Г.Сковороди та ін. І надалі першорядне значення набуває Старий Заповіт у поезії П.Куліша, в псалмах Т.Шевченка, в поемі І.Франка "Мойсей", яка затверджує українську ідею через старозаповітні образи.

Ейдос еквівалентності Старого та Нового Заповіту, тобто первинна наскрізність ідеї такого розуміння Біблії для української культури і призводить до того, що діячі Реформації (які, хоч і пізніше, пройнялися старозаповітною ідеологією) розглядали Україну як свого природного спільника в боротьбі з католицизмом. Тому таким примітним явищем стало листування Ф.Прокоповича з центром пієтизму в Галле та видання в Німеччині багатьох його богословських трактатів. Тому

не випадково видатний український мислитель І.Гизель, який виріс у лютеранській родині, переходить до православ'я і стає архимандритом Києво-Печерської Лаври. Тому Сковорода підписує частину своїх творів ім'ям протестантського проповідника Мейнгарда. А добрий сквородинський знайомий, український музикант Тимофій Білоградський, навчаючись оперному співу в Дрездені та Берліні, входив у найближче оточення графа Кайзерлінга, до якого належав Й.С.Бах та його учень Й.Гольдберг. Знаменно і те, що у XVIII ст. в Лейпцігу був опублікований хоровий твір М.Березовського "Отче наш".

Отже, говорячи про ейдоси зустрічі культур, у даному випадку про порівняння німецької та української культурної спадщини, можна стверджувати наявність аналогічних рис в ідейному контексті формування духовного концерту в Німеччині та Україні. Доречним тут буде згадати і про посилення П.О.Козицького в його творі "Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування" на німецького вченого Йоганна Гербінія. Цей вчений на підставі особистого враження від виступів хору могилянців, які він відвідував у XVII ст. у Києві, відмічав близькість протестантських і православних традицій у їх протистоянні католицизму.

Ейдосом української культури є також (крім відмічених ідейних образів) концепція духовної легітимізації влади та її вторинності щодо духовних цінностей. Ця ідея бере початок з відмови Бориса та Гліба від князівської влади в стольному Києві в ім'я верховенства святості, продовжується в діяннях чернігівського князя Миколи Святоші, який став ченцем Києво-Печерської Лаври, та підсумовується ідейною програмою п'єси Лесі Українки "Камінний господар". У ній переосмислюється драма Дона Жуана як дамського залицяльника і висувається на передній план трагедія людини, що зрадила своїй внутрішній свободі, піддавшись спокусі, котру створює донна Анна, зайняти посаду Командора. Але потяг до влади закінчується дотиком Камінного господаря, жах перед яким добре відомий людям, що пережили часи тоталітаризму. Тут, до речі, ми бачимо зворотню відповідь української культури на запити західноєвропейської традиції висвітлення бунту Дона Жуана.

Колізією любові та влади позначається і життя Мазепи в тому тлумаченні, яке воно отримує в багатьох творах європейської культури від Вольтера до Байрона та Словацького і Гюго. Яскравим виражен-

ням цього інтересу до знакових подій української культури стала симфонічна поема Ф.Ліста "Мазепа" та його ж однойменний фортепіанний етюд.

Можна говорити і про інші знаково-символічні чи ейдетичні образи української культури, які знайшли міжнародний відгук. Справа проте полягає в тому, щоб вказати на ті підстави, внаслідок яких відбувається зустріч культур. А вони охоплюють широкий спектр можливостей від одностороннього впливу однієї культури на іншу до їх взаємодій (двосторонніх впливів) і від духовного резонансу до діалогу як "змагання голосів" на загальних метамовних нарративах. Найбільш пояснюючою обставиною в аналізі зустрічі культур, як нам здається, може бути встановлення спільних символіко-образних матриць чи ейдосів, які й визначають культурну взаємодію.

Скажімо, чому з усього багатоманіття українського мелосу найбільш популярною та поширеною серед західноєвропейських митців виявилася пісня "Їхав козак за Дунай"? Адже цю пісню використовував і Л. ван Бетховен (якщо згадати його "Десять варіацій для фортепіано" та збірку "Пісні з супроводом"), і К.-М. Вебер (який на вказану мелодію написав 9 варіацій). Вона оброблялась Й.Н.Гуммелем та ін. авторами аж до Дж.Гершвіна, який в опереті "Пісня пристрасті" вдається також до інтонації пісні "Їхав козак за Дунай". Таку поширеність однієї з українських пісень не можна пояснити випадковістю, бо це вело б до переоцінки гральних можливостей зовнішніх чинників. Тут виступають більш мотивовані обставини.

Почнемо з того, що мелодія пісні "Їхав козак за Дунай" привертає увагу характерним для неї ритмом поступу коня. Адже ритміка кінської ходи має реліктове, ейдетичне значення для менталітету багатьох народів. Психологічні експерименти при дослідженні впливів різних звуків на людину показали, що ритми кінського тупоту викликають нервові збудження у підсвідомості європейців, як спогад про красу чи жах кавалерійської навали. Тут треба зважити і на те, що саме в південноукраїнських степах (як ареалу ранніх індоевропейців) уперше був приручений кінь. А разом з ним з'явився Вершник з уявою про те, що весь світ лежить під копитами його коня, та готовністю випити чашу насолоди до дна.

Ейдетичне навантаження ритму кінського поступу пронизує увесь масив європейської музики. Цей образ із великою художньою

виразністю розкривається в симфонічній поемі Ф.Ліста "Мазепа" та в її фортепіанному варіанті, а також у симфонічній поемі Ц.Франка "Заклятий мисливець", драматизується у баладі Ф.Шуберта "Лісовий цар", "Січі при Керженці" М.Римського-Корсакова та в ін. творах.

Пісня "Їхав козак за Дунай" має танцювальне забарвлення. І ця танцювальна стилістика також має свою ейдетичність. Адже танок в індоєвропейській культурі був одним із головних чинників смислоутворення. Гомер говорив про три найцінніші для людини феномени: це море — символ вічності; сон — символ душевних глибин; танок — засіб формування й трансляції смислів. Свого часу відомий російський філософ О.Ф.Лосев встановив навіть танцювальну структуру діалогів Платона. Більше того, якщо взяти характерний для українців танець гопак, то він, як було встановлено дослідниками останніх років, веде початок від прадавнього пастушого танку індоєвропейських племен, котрий передавав коди фізичного та морального удосконалення. І не випадково слово "гоп" входить до первинної індоєвропейської мови-основи (звідси і німецьке "hopp" — плигати).

Отже танок та його ритми мають реліктове ейдетичне значення. І поєднання наскрізного для європейської культурної спадщини образу кінського поступу з реліктами танцювального подання музичного матеріалу в пісні "Їхав козак за Дунай" зробило її ейдосом зустрічі української та західноєвропейської культур. І це не єдиний випадок такої культурної взаємодії.

Так, Ф.Ліст під час перебування в Україні пише два твори в типовому для української культури фортепіанному жанрі "думки". В одному з них, що має назву "Жалоба", він використовує пісню "Віють вітри, віють буйні...". А з цією піснею асоціюється ейдос вітру як символу стихії, що є наскрізним і для західноєвропейської, і для української культур. Й.С.Бах, наприклад, пише кантату "Заспокоєний Еол" (№205), що починається з образу буяння вивільнених зі скutoго стану вітрів. Так само і в Баховій кантаті "Феб і Пан" (№201) віють вітри, що потребують заспокоєння. З образом вітру світових просторів асоціюється фінал "Великої меси" Л.Бетховена. Справжній ейдос світового вітру створив у фіналі своєї 5-ї симфонії В.Сильвестров. На темі пісні "Віють вітри..." будується головна партія I частини "Української симфонії" М.Калачевського. Отже і тут ми маємо

справу з ейдетичною основою зустрічі української та західноєвропейської культур.

Можна говорити про ейдетичність образу так званого "Крокмайстерського маршу" Києво-Подільських ремісників, який М.Глінка аранжував у вигляді "Маршу Чорномора" в опері "Руслан і Людмила", а Ф.Ліст вже у Глинковій редакції втілив у фортепіанній п'єсі. Адже марш веде початок від віковичних музичних образів військового крокування і часто-густо зустрічається в творах європейських композиторів. А.Швейцер відмічає, наприклад, мотив кроку в творчості Й.С.Баха.

Сказане не виключає того, що залучення тих або інших музичних тем при взаємодії різних культур може бути і випадковим. Але коли якась тема, наприклад, з фольклорної пісенності, багаторазово використовується — то це свідчить про ейдетичну основу культурного діалогу.

Відтак, при аналізі резонансу української музики в інших культурах ми стикаємось з ейдетичними образами, які транспонують певний матеріал духовної взаємодії з обставин одноразовості у багатократність. Це і формує в нашій душі обрії загальнокультурного досвіду та пробуджує сили, які дозволяють пережити найдовшу ніч.

РОЛЬ УКРАЇНИ У СТАНОВЛЕННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ EUROPAE MAGNAE

Європейська культура в цілому, і музична зокрема, — не є чимось сталим, раз і назавжди сформованим. Скоріше це живий організм, який має час зростання, визрівання, поширення. І в цьому процесі, у становленні культурної цілісності, у формуванні єдиного європейського простору Україна відіграла суттєву роль.

Уперше це відбулося на рубежі першого і другого тисячоліть із входженням східного слов'янства до кола християнських країн і долученням до їх цивілізації. Вдруге — вже на порозі Нового часу. Масштаби різні, але важливим є те напруження внутрішньої енергії, яке забезпечило динамічність процесів. Важливо і те, що інтеграційні тенденції припадають саме на початок Нового часу і відповідають його провідним тенденціям. Момент виявився дуже сприятливим: це доба активного, можна би навіть сказати, агресивного розповсюдження нового мистецького напрямку — бароко, його руху із Півдня, з Італії, все далі на Північ і Схід. Саме бароко як стиль притаманні відкритість і здатність до трансформації, а звідси — утворення його національних варіантів.

Доцентрові устремління європейської культури — її "зтягування" все нових і нових теренів — знайшли в Україні благодатний ґрунт. До цього спричинилися і конкретний історичний етап, і геополітичні особливості та зумовлена цим відкритість культури. Тут упродовж віків відбувався живий культурний взаємообмін з народами-сусідами, який не переривався навіть під час різного роду конфліктів. І українська музика Середньовіччя та фольклор містять багато свідчень про це.

Оскільки на початку XVII ст. йшлося, як і раніше, не про пасивне перенесення чужих зразків, а про адаптацію європейського досвіду, то тут виникає проблема необхідних для цього передумов. На нашу думку, вони склались із засвоєнням нової (для України) "музичної

мови" — загальноєвропейської. Так само як свого часу спілкування в масштабах усієї Європи спиралося на знання латини (а в колі греко-балканським — грецької мови), так у музиці взаємодії різного масштабу і типу стають можливими при користуванні єдиною музичною мовою. Це і метафора, і достатньо точне визначення. Спробуємо придивитися до цього більш детально.

Продовжуючи аналогії між вербальною та музичною мовами, слід наголосити, що заслугою української музики є швидке оволодіння не тільки "лексикою", а й граматиною, синтаксисом загальноєвропейської музики. Це означало, що музиканти здатні були не тільки "розуміти" музику того часу, а й "говорити" тією ж мовою, — тобто komponувати власні твори. На цьому фундаменті й виник український варіант бароко, бо ж, звичайно, відбулась і органічна адаптація асимільованих засобів до нового середовища, але про національний варіант бароко уже йшлося в інших розправах (див.: Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці XVII ст.//Українське бароко і європейський контекст. К., 1991. С.211–215). Нагадаю тільки, в чому полягали епохальні зміни, без яких неможливим було би сприйняття творчості італійців, поляків, далі — німців.

По-перше, це перехід від невменної до нової нотації — лінійної квадратної (так званої "київської квадратної ноти"). Так змінилося саме розуміння музики і відтворення її зримого (графічного) образу. Суміщаючи деякі ознаки крюкової та європейської, лінійна нотація за принципами все ж відповідала саме європейським нормам. Тільки вона застосовувалася для запису багатоголосся, оскільки мала вертикальну та горизонтальну координати.

Друга відмінність — багатоголосся як новий вимір, нове відчуття музичної тканини, як об'єм у просторі. Багатоголосся відразу ж увійшло в тогочасній формі — просторової упорядкованості (структурно організоване розташування хорових партій). Суттєвим було і те, що тканина базувалася на акорді, — це найновіша, так би мовити, "постренесансна" засада європейської творчості. Після суто мелодичного розгортання з'являється повнозвуччя, яке до того ж вже підпорядковується законам гармонії.

Нарешті, оновлення зазнає те, що становить саму серцевину музики — її часовий перебіг, ритм. Тепер ритм панує на всіх рівнях:

від найнижчого до найвищого, від внутрітактового, через найдинамічніший вимір — метр, до синтаксичного. На цьому фундаменті згодом утворюється ритм музичної форми в цілому, що стає засадою побудови масштабних творів — як нового відчуття музичного перебігу. В свою чергу, великий твір є не просто чимось протяглим у часі — це композиція, в основу якої покладено важливу, "високу" ідею (як, наприклад, у Каноні Великдень — "Воскресенському" — Дилецького). Так змінилося розуміння музичного явища. Тепер — це твір високого мистецтва, масштаби якого визначаються його концепцією.

Зміни торкнулися самої сутності цієї музики найвищого — церковного — призначення: єдності слова і звука. Барокова хорова творчість — це поєднання літургічних текстів, що побутували протягом багатьох віків (а біблійні — навіть і тисячоліть), із новим, емансипованим музичним мисленням. Музика набуває нових вимірів, зокрема образності і, поряд із символічністю, ілюстративності. Цей шлях від генетичного синкретизму до синтезу двох компонентів є не просто зміною типу викладення, хай навіть стилю, а утвердженням нової естетики, — це справді епохальне зрушення. Не буду заглиблюватися в проблему, що це означало для самої відправи, для змісту релігійного переживання. Вкажу на інші наслідки: тут закладались основи музики як незалежного (від слова, від релігійної теми, від церкви) мистецтва, звідси починався шлях її нового функціонування у суспільстві.

Відтак констатуємо, що в Україні відбувалися процеси, що визначили саму долю музичного мистецтва. Вражає те, що вони були надзвичайно стислими в часі. Не більше ніж за півстоліття (а ймовірно і скоріше) українці засвоїли нову "мову", а їх творчість постала як синтез загальноєвропейських надбань у найсучаснішій формі та національних традицій.

Думаю, можна сміливо сказати, що наприкінці XVI і початку XVII ст. Україна переживала свій час "пасіонарності", яка виявилась у всіх сферах життя — від суспільного до мистецького. Так само як на гребені визвольного руху утворилася політична єдність, так і музика (хоч дещо пізніше) склалась у самостійну, високоорганізовану цілісність, яка сама, в свою чергу, стала джерелом впливу на інші національні культури. Тут бачимо прями аналогії з іншими євро-

пейськими культурами, скажімо із польською, і тенденціями, що в ній розвивалися протягом XVI ст.

Отже, рубіжне положення України дозволило їй влитись у загальну течію європейської культури.

Але це ще не все. Оглядаючи з "історичного далека" історію культури на європейському континенті, можна дійти висновку, що існує наче б то два типи культур. Одна — стабільна, з еволюційним, поступовим розвитком, із відкриттям все нових горизонтів, — як італійська в XIV–XVII ст. По таких визначається сутність доби і періодизація історичного процесу. І є другий тип: культура, яка сприймає надбання інших і далі активно, можна би твердити, цілеспрямовано впливає на сусідів, стає тим, що Д.С.Лихачов називав "культурою-перекладачем". До другого типу, на мою думку, належить Україна. Вона активно засвоїла і гнучко пристосувала досягнення культур новаторського типу, а далі — почала стрімко їх поширювати, неначе місіонер. Цим визначається її роль у розповсюдженні загальноєвропейських тенденцій далі на Схід. Згадаймо, що порівняно з XVI ст., у кінці XVII ст. музично культурна Європа значно розрослася — аж до Уралу — і збіглася з географічними межами.

Отже, останнє твердження: без великої праці українських музикантів не було би ні блискучого російського мистецтва кінця XVIII ст., ні його всесвітньо відомих класичних вершин XIX ст. І в тому, що музична Європа є такою масштабною, включає і Англію на далекому Заході і Росію на Сході, є велика і поки що не усвідомлена повною мірою заслуга України. Своєрідне поєднання в її культурі пластичності й толерантності в інтенсивній взаємодії — з одного боку, та культуртрегерський запал — з іншого, сприяли інтегруванню культурної спільноти — хай тільки музичної, але все ж великої Європи — *Europaе Magnae*.

ТИПОЛОГІЯ "СЕРЦЯ" В УКРАЇНСЬКОМУ КОРДОЦЕНТРИЗМІ ТА АМЕРИКАНСЬКОМУ ТРАНСЦЕНДЕН- ТАЛІЗМІ (Г.СКОВОРОДА І Р.ЕМЕРСОН)

Обидва мислителі розглядають Серце (Душу) як осередок найглибшого Буття-Істини в людині, що пов'язаний з Богом. "...серце, — пише американець, — є вмістилище, де прихований вогонь, що горітиме ширшим, універсальним полум'ям"¹. "...істинною людиною, — стверджує українець, — є серце в людині, а глибоке серце, одному лише Богові пізнаванне, є ніщо інше, як необмежена безодня наших думок, просто сказати: душа — це справжнє ество і суцтя справжності..."². Тобто і для Г.Сковороди, і для Р.Емерсона Серце є позасвідомим (скоріше "над-свідомим", ніж "під-свідомим"), що, продовжуючи платонівську і християнську традиції, постає не як нижче в порівнянні до свідомого життя, а як вище й глибше. Природно, що саме через серце людини Бог увіходить у неї; причому Він увіходить, "не питаючи дозволу". Останнє ж спричиняє показові суперечності.

Думка Ральфа Емерсона постійно коливається між людиною (душею), яка є не більш, як "фасад Божого храму", інструмент або рефлектор Духу та людською особою, що, покладаючись на своє "Я" (серце, душу), самовищується, самообожнюється, торжествує. Таке приниження й таке возвеличення особистісного у Р.Емерсона наче увінчує собою давню національну традицію: пуританський фаталізм та індивідуалізм, просвітницький детермінізм і самотність людини, фронтірне долепоклоніння піонера-першопроходця. Відтак, ми не можемо погодитися з висновком В.Л.Паррингтона: "Апофеоз індивідуалізму — ось у кількох словах кредо Емерсона"³. Правильніше все-таки дивитися на емерсонівську людину дихотомічно — як на самодостатнього індивіда та "рефлектора Духу Божого".

¹ *Emerson R.W. Selected Essays. N.Y., 1982. P.257.*

² *Сковорода Г. Твори: У 2-х т. К., 1994. Т.1. С.169.*

³ *Паррингтон В.Л. Основные течения американской мысли. М., 1962. Т.2. С.453.*

Аналогічне протиріччя подибуємо і в Г.Сковороди: "Не живу я, але живе в мені Христос"; з іншого боку, суспільне, загальне й огидне — одне й те саме, отже єдину цінність має особа — "нерівно-рівна". Водночас цікаве й інше. Мислитель спершу постулює народження людини без Божого начатку, який поспіль набувається людиною. "Народжуємося ми всі без неї (Божої премудрості. — С.П.), однак для неї, — пише Г.Сковорода. — Хто до неї природніший та охитніший, той шляхетніший та гостріший... Вона-бо є прегарне лице Боже, яким він з часом, відбившись у душі нашій, робить нас із диких та бридких монстрів чи виродків людьми"⁴.

Такий погляд іде врозріз з усталеною традицією — метемпсихозу (душа втілюється, а після смерті людини перевтілюється в інші тіла аж поки через певний час не долучається до Абсолюту); традиціонізму (Бог дарує одну душу першолодині, яка потім через запліднення передається іншим поколінням, несучи із собою попередній гріх — тому-то кожне народжене немовля вже гріховне); креаціонізму (при народженні кожної людини Бог наділяє її самобутньою душею).

У Г.Сковороди ж виходить, що душа з'являється без Божого начала, але "для нього". Більш того, душа тієї чи іншої людини може бути "природнішою та охитнішою" до Всевишнього. Звісно виникає питання: як щось без Бога (душа) є "природнішим" до Нього? Адже подібне тягнеться до подібного. Втім, услід християнській метафізиці наш філософ стверджує не самодостатність першоматерії, а її богоствореність. Отже, усе плотське — найбридкіше, найдикіше, найнижче — все це несе на собі бодай мінімальну печатку Божу. Тоді й сквородинська теорія набирає сенсу: душа (людина) народжується непросвітленою Божою благодаттю, хоча й має в собі мінімум Божого начатку. Оскільки люди — "нерівно-рівні", то й в одного душа "охитніша" до Бога, ніж в іншого, проте всі — богостворені. Зрештою Боже, відбившись у людському серці, робить нас Людиною. Отже, спостерігаємо потяг-рух індивіда до Бога і Бога до людини, що посутно знімає суперечність самодостатньої особи та "рефлектора Духу Божого".

При цьому Г.Сковорода деталізує: "...дух, що не відокремлюється від тебе, але перевершує дебелисть плоті і тонкість душі твоєї, той

⁴ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.143–144.

врятує тебе"⁵. "Душа моя у дух, а дух у серце моє перетворився. Боже серця мого! ...Ніщо ж, як ти. Хто як Бог?"⁶. Тож, як і сковородинська метафізика, його структура людини демонструє тріадичний принцип, що суголосить із неоплатонічним аналогом і прадавньою українською традицією. Проте найчастіше український мислитель озвучує свою ідею "двосердечності" людини, тобто кожен з нас має "два серця" — плотське і духовне, що ворогують між собою. Велике етичне завдання людини й полягає в тому, аби слідувати приписам серця духовного, що призводить до щастя справжнього й найсолодшого. Серце ж духовне і Біблія, закон Божий — одне й те саме. Як бачимо, "двосердечність" людини є нічим іншим, як іноформою загального принципу "двоприродності", на котрому ґрунтується філософська система Г.Сковороди.

Цілком природно, що "двосердечність" породжує нескінченну рухливість людської душі. "Душа, — пише Г.Сковорода, — є *mobile perpetuum* — рухомість неперервна. Крилами її є думки, гадки, поради; вона або бажає чогось, або уникає чогось; бажаючи, любить, уникаючи, боїться. Якщо не знає, чого бажати, а чого уникати, тоді вагається, сумнівається, мучиться, як магнітна стрілка, поки не спрямує своє вістря в найдорожчу точку холодної півночі"⁷.

Суціль динамічною, плинною постає людська душа й в Р.Емерсона. Проте тут динаміка базується на одвічному "прориві" душею певних обставин-перешкод і виході на іншу орбіту, яку згодом душа (серце) знову долає, самовдосконалюючись (теорія "кільця"!). В українця "*mobile perpetuum*" людської душі є скоріше внутрішньою, душевною, що сугестує потужну енергію, замкнену в людському серці, енергію, котра не знаходила свій вихід назовні, але сягала Божої висоти. Це відбивало як певну домінанту історичної доби, так і одну з архетипових ситуацій української душі. В американця "кільцевий прогрес" індивідуальної душі наче конденсував і віддзеркалював у собі національний досвід, поступ Америки з часів першопроходців і аж до епохи зухвалих романтиків та будівничих Нового світу. В плані філософському сковородинська "постійна рухомість" душі явно перегукується з аналогічною ідеєю Оригена;

⁵ Сковорода Г. Твори. Т.2. С.70.

⁶ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.276.

⁷ Там же. С.359.

емерсонівська ж теорія суголосить з гегелівською діалектикою. Звичайно, як тільки-но людська душа (серце) і в Г.Сковороди, і в Р.Емерсона сягала Абсолюту, тобто виходила за межі часу й простору, її плин зупинявся, вона блаженствувала. Проте, рано чи пізно поставала неодмінно й проблема взаємин людського серця та Зла.

Р.Емерсон, обстоюючи "покладання" людини на себе, допускається й крайнього твердження: "...навіть якщо я був би дитям Диявола, я став би жити за законом диявола. Ніякий закон не може для мене бути священнішим, ніж закон моєї природи. Добро й зло — це лише названня, що легко переміщуються від одного поняття до іншого; правильно лише те, що відповідає моєму складу; неправильно те, що йде врозріз із ним"⁸. Глибина цієї думки в тому, що неможливо долучитися до Добра насильницьки; це можливо тільки за умов вільного, сердечного вибору. Останній же необхідно передбачає і право злого вибору — інакше він не буде вільним. Саме це й озвучує Р.Емерсон, утверджуючи право жити за законом диявола. Однак справжньої глибини ця проблема набирає лише тоді, коли зло стає онтологічно рівноцінним добру — інакше будь-яка розмова про зло несуттєва.

Американський мислитель, здається, іде на цю умову, постулюючи можливість людського серця перейматися абсолютним злом⁹. Але тут-таки, наче злякавшись абсолюту зла, він пристає до августинівської формули: "Добро — позитивне, Зло — лише відсутність Добра, воно не є абсолютним"¹⁰. Далі, особливо в есе "Про компенсації", Р.Емерсон однозначно стверджує всевищість Добра (Зверх-Душі), яка просякує собою й формує всіх і вся; акцидентальне ж зло неодмінно компенсується кінець кінцем абсолютним Добром. Отже людина, покладаючись на своє серце, може сягнути Божого раю. Таке переконання обумовлює космічний оптимізм Р.Емерсона, який неодноразово викликав справедливу критику з боку американських інтелектуалів¹¹.

Г.Сковорода, як зазначалося раніше, теж загалом пристає на августинівську формулу зла. Однак він значно гостріше й драматичніше переживає земне зло, що вряди-годи виводить його на вельми

⁸ *Emerson R.W. Selected Essays. P.179.*

⁹ *Там же. С.110.*

¹⁰ *Там же.*

¹¹ *Horton R., Edwards H. Backgrounds of American Thought. N.Y., 1956. P.60.*

сміливі (як на християнського мислителя) думки. "Воля плоті, — пише філософ, — серце світу, дух пекла, бог черева й похить його, серце нечисте є те ж саме. Це архисатана, нечиста сердечна безодня"¹². Або, іншими словами, "ніхто, ніщо, корінь і пекельне зло, жадібна безодня"¹³. При цьому — "ми самі занесли цю началородну тьму із собою, народившись із нею"¹⁴. В такий спосіб Г.Сковорода вибудовує образ "безодневого", тобто абсолютного, "началородного" "ніщо", котре постає різноманітним злом, і з яким (з якого) ми самі народилися. Це ж "ніщо" тотально, онтологічно протиставлене Богу.

Очевидно, що "ніхто (ніщо)" в українського мислителя принципово відрізняється від одноіменного поняття в М.Екхарта, де "Ніщо" — сфера найвищого, найбільіснішого буття, в якому людина, відкинувши все земне і ставши "ніщо", стає справді Божою. Не схожа сквородинська "безодня-ніщо" й з "ніщо" Я.Беме, котре є водночас і "все", тобто Богом — безосною (*ungrund*) та основою всіх істот, вічно Єдиним. ("Бог все. Він Бог, він небо й ад, а також зовнішній світ, бо від нього і в ньому генерується все"¹⁵). Можливо, певне суголосся можна відчутти поміж "ніщо" у Г.Сковороди та в М.Бердяєва. Проте, хоча останній неодноразово наголошував на українських коренях своєї антропології, все-таки між ними існує кардинальна відмінність: у М.Бердяєва з меону, "ніщо" постала як людина, так і самий Бог, що зрештою й зумовило "трьохповерхового" бердяєвського чоловіка — меонічного, соціоприродного та Божого. У Г.Сковороди, попри значний акцент на "безодневості", "ніщо", воно кінець кінцем є "відпадінням від Бога", першоматеріальним корелятом Божого Духу. Звідси у людини "два серця: ангельське й сатанинське, що борються між собою". Ці два царства у кожній людині ведуть вічну боротьбу. Коли ж "чисте серце перемогло злобну безодню, тоді ламаються ворота пекла"¹⁶. Отже, занурившись доволі глибоко в "ніщо", "Зло", Г.Сковорода, як і Р.Емерсон, все-таки зрештою повертається до християнської традиції, яка, однак, не дає переконливої відповіді на проблему теодицеї. Втім, на відміну від

¹² Сковорода Г. Твори. Т.2. С.100.

¹³ Там же. С.116.

¹⁴ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.348.

¹⁵ Див.: Фейербах Л. История философии // Собр. соч.: В 3-х т. М., 1967. Т.1. С.188.

¹⁶ Сковорода Г. Твори. Т.2. С.62.

Р.Емерсона, український філософ значно більше драматизує Зло, відтак і людина його не оптимістична, а трагічна, надривна, точніше — пекельна та ідеальна.

Оскільки "Серце наше тече. Переходить від трупу до Бога", то, цілком природно, і Г.Сковорода, і Р.Емерсон однаковою мірою обстоюють ідею людини-мікрокосму. Концепт цей — античний, і має на увазі, що людина є джерелом усіх речей, містить у собі всі закони всесвіту тощо. Проте емерсонівська особа-мікрокосм викликає показове заперечення з боку російських американістів. Так Т.Морозова, навівши слова мислителя "Світ — ніщо, людина — все; в тобі усі закони всесвіту", продовжує: "Сказано чудово, але мимоволі хочеться спитати — про яку людину власне йдеться? Адже і маркіз Де Сад — це теж людина, і Нерон — людина, і Калігула, і Філіпп II, і єже з ними..."¹⁷.

Подибуємо тут традиційну неспроможність росіянина сприймати високо індивідуалістичний, особистісний мікрокосм. Адже американський філософ у даному разі веде мову про родову якість людини; шановна ж Т.Морозова заперечує йому з позиції видової якості особи. При цьому дослідниця цілком ігнорує теорію "пропорції", за допомогою якої Р.Емерсон посутно відповідав на питання Т.Морозової: "Людське життя, — писав мислитель, — складається з двох елементів, сили та форми, і якщо ми бажаємо щасливого й здорового життя, мусимо повсякчас зберігати пропорцію цих елементів. Кожен з них у надлишку спричинює зло — болісне й руйнівне". Далі автор конкретизує, як важко людині утриматися в зоні "золотої середини". Адже "мудрець через надмірність мудрості стає дурнем". І все-таки "збереження пропорції" можливе й гідне, як цілком доступне обожнення людини через "self-reliance"¹⁸. Тож Нерон, Калігула... є редуцією людини до певної крайності (сили); справжня ж особистість — "пропорційна", така, що сповна покладається на себе, отже й на Бога, відтак є мікрокосмом.

І в Р.Емерсона, і в Г.Сковороди людина-мікрокосм однаково символізується зерниною, жолудем, сім'ям. Останнє потенційно (ідеально) утримує в собі все (всю рослину), що згодом актуалізується у

¹⁷ Морозова Т.Л. *Учение Эмерсона о "доверии к себе" и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни//Проблемы романтизма в современной американской литературе. М., 1982. С.116.*

¹⁸ Emerson R.W. *Selected Essays. P.298–299.*

певних формах у ту чи іншу історичну епоху. Щоправда, Г.Сковорода не раз звертається і до відомої християнської парадоксії: зерно через смерть відновлюється, як і серце вдосконалюється через загибель — "непотрібне з часом псується в серці і гине, а нове росте. Сіється загниле, встає запашисте; сіється жорстоке, встає ніжне; сіється гірке, встає солодке; сіється стихійне, встає Боже...". Звичайно, зазначені два символи людини-мікрокосму ("зерно — Все" та "зерно — смерть — Вище") мають за собою потужну традицію — античну, християнську, містичну, класично-німецьку¹⁹. Проте цікаве й важливе земне буття людини-мікрокосму, яке постає в емерсонівській доктрині "Людини Цільної та фрагментарної" і в сквородинському образі "Епікур-Христос".

Американський філософ твердить: "... існує Цільна Людина, яка присутня в кожному окремому чоловікові лише частково, через якусь одну здатність; тож мусимо взяти до уваги все суспільство, аби віднайти цілу людину. Справжній Чоловік не є фермером, ані професором, ані інженером, але Він є усім. Цільна Людина є і священиком, і вченим, і державцем, і продюсером, і військовим тощо. Втім у розділеному, соціальному стані ці функції розподіляються серед індивідуумів, кожен з яких намагається виконувати свою роботу. Прадавня притча має на увазі, що індивідуум, аби відновити себе, мусить колись відійти від своєї окремої праці та обійняти, поєднати у собі всі інші..."²⁰. Однак "зібрати" в такий спосіб Справжню Людину, на думку Р.Емерсона, дуже важко через надмірну атомізацію людської особи. І все-таки чималу надію автор покладає на вченого, бо в загальному розподілі функцій вчений є "делегованим інтелектом". У належному стані він представляє "Людину Мислячу", тобто таку істоту, що може поєднати в собі Природу, Минуле й Майбутнє, а це й є справжнє олюднення. При цьому, звісно, "Людину Мислячу" на кожному кроці підстерігає небезпека самообмежитися до якогось примітивного стану ("книжного черв'яка"). Запобігти ж останньому можуть прадавні принципи "Покладайся на себе" та "Пізнай природу!", що, за Емерсоном, є по суті одне й те саме²¹.

¹⁹ Див.: Чижевський Д. *Нариси з історії філософії на Україні*. К., 1992. С.63–66.

²⁰ Emerson R.W. *Selected Essays*. P.84.

²¹ Див. там же. С.84–87.

Принципово наближається до Цільної Людини, на думку Р.Емерсона, і фермер. Бо він — "природна людина" й найморальніша, найближче стоїть до Бога; відтак, "підноситься над усіма в світі, як Адам, як індіанець, як гомерівські герої Агамемнон або Ахілл". Нарешті "делегатом" Цільної Людини серед землян постає й поет, що сповіщає нас про сокровенне, найвище²². Як бачимо, в доктрині Р.Емерсона потужно даються взнаки національна традиція "Нового Адама", індіанська ідея та романтичний погляд на поета-вченого.

Сковородинський "Епікур-Христос" по-своєму означає Цільну Людину. На сьогодні з цього питання існує вже чимала література, в якій, однак, превалює етичне пояснення поєднання таких не-поєднаних начал, як епікурівське та християнське. Втім образ "Епікур-Христос", на нашу думку, є значно сугестивнішим. Він, насамперед, конденсує в собі онтологічну "двоприродність" та антропологічну "двосердечність" Г.Сковороди, але й коригує їх. Так перша з них ("двоприродність") постає в нашого мислителя або як "незлите поєднання" "вічної матерії" та Духу, або як зв'язок богоствореної матерії й Духу. Г.Сковорода напевно знав, що обидві ці теорії вельми вразливі, тому його думка й осілює поміж ними. Так само наш філософ усвідомлював і те, що органічне поєднання матеріалізму та ідеалізму чисто філософськи, раціонально — неможливо (незадовго після його смерті Шеллінг ще раз продемонстрував цю неможливість). Але в художньому образі така інтеграція більш-менш допустима. Тож "Епікур-Христос", бодай художньо, символізує ту органічну Єдність ідеального та матеріального, яка упродовж багатьох віків не дається філософам.

По-друге, в Епікура, як знамо, боги метафізично — зовсім не суттєві; проте віра в них (та інші "забобони") замулює людську душу, призводить до зла. Натомість Христос — Божий Син — виступає в християнстві як основа Справжньої Людини. У Г.Сковороди ця дихотомія — богів плотських, вигаданих та Бога істинного, сердечно-го — постає на повний зріст, обумовлює суть і ціль людського життя: позбавитися ідола тілесного й віднайти і долучитися до Людини Справжньої. Відтак, образ "Епікур-Христос" символізує зазначену дихотомію та шлях її розв'язання.

²² Emerson R.W. *Selected Essays*. P.260.

Давньогрецький філософ учив, що людська душа складається з матеріальних атомів, і після смерті людини вона теж гине, розкладається, як і будь-яка інша річ. Богоданність же та безсмертя душі обстоє Христологія. Г.Сковорода, як вже зазначалося, постулює "два серця", "дві душі" в людині — одну плотську, другу Божу; одну тлінну, іншу вічну, що й символізує сквородинський "Епікур-Христос".

Як відомо, основою людського щастя в Епікура постає "атараксія" (безтурботність), що передбачає відмову від почуттєвих екстрем, насильства однієї особи над іншою, корисних шлюбів, марновірства та честолюбства, заздрощів. Водночас "атараксія" вела до гармонії (суспільної та індивідуальної), життя за принципом "не наносити образ, але й не терпіти їх". Християнство ж відкинуло ідею помсти, суціль оперлося на концепт любові, котра генерувала багато з тих чеснот і негачій, що й епікурівська "атараксія". Хоча етичною висотою для християнина завжди слугувала стурбованість-співчуття біди та стражданям іншого. Так само "шлях Христа" передбачав обожнення людини через страждання та приниження. У філософії Г.Сковороди легко знаходимо поєднання епікурейської "атараксії" та християнської любові й "шляху Христа", що значною мірою уособлює в собі "Епікур-Христос".

Засновник епікурейства навчав: "Проживи непомітно". Це означало гармонійне спілкування у товариському гурті подалі від суспільних змагань і стресів. Спілкування це, як правило, сповнене радості, теплоти, веселості, задушевної та меланхолійної сентиментальності. Знало братерську, задушевну спільноту й християнство, яку, однак, зраджували зсередини й ззовні; переслідували і переслідувалися нею. Так само радість і щиросердність християнства проявлялися пліч-о-пліч з екзальтацією, містикою, чернечою нетолерантністю тощо. У Г.Сковороди подибуємо інтеграцію епікурейського та ранньохристиянського гурту ("Убогий жайворонок"), поєднання радості, веселості, щиросердності й барокової надрильності, містики, іноківської однозначності. Все це і багато чого іншого епітомізовано в образі "Епікур-Христос".

Таким чином людина-мікрокосм у Г.Сковороди та Р.Емерсона віддзеркалює загалом основоположні ідеї їх філософій: в українця — принципи "двоприродності" та "двосердечності"; в американця — втілення Зверх-Душі у всесвіті. Обидва мислителі звертаються до сим-

волю зернини, жолудя, рослини для означення людини-мікрокосму; хоча Г.Сковорода використовує як модель "зернина — Все", так і парадоксальну тріаду "зернина — смерть — Вище". Р.Емерсон нехтує останньою, що ажніак не свідчить про його антидіалектичність. Емерсонівська доктрина "Людини Цільної та фрагментарної" постулює можливість відродження справжньої людини-мікрокосму в "ідеальній" особі вченого, фермера та поета. Сковородинський же образ "Епікур-Христос" якнайкраще символізує повнокровну й багатогранну людину-мікрокосм, що інтегрує в собі протилежні якості.

Втім, для такої інтеграції людині необхідна була велика воля, що містилась у серці. Тож розглянемо далі типологію людської волі у філософії Г.Сковороди та Р.Емерсона.

Український мислитель, лишаючись вірним своїм першоосновним принципам, цілком природно постулює "дві волі" в людському серці: волю плотську, котра бажає всього тілесного, нижчого, підступного, соціального..., та волю Божу, Благісну. Звісно ж "всякий, хто обожнив волю свою, є ворог волі Божої і не може ввійти в Царство Боже". Але тоді виникає питання: "Навіщо людині запропонована зла воля? Краще б її взагалі не було!". Втім, Г.Сковорода (Варсава) відповідає: "Навіщо суддя пропонує беззаконникам каральні знаряддя? Заради того, що мучені ними, звикнуть коритися правді. Інакше ж, настільки б віддалялися від цієї благодійниці, якщо так мучені ледве підкоряються"²³. Тож виходить, що воля індивідуальна (зла) виконує роль карального засобу, аби насильницьки долучити людину до волі Божої.

Проте насильницьки поки що ніхто нікого до Добра не долучив; це й неможливо, бо лише за умови щиросердного, вільного волевиявлення людина може справді пристати до Вищого, але ж — і до нижчого! Однак так чи інакше, а людина, створена не за родом, а за образом і подобою Бога, мусить мати свободу волі, вільний вибір, отже й вибір лихий. Останнє в усі часи породжувало дилему: якщо сам Бог наділив людину свободою волею, котра може обирати зло, тоді, по-перше, Бог містить у собі можливість зла і, по-друге, Вседобрий сам допускає на землі зло, отже не є Вседобрим. Традиційно ця дилема вирішувалася через ідею "Блага цілокупного світопорядку", "на-

²³ Сковорода Г. Твори. Т.2. С.94–95.

перед визначеної гармонії" тощо. Приміром, Фома Аквінський твердив: "... очевидно, що форма, котру передовсім має на увазі Бог у своїх створіннях, є благо цілокупного світопорядку. Одначе цілокупний світопорядок вимагає, аби деякі речі могли впасти в недосконалість і час від часу впадали в неї. Таким чином Бог, обумовлюючи в речах благо цілокупного світопорядку, як наслідок і немовби акцидентально обумовлював і псування речей"²⁴. Лейбніц вже у XVIII ст., збалансовує індивідуальну (злу) волю та Божу через ідею "напередвизначеної гармонії"²⁵.

Г.Сковорода зазвичай не заглиблюється в традиційні перипетії волі індивідуальної та Божої, хоча з огляду на магістральні ідеї нашого філософа його теорію волі можна було б зрештою витлумачити по-томістськи чи по-лейбніціанськи. Водночас, надривний та потужний заклик Г.Сковороди "роздерти серце" (тобто індивідуальну, "злу" волю)²⁶ або, в полегшеному варіанті, зробити свою волю цілковито Божою, а Божу — своєю²⁷, суголосить великою мірою з протестантським поглядом на "свободу волі". Причому суголосся це, можливо, більше, аніж в американця Р.Емерсона, що ще раз підтверджує чималий вплив на українця реформаторської ідеї. Нарешті, відомі сквородинські заглиблення в "Ніщо", бодай акцидентально уможливають провести певні "контурні" паралелі між свободою волі у Сковороди та Бердяєва. Втім, глибока схожість є, звичайно, і з Ральфом Емерсоном.

В есе "Доля" американський мислитель пише: "Подих волі просякує собою одвічно універсум душ і спрямовується до Справедливого й Необхідного. Саме це повітря вдихають і видихають усі інтелекти, саме цей вітер вдихає порядок і форму в усі світи... Зазвичай якась одна людина краще за іншу репрезентує волю Божого Провидіння стосовно тієї чи іншої епохи"²⁸. Отже, Р.Емерсон, демонструючи своє знання Анаксимена, постулює в людині й у світі Божу волю. Проте, на відміну від сквородинської дихотомії "Божа воля — зла (індивідуальна) воля", він утверджує градаційну різницю: хтось уособлює цю

²⁴ Цит. за кн.: Таранов П.С. *Анатомія мудрости: В 2-х т. Сімферополь, 1997. Т.2. С.16.*

²⁵ Лейбніц Г.В. *Соч.: В 4-х т. М., 1989. Т.4. С.165 (і далі).*

²⁶ Сковорода Г. *Твори. Т.2. С.94.*

²⁷ Там же. С.99.

²⁸ Emerson R.W. *Selected Essays. P.377.*

Волю краще, хтось гірше. В останньому чітко відлунює емерсонівська онтологічна концепція "диференціації та градації", за якою все окремо суще градаційно прагне й здійснюється до Зверх-Душі.

Водночас, традиційно суперечливий погляд Р.Емерсона на людину уможливорює й деконструкцію його теорії волі. Справді, якщо чоловік (отже й його воля) "є рухливою шкалою, котра ідентифікує його або з Першою Причиною, або з плоттю його тіла"²⁹, то тоді виходить, що у людини дві волі — Божа і тілесна, індивідуальна. Так само, коли "досконалість людини тим більша, чим більший її індивідуалізм і сепаративність"³⁰, тоді, воленс-ноленс, індивідуальна воля обумовлює ціннісну висоту особи. З іншого ж боку маємо твердження: "...індивідуум завжди помиляється, однак людський Загал — завжди досконаліший"³¹. Відтак не дивно, що Р.Емерсон то підносить на котурни зухвалий індивідуалізм і нонконформізм, то радить людині змиритися з місцем, суспільством, оточенням, які їй надало Провидіння, та повністю підкорити себе Його дії. Філософа не бентежить відверта непослідовність, бо Воля Божа — непередбачена, Вона може діяти то в індивідуальному, то в колективному. Тому Р.Емерсон не вдається до таких екстрем, як сковородинське "розірви серце!"; натомість він волю особи робить Волею Зверх-Душі.

При цьому письменник "смакує" ознаки того, що в індивідуальну волю людини увійшла Божа. Передусім, чоловіком оволодіває цілковите переконання, що його воля скеровується універсальною силою, тому цю волю неможливо змінити. "Розуміння поступається їй, афектація пасує перед нею. Бо перцепція — холодна, доброта ж умирає в бажаннях... Лише інтеграція всіх цих якостей може генерувати енергію волі. Проте рушійною силою тут має стати конверсія людини у волю Божу...". Тоді наш герой підноситься над суспільством, "якому завжди бракує волі, тому-то воно потребує рятівників і релігій. Він йде єдино вірним шляхом до мети, і весь світ стає для нього підніжжям. Він же для інших — самий світ..."³². Не дивно, що Ніцше так кохався у філософії Емерсона.

²⁹ Emerson R.W. *Selected Essays*. P.302.

³⁰ Там же. С.332.

³¹ Там же. С.300–301.

³² Там же. С.378.

Отже, в цілому і Р.Емерсон, і Г.Сковорода ідеалізують тотальну абсорбацію індивідуальної волі Божою, вбачають у цьому Благо. Проте українець, різко диференціюючи "дві волі", ладен використати особистісну волю як "каральний засіб" для долучення людини до Бога. Так само лунає й заклик "роздерти серце", аби уможливити повніше осягнення Всевишнього, хоча останнє реалізується й полюбовно, широю вірою. Натомість американець градаціює свободу волі, ратує за пасивне і активне, індивідуалістичне і колективне підпорядкування власної волі Божій. Сковородинська теорія волі густо замішана на принципах "двоприродності" й "двосердечності", протестантській негації свободи волі, православної вірі. Емерсонівський погляд на волю укорінений в трансцендентальне розуміння Зверх-Душі та форм її еманачії в Природі, людині. Нарешті, філософський дискурс Г.Сковороди і Р.Емерсона дозволяє, бодай інтертекстуально, потрактувати свободу волі в рамках концептів "блага цілокупного порядку" та "напередвизначеної Гармонії", хоча самі філософи й не виходять прямо, безпосередньо на ці ідеї. Водночас людська воля, що "оселилася" в серці людини, нерозривно пов'язана у них із людським характером.

Подивимося коротко на типологію людського характеру в творах Г.Сковороди та Р.Емерсона.

Український філософ виходив із принципу "кожен є тим, чиє серце в ньому: серце вовче — істинний вовк, хоч обличчя людське; серце боброве — є бобер, хоча вигляд вовчий; серце вепрове — є вепр, хоча вигляд бобровий. Кожен є тим, чиє серце в нім"³³. Показовим тут є, по-перше, те, що характеристична домінанта людини ототожнюється із серцем, а по-друге й те, що сердечно-характеристична сутність особи розходить з її зовнішністю. Подибуємо, таким чином, типовий для Г.Сковороди симбіоз християнської індивідуальності серця-характеру та прадавньої української антитетики в антропології. Нагадаємо також, що невідповідність суті людського характеру та зовнішності людини стане одним з головних модусів романтичного портретування. А гегелівська формула художнього характеру базуватиметься на конкретній особливості (індивідуалізованості), характеристичній повноті та "єдиному суб'єктивному центрі"³⁴.

³³ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.152–153.

³⁴ Гегель. Естетика: В 4-х т. М., 1968. Т.1. С.245.

Втім, Г.Сковорода продовжує: "Кожен є тим, де серцем сам"³⁵. А це означає, що людський характер-серце може бути як незмінним, так і еволюціонуючим (деградує). Приміром: "Наркісе! Тепер із повзучого черевиська постав ти пернатим метеликом. Тепер ти воскрес-таки!"³⁶. Важлива тут сама ідея еволюціонуючого (змінного) характеру людини. Адже Античність, як відомо, артикулювала сталий (хоча й багатогранний) характер (Теофраст, Плутарх); Середньовіччя — обожнення смертного (Августин); Відродження — богорівний, гармонійний індивідуум; Бароко — надривно-суперечливу, але й єдину особистість; Класицизм — раціонально-ідеалізований типаж, а Просвітництво — земного "self-made man (а)" та моральну людину. Щоправда, Дж.Свіфт, полемізуючи з Д.Дефо, створює й принципово змінні характери, які, однак, почнуть осмислюватися сповна лише на рубежі XVIII–XIX ст. Тож Г.Сковорода, постулюючи змінний та сталий характер людини, наче увінчував своєю думкою прадавню культурну традицію та ініціював нову.

Звичайно, як і св.Августин, наш філософ пов'язує характеристичну еволюцію передовсім з обожненням людини, з "другим народженням". Останнє робить смертного справді вільним, свободним. "Тлінний кумир обмежений, закритий тісністю, — пише Г.Сковорода. — Духовна ж людина вільна. У висоту, в глибину, в ширину літає без меж. Не заважають їй ні гори, ні ріки, ні моря, ні пустелі. Провидить віддалене, прозирає приховане, заглядає у минуле, проникає в майбутнє, ходить по поверхні океану, входить зачиненими дверима. Очі її голубині, орлині крила, прудкість оленя, лєвова відвага, вірність горлиці, вдячність лєлеки, незлобність ягнати, швидкість сокола, журавлина бадьорість. Тіло її — діамант, смарагд, сапфір, яшма, фарсис, кристаль і рубін. Над головою її літає седмиця Божих птахів: дух смаку, дух віри, дух надії, дух милосердя, дух поради, дух прозріння, дух чистосердя"³⁷.

Небесно-натхненне "друге народження" у Г.Сковороди якнайкраще підводить нас до концепту характеру в Р.Емерсона. Бо американець починає з того, чим закінчив українець — з ототожнення людського характеру та Ідеалу, Душі. Він розрізняє талант і харак-

³⁵ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.152.

³⁶ Там же.

³⁷ Сковорода Г. Твори. Т.2. С.46.

тер; перший вдало тримається старого, битого шляху, другий має силу й мужність торувати новий шлях і сягати вищої мети. Причому характер сам по собі утворює "всюдисущу теперішність", що показує всім ті можливості й досконалості, про які й подумати раніше ніхто не наважувався. Тут подибуємо часто озвучувану атрибутику емерсонівського Ідеалу — самодостатність, "всеперемагаючу теперішність", вищість мети, супертворчу силу характеру, що формує обставини та події.., хоча тут-таки постає питання: як за "абсолютної теперішності" можна бачити недоліки минулого або рухатися до "вищої мети", або "затмарювати імпресії від окремих подій" тощо. Так само, зайве вже захмарно (як на смертного) звучить думка: "Людина ніколи не здіймається так високо, як тоді, коли вона не усвідомлює, куди вона прямує"³⁸.

Втім, таке безостережне ототожнення людського характеру з Ідеалом показує лише для ранньої думки Р.Емерсона. В "Досвіді" та у "Фатумі" загальна картина змінюється: під впливом еволюціоністських теорій філософ акцентує роль темпераменту, що суттєво обмежує всевладність характеру, а часом темперамент взагалі виступає неборимим "вето", "силою-лімітацією" в людській конституції. І все-таки мислитель залишається вірним вищій Зверх-Душі, котра, бодай несподівано й непередбачено для людини, бере в ній гору. Така ж логіка притаманна і сходженню емерсонівської людини до Свободи. В "Зверх-Душі" це відбувається навіть без звичної градації, а миттєво й абсолютно. У "Фатумі" ж "особистість лімітується організацією, а перед нею відкривається свобода — Краща, Найкраща". Так "доля-лімітація переливається у свободу, а свобода — в долю", аж поки, не витончившись і не вдосконалившись, людина не сягає "Прекрасної Необхідності"³⁹.

Нарешті в "Досвіді" Р.Емерсон виразно постулює й імпресіоністичну характерологію. "Людська душа ніколи не торкається речей в собі", а дивиться на світ суб'єктивно. "Життя ж індивідууму складається з ланцюга настроїв, які зрештою виявляються багатокольоровими лінзами, що забарвлюють світ своїми відтінками; і кожна з них показує лише те, що знаходиться в її фокусі"⁴⁰. Мимоволі пригадуєш

³⁸ Emerson R.W. *Selected Essays*. P.238.

³⁹ Там же. С.289, 382, 390.

⁴⁰ Там же. С.288–289.

тут класичну метафору Г.Джеймса — "Дім літератури", де схожим чином викладені "ази" художнього імпресіонізму⁴¹. А це ще раз підтверджує, що американський імпресіонізм, як, до речі, й український, еволюціонував із самотнього національного романтизму⁴².

В цілому ж, і Р.Емерсон, і Г.Сковорода однаковою мірою укорінюють людський характер у Серце або Душу. Проте "двоприродність" українця обумовила характер смертного ("вовка") і характер Божої людини; до того ж характеристична сутність сквородинської людини розходилася з її зовнішністю. В американського мислителя теж подибуємо дуалізм: характер-Ідеал і характер, обмежений темпераментом. У Г.Сковороди зустрічаємо змінний (еволюціонуючий) характер, у Р.Емерсона — плинну імпресіоністичну характерологію (ланцюг настроїв), що, напевно, пояснюється глибоким відчуттям змінності (онтологічної та антропологічної) в обох письменників. Нарешті, романтичне розуміння людського характеру природно уможливує його вихід до Свободи — абсолютний та миттєвий вихід або опосередкований долею-лімітацією.

Зрозуміло також, що подібна характерологія мала й глибоку соціальну і культурну імплікації для України та США. За океаном характеристична людина Емерсона якнайкраще суголосила з традиційним американським індивідуалізмом, динамізмом, ініціативністю, надихала молоду Америку на звитяжну дію — соціальну, політичну, духовну, хоча, як часто трапляється, характеристичний порив емерсонівської людини живив подекуди й малоетичну дію — антигуманну, імперіалістичну⁴³. В Україні, за умов дегуманізації життя, сквородинська характерологія вказувала шлях до Вищого й Доброго, закликала "не судити за лицем", а дошукуватися Істини, пробуджувала в серці українця таку дорогу (особливо на той час) ідею Свободи.

Шлях до Свободи, Блага в серці людському лежав через віру. Звичайно, Г.Сковорода — мислитель, передовсім християнський — набагато більше розмірковує про віру, аніж Р.Емерсон. Утім, їхні думки демонструють цікаву типологію.

⁴¹ James H. *The Art of the Novel*. N.Y., 1947. P.46.

⁴² Див.: Пригодій С.М. *Літературний імпресіонізм в Україні та США*. К., 1998.

⁴³ Див.: Морозова Т.Л. *Учение Эмерсона о "доверии к себе" и проблема индивидуализма в американской общественной и духовной жизни//Проблемы романтизма в современной американской литературе*. С.101–127.

Г.Сковорода цілком природно міг би сказати услід за Тертуліаном та Августином: "Вірую, бо безумно" та "Вірую, щоб зрозуміти". Тобто вірую, а не розумом людина сягає Істини, Добра, Краси. Віра ж утримує нас у зоні людського, гуманного, справжнього. При цьому, одначе, наш філософ радить сліпо покладатися на Святе письмо, хоча сам доволі вільно користується текстом Біблії, та й вряди-годи рече: "Вся Біблія є порох і земля, але та, що приспала багатокіле колесо вічності Божої"⁴⁴. Отже, як і всюди у Г.Сковороди, тут проглядає "двоприродність" — Біблія "зовнішня", "образна" та Біблія посутно-Божа, що відкривається через складну символіку.

Благочестя, віра в українського мудреця різко протиставляються церемонії, обряду чи образу благочестя. Перші є "Божим вогнем, словом", якими розпалюється серце до Бога, другі ж — "зовнішніми видами чи значками". Коли ж "маска позбавлена своєї сили, у той час залишається одна лицемірна облудність, а людина — гробом розфарбованим"⁴⁵. Такий дискурс наче продовжує відому полеміку XVII ст. між поборником православ'я та протестантом. Лише наш філософ у даному разі підтримує протестанта.

Нарешті, викликає спротив традиційна інтеграція Г.Сковородою віри та страху Божого. "Не бачу його (Бога. — С.П.), але знаю й вірую, що він є, — пише філософ. — А коли вірую, тоді й боюся, боюся, щоб не розгнівати його, шукаю, що є таке, яке йому добровідне. Ось любов! Знання Боже, віра, страх і любов до Господа — один ланцюг. Знання — у вірі, віра — у страхі, страх — у любові, любов — у виконанні заповідей, а дотримання заповідей — в любові до ближнього, любов ще не заздрить тощо"⁴⁶. Проте, якщо Вседобрий (Бог) спонукає смертного до страху, тоді його Вседобрість — проблематична. Так само "віра — у страхі" — те ж саме, що й індивідуальна воля як "каральний засіб" задля долучення особи до Божої волі. Тим же, по суті, є й "страх — у любові".

Щоправда, Г.Сковорода не завжди поєднує віру, страх і любов. Вряди-годи він пристає на традиційну тріаду "віра — надія — любов", наділяючи її розкішною середньовічною символікою⁴⁷. Однак

⁴⁴ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.384.

⁴⁵ Там же. С.148–149.

⁴⁶ Там же. С.180.

⁴⁷ Там же. С.148.

найприкрішої суперечності наш філософ допускається в питанні вільного віросповідання. З одного боку він твердить: "Хто переслідує людину за віру, є найголовніший ворог Божого людинолюбства", застерігає, "щоб ангельська любов до Бога не перетворила людину у диявола для людей". З іншого ж боку лунає: "За числом ангелів розділить увесь рід людський на два роди: на вишній і нижній, на правий і лівий, на благословенний і на відторгнений. Тепер можна запитати будь-кого: "Ти наш чи від наших супостатів?"⁴⁸. Останнє, на жаль, не поодиноким випадком і свідчить, що в уяві Г.Сковороди уживалися два різновекторні принципи — вільного віросповідання та "віросповідального ригоризму". Думається, що це — наслідок православної та протестантської традицій, зокрема і сквородинського погляду на людину взагалі.

Вельми схожим (і відмінним) є погляд на віру в Р.Емерсона.

Як і Г.Сковорода, він категорично вивищує віру над раціональним пізнанням: "Віра робить нас, а не ми віру, — пише Емерсон, — віра ж продукує свої форми. Всі намагання створити систему лишаються такими ж холодними й марними як і новітнє покоління французів Раціо"⁴⁹. Американець сподівається, що через справжню Віру в недалекому майбутньому Краса й Істина заговорять мовою оракула до народів Заходу, як Вони свого часу інспірували й обожнювали душі людей Сходу.

Втім, Р.Емерсон різко диференціює справжню віру та штучну. "Віра, що базується на авторитетах, не є вірою, — стверджує філософ, — покладання на авторитети визначає занепад релігії, згортання душі". Саме це й спіткало історичне християнство, яке витворило ідола з персони Христа, догматизувало ритуал, але забуло про душу, котра "не знає персони, а заохочує кожну людину експанувати до повного кільця універсума"⁵⁰. В такому закиді Емерсона, окрім іншого, явно звучить традиційний апофатичний контраргумент супроти катафатичного. Та головне — американець виводить усі біди догматизованої Віри зі "східного монархічного Християнства, що збудоване на лінощах і страсі". Саме воно "перетворило друга людини (Хри-

⁴⁸ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.148.

⁴⁹ Там же. С.300.

⁵⁰ Emerson R.W. Selected Essays. P.114.

ста. — С.П.) в кривдника людини⁵¹. Автор, здається, суціль забуває тут про американський кальвінізм, натомість на всі боки деталізує дихотомію "віра авторитарна — віра душевна". Нарешті, лунає: "колись серед стоїків усі були стоїками, тепер же серед християн — де християни?"⁵².

За допомогою тих же стоїків Р.Емерсон чітко вказує шлях до справжньої віри. "Слухайся себе, — пише він, — те, що вказує на Бога в мені, сповнює мене силою. Те, що вказує на Бога поза мною, робить мене наростом-паразитом, відтак зникає будь-який сенс мого існування". Звідси висновок: істинна віра, Христос, святі, генії — цінні своєю "благодатною провокацією", тобто силою, що пробуджує й активізує в людині прекрасне Боже, і, зрештою, підносить особу "вище за себе!". Звісно, напрошується питання: "А де при всьому цьому людина, індивідуум?". Р.Емерсон уточнює: "невелика користь надати мені щось, але велике благо дати мені змогу самому зробити з себе щось". Втім, останнє знову-таки сповна обумовлюється Богом⁵³, тож "справжня віра" через "благодатну провокацію" принципово нагадує собою пуританський бунт супроти церковних авторитетів, але й жорстоке, повне підкорення індивідуума Богові. Звідси й емерсонівський погляд на молитву.

"Молитва, — твердить філософ, — що прохає якогось окремого блага, а не суцільного, абсолютного, є порочною". Здавалося б, автор пристає тут на відому патристичну, містичну думку (приміром, Екхартову). Але він пропонує свою аргументацію: "Молитва, звернена назовні, — уточнює Р.Емерсон, — просить, аби якась стороння допомога подалася якимось стороннім благодійником; від цього вона (молитва) губиться в безкінечних лабіринтах природного й надприродного, феноменального та чудового". Проте людина, що через "покладання на себе" поєдналася з Богом — не просить! Її молитва — справжня молитва — є "спогляданням фактів життя з найвищої точки зору. Це — монолог споглядаючої та тріумфуючої душі. Це Божий Дух, що проголошує свої роботи добрими"⁵⁴. Мимоволі хочеться запитати: "Якщо Бог споглядає та схвалює зроблене

⁵¹ Emerson R.W. *Selected Essays*. P.114.

⁵² Там же. С.200.

⁵³ Там же. С.115.

⁵⁴ Там же. С.195.

собою, тоді до чого тут молитва смертного?". Втім, у тому-то й суть емерсонівської молитви, що вона цілком поглинається "покладанням на себе", відтак трансформується на речення Бога. Отже, зникає як молитва!

Зрозуміло, Р.Емерсон всіляко картає "інший різновид фальшивої молитви — наші співчуття та каяття". Бо ж вони свідчать про недостатню "самодовіру", про брак волі. Тому, наполягає письменник, якщо співчуття не допомагають, робіть свою справу, і це вже само по собі зменшить зло. "Назагал, наші співчуття — ниці, — звиряється автор. — Замість того, щоби сидіти та скиглити, краще шокотерапевтично довести до страждучого всю правду і повернути його до життя. Далі, природно, Р.Емерсон оспівує "самодостатню людину" ("self-helping man"), якій сам Бог допомагає⁵⁵.

Таким чином, в поглядах на віру Р.Емерсон та Г.Сковорода виказують чимало аналогічного. Обидва ставлять віру вище за раціональність, диференціюють поміж вірою штучною та істинною, осілюють між свободою віросповідання та віросповідальним ригоризмом (Сковорода) і поміж індивідуальним "самопокладанням" у вірі та жорсткою Божою детермінацією (Емерсон). При цьому українець поєднує у вірі "страх перед Богом", хоча подекуди обходить ся й без нього. Так само американець фіксує чуття страху й зачарування перед Богом⁵⁶, а втім, вінцем "покладання на себе" постає чиста Благість. Водночас Р.Емерсон постулює "страх і лінощі східного монархічного християнства" як основу догматизації та профанації історичного християнства взагалі; з іншого боку, мислитель всіляко ідеалізує саме східну релігію, що потужно надихала людей Сходу, сподівається, що така справжня Віра прийде і на Захід⁵⁷. Нарешті, ідеал "покладання на себе" в Емерсона поглинає в собі молитву смертного, перетворює її на Боже споглядання та схвалення своєї роботи.

Далі кордоцентризм Г.Сковорода та Р.Емерсона демонструє майже цілковиті схожості, що увільняє нас від заглиблення в деталі.

Так, обидва мислителі пафосно наголошують на біблійній "прототипі Серця (Душі)" як головній передумові для сходження Бога,

⁵⁵ *Emerson R.W. Selected Essays. C.195–196.*

⁵⁶ *Там же. С.221.*

⁵⁷ *Про вплив на Р.Емерсона східних релігій див.: Versluis A. American Transcendentalism and Asian religions. N.Y., 1993.*

віри в людину. Щоправда, Г.Сковорода, покладаючись на Епікура, абсолютизує ідею простоти й легкості, постулюючи принципи "все потрібне (необхідне) — легке", "все непотрібне — важке"; "все потрібне — корисне — легке", "все непотрібне — некорисне — складне". Бо, "якщо благо трудне, то Бог причина світу, що страждає"⁵⁸. Втім, така екстрема доволі скоро приводить Г.Сковороду до самозаперечення: якщо Боже (необхідне) — найпростіше і найлегкіше, тоді навіщо "розжовувати" "двоприродність світу", розгадувати "сплетену із загадок і запечатану таємницями книгу" тощо⁵⁹. Була своя крайність і в Емерсона: "душа, котра здіймається до Бога, — пише він, — є простою й істинною; вона не має рожевих ілюзій, не має гарних друзів, не виявляє лицарства, не знає пригод, не бажає захоплення, живе лише теперішнім..."⁶⁰. Мимоволі думаєш — а чи варта така душа людського устремління?

Водночас принцип сердечної простоти підводив обох мислителів до певної негачії книжкового знання, традиції. Г.Сковорода, услід за Гераклітом, учив: "Той, хто читає численні, до того ж з різними думками, книги, не буде благоченним". Більше того, "якщо наш вік або наша країна має мудрих мужів набагато менше, ніж в інші віки і в інших сторонах, то причиною тому є те, що блукаємо по незліченних і різнорідних стадах книг без міри, без розбору, без гавані... Піфагор, розжувавши один трикутник, як наситився? Давид, розкусивши лиш тінь ковчега, як просвітився! Розжуй одну преславну славу — і в численні помешкання Божого цього лабіринту відкриється тобі вхід і вихід"⁶¹. Аналогічно й Р.Емерсон закликав американців не "розпиляти" власну душу вивченням інших, минулих авторитетів і традицій, а якомога повніше покластися на себе. Адже "самодостатність — атрибут Всевишнього, і чим більше вона сповнює нижчі форми, тим більше вони обожнюються"⁶². Відтак, не зовнішні впливи, а "самопокладання" людини робить із неї Людину; чи, принаймні, великі таланти, генії, служать для неї "благодатною провокацією", що вивіщує людину "над ними".

⁵⁸ Сковорода Г. Твори. Т.2. С.98.

⁵⁹ Там же. С.152.

⁶⁰ Emerson R.W. Selected Essays. P.220.

⁶¹ Сковорода Г. Твори. Т.2. С.39.

⁶² Emerson R.W. Selected Essays. P.191.

Нагадаймо, одначе, що зазначені позиції Г.Сковороди та Р.Емерсона не репрезентують сповна українську й американську гуманітарну думку. Так, неважко провести відому паралель між Г.Сковородою та І.Вишенським стосовно негачії "багатокнижжя". Проте ж були й традиції братчиків, просвітителів, Київської школи тощо. В Америці уже в середовищі пуритан, як зазначалося, уживалися два спрямування — суцільне покладання лише на Біблію та інтеграція найширшого світського знання з новоанглійською ідеологією. В часи ж Р.Емерсона існувала високоінтелектуальна школа Сент-Луїських неогегельянців, що філософськи стояла не нижче (а, може, й вище) за емерсонівський трансценденталізм⁶³. З іншого ж боку, в загальнокультурному контексті України й США ідеї Г.Сковороди та Р.Емерсона, як відомо, працювали на культурницьке й національне самоствердження, самоідентифікацію, отже, мали й свій конструктив.

Нарешті, сердечної глибини, отже Бога, людина у Г.Сковороди та Р.Емерсона могла сповна досягти шляхом спорідненої праці.

В цілому ж, як ми бачили, типологія "Серця" в українського та американського мислителів демонструє такі аспекти: "двосердечність" і дихотомію "індивідуум — рефлектор Духу"; "mobile regretium" душі (Сковорода) і "кільцева прогресія" душі (Емерсон); принципово схоже тлумачення проблеми "Серце — зло", хоча у Г.Сковороди останнє більш драматичне й глибоке; "Людина Цільна й фрагментарна" в американця та "Епікур-Христос" в українця; "дві волі" Г.Сковороди та "градаційна воля" Р.Емерсона. Обидва філософи ототожнюють людський характер з Душею, виявляють у ньому дуалізм, еволюційність і плинність, а також здатність сягати Свободи. Вельми аналогічно потрактовується письменниками й поняття віри, "сердечної простоти", "багатокнижжя" та традиції, а також "спорідненої праці".

⁶³ Див.: Copleston Fr. *A History of Philosophy. V.VIII. N.Y., 1994. P.265–303.*

ПАСІОНАРНА ЕНЕРГІЯ МИСТЕЦЬКОЇ УКРАЇНИ

Доля українців — запліднювати власною енергією інші народи. На меті — сказати лише про найвищих митців, які безперечно вплинули на якість мистецтва ХХ ст. у світі.

Мистецтво початку ХХ ст., що зветься "класичним авангардом", багате на визначних художників. На мистецькому Олімпі українець Олександр Архипенко — серед найперших. Визначення "геній" у цьому випадку не є перебільшенням. О.Архипенко народився 1887 р. в Києві. В 1902–1905 рр. навчався в Київській художній школі та у свого батька, який, до речі, не симпатизував мистецьким уподобанням сина — мріяв зробити з нього інженера. Але саме він, пояснюючи синові красу будь-якого механізму, його функціональність, здатність до руху, закладав засади майбутнього — авангардне мислення Олександра. Від батьківських уроків у скульптурі О.Архипенка народився кінетизм, потреба вибирати суттєве, а також інтерес до нових, нетрадиційних матеріалів — сталі, плексигласу, до рухомої скульптури, яка пізніше отримає в світі назву "Архипентури". Поряд із першими інженерними враженнями юності не менш вагомими виявилися впливи звичайного оточення, зокрема керамічний посуд, глечики — вони невід'ємна частина побутової культури України. Віталій Коротич, який зустрічався з О.Архипенком в Америці у 1962 р., наводить спогад скульптора: "Батьки купили дві вази для квітів... зовсім однакові. Я роздивлявся їх, ці два предмети... мені захотілося поставити їх близько один до одного. Я це зробив... І що я побачив? Нематеріальну, уявну третю вазу, яку створювала порожнеча між двома дійсними вазами"¹. Так було відшукано основний принцип архипенківської модерної скульптури. Знахідка "відкритої форми" на інтуїтивному рівні відбулася саме в київському домі батьків. Отже, самотність його авангардного мислення виросла в Україні.

¹ Див.: Коротич В. Слово про Архипенка // Олександр Архипенко: Альбом. К., 1989. С.9.

У просторі Парижа, Берліна, Нью-Йорка винайшлися форми для втілення дитячих прозрінь Архипенка. Кінець кінцем, генію не так багато треба, щоб відбутися: дитяча вразливість й працьовитість художника. Ці дві сили спонукають до відкриттів. Метафоричний, конструктивний реалізм О.Архипенка унаочнює глибину біографічного відбитка. Він є рушійною силою в усьому подальшому, в новаторстві, в оригінальності. Можна заперечити тим дослідникам, які відмовляють Архипенкові в українстві, мовляв, виїхав у 1908 р. і ніколи не повертався. Живився ж майстер її імпульсами, культурою Трипілля, Кагарлика, Київщини.

Із записів скульптора відомо, до якої міри важливими для нього були спостереження за роботою сільських керамістів. Причарували таємничі знаки із археологічних знахідок, могутньою силою дихали на Архипенка форми скіфських баб. Їхні безликі обличчя, полущені, поїдені віками тіла переконували міццю. Мабуть від них пробудився особливий дар — бачити сутність речі, узагальнювати форму.

Із глибокого розуміння визначальних принципів єгипетської скульптури походять ушлюблені "контррельєфи" Архипенка. Все вивчене й творчо пережите наводило на думку про символічну багатозмістовність шедеврів. І це в той час, коли в Парижі, куди скульптор переїздить у 1908 р., популярною була салонно-оповідальна скульптура. Але й високий реалізм О.Родена не влаштовував Архипенка. Він відчував ритми нового століття. Геній художника, як чутливий сейсмограф, уловлював футуристичність, динамізм майбуття. Скульптор був знайомий з Ейнштейном — отже, розумівся на нових можливостях науки. В Парижі Архипенко віддав належне кубізму, але не підпав під диктат і цього напрямку — пішов власним шляхом. Мріяв про модерну скульптуру як пластичний "портрет" свого часу.

Пам'ятаєте в записах Бориса Пастернака: "Метафоризм є наслідком усвідомлення людиною короткого власного життя та колосальних завдань, поставлених перед собою. При цій невідповідності людина примушена дивитися на речі по-орлиному і висловлюватися на рівні миттєвих осяянь". Архипенко занотував власні думки щодо ролі недовисловленого — метафоричного образу: "Світ хотів би, щоб митець виклав усе, як на долоні. Щоб той світ прийшов і без ніякого зусилля побачив усе. Я мислю, що в такому разі не було б ніякої творчості... Митець дає глядачеві імпульс, що штовхає і

його, глядача, згідно із законами універсального руху. Коли подати глядачеві символ, він мусить почати й сам творчо мислити... Символ підказує, наводить на думку, наводить на відчуття, символ існує тривимірно в просторі"².

О.Архипенка вважали своїм учителем Манцу, Джакометті, Цадкін, Мур, Калдер, Кавалерідзе. Майстра шанували в "Салоні незалежних". Архипенка захоплено вітав Аполлінер. Тоді в Парижі була мода на південних слов'ян: Екстер, Синякову, М.Бойчука, братів Мурашків, Левицьку та ін. У 1914 р. Аполлінер видав статтю, де, зокрема, писав: "Перш за все Архипенко шукає чистоти у формі. Він виплеканий найкращими традиціями. Чари його творів у внутрішній гармонії... В духовності його мистецтва відчутні релігійні віяння, що сформували його темперамент, церковні та наївні твори, без сумніву, причарували його в дитинстві"³.

Він відкриває школи в Парижі, в Берліні, після 1923 р. — в Америці. Архипенко щедро дарує ідеї. Від його контррельєфів народжується напрям "залізного конкретництва". Із винайденням скульптури з плексигласу до засобів виразності долучилося штучне освітлення скульптури зсередини, що додало їй екзальтованої духовності, майже дематеріалізувало її. Це знову був подарунок генія мистецькому світу. Але інколи Архипенко, ніби-то озираючись, різьбив квіти в керамічному глечики та ще й підмальовував їх якими, як на українських вишиванках, фарбами. Прокидалася ностальгія, в якій признався собі великий майстер, коли в 1964 р. мріяв приїхати в Україну на Шевченківські свята. Бо ж не випадково ще в 1933 р. зробив портрет Т.Шевченка. Зважаємо на Архипенкові слова: "Хто знає, чи думав би я саме в такий спосіб, якби українське сонце не запалило в мені туги за невідомим, якого я навіть не усвідомлюю"⁴.

Тільки смерть майстра стала на перешкоді його обіймам з батьківщиною.

Понад півстоліття ім'я Архипенка офіційним мистецтвознавством замовчувалося в Україні, так само як імена К.Малевича, В.Кандинського, О.Екстер, Д.Бурлюка, М.Бойчука. Їхні образи існували в переказах старшого покоління художників.

² Див.: Коротич В. Слово про Архипенка // Олександр Архипенко. С.20.

³ Див.: Apollinaire G. Chroniques d'art (1902–1918). Paris, 1914. P.228.

⁴ Див.: Коротич В. Слово про Архипенка // Олександр Архипенко. С.8.

КАЗИМИР МАЛЕВИЧ — ВИНАХІДНИК СУПРЕМАТИЗМУ

Нефігуратив К.Малевича трансформував художнє мислення світу мистецтв ХХ ст. Пам'ять про художній світ хати-мазанки була важливим емоційним та естетичним чинником становлення "Малевича-мужицького" (вираз Д.Горбачова). За ідеєю винахідника супрематизму, "біле полотно зображує білий простір, а не синій, тому що синє не віддає реального уявлення безкінечності". Враження про біле — космос, то біле — хату К.Малевич поклав в основу художньої системи, що виводила за межі Арістотелевої зображальності, формувала нову художню філософію і спосіб бачення "внутрішнім зором", спосіб зображувати ідеї.

Квадрат, коло і хрест у композиціях К.Малевича — теж з глибин народного мислення та знаковості. Вони розакцентовані відносно вертикально-горизонтальних векторів, що споріднює супрематизм із всеохоплюючим космосом міфологічної свідомості. Хрест, що найчастіше з'являвся в селянських серіях, у посткубізмі та в супрематизмі К.Малевича, — цей знак обумовлений відчуттям філософії української хати, її обрядових, символічних та естетичних функцій: хрест — православ'я, хрест як деталь розписів, килимарства. Хрест, зображений із птахом і вазоном, уособлює древо життя. Геометричні структури супрематизму символізують світовий розквіт, космос, добрі сили, рух космічної речовини. Безсюжетні композиції К.Малевича, так само як і узагальнені структури народного декоративно-ужиткового мистецтва, стверджують пріоритет вічного над скороминущим і частковим.

Вплив К.Малевича на образ мистецтва ХХ ст., на саму систему модерного мислення — незаперечний.

"Чорний квадрат" К.Малевича визначив кордон між фігуративним і нефігуративним мистецтвом, і якщо в раціональній програмі цього твору втілена авангардна концепція супрематизму, то в підводній частині творчого айсберга, в підсвідомості художника — на інтуїтивно-пошуковому рівні — в "Чорному квадраті" висвічується геометризм української плахти.

"НЕОВІЗАНТИНІЗМ" **МИХАЙЛА БОЙЧУКА В ПАРИЖІ**

"Неовізантинізм" М.Бойчука, так високо поцінований Г.Аполлінером та Д.Ріверою, також синтезував вітчизняні витоки — іконописну традицію Софії Київської та народний примітив.

Він приніс до Парижа шарм українських образотворчих джерел.

ДАВИД БУРЛЮК — **УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИСТ В АМЕРИЦІ**

Д.Бурлюк походив зі старого козацького роду. Оселею, під дахом якої народився вітчизняний футуризм, була південноукраїнська "Гілея" — родове гніздо Бурлюків. Передумовою футуристичних уподобань Д.Бурлюка можна вважати його захоплення народними картинками, збиранням останніх. Як наслідок — створення Д.Бурлюком спільно з В.Ларіоновим та А.Лентуловим стилю "примітивізм" 1920-х рр. У творчість футуристів кола Д.Бурлюка етнокультура влила справжню енергію. Чи не про це розмірковував М.Бердяєв, коли писав, зокрема, про футуризм, що це є "нове варварство (читай — архаїчність, первинність. — *О.П.*) на вершині культури. В ньому є варварська грубість, варварська нерозплесканість й варварська неознаність". Зійшлися протилежності — модерний естетизм знайшов свою пару в етнокультурі, в джерельних струменях фольклорного колодязя. Саме на цьому принципі формується новий "діалог з традицією".

В задумі крився виклик академічному мистецтву. Потяг до народного малярства, до народного колоризму, до всього українського супроводжував усю творчість бунтівного Д.Бурлюка. Народна творчість була основним аргументом у боротьбі проти академічного канону. "Який в біса grand art, — палко вигукував Д.Бурлюк. — Його ніколи не існувало. Історія мистецтва — не стрічка, що розгортається послідовно, а багатогранна призма, що обертається навколо своєї вісі і повертається до людини то однією, то іншою стороною. Ніякого прогресу в мистецтві не було, немає і не буде. Етрусські бовгани нічим не поступаються Фідію. Кожна епоха має право вважати себе Відродженням"⁵.

⁵ Див.: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Ленинград, 1933. С.44.

В Америці, куди митець переїхав після перших років по революції, Бурлюк перейшов на манеру експресіонізму, пізніше повернувся до реалізму, що межував з примітивізмом.

У Нью-Йорку він редагував і видавав журнал "Колір і Рима", займався просвітницькою діяльністю. З переписки з мистецтвознавцем — експертом Чиказького музею українського мистецтва Василем Каркуровським знаю думку останнього: "Бурлюк, як і Архипенко зарано приїхали до Америки, культура якої була тоді ще не готова до сприйняття їхніх новацій".

Помер Д.Бурлюк в 1967 р. у Лонг-Айленді.

ОЛЕКСАНДРА ЕКСТЕР (1882—1949)

Разом з О.Богомазовим вона — найталановитіша учениця О.Мурашка.

В 1916–1919 рр. О.Екстер з О.Богомазовим та Д.Бурлюком заснує в українському малярстві кубофутуризм.

Кожної зими художниця працювала в Парижі, була прийнята в майстернях П.Пікассо, Ф.Леже, Ж.Брака. Контакти з Європою були живими, творчими. О.Екстер перенесла засади кубізму в український живопис та в російську театральну декорацію. В перші пореволюційні роки О.Екстер працювала в Києві та Москві, зокрема в театрі Таїрова. Після 1923 р. переїздить до Парижа.

Безнаціонального мистецтва не буває взагалі. Навіть коли на поверхні палахкотить "футуристичне полум'я" експериментаторства О.Екстер. Цей вогонь живиться зоровою пам'яттю від українського бароко (за Д.Горбачовим) або (за О.Петровою) впливом на О.Екстер "Янгола, що злітає у небо" з Кирилівської церкви в Києві.

Починаючи з 1924 р. розпочинається зарубіжна виставкова активність київської кубофутуристички. О.Екстер експонувала власні твори в Нью-Йорку, Оттаві, Празі, в Парижі, хоча життя і художня доля не були безжурними.

Померла і похована майстриня у Франції, в Фонтене-о-Роз.

СОФІЯ ЛЕВИЦЬКА В ПАРИЖІ

Напрочуд популярною в Парижі, в найвишуканішій артистичній богемі була українка Софія Левицька (1886–1937). Вона народилася в селі Вихилівці. Там пройшло дитинство. Після смерті батька мати з

юною Софією переїздить до Києва. Тут дівчина починає навчання в колі О.Мурашка.

В 1905 р. — їде до Парижа, зближується з фовістами. Її друзі та колеги: Рауль Дюфі, Дюнуайє де Сегонзак, Жан Маршан (стає її чоловіком).

Паризький критик Вандерпіль писав: "...вона завжди лишалася сама собою, слов'янкою, дуже обдарованою, особливо в царині декоративності"⁶.

Її стиль визначала нова художня форма, поєднання кольору фовізму з мистецтвом примітиву. Для неї не було проблеми в тім, щоб народне мислення відчувати, як власне... Її називали "художницею з наївно-радісною душею".

Перед французами Левицька відкрила незнаний ними світ народної картини, розпису, іграшок.

В рецензіях на виставки С.Левицької французька критика постійно підкреслювала особливу поетичну вдачу майстра. Гійом Аполлінер говорив про її національний почерк та "ледь сумнувату поезію".

Її настільки шанував творчий Париж, що після передчасної смерті художниці було засновано "Товариство друзів Софії Левицької".

* * *

Сьогодні Україна через об'єктивні історичні причини не продукує геніїв мистецтва масштабу Архипенка чи Малевича, але на мистецьких вершинах Америки та Європи помітним є етнічний українець Енді Уорхол, Ілля Кабаков, який походить з Дніпропетровська. Він — автор соцартівських експозицій. Українці Ігор та Світлана Копистянські — всесвітньо відомі.

Наприкінці ХХ ст. у хвилі найновітнішої еміграції 80-х — 90-х років можна говорити про достатньо потужний прошарок української художньої інтелігенції, яка говорить тихіше або голосніше у виставкових залах усього світу.

⁶ Див.: Асеева Н.Ю. Украинское искусство и европейские художественные центры. Конец XIX — начало XX века. К., 1989. С.91.

УКРАЇНСЬКІ КОРЕНІ СВІТОВОГО АВАНГАРДУ

"Російський" авангард від початку ХХ ст. зараз визнаний і загальновідомий як важливий етап європейської культури. Росія на висоті її творчих сил відчула вплив французького символізму, італійського футуризму та власне авангарду, наприклад, футуристичну поетику Філіппо Томмазо Марінетті перетворила в "зарозумілу мову" Велімира Хлебникова, в поезію Гумільова, Мандельштама, Олександра Блока та Анни Ахматової. Всі ці імена нині відомі як імена представників "срібного віку" російської культури. Відомі нині й живописці тієї доби — Марк Шагал, Василь Кандинський, Володимир Татлін, Казимир Малевич.

Менш розповсюджений той факт, що до цього "срібного віку" поетів і живописців належав музичний авангард відомих та забутих композиторів. Найважливішим документом співробітництва в мистецтві під загальними принципами сміливих утопічних поглядів був маніфест петербурзьких футуристів "Ми і Захід — наша відповідь Марінетті" від лютого 1914 р. Підписали цей документ живописець Георгій Якимов від образотворчих мистецтв, лірик Бенедикт Ліфшиць від поезії та від музики — композитор Артур Вінсент Лур'є.

Він був найважливішим інноватором російської музики початку ХХ ст. Свої найбільш ранні твори він складав, очевидно, під впливом Дебюссі й Скрябіна. Прорив до дванадцятитонових акордів він здійснив у 1912 р. в мініатюрі для фортепіано. Тоді ж він познайомився у Петербурзі з Ферруччо Бузоні. В своїх "Синтезах" у 1914 р. він закономірно поставив дванадцятитонові звукові комплекси поряд з недодафонічними, визначеними комплексами у симетричний ряд (за зворотньо-дзеркальним принципом). У 1915 р. він у своїх "Формах у повітрі", присвячених Пабло Пікассо, у синтезі музичних і графічних елементів складав першообраз того, що ми нині визначаємо як "графічну музику", — нотописання. Це само собою формує графічний декор, як слова у візуальній поезії Гійома Аполлінера й Олексія Кручених.

АРТУР ЛУР'Є

Артур Лур'є, тобто Наум Хацкелевич Лур'є — артистичне ім'я "Arthur Vincent" формувався під впливом філософа Шопенгауера та живописця Ван Гога. А.Лур'є народився 1891 р. у невеликому селищі в Могильовській області. У юнацькому віці, перш ніж займатися музикою в Санкт-Петербурзькій консерваторії, він відвідував середню школу в Одесі.

В Одесі виріс також відомий композитор, скрипаль і живописець Єфим Голишев (справжнє ім'я Хайм Анджел), який народився у 1897 р. у Херсоні. Німецький композитор і теоретик Герберт Еймерт не раз натякав на цього близького йому раннього представника додекафонізму, котрий звертався до додекафонічних структур ще в струнному тріо у 1914 р. Для цього тріо, надрукованого 1925 р. у Берліні, Голишев використовував спеціальне нотописання без дізів і бемолів — хроматичні шаблі позначаються хрестом, який лежить на місці нотної головки. У підзаголовку партитури Голишев зазначив, що тріо це складене в дванадцятитонових довготривалих комплексах. Тріо було написано в Берліні, куди молодий Голишев, закінчивши Одеську консерваторію, переселився, щоб займатися під керівництвом Ферруччо Бузони в Штернській консерваторії.

ПИТАННЯ ПРО ЄФИМА ГОЛИШЕВА ТА ПРО ДОДЕКАФОНІЮ ЯК ЯВИЩЕ СИМУЛЬТАНІЗМУ

Композитор і живописець Єфим Голишев народився 20 вересня 1897 р. в Херсоні, на Україні та помер 25 вересня 1970 р. в Парижі. Він був одним з перших відомих і визнаних представників додекафонічної музики. Навіть перша "Радянська енциклопедія" (М., 1930) згадує його ім'я, хоча і у варіанті "Євгеній": "український композитор, один з найбільш яскравих після Й.Гауера представників так званого "атоналізму". Йому належать: струнне тріо в п'яти частинах (1925), яке скасовує всіляке уявлення про тональності; дві опери; великий твір для оркестру (виконаний в 1920 р. під керівництвом Г.Веллера у Берліні) та ряд камерних творів. Твори Голишева виконувались до теперішнього часу (1929) майже виключно за кордоном"¹.

¹ Советская энциклопедия. М., 1930. С.512.

"Коливання" імені в його житті ще більше. Валентина Силантьєва відкрила невідомі досі дані про юність композитора: "Отчётъ Одесскаго Отделенія Музыкальнаго Училища за 1905–1906 годъ" (Одеса, 1907) містить молодого Голишева в числі стипендіатів під ім'ям "Химь-Аншель" в класі скрипаля О.П.Фідельмана. (Ім'я цього викладача, який переїхав із Одеси до Берліна в 1909 р. разом зі своїм учнем, у німецьких джерелах пишеться без "л": Alexander Fiedemann.)

У 1924 р. Герберт Еймерт, друг Голишева, в журналі "Musica" і в своїй "Atonale Musiklehre" ("Вчення про атональну музику")² вказував на те, що Голишев підійшов до додекафонічних структур ще в 1914 р. Це ж саме підтверджує й удова Голишева — Тоні Голишева, — мова йде про першу частину вже згаданого тріо, опублікованого в 1925 р. у Шлезингера в Берліні.

Ми вважаємо ці свідоцтва достовірними, — значить, Голишев винайшов додекафонічну музику роком раніше, ніж Йозеф Маттіас Гауер, та за 7 років до шенбергівської "Системи композиції з дванадцятьма тонами, які відносяться тільки один до одного". Таким чином ще раз підтверджується думка Герберта Еймерта стосовно російських коренів додекафонії. Вона могла виглядати сенсаційною, але не стала такою, — тепер ми знаємо й інші, не тільки російські, форми раннього додекафонічного мислення, які відносяться до 10-х років ХХ ст.

Акорди із безлічі тонів безвідносно до звичайних тризвуків, мелодії в ладах, далеких від мінора і мажора, були широко розповсюджені в музиці "срібного віку": згадаємо хоча б шкалу Римського-Корсакова (тон-півтон): тут повні 12 тонів можна розглядати і як крайній випадок такого гармонічного багатства. Є 12 тонів і в акордах "Попередньої дії" О.Скрябіна (1912), не випадково саме на цей твір посилається Манфред Келькель³. Є 12-тоновий кластер, як кінцевий акорд, і в ораторії "День Буття" Івана Вишнеградського — послідовника Скрябіна (1916)⁴. Додекафонічну систему композиції розвивав також і Микола Обухов (1915), але у дусі символістської естетики. У нього вже зустрічається особливий тип нотописання (без дієзів і бемолів),

² Zum Kapitel. Atonale Musik in: "Die Musik", XVI/12, Sept. 1924. S.899 ff. S.902 // Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924. S.3.

³ Manfred Kelkel. Alexandre Scriabine. Paris, 1978. P. 172 ff.

⁴ Lucile Gayden. Ivan Wyschnegradsky. Frankfurt, 1973. S.3.

півтони позначаються хрестами на нотній лінійці⁵. Таким самим нотописанням користується у своєму тріо і Єфим Голишев...

Дикі хроматичні кластери стають матеріалом "Танцю диких чоловіків" Льва Орнштейна — сина равина з Кременчуга, учня Володимира Пухальського у Києві та А.Лядова в Петербурзькій консерваторії. В цій же консерваторії учився й Артур Сергійович Лур'є — майбутній музичний лідер петербурзьких футуристів, який підписав маніфест "Ми і Захід — наша відповідь Марінетті". Пізніше він став "комісаром по музиці" в НАРКОМПРОСІ А.Луначарського, поряд з комісаром по мистецтву В.Кандинським, з поетом В.Брюсовим і режисером В.Мейерхольдом, відповідальними за літературу і театр. У 1912 р. Артур Лур'є, студент Петербурзької консерваторії, був учнем Марії Барінової — учениці Ферруччо Бузоні. У цьому ж 1912 р. він створив "Дві поеми" (ор. 8). В другій з них і з'являється 12-тоновий спектр як звуковий вибух у кульмінації твору. Він же застосований і двома роками пізніше в "Синтезах". Тут Лур'є будує симетричні серії із додекафонічних і недодекафонічних звукових комплексів. Композитор використовує також генералпаузу як пару до додекафонічних комплексів. Композиторська техніка поступово стає типом мислення, тобто філософією нового мистецтва⁶.

Але не тільки в Санкт-Петербурзі проводилися такі музичні експерименти. Микола Андрійович Рославець, виходець з містечка Душатин, музикант-самоучка, а згодом студент Московської консерваторії в класі І.І.Ільїнського та Сергія Василенка, закінчив цей навчальний заклад із срібною медаллю. Але, як він скаже сам, — "внутрішні спонукання" змусять його порвати з шкільними традиціями і спрямуватися на пошук нових форм. В 1913–1915 рр. він підійшов до своєї "нової системи організації звуків", яка, як він вважав, була "покликана замінити собою остаточно нами вичерпану стару класичну систему і, таким чином, підвести міцну базу під ті "інтуїтивні" (по суті, глибоко анархічні) методи творчості, якими оперує зараз більшість сучасних композиторів..."⁷.

Треба зазначити, що це — чисто футуристична думка: відкинути старе (буржуазне), замінити його новим (соціалістичним світовід-

⁵ Boris de Schloezer. Nicolas Obouhow // *La Revue Musicale*. No.290–291. P.47.

⁶ Detlef Gojowy. *Arthur Lourie und der russische Futurismus*. Laaber, 1993.

⁷ Н.А.Рославец о себе и своём творчестве // *Современная музыка*. 1924. С.132–138.

чуттям і навіть фашизмом), — ці ідеї носилися в повітрі й знаходили відгук у розумах багатьох. Микола Рославець співпрацював з московськими егофутуристами так само, як Лур'є співпрацював з Маяковським і Хлебниковим у Петербурзі, не забуваючи при цьому підкреслити свою близькість до символістів і акмеїстів: Миколи Кульбіна, Федора Сологуба, Олександра Блока, Анни Ахматової та ін. В дусі традиції, що намітилася, Микола Рославець переклав на музику вірші Костянтина Большакова, Василиска Гнедова, Ігора Северянина. Аристарх Лентулов малював йому обкладинки до нотних видань.

Гармонічна система Рославця в цілому орієнтована на систему звукових центрів Скрябіна. За його словами, ця система спирається на звукові комплекси "синтетичних акордів", із яких повинен був народжуватися весь гармонічний лад твору. Ці "синтетакорди", що включали в себе від 6-ти до 8-ми чи більше звуків, з яких вибудовувалась більшість акордів у старій гармонічній системі, були покликані взяти на себе в загальноконструктивному плані композиції не тільки зовнішню, звукописну роль, але і внутрішню роль замісників тональності. "І справді, — пише Рославець, — ...хоча у всіх моїх творах <...> принцип класичної тональності взагалі відсутній, але "тональність", як поняття гармонічної єдності, неодмінно існує і проявляється у вигляді згаданих "синтетакордів", що являють собою "основні" звучання, вертикально і горизонтально розгорнуті в плані 12-ступеневої хроматичної шкали"⁸.

У системі Рославця в рамках цієї шкали для кожного синтетакорда існує 11 можливостей транспозиції, і не тільки існує, але й навмисне використовується підкреслено відокремлено — так, щоб уникнути повторення транспозиції. Цей принцип випробовується Рославцем у першому з "Двох творів" (у "Quasi prelude") в 1915 р., тобто за 6 років до шенбергівського винаходу додекафонічного ряду, де жоден тон не можна повторити до того, як прозвучать одинадцять інших⁹.

Із усього сказаного можна зробити висновок, що додекафонічне мислення у російських композиторів 1920-х років було цілком по-

⁸ Detlef Gojowy. *Nikolaj Andreevic Roslavec, ein fruher Zwolf-tonkomponist// Die Musikforschung Jg. XXII, 1969. H.1. S.22-38.*

⁹ Jelena Hahl-Koch. *Arnold Schonberg — Wassily Kandinsky. Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewohlichen Begegnung. Salzburg/Wien, 1980. S.75.*

всякденним явищем. Дійсно, Арнольд Шенберг, буваючи в Росії на запрошення Миколи Кульбіна і виконуючи свої твори, навіть нарікав на те, що вони не сприймаються тут як принципово нові¹⁰.

Виходячи з цього, створення композитором Голишевим у 1914 р. дванадцятитонового тріо вже не виглядає дивом. Паралельно зазначимо, що до того часу 17-річний російський музикант вже давно не жив у Росії: 5 років він перебував у Берліні. Лев Орнштейн написав свій "Танець диких чоловіків" у Нью-Йорку. Єфим Голишев, представник "нульової еміграції" перед Жовтневою революцією 1917 р., теж працював поза батьківщиною. Сім'я Орнштейн у 1907 р. у повному складі емігрувала в Америку, там обдарований юнак отримав можливість стати блискучим піаністом. Сім'я Голишевих із Одеси разом з учителем музики відсилає двох синів у німецьку столицю. Тут молодий скрипаль-вундеркінд готується до іспитів на атестат зрілості й починає навчання в консерваторії ім.Штерна.

У біографії Єфима Голишева ще чимало "білих плям". Наприклад, зі слів Герберта Еймерта нам відомо, що батько скрипаля був офіцером царської армії. Вдова музиканта — Тоні Голишева, з якою я довго розмовляв, працюючи над статтею для "The Groves' Dictionary" і в "Мелос/НЦ", казала, що Голишеви — одеські євреї, у них в сім'ї цікавились мистецтвами, батько Єфима малював і товаришував з Василем Кандинським. Національність Голишева (єврей) підтверджується вже тим, що він став однією з перших жертв націонал-соціалістів у Германії: в 1933 році, після того, як "СА" зайняли його квартиру, він був примушений негайно залишити Германію. Як наслідок — зникли всі рукописи і картини Голишева.

Чи міг одеський єврей служити в царській армії та ще офіцером? В умовах обмеження прав — навряд чи. Але напевне відомий інший факт: єврей Артур Лур'є був добровольцем-волонтером у російській царській армії. Можливо, подробиця цієї біографії якимсь чином допоможе нам розібратися і з Голишевим?

У статті ленінградського дослідника Юрія Кудряшова "Портрет художника і композитора Єфима Голишева", яку я розцінюю як плагіат моєї статті у "Мелос/НЦ", цей момент біографії Голишева-

¹⁰ Detlef Gojowy. Jefim Golyscheff — der unbequeme Vorlaufer// MELOS/NZ. Mai-Juni, 3/1975. S.188-193; Detlef Gojowy. Golyscheff, Glasnost und die Perestroika// Neue Zeitschrift für Musik. 1988. Okt. Jg. 149. H.10. S.8-12.

батька уточнюється. Ю.Кудряшов пише про те, що Голишев-старший, "...який мав політехнічну освіту, цікавився не тільки експлуатацією шахт, але також і хімією, архітектурою та живописом і передав згодом цю любов і своєму молодшому синові". Так, може бути, голова сімейства Голишевих поєднував свою інженерну освіту зі службою в армії?

Кар'єра юного Єфима Голишева в цілому почалася ще в Росії, до приїзду в Берлін. Після переїзду сім'ї із Херсона в Одесу хлопчик, що проявляв неабиякі здібності, почав брати уроки гри на скрипці у викладача Фідельмана. Під керівництвом батька він вчиться малювати, згодом вступає до Одеської художньої школи. В 1905 р., у неповні 8 років, Єфим супроводжував Одеський симфонічний оркестр у турне на півдні Росії, Румунії і Польщі. Він був названий як соліст і юний талант. Чи не з цієї поїздки була привезена ідея 12-тонової музики? А може бути це захоплення почалося пізніше, вже в Берліні?

В 1920-ті роки Єфим Голишев на певний час відмовиться від музики і віддасть перевагу живопису. Він стане піонером дадаїстського руху в Германії, разом з Раулем Хаусманом і Ріхардом Хюльзенбеком підпише дадаїстський маніфест у Берліні. І знов-таки, в цьому була своя закономірність: відомо, що і Арнольд Шенберг "зраджував" музику в ім'я живопису, те ж трапилось наприкінці життя і з Артуром Лур'є.

В консерваторії ім.Штерна Єфим Голишев вчився у Ферруччо Бузоні. Цей майстер був відомий у Росії, тому що він недовго викладав у цій країні та залишив після себе дуже обдарованих учнів, серед яких — Марія Барінова, майбутня наставниця Артура Лур'є. Ферруччо Бузоні зарекомендував себе не тільки як блискучий виконавець і віртуоз-новатор, але і як теоретик мистецтва. Його "Ескізи нової естетики музикального искусства" (1906) прокладав шляхи до тих форм музичної виразності, про які сьогодні ми говоримо, як про принципове нововведення ХХ ст. Відпрацьовувалось нове розуміння гармонії і форм її вираження (наприклад, порядок ладів поза мажором і мінором; принципи проникнення до мікроінтервалів), але, головне, Ферруччо Бузоні утверджував право музики на абсолютну свободу. Він писав: "Музика-мистецтво, — так звана західна музика, — ледь досягла чотирьохсотрічного віку й живе ще в стані розвитку; може бути — в своїй першій стадії ще недосяжного для

дослідження розвитку, а ми — ми говоримо про класиків і про священні традиції! І вже давно ми говоримо про це! Ми сформулювали правила, висунули принципи, створили закони, — ми застосовуємо закони дорослих до дитини, яка ще не розуміє відповідальності! Але, хоча це дитя ще дуже мале, в ньому вже помітна одна світосяйна якість, що відрізняє його від усіх старших сестер. І цієї чудової особливості не бажають бачити законодавці, тому що в протилежному випадку усі їхні закони були б викинуті за борт. Дитя **літає у повітрі!** Воно не торкається ногами землі. Воно не підлягає тяжінню. Воно майже безтілесне. Його плоть — прозора. Це — повітря, яке звучить. Це — майже сама природа. Дитя — вільне".

Такими були принципи і переконання берлінського вчителя Єфима Голишева. "Ескісь" Бузоні мав велике значення для всієї музичної Європи. Він надихав, він спонукав до дії, але він же і викликав запеклу полеміку. В цьому творі Ганс Пфітцнер побачив "футуристичну небезпечність" ("Futuristengefahr"). Бузоні опублікував "Ескісь" в Італії, в Трієсті, — місті, яке пам'ятало перший тріумф юного музиканта, — але німецькою мовою. Робота була опублікована в 1907 р., а в 1912 вона вийшла у перекладі російською Віктора Коломийцева в Санкт-Петербурзі¹¹.

Ферруччо Бузоні не тільки сформулював свої ідеї, він заразив ними Бориса Блахера, Філіпа Ярнаха, Курта Вайля (Німеччина). В Росії його послідовниками стали Володимир Фогель (потім у Швейцарії) і Микола Набоков (потім у США); в Чехії — Алоїс Хаба; в Америці — Едгар Варез і Отто Люнінг — засновник американської електронної музики, — словом, ми називаємо тут тих, хто склав славу нового музичного мистецтва ХХ ст.

Важливо і те, що завдяки своїм видатним здібностям і авторитету Ферруччо Бузоні підтримував й схвалював молоді таланти у їхньому пошуку нових форм і засобів вираження. Про таку підтримку розповідав Лев Орнштейн в Америці¹², про зустріч з Бузоні у Санкт-Петербурзі докладно розповідав і Артур Лур'є¹³. Також відомо, що Бу-

¹¹ Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst. Triest, 1907*; Ферруччо Бузоні. *Ескісь нової естетики музикального искусства. СПб, 1912. С.9–107.*

¹² Collection Ornstein, Yale University, New Haven, Introduction by Ornstein's son Severo Ornstein. Ms.

¹³ Arthur Lourie. Ferruccio Busoni// Jean Mouton(ed.). *Profanation et Sanctification du Temps. Paris, 1966. P.147–151.*

зоні допомагав Арнольду Шенбергу, рекомендуючи його твори видавцям; він організував збір коштів для переїзду музиканта у Берлін, більше того — добився для нього місця викладача в консерваторії ім.Штерна¹⁴. Саме в цій консерваторії молодий Єфим Голишев і зустрівся з обома майстрами. Тоні Голишева потім згадувала, що Шенберг ставився до Єфима критично, подовгу не повертав його роботи і навіть написав збудженого листа. І навпаки — з Бузоні у Голишева склалися гарні відносини, авторитетний майстер схвалював і підтримував починання молодого музиканта.

Ці починання Голишева стосувалися розвитку техніки додекафонії, сама ж ідея, як ми переконаємось, буквально "носилася у повітрі". Вона була присутня в "Ескисе" Бузоні як основа "футуристичної мелодики", про "атональний лад" як основу музичного футуризму в 1911 р. писав італійський композитор Франческо Балілла Прателла ("Футуристична музика — технічний маніфест")¹⁵. Це була та ж ідея, яку так наполегливо відстоював маніфест "Вільної музики". В 1910 р. у Санкт-Петербурзі французькою мовою його опублікував Микола Кульбін, у 1912 р. в німецькому перекладі він вийшов у Мюнхені в "Синьому вершнику" Франца Марка і Василя Кандинського ("Der Blaue Reiter" — Fr.Marc; Was.Kandinsky)¹⁶. Таким чином, занепад старої системи гармонії до 1912 р. ні для кого не був відкриттям, музиканти шукали нові шляхи в мистецтві й пропонували нові, дуже нестандартні рішення. Одне з них — додекафонізм.

Саме слово вперше використав італійський композитор і теоретик Доменіко Алалеона у 1911 р. у "Рівіста Музикале Італіана" в статті про сучасні горизонти музичної техніки. Він розумів додекафонію як розподіл октави на 12 рівних частин, припустивши можливість існування біфонії, трифонії, пентафонії і т.д.¹⁷. Алалеона, який був знайомий з Бузоні, не тільки теоретично обґрунтував цю систему, але й застосував її в своїх творах, — зокрема в опері "Мірра". Алессіо де Бенедетто, аналізуючи цю роботу, потім вказав на додекафонічні моменти твору, близькі тим, котрі зустрічаються і

¹⁴ Jutta Theurich. *Der Briefwechsel zwischen Arnold Schonberg und Ferruccio Busoni 1903-1919 (1927)*. Berlin, 1979.

¹⁵ Pontus Hulten. *Futurismo & Futurismi*. Milano, 1986. P.544.

¹⁶ Munchen, 1912. u. ff.

¹⁷ Domenico Alaleona. *I moderni orizzonti della tecnica musicale // Rivista musicale Italiana*. 18. P.382-420.

в Артура Лур'є, і в Єфима Голишева¹⁸. Де саме? В тріо, яке має підзаголовок "У дванадцятитонових тривалих комплексах" ("In Zwölfton Dauerkomplexen"). Ці комплекси він позначив різними номерами, відмітивши: кожен з них складається рівно із 12-ти тонів, кожен тон (так само, як пізніше у Шенберга) звучить лише один раз. Було зроблено висновок: перед нами цілком усвідомлений і продуманий новаторський тип музичного мислення.

Якщо говорити про Голишева, то його комплекси будуть короткими — кожен із цих "тривалих комплексів" в образній системі даного композитора звучить у проміжку між півтактом і двома тактами. Чіткі й певні ряди тонів відсутні.

Мине час. "Зведення правил" додекафонічної серії буде сформульоване Шенбергом у 1921 р. З'явиться визначена і вже випробувана схема: рівноправ'я всіх 12-ти тонів хроматичної гами і повна їхня присутність; одноразовість цієї присутності; незмінність порядку їх руху в одному тональному ряді. Ця канонізована "триєдність" здатна дробитися. Наприклад, у Рославця є ряди, менші ніж з 12-ти тонів і переважаючі цю цифру. В Обухова і Голишева ми знаходимо 12-тонові комплекси без конкретного, суворо обумовленого порядку їх руху.

Відмітимо й наступне. Ще в 1930-ті рр. польський музикознавець Зофія Лісса порівняла системи Шенберга і пізнього Скрябіна. Підкреслила, — у Шенберга всі мелодичні й гармонічні події розвиваються із основної теми; у Скрябіна — із головного звукового центру. Зофія Лісса визначила даний композиторський хід, як синтетичний, протиставила йому аналітичний метод традиційної композиції, який передбачає, що майстер просто обирає потрібне йому із вже відомих загальних "запасників" гармонії¹⁹.

Якщо говорити про симультанність як образний знак і символ всього нового мистецтва ХХ ст., то цей термін усе ж таки навряд чи має відношення до музики. У живописі можна уявити собі футуристичну картину, яка зображує не тільки один момент ряду подій, а розповідає цілу історію, одночасно відтворює різні моменти і ракурси руху. Такі картини дійсно існують. Але музиці притаманне

¹⁸ Alessio di Benedetto. *Riscontri del concetto di "dodecafonia" nella "Mirra" Montegiorgio // D. Tampieri, 1980.*

¹⁹ Zofia Lissa. *Geschichtliche Vorformen der Zwölfontechnik // Musicologica. 7. 1935. S.15–21; Nach: Harmonica A.Skriabina // Kwartalnik Muzyczny. 8.*

інше, вона — мистецтво часове. Тут фіксується одночасна множинність миттєвостей. Симультанність окремих і самостійних голосів у європейській музиці існує упродовж багатьох століть, є навіть особливий вид багатоголосної музики. В силу сказаного беруся стверджувати, що **симультанність** — ажніяк не показник, не провідна особливість тільки сучасної музики. Симультанність — це її специфіка взагалі. Симультанність, як критерій модернізму, можна побачити в якості повної, майже одночасної присутності всього запасу вибраного композиторського матеріалу. Симультанність в музиці — це, так би мовити, таке собі зосередження військ, сконцентрованість усіх команд на параді. Є в сучасній музиці подібні принципи. Але є і протитечії, є й прагнення крайнього обмеження музичних засобів.

ФЕРРУЧЧО БУЗОНІ

У 1909 р. Ф.Бузоні проектував нове дванадцятитонове нотопиання з наголосом на рівновагу всіх хроматичних тонів на прикладі Хроматичної фантазії і фуги Йоганна Себастьяна Баха. Бузоні був у той час найважливішим інспіратором молодих композиторів на шляху до додекафонічних утворень і структур, включаючи молодого Арнольда Шенберга.

Лур'є, Голишев, Орнштейн — ще не всі значні російсько-українські експериментатори з новими тональностями. Найважливішим представником цього авангарду в 1910–20-ті рр. був Микола Андрійович Рославець, якого радянське самодержавство майже ліквідувало із вітчизняної музики.

МИКОЛА АНДРІЙОВИЧ РОСЛАВЕЦЬ (1881—1944) КОМПОЗИТОР І ТЕОРЕТИК

Микола Андрійович Рославець — одне з найбільш яскравих явищ російського музичного авангарду і один з найважливіших і провідних діячів музичної культури Радянського Союзу 1920-х років. Починаючи з 1930-х років про нього в СРСР мовчали або тільки сварили, і його ім'я зовсім зникло із музичної літератури, як і інші імена композиторів російського авангарду 1920-х років. Його музика вважалася ще недавно шкідливою, як музика тієї епохи взагалі. Ця музика — музика "скрабіністів" і пізніх романтиків, футуристів і кон-

структивістів, музика "нової діловитості" — так суворо і далеко витіснилася із історичної свідомості радянських музикантів, щоб їхнє існування інколи розглядалось як підроблене, вигадане західними ворогами.

Цьому забутому музичному діячеві присвячений цілий щорічний монографічний фестиваль в російському місті Брянськ, який був організований М.Білодубровським. Ще в 1981 р. під керівництвом Едісона Денисова аспірантка Московської консерваторії А.Пучіна писала дипломну роботу "Концерт для скрипки з оркестром М.Рославця і його місце у творчій спадщині композитора", даючи там повний список неопублікованих творів Рославця, які знаходилися в Російському архіві літератури і мистецтва і були недоступні для західних музикознавців. Багато матеріалу про його творчість знайшла музикознавець Марина Лобанова, яка читала вступні доповіді на концертах Рославця у Спільці композиторів ще на початку 1980-х рр. Їй належить стаття "Музично-теоретична спадщина М.А.Рославця", яка вперше з'явилася в італійському журналі "Musica-realta" (№12, 1983, "L'eredita di N.A.Roslavec nel campo della teoria"), а потім була опублікована навіть в "Радянській музиці" (№5, 1989, "М.А.Рославець — творчість і доля") під чудовою рубрикою "Забуті сторінки". Нещодавно Марина Лобанова знайшла партитуру скрипкового концерту Рославця (1926), яка вважалася загубленою, — перше виконання повної оркестрової версії цього концерту відбулося на "Московській осені" (1989).

Композитор, якого вигнали з радянської музики як "продукт гниття буржуазного суспільства" (так його називали супротивники із Асоціації пролетарської музики — РАПМ — ще у 1920-ті роки), насправді був чисто пролетарського походження. Я цитую із автобіографічної довідки, яка була опублікована в журналі "Сучасна музика" (М., №5, 1924).

"Я народився в 1880 р. у напівукраїнському-напівбілоруському містечку Душатині колишньої Чернігівської губернії. Походжу із корінної селянської родини (мати з кріпосних, батько, здається, із так званих "державних" селян).

До 12-ти років, тобто до того часу, коли мені довелося покинути разом з родиною рідне село і перекочувати до м.Конотопа (колишньої Чернігівської ж губернії), я, як і годиться усілякому сільському підлітку, виконував відповідні моему вікові селянські роботи: допо-

магав старшим у полі, на сінокосі, в саду, пас худобу (особливо любив водити коней "в нічну") і т.д.

Тут же, років з 7-ми — 8-ми виявилися мої музичні здібності, очевидно, під впливом дядька, сільського скрипаля-самоучки: я також полюбив скрипку і навчився грати на ній не гірше за дядька. Грали ми, звичайно, на слух.

З 12-ти років я жив своєю працею, служив у дрібних канцеляріях і користувався при цьому всіма зручними випадками поповнити свою музичну освіту, починаючи з уроків у конотопського "весільного" скрипаля-єврея і закінчуючи Курськими музичними класами покійного А.М.Абази, де я вивчав скрипку, елементарну теорію і гармонію.

По закінченні музичних класів, у віці 21-го року, я розірвав стосунки з родиною і службою для того, щоб поступити в Московську консерваторію, яку і закінчив у 1912 р. за двома спеціальностями: скрипка у І.В.Гржималі й теорія композиції у А.А.Ільїнського (контрапункт, fuga і форми) і С.Н.Василенка (інструментовка, вільна творчість). За екзаменаційну роботу — оперу-кантату "Небо і Земля" (за Байроном) я отримав велику срібну медаль.

У консерваторії, в класах композиції мене завжди вважали крайнім "лівим", і за цю "лівизну" я не раз мав усілякі неприємності. Звільнившись, нарешті, від лещат школи і приступивши до самостійної творчості, я на перших порах відчув, що, для того, щоб сказати своє слово в музиці, я повинен рішуче покінути з усім тим багажем, який я отримав від школи. Ті знання й ті технічні навички, які мені дала консерваторія, виявилися мені непотрібними у моїй практичній діяльності, бо вони, будучи значною мірою трафаретними і шаблонними, ажніяк не підходили до моїх цілей вираження мого внутрішнього "я", яке мріяло про нові, ще не чуті звукові світи.

Могутній внутрішній позов, — а зовсім не бажання "оригінальнічати", як це і по теперішній час здається деяким не чутливим людям, — примусив мене порвати із шкільними традиціями і шкільною технікою та спрямуватися по шляху шукання нових форм.

І ось, у напруженій роботі протягом цілого року мені вдалося інтуїтивно натрапити на ряд гармонічних прийомів, які в результаті їхнього застосування давали звучності, близькі до тих, які постійно марились моїй музичній свідомості й навіть час від часу проривалися в моїх шкільних роботах 1909–1911 рр.

Навесні 1913 р. мені трохи відкрилася та завіса, за якою потім, через шість років напруженої творчої праці (приблизно в 1919 р.), я остаточно знайшов свою індивідуальну техніку, яка дала мені повний простір для вираження моєї художньої особистості. В результаті моїх початкових шукань з'вилися мої перші opus'i — Перша скрипкова соната і романси, написані навесні 1913 р. і надруковані того ж року. Аналізуючи тепер їхню гармонічну структуру, я чітко бачу, як моя музична свідомість йшла шляхом пошуку самостійних, превалюючих звукових комплексів, свого роду "синтетичних акордів", на яких повинен був народжуватися весь гармонічний план твору. Ці "синтетакорди", які включали в себе від 6-ти до 8-ми і більше звуків, із яких легко вибудовується більшість існуючих у старій гармонічній системі акордів, очевидно, призначені були взяти на себе в загальноконструктивному плані не тільки зовнішню, звукоколеристичну роль, але і внутрішню роль замісників **тональності**. І дійсно, хоча у всіх моїх творах, написаних до цього дня, принцип класичної тональності цілком відсутній, але "тональність" як поняття гармонічної єдності неодмінно існує і проявляється у вигляді згаданих "синтетакордів", що являють собою "**основні**" звучання, вертикально і горизонтально розгорнуті у плані 12-щаблевої хроматичної шкали за особливими принципами голосоведення, логічні закони яких мені також вдалося знайти.

Таким чином, почавши з гармонічних пошуків, я потроху підійшов до відкриття не тільки нових "гармонієформ", але і до нової поліфонії, а те й інше, взяте разом із новим принципом "тональності", неминуче вплинуло на виникнення нових "ритмоформ". У результаті всього у мене приблизно в кінці 1919 р. з'явилося вже повне усвідомлення всіх вищезгаданих елементів у якості "**нової системи організації звука**". Ця система, на мою думку, покликана замінити собою остаточно нами зжиту стару класичну систему і, таким чином, підвести міцну базу під ті "інтуїтивні" (по суті глибоко анархічні) методи творчості, якими оперує зараз більшість сучасних композиторів, що відштовхнулися від старої системи і поки наосліп, "без керма і без вітрил", плавають по безмежних хвилях музичної стихії.

Всі мої твори, написані з 1919 р. і по сьогоднішній день, є не тільки результатом застосування відкритої мною системи у творчій практиці, але й демонструють подальший її розвиток та удосконалення.

Розміри статті не дозволяють мені викласти її більш детально; та це навряд чи й потрібно: будь-якій допитливій голові, яка б побажала проаналізувати мої твори вказаного періоду, зовсім було б не складно не тільки помітити вихідні положення моєї системи, але й простежити лінію її розгортання".

Починаючи з пісень, написаних у 1913 р., у творах Рославця можна спостерігати дуже сувору, стійку атональну структуру музичної мови, яка заснована на певних звукових комплексах чи, як їх називає автор: "синтетакордах". Їхня структура: 6-ти чи 8-звуччя (більше або менше тонів) у незмінному інтервальному порядку, і всі вертикальні та горизонтальні зміни, тобто всі гармонічні й мелодичні рухи впливають виключно з тих комплексів, тобто складаються виключно із тонів комплексу, не зачіпаючи інші. Є твори, які складаються з багатьох комплексів, але й твори, засновані тільки на одному синтетакорді, що транспонується по різних шаблях: не тільки по семи, як трізвуки в класичній системі, а по всіх дванадцяти шаблях хроматичної гами. І Рославець розвиває, як це зробив пізніше Шенберг, суворий порядок у послідовності різних шаблів: кожна транспозиція може звучати тільки після того, як відзвучали всі попередні. Це відбувається в "Двох творах" 1915 р.

Рославець у своєму автобіографічному уривку коментує:

"Я передбачаю, звичайно, неминучість порівнювання моїх принципів і методів з принципами і методами Скрябіна ("післяпрометеївського" періоду) й Шенберга; також майже впевнений, що будуть спроби виведення моїх принципів із принципів цих двох новаторів. Тому ні в якому разі не претендую на право новаторського "першородства" (вважаю це питання для мистецтва не суттєвим), я все ж таки заради простої справедливості повинен сказати, що, якщо б мені складно було довести, що я почав свої пошуки **раніше** Скрябіна, то в усякому разі довести факт нашої **одночасної** із Скрябіним роботи мені нічого не варто: дати моїх шкільних і "позашкільних" творів говорять самі за себе.

Все ж таки, якщо необхідно говорити про порівняння, то Скрябін (у музично-формальному, але ні в якому разі не в ідеологічному відношенні), звичайно, значно ближче до мене, ніж Шенберг, з творчістю якого, каюся, мені довелося познайомитися лише порівняно недавно. (Пригадую, втім, що в Ленінграді, здається, весною 1912 р.

мені трапилися деякі твори пізнього Шенберга, котрі здалися мені тоді якоюсь музичною "абракадаброю" і тому надовго випали з поля мого зору.)".

Але після Жовтневої революції Рославець був першим винахідником і прихильником Шенберга і цілої сучасної музики Заходу — він у журналі "До нових берегів" у 1923 р. написав перший російський вступ до твору Шенберга "Pierrot Lunaire" ("Місячний П'єро").

Як і більшість футуристів, Рославець був прибічником Жовтневої революції і більше того: він розглядав себе як переконаного марксиста, навіть у своїх музичних поглядах.

"Хочу попередити існуюче ще міркування на тему, що, мовляв, усілякі "упереджені системи" вбивають "натхнення", "механізують" творчість, позбавляють її "емоційної безпосередності" та інше у цьому ж роді.

Для мене, марксиста, подібні міркування є нічим іншим, як дурницями старої теорії ідеологічної естетики про "божественність" натхнення, про "творчий транс" (під час якого "чиясь" рука водить руку композитора по аркушу нотного паперу) і про інші делікатні речі "трансцендентальної" формації.

Я знаю, що творчий акт — це не якийсь містичний "транс", не "божественне натхнення", **а момент вищого напруження людського інтелекту, прагнучого "несвідоме" (підсвідоме) перевести у форму свідомості.**

Очевидно, саме тому навіть найвидатніші із композиторів при творенні своїх шедеврів ажніак не намагалися в основу своєї творчості покласти методи "божественного трансу", а віддавали перевагу твердо усвідомленій, у повному розумінні "упередженій" системі звукової організації, засвоєній чи від школи (Бетховен), чи знайденої більш-менш самостійно (Скрябін)".

Із цього марксистського переконання він вважав важливим те, що пролетаріат, як самий передовий клас, присвоював найпередовішу музику, музику авангарду.

З такими поглядами він видавав у 1924 р. (він тоді був редактором і керівником "політвідділу" Державного музичного видавництва) журнал "Музична культура" з найважливішими повідомленнями про музичні новини і дискусіями про Нову Музику у світлі революції і марксизму. Там писав, наприклад, Леонід Сабанєєв, що "му-

зика у самій собі ніякої ідеології містити не може, оскільки видається ясным факт, що музика ідеї не виражає, не виражає "логічних" побудов, а має свій музичний звуковий світ своїх музичних ідей і своєї власної музичної логіки"²⁰. Цей простий натяк до часів вищого прояву Сталінізму розглядався "закінченою естетикою музичного формалізму"²¹.

Рославець був керівником політвідділу "МУЗГИЗу" і в той час, коли молодий Дмитро Шостакович дістав замовлення на написання композиції своєї Другої симфонії на десятиріччя Жовтневої революції, перше виконання якої мало місце разом з прем'єрою кантати "Жовтень" Рославця в 1927 р. Ще в 1929 р. ми знайдемо його ім'я в правлінні Асоціації сучасної музики — разом з Олександром Мосоловим. Але після того його доля вирішилася нападами РАПМівців під гаслами "справжньої буржуазної ідеології громадянина Рославця". З того часу його твори не виконувалися, його ім'я або зовсім не називалося, або тільки критикувалося. Він деякий час жив і працював в Узбекистані; коли повернувся до Москви, йому дозволили викладати на відділенні військових диригентів у Музтехнікумі. Він помер після репресій за нез'ясованих обставин у Москві в 1944 р., тільки тепер єдина племінниця Рославця (літня жінка) разом з музикознавцем Мариною Лобановою намагаються встановити гідний пам'ятник на його могилі.

Рославець, хоча і боровся за музику Шенберга і Стравинського, а його власна музика інтонаційною щільністю нагадує музику Веберна, не був революціонером у тому розумінні, що він заперечував музичну традицію, — навпаки. Його нова система звукоорганізації не протилежна старій, класичній гармонії, а вважається її продовженням, її удосконаленням. Вона включає в себе всі можливості класичної системи і представляє повноту нових. Рославець про себе і свою творчість:

"Можу я, при всіх цих передумовах, являти собою "продукт гниття буржуазного суспільства", як картинно іноді визначають мене ура-патріотичні критики, які не визнають мою творчість?"

Звичайно, я не "пролетарський композитор" у тому розумінні, що не пишу "для мас" поганої музики в стилі Бортнянського чи Галуппі.

²⁰ Сабанеев Л. Современная музыка// Музыкальная культура. М., 1924. С.9.

²¹ Шавердян А.И. Пути развития советской музыки. М.-Л., 1948. С.33.

Навпаки, я настільки "обуржуазився", що вважаю російського пролетарія — законного спадкоємця всієї попередньої йому культури — вартим кращої музичної долі, і тому саме для нього я пишу мої симфонії, квартети, тріо, пісні та інші "головоломки", як їх у блаженній неосвіченості називають вищезгадані "критики", будучи твердо впевненим, що я ще доживу до того часу, коли для пролетаріату моя музика буде також зрозуміла і доступна, як вона зрозуміла і доступна зараз кращим представникам російської передової музичної громадськості. А там, хто знає, може настане той момент, коли моє мистецтво пролетаріат назве своїм ...".

ВИСОКЕ — НИЗЬКЕ В МУЗИЦІ: ОЛЕКСАНДР МОСОЛОВ ТА ІСАК ДУНАЄВСЬКИЙ

Говорити про низьке і високе в мистецтві — це передбачає, що існують такі поняття, і не тільки існують, але й приймаються, визнаються і стверджуються. Ця ж передумова сумнівна саме в тій епосі, якою ми тут займаємось. Про те, що високе мистецтво і низьке життя вже не протилежні, а з'єднуються одне з одним, ця думка володіла мистецтвом 1920-х років різних країн. Поєднання мистецтва з життям було утопією футуристів ще в 1910-ті роки, сформульованою, наприклад, Л.Лисицьким. Відомий російський композитор-футурист Артур Сергійович Лур'є — один із тих, хто підписав футуристичний маніфест "Ми і Захід — наша відповідь Марінетті" в 1914 р. в Санкт-Петербурзі з найбільш авангардистськими тезами, в наступному році (1915) склав свої "Форми у повітрі": музику вищого експериментального рівня, порівнювану тільки з Варіаціями, ор. 27 Веберна, що виникли 21 рік по тому. Але ще в наступному році цей футурист створює ліричну, трохи фольклористичну "Пастораль Волги", а в 1917 р. серед інших — цикл "Рояль у дитячій", дуже простого, діатонічного характеру, близький до "Мікрокосмосу" Б.Бартока, котрий також був написаний на 20 років пізніше.

Радянської влади, з її прихильністю до музики, яка доступна народові, тоді ще не було. Тривіальне, повсякденне життя стало хudoжнім відкриттям мистецтва всієї Європи в період 1920-х років: низьке обернулося на важливу мету правдивого мистецтва. Високе, тобто все романтичне, містичне зневажалось і заперечувалося. Побут став предметом музичного мистецтва. У Франції, наприклад,

композитор Даріус Мію поклав на музику каталог сільськогосподарської техніки. В радянській Росії Олександр Васильович Мосолов поклав на музику газетні об'яви: "Скажіть усім, що вищого гатунку п'явок купуйте і ставте тільки у П.Н.Артем'єва..." чи "Утік собака, сука, англійський сеттер, білий з кофейними плямами. Від покупки ... застерігаю ..." і т.д. У своєму творі "Завод" для оркестру він співав, так би мовити, Пісню пісень машини.

Про ці твори тоді говорилося: "Крайньої потворності досягнув Мосолов у вокальному циклі "Газетні об'яви" — творі огидно цинічному; у ньому знущання над явищами життя, над людським голосом і музичним інструментом доведене до крайнощів. "Відомість" молодого Мосолова базувалася, однак, не стільки на "Газетних об'явах", скільки, головним чином, на нестерпно какофонічній симфонічній п'єсі "Завод" — цьому зразку машинізму і урбанізму в музиці. Аналогічне "завдання", старанно заглядаючи в партитури західних урбаністів — руйнівників музичної краси — вирішували й інші композитори, зокрема В.Дешевов в одній із музичних картин опери "Лід і сталь"²².

Згадаємо, що такими доріканнями, як "потворність", "розбрід", "урбанізм", також переслідували націонал-соціалістичні ідеологи в Німеччині представників музичного авангарду: Шенберга, Веберна, Албана Берга, Кшенека чи Курта Вайля.

Олександра Мосолова, переконаного революціонера, який боровся, захищав Радянську державу в Червоній Армії, в 1930-ті рр. послали в ГУЛАГ як контрреволюціонера. Звільнений із табору біля Біломор-каналу за клопотанням своїх академічних учителів, він втратив право жити у великих містах і став позбавленцем²³. Навіть у 1985 р. наказ Спілки радянських композиторів, керованої Тихоном Хренниковим, перешкодив виконанню фортепіанного концерту О.Мосолова на Музичному бієннале у східному Берліні, хоча Елісо Вірсаладзе написала цей твір на платівку радянського виробництва.

Інакше розвивалася справа з іншим явищем радянської доступної музики: з радянською масовою піснею — жанром, що не існує в інших культурах. Кожний, хто виріс у радянській державі, знав мелодії одного з улюблених Сталіним композиторів: Ісака Дунаєвсько-

²² Шавердян А.И. Пути развития советской музыки. С.39.

²³ Барсова И. А.В.Мосолов. М., 1986.

го. І не тільки в соціалістичних країнах звучали його масові пісні — наприклад, "Широка страна моя родная", перші звуки якої використовувались як сигнал радянського радіо, чи "Марш ентузіастів". Друзі російської мови в західних країнах, займаючись її вивченням, знайомилися з "Пісенькою про капітана" Дунаєвського, котра є такою ж популярною у світі, як "Піонер Петя" Прокоф'єва. Сталін помер і сталінізм зник, але капітан Дунаєвського і піонер Петя Прокоф'єва навіки живуть — художні свідки потонувшої доби.

Подвиг Дунаєвського у творенні радянської масової пісні описує його колега по композиції Дмитро Шостакович:

"А роки були дуже своєрідними, не зовсім сприятливими для композиторів легкого жанру, для стану цього жанру взагалі. Адже в тридцяті роки у нас мало було сучасних масових пісень. На демонстраціях, молодіжних екскурсіях-масовках, у святкові дні люди співали все ще ті пісні, з якими йшли в бій у Велику Жовтневу революцію, в громадянську війну, — "Варшав'янку", "Сміло у ногу рушайте"... Мелодії їх втілювали революційну рішучість і мужність, суворість і романтику боротьби. Прекрасні пісні, вони любі нам і зараз.

Одначе та боротьба, яку вони відбивали, скінчилась. Настав новий час — час будівництва перших п'ятирічок. Повинні були з'явитися і нові пісні, ті, що "строить и жить помогают". "Материк" цього жанру на музичній мапі був затягнутий білою плямою. Честь першовідкривача цих нерозроблених "земель" у значній мірі належить Ісаку Йосиповичу Дунаєвському. Він став піонером у справі створення справді нової, радянської масової пісні, що задовольняла потребу народу у виразній, живій, дохідливій мелодиці.

Це було в той час, коли почали розповсюджуватися в'ялі "міські романси", фокстротні ритми і деякі "побутові" твори, написані в маршово-батьорому темпі, але сухо і формально. Вони не були здатні завоювати ні слухачів, ні виконавців. Окремі успіхи не змінювали загального рівня масової музики.

В цей період розриву між попитом мас і "продукцією" композиторів зазвучав голос Дунаєвського... Варто тільки згадати, з якою жадобою були підхоплені мелодії із фільму "Веселі хлоп'ята", щоб зрозуміти, яка гостра була потреба народу саме в такому співаку"²⁴.

²⁴ Дунаевский И.О. М., 1961. С.10.

Музика Дунаєвського у більшості була музикою до кінофільмів 1930-х років — музикою більше розважального характеру, ніж агітаційно-просвітницького типу пісні, про який так багато говорили і сперечалися в 1920-ті рр. Очевидно, радянська влада використовувала такі пісні не заради їхнього політичного змісту, а більше для створення соціалістичного відчуття життя чи почуття буття. Це почуття повинно було бути щасливим і оптимістичним.

Про самого композитора, який народився у тому ж 1900 р., як і Мосолов, ніде не сказано, що він був революціонером від ранньої юності. Описується його кар'єра в різних театрах, навіть сатиричних. В 1929 р. він надовго залишає Москву і перебирається до Ленінграда, де очолює музичне керівництво естрадного театру (мюзікхолу). Справа йде про те, що він з цікавістю сприймав елементи джазу і що він намагався оновити джазовий репертуар віртуозною розробкою народних мелодій. Про партійну кар'єру нічого не сказано. Шостакович нагадує:

"Дунаєвський був не тільки талановитим композитором, але й пристрасним пропагандистом свого жанру. Він вірив у легку музику і поважав її. Напевно саме тому і в кіно він досягнув таких успіхів"²⁵.

У 1941 р. ми зустрінемо Ісака Дунаєвського як члена оргкомітету Спілки радянських композиторів СРСР — на його боці Юрій Шапорін, Микола Мясковський і Рейнгольд Гліер. Дунаєвський також входив до комітету, відповідального за присудження Сталінських премій. Він виступав з доповіддю на IV сесії Верховної Ради РРФСР першого скликання 4 квітня, розповідаючи про зміст радянської легкої пісні:

"Нам песня строить и жить помогает" — це не просто слова з пісні. Дійсно, мистецтво допомагає нам у здійсненні грандіозних завдань п'ятирічок.

З піснею наша могутня Червона Армія відстоювала честь і кордони Батьківщини на Хасані і Халхін-Голі. З піснею наша армія звільнювала білорусів і українців від панського гніту. З піснею йшли доблесні Червона Армія і Військово-Морський Флот, розгромлюючи білофінів.

Ми з гордістю можемо відмітити, що робітники мистецтва були в ці історичні моменти разом з армією"²⁶.

²⁵ Дунаевский И.О. С.10.

²⁶ Там же. С.16.

Сказано це ще у час пакта Гітлера і Сталіна, перед Великою Вітчизняною війною — пройшли тільки дрібні війни у Польщі, в Балтійських країнах, в Бессарабії та Фінляндії, протягом яких Радянський Союз здобув біля 24-х мільйонів мешканців, розбив буржуазію цих країн і стратив польських офіцерів у Катині. Це — інша сторона "пісні веселої".

Список видатних авангардистів українського походження був би неповним без нагадувань про Йозефа Шиллінгера, який народився у Харкові в 1895 р.

Йозеф Шиллінгер — композитор і утопіст

У 1927 р. в журналі "Музика і революція" (№ 5-6) була опублікована наступна рецензія:

ПРОПАГАНДА ДЖАЗ-БАНДА

З легкої руки Росфіла, який вивіз з Європи в минулому концертному сезоні європейсько-негритянський "джаз-банд", — "нововведення" це почало популяризуватися в СРСР. Збільшилась чисельність джазу в барах, у театральних виставах, виникли сімейні "джази", частково заразилися цією епідемією і клуби. Але через деякий час хвиля захоплення почала спадати, "джаз" не дістав прав громадянства в нашому радянському мистецтві. Однак, відголоски цієї епідемії ще деінде залишились. Цим "деінде" виявився Ленінград. Нещодавно в Ленінграді організувався "Перший концертний джаз-банд", перший виступ якого відбувся у квітні цього року в залі Державної академічної капели.

Вступне слово говорив Й.М.Шиллінгер, який висунув ряд положень: 1) "Фокстрот і джаз — формула, еквівалентна свідомості сучасної людини"; 2) "Від симфонії до джазу"; 3) "Класики повинні бути поставлені дибом — виконувати їх потрібно на сучасний лад"; 4) "Джаз — засіб омолодження Європи"; 5) "Джаз конкурує з вокальною музикою". Потім доповідач чомусь порівняв "Джаз-банд" з То-Рамо (!), відзначив, що для джазу більш пристойною була б "театралізована форма доповіді", і оголосив, що "МОП" (музична організація праці — джаз під час роботи) підвищує продуктивність праці на 30–40%. Ця "грунтовна" доповідь була перервана криками "досить", і доповідач, скоротивши кінець, на завершення налякав присутніх у залі композиторів "електрифікацією музики", завдяки

якій композиторам буде "нічого робити". Після доповідача виступив сам "джаз-банд", котрий акуратно і чистенько виконав ряд американських фокстротів середньої і низької якості, частина яких була написана на мелодії Римського-Корсакова, Верді, Гуно і Рубінштейна ("класики дибом ..."). Навіть російська пісня "Эй, ухнем" була удостоєна переробки на фокстрот. Публіці було смішно. Але деякі пішли навіть із "захопленням". "Перший концертний джаз-банд" мав "успіх".

Ми розглядаємо цей факт, як початок музичної реакції, що знайшла собі місце в умовах НЕПу, і вважаємо за необхідне підняти голос проти пропаганди подібних експериментів "омолодження".

Автором цих недружелюбних рядків був Маріан Коваль, який отримав сумну популярність під час кампаній проти сучасної музики 1948 р., пов'язаних з вищою стадією сталінізму — "жданівщиною". Тоді в статті, яка друкувалася з продовженнями у трьох номерах журналу "Радянська музика", він затаврував усю творчість Дмитра Шостаковича як формалістичну та чужу для народу. Про Четверту симфонію Шостаковича, тоді ще не виконану, він, наприклад, писав: "...після статей у "Правді" 4-а симфонія не могла бути виконаною. Це було б викликом суспільній думці" ("Радянська музика". 1948. № 3. С. 41).

Коваль був одним із провідних ідеологів Російської асоціації пролетарських музикантів (РАПМ), роль якої нині розглядається дуже критично і яка врешті-решт стала причиною зникнення всієї радянської сучасної музики 1920-х рр. з музичної сцени 1930-х рр. РАПМівці боролися не тільки проти нової музики, яку вважали буржуазною, і проти американського джазу, але й займались поліцейським наглядом за моральністю, спрямованим проти улюблених публікою циганських романсів і навіть проти музики Чайковського і Шопена, що розглядалася як непотрібна пролетаріату. Д.Д.Шостакович колись знущався з РАПМівської ідеології: "Що ж мені накажете співати коханій дівчині — "Нас побить хотели!"²⁷.

Нас зараз цікавить композитор, якого сварив Маріан Коваль у цитованій рецензії, — Йозеф Шиллінгер, що народився в Харкові в 1895 р., і помер дуже рано в Нью-Йорку в 1943 р. У колишній Ленінській бібліотеці в Москві знаходяться тільки чотири його твори, надруковані

²⁷ Хентова С. Молодые годы Шостаковича. Л., 1980. С.40.

ДЕРЖВИДАВом у 1920-ті рр., але в радянських енциклопедичних словниках його ім'я не згадується. Він став більш відомим, як американський композитор, котрий винайшов нову систему, синтетичний метод композиції: "The Schillinger System of Musical Composition" в чотирьох томах (Нью-Йорк, 1946). В американських університетах є багато так званих "Schillinger Institutes", де викладається ремесло композиції за його методом. З полемікою, спрямованою проти його ідеї механізації, "електрифікації" музики, ми зустрічаємося і на Заході. В західнонімецькому журналі "Musica" (1950. С.176–188) Олександр Трусліт докладно розбирає систему Шиллінгера, його ідеї і прийоми "синтетичної музики", — тобто методів складання музичних творів шляхом ротації, шляхом випадковості у рамках даної формальної концепції. До речі, музика, що виникла в результаті подібної ротації, зовсім не була авангардною — навпаки, дуже "нормальна", навіть легка музика в діатонічних мажорних і мінорних ладах.

Йозеф Шиллінгер не був і не хотів бути піонером у галузі мікроінтерваліки чи нових систем організації звуків, якими були серед його сучасників, наприклад, Микола Рославець з його новою твердою системою організації звуків, чи Іван Вишнеградський, що присвятив усе своє життя все більш тонкому розподілу звукового спектру на чвертьтони, шості частини тонів і т.д. Система Шиллінгера спрямована на сам творчий процес композиції і ґрунтується на твердженні про математичну закономірність усіх явищ мистецтва (і не тільки мистецтва). З цієї точки зору ми розглядаємо його основний філософський твір — книгу "The Mathematical Basis of the Arts" (Нью-Йорк, 1948): вона починається з картини альпійського пейзажу, наведеної у доказ того, що в усіх явищах природи присутні математичні закони.

Ідея про те, що музика може виникнути випадково, "алеаторично", для нас цілком звична, як і уявлення про музику, створену комп'ютером. Такі експерименти проводилися і в Радянському Союзі у московському технічному ВУЗі в 1960-ті рр. професором Олексієм Лернером.

У 80-ті рр. ХХ ст. комп'ютерна музика — цілком звичайне явище. І батьком цього явища був російський єврей Йозеф Шиллінгер, але ніхто із нинішніх спеціалістів по комп'ютерній музиці про це не знає і навіть не чув цього імені.

Олександр Трусліт у своїй статті в журналі "Musica" під назвою "Kommt das Zeitalter der synthetischen Musik?" бачить в його ідеях небезпеку для музики взагалі. Він пише: "З поворотом до синтетичної музики ми просто йдемо прямо до бездушності, до розпаду музики". Це часто так буває: той, хто першим висуває нову ідею, — небезпечний шарлатан; ті, хто прямує за ним, приймають на себе всю славу.

Біографія Йозефа Шиллінгера така: спочатку він був музичним самоучкою. Закінчив гімназію в 1914 р. і в цьому ж році поступив до Санкт-Петербурзької консерваторії до В.Калафаті, М.Черепніна і Й.Вітоля по класу композиції і диригування. В 1918 р. він став старшим викладачем композиції, в 1920 — професором, а в 1921 р. — деканом композиторського факультету. З 1922 р. він керував композиторським класом Державного інституту музичного виховання, а з 1926 — Державного центрального музичного технікуму. Він був також професором Державного інституту історії мистецтв і членом керівництва ленінградського відділення Асоціації сучасної музики.

В 1927 р. Шиллінгер брав участь в експедиції на Кавказ для дослідження народної музики в різних областях Грузії. Треба зазначити, що в своїх творах він широко використовує фольклор народів СРСР, наприклад, він написав "Східні вокалізи" і "Північноросійську симфонію".

Під час експедиції на Кавказ Шиллінгер познайомився з американськими етнографами, що привело до запрошення його в Нью-Йорк від Товариства культурних зв'язків з Росією (Society of Cultural Relations with Russia). Там він залишився на все життя, там його чекали нові завдання і проекти.

Нью-Йорк був містом улюбленого ним джазу — можна було б подумати, що йому хотілось навчатися у великих майстрів цього мистецтва. Але все було якраз навпаки. Ці майстри, такі, як Гленн Міллер, Бенні Гудмен, Оскар Левант, Лінн Мюррей і Томмі Дорсей, прийшли до нього, щоб систематично вивчати ремесло композиції та аранжування. Це викладання стало його основним заняттям в Америці. Його твори виконувалися рідко, і він не міг існувати на доходи від композиції. Але він приніс з Європи всю повноту композиторської майстерності, яка була так потрібна Америці. До нього прийшли не тільки студенти і шанувальники серйозної музики, але також і

діячі розважальної музики, щоб вдосконалюватись у тонкошах музичної мови і аранжування. Можна сказати, що таким чином Йозеф Шиллінгер зробив свій внесок у створення "Big Band" — джазу. Він часто навідував своїх учнів у нічних клубах нью-йоркських готелів, де грали: Бенні Гудмен ("Уолдорф-Асторія"), Гленн Міллер ("Пенсильванія"), Нел Брендвін ("Ессекс Хаус"), Вел Ольмен ("Глас Хет"), Томмі Дорсей ("Пенсильванія"), Уїлл Бредлі ("Астор") і Ред Норво ("Суїнг Клуб"). Часто ці учні телефонували Шиллінгеру вночі й з'ясовували з ним різні музичні питання. Завдяки цій діяльності Шиллінгер жив не бідно. Займаючись викладанням по 13 годин на день, він заробляв гроші не тільки для оплати дорогого житла, але й для експериментів — музичних і технічних.

В Америці в ці роки жив і його земляк Лев Термен, винахідник одного з перших електричних музичних інструментів — так званого "Терменвокса". Цей інструмент попервах прижився і в СРСР, і Шиллінгер став не тільки одним із перших пропагандистів інструменту, але й солістом на ньому. В Америці він створив свою "First Airphonic Suite" ("Першу аерофонічну сюїту") для терменвокса з оркестром, рукопис якої сьогодні знаходиться в музичній бібліотеці "Lincoln Center" в Нью-Йорку, як і вся музична спадщина Шиллінгера. Присвячення Термену датовано жовтнем 1929 р. Солістом при першому виконанні був сам Термен, а оркестром диригував Микола Соколов. А втім, мелодії терменвокса близькі до російської народної музики. Разом з Терменом Шиллінгер працював над створенням нового автоматичного інструменту "Rhythmicon", який без участі виконавця був здатен відтворювати найвіртуозніші акомпанементи тембрами ударних інструментів. У наші дні такі інструменти, що автоматично відтворюють не тільки ритми, але і звучання цілого оркестру, в розважальній музиці стали цілком звичайними, і ніхто вже не згадує імена їхніх винахідників — Йозефа Шиллінгера і Льва Термена. Але тоді, в 1930-ті роки, цей інструмент, встановлений у квартирі Шиллінгера, був чимось абсолютно новим, сенсаційним. Ним зацікавились не тільки люди з кола музикантів "легкої" музики, але від нього був у захопленні і Джон Кейдж, котрого ми знаємо, як натхненника авангардної музики другої половини ХХ ст. Про цю зустріч пише у своїх спогадах Френсіс Шиллінгер.

Творчі здобутки Йозефа Шиллінгера полягають не тільки в його музиці, його новаторському мисленні і педагогіці. Це тільки частина

його новаторства. Головною його працею був трирічний навчальний курс "The Schillinger System of Musical Composition". Після смерті автора він був виданий у чотирьох томах його вдовою з передмовою Генрі Коуелла (Henry Cowell). Це — система класичної музичної теорії у незвичайному вигляді. Книга охоплює основні відомості про лади, про ритм, про мелодію, про акорди, приділяє увагу спеціальним питанням музичної форми, інструментознавства і комбінацій інструментів з наголосом на нові електричні інструменти; в ній мова йде також і про оркестровку та музичну семантику. Особливий акцент ставиться на математичних видах музичної техніки з постійним вказанням на паралелі у галузі явищ природи й образотворчого мистецтва.

На цьому різноманітному підході до музичного цілого базується його головна теоретична робота, викладена у вже згаданій книзі "The Mathematical Basis of the Arts" (New York, 1948). Цілісно розглядаючи усі види мистецтва, Йозеф Шиллінгер, без сумніву, є наступником символістичного і футуристичного типів мислення про мистецтво. Ще в юнацтві у своїй поемі "Теургічні команди", опублікованій в 1920 р. у Харкові, він мріяв про злиття почуттів у мистецтвах майбутнього. Про ідеї, які займали його в Америці, його вдова згадує:

"1). Музичне проведення часу: напіваавтоматичні інструменти (так звані "Музаматон") для написання музики потребують активної участі людини, але не попереднього тренування. Такі інструменти можуть бути розташовані поряд з іншими інструментами такого ж характеру, але повинні співвідноситися з різними формами мистецтва, в місцях для розваг, клубах і приватних резиденціях.

2). Театральні вистави: ряд театрів представляє короткі вистави закінчених творів, пов'язаних зі складною формою мистецтва. Шоу буде проходити напіваавтоматично. Матеріал складатиметься з вже встановлених форм мистецтва і вводитимуться нові форми мистецтва. Дизайн і побудова технічного (машинного) обладнання для таких вистав. Дизайн театрів і обладнання. Створення та постановка вистав.

3). Телевізійна продукція: створення і виконання творів. Чистий дизайн. Чистий дизайн у поєднанні з музикою. Чистий дизайн поєднаний із соло і хоровою декламацією. Монодрами. Монодрами з

музичним акомпанементом. Танець, комбінований з ляльковими виставами, мультиплікаційним дизайном, кіно та ін. Автоматичні візуальні композиції, виконані кінетично.

4). Видання: наукові керівництва у співвідношенні з курсами навчання для артистів, акторів, композиторів і режисерів.

5). Кіно: виробництво, використовуючи всі елементи театру (звук, дія, рух предметів, мультиплікаційний дизайн, зорові ефекти, декламація та ін.).

6). Танці: створення декорацій і костюмів для танцювальних вистав, статичних і кінетичних. Складання танцювальних творів, чисте і комбіноване з іншими мистецтвами: музикою, світлом, кінетичні декорації, ляльки як партнери, гра тіней, оптичні проєкції.

7). Дизайн: виробництво технічного обладнання для автоматичного створення дизайну. Технічне обладнання для створення дизайну, комбінованого з друкуванням, баченням, проектуванням та ін. Інструменти для напіваавтоматичного створення дизайну, для використання в публічних і приватних ігрових кімнатах як засобу для розваг. Так званий "Артотатон".

8). Навчання: школи для навчання комерційних артистів, консультантів, інженерів дизайну, художників мультиплікації та ін. Інститут створення музики для композиторів, аранжувальників, диригентів та інтерпретаторів чистої і обладнаної музики. Полем діяльності для таких кваліфікованих артистів була б сцена, радіо, телебачення, кіно, концерти і фонографічні записи. Співвідношення курсів, обслуговуючих ті ж самі наміри для тих, хто подорожує чи живе у віддалених районах"²⁸.

Значна частина спадщини Шиллінгера складається з робіт у галузі образотворчого мистецтва, як він сам їх назвав "Cinetic design" — кінетичні картини і малюнки, форми і фігури, які рухаються за математичними законами. Його нариси іноді ставали об'єктом плагіату і використовувались художниками, які створювали узорі тканин ("Stoffmuster"). Ці роботи Шиллінгера в галузі образотворчого мистецтва зберігаються в Нью-Йоркському музеї сучасного мистецтва (Museum of Modern Art) і в різних художніх зібраннях в Америці.

В ленінградські роки Шиллінгер товаришував з Д.Д.Шостаковичем. Тоді молодий піаніст, Шостакович виконував експериментальні

²⁸ Joseph Schillinger. *A Memoir by his Wife*. New York, 1949. P.102–103.

твори Шиллінгера, такі як, наприклад, "Ексцентріада", ор.14. Контакт з Шостаковичем і переписка з ним продовжувались і в Америці, незважаючи на те, що Шиллінгер став емігрантом. До останніх хвилин свого життя (Шиллінгер помер дуже рано — від раку в 1943 р.) він мріяв про присутність своїх російських друзів, бачив їх у галюцинаціях, говорив з ними по-російськи.

Нас в Європі ще чекає "відкриття" Шиллінгера, і до того ж у різних видах. Його "Аерофонічна сюїта" ще ніколи не виконувалась у Європі. Багато його думок знайшли продовження в тих явищах, які нас природно оточують: автоматичні звуки в "Rock-Musik", звуки, створені комп'ютерами, ностальгічний дзвін джазу 1930–40-х рр., стиль Big Band-джазу, чи стиль, очевидно, найважливішого з його учнів — Джорджа Гершвіна. На фоні цих явищ варто уявити собі світ мислення цього російського єврея з покоління символістів і футуристів, який мріяв про перебудову світу на основі сучасної техніки і раціональності.

Шиллінгер мріяв не тільки про мистецтво. В одному з його проєктів мова йде про можливість забезпечення світу на основі математичної системи. Про свій проєкт "For peaceful existence" він пише своїй дружині:

"Колись релігійні та економічні філософії (як марксизм) поневолили людей і не зробили їх щасливими. Звичайно, моя ідея — про те, що США найкраще забезпечені людьми, інструментами, матеріалом для того, щоб бути ініціатором і лідером втілення в життя цієї ідеї по всьому світу"²⁹.

²⁹ Joseph Schillinger. *A Memoir by his Wife*. P.209.

УКРАЇНА І ПЕРША НІМЕЦЬКА ХВИЛЯ

Міркування, що будуть висловлені з приводу взаємних контактів композиторів першої віденської хвилі з українською музикою, потребують детального прискіпливого аналізу та уваги вчених-музикознавців. Висловлю кілька думок з приводу цих контактів. Мене давно хвилювали такі маловивчені питання: як українська музика вплинула на німецьку культуру, чому композитори німецької та австрійської школи зверталися до українського фольклору.

Добре відомим є факт звернення до української теми Бетховена, що включив у свій популярний квартет тему української пісні "Їхав козак за Дунай", або сина Моцарта, який базував багато своїх творів на українському фольклорному матеріалі.

Саме під цим кутом зору не досить вивченою є і творчість Гайдна. Але чому саме українська тема так цікавила цих композиторів?

Можливо, що приїзд посла Розумовського до Відня зі своєю колегією людей — музикантів, співаків — зацікавив композиторів того часу. Між Бетховеном і Розумовським були не лише ділові стосунки. Їх також єднали дружні, теплі відносини. Цікаво, яким чином екзотична українська, або, як вони її називали, руська музика, увійшла до віденської школи і закріпилась до нинішнього часу (українські мотиви відчуваються навіть у "Карміні Бурані" Карла Орфа).

Відень у той час цікавився всякою екзотикою. Наприклад, турецька музика, і взагалі ідея Туреччини була популярною, вона асоціювалася європейцями з далеким маловідомим орієнтальним Сходом. Навіть у фортепіано, на якому грали "Турецьке рондо" Моцарта, особливим чином виділяли і препарували ноту ля. Ще біля інструмента монтували маленькі цимбали, щоб відобразити ідею турецького ритму.

Зрозуміло, чому в Гайдна відчувається вплив угорської музики. Але з якої причини у того ж Гайдна спостерігається звернення до українських витоків? Є багато підтвержень, що все почалося з тої ж

династії Розумовських. Саме тоді укріпилися відносини між німецькою, австрійською і українською культурами.

Пішовши в архів Розумовського і переглянувши всі документи, можна дізнатися, які композитори, виконавці, співаки приїжджали в той час до Німеччини, Австрії, і які твори виконувалися. Мабуть, тільки таким способом можна дійти до істини, як українська музика опинилася на території Австрії й Німеччини. Є теза, що в 9-й симфонії Бетховена спостерігаються моменти народної пісенності, які не притаманні австрійському фольклору.

Ще більш цікавим є факт того, що в ХІХ ст. продовжується включення австро-німецькими композиторами українських мотивів у творчість, починаючи з Брамса, Ліста, а також Дворжака, Шопена і багатьох інших композиторів.

Така тенденція продовжувалась аж до Другої світової війни.

Є сподівання, що ця інтригуюча, непроста тема в майбутньому буде розкрита молодими музикологами.

УКРАЇНЬСЬКА ТЕМА В ЗАРУБІЖНІЙ МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ

Проблема зарубіжного контексту втілення української теми у ХХ ст. в межах даної роботи розглядається в абстрагуванні від упродовження українського компоненту в російську культуру та від творчості представників української діаспори, тобто сфер, в яких відтворення художніх ознак українства закладено специфікою культурної позиції посилення на останнє як "своє" надбання. Зарубіжна ж музика усвідомлюється як автономне утворення в значенні "чужого" по відношенню до стилістики вітчизняного надбання (користуємося термінологією психологізованого подання етнології-історії Л. Гумільовим, природної для сучасних музикознавчих описів¹.

Від початку викладення відзначаємо три аспекти переломлення української теми в зарубіжному мистецтві ХХ ст. Перший — втілення музики й образів у цілому в професійній композиторській творчості, другий — виникнення українського квалітету в популярному мистецтві, в явищах маскультури сучасності, третій — узагальнення творчих ідей у музикознавстві як складової музичного професіоналізму. Два останніх аспекта сформувалися саме в минулому столітті, хоч стимули їх виявлення мають свою історію у попередні епохи.

Українська тема в композиторській творчості від часів віденських класиків вибудовувалася у принциповому її поєднанні з російським національним комплексом, але з акцентуванням спеціальної активності в захисті ідей вольності й Віри, як це співпадало із самовизначенням українців, носіїв гуманітарно-богословського та мистецько-творчого знання, уособлюваного представниками роду Розумовських, композиторськими постатями М.Березовського, Д.Бортнянського, ін. Так вже склалося, що і в сприйнятті їх сучасників український

¹ Див.: Гумилев Л. *Етносфера. История людей и история природы*. М., 1993. С.301; Холопова В. *О психологизации теоретических учений о музыке//Трансформация музыкальной осведомленности: культура та сучасність: Матеріали музикологічного семінару (23–25 квітня 1998 р.)*. Ч.І. Одеса, 1998.

тонус поєднувався з уявленнями про козацтво, що йшло в перших шеренгах російського війська — пісня "Їхав козак за Дунай" стала знаком переможної ходи росіян по Європі і в цьому значенні оброблена була Л.Бетховеном. І у "Російських квартетах" німецького композитора цитування українського фольклору підкреслює дійові моменти розвитку (фінал Сьомого квартету, ор.59, №1). Надалі, у ХІХ ст., український аспект смислу асоціювався з активністю, всупереч навіть об'єктивності репрезентації музичної історії. Образ І.Мазепи, заданий віршами В.Гюго, одержав демонічно-монументалізований вигляд у Ф.Ліста, хоча на сторінках популярних музично-просвітницьких видань йшлося про композиторські вміння знаменитого гетьмана, що тяжіли до типової споглядальної лірики української побутової пісенності (про це знаходимо і в публікаціях "Южного музичного вестника"², в якому з певною часовою дистанцією віддзеркалювалися музично-історичні ідеї, прийняті у столичних колах музичної громадськості).

Ця традиція сприйняття українства як активно-войовничого виявлення "руського" типу підхоплена була у ХХ ст. Л.Яначеком, відомим русофілом. Але у його славнозвісній "Глаголицькій месі", трактованій у значенні "літургії слов'янству", слов'янський агресивно-бойовий статут втілювався через музичний колорит запорізького війська: соло труб і литавр у Інтраді та в завершальній, VII частині. Дане сприйняття козацтва й українського елемента сформоване було у Л.Яначека захопленням гоголівськими творами: ідея України — "слов'янства войовничого" — склалася на тлі сюжетних перипетій "Тараса Бульби".

Те видіння українського в ореолі слов'янської войовничості виходить на поверхню і в Концерті для струнних інструментів, п'яти труб та ударних Г.Бацевич, явно написаному під впливом бартоківської "Музики для струнних, ударних і челести". Саме слов'янською прикметою, з подачі Яначека зазначеною в українсько-козацькому квалітеті, стає тембральна ознака поєднання труб та ударних. І згодом В.Лютославський, складаючи свою "Малу сюїту" за матеріалами пісень і танців Жешувського воєводства, тобто фольклора, безпосередньо порубіжного з Україною (усвідомлюваного як споріднений польському через В.Малішевського, вчителя Лютославського),

² Див.: Яновскій Б. Русская литература въ музыке//Южный музыкальный вестник. Одесса. 1915. №1. С.7.

наділяє цілеспрямованою активністю музику фінала, в основу якого покладено танцювальну "Sebulu", знану і в Україні. В.Малішевський, перший ректор Одеської консерваторії, застосовував у власній творчості під впливом свого вчителя М.Римського-Корсакова українські елементи (див. його Другу симфонію) в установленому попередниками поєднанні з ритмічною танцювальною активністю.

Показовим є також те, що в опері 1960-х р. У.Уолтона "Ведмідь", створеній за однойменним водевілем А.Чехова, має місце втілення провінції, "російського степу", тобто місць Слобідської України, що змальовуються англійським автором з допомогою "стильових цитат" з М.Мусоргського задля окреслення постатей головних героїв. При цьому "ведмежа статура" Смирнова, головного героя, тяжіє до епічних тем російського композитора; а коли в поведінці того персонажа "прокидається" пристрасть й емоційно-вольове самовираження, то в його партії виступають звороти "циганщини" за типом мелодії "Очі чорнії" й ... українського романсу (пор. з відомою піснею "Де ти бродиш, моя доле"). У відомій монографії Л.Ковнацької підкреслюються справедливо різні витoki стилізацій, що мають місце в Уолтона³, але російсько-українські елементи (як і демонстративні "вагнеризми") не констатуються. А в даному випадку ми знову зустрічаємо визначення українського типу поряд з російським через активно-дійові риси вираження першого на відміну від останнього.

Дане бачення української специфіки заслуговує на увагу в силу повторюваності його ознак у різних авторів, визначаючи для дослідників ментальності певні орієнтовні типології.

Розглядаючи питання внеску України в зарубіжне музичне мистецтво ХХ ст., не можна обминути праці українця за походженням і освітньою базою Р.Влада, італійського піаніста, композитора і музикознавця, чий творчий шлях виділяється активною просвітницькою діяльністю серед його італійського оточення і установкою на еволюційне узгодження протистоянь традиційного й авангардного мистецтва в тій країні⁴. "Українська тема" в його творчості виявляється

³ Див.: Ковнацькая Л. Английская музыка XX века. Истоки и этапы развития. М., 1986. С.167-168.

⁴ Див. спеціально про нього: Маркова О., Фам Ле Хоа. Нариси історії зарубіжної музики 1950-1970-х років. Концепції сучасної музики видатних музикознавців ХХ сторіччя. Музика Франції, Італії, Германії-Австрії, США, Польщі 1950-1970-х років. Одеса, 1995. С.21-22.

у музикознавчій сфері: в своїй монографії "Ігор Стравинський" (1958) автор вперше в музикологічній літературі вказує на українське походження митця, а також на "грецько-східний" виток релігійності Майстра.

Другий аспект репрезентації українського внеску в музику ХХ ст. стосується участі у популярному мистецтві. І мова йде не про роботу українців у західній музичній сфері, як, наприклад, автора оригінальних композицій Д.Вернона (псевдонім В.Дукельського) в американському мюзиклі та симфонічному ансамблі. Торкаємося проблеми виходу на перспективи світового значення складових українського фольклору як частини греко-візантійського шару художньої традиції. Остання мелодіями Вангеліса та ірландської танцювальної і кантової спадщини виводить сучасну поп-музику з-під влади рок-н-рола, вкладаючи її у річище мелодійної спорідненості зі старослов'янським світом танцювальності, яка збережена лицарсько-козацьким мистецтвом України з його дивною хореографією, що тренувала його етичну наснагу, в паралель до давньогрецької "хореї".

І в тому ж значенні перспективи для світового інтонаційного орієнтування виділяється українська кантова спадщина, що має принципово спільні витoki із візантійсько-ірландською першокантовою лінією оригінальної гетерофонії, яка визначила саму ідею цього жанру як "простого серйозного (духовного) співу" і запліднила найвизначніші художні здобутки народної хорової поліфонії — від "духовних віршів" України–Росії до гімнів американського Півдня, генетично пов'язаного з візантійськими джерелами ірландської культури.

Третій аспект впливу української музики на зарубіжну творчість походить від активності музикологічної експансії України, невіддільної від потреб професійного художньо-самодостатнього музичного мистецтва. Посилання на діяльність музикознавця і композитора Р.Влада акцентує високий сенс його творчої самореалізації як музиколога, символізуючи сучасну тенденцію українського музичного професіоналізму до самоствердження в теоретико-гуманітарному ракурсі.

Наполягаємо на специфіці національних засад музикознавства не тільки з огляду на вітчизняну тематику досліджуваних об'єктів (роботи про українську музику), але і за належністю до мислительно-

типологічних виявлень при розгляді найширшого кола зразків творчості і вітчизняного, і зарубіжного характеру. Подібно до того, як у мистецтві України на рубежі XIX–XX ст. ствердилася стилістична тенденція монументального ("епічного") романтизму, створюючи "метастильове" нашарування на сукупність історично-стильових показників традиціоналістського чи модерністського напрямків, у музикознавстві визначилися квалітети тем і методів, за якими вималюється ментально-мислительний тип.

Так, в Україні органічно склалися шляхи методологічного переозброєння мистецтвознавства й музикознавства, які від початків зобов'язані картезіанській "логіці силогізму". Радикальну лінію того оновлення заявив професор Московської консерваторії, одесит за походженням, В.Медушевський, що працює над створенням "Православного музикознавства", для якого етимологічний підхід П.Флоренського заклав конкретику "синкрезису", тобто аналітичності, "купованої" цілісною нероздільністю бачення-відчуття гармонії цілого. Даний позааналітичний ("quasi-аналітичний") підхід репрезентує змістовну паралель до так званого "нерозчленовуючого аналізу" Х.Шенкера, праці котрого отримали поширення у всьому світі. І тільки в Україні викарбувалася естетико-феноменологічна версія художнього процесу як "компенсативного доповнення" буття (А.Канарський). Поєднання протилежностей "життєвості" та ідеального її заперечення висуває дещо подібне до музичного механізму "ланцюгового зв'язку" змінних устоїв — історико-естетичний процес у концепції А.Канарського, який посилався на Б.Асаф'єва, автономізувався в іманентне явище, регульоване "компенсативними" по відношенню до життєвих реалій факторами ідеального порядку. В Одесі і в Одеській консерваторії набули визнання позиції "філософії розпізнавання" А.Василькова, "кібернетичний" метод якої забезпечував позааналітичне "вичленування подібностей", що, у цілому, мало множинні виходи на сучасний позааналітичний принцип ідентифікації інформаційної цінності стильових прикмет.

Бурхливий розвиток осередків культурологічних розробок у стінах музичних вузів, консерваторій зокрема, засвідчує оригінальний шлях до автономії "музичної культурології" в українському мистецтвознавстві. При відвертих аналогіях до шляхів розвитку культурології-антропології в Росії, при ґрунтовності в музикознавстві й

для Росії, і для України позицій асаф'євського інтонаційного підходу, "культурологічний нахил" якого "запрограмований" лінгвістичними (від М.Марра) та формально-історичними (від Г.Вьольфліна) тяжіннями автора інтонаційного розуміння природи музики, — саме в Україні в межах школи Н.Горюхіної—І.Котляревського вибудувалась інтонаційна музично-історична концепція. І це відповідає генезису асаф'євського вчення, створеного істориком університетської підготовки за фахом і у розвиток заявленого стилістичного аналізу в традиціях Г.Адлера. Але в Росії інтонаційність Б.Асаф'єва осмислювалася переважно як "інтонаційна теорія" (С.Скребков і його послідовники в особах Є.Назайкинського, В.Медушевського, В.Холопової в Москві, К.Руч'євської, Н.Корихалової, Л.Барсової у С.-Петербурзі та ін.). Що стосується розробок інтонаційного підходу в історичному ракурсі у Б.Ярустовського, М.Тараканова, то тут мала місце принципова координація з позиціями українських вчених — Н.Горюхіної, І.Ляшенка, вищезгаданого І.Котляревського, отримавши продовження у М.Черкашиної, О.Зінькевич, В.Тишко, О.Малозьомової, ін. Історичне, соціокультурологічне бачення інтонаційно-мовних засад музики складало і складає органіку музикознавчих досліджень вітчизняних авторів.

Зазначимо, що широкий літературно-художній контекст розгляду даних історії музики, як це засвідчують книги Д.Гойові, Д.Кемпера, А.Пютца та багатьох ін. видатних вчених Заходу, складає дещо природне для їх наукової орієнтації. Але все це йде поза уявлень про іманентність музично-історичних надбань, колись заявлену Г.Адлером, але розгалужено прийняту у вітчизняних колах, зокрема одеськими фахівцями Б.Тюнеєвим та К.Кузнецовим, працями яких закладено фундамент історичного музикознавства в Одесі у контакт з керівництвом АСМ, очолюваним свого часу Б.Асаф'євим.

Торкаємося тих історичних відомостей заради виявлення певних типологічних ознак музикознавчого мислення в Україні, цікавого оригінальністю методологічних поворотів трактування загальноєвропейських дослідницьких здобутків. Схильність до фундаментальних досліджень вітчизняних авторів засвідчує спадщина О.Потебні, вищезгаданих А.Канарського, А.Василькова у минулому, М.Бургіна, В.Онопрієнко та О.Кузнецова з їх концепцією "фундаментальних триад" у сьогоденні. Останні мають принципове поперед-

ництво у "логіці трійстої аргументації" тез, використаної І.Ляшенко у розвиток тричленності — трьохфазності інтонаційних ознак музичного мислення, заповіданих Арістотелем і прийнятих Б.Асаф'євим.

Виступ автора даного нариса на підсумковому симпозіумі IMS XX ст. (Лондон–1997) був підтриманий грантом міжнародного музичного товариства саме за розробку питань іманентної музично-історичної систематики, яка в такому узагальненому ракурсі не показова для західних музикантів-дослідників. Відкриття кафедр культурології в українських музичних вузах, при тому що культурологічне спрямування музикознавчих праць складає специфіку мистецтвознавчих шкіл СНД, віддзеркалює внутрішні тенденції наукової думки в системі музичної освіти, яка від генезису поєднала університетські курси Заходу та виконавську спеціалізацію консерваторій.

Така масштабність музичного мислення, заповідана Ф.Лістом та кучкистами, які вкрай уважно в особах М.Мусоргського та М.Римського-Корсакова ставилися до художнього потенціалу української спадщини, на українському музикознавчому ґрунті народжує мислительно-стилістичну паралель до монументалістських тенденцій романтичного ретро в творах композиторів України ХХ ст. Серед останніх навіть відверте спирання на трагіко-драматичний комплекс (Б.Лятошинський, К.Данькевич, Є.Станкович, Л.Грабовський), лірико-драматичні якості вираження (В.Сильвестров, Г.Караманов, Л.Дичко) не відокремлюються від епічної величі викладення. А делікатний мініатюризм М.Леонтовича, В.Косенка, С.Орфеева є невіддільним від особливого роду "стиклої поємності" виразу, показового для "понадщільної предметності" музичних композицій минулого віку. Певно, так стилістично-мислительно в артистичних або творчо-наукових здобутках втілюється стрій думок, який у психолого-етнологічних нарисах української ментальності називають "хвилястою м'якістю", "ентузіястичною настановою... української душі", "українським пергюнтизмом... українським розспіваним Пер Гюнтом"⁵, здатних на всеосяжність споглядання й ігнорування усталених раціоналістичних диференціацій. У феноменологічній орієнтованості сучасної філософії та мистецтвознавства, метанауковому трактуванні логіко-лінгвістичних чинників мислення, що реабіліту-

⁵ Див.: *Українська душа/ Відпов. ред. В.Храмова. К., 1992. С.53, 64, 107, 109.*

ють для наукового пізнання етимологічний спосіб богословського "пізнання від Віри", дана ментальна здатність вчених і митців України складає багате джерело можливостей, реалізація яких дозволить вибудувати оригінальну путь творчого самоствердження у ХХІ ст.

Світова історія музики засвідчила, що інтенсивний розвиток музикознавчої думки в межах національної школи відзначає поворотні моменти в її творчому самовизначенні. Богословсько-просвітницька експансія України в музичній сфері ХVІІ ст., розгалуження музикознавчих пошуків у філософських роботах енциклопедистів Франції ХVІІІ ст., насиченість музикознавчими здобутками діяльності австрійських вчених кінця ХІХ — початку ХХ ст., — усе це приклади "теоретичного переозброєння" художньої практики, що має перспективи оновлення й розширення у світовому музичному просторі. Музикознавчі здобутки України на початку ХХІ ст. складають тло творчих тягінь до нових етапів національного самовираження, узагальнюючи здобутки художньої та наукової праці минулого століття, в якому вітчизняний внесок оцінюється вагомістю фундаментальних досліджень у науці та симфонічно-масштабним мисленням у мистецькій сфері.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. М., 1993.
2. Ковнацкая Л. Английская музыка ХХ века. Истоки и этапы развития. М., 1986.
3. Маркова О., Фам Ле Хоа. Нариси історії зарубіжної музики 1950–1970-х років. Концепції сучасної музики видатних музикознавців ХХ сторіччя. Музыка Франції, Італії, Германії–Австрії, США, Польщі 1950–1970-х років. Одеса, 1995.
4. Українська душа/ Відпов. ред. В.Храмова. К., 1992.
5. Холопова В. О психологизации теоретических учений о музыке//Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: Матеріали музикологічного семінару (23–25 квітня 1998 р.). Ч.І. Одеса, 1998.
6. Яновскій Б. Русская литература въ музыке//Южный музыкальный вестник. Одесса. 1915. №1.

НЕЗАЛЕЖНІСТЬ ЯК КАТЕГОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ І ФАКТОР ГУМАНІЗМУ СВІТОВОЇ ЦИВІЛІЗАЦІЇ

Всі ми причетні до цього слова — "незалежність". Бо доля нам дала можливість жити в незалежній державі, прийти до незалежності як способу нового життя, як образу нового мислення, як стану душі.

За минуле десятиріччя ми багато відчули щодо цієї категорії. Перш за все — нові ціннісні орієнтації, що диктують нову картину світу, держави, суспільства, особистості. Відчули, що незалежність держави — то перш за все зміна свідомості народу, людини, що веде і до інших змін.

Що то є незалежність?.. Від кого? Від чого?.. Як відомо, у світі ніхто, ніщо не може бути незалежним від усього і усіх, бо все пов'язано у взаємодії, взаємозв'язках, у русі. Синоніми слова "незалежність" — воля, свобода. "Незалежність" — багатомірне, багатоаспектне поняття, яке чекає на своє фундаментальне дослідження, критерій якого — час.

Ми візьмемо лише кілька аспектів цього поняття: незалежність як Ідеал, як Рух, як Шлях.

Людина завжди прагнула до кращого і створювала моделі ідеалу. Усім відомо, що дійсне існування людини може бути лише тоді, коли вона має змогу виявити свою індивідуальність, коли вона незалежна від обставин, не скута режимом, коли людина стає громадянином, а не частиною натовпу, маси.

У формуванні та зміцненні громадянського суспільства завжди відігравала важливу роль культура. Культура як форма свідомості, що впливає на всі сфери індивідуальної та суспільної життєдайності. Ціннісні орієнтації, норми поведінки людини, художні смаки та ідеали виникають в результаті освоєння людиною світу, виступають як механізм регулювання соціального життя. Світ, у свою чергу,

виступає результатом відповідальної напруженої продуктивної діяльності людини. Динаміка культурних цінностей розкривається при зіставленні культурних цінностей минулого і сучасного, нашого національного і світового.

Усвідомлення людини в контексті історичного часу, в орієнтації як на свої історико-культурні корені, так і на майбутнє, на ідеали та можливості їх реалізації, залучення до всесвітнього культурно-історичного процесу, до вселюдської планетарної культури — то є вияв незалежності, то є образ-модель ідеалу.

Нам, українцям, то дуже зрозуміло, українцям, що пережили залізну завісу тоталітарного режиму. Осмислюючи трагічну історію свого народу, бажаючи йому скорішої національної самосвідомості, замислюєшся над етнологічними проблемами української душі, української ідеї. Важкі кроки до незалежності, але й блискучі сторінки перемоги. Почнемо з історії української культури.

Яскравою сторінкою історії української культури була Князівська доба — Свята Київська Русь із стольним Києвом у центрі. Хрещення Русі знаменувало ідею незалежності країни, — країни, яка стала самостійною, величною і поважною серед світу. Хрещення знаменувало входження української культури в європейський простір.

Ярослав Мудрий, за часів якого держава займала географічну територію від Чорного до Білого моря, від Карпат до Волги, об'єднувала 15 племінних союзів, був справжнім тестем Європи: Ганна Ярославна — королева Франції, Анастасія — королева Угорщини, Євпраксія — королева Норвегії.

Чорне море називалося Руським морем, бо ним плавали лише русичі. Київська Русь являла собою систему автономії і "діючих світів". Так заклався фундамент державності, духовності, незалежності українського народу, його культури, що зробила величезний внесок у скарбницю світової культури.

Після тяжкого випробування, що зветься татаро-монгольським спустошенням, Україна, як Фенікс, відродилася з попелу, засяяла в промінні Волі і Слави Козацької доби. Козацька демократія, устрій Запорізької Січі — явище державницьке, якому дивувався світ і Європа.

Національна самосвідомість українського Відродження виявилася перш за все у відкритті козацьких шкіл, мережі національної

освіти. Спалахує світло Острозької академії, Києво-Могилянської академії, в якій у часи її розквіту навчалося лише іноземних студентів до тисячі чоловік.

Український народ виявляв справжню національну самосвідомість і гідність вихідців з козацького роду. Прояв цієї незалежності, свободи — у творах мистецтва українського козацького бароко. Українське бароко — то спалах високого, вистражданого у національно-визвольних війнах за незалежність, патріотизму українського народу, то взаємодія усіх тенденцій — церковних, братських, міських, козацьких, селянських. Це багатоголосся, яке втілює усі свободололюбиві традиції. У горінні золотоголавих куполів українських храмів, у декоративній квітчастості іконостасів, у церковному співі ми чуємо ті голоси свободи незалежної держави України, що відстояла свою Волю і Долю. Незалежність — то модель нового світу, кращого, то — ідеал.

Незалежність і гуманізм української культури стали результатом пошуків розумного в природному світі.

Видатний гуманіст ХХ ст. А.Швейцер пише: "Гуманізм, як і добро, — це те, що служить збереженню і розвитку життя, культури. Зло — те, що знищує їх, або ставить перепону їм". Благоговіння перед життям — є благо. То є кредо екологічного гуманізму.

Розуміння гуманізму як ідеї самоцінності усього живого, що передбачає наявність гармонії між людиною і природою, розуміння людини як співтворця природи — то є ціннісні орієнтації саме української, сковородинської філософії, з її кордоцентризмом і "філософією серця". Нам, українцям, притаманне відчайдушне балансування на межі екзистенціального відчуття життя і смерті. Сковородинський пантеїзм є нашим культурним надбанням, він є сучасним і користується великою популярністю у світі.

Гуманістична культура України відчувала на собі вплив різних джерел життєдайності. Імпульси йшли і від науково-технічно раціональної культури, що в Україні особливо розвинута. Саме в Києві утворився центр вивчення філософських питань фізики, склалася філософська школа з добрими міжнародними зв'язками, ніколи не припинялася активна діяльність по згуртуванню науковців з різних галузей знань, об'єднаних ідеями універсальних критеріїв істини, а тим самим — незалежності наукових знань від ідеології.

В науці геній В.Вернадського, який своєю думкою про "біосферу" охоплює всі знання про природу, йде в одній шерензі з великим Леоном Ломоносовим. Відбулися докорінні зміни в ставленні людини до природи, інтерес до наукової творчості українського вченого дуже зростає за кордоном, особливо в наш час.

Незалежність — то Рух. Незалежність — то Шлях, бо встановлення справжнього культурного плюралізму — єдиний шлях, який дозволяє протистояти зростаючій одноманітності, котра несе в собі експансію технічної цивілізації. Це фактор світової рівноваги і творчості. Міжнародне співробітництво, що забезпечує зближення людей та ідей, розширення взаєморозуміння та солідарності, сприяє зміцненню культур.

Тенденція до вивчення витоків людської самосвідомості, культурної пам'яті, масштабного охоплення проблем життя, долі сучасного світу, проблеми співвідношення особистості з космічним людським універсумом, — ось ціннісні орієнтації сучасної творчості нації. Роблячи вагомий внесок у створення загальнолюдських цінностей, українська культура впливає на культурні процеси, що відбуваються у різних країнах світу: "Як гартувалася сталь" — фільм, що із захопленням дивляться у Китаї.

Незважаючи на складні соціальні умови, відсутність належних свобод, в Україні з'явилися високохудожні твори, що поповнили скарбницю світової культури. Серед них — "Собор" О.Гончара, "Позиція.Рубіж" Ю.Мушкетика, "Диво", "Роксолана" П.Загребельного, поезія свободи — Василя Стуса, Ліни Костенко, Василя Симоненка, Івана Драча... Хіба то не рух за незалежність української культури!? То є палка любов до України, вболівання за долю її народу.

Служити своєму народу стало покликанням, моральним обов'язком, подвигом і навіть жертвою. Історія — суворий урок, без засвоєння якого неможливо самоствердження українства як володаря свого життя. Хіба то не шлях? Жорстока і блискуча сторінка української історії — "розстріляне відродження". Славними є імена українського авангарду.

Щоб знайти належне місце у світовому культурному процесі, необхідно повернутися до загальнолюдських цінностей, творчо засвоїти кращі досягнення сучасної цивілізації. Біблія — пам'ятник світової культури і одночасно пам'ятник української культури. Бо, якщо вилу-

чити з української культури усі храми, ікони, обряди тощо, — усю біблійну тематику, що надихала українське мистецтво — то буде тяжкою втратою. Як до мрії, до ідеалу, до кращого, людина завжди звертається до біблійних образів. Починаючи від гармонійних образів класики, Мікельанджелових "Давида", "Мойсея", йшла через історію тема прагнення народу до визволення.

Особливе місце в історії культури займає тема вождя, справжнього, який виведе свій народ з полону. До цієї теми звертався І.Франко: в громадянському пафосі поеми "Мойсей" відбито прагнення до визволення народу, шлях до кращого життя. Цю тему піднімає на сучасному рівні композитор М.Скорик і дає могутній сучасний національний образ вождя, порушує проблему подолання і незалежності.

Чільне місце в українській культурі займає кіно як вид мистецтва. Сергій Параджанов промовляє про українську культуру кінострічкою "Тіні забутих предків". Виходячи за рамки дозволеної соцреалістичної піднесеності, він створює національний образ України, її народу. Світ аплодував українському кінематографу, присуджуючи найвищі нагороди. Кінорежисери М.Мащенко, Ю.Льєнко, Л.Осика утверджують українське кіно на світовому рівні: "Білий птах з чорною відзнакою" — то відчайдушна мрія-заклик, гуманістична ідея, бажання будувати життя в спільному українському домі. То шлях до кращого. Ці стрічки увійшли до золотого фонду світової культури.

Нині відбувається становлення планетарної цивілізації, окреслюються її контури. Розвиток людської культури вступає у новий, переломний період. Постає нова культура — видовища. Це середовище, в якому домінують форуми, зв'язки у часі й просторі, фестивалі. Народжується новий суперорганізм, що несе в собі різноманітність культур багатьох народів. Культурне співробітництво перетворюється на необхідність задля виживання людства.

Людина стане незалежною, коли зрозуміє і відчує, що культура — то колосальний континент, на якому ми живемо. Це — мова, якою ми володіємо, щоб зрозуміти безкінечно глибокі смисли, що ними наділені всі таємничі сили знаків. Культура, як і краса, повинна врятувати світ-планету, якщо нею оволодіють народи.

ПРОБЛЕМА ЦІЛІСНОСТІ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ: ПОРІВНЯЛЬНІ НАПРЯМИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Сучасний історик науки, І.А.Резанов, порівнюючи величні надбання геології XIX ст., ушановані, передусім, іменем В.І.Вернадського, з результатами XX ст., висловлює невтішний висновок: "Широкий розвиток у XX ст. спеціальних і точних методів дав порівняно мале число нових видатних теоретичних ідей"¹. На жаль, подібні висновки стають свого роду *loci communi* як для наукознавчих, так і для мистецтвознавчих студій над культурою того сторіччя, яке незабаром стане поряд з минувшиною скіфських курганів. Історичне XIX ст., яке протривало рівно 100 років — від зречення Наполеона до постріла в Сараєво, вмістило в собі зародки всіх новацій у найширшому діапазоні культури, від техніки до мистецтва, з якими випало працювати в наступному: доречно нагадати, що навіть телевізійний пристрій з'явився за три роки до цього постріла, одночасно з брьюїтистськими експериментами в музиці, літак — за 15, а вимога "бути модерним" висунута Ш.Бодлером ще в середині XIX ст. Мені вже доводилося відзначати цей парадокс культури, коли під знаком відмежування від спадщини фактично відбувалося успадкування того з минулого, що було суголосим світобаченню сьогодення². Тому й витоки кризових явищ культурогенезу слід шукати не в поточній ситуації, а в глибинних струменах часу.

Одним з таких струменів є дезінтеграція культури, що дається взнаки в різних площинах — як спеціалізація, приміром, між наукою та мистецтвом, або як поділ на корпоративну та фольклорну культуру. Чи не найпершими тривогу з цього приводу почали висловлювати фахівці з наукознавства, оскільки в їх сфері найраніше почала впадати в око та ненормальна ситуація, коли, приміром, двоє фахів-

¹ Резанов І.А. *История взаимодействия наук о Земле. М., 1998. С.204*

² Див.: Юдкін І.М. *Інтерпретація української художньої спадщини // Українська художня культура. К., 1996. С.281*

ців з різних відгалужень органічної хімії потребують своєрідного перекладача, який дозволив би їм порозумітися. Пошлюся на думку, наприклад, таких авторитетів з наукознавства, як Т.Кун, творець уявлення про наукову парадигму, та П.Фейєрабенд, що вбачають вихід з критичної ситуації в доланні корпоративності на практично-му досвіді³.

В контексті такого тлумачення кризових явищ логічно шукати шляхи реінтеграції культури, завдяки якій вона зберігає або може зберегти цілісність попри дію викликаних нею ж власних розчленувальних сил. Проте є ще дві обставини, які особливо сприяють актуалізації відновлення цілісності культурогенезу. По-перше, загальносвітові дезінтеграційні тенденції на схилку ХХ ст. в Україні дістають гіперболізованих вимірів внаслідок пережитих нею незліченних травм. Фактично йдеться про культурогенез в умовах сталого травматогенного тиску. По-друге ж, само відмежування культурології від традиційної баумгартенівської естетики або фіхтеанського "науковчення" як особливої дослідницької галузі передбачає концепцію культури не як наперед визначеної "згори", нормативної цілісності, а як цілісності в процесі становлення, реінтеграції "знизу", від взаємодії її окремих напрямів. Під цим оглядом культурологія становить рівнобіжник до такої біологічної галузі, як морфологія, виникнення якої завдячує епохальному досягненню гетівського часу — обґрунтуванню цілісності живого організму, непорушності його форми.

Ці ж міркування стосуються відношення цілісності культури як центральної проблеми культурології до порівняльного методу. Одне немислиме поза іншим: концепція культури як цілісності — холізм передбачає компаративістику і навпаки. Тут доречно нагадати, що сам по собі порівняльний метод склався взагалі поза межами гуманітарного знання, в біології: порівняльна анатомія власне й була тим полем, де виникло уявлення про морфологічний тип організмів. Водночас вона обґрунтувала ідею цілісності ще й тим, що за самим

³ Так, поняття парадигми, за Т.Куном, визначається як "неявне знання, що здобувається швидше від практичної участі в науковому дослідженні, ніж засвоєнням правил" (див.: Кун Т. Структура наукових революцій. М., 1975. С.240). За П.Фейєрабендом, "наука завжди збагачувалася за рахунок позанаукових методів та результатів, тоді як процеси, в яких нерідко вбачали істотний компонент науки, тихо відмирили й забувалися" (див.: Фейєрабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1984. С. 517)

своїм предметом постійно мала справу із зіставленням патологоанатомічного матеріалу із здоровими організмами. Ця обставина почальна і для культурологічної праці, де також слід брати до уваги як здоровий культурогенез, так і його патологію.

З-поміж травмагенних чинників української культури більша увага приділялася першій і менша — другій половині ХХ ст., зокрема, наслідкам незвичайно високого темпу урбанізації, тому наведу тут підсумки власних досліджень⁴. Гіпертрофія цих темпів перейнята від латиноамериканської моделі, що становить типовий взірць керованої рефеодалізації⁵.

Вона веде до того, що культуротворча місія міста обертається на свою протилежність: модернізація культури, до якої власне і покликані міста, перетворюється на розрив спадкоємності, штучне середовище викликає дезадаптацію за браком часу для пристосування до нього, а в цілому виникає хаос. Для його характеристики вжито низку ознак, зокрема:

— ізоляцію та атомізацію індивідів, формування феномену "самотньої юрби" або "безпритульності" ("аномія" Е.Дюркгейма), для позначення чого запропоновано термін "віатизація" (від латинського *via* "шлях, вулиця") як антитезу до "доместикації"; це викликає розрив про-

⁴ Про характеристику урбанізації як чинника культуротворчої дезінтеграції див. попередні публікації автора: Юдкін І.М. Стандарти масової культури //Музика, 1975. №6. С.7–8; Восприятие музыки в урбанизированной среде //Проблемы музыкальной культуры. Вып.1. К., 1987. С.80–92; Integrative processes in personal and cultural development: folklorization aspect //Коллективне та індивідуальне як чинники національної своєрідності народного мистецтва. IV Гончарівські читання. К., 1997. С.104; Профессиональное искусство в системе художественно-творческой активности масс //Социалистическая культура и художественная активность масс. К., 1984. С.192–256; Художественный синтез в контексте взаимосвязи народных и профессиональных традиций //Национальные традиции и процесс интернационализации в сфере художественной культуры. К., 1987. С.154–191, 230–233; Интеграционные процессы в современной музыкальной культуре. К., 1984. (Рукопис депонований в НІО Інформкультура №801); Художній синтез як тенденція сучасної музичної культури. К., 1986. (Рукопис депонований в НІО Інформкультура №1251); Историчний досвід української культури перед глобальними естетичними проблемами третього тисячоліття //Українська художня культура. К., 1996. С.390–396.

⁵ Наведу один приклад неоконкретності української урбанізації, що свідчить саме про рефеодалізаційну латиноамериканську її модель: часопис "Бизнес" іменує себе "газета української буржуазії" (російською мовою), що вже само по собі містить *contradictio in adjecto*, оскільки, як відзначив Р.Барт, "буржуазію можна визначити, як клас, що не бажає бути названим", оскільки вона "розчиняє себе в нації" (див.: Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989. С.106–107). Отже, йдеться про феодальну касту, а не про "середню верству" населення.

сторових (громадських) і часових (спадкоємних) зв'язків, посилення негативістського ставлення та зростання егоцентризму до нарцисизму;

— нівелювання такої юрби, формування феномену знеособленої особи (гайдеггерівський *man*), де егалітаристський стиль постає як зворотний бік ієрархізації урбанізованого простору вздовж вісі "центр—периферія";

— агресивність у мотивації поведінки, спричинена як розчаруванням, фрустрацією (від поширення наперед нездійснених очікувань), так і реакціями фобії (перестрахи) та істерії на неможливість адаптуватися до мінливого середовища; звідси впливає схильність до відродження архаїчної оргіастичної ритуалістики у високотехнологічному міському середовищі⁶;

— наркотизацію психіки як наслідок розпаду мотивації на відособлені, самоцільні ланки; так, завдяки автмотивації, відсутності сторонніх цілей гра як форма поведінки стає психологічним механізмом наркотизації особи, що особливо дається взнаки у спорті, для чого запропоновано поняття атлетоцентризму як антитези до літературоцентризму; такі ефекти демонструє, зокрема, мода як типово урбаністичний феномен, що разом з агресивністю спричиняє поширення суїцидального комплексу — схильності до самовбивства⁷;

— нарешті, паразитизм як наслідок комунікативно-селективного механізму урбанізації — того млина, що меле полову та несе реальну загрозу деградації до збирацько-мисливського мислення палеоліту.

В цілому такі тенденції окреслюють образ великоміського нігілізму, травматогенний ефект якого для упосліджених стрімкою урбанізацією сільських дрібноміських громад очевидний.

⁶ Г.Кейзерлінг, спостерігаючи соціокультурні процеси в сучасній йому веймарській республіці, проникливо зауважив: "Який тип втілює нині масовий дух? Це — шофер... Техніка як така зрозуміла сама по собі, опанування нею спонукає людину до жадоби влади, а тому масова людина орієнтується передусім на **образ шофера**" (виділено мною. — І.Ю.-Р.). Цит. за вид.: Keyserling H.// Die neuentstehende Welt. Darmstadt, 1926. S.29.

⁷ Ще на початку XIX ст. на цю дивовижну співзалежність моди та суїцидальної поведінки звернув увагу Дж.Леопарді у "Розмові Моди та Смерті", де одна з учасниць діалогу, Мода, так вихваляється перед своєю партнеркою: "...скрізь, де тебе ненавиділи та лаяли, тепер, завдяки моїм зусиллям, кожен тебе уславлює та вихваляє, воліючи тебе від життя" (див.: Леопарди Дж. Етика и естетика. М., 1978. С.64.)

Проте наведені риси хаосу — це предмет спеціального дослідження. Тут вони подані для характеристики "від протилежного" здоров'я культури. Доречно нагадати, що слово "цілісність" в етимологічному сенсі власне й означає "здоров'я" (з ним споріднені англійське *whole*, німецьке *heilen* "зцілювати, лікувати"). Продовжуючи такі етимологічні мотиви, можна для характеристики здоров'я та хвороби в культуротворенні згадати про дві світові метафори — дерево та годинник. Слово "здоров'я" не випадково має те ж коріння, що й дерево (та латинське *durus* "твердий"): в річних кільцях дерева засвідчено плин часу, натомість годинниковий дзигар вказує лише на теперішню мить, виявляючи суголісність також міській атмосфері фобії⁸.

Такий метафоризм дозволяє наочніше окреслити часопросторові характеристики цілісності культури — як кажуть нині, її хронотоп. Саме тут і виявляється те, на розкриття чого спрямовано порівняльний аналіз культури — її морфологічний тип. Передусім його характеризує ландшафт, земля, тобто, в широкому сенсі — хтонічний чинник, про який влучно висловився Р.Смаль-Стоцький: "Земля приковує людину до себе, до своєї родинної ділянки (*heimatliche Scholle*), вона карбує людину, як монету, скрізь кладе свою печатку. Ландшафт, земля — це також доля"⁹. Зрозуміло, йдеться про населену, а не безлюдну землю, про те, що сучасною термінологією позначається як *ценоз*¹⁰.

Така культуротворча роль хтонічного чинника демонструється "від протилежного" міфологією "летючого голландця" — постаті, яка, на відміну від нашого Марка Проклятого або Пекельного, взагалі відривається від землі, що й пов'язується з прокляттям і передбачає покутну жертву¹¹.

⁸ На це влучно звернув увагу О.Мандельштам: "В полном отрыве от будущего и прошлого настоящее спрягается как чистый страх, как опасность" (див.: Мандельштам О. *Mandelstam O. Разговор о Данте. Gespräch über Dante. Russisch und Deutsch. Leipzig, Weimar. 1984. С.22.*)

⁹ Smal-Stockij R. *Die Germanisch-Deutschen Kultureinflüsse im Spiegel der ukrainischen Sprache. Leipzig, 1942, VIII, S.8.*

¹⁰ Такий сенс партикуляризму Ю.Липи: "Українська раса — це раса солідаристів, яких суспільний ідеал — це група" (див.: Липа Ю. *Призначення України //Хроніка — 2000. Наш край. 1993. № 8. С.207.*)

¹¹ Прикметно, що, як свідчать порівняльно-міфологічні дослідження, цю міфологію уперше записано у вигляді оповідання дуже пізно — у 20–30-х рр. XIX ст., тобто саме під час індустріальної революції (див.: Woeller W. *Die Sage vom Fliegender Hollander //Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, 1968, Bd.14, T.2, S.292-312.*)

Часовий вимір цілісності культури вмотивовується тим простим міркуванням, що коли людина ще й здатна переплисти океан, то жодну хвилину свого власного життя вона перестрибнути не в змозі. Так склалася, зокрема, концепція К.Вікі про творчі покоління як визначник культурно-історичної цілісності епохи та її стилю. Її покладено в основу курсу культурології секуляризованого суспільства, перша частина якого — "Культурологія Просвітництва" — вже вийшла друком¹².

У такому часопросторовому ракурсі ознаки своєрідності для цілісності української культури, за результатами попередніх досліджень¹³, можна подати через характеристики її неперервності, серед яких, зокрема:

— хтонізм як антитеза урбаністичному хаосові через зв'язок з традицією землеробської культури, особливо вагомий для збереження культурогенезу в умовах травм, що й подано у метафорі "підземної України";

— фольклорність, народництво як сталий орієнтир культурогенезу;

— периферійність, регіоналістика, яка викликана історичними обставинами та парадоксальним чином містить можливості переваг у сучасній світовій ситуації, коли старі центри втрачають культуротворчу ініціативу¹⁴;

— перманентність стильового розвитку, зокрема, від бароко до романтизму, як наслідок консерваційної ролі периферії:

— кордоцентризм, "філософія життя" української культури, суголосі подібним течіям німецької культури та зумовлені збереженням неостоїцистської традиції у фольклорно-бароковій конвергенції;

— квієтизм, поміркованість стильового розвитку, які виявилися, зокрема, у тому, що віддавалася перевага "поміркованому" бароко (*moderato*), а не "перебільшеному" (*essagerato*);

¹² Юдкін-Піпун І.М. *Культурологія Просвітництва*. К., 1999.

¹³ Див.: Юдкін І.М. *Витоки українських художніх традицій. Історичні художньо-стильові системи в процесі взаємодії світських, культових та фольклорних традицій // Українська художня культура*. К., 1996. С.112–132, 217–235; *Східно-західні взаємини української культури в історичній перспективі // Українознавство в розбудові держави*. Кн.1. К., 1994. С. 207–214; *Периферія як фактор перманентності культурогенезу // Musicae ars et scientia. Книга на честь 70-річчя Н.О.Герасимової-Персидської*. К., 1999. С. 148–153.

¹⁴ *Ідеї П.Куліша стосовно "хуторянства" та його антиурбаністичну критику тут слід оцінити як пророчі: досить згадати про латиноамериканський роман для демонстрації переваг світової культуротворчої "периферії"*.

— нарешті, експансія української культури в світі за найнесприятливіших умов її існування, що дає підстави для оптимістичного прогнозу.

Зазначений перелік попередніх результатів дозволяє окреслити і поточні завдання у порівняльному дослідженні проблеми цілісності в українській культурі. Тут доцільно згадати, що завжди існував вічний взірець цілісності для духовної творчості: це — мова. Як об Грімм, творець найбільшого у світі тлумачного словника, зазначив: "Між правом та мовою існує разюча аналогія... Звичай та мова не лише не є нерозумними, їм, можна сказати, властивий природжений розум, оскільки в обох таємне джерело узгоджується з неперервним впливом людської свободи"¹⁵. Якщо висловитися по сучасному, мова постає, як голограма, де кожен елемент тягне за собою всі інші. Ця голографічність особливе значення має для розв'язання такого актуального завдання культурології, як побудова тезаурусів.

Своєрідність цього завдання полягає в тому, що воно ажнік не обмежується суто термінологічними проблемами: йдеться про характеристику самої концепції культурогенезу, про опрацювання погляду на реалії. Ті терміни, з якими має справу дослідження культури, постають як топоси — позначення елементів цілих образних систем, та як тропи — багатозначні символи. Фактично тезаурус культури — це її пантеон. Очевидною видається необхідність залучення уявлень теорії семантичних полів Й.Тріра–В.Порціга та системи ідеографічних лексиконів Р.Галліга–В.Вартбурга, тим більше, що, за висловом самого Й.Тріра слово в лексичному полі має сенс "лише в рамках цілісності та завдяки цілісності"¹⁶.

Практичне застосування цих теоретичних настанов знову повертає до біологічних аналогій, виявляючи схожість з тією проблематикою, перед якою опинилася таксономія на початку XIX ст.: як узгодити наявну штучну класифікацію живого світу з реаліями дослідження онтогенезу та філогенезу, тобто як перетворити її на природну систематику? В процесі розв'язання цієї проблеми, як відомо, виникла ембріологія. Аналогічну роль відіграє етимологія для мови, і не випадково один з творців теорії семантичних полів Й.Трір наприкінці

¹⁵ Grimm J. und W. Ueber uns deutsche. Leipzig, 1986. S.123–124.

¹⁶ Цит. за кн. Miodunka W. Teoria pol jezykowych. Spoleczne i indywidualne ich uwarunkowanie. Warszawa — Krakow, 1980 S.21.

свого творчого шляху звернувся саме до етимології як до арбітра у розв'язанні проблем ідеографії. Формулювання його підходу настільки цікаве для нашої теми, що наведу відповідну цитату: "Етимологія — так ми називаємо старання з'ясувати спорідненість між словами та на підставі пізнаної спорідненості якомога далі простежити історію слів. При цьому ми розуміємо під словом **цілісність словесного тіла та змісту (die Ganzheit von Wortleib und Wortinhalt)**" (виділено мною. — *І.Ю.-Р.*)¹⁷. Інакше кажучи, програма, накреслена Й.Тріром, передбачає фактично дослідження історії образів, а це вже виводить на перспективи мистецтвознавчих і культурологічних досліджень.

Слід відзначити, що звернення до етимології як до своєї моделі для мистецтвознавства практикується вже досить давно: передусім це — синоптичні методи зіставлення варіантів у музичній фольклористиці. В галузі іконографії подібні "етимологізування" використовувалися, зокрема, для висвітлення репертуару барокових мотивів. Відзначимо, як приклад, своєї історії "етимологію" мотивів зображення кедрового дерева, витоки якого простежуються ще в Шумері¹⁸.

Проте методами не вичерпується той теоретичний потенціал, який етимологія несе для культурологічних досліджень. Фактично її надбання в цілому, її уявлення та фактичні відомості уможливають розробку тієї "археології знання", до якої закликав М.Фуко, тобто реконструкцію часового аспекту цілісності культури. Вище вже наводилися слова Р.Смаль-Стоцького стосовно культуротворчої ролі ландшафту. Ці слова взято з його монографії, присвяченої саме етимологічним свідченням давньої участі України в розвитку європейської культури¹⁹.

Зрозуміло, що розвиток подібних досліджень потребує ще додаткової попередньої роботи з опрацювання етимологічних надбань з метою їх використання для історії культури. Як певний шабель на

¹⁷ Trier J. *Wege der Etymologie*. Berlin, 1981. S.11.

¹⁸ Szabo J. "Cedrus Aeternitatis Hieroglyphicum". *Iconology of a Natural Motif // Acta Historiae Artium*. 1981. №1-2. P.3-127.

¹⁹ Такі свідчення, приміром, вказують на формування певного прошарку "культурницької" (зокрема, ремісничої) лексики в період так званої середньовісньонімецької мови, коли з'явилися такі слова як "шлях", "штих", "рихтувати". Пізніше скальковано з німецької такі вирази, як "життєрадісний" (*lebensfroh*), "рівновага" (*Gleichgewicht*).

цьому шляху мною було опубліковано своєрідний компендіум з романо-германської етимології, що дозволить відслідковувати певні семантичні поля в українському образному фонді, зокрема, простежувати етимологічні дублети корінної та позиченої лексики, демонструвати метафоричні та інші переосмислення первинного сенсу, а відтак виявляти шляхи інтегрування відповідних реалій в цілісний організм культури²⁰. Саме вивченням таких інтеграційних процесів, які дозволяють утримувати в часі цілісність мовного організму, етимологія особливо цікава для культурології як науки про цілісність культурогенезу.

На завершення наведу дві цитати, які засвідчують, наскільки вагомою вважалася проблема цілісності. 80 років тому Микола Євшан у статті "Національна культура як підстава державності" писав: "Культура — то є творення своїх питомих життєвих форм, се організованне, плеканне одної спільної всім колективної волі". За 100 років до нього Й.В.Гете у своєму "Farbenlehre" закликав: "Ми повинні уявляти собі науку як мистецтво, коли ми чекаємо від неї якоїсь цілісності". Цей заклик одного з творців науки про "життєві форми" — морфології — вочевидь чинний і для культурології, яка може і повинна, зі свого боку, вичитувати художній зміст у наукових надбаннях як компонентах культуротворчої цілісності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М., 1989.
2. Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. К., 1998.
3. Кун Т. Структура научных революций. М., 1975.
4. Леопарди Дж. Этика и эстетика. М., 1978.
5. Лица Ю. Призначення України //Хроніка — 2000. Наш край. 1993. №8. С.192–216.
6. Мандельштам О. Mandelstam O. Разговор о Данте. Gespräch über Dante. Russisch und Deutsch. Leipzig–Weimar, 1984.
7. Резанов И.А. История взаимодействия наук о Земле. М., 1998.
8. Фейерабенд П. Избранные труды по методологии науки. М., 1984.
9. Юдкін І.М. Інтерпретація української художньої спадщини //Українська художня культура. К., 1996.
10. Юдкін-Ріпун І.М. Короткий навчальний довідник з романо-германської етимології. Частина перша. Германська. К., 1998.

²⁰ Див. список літератури.

11. Юдкін-Ріпун І.М. Короткий навчальний довідник з романо-германської етимології. Частина друга. Англо-французькі латинізми. Додаток. Еллінізми. Кельтізми. Dubia. К., 1999.
12. Юдкін-Ріпун І.М. Культурологія Просвітництва. Київ, 1999.
13. Grimm J. und W. Ueber uns deutsche. Leipzig, 1986.
14. Keyserling H. Die neuentstehende Welt. Darmstadt, 1926.
15. Miodunka W. Teoria pol jezykowych. Spoleczne i indywidualne ich uwarunkowanie. Warszawa-Krakow, 1980.
16. Smal-Stockij R. Die Germanisch-Deutschen Kultureinflusse im Spiegel der ukrainischen Sprache. Leipzig, 1942. VIII.
17. Szabo J. "Cedrus Aeternitatis Hieroglyphicum". Iconology of a Natural Motif //Acta Historiae Artium. 1981. №1-2. P.3-127.
18. Trier J. Wege der Etymologie. Berlin, 1981.
19. Woeller W. Die Sage vom Fliegender Hollander //Deutsches Jahrbuch fur Volkskunde, 1968. Bd.14. T.2. S.292-312.

II

Вплив української тематики
на європейську культуру
XVII–XX століть

ТАРАС БУЛЬБА У ПАМПАСАХ І ФІОРДАХ: УКРАЇНСЬКА КОЗАЦЬКА ТЕМА В ЗАХІДНІЙ ОПЕРІ

Якщо б славіст випадково прочитав нову "Історію аргентинської опери", він був би шокований наступним твердженням: "В аналах нашої національної опери з'явилася одна дата, що розділила течії на минуле і сучасне. Ця дата — 20 липня 1895 р., коли Оперний театр в Буенос-Айресі представив першу оперу Артуро Берутті... — ліричну драму в чотирьох актах "Тарас Бульба", на лібрето Гуільєрмо Годьйо, що базується на основі одноіменної повісті Гоголя..."¹.

Коли б нашому славісту раптом потрапив примірник "Історії норвезької опери", його здивування, мабуть, подвоїлося б. Описуючи життя оперної сцени в Осло (тоді Христіанії) наприкінці 1890-х рр., серед багатого італійського та французького репертуару, репрезентованого шведськими артистами, авторка відзначає, як історично важкому, дату 21 квітня 1897 р. Це була дата прем'єри "Kosakkerne" ("Козаки") норвезького композитора Катарінуса Еллінга² — опери в чотирьох актах, створеної за повістю Миколи Гоголя "Тарас Бульба". Про цю оперу в книзі зроблене категоричне зауваження:

"Kosakkerne" — це наша перша закінчена національна велика опера"³.

Отже, опера на сюжет повісті Гоголя про українське козацтво, про його життя протягом двох років відзначена в історії музики Аргентини, а інша, на той же сюжет, сповістила про розквіт національної опери Норвегії.

Взагалі, ось уже більше ніж два століття, як українська тема набула широкого розповсюдження та популярності на оперних сце-

¹ Enzo Valenti Ferro. *Historia de la opera argentina. Buenos Aires, 1997. P.17.*

² Назва "Kosakkerne" відображає мову тих часів; у сучасній норвезькій орфографії це пишеться, як "Kosakkene". Я використовую оригінальну форму.

³ Ingeborg Eckhoff Kindem. *Den norske operas historie. Oslo, 1941. P.65.*

нах Західної Європи і навіть Америки. І цей факт є маловідомим. Мета даної статті — привернути увагу до специфічного прикладу "Тараса Бульби", котрий заслуговує на увагу не тільки музикознавців, а і людей, що вивчають історію культури, особливо зараз, коли Україна почала відновлювати історичні зв'язки з Заходом, а Захід — з Україною.

МИКОЛА ГОГОЛЬ ТА АРХЕТИП ЙОГО ТАРАСА БУЛЬБИ: ПОЧАТОК

Історична повість Миколи Гоголя "Тарас Бульба" є надто відомою, щоб розповідати про неї детально⁴. Одначе, гадаємо, буде корисно відмітити деякі особливості її тематики і композиції, що може пролити світло на характер її різноманітних адаптацій на музичних сценах.

Микола Гоголь народився в селі Великі Сорочинці (зараз це Полтавська область, Україна) 1 квітня 1809 р. і помер 4 березня 1852 р. Його визнають одним із найвидатніших письменників, які писали російською мовою, та однією з головних фігур у світовій літературі. Народився й виріс у серці України, мав козацьке військово-дворянське коріння, син українського письменника. Гоголя з раннього віку надихали звичаї, спосіб життя людей з історичного минулого його рідної землі. Збірники українських оповідань принесли йому першу славу: "Вечори на хуторі біля Диканьки" (1831–1832) та "Миргород" (1835). "Тарас Бульба" з'явився пізніше⁵.

У своїй історичній повісті Гоголь змальовує Україну в ті часи, коли вона була під владою Польщі, а сили українського опору були зібрані у козацькому війську, центром якого була Запорізька Січ. Період не вказується конкретно, але з огляду на персонажі та події, це можуть бути приблизно 1630-ті рр. Центральними фігурами є Тарас Бульба та його два сини — старший, мужній і героїчний Остап,

⁴ "Тарас Бульба" був опублікований у безлічі видань — окремо та у вибраних і повних зібраннях творів М.Гоголя, російською та в перекладі багатьма мовами світу. Тут посилатимемося не на якусь конкретну книжку, а на розділи, які можна легко знайти в будь-якій версії твору.

⁵ Наукової літератури про М.Гоголя дуже багато. Для нашої теми вагомим є комплексне ставлення Гоголя до України та його власне сумнівне ототожнення українців і росіян. Це глибоко досліджено в книзі Джорджа С.Н. Лукія "Між Гоголем і Шевченком" (Мюнхен, 1971); про "Тараса Бульбу" див. особливо на с.113–115.

та молодший, більш романтичний Андрій. Події розгортаються у контексті жорстокої боротьби між поляками-католиками й православними українцями, що співпала з боротьбою українців з невірними татарами. Додаткові соціально-побутові ускладнення уособлені, зокрема, у характері шинкаря єврея Янкеля.

Одначе, навіть не загальна історія, а романтичний сюжет розпав уяву оперних композиторів, не дивлячись на те, що він складає лише маленьку частку великої повісті. Загалом цей сюжет виглядає так. У розділі 2, де розповідається про те, як Тарас та його два сини подорожують до Запорізької Січі, Андрій пригадує свої студентські дні в Києві, коли він уперше побачив і закохався в прекрасну дівчину, — як потім виявилось, дочку польського воєводи. Пізніше, у розділі 5, ідеться про облогу козаками міста Дубно. Андрія знаходить у козацькому таборі татарська дівчина, яка є покоївкою його коханої, котрій загрожує голодна смерть у місті. Узявши хліба, він іде за служницею потаємною стежкою до Дубна. Центральна сцена зосереджена у 6-му розділі. Андрій демонструє свою аморальність, заради кохання він відмовляється від батька, товаришів, батьківщини і розділяє долю своїх колишніх ворогів — поляків. Андрій стає командиром польських збройних сил, але коли у розділі 9 веде війська проти недавніх товаришів-козаків, він вступає у конфронтацію з батьком. Той вбиває свого сина-відступника, промовляючи відомі слова: "Я тебе породив, я тебе і вб'ю".

Безсумнівно, що тут присутні всі елементи оперного сюжету: історія Ромео і Джульєтти, невинних дітей, що стали жертвами ворожнечі між сім'ями; національні та релігійні інтереси; конфлікт кохання та обов'язку; патріотизм і зрада й шокуюча розв'язка, коли батько вбиває власного сина, якого дуже любить. До цього можна лише додати потенціал жанрових сцен: козацькі забави з піснями й танцями; церковні піснеспіви у західних і східних традиціях; екзотичні характери, представлені татарською дівчиною та євреєм-шинкарем; а також епізод прощання матері з синами, яких вона, можливо, більше ніколи не побачить (розділ 1). Проблема лише у розподілі подій у просторі та часі, драматургічно вирішувана достатньо легко через стискання або, навпаки, розгортання розвитку. Надання імен жіночим персонажам — жодне з яких, що цікаво, не назване Юголем — дозволило лібретистам і композиторам потренувати свою уяву.

КОЗАКИ В СТЕПАХ УКРАЇНИ: ВТІЛЕННЯ "ТАРАСА БУЛЬБИ" В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ ОПЕРАХ

Першими відчули і достатньо натурально показали оперний потенціал "Тараса Бульби" українські та російські композитори. Першим українським композитором, який скористався російськомовним текстом повісті, був Петро Сокальський (1832–1887). Його твір мав назву "Облога Дубна". Партитуру було завершено в 1878 р. й двічі видано (у Санкт-Петербурзі в 1884 та у переробленій версії — в 1905 р.), але оперу ніколи не ставили на сцені, не дивлячись на схвальні оцінки музикантів.

Микола Лисенко (1842–1912), загально визнаний як один із великих і улюблених композиторів України, закінчив свій варіант "Тараса Бульби" (українською мовою) в 1890 р. Однак, перша постановка опери відбулася лише в 1924 р. у тодішній столиці України Харкові. "Тарас Бульба" М.Лисенка з тих пір став канонізованим як українська національна опера, котра, проте, не позбавлена протиріч для музикознавців і постановників, особливо через оркестрові та драматургічні недоліки⁶.

Відомі ще чотири опери на сюжет "Тараса Бульби". Всі вони створені композиторами XIX ст., яких зараз фактично забули. Оперу Василя Кьонера (1840–1911) та Володимира Кашперова (1826–1894) були поставлені в Санкт-Петербурзі в Маріїнському театрі (1880) та в Большому театрі у Москві (1893); а опери Миколи Афанасьєва (1821–1898) та Костянтина Вільбоа (1817–1882) так і не побачили сцени⁷.

КОЗАКИ В АРГЕНТИНСЬКИХ ПАМПАСАХ: "ТАРАС БУЛЬБА" АРТУРО БЕРУТТІ

Світова прем'єра аргентинського "Тараса Бульби" відбулася за чотири місяці до її першої появи в Буенос-Айресі — 9 березня 1895 р., у "Teatro Region" в Туріні. Як повідомлялося в газеті "Musicale di Milano", це була надзвичайна подія: серед присутніх були члени

⁶ Про опери П.Сокальського та М.Лисенка див., наприклад, кн.: Архімович Л. Українська класична опера: історичні нариси. К., 1957. С.149–156, 202–222.

⁷ Окремо про цих композиторів див.: Музыкальная энциклопедия: В 6-ти т. М., 1973–1982. Більш детально див.: Гозенпуд А. Русский оперный театр XIX века: В 3-х т. Л., 1969–1973.

італійської королівської сім'ї, зокрема, принцеси Ізабелла та Летиція і герцог д'Аоста, королівський племінник. Спектакль оцінили як "блискуче свято для очей", постановку прийняли безсумнівно, багато аплодували музиці. Композитор, до якого аудиторія продемонструвала "теплу прихильність", отримав 10 викликів "на біс"⁸. Незважаючи на те, що оперу повторили лише тричі, до того ж наприкінці сезону, але все-таки її визнали успішною, що підтверджується на сторінках авторитетної сучасної історії Туринського театру⁹. І якщо майстерний шарж можна вважати формою схвалення, "Тарас Бульба" отримав його в газетних карикатурах популярного художника Карамби¹⁰.

Автором музики опери "Тарас Бульба" був Артуро Берутті (народився 14 березня 1858 р. у Сан-Хуані, помер у Буенос-Айресі 3 січня 1938 р.) — син італійських емігрантів, який народився вже в Аргентині. У своїй музикальній родині — його брат Пабло також став композитором — Берутті отримав перші уроки від батька. Офіційну музичну освіту Артуро здобув у Лейпцігській консерваторії (1884–1888), після закінчення якої розпочав професійну кар'єру в Європі, спершу в Італії. Перед "Тарасом Бульбою" він поставив ще дві опери. Згодом Берутті повернувся до Аргентини. Він продовжував писати вдалі музичні твори, повністю закінчивши ще п'ять опер. Чотири з них були на рідні аргентинські теми, причому одна стала першою аргентинською оперою на іспаномовне лібрето. Це принесло Берутті репутацію першого національного композитора Аргентини¹¹.

Текст "Тараса Бульби" — італійською — був написаний Гуільєрмо Годьйо (дати невідомі). Молодший в сім'ї, народжений в Туріні, іта-

⁸ *La Gazzetta musicale di Milano*. 1895. 17 March.

⁹ *Alberto Basso. Storia del Teatro Regio di Torino: 5 vols. Turin, 1976–1988. Vol.2. P.461.*

¹⁰ *La Luna (Turin)*. 1895. 15 March.

¹¹ *Біографічні деталі життя Берутті та критичні статті про нього можна знайти в багатьох працях. Див., наприклад: Baker's Biographical Dictionary of Musicians (Baker's Dictionary), 8th ed., rev. By Nicolas Slonimsky. New York, 1992. P.178; The New Grove Dictionary of Opera (NGDO): 4 vols., ed. Stanley Sadie. London, 1992. Vol.1. P.475; Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti: Le biografie (Dizionario enciclopedico): 8 vols., ed Alberto Basso. Turin, 1985–1988. Vol.1. P.507; Carlo Schmidl. Dizionario universale dei musicisti: 2 vols. + supplement. Milan, 1937–1938. Vol.1. P.173. Також можна знайти інформацію в монографії про життя і творчість Берутті: Juan María Veniard. Arturo Berutti, un argentino en el mundo de la opera. Buenos Aires, 1988. Почніть з вивчення міського архіву, де представлені музичні ілюстрації, фотографії, а також багато документів з преси.*

лійський письменник відомий своїми подорожами до Африки та Латинської Америки¹². Його перші літературні праці були патріотичними поезіями (датовані 1870-ми рр.) та розповідями про подорожі до Єгипта й Судану (датовані 1880-ми рр.). Пізніше він писав про проблеми еміграції до Аргентини і видавав цінні описи провінції Місіонес, — що цікаво, а можливо і вагомо, — у часи, коли українці починали масово заселяти цю територію. Крім "Тараса Бульби", Годьйо написав лише ще одне лібрето, похмуре "Osmano in Candia" для композитора, який по-різному називається в музичних колах — Корті або Курті¹³.

Сюжет "Тараса Бульби" наближений до оригіналу Гоголя лише відносно. Годьйо перетворює мрії Андрія про Київ на цілий акт, змінює місце його смерті з поля битви на міську площу та виключає таких важливих героїв, як дружина Тараса та його другий син Остап тощо.

Після світової прем'єри "Тараса Бульби" в Туріні Берутті відправився до Аргентини, щоб здійснити першу постановку опери в Буенос-Айресі. Очікування цієї події у столиці було надзвичайним. Преса, яка жадібно спостерігала за приготуваннями, оголосила, що "Тарас Бульба" стане "великою новиною та найбільшою подією сезону"¹⁴. Прем'єра 20 липня 1895 р. набула характеру державної події. Президент Аргентини та Кабінет міністрів були серед почесних запрошених. Було навіть запропоновано, щоб Тарас Бульба, якого часто називали "nostro Duce" в опері, був показаний перед публікою, як символ Хуана Мануеля де Росаса, диктатора Аргентини початку століття¹⁵. Але все залишилося, як воно й мало бути, і вистава виглядала, як національний тріумф. Берутті нагородили бурхливими оваціями і викликали на сцену 19 разів¹⁶.

¹² Дуже мало інформації відомо про Годьйо. Можна подивитися в кн.: *Vincente Osvaldo Cutolo. Nuevo diccionario biografico argentino (1750-1930): 7 vols. Buenos Aires, 1968-1985. Vol.3. P.317 (але там не згадується про авторство лібрето "Тараса Бульби")*.

¹³ Див.: *Franz Steiger, comp. Opernlexikon. 4 pts.: 11 vols. Tutzing, 1975-1983. Pt.3: Librettisten. Vol.2. P.369.*

¹⁴ *La Prensa (Buenos Aires). 1895. 17 July.*

¹⁵ *Juan Maria Veniard. Arturo Berutti... P.143.*

¹⁶ *Про деталі прем'єри та про те, як її сприйняли, див.: Mario Garcia Acevedo. La musica argentina durante el periodo de la organizacion nacional. Buenos Aires, 1961. P.87-89; Juan Maria Veniard. Arturo Berutti... P.169-179.*

Вистави у Туріні та Буенос-Айресі надали багатий матеріал для критиків¹⁷. Знаменитий диригент Едуардо Машероні (музичні історики вважають його спадкоємцем Тосканіні) керував оркестрами в обох містах. Така зірка, як Антоніо Скотті (був провідним баритоном того часу), за свою роль отримав гучні оплески. Сюжет вважався цікавим і драматичним, але лібрето саме по собі програвало через традиційність і старомодність. Композиторська робота Берутті в цілому здобула високу оцінку¹⁸. Але деякі аспекти музики були розкритиковані: пересічний споглядач знайшов оркестровку слабкою, з надто гучними струнними ("у манері "Манон [Леско]" Пуччіні") і мало використаними басовими та духовими інструментами там, де вони мали б підкреслювати драматизм ситуації і т.д. Проте, були відзначені арія Андрія в першому акті, квартет Андрій — Ольга — Сімська — Янкель (який викликав "вибух аплодисментів"), квінтет, що супроводжував вихід Тараса, інтермецо та козацьку гулянку в другому акті, любовний дует у третьому, і в останньому акті — хор-туга за Україною.

Оперу називали сумною, але привабливою, розгорнулася полеміка навколо національного питання у музиці¹⁹. Французький кореспондент газети "Le Suoigrier francais", який писав під псевдонімом Кандід, заявив: "Який жаль, що аргентинська опера базується на історії України". На це вражені аргентинські журналісти відповіли у газеті "El Argentino":

"Що Кандід намагається сказати? Що робота Се або Берутті є аргентинською, бо вона здійснена локальними аргентинськими фарбами, або тому, що опера була написана громадянином Республіки? В першому випадку ця думка була б обмеженою, і ми могли б з легкістю стверджувати: який жаль, що музиканти, котрі показували запорізьких вояків, не співали тангос, мілонгас та відалітас. Чи треба говорити, одначе, що "Тарас Бульба" не містить таких контрастів? У другому випадку ми не бачимо несумісності між національністю автора та темою, яку він обрав. Можливо, "Кармен" і "Ловець пер-

¹⁷ Цитати наводяться у Веніарда. Див.: Juan Maria Veniard. Arturo Berutti... P.169–179.

¹⁸ Клавір скоро був виданий Рікорді: Taras Bulba. Damma lirico in quattro atti, di Guglielmo Godio, musica di Arturo Berutti. Opera completa per canto e pianoforte. Milan, [1895 ?].

¹⁹ Ця полеміка описана в кн.: Juan Maria Veniard. Arturo Berutti... P.174–176.

лин" також не є французькими операми? І можливо "Африканка" теж не є німецькою оперою? Або "Аїда" — італійською...?"²⁰.

Після десятимісячного показу в Буенос-Айресі "Тарас Бульба" разом з композитором і лібретистом "переїхали" у Монтевідео, Уругвай. Там відбулася нова успішна постановка опери в театрі "Соліс" 22 серпня 1895 р. Очевидно, "Тарас Бульба" Берутті був також поставлений пізніше в Мехіко у театрі "Мунісіпаль"²¹, хоча точна дата невідома: театр пізніше згорів, а разом з ним і весь архів²². Нарешті, опера "повернулася" до Італії, цього разу до Трієста, але знову ж таки деталі досі не встановлено²³.

Таким курсом, принаймні як відомо зараз, "прямувала" козацька опера "Тарас Бульба" Берутті. Останнім часом учень Берутті Хуан Марія Веніард намагається її відновити²⁴. Маємо надію, що цей незвичайний приклад раннього аргентинсько-українського культурного контакту може бути реставрований²⁵.

КОЗАКИ У НОРВЕЗЬКИХ ФІОРДАХ: "KOSAKKERNE" ("КОЗАКИ") КАТАРІНУСА ЕЛЛІНГА

Сюжет опери "Козаки" К.Еллінга, безсумнівно, має бути висвітлений у контексті норвезького "національного пробудження" XIX ст. За останні декади століття це пробудження можна прослідкувати у двох напрямках: рух за політичну незалежність від Шведської корони (досягнута у 1905 р.), а також подальший процес культурної

²⁰ Опера під назвою "Африканка" — доволі бідний приклад німецького стилю. Хоча її композитор Джакомо Мейербер народився в Німеччині, його в основному ідентифікують з французькою оперою — майже як її отця-засновника.

²¹ Див.: Juan María Veniard. Arturo Berutti... P.179; Rodolfo Arizaga. *Enciclopedia de la música argentina*. Buenos Aires, 1971. P.65.

²² Juan María Veniard. Arturo Berutti... P.179.

²³ Там же.

²⁴ Там же. С.333.

²⁵ "Тарас Бульба" Берутті — не єдина аргентинська опера на українську тематику. Едуардо Гарсія Мансілла (1870–1930) написав оперу на свій власний французькомовний текст, яку назвав "Іван". Вона "базується на традиційній українській легенді" (NGDO. Vol.2. P.348). Вперше оперу було представлено в 1905 р. спеціально для Миколи II в Ермітажі у Санкт-Петербурзі (де композитор служив дипломатом), а пізніше постановки здійснилися в театрах "Ла Скала" в Мілані, "Костанці" в Римі та в театрі "Колон" у Буенос-Айресі. Див.: Juan María Veniard. *Los García, los Mansilla y la música*. Buenos Aires, 1986 (особливо розділ 7, "Іван").

емансипації від досі ще вагомого впливу Данії (від якої Норвегія відокремилася у 1814 р. після 400-річного союзу). Цей розвиток був підтриманий провідними діячами культури, найвизначнішими з яких були Генрік Ібсен (1828–1906) та Бйорнстєрне Бйорнсон (1832–1910), а також композитор Едвард Гріг (1843–1907). Катарінус Еллінг (народився у Хрістіанії — Осло 13 вересня 1858 р., помер в Осло 8 січня 1942 р.) був їхнім молодшим сучасником і наслідувачем²⁶.

Еллінг розпочав своє музичне навчання в Норвегії і продовжив у Німеччині, спочатку в Лейпцігській консерваторії (1877–1878), а пізніше — протягом 10-ти років у Берлінській (1886–1896), частково дякуючи рекомендаціям Гріга. Едвард Гріг, фактично, першим розпізнав талант Еллінга. У 1885 р. він описав у газетній статті, як отримав від молодого чоловіка посилку з музичними манускриптами:

"Як чудово.., я був здивований і захоплений, коли зрозумів з одного погляду на декілька рядків, що я був у компанії високоталановитого лірика. Однак, скільки б я не читав, грав або наспівував, я не міг би стомитися від глибинності музичних тем, що зливалися в широкій мелодійній течії з переповненого серця співака. Якщо дозволити його талантам розвиватися вільно, скоро настане той день, коли ми зможемо пишатися, що маємо його в нашому оточенні"²⁷.

Гріг пізніше постійно включав роботи Еллінга в концертні програми, якими диригував.

Еллінг почав писати музичні твори ще коли був у Німеччині, але його головні роботи датуються тим часом, коли він повернувся до Норвегії в 1896 р. До них відносяться ораторія, дві симфонії, багато камерної музики, більше 200 пісень, багато з яких стали широко відомими. "Козаки" — його єдина опера і, на думку музикознавців, можливо, найбільш важлива у його доробку²⁸.

²⁶ *Немає жодної книги, яка б у подробицях розповідала про життя Еллінга, або яка б вивчала його роботу. Для загальної інформації див.: Baker's Dictionary. P.490–491; Dizionario enciclopedio. Vol.2. P.648; Carlo Schmidl. Dizionario. Vol.1. P.491; Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG): 17 vols. Kassel, 1949–1986. Vol.3. Col.1281–1284. А також: Nils Grinde. A History of Norwegian Music. Trans. William H. Halverson and Leland B. Sateren. Lincoln, NE, 1991. P.257–259.*

²⁷ *Lovende ung norsk komponist// Bergens Tidende. 1885. 14 March; неперевидано у Edvard Grieg: Artikler og taler, ed. Oystein Gaukstad. Oslo, 1957. P.111–112.*

²⁸ *Nils Grinde. A History of Norwegian Music. P.259.*

Сьогодні Еллінга згадують головним чином, як вчителя цілого покоління норвезьких музикантів, як організатора та диригента навчальних (в основному хорових) груп, а також, що доведено, як найбільш активного збирача й видавця великої кількості норвезьких народних і релігійних пісень.

Літературний текст, що ліг в основу опери Еллінга, був написаний Едвардом Хагерупом Баллом (1855–1938). Як Годьйо для Берутті, так і Балл не був професійним лібретистом. Він був, однак, прекрасним юристом, фінансистом і політиком, провідним діячем руху за відокремлення Норвегії від Швеції. В останні 15 років під Шведською короною Балл успішно обіймав посаду міністра Державної Ради та судді Верховного суду. Коли в 1905 р. Норвегія домоглася незалежності, Балл служив як перший міністр юстиції, а пізніше займав інші високі державні пости. Його мемуари 1905 р., щоденники та спогади сучасників є важливими джерелами історії того періоду. Він був племінником Оле Балла (1810–1880) — знаменитого і феноменально обдарованого скрипаля. Це, можливо, був той сімейний зв'язок із музикою, який спричинив обопільні симпатії до національної культури й зближення Едварда Балла та Катарінуса Еллінга. Окрім лібрето "Козаків" Балл не залишив жодного зразка художньої спадщини²⁹.

Сюжет "Козаків" відхиляється від гоголівського дещо інакше, ніж в опері Берутті. Гоголівського романтичного героя Андрія (у Берутті Андреа) перейменовано на Родіона, а його польській коханій дане ім'я Марілка. Збереглися також такі персонажі, як дружина Бульби (тут названа Авдотьею) та другий син Остап. Хоча зникли екзотичні фігури — Янкель і татарська дівчина, а разом із нею й центральний інцидент, коли герой рятує свою кохану від голодної смерті.

Перша вистава "Козаків" відбулася 21 квітня 1897 р. і була повторена двома днями пізніше. Оскільки в Хрістіанії (Осло) не було будинку опери та оперних виконавців, спектакль було показано у театрі "Ельдорадо" спеціально запрошеною шведською трупкою.

Детальний огляд преси дозволив нам відновити цей незвичайний випадок в історії норвезької музики³⁰. Лібрето було відзначене як

²⁹ Для отримання повного уявлення про його життя та досягнення див. вступну статтю "Едвард Хагеруп Балл" до "Aschehougs Konversationsleksikon" (5-те вид.: У 20-ти т. Осло, 1968–1973. Т.3. С.534).

³⁰ Мої загальні висновки ґрунтуються на огляді обох вистав у "Morgenbladet" (Осло) 24 квітня 1897 р. Інші рецензії, у тому числі й в газеті "Aftenposten", не були доступними для мене, коли я це писав.

драматичне і прикрашене варіаціями, але було також розкритиковане як надто детальне, особливо в четвертому акті. Музику оцінили, однак, відверто позитивно. Окремо було згадано про високу технічну майстерність Еллінга, про його обережне ставлення до дрібниць, про витончену оркестровку та хорове письмо. Було особливо виділено дует Родіона з матір'ю в першому акті, його монолог у другому акті, любовний дует у третьому та четвертому актах, пісня Бульби в останньому акті. Танці та балетна музика також були сприйняті добре. Аудиторія висловлювала свої враження оваціями та викликала "на біс" композитора й солістів по багато разів.

Історію наступних постановок "Козаків" залишається розслідувати, проте, ясно, що опера не вписувалася у звичний репертуар, навіть у Норвегії. Тим не менше, її позитивні якості досі визнаються, а деякі оркестрові фрагменти виконуються останнім часом у концертах. Музичний історик Грінде пише: "В музичному плані опера в цілому справляє приємне враження. Хорова частина блискуча, є багато прекрасних сольних партій, а оркестровка цікава та вибаглива"³¹. "Козаки", в такому випадку, заслуговують розгляду не тільки як пам'ятник норвезької музики, а і як приклад скандинаво-української культурної взаємодії³².

КОЗАКИ ВІД ЛА-МАНШУ ДО ШВЕЙЦАРСЬКИХ АЛЬП: "ТАРАС БУЛЬБА" ЯК АНГЛІЙСЬКА, ФРАНЦУЗЬКА, НІМЕЦЬКА ТА ГОЛЛАНДСЬКО-ШВЕЙЦАРСЬКА ОПЕРА

Аргентинська та норвезька — мабуть, найбільш інтригуючі з опер на сюжет "Тараса Бульби", але вони не єдині. Принаймні ще чотири із західноєвропейських оперних постановок можна відзначити.

Одночасно з роботами Берутті та Еллінга був написаний твір англійського композитора Джона Девіда Девіса (народився в Бірмінгемі 22 жовтня 1867 р., помер у Есторілі, Португалія, 20 листопада 1942 р.).

³¹ Nils Grinde. *A History of Norwegian Music*. P.259.

³² Іншим інтригуючим прикладом може бути опера "Степан" датського композитора Еббе Хемеріка (1898–1951). Опера ставилася в Україні у роки більшовицької революції, мала сенсаційну прем'єру в 1924 р. у Майнці (Німеччина) і була показана у багатьох театрах Європи, включаючи Антверпен, Любек та Королівську оперу в Копенгагені. Див., наприклад: *Bo Wallner. Var tids musik i Norden fran 20-tal till 60-tall. Stockholm, 1968. P.41–42.*

Девіс навчався музиці у Франкфурті з Гансом фон Бюловим, знаменитим вагнерівським диригентом, а пізніше — у консерваторії в Брюсселі, потім повернувся до Англії. Лібрето "Тараса Бульби" йому запропонував Едвард Лоуренс Леві — бірмінгемський письменник, знавець місцевої історії, орнітолог (у 1891 р. був чемпіоном у міжнародних аматорських змаганнях з підняття ваги). Результатом співпраці композитора і літератора стала одноактна опера під назвою "Запорожці"³³. Її прем'єра відбулася в Бірмінгемі 7 травня 1895 р. в аматорській виставі для змішаної публіки. У 1903 р. твір поставили на професійній сцені в Антверпені у перекладі фламандською під назвою "De Kozzaken"³⁴. Зменшена до одного акту, історія була заплутаною для аудиторії, і приблизно у 1920 р. лібретист запропонував композитору розширити оперу до трьох актів. Відповідь композитора була однозначною: "він ніколи більше не візьметься за більшовицьку постановку"³⁵.

Більш суттєвою була робота французького композитора Марселя Семюеля-Руссо (народився в Парижі 18 серпня 1882 р., помер там же 11 червня 1955 р.). Сезар Франк і Габріель Форе, а також імпресіоністи Клод Дебюссі та Моріс Равель були домінуючими фігурами в процесі музичного формування Семюеля-Руссо. Сам він був сином композитора та відомого педагога, навчався у Паризькій консерваторії, де виграв престижну премію "Prix de Rome" у 1905 р. Його стрімка кар'єра була пов'язана з професорською діяльністю по класу гармонії в консерваторії (1916–1952) та призначенням на посаду директора Паризької Опери (1941–1944). У 1947 р. його було обрано до Академії Витончених Мистецтв.

Опера "Тарас Бульба" Семюеля-Руссо на текст видатного лібретиста Луїса де Грамона мала бурхливу прем'єру в Парижі 22 листопада 1919 р. у "Лірік-Театрі" ("Водевіль"). Її успішно поновили в "Опера-Комік" у 1933 р., а також, очевидно, у Бордо, а можливо і ще десь.

³³ Про Джона Девіда Девіса див.: *Baker's Dictionary*. P.400; *Carlo Schmidl. Dizionario*. Vol.1. P.415; *The order British Musical Biography*, ed. James D. Brown and Stephen S. Stratton. Birmingham, 1897. P.119. Клавір був опублікований: *The Zaporogues. Lyric Drama in One Act. Libretto by Lawrence Levy. Music by J. D. Davis. Op.23. Birmingham, [1888 ?]*.

³⁴ Див.: *August Monet. Een halve Eeuw Nederlandsch Lyrisch Tooneel en Vlaamsche Opera te Antwerpen. Antwerp, 1939. P.150*.

³⁵ *E. Lawrence Levy. Birmingham Theatrical Reminiscences. Birmingham, n.d. P.37*.

Семюель-Руссо написав ще три опери, балети, а також велику кількість творів для оркестру та камерну музику³⁶.

Німецьким внеском у розробку теми "Тараса Бульби" є опера Ернста Ріхтера (народився у Дуксі, Богемія, зараз Дюкхов, Чеська Республіка, 26 травня 1903 р., коли помер — невідомо) на лібрето Йоханнеса Кемпфе (1891–1951) — маловідомого автора, якого також знали під псевдонімом Ганс Еберхард. Ріхтер був учнем Пауля Грюнера — одного з провідних митців воєнної Німеччини — у Лейпцігській консерваторії. Він зробив успішну кар'єру як диригент оркестру в деяких великих оперних театрах Німеччини — у Дрездені, Лейпцігу і, нарешті, Ганновері, де став головним диригентом у 1953 р. "Тарас Бульба", його єдина опера, мала прем'єру в Щеціні 26 січня 1935 р. Вона мала такий успіх, що до кінця сезону її побачили у Дрездені, Ганновері, Вісбадені, Альтенбурзі, Регенсбурзі та у Карлсруе³⁷. Висвітлення в пресі, — а статті про неї з'явилися в усіх головних музичних виданнях, — було майже всюди позитивним³⁸, і очікувалося, що "Тарас Бульба" Ріхтера стане провідною оперою сучасного німецького репертуару. Однак немає жодних згадок про подальші її постановки протягом Другої світової війни, так само, як і записів будь-яких основних творів Ернста Ріхтера.

Останню оперу "Тарас Бульба" можна охарактеризувати як багатонаціональну роботу. Її композитором був Уїллем де Бор (народив-

³⁶ Про Марселя Семюеля-Руссо див.: *Baker's Dictionary*. P.1551; *NGDO*. Vol.4. P.161; *Dizionario enciclopedico*. Vol.6. P.473; *MGG*. Vol.11. Col.1104; та в багатьох історичних виданнях про музику ХХ ст. Музичний видавець Кодекс видав лібрето: *Tarass Boulba. Drame musical en trois actes et cinq tableaux, dont un prologue. Texte de Louis de Gramont, d'apres Gogol. Musique de Marcel Samuel-Rousseau. Paris, 1919*; *клавір: Tarass Boulba. Drame musical en cinq actes, d'apres Gogol, par Louis de Gramont. Musique de Marcel Samuel-Rousseau. Partition chant et piano. Paris, 1933*; а також повну партитуру: *Tarass Boulba... Partition d'orchestre. Paris, 1919*.

³⁷ Немає жодного окремого запису про Ернста Ріхтера в основних музичних виданнях або в енциклопедіях. Деяко з його біографії можна знайти серед газетних публікацій, оглядів або в інформаціях про театри, в яких він працював. Див.: *Heinrich Sievers. Die Music in Hannover. Hannover, 1961*. P.119, 155. Повну оркестровку було опубліковано: *Taras Bulba. Opera in 3 Akten, frei nach Gogols gleichnamigen Roman. Music von Ernst Richter. Text von Johannes Kempfe. Partitur. [Berlin], 1934*; а скорочений *клавір: Taras Bulba... Klavierauszug. Dresden, 1934*.

³⁸ Винятком була критична стаття в "Die Musik" у лютому 1935 р. Герберта Геріка. З 1935 до 1945 р. Герік був провідним нацистським службовцем у відділі музичної політики Третього рейху. Про нього див.: *Willem de Vries. Sonderstab Musik. Cologne, 1998*. P.43–48. Це інтригуюче питання: чи з ідеологічних або політичних, або просто з музикологічних міркувань він висловив негативне ставлення до опери?

ся в Амстердамі 7 травня 1885 р., помер у Цюріху 25 лютого 1962 р.), голландець, який навчався грі на скрипці в Амстердамській консерваторії, де став професором і лауреатом державної премії Нідерландів, але якого потім, у 1908 р. "переманили" до Швейцарії. Там де Бор був спочатку діючим артистом — солістом-скрипалем, членом струнного квартету, який він же і заснував, а також диригентом славного Цюріхського симфонічного оркестру. Його доробок як композитора був незначним. Він написав дві опери. Однією з них була "Тарас Бульба" на його власний двомовний голландсько-німецький текст, над яким він працював з 1942 по 1947 р. До сьогодні оперу так і не було поставлено³⁹.

ЗАКЛЮЧЕННЯ

"Тарас Бульба" Миколи Гоголя хоча один, але чи не найвизначніший приклад багатьох українських тем, які надихали цілі покоління оперних композиторів Заходу, здебільшого невідомий українцям. Сюжети кількох опер базуються на історичних і легендарних подвигах гетьмана Івана Мазепи. До них зверталися, наприклад, деякі представники французької, італійської, німецької, бельгійської, англійської та іспанської (каталонської) культур. Але не тільки козаки збуджували музичну уяву. Лірична трагедія "Кассія" (1893) видатного французького композитора Лео Деліба присвячена подіям в Галичині періоду революції 1848 р. "Іван Тарасенко" австрійця Франца Салмхофера (1938) — популярний твір у Віденській опері, описаний одним з критиків, як "більш ніж українська *Cavalleria Rusticana*", звертається до часів антицарського повстання 1870 р. у Полтаві. Сюжет опери "Священний світанок" Хорста Платенса (1918) розгортається напередодні Першої світової війни. Комічні опери також були популярними, — від раннього зінгшпіля Франса Спіндлера "Любов в Україні" (1787) до "Дуні" (1904) Івана Кнорра — композитора, який дуже подобався Йоханнесу Брамсу. Але це лише декілька прикладів.

³⁹ Інформацію про Уїллема де Бора в основному можна знайти у швейцарських виданнях про музику. Див., наприклад: *Musiktheater. Zum Schaffen von Schweizer Komponisten des 20. Jahrhunderts*, ed Dorothea Baumann. Zurich, 1983. P.285; *Schweizer Musiker-Lexikon/Dictionnaire des musiciens suisses*: 1964. Zurich, 1964. P.56–57. Оркестровку "Тараса Бульби" не було опубліковано; рукопис зберігається, мабуть, у Цюріху.

Опера є формою мистецтва і, не треба про це забувати, багато десятиліть слугує однією з найбільш популярних форм масових розваг, захоплює та вражає широкі маси: з боку творців — це композитори, лібретисти, дизайнери костюмів і декорацій, режисери, хореографи та інші митці, з боку інтерпретаторів — співаки, диригенти, оркестранти й артисти балету і навіть репетитори та суфлери, а з боку слухачів — глядачі та критики. Кожна з цих груп по-своєму має відповідати за виконання завдань, поставлених перед нею. У випадках з операми, які обговорювалися вище, для вирішення творчих проблем обрана українська тематика — історія України, її люди та традиції.

Яким же було уявлення про Україну у митців та у людей, котрі намагалися відтворити ті образи, що поставали в уяві композиторів? Чи вони розуміли її як окрему країну з унікальними особливостями, або ж як екзотичну частку Росії, або, можливо, Польщі? Якими були джерела — літературні та історичні, — що формували це розуміння? Яким було трактування українських текстів, драматургія та постановки? І як ці спроби були сприйняті й чи зрозумілі були оглядачам та публіці? Ці питання варті розгляду істориками культури України.

Для музикознавців та істориків музики тут існує додатковий інтерес. Яка музична якість цих творів, тепер майже забутих? Які спроби, якщо такі є, були зроблені композиторами, щоб пізнати український колорит, і наскільки вони успішні? Скільки опер зараз можуть бути переоціненими в контексті історії музики в кожній окремій країні? Які з цих творів можна було б реставрувати і здійснити концертне виконання фрагментів?

Шляхів дослідження може бути багато. Зусиллями вчених і митців у потенціальному міжнародному співробітництві вивчення й презентація Західних опер на українську тематику може стати важливим кроком на шляху інтелектуального просвітництва народів і взаємозбагачення їхніх культур.

УКРАЇНСЬКІ МОТИВИ І АЛЮЗІЇ В ТВОРЧОСТІ АВСТРИЙСЬКИХ І ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЛЬВОВА

Галичина, і зокрема Львів, здебільшого характеризується як унікальне геокультурне утворення, де, завдяки історичним подіям та вдалому географічному розташуванню протягом багатьох століть активно розвивались інтегративні процеси в культурах багатьох націй. На жвавому перехресті між Сходом і Заходом, в столиці чи то Regnum Russiae, чи Галиції й Лодомерії, чи просто воєводства польської держави у міжвоєнне двадцятиріччя — зустрічались представники культури різних народів, які жили й творили для збагачення мистецької скарбниці цього міста. В свою чергу, неповторний колорит Галичини, фольклор автохтонного її населення та окремі зразки українського професійного мистецтва і літератури не могли не відобразитися у творчості львівських митців, навіть якщо вони належали до іншої національної культури. В контексті проблеми відображення українських мотивів чи інтонаційних моделей в іншонаціональних культурах природно виникає запитання: звідки черпаються знання про іншу культуру, традиції і звичаї, які джерела найчастіше використовуються іноземними музикантами, коли вони прагнуть познайомитись з певною національною культурою? Очевидно, слід спеціально наголосити роль власне таких регіонів у поширенні елементів "сусідніх" культур. В музичній культурі краю такі інтеркультурні зв'язки характеризуються і тривалістю, й тривкістю, і багатогранністю, а приклади їх — яскраві і показові. Адже зовсім інше ставлення виникає до тієї національної традиції, яка пізнається лише умоглядно, "здаля", а відтак несе певний відтінок екзотики, і зовсім відмінне її осмислення постає в тому випадку, коли чужа культура існує поруч постійно, складає істотну частку середовища існування (в зазначеному ракурсі — інтонаційного), укладається в спогадах дитинства та пов'язана з особистими рефлексіями. Таке сприйняття позначене значно більшою органічністю.

В поданій статті робиться спроба умовно систематизувати підхід австрійських та польських композиторів, які працювали в Галичині, до українських тем і мотивів протягом XIX — першої третини XX ст., виходячи з естетичних переконань та уподобань свого часу, інтенсивності міжнародних контактів у краї.

Справді, хоча цей регіон був багатонаціональним значно довше і завжди приваблював до себе гостей як зі Сходу, так і з Заходу, та особливе зацікавлення українськими мотивами спостерігаємо у творчості галицьких митців-неукраїнців протягом останніх двох століть. Спершу воно було спричинене, безумовно, суто романтичним замилюванням фольклором і тим широким полем діяльності, котре з цього огляду представляв Львів та околиці. На початках, тобто в 20—30-х роках XIX ст., варто відзначити переважаючу "етнографічно-салонну" лінію перетворення українських пісенних і танцювальних елементів у цих творах. Зокрема, виразні українські інтонації й ритми проявляються в салонних п'єсах Юзефа Башні (?—після 1862) — чеха за походженням, капельмейстера львівського театру в першій половині XIX ст. Він віддавав перевагу салонним "думкам". Дещо іншого забарвлення набуває інтерес до українського фольклору в концертах Франца Ксавера Моцарта, так званого "львівського Моцарта", молодшого сина Вольфганга Амадея, який трактує його з позиції ранньоромантичної естетики, піддаючи теми вишуканим варіаційним перетворенням і фактурно прикрашаючи. Д.Колбін вперше згадує, а потім і Р.Савицький повторює інформацію про Фортепіанні варіації ре мінор, написані на тему української жартівливої пісні "У сусіда хата біла"¹, в інших публікаціях згадується також "Думка на руську тему"². Варіації ре мінор, зокрема, позначені типовими для інструментальної музики Шуберта й інших ранніх віденських романтиків жанровими перетвореннями (в деяких з них виразніше проступає пісенне начало, в інших — танцювальне), а також декоративністю викладу, гармонічними ефектами, при тому основна тема майже "розпливається" у блискучій віртуозній фактурі.

Але особливої ваги, з точки зору як історичної послідовності, так і кількісної продуктивності, набирає в цьому аспекті творчість польських композиторів Львова.

¹ Roman Savycky. *Son of Amadeus//The Ukrainian Weekly*. 1985. №20. October.

² Marek Brzezwiak. *Lwowski Mozart — Franciszek Ksawery Wolfgang//Ruch muzyczny*, 1991. №16. 21. 04.

Поляки упродовж століть становили переважаючу більшість львівського населення: для порівняння — у 1869 р. 53,2% (українців 14,2%), у 1931 — 50% (відповідно — 16,3%)³, а також займали важливе місце в мистецьких процесах. Тому такою вагомою є мистецька спадщина польських композиторів Львова. Ця тема до останніх років була практично закритою, за винятком окремих посилань та монографічних праць польських авторів про Ю.Ельнера (А.Новак-Романовіч)⁴, К.Ліпінського (Я.Поврозняк)⁵, К.Курпінського (Т.Пшибильський)⁶, Ю.Коффлера (М.Голаб)⁷ та ін. З українських авторів лише М.Загайкевич окремими штрихами намітила інтеркультурні особливості розвитку музичного мистецтва в Західній Україні другої половини ХІХ ст. Спираючись на вищезгадані джерела, а також на численні власні аналізи й спостереження, коротко окреслимо кілька типів використання українських мотивів польськими композиторами Львова.

Перший тип і за історичною послідовністю, і за структурою самих творів, характером мелодичних зв'язків — це, безперечно, тип ранньоромантичний. В Галичині пов'язаний він передовсім із постаттю К.Ліпінського — скрипаля-віртуоза і композитора, котрий провів у Львові більшу частину свого життя. Він особливо цікавився фольклором, як польським, так і українським, занотував чимало взірців, а також нерідко у виборі інтонаційного матеріалу звертався до знаменитої в Галичині збірки "Пісні польські і руські галицького люду" ("Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego") Вацлава з Олеська, які він опрацював для голосу з фортепіано. Зв'язкам його творчості з українськими джерелами присвячена окрема розвідка М.Загайкевич, тому в контексті основної проблеми зазначу лише особливості індивідуального перевтілення українських інтонаційних джерел.

Безперечно, що фольклорні починання творчості Ліпінського значною мірою були підпорядковані вимогам жанрових канонів: в інструментальних композиціях — стилю brilliant (недаремно навіть характеристичний жанр української думки з Четвертого скрипко-

³ *Енциклопедія українознавства. Вид. НТШ, 1962. Т.4.*

⁴ *Nowak-Romanowicz A. Jozef Elsner. Krakow, 1957.*

⁵ *Powrozniak J. Karol Lipinski. Krakow, 1970.*

⁶ *Przybylski T. Karol Kurpinski. Krakow, 1995.*

⁷ *Golab M. Jozef Koffler. Krakow, 1995.*

вого концерту частково втрачає свою самотність через оплітання віртуозними пасажами й прикрасами), а в музиці для театру — де-що узагальненим національним колоритом, суто романтичними акцентами.

В цьому контексті доречно згадати і про менш відомого сучасника Ліпінського, уродженця Тернополя Нікодима Бернацького (1826–1892). На основі українського фольклору він створив "Руське весілля", до якого входив ряд обробок галицьких танцювальних пісень. Серед маловідомих польських композиторів Львова в ХІХ ст. у схожих жанрах, призначених здебільшого для аматорського, домашнього музикування, творив і Алоїз Ліпінський, автор "Збірки малоруських мелодій".

Наступний етап трансформації українських тем і мотивів у творчості композиторів-неукраїнців Галичини припадає на другу половину ХІХ ст. і позначений типовою для періоду після "весни народів" активністю національного самоусвідомлення кожної з громад краю. Типово романтичні концертно-віртуозні або лірико-суб'єктивні домінанти у трактуванні українського пісенного начала поступаються місцем іншим пріоритетам. Варто згадати про надзвичайний розквіт хорового руху в Галичині у цей час, тож обробки українських пісень для хору, окремі оригінальні хорові твори та солоспіви на українські теми займають, на противагу до інструментальних композицій попереднього етапу, основну частину творчого доробку у цій сфері. В цілому можна окреслити принципи опрацювання українських джерел у цей період як постромантичні. Так, ймовірно, варто розглядати обробки польських і українських народних пісень і в творчості Яна Галля (1856—1912), польського композитора, котрий практично ціле життя провів у Львові, де талант його розкрився щедро й багатогранно: композитор, директор львівського хору "Ехо", музичний критик. Особливої слави зажив собі його збірник "150 пісень і пісеньок" для чоловічого і мішаного хору, виданий у Львові 1903 року, до якого входять і понад п'ятдесят обробок українських пісень. Сама природа цих обробок доволі несконплікована — вони практично готують ґрунт для популярних пісеньок, що в ХХ ст. заповнили радіоефір і створили специфічну галицьку пісенну субкультуру. Впливи романтичної естетики ще достатньо помітні в них, але у більш обережному, не радикально нова-

торському вигляді, швидше варто говорити про поетизацію побутових жанрів. Якщо згадати, що аналогічні процеси — поширення лірико-елегійної лінії в піснях та хорах — помічаємо і в творчості інших сучасників Галля, зокрема в піснях Віктора Матюка, то їх підхід до пісенної лірики видається досить близьким. Окремі обробки із збірки Галля можна назвати характеристичними і вдалимими, як от "Не ходи Грицю" (два варіанти: і для чоловічого, і для мішаного хору), а також для чоловічого хору: "У сусіда", "Ой закувала сива зозуленька", "Моя мила премилена", "Там у полі долина", "Там у полі криниченька", "Зелена рута", "Гора, гора".

Часто коли українські пісні здобували особливої популярності, з'являлися й їх польські версії. Так, в спадщині Станіслава Невядомського в збірці "Прекрасні тюльпани" зустрічаємо варіант української патріотичної пісні "Станьмо, браття, в коло!". Невядомський створив (як і Галль) й обробку пісні "Гей там на горі". Про тісні взаємозв'язки й співпрацю українських і польських композиторів може свідчити той факт, що Невядомський здійснив також і транскрипцію для фортепіано маршу Анатолія Вахнянина з кантати "Франц Карл".

На загал, приклади такої творчої співпраці не поодинокі. Відомо, що саме під батугою польського диригента Генріха Ярецького, котрий тривалий час займав посаду другого, а згодом першого капельмейстера в Скарбківському театрі у Львові не раз виступали О.Мишуга і С.Крушельницька. Як композитор — один із улюблених і найздібніших учнів Монюшка, у якого навчався вісім років, — Ярецький також передовсім проявив себе в оперних жанрах (написав коло десяти опер), здебільшого за творами польських авторів. Проте доволі часто, коли це виправдано сюжетом, він вводить у сценічні композиції українські елементи. Так, в опері "Повернення тата" (лібрето Й.Ґолембовського за баладою А.Міцкевича) в другій картині, де Ґолембовський переносить дію на Гуцульщину, Ярецький вводить коломийку. Серед вокальних творів заслуговує на увагу "Дума українська" для мішаного хору, написана 1874 р.

До "постромантичного типу" використання українських мотивів у польських творах для театру можна частково віднести задум уродженця Львова Станіслава Дунецького (1839—1870) створити оперу "Ігор" за літописом "Слово о полку Ігоревім".

Як один з найбільш яскравих зразків використання українських мотивів у творчості галицьких польських композиторів варто згадати оперу "Марія" Мечислава Солтиса. Він написав її 1910 р. на власне лібрето за мотивами однойменної поеми Антонія Мальчевського. Цю одноактну оперу інакше називали "Повість з погранича", або "Українська повість". Відомий польський драматург Антоній Мальчевський (1793–1826), один з найяскравіших представників так званої "української школи" в польській поезії, поруч із Северином Гошинським та Богданом Залеським, написав поему "Марія" в 1825 р., тобто в період захоплення історичними, часто "лицарськими" сюжетами та трактування їх з позиції романтичної чуттєвості. Невипадково витримана вона в притаманному тій епосі піднесено-експресивному, позначеному різкими контрастами, характері. Канвою є реальна історія трагічної долі дружини Шенсни Потоцького — Гертруди Коморовської, котра була вбита в 1773 р. поплічниками батька Потоцького, що був проти цього подружжя. Сюжет опери, місце дії є вдячним матеріалом для введення в музичну тканину опери запальних ритмів українських народних танців, та й взагалі виразних романтичних інтонаційних зворотів, близьких до українських фольклорних джерел⁸. Українські теми найчастіше виступають у масових сценах, зокрема дуже виразно помітні в першій сцені приїзду гінця, але "пунктирно" виринають і в інших кульмінаційних моментах опери, а насамперед забарвлюють ліричну лінію. В цілому близька до пізньоромантичної стилістики, позначена своєрідною трансформацією вагнерівських засад музичної драми⁹, опера Солтиса приваблює саме своєрідністю переплетення типових для німецької музичної драми принципів драматургії та національно характерного, позначеного близькістю і до польського, і до українського фольклору, інтонаційного спектру.

Практично творчістю Мечислава Солтиса можемо завершити "романтичний період україніки" в спадщині польських композиторів Львова. Він яскраво демонструє і в українських елементах драма-

⁸ Цікаво, що в 1930-х рр. до українських мотивів цієї опери звернеться син Солтиса Адам, працюючи над "Українським танцем" з музики до драми Юліуша Петри "Лев'яче серце".

⁹ Зовсім не випадково опера початково була написана на німецький текст (очевидно, з метою постановки у Відні чи в інших німецьких центрах), і лише згодом, ймовірно, рукою автора був дописаний польський переклад тексту.

тургії, і в фольклорних рисах музично-виразової системи певні спільні типологічні риси, що виростають з тривалої традиції:

1. Узагальнене трактування фольклорного матеріалу. Типово романтичні методи його опрацювання — віртуозний, "декоративний" характер в оркестрових епізодах, підкреслення експресивно-драматичних властивостей — у сценічних.

2. Особлива увага до обробок або стилізацій популярних українських мелодій, котрі часто звучали в концертах і були загально добре знані; композиторська робота з цими мелодіями здебільшого зводилася в опері до класичної гармонізації супроводу або їх фонового викладу в хорових партіях.

3. Роль фольклору в опері досить розмаїта: частіше вона обмежена фоновістю, створенням необхідного колориту, окремими загальноновідомими взірцями (як от коломийка в першій сцені I дії), проте в деяких моментах виступає і як істотний експресивний акцент (в любовній сцені Марії та Вацлава з II дії).

У першій третині ХХ ст. в цілому переважає наступний, "неофольклорний" тип використання українських мотивів польськими композиторами. Але відхід від романтичних засад у цій царині відбувався дуже поступово і почасти тому їх рудименти можемо спостерігати й в усіх наступних взірцях. Так, шість пісень на тексти Т.Шевченка Вітольда Фріманна, перебування котрого у Львові припадає на 1921—1929 рр., багато в чому ще зближуються з традиціями українського солоспіву епохи романтизму. Це "Зозуля", "Ой люлю, люлю", "Дівчина", "Черевички", "Думи мої", "Спогад". Цікаво, що автором поетичного тексту пісні "Дівчина" став сам композитор, використавши лиш характеристичні мотиви поезії Шевченка і природно вплітаючи його в цикл. Ці пісні особливо цінні для дослідника як один із виняткових прикладів звернення до автентичної української поезії в польській музиці¹⁰.

Традицію введення фольклорних елементів у сценічну музику продовжив Адам Солтис (1890–1968). Як вже згадувалося вище, в музиці до драми "Лев'яче серце" Юліуша Петри, директора студії Польського радіо у Львові, він використав мелодію на мотиви танцю з опери свого батька "Марія", а окрім того ввів ще ряд характерис-

¹⁰ Див. про це докладніше статтю: Ewa Nidecka. Tworczosc Witolda Friemanna (1888—1977) w okresie lwowskim//Musica Galicijana. T.V. Rzeszow, 1999. S.308.

тичних номерів: хоровий спів запорожців, пісню "Під Львовом лука, лука зелена", "Танець львів'янок" та ін.¹¹. Інтерес до української музики зберігається у композитора і в пізніші роки, проте набуває де-що специфічного втілення. Вже в радянський період (після 1945 року) він не раз звертається до автентичної поезії українських авторів, наприклад, у хорі "Братам з-над Вісли" на слова Антона Шмигельського, присвяченому такій неодмінній темі, як "дружба народів". Проте в ньому він долає стереотипи тексту в музичній виразовості: виразні інтонації польських народних пісень і танців, мазуркова ритміка витончено завуальовані у складній поліфонічній фактурі, насиченій дисонантно-хроматичними послідовностями, притаманними пізньоромантичній стилістиці. Від ідеї плакатної "масової пісні" тут не залишається, практично, нічого. Останній приклад наводиться на підтвердження досить умовних міжнаціональних зв'язків у сфері музичної культури, якщо вони диктуються ідеологічним замовленням.

Осібню в історії музичної культури Львова і Польщі загалом стоїть постать Юзефа Коффлера (1896—1943), польського композитора єврейського походження, палкого прихильника Арнольда Шенберга, батька польського авангарду. В контексті середовища, в якому формувався його непересічний талант, а також зважаючи на численні біографічні паралелі, ця постать співмірна хіба що з обдарованим письменником-євреєм із Дрогобича Бруно Шульцом. Проте, якщо українські мотиви незримо пронизують практично усю прозу Шульца, то Коффлер звертається до них лиш наприкінці своєї творчої діяльності, в останній період (згаданий вище польський дослідник його творчості, М.Голаб обмежує його 1940–1941 рр. і називає схилковою фазою стилю¹²). Він охоплює "Чотири дитячі п'єси" для фортепіано (1940), а також "Українські ескізи" для струнного квартету (1941). У цей період композитор начебто відмовляється від попередніх достатньо радикальних новачій, музична мова знову стає більш традиційною, навіть спрощеною, беручи до уваги попередні досягнення.

"Українські ескізи" для струнного квартету — це останній збережений твір Коффлера, написаний 1941 р. якраз перед війною, і чи не

¹¹ Див. про це докладніше статтю: Maria Soltys. *Dzialalnosc muzyczna Adama Soltysa do 1939 roku // Musica Galicijana. T.I. Rzeszow, 1997. S.200.*

¹² Golab M. *Jozef Koffler.*

єдиний, де так яскраво проявилися зв'язки з українським фольклором. Разом з тим говорити про цілковиту "схилковість", тобто регресивні тенденції в цьому творі, як видається, немає достатніх підстав: композитор не відмовляється тут цілковито від конструктивно-новаторських досягнень, завойованих ним протягом попереднього становлення індивідуального стилю, зокрема тональність квартету імплікує модальні співвідношення, частково визначені обмеженим звукорядом. Видається доцільним також окреслити тип звернення і трансформації українських мотивів у циклі Коффлера як неофольклористичний, беручи до уваги конструктивні перетворення автентичних фольклорних джерел, що нерідко виступають у творчості багатьох композиторів, котрі працюють з народною пісенністю, як з моделлю стилю, зокрема у Б.Бартока чи у І.Стравинського.

В першій частині Коффлер використав мелодію, близьку до балади "Ой заїхав козак"¹³.

Друга частина містить обрядову пісню типу щедрівки, найбільш наближеної до "Щедрика" М.Леонтовича. В той же час, ритміка багатьох мотивів наближається до коломийкової, містить групи, такі як вісімка з крапкою і дві тридцятьдругих або вісімка і дві шістнадцятки, причому дрібні тривалості — заліговані. Один із мотивів можна порівняти з піснею в характері польки "Танцювала Магдаленка" із збірки Вацлава з Олеська (щоправда, змінений ладовий нахил). Схожі мотиви зустрічаємо і в опері С.Гулака-Артемівсько-го "Запорожець за Дунаєм".

У третій частині тематичним матеріалом також слугує коломийка, а веснянки входять до четвертої і п'ятої частин (у даному випадку — з українсько-білоруського прикордоння)¹⁴.

Остання, шоста частина витримана в манері запального танцю, близька до танцю козачка.

Цікавим видається загальний принцип трактування фольклорних мелодій у циклі. По-перше звертає на себе увагу свідомо жанрова розмаїтість обраних автором фольклорних джерел — вона відповідає притаманному і деяким його ранішим творам прагненню до "зіштовхування" контрастних жанрових елементів (зокрема,

¹³ Див. про це докладніше: Golab M. *Jozef Koffler*. S. 84, 85, 111; Mazepa L. *Okres radziecki w zyciu i tworczości Jozefa Kofflera*//*Muzyka*. 1983. №2. S. 75.

¹⁴ *Mazepa L. Okres radziecki w zyciu i tworczości Jozefa Kofflera*//*Muzyka*. 1983 №2. S. 75.

Musique quasi una sonata, op.8, де переосмислюються певні ознаки польських національних танцювальних жанрів за принципом їх контрастного зіставлення). По-друге, сама авторська інтерпретація кожної з цих мелодій відзначається типовим для розширеного тлумачення ладотональності дисонантним нашаруванням фактурних пластів, притому, що кожен з них сам по собі залишається побудовою з постійними ладотональними центрами. Відтак можемо стверджувати переосмислення принципу політональності на основі типових для фольклору підголоскових вкраплень в основну багатоголосну канву.

Отже, цей ескізний огляд найважливіших позицій у зверненні австрійських і польських композиторів Галичини до українських мотивів та тем засвідчує виняткову стильову, жанрову і тематичну розмаїтість їх трансформацій, що є цілком природним у багатонаціональному середовищі краю, і водночас слугує важливим джерелом "просування української музики на Захід".

"МАЗЕПА" КАРЛА ЛЬОВЕ

Карл Льове — загально визнаний майстер німецької вокально-інструментальної балади. На цьому полі він створив для голосу з фортепіано велику кількість творів різних типів: історичного, містичного, казкового і навіть гумористичного. У кожному з них умів знайти виразні можливості для музичного втілення різних тем і сюжетів.

Звідси був тільки один крок до програмної суто інструментальної музики. Саме таким твором є "Мазепа" Льове, що його він назвав "Tondichtung nach Byron". Згідно з поемою Байрона, зміст якої поданий наприкінці твору, в центрі уваги композитора є шалене мчання Мазепи, прив'язаного до дикого коня. Ілюстрація цієї їзди є головною музичною думкою, від якої твір починається. Означена думка в тональності g-moll є не мелодійного, а фігуративного характеру. Протягом твору вона, на зразок форми рондо, повторюється кілька разів, причому один раз виступає в одноіменній тональності G-dur. Це — неначе пророкування того, що несамоविता гонитва закінчиться все-таки щасливо. Тим часом біг продовжується, сили коня і вершника вичерпуються. Врешті кінь падає. Приходить порятунок, чи пак "щасливий кінець". Композитор передає його цікаво. На противагу рухові, який тривав без упину, тут протягом 23-х тактів — спокійні, довго витримувані акорди. Немає голосного бравурного закінчення, як це звичайно буває, зате навпаки — динаміка притишена із заувагою "еспресіво".

При розгляді "Мазепи" Карла Льове напрошується порівняння з твором Ференца Ліста на цю саму тему. Правда, перший писав за поемою Байрона, а другий — за Гюго, проте в основному сюжет той самий. З погляду мелодії твір Ліста багатший. Також його фактура є ширше розвиненою й оригінальнішою. Слухаючи, відчуваємо різницю у підході до сюжету обох композиторів. Льове ілюструє і передає музикою дану історію, радше як об'єктивний оповідач. Ліст переживає її чуттєвіше і зворушливіше і ці свої почуття передає слухачеві.

Оцінюючи в цілому "Мазепу" Льове, можна сумніватися, чи цей твір має дані на те, щоби зайняти належну позицію у нашому музич-

ному сьогодні. Зате, як один із найпомітніших творів світової музичної літератури, присвячених гетьманові Іванові Мазепі, він має для нас велику вартість.

ПОЯСНЕННЯ КОМПОЗИТОРА КАРЛА ЛЬОВЕ ДО СВОГО ТВОРУ "МАЗЕПА"

Понижчий текст призначений для тих піаністів, які не знають твір "Мазепа" пера поета лорда Байрона, що надихнув композитора К.Льове.

МАЗЕПА

Мазепа, якого повний лютої помсти правитель прив'язав до схопленого в Україні дикого коня, мчить на ньому безцільно крізь поля, луки і ліси. Обидвох нещасливців вже перемогла задушлива спека дня, та нараз кінь кидається в широку ріку. Перепливши її, обидва освіжені, женуть у дикі ліси. Голодна згряя вовків тяжким бігом супроводить свою здобич по обидва боки, і страх перед жахіттям спонукає коня до сильно прискореного бігу, цим разом на радість Мазепи. Вони перелітають простори, й інші дикі товариші кінської породи згромаджуються через рідкісну появу обидвох, але втікають перед людським лицем.

Сили обох вичерпані та зламані, й... кінь падає. Хижі птахи з гори прямують у долину до своєї здобичі, а Мазепа пробує їх намірам перешкодити... В кінці люди рятують гарного молодця із сотньої (у нас кажуть тисячної) смертельної муки.

ЛИСТ ЩОДО СЮЇТИ ЛЕФФЛЕРА

Г.С. 9 вер. 1981

Дорогий Пане Магістре!

Пересилаю "Сюїту" Леффлера і свої зауваження про неї. Шкода, що в рукописі чи в копії так багато місць невиразних, а то й взагалі не виписаних. Це відноситься особливо до сольної партії.

"Сюїта" — ясна річ — твір програмний. З поданої у вступі досить великої програми можна збагнути задум композитора. Як бачу, є в тому тексті згадки про Україну, "вечорниці", про парубків (автор пише "паробки") тощо. Як знаємо, твір написаний під впливом "Вечорів" М.Гоголя.

Аналіз показує, що композитор не користувався мелодіями загальновідомих народних пісень, а радше їх типовими зворотами й фрагментами.

Колись давно, слухаючи награні на платівці "Спогади з мого дитинства" Леффлера, я теж зауважив був, що повних цитат народних мелодій в тому творі немає.

У вступі "Сюїти" мелодія нагадує народну пісню "Ой устану я в понеділок", відому в обробці Леонтовича. У самій темі такі мотиви, як наприклад ч.І, часто спостерігаються в українських народних піснях. Перший з них вжитий Леффлером кілька разів підряд. В Алегрето — виразні танцювальні ритми. На стор. 6–7 можна впізнати фрагмент пісні "Ой ходила дівчина бережком".

У другій частині ("Рапсодія") Леффлер передає музикою Гоголеву трагедію утопленої. Для цього він у кількох місцях вживає засобів, перейнятих з музики лірників (наприклад, гудіння порожніх чистих квінт у басах). Також головна тема могла постати під впливом заслуханої від лірника мелодії. Замітне те, що вона є в незвичайному такті 5/4. Її варто порівняти з обрядовою піснею у збірці В.Барвінського (вид. 1929 р. в Нью-Йорку) "Ой за гаєм зелененьким", теж у такті 5/4. Середня частина "Рапсодії" — це знову український танок, після якого вертається початкова частина.

Порядок частин від другої до четвертої показує близькість із симфонічним жанром: II — повільна частина, III — скерцо і IV — фінал. Тема третьої частини подібна до мелодії жартівливої пісні "Ой ішов я вулицею раз, раз". У фіналі танцювальна стихія знову панівна ("паробки").

"Сюїта" Леффлера, хоч і столітньої майже давності, має цінність і сьогодні. Вона багата мелодично, є різноманітною за ритмікою із досить нешаблонною і барвистою гармонією. Для нас вона особливо цінна як пам'ятка зв'язку американського композитора з українською тематикою.

З щирим привітом
В.Витвицький

МАСОНСТВО І МУЗИКА

(до питання впливу української духовної традиції на розвиток музичного мистецтва)

"Стосунки" масонства і музики — складна і малодосліджена проблема. Метою даної статті є спроба висвітлити деякі аспекти цієї проблеми на прикладі діяльності композитора В.Пашкевича та його однодумців у Росії (друга половина XVIII ст.)

Витоки масонства сягають часів розквіту архітектури середньовіччя. За наявними даними, будівничі культових споруд — вільні муляри¹ — були обізнані з містичними вченнями. Згодом цехове братство перетворилося на "морально-філософську корпорацію"², надзавданням якої є розбудова віртуальних храмів: "внутрішнього" (символ морального вдосконалення) і "зовнішнього" (уособлення досконалого суспільства).

В Російській імперії XVIII ст. культура і масонство (до офіційної заборони царським урядом діяльності ордена в 1792 р.) становили фактично єдиний духовний простір, оскільки творцями мистецьких цінностей і вільномулярських доктрин були переважно ті ж самі особи за походженням — не лише етнічні росіяни, але й вихідці з інших країв, у тому числі з України.

Поява українських інтелігентів в обох російських столицях зумовлювалася міграційними процесами, які заохочувались Петербургом для забезпечення кадрових потреб. "Україна, — зазначає П.Голубенко, — була суверенним співтворцем культурних вартостей в Росії, в яких виявлявся український національний геній"³. Разом з тим, при-

¹ *Вшановуючи працю мулярів, феодалні міста-держави звільнили їх корпорації від додаткових обов'язків, що покладались на інші ремісничі цехи (охорона вночі магістрату тощо). Тому їх називали вільними мулярами (від англ. free masons або фр. franc-macon).*

² *Бердяев Н. О характере русской религиозной мысли XIX века//Современные записки. 1930. №42. С.15.*

Ця та інші цитати з російськомовних видань подаються у перекладі автора статті.

³ *Голубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. К., 1993. С.194–195.*

бульцям важко було пристосуватися до нового життя, відчуваючи, з одного боку, опір прибічників архаїчних мистецьких форм, а з другого — тиск офіційної влади, яка прагнула поширити політику централізму і на культурному ґрунті. За таких умов українців, що перебували на чужині, ще більше приваблювали декларовані масонським орденом гасла щодо релігійної і національної толерантності, до того ж осередки вільномулярства з їх закритою структурою створювали, принаймні, ілюзію незалежного існування для своїх адептів.

За відсутністю сформованого корпусу масонських джерел неможливо визначити кількість діячів російського масонства українського походження. Наприклад, з вільномулярством підтримував активний зв'язок гурток М.Львова–Г.Державіна в Петербурзі, до якого входили українці: Д.Бортнянський — засновник російського симфонізму, І.Хандошкін — основоположник російської інструментальної музики, Ф.Дубянський — батько російського романсу, В.Трутовський — автор першого друкованого нотного пісенника. Їх участь у масонському русі не доведена. Маємо лише побічні свідчення. Так, скажімо, у найвищі розенкрейцерські ступені був посвячений дядько Ф.Дубянського Яків Федорович Дубянський (син визначного церковного діяча, духовника імператриці Єлизавети Петрівни), який залучив до масонського руху письменника, просвітителя М.Новикова (лога "Астреї" в Санкт-Петербурзі, 1775)⁴. Пісні Ф.Дубянського (поетичні тексти належали масонам І.Дмитрієву та Ю.Нелединському-Мелецькому) виконували вільні муляри під час відправи своїх обрядів. У ложах звучали також гімни Д.Бортнянського на вірші Г.Державіна і М.Хераскова. Аналізуючи життєвий і творчий шлях Д.Бортнянського, відомий музикознавець Т.Ліванова зазначає, що масонські кола надавали композитору дієву допомогу, щоправда не пояснюючи, в чому згадана допомога полягала⁵.

Перше значне масонське угруповання в Росії в 1772 р. очолили письменники І.Слагін і В.Лукін, за масонською термінологією — Великий Провінційний Майстер і Намісний Майстер. То були особи з оточення братів Розумовських (секретарі та вихователі їх дітей), му-

⁴ Bakounine T. *Le repertoire biographique des francs-maçons russes (XVIII-e et XIX-t siècles)*. Paris, 1967. С.129.

⁵ Ливанова Т. *Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2-х т. М., 1952. Т.2. С.333.*

зичні смаки яких сформувалися під впливом виступів Глухівської співацької капели, концертів, вистав домашнього театру К.Розумовського, який складався з хорової капели і декількох оркестрів. Принагідно зазначимо, що за сприяння І.Слагіна та В.Лукіна був залучений до масонського руху син співака Глухівської, а згодом Петербурзької співацьких капел, визначний вчений-економіст Андрій Кирилович Рубановський (лога "Уранії" в Петербурзі, 1772)⁶.

Союз елагінських лож за традиціями англійського масонства, якому він підпорядковувався, дотримувався системи слабкого послуху. Це означало, що керівники окремих лож самостійно вирішували питання щодо конкретної масонської роботи⁷, обсяг якої був зведений до мінімуму. Фактично то були культурні центри для обраного кола "посвячених", де після завершення необхідних обрядів влаштувались концерти, вистави. Активну участь у цих заходах брав композитор В.Пашкевич.

Не збереглося докладних біографічних відомостей про Василя Олександровича Пашкевича. За наявними даними можна дійти висновку, що він походив з України⁸, поєднував композиторську діяльність з роботою у придворних музичних колективах, як і його земляки-українці — М.Березовський, Д.Бортнянський, І.Хандошкін, здобув звання камер-музиканта. Однак несподівано його відправили у відставку без пенсійного забезпечення. Сталось це в 1796 р. — в період, коли царський уряд, наляканий "якобинським терором" у Франції, проводив антимасонську кампанію...

В масонських джерелах В.Пашкевич значиться як один з фундаторів першої елагінської ложі "Дев'яти Муз" (1772)⁹. Згодом разом з "шістнадцятьма усамітненими" заснував ложу "Уранію", теж підпорядковану І.Слагіну¹⁰. Привертає увагу, що серед цих "усамітнених" є чимало осіб, причетних до творення оперного жанру — нового тоді для російської музики. Це письменники, автори оперних лібре-

⁶ Ходоровський М. *Масонство і Україна (за матеріалами діяльності вільних мулярів XVIII ст.)*/Дис. ...канд. істор. наук: 07:00:01. Запоріжжя, 1999. С.122.

⁷ За масонською термінологією поняттям "робота" охоплюється весь комплекс обрядів і ритуалів, які здійснюються в ложі.

⁸ Арапов П. *Летопись русского театра*. СПб, 1866. С.114–115; *Драматический словарь*. М., 1787. С.93, 129–130.

⁹ *Vakouline T. Le repertoire...* С.393.

¹⁰ Лонгинов М. *Новиков и московские мартинисты*. М., 1867. С.94.

то — вже згадуваний В.Лукін, якій обіймав у ложі "Уранії" посаду майстра стільця¹¹, а також В.Майков¹², М.Попов¹³, актори — Троєпольський, І.Дмитрієвський¹⁴. З останнім В.Пашкевич працював у приватній антрепризі К.Кніпера, так званому "Вільному російському театрі", до складу якого входило чимало вихідців з України. Проіснувавши лише декілька років (1779–1783), антреприза К.Кніпера згодом була переведена на "казений кошт", оскільки офіційний Петербург прагнув контролювати діяльність усіх театральних колективів.

В "Уранії" відбулося посвячення до ордену самого К.Кніпера¹⁵, а також музикантів П.Ясніковського (Яснікольського)¹⁶, М.Поморського¹⁷, П.Осипова¹⁸. Членами інших елагінських лож були вихідці з України — письменники І.Богданович¹⁹ та М.Херасков, автор лібрето опери В.Пашкевича "Мілена"²⁰. Інші творці російської опери співробітничали з товариством московських мартиністів під орудою М.Новикова, наприклад, драматург М.Матинський²¹, або навіть входили до складу цього товариства, як наприклад посвячений у найвищі розенкрейцерські ступені В.Левшин — автор лібрето опери В.Пашкевича "Своя ноша не тягне"²².

Присутність згаданих митців у вільномулярських ложах сприяла утворенню мистецького угруповання, опозиційного по відношенню до Музичного товариства в Петербурзі, діяльність якого відбувалась під наглядом офіційної влади.

Нові музичні смаки, нове розуміння музики, які прагнули прищепити шанувальникам мистецтва В.Пашкевич та його однодумці, були пов'язані з поезією почуття, "сердешною схвильованістю". Вони

¹¹ Лонгинов М. Новиков и московские мартинисты. С.94.

¹² Вакуоппіне Т. Le repertoire... С.319.

¹³ Лонгинов М. Новиков и московские мартинисты. С.97.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Вернадский Г. Русское масонство в царствование Екатерины II. СПб, 1999. С.422.

¹⁶ Там же. С.56.

¹⁷ Там же. С.351.

¹⁸ Там же. С.63.

¹⁹ Словарь русских писателей XVIII века. Вып.1 (А-И). Ленинград, 1988. С.106.

²⁰ Бакунина Т. Знаменитые русские масоны. Вольные каменщики. М., 1991. С.17–21.

²¹ Вернадский Г. Русское масонство... С.163.

²² Вакуоппіне Т. Le repertoire... С.295–296.

сприяли поширенню сентименталізму, що всупереч канонам класицизму оспівував вільне людське почуття. Прибічників сентименталізму і адептів масонського ордену об'єднувала увага до внутрішнього світу людини. Їх погляди сформувалися під впливом вчення Г.Сковороди, його "філософії серця", суть якої зводилась до думки, що "цілком людину бачить той, хто бачить і серце її"²³.

Не випадково саме вільні муляри першими оприлюднили праці Г.Сковороди, зокрема, український історик та бібліограф М.Антоновський — розенкрейцер з новиковського товариства²⁴ — видав у Петербурзі анонімний трактат Г.Сковороди "Наркіс. Розмова про те: пізнай себе" (1798). Принагідно зазначимо, що масонські гімни, які співали в елагінських ложах, за ритмікою і змістом нагадують сквородинські поезії з "Саду божественних пісень". Ймовірно, це сталось тому, що І.Єлагін та В.Лукін були особисто знайомі з адептом масонського ордену М.Ковалинським²⁵, учнем "українського Сократа", який розповсюджував у списках твори свого духовного наставника.

За архівними джерелами трактати Г.Сковороди вивчав А.Ніколев, автор комічної опери "Розанна і Любим"²⁶. Пісню Г.Сковороди "Всякому місту звичай, права" набагато раніше, ніж Котляревський, вмістив до свого твору В.Пашкевич (опера "Санкт-Петербурзький гостиний двір", 1792).

Союз елагінських лож і товариство "московських мартиністів" під орудою М.Новикова підтримували тісні зв'язки з діячами реформаторського вільномулярства. Ідеологами цього прогресивного напрямку в масонстві були визначні німецькі діячі культури і мислителі Лесінг, Гете, Гердер та ін. Принагідно зазначимо, що посвячення до масонства Гердера відбулось у ложі "Меча" в Ризі (1765), яка згодом під іншою назвою ("Малого Світу") увійшла до Союзу елагінських лож.

У працях Гердера обстоюється ідея рівності народів, незаперечної вартості кожної національної культури. Особливе значення надавав він народній пісні, в якій міститься "архів народів, скарбниця їх науки та релігії, їх теогонії та космогонії, діянь батьків і подій їх

²³ Сковорода Г. Твори: В 2-х тт. К., 1994. Т.2. С.348.

²⁴ Vakounine T. Le repertoire... С.27.

²⁵ М.Ковалинський теж починав свою кар'єру у гетьмана К.Розумовського, він був вихователем його сина Левка.

²⁶ Відділ рукописів Російської національної бібліотеки. Q.III.151. арк.15.

історії, відбиток їх серця, картина їх домашнього життя в радості та смутку, на подружньому ложі та смертному одрі"²⁷. За наявними даними Гердер ознайомився з українськими думами, і вони викликали у нього захоплення"²⁸. Не без його впливу народні пісні, в тому числі українські, зазвучали в музиці західноєвропейських композиторів, передусім Бетховена, який був теж причетний до масонського руху"²⁹. Не будемо торкатися широко відомих прикладів використання геніальним німецьким композитором українського народного мелосу в своїх творах. Відзначимо тільки, що фольклорні праці Гердера виявилися співзвучними творчим устремлінням представників різних європейських культур, в тому числі й тих, що підпали під владу імперських сил.

Серед вільних мулярів не лише Гердер виявив зацікавленість до української пісенної культури. У збірниках, виданих М.Новиковим, опубліковані пісні "Скажи мені, соловейко, правду", "Як послала мене мати рибу купувати", "Чи я ж кому винуват"³⁰ та ін. У чотири томному "Собрании русских песен" (1770–1774), підготовленому Чулковим при активній допомозі М.Попова, вміщено чимало українських пісень, зокрема, обрядову — "А ми просо сіяли" і жартівливу — "Стукнуло, грюкнуло в лісі". Саме фольклорна основа забезпечила успіх пісенної опери М.Попова "Анюта" (1772). Вітчизняною духовною традицією живилась і опера українця М.Соколовського "Мельник — чаклун, обманщик і сват" (1779), в якій народна пісня "Ой, гай, гай зелененький" становила побічну партію сонатного алегро"³¹.

Українська пісенна культура сформувала підґрунтя оперної творчості В.Пашкевича. На жаль, його ім'я навіть не згадується в синтетичних працях з історії української музики"³². Щодо цього, сподіваємось, невдовзі з'являться ґрунтовні музикознавчі дослідження. В рамках даного повідомлення ми лише висловимо деякі спостереження стосовно творчості В.Пашкевича, зважаючи на три чинники: українська духовна традиція, музика, масонство. Його оперний до-

²⁷ Гердер Г. *Избранные сочинения*. М., 1959. С.ХХХІІІ.

²⁸ Цит. за кн.: Азадовский М. *История русской фольклористики*. Т.1. М., 1958. С.120.

²⁹ Gamberini G. *Mille volti di Massoni*. Roma. С.87.

³⁰ *Новое и полное собрание российских песен...* М., 1780–1781. Ч.1–6.

³¹ Ляшенко І. *Інтернаціональне в національному//Українське музикознавство*. К.,1973. Вип.8. С.8–9.

³² Див., зокрема, кн.: *Історія української музики: В 6-ти т. К., 1989. Т.1.*

робок можна поділити на дві групи. До першої слід віднести опери з більш-менш вдалою драматургічною основою, розробленою, зокрема, Я.Княжніним ("Нещастя від карети", 1779; "Скупий", бл.1782). Слід підкреслити, що В.Пашкевич перший на російському ґрунті зруйнував усталену на той час схему "драматург–композитор", оскільки обрав для себе функції не ілюстратора, а інтерпретатора літературного тексту. Наприклад, переважно в комедійному ключі викладає Я.Княжнін історію про кріпака Лук'яна, якого заради своєї примхи ладен продати в рекрути поміщик. Натомість, композитор акцентує увагу на драматичних колізіях, які передують обов'язковій для комічної опери щасливій розв'язці.

Наслідуючи українській духовній традиції, В.Пашкевич прагнув, у першу чергу, викликати співчуття до пригнобленої людини. Зворушливим є дует Лук'яна і Аньоти. Композитор знайшов хвилюючу, щиру інтонацію цілком у дусі сольних пісень Г.Сковороди, який, за висловом М.Ковалинського, "мав особливу схильність і смак до акроматичного роду музики"³³.

Більшість опер другої групи написані у співавторстві: "Початкове правління Олега" (спільно з Дж.Сарті і К.Каноббіо, 1790), "Федул з дітьми" (1791, спільно з В.Мартин-і-Солером) та ін. До цієї ж групи ми відносимо опери "Февей" (1786) і "Санкт-Петербурзький гостиний двір", або "Як проживеш, так і просливш" (1792)³⁴. В зазначених операх музична дія не розгортається у відповідності з фабулою лібрето. Творчій уяві композитора начебто тісно у прокрустовому ложі літературного тексту. Наприклад, не мають зв'язку з сюжетними лініями арії персонажів "Февея", в тому числі Ледмера ("Как у нашего соседа"), Наї ("Ах ты, солнце, солнце красное"). Велика сцена другої дії в "Санкт-Петербурзькому гостиному дворі" ("дівочі посиденьки") могла бути вміщена і в іншій опері, як вставна. Щодо цього однією з причин можна було б назвати відверту слабкість драматургічного матеріалу. І справді, низькими художніми якостями відзначається переважна більшість лібрето до згада-

³³ Сковорода Г. Твори. Т.1. С.459.

³⁴ В музичній літературі зустрічається посилання на двох авторів музики до опери "Санкт-Петербурзький гостиний двір" — В.Пашкевича та М.Матинського. На наш погляд, музикознавець Є.Левашов переконливо довів, що М.Матинський був "композитором без музики", тобто автором лібрето. Див.: Левашев Е. Существовал ли композитор Матинский?//Советская музыка. 1973. №5. С.81–88.

них вище опер, які належать перу імператриці Катерини II або її секретаря С.Храповицького. Однак, комедія М.Матинського "Санкт-Петербурзький гостиний двір" належить до кращих творів російської драматургії XVIII ст. Отже, головну причину "суверенності" музики В.Пашкевича стосовно тексту слід шукати в іншому. Створюється враження, що він переслідував певну мету, яка виходила за межі суто оперної творчості.

Б.Асаф'єв писав про комічну оперу XVIII ст., що в ній "багато що приховано, як весною струмки, котрі ховаються під льодом або стікають у землю"³⁵. Він застерігав проти "легковажних висновків" щодо комічної опери, "головним чином запозичених дослідниками один в одного без перевірки"³⁶.

Сучасні дослідники пишуть про двоплановість комічної опери. Наприклад, цієї думки дотримується, російський літературознавець М.Одеський, маючи на увазі "комедії з піснями" В.Лукіна, неодноразово згадуваного нами представника ложі "Уранії". "Фабула,— зазначає М.Одеський,— принципова неоригінальність котрої не становила таємниці, репрезентувала перший "допоміжний" план, а смислове навантаження (викривальне та "ідеально-утопічне") доручалось другому: обраним персонажам, їх окремим висловлюванням, з фабульної точки зору незначним"³⁷. На погляд М.Одеського, таким персонажем є дівчина на ім'я Софія, котра переходить з одного твору В.Лукіна до іншого. У вченні масонів Софія — вічна діва божественної премудрості, яка відкриває обраним таємне знання.

Двоплановістю відзначаються і опери В.Пашкевича. Їх можна порівняти з українським вертепом. На першому поверсі розігруються свого роду інтермедії на теми побутові ("Санкт-Петербурзький гостиний двір", "Федул з дітьми") або псевдоісторичні ("Февей", "Початкове правління Олега"), на другому — повновладним господарем є пісенна стихія (обрядова пісня, хори) — уособлення вітчизняної духовної традиції.

Національний характер опер В.Пашкевича засвідчує їх кантова основа. Всі його хори триголосні, зокрема, в "Санкт-Петербурзькому

³⁵ Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянско-го // Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927. С.7.

³⁶ Там же.

³⁷ Одесский М. Об "откровенном" и "прикровенном" // Литературное обозрение. 1994. №3/4. С.82.

гостиному дворі" ("Во саду зигелюшка кликала", "Друженька хорошенький", "Летал голубь" та ін.), в "Початковому правлінні Олега" ("По сеничкам ходила, гуляла", "Ты расти, чудо милое" та ін.). Триголосним хором завершується опера "Федул з дітьми".

Прикметно, що і російські дослідники, зокрема, Є.Бокщаніна, аналізуючи музичну мову "Санкт-Петербурзького гостиного двору", зазначає: "Риси української мелодики в даній опері виразно відчутні"³⁸. Обстоюючи тезу щодо схильності В.Пашкевича до гармонічного мінору в обробці народної пісні, вона цілком слушно наводить думку іншого російського музикознавця О.Левашової: "Не можна забувати, що гармонічний мінор — лад природно притаманний українській народній пісні, а тим більше — інструментальній народній музиці"³⁹.

"Український чинник" присутній і на іншому рівні сприйняття оперної творчості В.Пашкевича — з огляду його причетності до масонського руху. Щодо цього звернемось до музично-драматичної вистави "Початкове правління Олега"⁴⁰, створеної на замовлення Катерини II (текст С.Храповицького). К.Массон, який жив у Росії в 1786–1796 рр., занотував у своїх мемуарах, що "п'єса була зіграна... з виключною пишністю і чудовими декораціями"⁴¹. Становить інтерес ще один вислів К.Массона: "Ця вистава цілковито в російському характері, особливо в душі самої Катерини, вона являє собою відображення її улюблених проектів і намірів, представлених у чародійному ліхтарі"⁴². Здавалось би, навіть з політичних міркувань, "Олег" був приречений на успіх. Однак після прем'єри, що відбулась 1790 р., ця вистава жодного разу не йшла не тільки на придворній сцені, але й на кону публічних театрів.

Щоб з'ясувати причину таємного зникнення з театральних афіш "Олега", слід придивитися до цього музично-драматичного твору більш уважно.

³⁸ Бокщаніна Е. *О народности музыкального языка и особенности драматургии оперы М.Матинского "Санкт-Петербургский гостинный двор" // Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. Вып.1. М., 1959. С.150.*

³⁹ Там же.

⁴⁰ Далі — "Олег"

⁴¹ *Memories secrets sur la Russie par C.E.Masson. Paris, 1859. P.87.*

⁴² *Мовиться про так званий "грецький проект" Катерини II і Потьомкіна, який полягав у тому, щоб оволодіти Константинополем і посадити на престол юного Костянтина Павловича. Див. цит. вище видання.*

Відомо, що вільними мулярами були, принаймні, два співавтори "Олега" — В.Пашкевич і Дж.Сарті (ініціатива до ордену Дж.Сарті відбулась в Італії⁴³). Стосовно вільномулярства К.Каноббіо збереглись лише побіжні свідчення. В масонських джерелах зафіксовано, що його брат Лоренцо, співак петербурзької Придворної капели, відвідував неодноразово згадувану нами ложу "Уранію"⁴⁴. Це не дає підстави твердити, що Карло Каноббіо теж був вільним муляром. Але, як нам здається, задум вистави (справжній — не той, що належав російській імператриці та її секретареві) сформувався саме у колі "посвячених".

У передмові до партитури "Олега" Дж.Сарті зазначав, що автори цього "історичного видовища" прагнули наслідувати Шекспіру. Між тим, шекспірівські пристрасі, судячи з наявних джерел, на цей раз не вирували на театральному кону. Інша справа, що в "українсько-італійській опері", як, скажімо, у "Гамлеті", присутній "театр у театрі".

Спочатку перед глядачами постали сцени заснування Москви, одруження великого київського князя Олега, його вшанування в Константинополі. І зрештою (за сюжетом — для Олега і візантійського імператора) був представлений уривок з трагедії Еврипіда "Алкеста".

Для обізнаних з езотеричним знанням В.Пашкевича і Дж.Сарті (напевно ж і для К.Каноббіо) наслідування Шекспіру не означало дотримання якихось "театральних звичайних правил" (про що й мовиться у передмові до партитури). За масонськими джерелами автор "Гамлета" належав до кола "посвячених", тобто втаємничених у доктрини ордену, витоки яких сягають часів існування окультних товариств стародавнього Єгипта і античного світу. Безумовно, гіпотетичною є теза, що слідом за автором трагедії про датського принца в "Олезі" робиться спроба відтворити давньогрецькі містерії. Але на цю думку наводять відомості, що творці вистави вивчали праці А.Кірхера, дослідника стародавніх містерій, відомого також як єгиптолог і теоретик музичного мистецтва. Спираючись на його дослідження, В.Пашкевич, Дж.Сарті і К.Каноббіо обрали жанр цього видовища як хороводної музично ритмізованої вистави, що власне за побудовою і являли собою містерії. Особливістю хороводного те-

⁴³ *Gamberini G. Mille volti di Massoni. С.46.*

⁴⁴ *Вернадский Г. Русское масонство... С.341.*

атру є його синтетичний характер — поєднання виразного слова з піснею, музикою і танцем. Принагідно зазначимо, що все це було відгуком первісного синкретизму не тільки стародавніх містерій, але й обрядів праукраїнців-аріїв.

Неможливо визначити час і місце виникнення хороводу, оскільки він походить з сивої давнини і складає первісну основу поганських обрядів. Наприклад, до таких обрядів належали і хороводні танці єгиптян, що відбувались навколо постаті богині Ізиди, яка тримала у лівій руці цимбали. Цей старовинний аналог українських і білоруських музичних інструментів відрізнявся квадратною формою, символізуючи гармонію між чотирма елементами: землею, повітрям, вогнем і водою.

Не лише через музичні інструменти відчутна спорідненість стародавніх культур. Наприклад бог Лад присутній тільки в давньоукраїнській міфології, але слово "лад" має грецьке коріння і в оригіналі було добре відоме в античному світі як поняття, що означає мелодичну систему і водночас музичну структуру, в якій віддзеркалюється універсальна упорядкованість світу (піфагорейське вчення про "гармонію сфер"). Праукраїнці-арії, які здійснювали навколо постаті свого бога Лада обряд єднання, "ладування" з навколишнім світом, теж виявляли тяжіння до світової гармонії (заспів "Ой дід, ладо!" і досі зустрічається в народних піснях). Це цілком природне прагнення різних народів до всеєдності знайшло також відображення у масонських доктринах, суть яких зводилася до того, що за допомогою стародавніх обрядів можливо досягнути гармонії між різними сферами в природі й різними етнічними угрупованнями в людському співтоваристві. Неодноразово тиражований вислів Гердера щодо славного майбутнього України найчастіше розглядається поза масонським контекстом. Між тим, він пов'язував пришестя омріяного масонами "золотого віку" з відродженням самотутніх національних культур, у тому числі культури "музичного" (вислів Гердера) українського народу.

Повертаючись до "Олега", дозволимо собі висловити таке припущення: на наш погляд, не тільки вигадана Дж.Сарті музика до містерії, яка розігрувалася в "Олезі", але й хори В.Пашкевича були залучені до масонського дійства. Це спричинилось до співіснування в цій виставі декількох духовних традицій — античної, а через неї —

египетської (як їх уявляв Дж.Сарті) і української, репрезентованої хорами В.Пашкевича. Він написав три весільні хори для третьої дії, де відтворено старовинний обряд одруження. Хори В.Пашкевича сприймаються, як справжній релікт дохристиянської міфології, і в цьому їх перевага над музичною стилізацією Дж.Сарті.

"Масонський аспект" "Олега" вплинув на невдале сценічне існування цієї вистави. Однак музика В.Пашкевича мала ще й приховане від стороннього ока життя. Зважимо на вислів Вернадського, що в ложі "Уранії" "блискуче поставлена була музична частина". І до того ж "виконувалась ораторія, яку створив один з "братів з талантами"⁴⁵.

Як вже зазначалося, серед своїх сучасників-композиторів В.Пашкевич був не поодиноким у захопленні масонськими доктринами. Лекції про єгипетські містерії І.Борна — керівника Великої національної ложі Австрії — надихнули Моцарта на створення опери "Чарівна флейта" (1791). Учень Дж.Сарті і теж вільний муляр Л.Керубіні прагнув відтворити стиль грецьких, так званих "Елевсинських містерій" в опері "Медея" (1797).

Коли знайомишся з музичною спадщиною масонів, пригадуються настійливі спроби алхіміків віднайти "філософський камінь". Вони не досягли своєї мети, але їх досліди суттєво вплинули на розвиток природничих наук. У свою чергу, композитори-масони не пришвидшили появу "золотого віку", але залишили для нащадків яскраві мистецькі створіння. Це й засвідчує музика українця В.Пашкевича — фундатора російської опери.

АРХІВНІ ДЖЕРЕЛА І ЛІТЕРАТУРА

1. Азадовский М. История русской фольклористики. М., 1958. Т.1.
2. Арапов П. Летопись русского театра. СПб, 1866.
3. Асафьев Б. Об исследовании русской музыки XVIII века и двух операх Бортиянского//Музыка и музыкальный быт старой России. Л., 1927.
4. Бакунина Т. Знаменитые русские масоны. Вольные каменщики. М., 1991.
5. Бердяев Н. О характере русской религиозной мысли XIX века//Современные записки. 1930. №42.
6. Бокщанина Е. О народности музыкального языка и особенности драматургии оперы М.Матинского "Санкт-Петербургский гостинный двор"//Труды Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных. М., 1959. Вып.1.

⁴⁵ Вернадский Г. Русское масонство... С.101.

7. Вернадский Г. Русское масонство в царствование Екатерины II. СПб, 1999.
8. Відділ рукописів Російської національної бібліотеки. Q.III.151. Арк.15.
9. Гердер Г. Избранные сочинения. М., 1959.
10. Полубенко П. Україна і Росія у світлі культурних взаємин. К., 1993.
11. Драматический словарь. М., 1787.
12. Історія української музики: В 6-ти т. К., 1989. Т.1.
13. Левашев Е. Существовал ли композитор Матинский?//Советская музыка. 1973. №5.
14. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом: В 2-х т. М., 1952.
15. Лонгинов М. Новиков и московские мартинисты. М., 1867.
16. Ляшенко І. Інтернаціональне в національному//Українське музикознавство. К., 1973. Вип.8.
17. Новое и полное собрание российских песен... М., 1780–1781. Ч.1-6.
18. Одесский М. Об "откровенном" и "прикровенном"//Литературное обозрение. 1994. №3/4.
19. Сковорода Г. Твори: В 2-х т. К.,1994.
20. Словарь русских писателей XVIII века. Ленинград, 1988. Вып.1 (А-И).
21. Ходоровський М. Масонство і Україна (за матеріалами діяльності вільних мулярів XVIII ст.)//Дис....канд. істор. наук: 07:00:01. Запоріжжя, 1999.
22. Bakounine T. Le repertoire biographique des francs-macons russes (XVIII-e et XIX-t cicles). Paris, 1967.
23. Gamberini G. Mille volti di Massoni. Roma.
24. Memories secrets sur la Russie par C.E.P.Masson. Paris, 1859.

УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОНЕНТ У РОСІЙСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVII—XVIII СТОЛІТТЯ

Проблема виявлення ролі українців у розбудові інших національних музичних культур ще спеціально не вивчалася, хоч уже накопичено деякий фактологічний матеріал. Вона перспективна як у плані дослідження міжнаціональних зв'язків, так і у встановленні ролі інонаціонального чинника в розвитку окремих національних культур.

Драматична доля України через "недержавницьке" існування українського народу протягом більшої частини його історії спричиняла різні ситуації в музичній культурі.

У період перебування України під владою Речі Посполитої у XVI—XVII ст. деякі українці включалися в розбудову польської культури. Яскравим прикладом цього є композитор і теоретик першої половини XVI ст. українець за походженням Себастьян з Фельштина. Ім'я Себастьяна з Фельштина польські дослідники пов'язують і з зародженням польського Відродження. Проте було чимало й таких митців, які творили свою національну культуру в своїй країні. Характерною особливістю періоду XVII ст. є те, що, незважаючи на національні та релігійні утиски, витворюється українська культура високого художнього рівня — українське бароко. У професійній музиці, як відомо, це церковний партесний спів. Музика партесних творів дає підставу твердити, що вже в XVII ст. існувало не тільки свідоме прагнення композиторів рецептувати досягнення інших європейських культур, але й розвивати національно самобутній багатоголосий український православний спів. Більшість дослідників схиляються до думки, що в європейській музичній культурі немає явища, аналогічного партесному співу. Українські митці, засвоюючи досягнення польської та західноєвропейської техніки церковного хорового письма і своєрідно її застосовуючи, не відмовлялися від

своїх традицій (давньоукраїнської монодії, кантів, фольклору). Вони зуміли на цьому етапі синтезувати своє і чуже та створити українську модель церковної музики барокового стилю.

Українська культура епохи бароко стає донором інших національних культур. У другій половині XVII–XVIII ст. найбільшу роль вона зіграла в Росії. Дуже промовисто про українські та білоруські впливи цього періоду писав російський учений-славист П.О.Бессонов у 1871 р. Він зазначав: "Будь-кому відомо, наскільки вони багаті, сильні і дійові <...> Майже все зазнало їхньої реформи, невідворотного впливу: богословське учення, виправлення священного і богослужбового тексту, друкування, справи розколу, церковна адміністрація, проповідь, храмовий, громадський і домашній спів, ноти <...> склад шкіл, предмети і способи навчання, утримання бібліотек, правопис, вимова при усному мовленні і при читанні (церковне м'яке "г" замість твердого), громадські ігри і видовища і т.д."¹. Цій проблемі присвячена й праця К.В.Харламповича "Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь" (Т.І.Казань, 1914). Чимало цінного фактологічного матеріалу про значну діяльність українців у Росії подає праця М.М.Штранге "Демократическая интеллигенция России в XVIII веке" (М., 1965). У XVIII ст. не було жодної сфери інтелектуальної та художньої діяльності, де б яскраво не проявили себе українці з Лівобережної України. Їхня діяльність простежується в політичному житті, освіті, науці, літературі, журналістиці, образотворчому мистецтві, в церковному житті. Значна їх роль і в музиці.

У музичній галузі найбільшим був внесок українців у реформування в Росії церковного співу. Простежуються два етапи реформування. Перший з них — це перехід від монодії до багатоголосого церковного співу і запровадження в російських церквах українського барокового партесного співу з середини XVII ст. Для здійснення цієї реформи необхідні були знавці цього складного співу, півччі, які могли його виконувати, а також регенти і самі твори. Через це з другої половини XVII ст. розпочався процес систематичного вивезення з України талановитих композиторів партесної музики, регентів, півччих. Російська влада постійно надсилала в Україну в генеральну

¹ Бессонов П. *Белорусские песни с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. М., 1871. Предисловие. С. VI.*

гетьманську канцелярію листи з вимогою надіслати з України знавців партесної музики. Збереглося чимало таких документів. Киянин Микола Дилецький, який став класиком української партесної музики, був активним пропагандистом нового стилю церковної музики в Росії. У цьому плані особливе значення мала його "Грамматика музикальна".

Українські півчі були в церковних хорах не тільки Москви, Петербурга, але в Тобольську, Смоленську, Новгороді та інших містах Росії. При Воронежській семінарії існував навіть особливий клас співу, що називався "школою черкаської музики"². Чимало українців — знавців партесного співу було в монастирях Росії. Особливо виділявся в цьому Петербурзький Олександр-Невський монастир, заснований у 1710 р. Як свідчать історичні документи, збережені в Петербурзі і опрацьовані російською дослідницею І.Чудіновою³, на вимогу керівництва монастиря протягом XVIII ст. туди постійно відправляли церковних півчих з українських монастирів Києва (Видубицького, Миколаївського, Михайлівського, Братського, Печерського, Софійського), Чернігова (Троїцького). Це сприяло тому, що богослужбовий спів у Петербурзькому Олександр-Невському монастирі базувався на традиціях українського церковного співу. Крім того, Олександр-Невський монастир постійно підтримував контакти з різними українськими монастирями. Українські монастирі, які мали свої, установлені віками школи співу, та українські півчі й композитори (серед них Герасим Завадовський, Зиновій Козачок, Феодосій Світлий та ін.), які приїжджали до Олександр-Невського монастиря, мали суттєвий вплив на становлення петербурзької співацької школи. На початку 40-х років петербурзький монастирський хор стає зразком для московських монастирів. У 1742 р. Синод видав указ, який велів організувати "кмівський спів" у Московській Троїце-Сергієвій лаврі "наподобие невского"⁴.

Другим осередком, куди систематично надсилали музично-церковні сили з України, була петербурзька Придворна співацька капела. Українські композитори, регенти, півчі, вчителі привозили із со-

² "Черкасами" в Росії називали українців. Див.: Харлампович К.В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Казань, 1914. Т.І. С.838.

³ Чудінова І. Пеніе, звонь, ритуал //Топография церковно-музыкальной культуры Петербурга. СПб, 1994.

⁴ Там же.

бою в Росію українські нотолінійні Ірмолої, партесні твори, які й досі зберігаються в бібліотеках Москви та Санкт-Петербурга. Живучи в Росії, українські музичні діячі писали там нові партесні твори. Під їхнім впливом творили й російські композитори. Унаслідок трансплантації українських музичних сил і української музичної продукції в Росію там збереглася значна кількість українських партесних творів. Тому перед українським музикознавством стоїть завдання відшукати українські партесні твори в бібліотеках Росії й видати їх, і тільки тоді може бути створене повне уявлення про цей визначний пласт барокового музичного мистецтва.

Завдяки українським музикантам відбулося й наступне реформування церковної музики в Росії у другій половині XVIII ст. На цьому етапі воно полягало в зміні стилю з барокового на класичний. Розпочав цей процес композитор А.Рачинський, який служив капельмейстером у гетьмана Кирила Розумовського. Церковні твори А.Рачинського в середині XVIII ст. привіз із Глухова в Петербург Г.Н.Теплов, який працював у гетьмана. Через новизну цих творів їх спочатку виконували тільки при дворі, щоб поступово привчити слух публіки до нового стилю⁵. Поки що знайдені ноти тільки деяких концертів Рачинського в Україні в Інституті рукопису Національної бібліотеки України ім.В.І.Вернадського⁶.

Далі новий стиль церковної музики в Росії розвивали українські композитори М.Березовський та Д.Бортнянський. Отже, і на цьому етапі українські традиції церковного співу поширилися в Росії і були домінуючими аж до початку XIX ст. Систематичне перевезення з України музично обдарованих юнаків у Росію для петербурзької Придворної капели створило ситуацію, коли більшість її співаків були вихідцями з України. Про це й писав сучасник Я.Штелін у праці "Музыка и балет в России". Він, до речі, поряд з італійськими творцями церковної музики в Росії, виділяє й українських⁷.

Уставщиками та керівниками петербурзької Придворної капели аж до першої чверті XIX ст. були в основному українці, зокрема, М.Полторацький та Д.Бортнянський. Домінування українців у Придворній співацькій капелі дає підставу твердити, що в Петербурзі

⁵ Придворная певческая капела //Отечественные записки. 1823. Ч.ХІV. №38. С.424.

⁶ Детальніше про це див.: Корній Л. Історія української музики. Київ — Харків — Нью-Йорк, 1998. Ч.2 (друга половина XVIII ст.). С.125.

⁷ Штелін Я. Музыка и балет в России XVIII века. Л., 1935. С.59.

існував своєрідний український осередок, музиканти якого ґрунтувалися на багатих українських традиціях хорового виконавства й композиторської творчості.

Українські композитори церковної музики М.Березовський, Д.Бортнянський, С.Давидов та ін. розвивали в Петербурзі українську церковну музику. Отже, творчість цих композиторів є складовою частиною української музичної культури, але одночасно вони зробили вагомий внесок і в розвиток російської культури.

Я зупинилася тільки на одній галузі музичної культури — церковній музиці. Українські музиканти розвинули в Росії активну діяльність і в галузі музичної фольклористики (В.Трутовський), відіграли значну роль у розвитку класичного оперного та інструментального мистецтва (М.Березовський, Д.Бортнянський, І.Хан-дошкін).

Таким чином, вплив української музичної культури на російську в другій половині XVII—XVIII ст., як і в інших галузях, був значним, але він ще потребує подальших ґрунтовних досліджень.

УКРАЇНЬСЬКА ПІСНЯ ТА АМЕРИКАНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ

"The songs and dances of Ukraina are particularly numerous and beautiful. Some are old and primitive — others are being created today".

Leopold Stokowski ("Music for All of Us". 1943. P.294)¹

Із усіх видів українського народного мистецтва поезія-пісня чи не найкраще висловлює ідентичність народу України. М.Гоголь та О.Довженко чули і бачили історію й душу свого народу в його пісні; видатний диригент Л.Стоковський писав про красу і велике число українських народних мелодій. Етномузиколог З.Лисько (Мюнхен, Нью-Йорк) зібрав і систематизував майже 12000 із них для недавно завершеної антології в 11-ти томах (УВАН: Нью-Йорк, Торонто, 1964–1996).

Хоч українська пісня причалила до Америки ще на початку ХІХ ст., виразні впливи цього мелосу на американських професійних композиторів наявні десь із кінця минулого століття, тобто близько 120-ти років тому почали з'являтися українські елементи в класичній музиці США. Вони поширювалися доволі синхронно із розвитком хорових ансамблів українських (руських) емігрантів на американській землі. Численні виступи цих хорів проходили ще на початку ХХ ст. для широкої публіки як українських, так і американських слухачів² і поширювали народну (згодом і композиторську) музику України в Америці³.

¹ У перекладі: "Пісні й танці України особливо численні і красиві. Деякі — старовинні, примітивні, інші створюються нині". Цю думку висловив у своїй книжці "Музика для нас усіх" (Нью-Йорк, 1943) відомий американський диригент Л.Стоковський, піонер звукозапису, довголітній мистецький керівник Філадельфійського оркестру. В 1951 р. він виконав симфонію "Українське визволення" українсько-американського композитора Р.Придаткевича, а згодом виступав у Києві.

² Бачинський Ю. Українська іміграція в З'єдинених Державах Америки. Львів, 1914 (2-ге вид.: Київ, 1994).

³ Становлення і розвиток композиторського професіоналізму як панівного явища музичного життя мало виразні паралелі між Україною та Америкою. Діяльність М.Лисенка, Д.Січинського проходила тоді ж, як і Едварда МакДовелла, Чарлза Леффлера, — переломних постатей в американській музичній культурі кінця ХІХ і початку ХХ ст.

Були й інші шляхи, якими пісня України входила в музичне життя Америки; вона потрапляла з більшим чи меншим успіхом в американські збірники фольклору різних народів. У давніших виданнях такий репертуар іноді класифіковано під Росією, у новіших — під Україною. З 1850 р. вийшло близько 100 таких антологій, у яких пісенний матеріал виступав у англійському перекладі (часом паралельно із оригінальним українським текстом). У більш репрезентативних виданнях читач знаходив пояснення про Україну та походження даних пісень. Самі переклади різної якості здійснювали іноді відомі американські поети чи письменники, такі як Крістофер Морлі, Едвін Мархем, Зігмунд Спайс, Дімс Тейлор, Маркет Дж.Чат та ін. Хорові твори деяких видатних композиторів, як, наприклад, обробки народних пісень М.Леонтовича, О.Кошиця, виходили у великих видавництвах Нью-Йорка, часто великим тиражем.

24 січня 1976 р. — день 200-ліття США був відзначений особистою участю Президента Джералда Форда. У святковій промові, виголошеній у Чикаго, Дж.Форд висловив подяку американським українцям за їхній вагомий внесок у культуру США, ще й зазначив: "Я певен, що ви й далі збагачуватимете спадщину цієї країни вашим мистецтвом, архітектурою, музикою".

Музика — мова міжнародна, і українські впливи відчутні у Бетховена, Ліста чи Прокоф'єва, але їх немає у Гете, Рембрандта або на полотнах американських художників. Зате композиторів з такими впливами багато, і тому цей огляд мусимо скеровувати на найголовніше — навмисно лишаємо поза увагою споріднену тему виконавців, як українських, так і численних чужинецьких солістів, ансамблів.

Одним із найвідоміших американських композиторів (французького походження) був Чарлз Леффлер (Loeffler, 1861–1935). Його симфонізм дозрів у добу пізнього романтизму, хоч композитор не цурався теж імпресіоністичних штрихів; на схилі віку вони почали переходити в містицизм у його творчості, як і в житті.

А малим хлопцем Леффлер проживав у містечку Сміла на Київщині (там працював батько), де зазнав перші та глибокі музичні переживання. Красиві звороти і церковні наспіви, почуті у вразливому дитинстві, згодом виринули у ностальгічних музичних спогадах зрілого композитора. Вже в Америці він створив дві масштабні

партитури про Україну. Першою була чотиричастинна Сюїта для скрипки з оркестром "Les Veillees de l'Ukraine" ("Вечори в Україні", 1891), написана під впливом "Вечорів" М.Гоголя. Цей розгорнутий романтичний твір прозвучав уперше за участю відомого Бостонського симфонічного оркестру та самого композитора в ролі соліста, диригував славетний Артур Нікіш, з'явилися схвальні рецензії⁴.



Композитор і скрипаль Чарлз Леффлер
у молодому віці (м.Бостон)

Ще більш відомою через публікації й записи стала симфонічна поема Леффлера "Memories of My Childhood" ("Спогади з мого дитинства", 1923), у звукове містичне плетиво якої увійшли картини церкви та відгомони пісень і танців м.Сміла. Поема здобула першу премію (серед 83-х конкурентів) на Конкурсі-фестивалі північного Чикаго (1924), коли твір уперше представив Чиказький оркестр. Партитура "Спогадів" різноманітна за змістом, колоритна за інструментовкою, автор застосовує фортепіано, дзвони. За формою це,

⁴ Незважаючи на повний успіх, партитуру й досі не опубліковано, а сама сюїта сьогодні призабута. Аналіз партитури залишив музикознавець Василь Витвицький (США).

власне, рапсодія-розповідь, що змальовує неділю автобіографічним пензлем. Композитор згадує: "...ми прийшли в церкву першими, храм ще порожній, напівтемний. Миготять свічки. Спочатку тихо, та поволі збираються віруючі, починають молитву, спів наповнює церквівку...", — так починається поема⁵.



Перша сторінка партитури "Вечорів на Україні" Чарлза Леффлера (автограф з колекції Конгресової бібліотеки, Вашингтон, США)

Невдовзі після "Спогадів" Леффлера постала "Українська сюїта" для струнного оркестру (1925) Квінсі Портера (Quincy Porter, 1897–1966) — нащадка старого американського роду, лауреата нагороди Пуліцера. Безпосереднім стимулом до створення сюїти став концерт Українського національного хору під керівництвом О.Кошиця, ок-

⁵ При автографах обидвох творів Леффлер залишив нотатки-пояснення для виконання. "Спогади" мав у своєму великому репертуарі А.Тосканіні. Вперше цей твір був надрукований у 1925 р.

ремі номери якого справили сильне враження на Портера. У подальшому композитор використав ряд тем, на яких побудував окремі частини твору, як, наприклад, історична пісня "Ой зійшла зоря" ("По-чаївська Божа Мати"), жартівлива "На вулиці скрипка грає", коломийка та ін.



Композитор Квінсі Портер.
Малюнок роботи Уільяма Олдрича

Хоч "Українська сюїта" — його ранній твір, Портер згодом не відійшов далеко від традиційних зацікавлень у колориті, ритмі, мелодиці. Та все-таки ця музика промовляла як до пересічного, так і до вишуканого слухача у добу панівного модернізму. Сюїта Портера давно ввійшла у репертуар провідних оркестрів, включно із Нью-Йоркським філармонічним, та вийшла у кількох стереозаписах⁶.

В Америці 1920-х рр. постали ще й інші інструментальні роботи, згодом відомі теж у Європі.

С.Рахманінов залишив помітний слід в американському музичному житті 1918–1943 рр. як піаніст і диригент, хоч увесь час працював і як композитор. У 1923–1924 рр. він здійснив віртуозну фортепіанну транскрипцію "Гопака" ("На березку біля ставка") М.Мурсорґського, а згодом додав ще й обробку для скрипки з фортепіано

⁶ Першодрук: *C.S.Birchard & Co (Boston, 1927)*.

на цю саму тему. Це були поодинокі українські роботи Рахманінова в його останній, американський період творчості.

Видатний композитор і педагог Голзі Стівенс (Halsey Stevens, 1908–1989) мав заслуги теж як вдумливий музикознавець, автор першої загальноприйнятої монографії про Б.Бартока англійською мовою. Пройнятий близькою йому сутністю генія-угорця, Стівенс сам став на подібний творчий шлях композитора-науковця, що жив

Andante con moto $\text{♩} = 48$
espressu

VI.I
VI.II
Vla
Cel.
B.

Квінсі Портер. Третя частина "Української сюїти"
на тему історичної пісні "Ой зійшла зоря"

Bac - Solo Maestoso

1. Ой, зійшла зо-ря ве-че-ро-ва-я

(mormorando)
Гм... гм гм

Перші такти пісні "Ой зійшла зоря"
в хорівій обробці Миколи Леонтовича

народною музикою європейських країн. У 1956 та 1960 рр. він зробив мініатюрні транскрипції 14-ти українських пісень для фортепіано, таких як "Ой під вишнею", "Коло млина, коло броду" та буколічної "Уже сонечко закотилося" (яка також подобалася В.Барвінському) та ін. Невелика форма, загальна пошана до тональності як бази роботи, але в схемі вже дещо осучаснених традицій, дивовижне інтуїтивне відчуття жанрів (програмності) поодиноких

пісень полегшують упізнання українських оригіналів та новонабутих вартостей у цих транскрипціях. Усі вони оприлюднені факсимільним способом⁷; крім таких репродукцій автографів, у звукозапису вийшло 11 перших номерів в обробці для духового оркестру (автор — Уільям А.Шефер).

Зацікавлення Г.Стівенса українською піснею не згасло і згодом, коли композитор придбав багатотомну антологію народних мелодій за редакцією З.Лиська.

Українська пісня в англійських перекладах послужила вдячним матеріалом для вокальних творів роботи американських композиторів початку ХХ ст. Видатний скрипаль-віртуоз Єфрем Цимбаліст (Zimbalist, 1889–1985) надрукував у 1916 р. "Дві народні пісні з Малоросії"⁸ для ліричного сопрано з фортепіано або оркестром, а саме "Віють вітри" (із "Наталки Полтавки" І.Котляревського) та "У сусіда хата біла". Власне обробка невибаглива, але принагідний мелос, якість видання та визначні виконавці зробили своє. До нас дійшли навіть історичні записи цієї роботи Цимбаліста у виконанні зірок Метрополітен-опера в Нью-Йорку — сопрано Альми Глюк та баса Адама Дідура, який співав цей номер гарною українською мовою.

У жанрі романсу працював Сідней Хомер (Sidney Homer, 1864–1953), який на початку ХХ ст. вважався вже зрілим композитором. На тексти українських народних пісень "І шумить, і гуде", "Ой дівчино, шумить гай" він скомпонував солоспів "Козак" (ор.5) для дружини-сопрано Луїзи, тоді провідної солістки Метрополітен-опера. Оригінальна музика Хомера прозвучала доволі модерно, як на час створення (1910). У ній застосовано ритмічну схему, наближену до козачка. Першодрук у фірмі Ширмера (Нью-Йорк) вийшов німецькою та англійською мовами (1910).

Паралельно із солоспівами українських впливів зазнав і хоровий репертуар. Під кінець ХІХ ст. почала частіше звучати музика романтика Едварда МакДовелла (MacDowell, 1860–1908); його фортепіанний концерт (ч.І) схвалив був Ф.Ліст, і цей та деякі інші твори композитора не зникають зі сцени донині. МакДовелл працював також у галузі хорових транскрипцій; його зацікавила народна пісня "Там на горі явір стоїть" у переробці С.Монюшка ("Козак"). МакДовелл

⁷ *Composer's Facsimile Edition* (New York, 1957, 1960).

⁸ *"Two Folk Songs of Little Russia"*. G.Schirmer (New York, 1916).

збагатив оригінальну сольну партію доволі сонорною поліфонією чоловічого хору а капела із участю двох тенорових та двох басових партій⁹. Транскрипція, вірогідно, виконувалась американськими хоровими колективами перед і після Першої світової війни.

Видатний диригент і музичний редактор німецького походження Курт Шіндлер (Schindler, 1882–1935) та відомий композитор Дімс Тейлор (Deems Taylor, 1885–1966) не раз співробітничали, здійснюючи переклади та редагуючи (для концертного виконання в Америці) фрагменти з опер М.Мусоргського, П.Чайковського, М.Римського-Корсакова на українські сюжети. За деякими відомостями, на початку століття К.Шіндлер вже мав виступи в Карнегі-холл (Нью-Йорк) як диригент української хорової музики. У 1917 р. він надрукував у видавництві Ширмера власну обробку "Тихо, тихо Дунай воду несе" для великого хору і солістки мецо-сопрано, англійський переклад зробив Тейлор¹⁰. У свій час опери Тейлора мали рекордне число постановок у Метрополітен-опера у порівнянні з творами інших американських композиторів. У 1940 р. славетний продюсер Уолт Дісней закінчив працю над новаторським мультфільмом "Фантазія", який не був позбавлений українського елемента. Музичним керівником продукції був тоді згаданий вже Л.Стоковський; автором тексту і диктором виступив Д.Тейлор.

Ще дві найбільш популярні пісні України, а саме балада "Ой не ходи, Грицю" та романс С.Климовського "Їхав козак за Дунай" — мелодії, на які звернули увагу Ліст, Бетховен, Гуммель, а згодом і американські музиканти¹¹.

Під час Другої світової війни Грегорі Стоун (Gregory Stone), який розумів настільки українську мову, щоби дати англomовний варіант "Ой не ходи, Грицю", із допомогою М.Паскала підготував кілька хороших номерів. Його трактовка пісні про Гриця має три строфи, кожна з яких пропонує інший настрій у гармонізації (відповідно до тексту, чи змісту оригіналу), однак залишає мелодію й текст (приписувані Марусі Чурай) без основних змін чи ускладнень. Обробка ця — для мішаного складу а капела; окремо вийшов варіант для жіночого хору¹².

⁹ Першодрук: P.L.Jung (New York, 1897).

¹⁰ Цієї обробки Шіндлера поки не вдалось віднайти.

¹¹ Див.: Савицький Р. Чужі столи з нашими китицями// Україна. 1992. №18. С.24–25.

¹² Першодрук: Witmark & Sons (New York, 1941).

А от "Їхав козак" у хоровому оформленні Сесілі Ламберт (Cecily Lambert), тодішньої авторки самодіяльних співаників, спирається на англomовний текст Павла Демерле, який нічого спільного не має із оригіналом козака-стихотворця Климовського. Такий підхід до української пісні, як побачимо, наявний і в інших виданнях тих часів¹³.

Прізвища авторів згаданих хороших варіантів нині позабуті, хоч класичний романс С.Климовського привернув до себе увагу ще в 1925 р. двох справді видатних композиторів. Ними були Герберт Стотгарт, згодом автор музики до кращих фільмів Голлівуда, та славнозвісний Джордж Гершвін (George Gershwin, 1898–1937), який зумів поєднати мову джазу із класичними концертними формами Європи.



Молодий, та вже славний композитор Джордж Гершвін в час успіхів його "Козацької любовної пісні" (Нью-Йорк, 1925–27)

Гершвін був єврейського походження і своє дитинство провів у районі емігрантів (до яких належали його батьки) міста Нью-Йорка, де проживали русини-українці, євреї та представники інших національностей, тобто на Другій авеню та Четвертій вулиці. У спів-авторстві зі Стотгартом Гершвін, скориставшись початковими фразами "козака", побудував із них любовний дует для сопрано і тенора

¹³ Першодрук хорowego варіанту "Їхав козак" чомусь називався "На світанку" та увійшов до співаника "Разом співаймо". Boston Music Company (Boston, 1945).

"Козацька любовна пісня", яка ввійшла в оперету "Пісня полум'я" на лібрето О.Гарбаха та славетного Оскара Гаммерштейна II. Згаданий дует має ніжний та сентиментальний настрій і не є типовим поміж інших, більш "пробоевих" творів Гершвіна, як наприклад "Блакитна рапсодія"¹⁴. Проте у передачі радіостанції щоденника "Нью-Йорк Таймс" (1976), присвяченій світовій мандрівці пісні "Їхав козак", критик і продюсер цього ж радіо Роберт Ширман звернув особливу увагу на цей цікавий, але маловідомий дует. Зрештою, пишна за сценічною графією, оперета "Пісня полум'я" ішла доволі довго на нью-йоркському Бродвеї (головна вулиця кращих театрів), щось понад 200 разів. Мабуть, мало хто знав тоді про українське походження дуету, тим більше, що "Козак" часто друкувався в Америці як витвір російський. Саме тому відповідна радіограма могла в ефірі околиць Нью-Йорка поінформувати про національність "Козака" та його варіанти.

Америка — країна справжньої масовості, де масове виробництво і масовий збут. При такій "суперпродуктивності" трапляються дешеві чи гостродискусійні випуски у музичному секторі, багатому на естрадні, легкі жанри, пікантний джаз. Та звернемо увагу на мистецькі успіхи в таких "легкокрилих" формах.

У 1962 р. до студії звукозапису Українського театру в Америці, яка тоді працювала в Народному домі у Нью-Йорку під проводом Володимира Змія, зайшов композитор джазової музики, щоб записати дещо на стрічку. Користуючися такою нагодою, В.Змій показав йому та його колезі — керівникові тоді модного джаз-оркестру — кілька народних і стрілецьких мелодій та запропонував їм використати цей матеріал. Американський композитор Рей Керролл (Ray Carroll), доволі "прогресивного" напрямку, поставився до справи скептично, але, переглянувши трохи докладніше ноти від В.Змія, зазвичай, що, може, спробує дещо зробити.

Результати перевищили сподівання, і диск-гігант під назвою "Ukraine Swings" ("Україна танцює"), який випустив тоді В.Змій, є й досі найкращим у цьому жанрі. Оркестр прозвучав повнозвучно, резонантно; інструментовка включала три тромбони, трубу, саксофон-

¹⁴ Першодрук: *Harms Inc. (New York, 1926). Записи на фонодисках фірм "Брунсвік", "Колумбія", "Віктор" та ін. (усі в 1926 р.). У 1930 р. на екран вийшов навіть кінофільм-оперета "Пісня полум'я" продукції Голлівуда.*

альт, контрабас та ударні інструменти. Керролл, увійшовши у давній український світ, відважно осучаснив його в стилі Заходу, застосувавши такі теми, як "Їхав козак за Дунай", "Ой не ходи, Грицю", "Верховино", "Червоні маки" (І.Недільський), "Зажурились галичанки" (Р.Купчинський), "Топак" та ін. Професійно написані супровідні нотатки англійською мовою вводили слухачів у цей синтез старого й нового. Диск пішов у прокат в моно- та стереоваріантах.

Баладу "Ой не ходи, Грицю" добре знали в Америці під назвою "Yes, My Darling Daughter" ("Так, моя дорога дочко"). Так назвав був її в 1939 р. пісняр Джек Лоуренс (Jack Lawrence), народжений 1912 р. в Брукліні (Нью-Йорк), який і переробив баладу для популярного виконання¹⁵. Варіант Лоуренса не має багато спільного із баладою про Гриця, хіба що в американській версії все ще ідеться про вечорниці, хлопця та дівчину (проте вже в американському, розваговому контексті). Це є діалог дочки з матір'ю. Темп жвавий, текст дотепний. Лоуренс зберіг основну мелодичну лінію оригіналу, але втягнув її в нові "рамки" музики Нового світу.

Робота Лоуренса швидко прийнялася. Своім легким, "неоромантичним" стилем вона б підходила для виконань Френка Сінатри, але він не взяв її, мабуть тому, що ще 1940 р. інша зірка радіо, кіно й телебачення, Дайна Шор розпочала кар'єру вельми успішною платівкою із цього "романсу" (на диску названий "вокаданс"). Цей запис став широковідомим серед американських вояків Другої світової війни і розійшовся півмільйонним тиражем. За Д.Шор цей новий "хіт" виконували та записали найвизначніші представники джазу великих оркестрів (так званого свінгу) такі як Гленн Міллер, Бенні Гудмен, три сестри Андрю (Andrews Sisters), де в чому схожі на сестер Байко. Хоча часом роботі Лоуренса приписували російське або єврейське "коріння", у новітній американській музикознавчій літературі зазначається її справжнє походження.

¹⁵ Робота Лоуренса вийшла друком у фірмі Leo Feist (New York, 1939). Пісняр повіяв не зовсім чесно, бо зазначив дослівно, що текст і музика належали йому, і не поінформував, що це — переробка народного матеріалу. Лоуренс, проте, зізнався в листі до Р.Савицького, що "Ой не ходи, Грицю" співала йому колись мати, яка народилася в Києві та згодом емігрувала до Америки, і що він знає про українське походження пісні. Коли славетний композитор Кол Портер уперше почув роботу Лоуренса, то зітхнув: "Ой чому ж я не натрапив на цю мелодію!".

Українська музика й танок помітні у численних кінопродукціях Голлівуда, починаючи із раннього звукового періоду 1930-х рр. У цій столиці американського фільму довго жив і працював композитор, частково українського роду, Дмитро Тьомкін (Dimitri Tiomkin, 1894–1979). Після вивчення автентичного музичного фольклору в самій Україні видатний композитор Франц Ваксман (Waxman, 1906–1967), із європейською освітою, здійснив фонограму епічної кіноповісті "Тарас Бульба" (за М.Гоголем), яку екранізувала 1962 р. студія United Artists. Блискуча інструментовка Ваксмана підходила до вдалих батальних епізодів фільму, хоча ця екранізація не позбавлена гостродискусійних моментів¹⁶.



Дайна Шор

Різдвяна музика посідає значне місце в житті американців у грудні. Проте не всі твори, написані для цього святочного часу, збереглися в активному репертуарі колективів. Наприклад, у 1946 р. нью-йоркське видавництво Ширмера опублікувало великий хоролий твір (22 сторінки) під заголовком "Різдвяна фантазія на теми коляд України" ("Christmas Fantasy on Carols from the Ukraine") для мішаного складу а капела. Її створив талановитий диригент Ігор Букетов (Buketoff, нар. 1915) за пропозицією і під загальним впливом

¹⁶ Стереозапис музики цього фільму під керівництвом композитора є сьогодні дискографічною рідкістю, яку шукають колекціонери голлівудських фонограм.

О.Кошиця. Фантазія включає, наприклад, тему "Ірод Цар", а мотив малої терції із "Щедрика" М.Леонтовича зцементовує твір своєрідним "лейтмотивом". А все-таки робота Букетова чомусь ніколи на платівку не попала і зараз не виконується.

Де в чому подібно склалася доля "Різдвяної увертюри" ("Christmas Festival Overture"; Ukrainian Noel, op.30, №2) Н.Березовського (Nicolai Berezowsky, 1900–1953), який, так само як І.Букетов, був російського роду. Дитиною Березовський співав у царській Придворній капелі в Петербурзі, згодом розвинувся в Америці як композитор. Його увертюру замовив відомий диригент Говард Барлов, який уперше виконав її під Різдво 1943 р. з Оркестром нью-йоркської філармонії. Через рік Березовський удостоївся нагороди від Американської академії мистецтв за "визначний внесок в американську музику".

Партитуру увертюри для великого оркестру не можна б сьогодні вважати "модерною" (за визначенням критики років війни), але вона сповнена енергії, творчої трактовки старовинних колядок і щедрівок. Березовський мав успіхи в галузі музики для дітей (опера) і побудував "Різдвяну увертюру" на легких і дотепних дитячих піснях зимового циклу. Крім короткого мотиву теми "Ой сивая зозуленька" композитор використав відому дитячу "Ой хто, хто Миколая любить". Цю миколаївську мелодію Березовський опрацював, оздобив пишною, навіть величавою оркестровкою, так що один критик почув у творі "іскристість і горіння веселих кольорів, мов на засвітленій Різдвяній ялинці". Але, незважаючи на початкові успіхи у критики, ця увертюра зараз призабута, хоч колись був здійснений її ефектний запис (Оркестр філармонії Осло, Норвегія).

З України ХХ ст. вийшов один особливий шедевр, який виконують американські ансамблі куди частіше, ніж інші зразки нашої професійної музики. Цей феномен як українського, так і американського Різдва,— "Щедрик" М.Леонтовича. Прадавній народний мотив ще із поганських часів, яким ластівка споконвіку сповіщає господареві про його щастя, виявляє дивну мобільність. Сам мотив — скупенький, засновується лише на малій терції, але з рук майстра поліфонічного плетіння злітає швидко й легко на вершини світового вокального мистецтва. Перше виконання мініатюри для мішаного хору а капела здійснив у Києві 1916 р. О.Кошиць. Під час гастролей йо-

го Української республіканської капели по Європі один французький хор, захопившись новим витвором, вивчив та співав "Щедрика" французькою. Завдяки Кошицю шедевр Леонтовича прозвучав 1922 р. у Карнегі-холл (Нью-Йорк) і того ж року "розлетівсь" по США платівкою фірми "Брунsvік". Та справді масового поширення твір набув у 1936 р., коли престижна нью-йоркська нотна компанія Карла Фішера опублікувала його в англomовному варіанті під назвою "Коляда дзвонів" ("Carol of the Bells")¹⁷, зберігши при цьому оригінальну поліфонію Леонтовича. Це, перше видання та всі наступні у фірмі Фішера виразно підкреслювали український, різдвяний характер мініатюри.

Автором нового тексту був видатний американський диригент і педагог карпато-руського роду Петро Ольховський (Peter J. Wilhousky, 1902–1978), який здобув освіту в музичній школі "Джультард" у Нью-Йорку, а згодом керував музичним відділом публічних шкіл цього ж міста. Деякий час Ольховський працював асистентом диригента А.Тосканіні (в роки діяльності маестро при оркестрі Національного транслювання, тобто NBC).

Згідно з даними самого П.Ольховського, надісланими авторові цих рядків, після першого виконання "Коляди дзвонів" американським гімназійним хором під керівництвом Ольховського (якому було б дуже важко співати українською) за новий твір узялися десятки професійних хорів Америки, в тому числі ансамблі Роберта Шо, Роджера Вагнера, Артура Фідлера. Чим відомішою ставала щедрівка, тим частіше з'являлися нові її обробки чи переробки. Кожен новий автор чув у ній щось інше й бажав прихилити гнучку мелодію якомога ближче до свого відчуття та розуміння. Виконували й записували "Коляду дзвонів" всесвітньо відомі симфонічні оркестри, наприклад, Філадельфійський під керівництвом Ю.Орманді, Нью-Йоркський філармонічний під диригентурою Л.Бернстайна (інструментовка Едварда Заутера), а ще інші симфонічні варіанти друкувались у К.Фішера. Щедрівку по-своєму подавали оркестри легкого жанру, а по телебаченню й на дисках виступали з нею популярні

¹⁷ Мистецький переклад української народної поезії є завданням дуже важким, особливо коли такий переклад має відповідати музиці оригіналу ще й передавати його зміст. Саме тому автори англomовних переробок приділяють більше уваги музиці оригіналу, відсуваючи текст на другий план.

вокалісти-зірки Джулія Ендрюс, Кенні Роджерс, Джанні Метис. Щедрівка жила-блестіла у прорізних комбінаціях дзвоників, органів, вокально-інструментальних, камерних ансамблів, врешті зазнала й електронних і комп'ютерних оформлень, у тому числі відомі записи синтезатора "Moog Machine" чи "Mannheim Steamroller". Різдва́ний компакт-диск останньої фірми (1988) розійшовся тиражем 5 мільйонів. Численні реклами по телебаченню, на пляшках із шампанським, на поштових картках роботи "Голлмарк" — теж були в боргу перед Леонтовичем... У такій лавині комерціалізму траплялися дешеві, або й гостроконтраверсійні випуски, — такі часом рекламували мініатюру Леонтовича, як "російську коляду". Але у цій масовій родючості є щось символічне, що перекликається із оригінальним народним текстом, бо ж "Щедрик" у своєму вікодавньому плані — це гімн життю. За недавніми обчисленнями, від 1922 р. розійшлося по світу понад 250 записів (український оригінал та новіші оформлення). Передрук першого варіанту Ольховського продовжується, і його залюбки вивчають щоразу нові студентські та професійні хори Північної Америки.

На швидких крилах малої ластівки наша пісня летить у світ...

ЕПІЛОГ

Ми лише побіжно переглянули український внесок у музичну мозаїку Америки, точніше, простежили народні дарунки України культурі США. За висловом Президента Форда, народна музика України (за допомогою американських композиторів) оформилась у музику Америки — країни багатьох народів¹⁸.

У цілому опублікованої літератури з цього питання досить мало, бо навіть видатні дослідники теми закордонних українських впливів, такі як Б.Кудрик, В.Витвицький чи Я.Сорокер, не заторкали Америку чи Канаду, а працювали лише в європейському контексті. До того ж доступні монографії про американських композиторів пропонують лише дуже загальний огляд їхніх кар'єр і не могли дати багато матеріалу для цієї статті. Проте, автором використано фундамен-

¹⁸ Провідні педагоги Америки зараз підтримують сучасну соціофілософію мультикультури США. Вони — за програму вивчення різних спадщин для кращого пізнання і цінування народів у складі Америки та для уникнення конфліктів між ними. Таке навчання звуть багатокультурною освітою (*Multicultural education*).

тальну роботу літературознавця Григорія А.Нудьги "Українська дума і пісня в світі", видану посмертно у двох книгах (Львів, 1997–98), хоч і з деякими неточностями. Поза тим, автор спирався на власний архів нот, записів, ілюстрацій та англомовних джерел, зібраних у бібліотеках Вашингтона, Філадельфії та Нью-Йорка. А листування із композиторами Джеком Лоуренсом, П.Ольховським, Г.Стівенсом та І.Букетовим додало чимало першоджерельних відомостей про 1970–90-ті рр. Серія науково-популярних статей на обрану тематику в тижневику "The Ukrainian Weekly" у Джерсі-Сіті (США) стала логічним результатом таких досліджень, — вона виходить з 1976 р.

ЗОБРАЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ДУДАРЯ НА НІМЕЦЬКІЙ ГРАВЮРІ КІНЦЯ XV СТОЛІТТЯ

Згадку про це зображення знаходимо в "Історії польської музичної культури" Ігоря Белзи: "У Польщі й у Німеччині славилися в XV–XVI століттях українські музиканти, які грали на волинці й інших інструментах. Один із таких музикантів з волинкою¹ в руках й лютнею та арфою, що лежать біля його ніг, зображений на німецькому малюнку, котрий відноситься до кінця XV століття"².

Саме це зображення і було вміщене як ілюстрація до "Історії польської музики в картинах" Олександра Поліньського (1845–1916). Підпис під ілюстрацією свідчить: "Дудар український. Малюнок німецький з 1494 року"³.

На жаль, в українській музикознавчій літературі не існує жодної згадки про це зображення, як, власне, не існує і розвідок про музичне життя України XV ст. взагалі...

Однією з найвидатніших подій культурного життя Європи кінця XV ст. став вихід у світ сатиричної поеми німецького письменника-гуманіста Себастьяна Бранта (1457–1521) "Корабель дурнів". У ній висміювалися пройдисвіти, п'яниці, дармоїди, брехуни, картярі, сутяжники, лікарі-шарлатани, дурні, наділені владою. Поема була надрукована в Базелі 1494 р. і користувалася величезною популярністю. Успіху видання поеми сприяли ілюстрації до книги, більшість з яких (понад сімдесят) була виконана двадцятидворічним Альбрехтом Дюрером (1471–1528). На нашу думку, однією з цих ілюстрацій

¹ Назва "волинка" походить від місця виготовлення (Волинь). В Україні вживаються також інші назви цього інструмента: "дуда", "міх", "коза", "баран", "гайда", "дудки".

² Белза Ігорь. *История польской музыкальной культуры*. Т. I. М., 1954. С. 87.

³ "Dzieje muzyki polskiej w zarusie" napisał Aleksander Polinski. Wydawnictwo towarzystwa Nauczycieli szkół wyższych we Lwowie. S. 36. Druk ukończono w październiku 1907.

і є досліджувана гравюра, що зображує босоногого дударя у ковпаку блазня з арфою і лютнею, які лежать біля його ніг.



Гравюра, найвірогідніше, ілюструє сатиру С.Бранта "Про дурнів, що не визнають себе дурнями". Підтвердження цієї гіпотези знаходимо у фрагментах тексту самого вірша:

*"Пишався грою Марсій здуру,
За те із нього здерли шкуру"⁴,
Лишивши дудку по тортурах...*

*Ніщо і кпини, й глум ослу,
Він все прийма за похвалу.*

*Буває й скритий дур в ослів,
Та дудка скаже все без слів...*

*Минула розкіш, впав у злидні,
Зневага, лахи жалюгідні.*

⁴ За давньогрецьким міфом, фрігійський сатир Марсій викликав на музичне змагання самого Аполона. Аполон переміг Марсія і обідрав з нього живого шкуру. Цей міф знайшов своє відображення в живопису епохи Відродження (Рубенс, Тінторетто, Тьєполо).

*Ходи босоніж у дранті:
І мучся в пізнім каятті...
Той статъ розумним би хотів,
Та здуру в дудку засвистів
І тим підтвердив нелукаво,
Що дурнем зватись має право"⁵.*

Якщо для нашого сучасника не зовсім зрозуміло, чому символом дурня у С.Бранта є саме виконавець на дуді, то для віруючого християнина XV ст. (особливо знавця Біблії) дуда, на відміну від канонізованих арфи та лютні, була язичницьким, антихристиянським інструментом. Справа в тому, що міх дуди виготовлявся з козячого пузиря або шкіри⁶, а козли вважалися нечистими, диявольськими тваринами⁷. Ця асоціація виникла як відгомін "Нового Завіту", а саме тексту 25 глави "Євангелія від Св.Матвія":

31. "Коли ж прийде Син Людський у славі своїй і всі Ангели з Ним, тоді Він засяде на престолі слави Своєї. 32. І перед Ним усі народи зберуться, і Він відділить одного від одного їх, як відділяє вівчар овець від козлів. 33. І поставить Він вівці праворуч Себе, а козлята — ліворуч. 34. Тоді скаже Цар тим, хто праворуч Його: "Прийдіть благословенні Мого Отця, посядьте Царство, уготоване вам від закладин світу".

На відміну від овець, які асоціювалися з праведниками, козлята, що знаходяться ліворуч, символізують у цьому "Євангелії" ворогів Христа:

41. "Тоді й скаже й тим, хто ліворуч: "Ідіть ви від Мене, прокляті, у вічний огонь, що дияволу та його посланцям приготований".

Крім причин суто теологічного характеру, сарказм щодо виконавців на дуді в сатирі С.Бранта обумовлюється також певною зміною музичних пріоритетів в освічених прошарках німецького суспільства⁸. Вже в кінці XIV ст. професія дударя поступово виходить з моди, про що свідчить запис в "Лімбурзькій хроніці" за 1360 р.:

⁵ Брант Себастьян. *Корабель дурнів: Вибрані сатири*. К., 1980. С.92–93.

⁶ "Коза" — одна з розповсюджених, як в Україні, так і в Польщі, назв дуди (волинки).

⁷ Ремінісценції таких уявлень простежуються навіть у "Вальпургієвій ночі" Й.Гете.

⁸ Не виключається також соціальна причина таврування "невігласа дударя", асоціативно пов'язана з ватажком селянського повстання музикантом Гансом Дударем, страченим у 1476 р.

"...музика повселюдно так удосконалилась, що той, хто 5 або 6 років тому назад вважався гарним дударем, тепер вважається ніким"⁹.

Безперечно, поступове витіснення старовинних народних інструментів (в тому числі й дуди) з музичної практики новим, більш досконалим інструментарієм носило незворотній характер, але навіть у XVI ст. дуда, як в селянському, так і в бюргерському музичному побуті, залишалась досить популярним і часто вживаним інструментом¹⁰.

Перейдемо тепер до самої назви досліджуваної гравюри: "Дудар український". Ми не маємо підстав як для заперечення цієї назви, так і для сумнівів щодо професійної компетентності О.Поліньського, котрий оприлюднив назву, і І.Белзи, який фактично її підтвердив. Водночас невідомо, звідки узято назву і чи дійсно на гравюрі зображено саме українського музиканта. Це питання залишається відкритим і потребує подальшого вивчення.

На жаль, культурні взаємини між Україною та Німеччиною в XV ст. ще недостатньо розвідані, і тому кожна, невідома раніше, деталь цих взаємин має неабияку наукову цінність. Особливо, якщо йдеться про постать митця такого масштабу, як Альбрехт Дюрер.

Досліджуючи життя і творчість видатного українського вченого Юрія Дрогобича (бл.1450–1494), історик Ярослав Ісаєвич знайшов документи, які свідчать про наукові та особисті контакти Юрія Дрогобича з німецькими гуманістами. Серед них Конрад Цельтіс, Еухаріус Зільбер, Швайпольт Фіоль, Гартман Шедель, Антон Кобергер, Генріх Бебель, Йоганн Зомерфельд. Але це коло знайомих і колег Юрія Дрогобича є частково й колом знайомих і друзів Альбрехта Дюрера. Так німецький поет-гуманіст Конрад Цельтіс (1459–1508), увінчаний у Нюрнберзі в квітні 1487 р. лавровим вінком поета-лауреата, був одним із учнів Юрія Дрогобича в Краківському університеті. В той же час К.Цельтіс — близький друг Альбрехта Дюрера, який створював ілюстрації до його книг.

Завдяки Гартману Шеделю, котрий переписав для своєї бібліотеки астрологічний твір Юрія Дрогобича "Прогностик на 1478 рік", ця

⁹ Грубер Р.И. *История музыкальной культуры*. Т. II. Ч. 2. М., 1959. С. 12.

¹⁰ Про це свідчать як писемні джерела, так і живопис XVI ст. Згадаймо лише "Селянина, що грає на дуді" (1514) Альбрехта Дюрера або "Селянський танець" (1568) Пітера Брейгеля.

унікальна праця збереглась до нашого часу. Але нюрнберзький лікар та історик Гартман Шедель — сусід і близький знайомий Альбрехта Дюрера. У 1493 році в Нюрнберзі виходить у світ ілюстрована енциклопедія Г.Шеделя "Всесвітня хроніка" з більш ніж двома тисячами гравюр, частину малюнків до яких виконав Альбрехт Дюрер. За кілька місяців до смерті Юрій Дрогобич отримує від Г.Шеделя це дорогоцінне видання, яке і тепер є окрасою Краківської бібліотеки. Варто додати, що видавцем "Всесвітньої хроніки" був Антон Донеберг — хрещений батько Альбрехта Дюрера.

Загальновідомо, що першою друкованою книжкою українського автора Юрія Дрогобича став астрологічний календар "Прогностична оцінка 1483 року". Видавцем цієї книги також був франконець¹¹, земляк Альбрехта Дюрера Еухаріус Зільбер. Земляком А.Дюрера був і Швайпольт Фіоль, родом з передмістя Нюрнберга Нойштадта. А Швайпольт Фіоль — це знакова фігура в українській історії. Саме в його краківській типографії 1491 р. вийшли перші книжки, надруковані кирилицею — "Часослов" і "Октоїх", — і початок українського друкованого слова назавжди пов'язаний з іменем цього німецького майстра.

Українсько-німецькі зв'язки XV ст. не вичерпуються вищенаведеними фактами. Поза межами нашої статті залишається історія багаторічних стосунків одного з найвпливовіших українських магнатів князя Михайла Глинського (1470–1534) з імператором Максиміліаном I (1459–1519), який не тільки спілкувався з А.Дюрером, а й був його замовником і моделлю. Мало досліджені контакти з українською шляхтою імператора Сигізмунда і його участь в Луцькому з'їзді європейських монархів, майже невідомі подробиці перебування в Базелі Київського митрополита Ісидора і т.ін.

Окремо слід зупинитись на постаті "останнього мінезінгера" Освальда фон Волькенштайна. Видатний співак і композитор, придворний імператора Сигізмунда О.Волькенштайн не тільки мандрував Україною, але й вивчав українську мову¹². Діяльність мандрівних музикантів взагалі дуже характерна риса музичного життя Європи XV ст. Тому в світлі вищезгаданого зовсім не фантастичною видається нам можливість перебування в Німеччині мандрівного українського дударя, на якого могли звернути увагу як С.Брант, так і А.Дюрер.

¹¹ Франконія — історична область Німеччини, одним з центрів якої був Нюрнберг.

¹² Наливайко Дмитро. *Очима Заходу*. К., 1998. С.72.

Ще одним надзвичайно цікавим відгомонам сатири С.Бранта є аналогічне звернення до "дударської" тематики українського поета XVII–XVIII ст. Климентія Зиновїїва. Його вірш "О дударях, що в дуди іграють" ще з більшим завзяттям, ніж сатира С.Бранта, таврує дударів:

*"Мерзенная то ігра дуда зоставает:
И шуицу грїшним всїм людям призначает.
Надимают бо її, яко гордый дметься,
Покул ревти і густы з бїдою начнеться.*

*Повїдают же та ігра нечестива:
Леч гди не от бога, то отнюд злочестива...*

*А іж не од християн явилась на світі:
Не годилося б ся її християнам іміті...*

*А барзеї дуда здавна подобно проклята:
Щоб од благословенних она була отнята.
Проклятому роду ю тримать подобает:
Которий Христа бога вовіки не знает.*

*І бодай загинула дуда на всі віки:
Жеб болш не видали ю вірні чоловіки.*

*І научившим ся людям в нея іграти:
Треба за тоє кріпко од серця каяти.
А її до всіх дяблов у воду втопити:
Або огнем великим у гною спалити..."*

Історія дуди не є темою нашого дослідження, але зараз важко навіть уявити, скільки проклять сипалося на тих бідних дударів з церковних амвонів, як їх ганьбили і переслідували, скільки було потоплено і спалено музичних інструментів під виглядом боротьби з язичницькою, антихристиянською ідеологією. А народ любив своїх дудариків, танцював під їхню музику, складав про них пісні, одна з яких в обробці Миколи Леонтовича назавжди увійшла в історію нашого народу, стала перлиною української музичної класики.

*"Дїду мїй, дударіку,
Ти ж, було, селом ідеш,
Ти ж, було, в дуду граєш..."*

УКРАЇНЬСЬКА ТЕМА В ПОЛЬСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

Звісно, означена проблема надзвичайно широка, багатогранна і малодосліджена. Не претендуючи на її повне розкриття, спробуємо висвітлити лише деякі аспекти.

Українська тема в польській культурі склалась на ґрунті щільного переплетення історичної долі двох сусідніх народів. Як відомо, починаючи з XIV ст., коли українські землі були захоплені могутньою Річчю Посполитою, аж до початку ХХ українці й поляки знаходились в умовах безпосереднього контакту в єдиній державі. Саме це обумовило як їх культурну спільність, так і напружені стосунки між ними. Зближення української і польської культур завжди виявлялось у двох протилежних тенденціях: в активній колонізації, або спольщенні українців, а також у зворотному процесі — тобто, у засвоєнні поляками духовних надбань української культури. Через українських селян, які у великій кількості були на службі у польських панів, українська мова, пісні і танці, звичаї та обряди цілком природно входили в побут поляків. Особливо це спостерігалось в тих регіонах, де найбільш щільно перехрещувались взаємовпливи двох культур, а саме — на Правобережжі (Київщина, Волинь, Поділля) та в Галичині. Така асиміляція призвела навіть до того, що з антропологічного погляду польська шляхта в Україні ХІХ ст., як відзначають вчені, стояла набагато ближче до місцевого українського селянства, ніж до своїх співвітчизників з корінної етнографічної Польщі.

Взагалі у свідомості поляків, що народились і зростали в Україні, серед її широких степів і ланів, виховуючись на ґрунті чудової народної поезії і пісенності та самобутніх національних традицій, поряд з польським патріотизмом формувався ще й місцевий, український патріотизм. У деякій мірі це пояснювалось також і тим, що поляки взагалі звикли дивитись на Україну, як на невід'ємну частину своєї власної держави — Речі Посполитої. Така любов і потяг до України як до рідної землі виявились у величезному інтересі поляків

до всього українського — до фольклору, життя та історії народу. Саме тому в культурі Польщі українська тема визначилась перш за все у наукових працях польських істориків і фольклористів. Так, наприклад, жанр української думи вже з моменту свого виникнення викликає величезний інтерес поляків як історичний звичай, що існує на власній території. Про це свідчать польські джерела XVI–XVII ст. Як відомо, один з перших описів української думи, в якій оспівуються події 1506 р., зустрічається в книзі польського історика Станіслава Сарницького "Аннали" (1587). Про співання дум згадується також і в літературних пам'ятках Польщі, таких як віршовані твори польського письменника XVI ст. М.Коберницького "Трену", а також "Swiatowa rozkosz" Єроніма Морштина (1606). Значення польських джерел, які значно випередили вітчизняні дослідження цього жанру, важко переоцінити, бо в них вміщені відомості, що дають уяву про деякі характерні риси дум і традиції їх виникнення ще за часів існування лише усної форми творчості.

Вже з того часу жанр української думи знайшов розповсюдження як в польській народній творчості, так і в опусах професійних композиторів і письменників. Показово, що один із перших зразків польської камерно-інструментальної музики — твір невідомого автора XVI ст. — має назву "Дума" (1589). Відтворюючи тип народного музикування на так званих "польських скрипках" із характерним використанням двох нижніх пустих струн (які настроєні на чисту квінту), цей 4-голосний твір написаний у властивому для жанру думи епічному характері й навіть запозичує від нього деякі прийоми побудови, на що вказує відомий музикознавець І.Белза¹. Завдяки козакам-бандуристам і так званим "мандрованим дякам", про яких часто згадується у різних польських джерелах, широкої популярності набували в Польщі й українські народні пісні інших жанрів, що також знаходило відбиття у творчості польських музикантів. Про це свідчить, наприклад, твір для лютні під назвою "Козачок" польського піаніста і композитора першої половини XVII ст. Казімежа Дусяцького, про який згадується у довіднику відомого українського музикознавця А.І.Мухи².

Інтерес до української народної пісенності та мови знайшов яскраве виявлення і в творчості польських поетів та письменників XVI ст.

¹ Белза И. История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т.1. С.91

² Муха А.І. Композитори світу в їх зв'язках з Україною: Довідник. К., 2000. С.35

Миколая Рея (1505–1569), Яна Кохановського (1530–1584), Шимона Шимоновича (1559–1629) та ін. Велику цінність являє собою аналіз джерел творчості цих родоначальників польської літературної класики, який дає видатний поет Польщі Адам Міцкевич у своїй теоретичній праці "Курс слов'янських літератур". Так, наприклад, Міцкевич вказує на польсько-українське походження Миколая Рея, який, народившись у Харкові, провів дитинство та юнацькі роки в Червоній Русі (тобто, в Галичині). Визнаючи українців "найпоетичнішими і наймузикальнішими із слов'янських народів", Адам Міцкевич підкреслював, що життя Миколая Рея серед такого народу "мало вплив на розвиток його смаку до музики і поезії та навчило його народному стилю і тій простоті, яка властива його творчості"³. Завдяки своєму походженню Миколай Рей майстерно опанував і відтворив у драматичних, сатиричних та поетичних жанрах стиль як польської, так і української народної пісні й побутової мови, змальовуючи життя та звичаї польської шляхти. В умовах засилля латині, яка в Польщі XVI ст. була визнана офіційною літературною мовою, такі здобутки Миколая Рея носили гуманістичний характер і відігравали велику роль у боротьбі за самобутність польської культури, на що вказував Адам Міцкевич. Високо оцінюючи значення творчості свого попередника, польський поет XIX ст. визнає, що стиль М.Рея "особливо вдалий, коли він висловлює свої щирі слов'янські почуття... Особливо захоплює його мова своєю свіжістю; він був ще близький до джерела народної слов'янської мови"⁴.

Таке саме значення мала і творчість основоположника польської ліричної та епічної поезії, а також світської драми Яна Кохановського. Визнаючи його першим класичним автором, Адам Міцкевич називає Кохановського русином за походженням, який писав польською мовою⁵. Чудове володіння обома діалектами (польським та українським), яким відзначаються його твори, пояснювалось тим, що Кохановський народився і жив у регіоні, де, за висловом Міцкевича, "польська мова просякає на русинські землі"⁶. Як відомо, народився

³ *Мицкевич А. Из лекций о славянских литературах (1840–1843)//Мицкевич А. Собрание сочинений: В 5-ти т./Под ред. М.Рыльского и М.Живова. М., 1954. Т.4. С.245.*

Тут і далі цитати з російськомовних видань перекладені автором статті.

⁴ *Мицкевич А. Из лекций о славянских литературах... С.264.*

⁵ *Там же. С.288.*

⁶ *Там же.*

він у Сицині, біля Радома, що знаходився недалеко від кордону із західноукраїнськими землями. "Без сумніву, — пише А. Міцкевич, — народна пісня, дуже поширена в Червоній Русі, мала на нього великий вплив"⁷. Завдяки цьому Ян Кохановський, як і його попередник Миколай Рей, "вносить у польське письменство новий елемент — українські пісні, народну поезію півдня Росії"⁸. Крім того, до українських сюжетів звертались у той час такі польські письменники, як Шимон Шимонович (1559–1629), Бартоломей Зиморович (1597–1677), Кльонович та ін. Особливої популярності в їх творах набув тип козака-гульвіси та різуна, який на тривалий час став певною трафареткою для польських авторів.

Як відомо, в XVII та XVIII ст. із зростанням визвольного руху поляків у польській народній творчості інтенсивного розвитку набули жанри думи та історичної пісні, в яких вчені відзначають багато спільних рис із відповідними жанрами українського фольклору (як в інтонаційному складі та побудові, так і в образно-емоційному настрої)⁹. До того ж, як відзначає І. Белза, поляки значно розширили тематику цих жанрів. Поруч із польською думою, в якій (на відміну від української) розроблялись не тільки історико-епічні сюжети, але й побутові, значної популярності у польському фольклорі з того часу набув і жанр ліричної "думки", завдяки чому почали стиратися грані між різновидами цього жанру. Зв'язок з українським фольклором відчувається і в творах професійних польських композиторів XVII ст. Наприклад, І. Белза звертає увагу на те, що початок інструментальної канцони Марцина Мельчевського (?–1651) за характером близький до заспіву української думи, хоча, як відомо, сам жанр канцони має італійські корені¹⁰.

Більш систематичне дослідження і збирання поляками українського фольклору починається в XIX ст. До цього часу, як відзначають вчені, польська культура значною мірою вже втратила власний

⁷ *Мицкевич А. Из лекций о славянских литературах... С.265.*

⁸ *Там же. С.288.*

⁹ *Див.: Белза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. М., 1985; Грица С.Й. Думи. Историчні пісні//Історія української музики: В 6-ти т./Редкол. М.М.Гордійчук та ін. К., 1989. Т.1. С.44–70; Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст./Українське музикознавство. К., 1971. В.6. С.101–110.*

¹⁰ *Белза И. История польской музыкальной культуры. Т.1. С.122*

історичний епос. На той час серед народних мас не залишилось, наприклад, жодних споминів про минуле у формі історичних пісень. Причиною цього вважають шляхетський гніт, який, за виразом С.Єфремова, придушив простий люд і вибив з його пам'яті згадки про славу старовину¹¹. Саме тому в добу романтизму, який "кликав до народності, казав серед народу шукати скарбів поезії"¹², поляки знаходили ті скарби в українському фольклорі, який на той час являв собою справжній "золотий запас".

Дуже показовим є той факт, що "честь першого, серйозного почину в українській етнографії"¹³ належить полякові Зоріану Долєнга-Ходаковському (1784–1825), відомому за життя як Адам Чарноцький. Проїнятий любов'ю до українського народу і його духовних надбань, Ходаковський першим "пішов у народ" у буквальному розумінні. Збираючи пісні та зразки словесності, він власними ногами сходив майже всю Україну. Як стверджує польський музикознавець Я.Івашкевич, із величезної кількості пісень (близько двох тисяч), записаних у той час Адамом Чарноцьким, майже тисяча чотирьох складала українські пісні¹⁴. Дуже цінна праця Ходаковського зіграла, як відомо, важливу роль у становленні української етнографії. Його світогляд, самовідданість і весь недовгий життєвий шлях мали сильний вплив на перше покоління вітчизняних дослідників — М.Максимовича (1804–1873), І.Срезневського (1812–1880), О.Бодяньського (1808–1876), А.Метлинського (1814–1870) та ін., діяльність яких широко розгорнулася в 1930–40-ві рр. Цікаво, що і в цей час на ниві української етнографії продовжували працювати поляки. Так, у Львові виходять у світ збірки народних пісень з Галичини дослідника Жегота Павлі (двотомне видання під назвою "Piesni ludu Ruskiego w Galicyi", 1839–1840), а також етнографа і фольклориста Вацлава Залеського ("Piesni polskie ludu Galicyjskiego", 1833). Відомо, що тексти українських народних пісень, які увійшли до останньої збірки, збирав Вацлав Залеський (іноді зустрічається написання Залеський) (1800–1849), а їх мелодії записував і гармонізував видатний польський скрипаль і компо-

¹¹ Єфремов С. *Історія українського письменства. К., 1995. С.311*

¹² Там же. С.310.

¹³ Там же. С.238.

¹⁴ Івашкевич Я. *Шопен. К., 1989. С.194.*

зитор Кароль Ліпінський (1790–1861). Пізніше великий інтерес до цього видання виявляв і М.В.Лисенко (1842–1912), про що ми дізнаємось з його листів¹⁵.

Як відомо, великим прихильником, знавцем і виконавцем українських народних пісень був також співець польського походження Франц Відорт, предок якого — славетний польський торбаніст Григор Відорт (1786–1834) — співав свого часу при дворі знатного польського пана Ржевуського на Західній Україні, а після поразки польського повстання 1831 року був разом із паном засланий в Сибір. Його онук Франц Відорт був представником так званої "козацької школи" і, за характеристикою М.В.Лисенка, являв собою "тип польсько-українського напрямку, тип Падурри, Баньковського"¹⁶. Неодноразово слухаючи його співи з приграванням на торбані, Лисенко, за спогадами Олени Пчілки, "вельми тішився його хистом" і, вважаючи зміст і виконання його пісень суто українськими, навіть записував їх¹⁷. Пізніше цей інтерес вилився у науково-теоретичну працю Лисенка під назвою "О торбане и музыке песен Видорта" (прізвище Відорт пишуть також Вітгорт, Відгорт). Значне місце у дослідженні українських народних пісень належить і польському етнографу, фольклористу та композитору Оскару Кольбергу (1814–1890). Серед його численних праць, що складають 36 томів, є і 22-томне зібрання народних пісень "Piesni ludu polskiego" (де були вміщені й галицькі пісні), а також чотирьохтомна праця "Rokucie, obraz etnograficzny" (1887–1888). Як відомо, "Rokucie" — є польська назва русинів, якими іменували себе в той час західні українці, тобто мешканці Галичини, Закарпаття і Буковини. Діяльність О.Кольберга також високо оцінював М.В.Лисенко. Звертаючись до Ф.М.Колесси у листі від 17 травня 1896 р., він з біллю визнає: "Чужинець Оскар Кольберг зібрав не тільки про ляхів, а й про русинів відомість побуту, звичаїв, пісні всілякі, але русини й досі граються й бавляться, знічев'я, не даючи і не віддаючи вартості етнографічним і фольклористичним матеріалам. А цивілізація тим часом зажира усі здобутки давньої, своєрідної культури, нівелює усі людності під один

¹⁵ Лисенко М.В. *Листи. К., 1964. С.175.*

¹⁶ Там же. С.197.

¹⁷ Див.: М.В.Лисенко у спогадах сучасників/Упор. О.Лисенко. К., 1968.

штиб, на один зразок"¹⁸. Отже, за думкою Лисенка, польські вчені випереджали тоді вітчизняних дослідників у вивченні й систематизації українського фольклору. Відомо також, що в 1892 р. у Кракові вийшов збірник Зигмунта Глогера під назвою "Piesni ludu", де були вміщені 164 думи та думки. Деякі з них були дані в обробках польського композитора, музичного критика та громадського діяча Зигмунта Носковського.

Інтерес поляків до духовних надбань українського народу знайшов своє відбиття і в польському мистецтві XIX ст. Розвиваючись на спільному ґрунті з українською культурою, польський романтизм багато в чому надихався її невичерпними скарбами. Це яскраво виявилось насамперед у творчій спадщині представників так званої "української школи", що склалась у польському письменстві у 20–30-х роках XIX ст. як продовження традицій вище згаданих письменників-гуманістів XVI ст. Дуже характерно, що сформувалась ця течія з вихованців Кременецького ліцею, заснованого в 1819 р., який на той час був культурним центром вищої польської освіти на Правобережній Україні. Отже, її виникнення пов'язано саме з тим регіоном, де найбільш тісно змикаються перехресні українсько-польські взаємовпливи. До поетів "української школи" належали Антоній Мальчевський, Богдан Залеський, Северин Гющинський, Томаш Олізаровський, Михайло Грабовський, Олександр Гроза, Михайло Чайковський, Тимко Падурра та багато ін. Можливо, краще за всіх висловив українофільські настрої письменників цієї течії найвизначніший її представник, поет з "польсько-українським серцем"¹⁹ Богдан Залеський (1802–1886). Звертаючись до галицьких українців, він писав: "Я брат ваш, якщо не рідний, то хоч по матері, яку не менш од вас кохаю. Україна — то ж і моя материзна"²⁰. Відчуваючи любов до України як до своєї рідної землі і виявляючи великий інтерес до історії та культури її народу, поети цього напрямку захоплювались високими надбаннями українського фольклору. Користуючись "Ruska note, polska mowe" (тобто, українськими мотивами і переважно польською мовою), ці письменники звертались до тем і сюжетів, характерних для української народної поезії, яка була для

¹⁸ Лисенко М.В. Листи. С.277

¹⁹ Єфремов С. Історія українського письменства. С.315

²⁰ Там же.

них і зразком, і невичерпною криницею. Одним із таких мотивів стала властива українським пісням людська туга за рідним краєм, що після поразки повстання 1831 року виявилась дуже близькою полякам, особливо тим, які змушені були емігрувати на чужину. Серед них опинився також і учасник цього повстання Богдан Залеський (1802–1886), творчість якого з того часу сповнюється трагізмом і величезною тугою за "маткою Україною", що згодувала "молоком дум"²¹. Дуже показовим є той факт, що найбільш цінним і прекрасним в образі України, її символом Залеський вважав саме думи, в яких яскраво розкривалась душа народу. Можливо, саме за це С.Єфремов і назвав Богдана Залеського "українським бояном", а також "українцем польської культури"²².

Характерно, що величезна ностальгія виливається в деяких творах Залеського навіть українською мовою (хоча він писав переважно польською). Ось рядки з його вірша:

*"Нужу, тужу на чужині,
Кобзарь старий, білесенький,
Горе ж, вічне горе мені,
Що не забув рідної неньки.
Гляжу сумно у вокінця
По чужому світі,
Чи не заздрю українця,
Щоб поговорити".*

Для творів "української школи" була характерна поетизація української природи і побуту народу, а також романтична ідеалізація далекої минувшини, яка здавалася полякам "золотим віком" у стосунках між двома народами. Обходячи соціальні протиріччя між польськими панами і українськими селянами, поети "української школи" ідеалізували часи спільних походів проти ворогів, коли, за виразом Тимка Падурри, у поляків та українців були

*"Одна мати, одні хати
Разом в полі ставав кіш;*

²¹ Єфремов С. *Історія українського письменства*. С.314

²² Там же. С.315–316.

*З ляхом билось, з ляхом жилось,
В однім горшку прів куліш".*

Оспівуючи славетну Україну і відчуваючи велику тугу за тими часами, коли українці й поляки разом ставали на боротьбу проти загарбницьких нападів турків і татар, письменники цієї течії особливо захоплювалися славетною минувшиною Запорізької Січі як уособленням мужніх і хоробрих воїнів-захисників. Тематами їх творів ставали героїчні козацькі подвиги періоду турецько-татарських нападів, оспівані в українських думах та історичних піснях. Ці мотиви, наприклад, зустрічаються у творах і Богдана Залеського, який, за виразом С.Єфремова, був "співцем України козацької"²³, і Михайла Чайковського, відомого як "козацький отаман Чайка"²⁴, і Тимка Падурри, що любив називати себе "душею запорозькою"²⁵. Взагалі у творчості письменників "української школи" ідеалізоване зображення козацтва стало символом визвольного руху і навіть заклику до активних дій, що відбивало характерні ностальгічні настрої поляків у добу боротьби за незалежність.

Оскільки під впливом національно-визвольних рухів у першій половині XIX ст. як на Україні, так і в самій Польщі знову прокидається величезний інтерес до історичних пісень та дум, саме ці жанри особливим способом асимілювались у польському мистецтві того часу. Як відомо, жанр історичної пісні на межі XVIII–XIX ст. знайшов яскраве втілення у творчості відомого польського поета, драматурга, історика та громадського діяча Юліана Урси Немцевича (1756–1841). На його знаменитих "Історичних піснях", виданих в 1816 р. (перші з яких мали назву "Думи"), виховувалось не одне покоління польських митців-патріотів. Серед них, звісно, були і письменники "української школи", і видатний поет Польщі Адам Міцкевич (1798–1855), і геніальний польський композитор Фридерік Шопен (1810–1849). Крім того, жанр думи, який через "українську школу" цілком природно входив у польське мистецтво, модифікується тут у жанр балади, на що вказує видатний музикознавець І.Белза. "Саме з жанру думи, — підкреслює дослідник, — й роз-

²³ Єфремов С. *Історія українського письменства*. С.315

²⁴ Там же. С.313.

²⁵ Там же. С.316.

винувся жанр балади, основною особливістю якого... є поєднання лірико-епічного "заспіву" з драматичною оповіддю про героїчний подвиг"²⁶. Як відомо, ставши характерною ознакою польського романтизму, жанр балади, з одного боку, досяг найвищого розвитку в революційно-романтичній поезії Адама Міцкевича, а з іншого — знайшов геніальне втілення у творчій спадщині основоположника польської музичної класики Ф.Шопена.

У творчості А.Міцкевича риси баладності, що йдуть від українських дум, виявляються не лише в його знаменитих баладах, але й в інших творах (наприклад, у вірші "Дозор", який має підзаголовок "Українська балада", та ін.). Відомо, що видатний поет Польщі виявляв великий інтерес до української народної творчості, вважаючи українців, як уже вказувалося, найпоетичнішим і наймузичальнішим із слов'янських народів. Саме тому він високо оцінював творчість і своїх попередників — польських письменників-гуманістів XVI ст., які зверталися до української пісні, поезії, мови, і своїх сучасників — поетів-романтиків "української школи", з якими А.Міцкевич підтримував дружні стосунки протягом багатьох років.

Особливо близьким за духом став для нього "співець України козацької" Богдан Залеський, про що свідчать листи А.Міцкевича. "У нас двох лише один дух", — визнавав він²⁷. Своім однодумцем вважав А.Міцкевича і Богдан Залеський, молодший від нього лише на чотири роки. "Ми любимо один одного, як рідні брати, які зустрілись вперше у вигнанні, у неволі і сирітстві", — писав він у листі від 3 липня 1832 р. "Дорогий, безцінний наш Адам! Великий, як світ, чудовий поет і людина", — так характеризував Залеський свого друга²⁸. Високо цінуючи твори Міцкевича, він із запалом визнає, який то є "скарб для польської літератури"²⁹. Таке саме захоплення поезією Залеського дуже романтично висловив і А.Міцкевич в одному з листів до нього від 7 січня 1840 р.: "Муза хай віддячує тобі. Ці пісні ще більше сподобались мені серед холодів і латинських туманів, крізь які я пробираюсь. Але вони і без того архіпрекрасні... Хто знає, чи не обкрадаєш ти нас тепер уві сні, викрадаючи всю по-

²⁶ Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка. С.196.

²⁷ Мицкевич А. Письма// Мицкевич А. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1954. Т.5. С.514.

²⁸ Там же. С. 652.

²⁹ Там же.

езію? Хто знає, чи не притягуєш ти тепер до себе з величезною силою все тепло і весь світ поезії? І ось бачиш, чому ми не пишемо"³⁰. Оцінюючи значення творчості Богдана Залеського для польського письменства, Адам Міцкевич у "Курсі слов'янських літератур" писав, що його сучасник "зумів вдихнути подих життя у минуле свого народу"³¹.

Відомо, що дружні стосунки склалися у А.Міцкевича також і з Северином Гощинським, Стефаном Витвицьким та іншими письменниками "української школи". Через поезію цих романтиків з "польсько-українським серцем" творчість Адама Міцкевича надихалась українською пісенністю і атмосферою народних звичаїв та обрядів.

Тими самими шляхами проникали українські мотиви і в музику Шопена, в якій, завдяки щільному переплетенню фольклору двох народів, поряд із польською пісенно-танцювальною традицією певною мірою асимілюється також і мелодика українських пісень. Ця тема знайшла відображення як у польському шопенознавстві (у працях Я.Івашкевича, З.Яхимецького та Л.Бронарського), так і в роботах вітчизняних музикознавців (І.Белзи, Л.Полякова, В.Витвицького, С.Павлишин)³². Узагальнення вказаних досліджень дає підстави стверджувати, що контакти Ф.Шопена з українською культурою здійснювались якнайменше за трьома напрямками: насамперед через безпосереднє знайомство з українським фольклором; далі через музику, яка була модна тоді в салонах; а також через особисте спілкування Шопена з деякими представниками вже згаданої "української школи" в польському письменстві. Як стверджує відомий польський музикознавець Я.Івашкевич, контакт поляків з українськими піснями і танцями за часів Шопена був дуже природним, і здійснювався він безпосередньо через окраїнне земляцтво, що з'їжджалося до Варшави зі своєю українською службою. "Якщо через тридцять років після Шопена, — пише дослідник, — мого дядька художника Генрика Пьонтковського, сина українського магната Леонарда Пьонтковського, в дитинстві нянчила у Варшаві українка, по-українському вбрана, і так само й лакей був українцем і забавляв малого, танцюючи козачка на тротуарі варшавського пе-

³⁰ Міцкевич А. *Письма*. С.505.

³¹ Міцкевич А. *Из лекций о славянских литературах...* С.130.

³² Див. список літератури.

редмістя., — то що вже казати про часи Шопена, коли поляків на Україні було ще більше"³³. Шопен мав змогу знайомитися з українським фольклором ще з дитинства, коли під час літніх канікул виїздив до Шафарні (Рипінського повіту), до Куяв, звідки родом була його мати (яка також знала і добре співала народні пісні). Бував він і в інших селах Польщі — в Мазовії, Ловеччині, Любельщині, в Пенчіцах, Санниках, а також в Потужині, де спостерігав життя простого люду і вбирав у себе як польські, так і українські народні традиції, звичаї, обряди. Серед польських пісень і танців, які він тоді слухав, записував та навіть сам грав і танцював (про що свідчать його листи з Шафарні), були також і українські. Наприклад, є цікаве свідчення про те, що Шопен сам танцював у ті часи козачка. Так, в одному з листів від 27 листопада 1831 р. сестра Шопена Людвіка пише: "...заходила Елео[нора] Вольська... Знайшла тебе на портреті настільки схожим, що згадала, як ти колись танцював козачка"³⁴. Як вказують дослідники, салонне трактування української народної пісенності виявляється в ранніх творах Шопена варшавського періоду, а саме у "Великій фантазії на польські теми", ор.13 (1829–1830) і "Rondo a la Krakowiak", ор.14 (1828), в яких цілком природно поєднуються елементи українського і польського фольклору. Поряд із відтворенням ритмічної структури польських танців краков'яку і куяв'яку, в цих опусах знайшли втілення риси українських ліричних пісень типу думки, а також танцювальні форми козачка і коломийки, які на той час набули значної популярності у польському аристократичному середовищі. "Судячи із тогочасного стилю, — зазначає Я.Івашкевич, — українські думи і козачок були модні навіть у найвищих колах"³⁵. Про це є свідчення і в листах Шопена. Так, в одному з них (від 5 червня 1830 р.) він згадує про "Варіації на українську думку", які Антоні Радзівілл скомпонував для співачки Зонтаг і просив Шопена їх "розписати". Проте робота над цими варіаціями не вдовольнила Шопена, можливо, з тієї причини, що він добре знав справжнє народне мистецтво і критично ставився до салонних обробок народних пісень. "Тема і фінал красиві, — пише 20-річний композитор в одному з листів, — але серед-

³³ Івашкевич Я. Шопен. С.72.

³⁴ Шопен Ф. Листьма: В 2-х т. М., 1983. Т.1. С.226.

³⁵ Івашкевич Я. Шопен. С.73.

ня частина мені не подобається... Я її трохи змінив, проте вона все одно звучить недобре"³⁶.

Контакт із справжньою українською піснею відчувається у подальших творах Ф.Шопена. Відомо, як вразили його характерні тужливі пісні українських селян, почуті в Потужині у маєтку його найближчого друга Т.Войцеховського, про що композитор пише у листі до нього у серпні 1830 р.: "Скажу тобі відверто, що мені приємно все це згадувати — якусь тугу залишили в мене твої поля, ця береза під вікном не виходить у мене з пам'яті"³⁷. Романтичне відображення цієї атмосфери українського пейзажу, української пісні та побуту відчувається в багатьох творах геніального польського композитора. Як вказує Івашкевич, Шопен "наблизився до самої суті настрою, який викликає у нас... тогочасний смутний спів бурлаків-наймитів, спроваджених на бурякові плантації. Сліди цих пісень знаходимо потім не раз у Шопена", — пише автор, наводячи як приклад "Ноктюрн" g-moll, op.15, №3³⁸.

Значним внеском у розробку проблеми асиміляції українського фольклору у творчості Ф.Шопена стали праці відомого вітчизняного музикознавця Стефанії Павлишин³⁹. Автор переконливо доводить, що інтонації українських ліричних пісень зустрічаються в багатьох ноктюрнах Шопена та в кантиленних епізодах інших творів ("Експромт" Cis-dur, op.36, епізод cis-moll Концерту e-moll, op.11). Павлишин вказує також на те, що рапсодичний характер деяких епізодів шопенівських творів нагадують окремі елементи українських дум (наприклад, епізод appassionato і larghetto Концерту f-moll та початок "Балади" g-moll). Дуже важливими стали також розробки І.Белзи, в яких стверджується, що Ф.Шопен у своїх чотирьох баладах і фа-мінорній "Фантазії" узагальнив риси жанру інструментальної думи⁴⁰. Крім того, риси баладності, що ведуть своє походження від дум, відчуються, як вказує І.Белза, і в мініатюрних формах Шопена (в деяких прелюдях і ноктюрнах), і в таких монументальних полотнох, якими є його сонати⁴¹.

³⁶ Шопен Ф. *Листа. Т.1. С.152.*

³⁷ Там же. С.155.

³⁸ Там же. С.72–73.

³⁹ Див. список літератури.

⁴⁰ Белза І. *История польской музыкальной культуры. С.196.*

⁴¹ Белза І. *Исторические судьбы романтизма и музыка. С.87.*

Усе це переконливо свідчить про те, що український фольклор у тісному переплетенні з польським цілком природно увійшов у підсвідомість композитора і став для його творчості тим ґрунтом, на якому створювались справжні шедеври світової музичної класики.

Як уже відзначалось, важливим джерелом знайомства Ф.Шопена з духовними надбаннями українського народу стала романтична поезія письменників "української школи". Проте проблема зв'язків композитора з представниками цього напрямку ще не знайшла належного висвітлення у вітчизняному мистецтвознавстві. З листів Ф.Шопена ми дізнаємось, що з деякими з них він зблизився ще у Варшаві, майже за рік до свого від'їзду в Європу. Ще за часів юнацтва їх об'єднали патріотичні почуття, любов до мистецтва і атмосфера тих чудових вечорів, де поети-романтики Богдан Залеський, Стефан Витвицький, Северин Гощинський та ін. надихалися музикою 19-річного Фридеріка Шопена, а геніальний юнак мав змогу вбирати в себе настрої української народної поезії, якою захоплювались молоді польські письменники. Ностальгія за романтикою варшавських вечорів відчувається в листі Б.Залеського із Фонтенбло до Шопена в Париж, написаному вже в період їх еміграції (1844): "Мені і донині, в годину самотніх роздумів, часто приходиться на згадку який-небудь звук — роз'єднаний, наче у напівсні, з мільйона тих, якими ти насолоджував нас тоді, чародій наш!"⁴². З цих рядків ми бачимо, з якою любов'ю і захопленням ставиться Богдан Залеський до свого співвітчизника. Цілком імовірно, що і для Ф.Шопена цей "українець польської культури" став одним із тих небагатьох друзів-однодумців, присутність яких підтримувала композитора у важкі часи еміграції. Так, в листі до С.Витвицького з Парижа у Фрейвальдау 23 березня 1845 р. Шопен пише: "Залеського я бачив якось, він був такий ласкавий, що відвідав мене. Я був би радий бачити його частіше"⁴³. На характер їх взаємовідносин проливає світло фраза з листа Залеського Шопену від 18 грудня 1844 р. "Якщо приїду в Париж,— пише він із Фонтенбло, — то якось уранці, у неділю нападу на тебе по-козацькому, бо вірю у старі товариські стосунки і дружбу... Обіймаю і вітаю"⁴⁴. Цікаво, що і тут, у зверненні до Шопена

⁴² Шопен Ф. *Листьма: В 2-х т. М., 1984. Т.2. С.93*

⁴³ Там же. С.101.

⁴⁴ Там же. С.93.

Залеський виявив свій козацький дух. Судячи з листів, польський поет-романтик часто сам називав себе козаком, а свою натуру козацькою⁴⁵.

Інтерес Шопена до поезії представників "української школи" знайшов своє відбиття у створенні пісень на їх тексти. Так, відомо, наприклад, що на слова Б.Залеського Шопен написав чотири пісні, а саме: "Пригожий хлопець" (ор.74, №8, 1841), "Дві смерті" з підзаголовком "Дума" (ор.74, №11, 1845), "Нема потіхи" (або "Думка") і "Меланхолія" (ор.74, №13). Ці твори мають безпосередній зв'язок з українською піснею, про що свідчать їх образно-емоційний та інтонаційний склад, фактура акомпанементу, а також типова варіаційно-куплетна форма. В деякі з них вплітаються окремі елементи, характерні для українських історико-епічних дум (наприклад, у пісні "Дві смерті"). Проте за своїм загальним емоційним настроєм ці опуси, як справедливо відзначає С.Павлишин, скоріше близькі до українських ліричних пісень, які були поширені в Польщі під назвою думки⁴⁶.

Дуже цінним, на наш погляд, є також свідоцтво про те, що в імпровізаціях Шопена знайшли втілення інтонації українських дум. Про це ми дізнаємось із спогадів Залеського про вечір, влаштований Шопеном на честь дня народження поета в Парижі в 1844 р. У своєму щоденнику Залеський захоплено описує свої враження від гри Шопена, який після виконання власних творів почав імпровізувати на честь свого друга. Як згадує Богдан Залеський, "тут він викликав дорогі для мене і сумні голоси, тужливі голосіння думок і, нарешті, закінчив: Іще Польща не загинула! — у всіх тонах: від бойового до дитячого і янгольського. Я міг би написати книжку про цю імпровізацію. Я від усього серця обійняв Шопена, і почуття наші злилися"⁴⁷. Дуже показово, що в імпровізації Шопена, яка була присвячена поетові з "українсько-польським серцем", цілком природно поєднались урочистий польський гімн і сумні тужіння українських дум, що, як і в поезії Залеського, стають символом українського відродження.

⁴⁵ Мицкевич А. *Листьма*. С.658

⁴⁶ Павлишин С. *Український фольклор у творчості Ф.Шопена//Фридерік Шопен: Збірник статей*. Львів, 2000. С.8.

⁴⁷ Шопен Ф. *Листьма*. Т.2. С.93.

Звертання Ф.Шопена до українського фольклору, яке відзначається у його творчості з юнацтва майже до останніх років життя, свідчить про те, що для самого композитора це було зовсім не даниною моді, а важливим джерелом, звідки він черпав своє натхнення.

До українських мотивів звертались у своїй творчості й інші польські композитори ХІХ ст. — як попередники Ф.Шопена, так і його сучасники та послідовники. Дуже цінним, на наш погляд, є визнання відомим музикантом Польщі Миколою Огінським (у своїх "Листах про музику") того факту, що жанр української думки, наприклад, мав вплив на творчість багатьох польських композиторів⁴⁸. Проте ця тема ще недостатньо досліджена у вітчизняному мистецтвознавстві, хоч висвітленню проблем українсько-польських культурних зв'язків у ХІХ ст. присвячена велика кількість праць таких музикознавців, як Григор'єв В., Белза І., Гюраки Я. та Г., Закопець М. і Шевченко М., Козлов В., Поляков А., Павлишин С., Старух Т., Сулім Р., Шамаєва К. та ін. Дуже цінна інформація щодо вказаного питання зібрана у нещодавно виданому довіднику "Композитори світу в їх зв'язках з Україною", складеному відомим українським музикознавцем А.І.Мухою.

Як відомо, серед попередників і сучасників Ф. Шопена впливів української пісенності зазнали такі польські музиканти, як Мацей Каменський (1734–1821), Ігнаці Козловський (1786–1856), Францішек Лессель (1780–1838), Кароль Ліпінський (1790–1861) та ін. Зв'язки з українським фольклором відчуються, наприклад, у солоспіві М.Каменського "Туга за Україною", а також у симфонічній Увертюрі польського піаніста і композитора І.Козловського, який протягом тривалого часу працював педагогом на Волині та Поділлі. Цікаво, що фрагмент цієї Увертюри був виданий у Варшаві під назвою "Український словник". Польські композитори досить часто використовували у своїй творчості оригінальні мелодії українських народних ліричних пісень типу думки. Так, відомо, що польський композитор, піаніст, педагог і архітектор Францішек Лессель (один із кращих учнів Й.Гайдна) створив варіації на тему дуже популярної ще за тих часів пісні "Їхав козак за Дунай" (видані в 1835 р.). А відомий польський скрипаль і композитор Кароль Ліпінський у

⁴⁸ Див.: Белза И. *История польской музыкальной культуры. С.291.*

своєму Другому скрипковому концерті використав українські народні пісні "Ой гаю, гаю" та "Любить мене Ганнуся". Взагалі вплив української пісенності помітний і в його інших концертах, а також у полонезах і каприсах. До того ж, як відомо, К.Ліпінський займався обробками українських народних пісень. Крім вже згаданого збірника Вацлава Залеського, він аранжував пісні для збірника Тимка Падурри під назвою "Українські з нотами", виданого в 1844 р. Такий інтерес Ліпінського до української народної творчості пояснювався тим, що він протягом багатьох років концертував в Україні, а саме — у Львові, Києві, Кам'янець-Подільську, Кременці, і навіть деякий час жив і працював у Львові (з 1829 до 1834 р.).

У різних жанрах звертались до українського фольклору і сучасники та послідовники Ф.Шопена. Так, наприклад, основоположник польської національної опери Станіслав Монюшко (1819–1872) використав жанр думки як основу для арій у багатьох своїх операх — "Галька", "Слово честі", "Страшний двір", "Графиня". Крім того, у жанрі балади, який, беручи своє походження від дум, стає типовим для польської романтичної літератури, написані більшість соловців із його 12-ти збірників під назвою "Пісенник", а також деякі хорові твори — "Кримські сонети" на слова А.Міцкевича (1867), балада "Пані Твардовська" (1869) та ін. Настроєм народної пісні та атмосферою побуту композитор, як відомо, мав змогу надихатися ще з дитинства, проживаючи серед простого люду Мінської губернії, де він народився. Серед пісень, які С.Монюшко слухав і любив з того часу, були не тільки польські та білоруські, але й литовські та українські. Сторінкам спільної історії українців і поляків присвячена симфонічна увертюра "Мазепа" польського піаніста, композитора та музикознавця Войцеха Совінського (1803 або 1805–1880), який народився на Поділлі. Українські мотиви зустрічаються і у фортепіанних творах польських композиторів і піаністів Генріка Хойнацького (1817–1894) — в таких, як "Українка", "Шумка", "Галька", а також у п'єсах "Думка", "Гандзя", "Запорожець", "Шумка українська" Фелікса Яронського (1823 або 1827–1877 або 1895), який з 1870 р. мешкав у Києві.

Ще більшого впливу українського фольклору зазнала творчість польських композиторів у другій половині ХІХ ст. Значної популярності набули в цей час обробки українських народних пісень, до

яких зверталися поляки Ян Кароль Галль (1856–1912), Віктор Зеленський (1854–?), Ромуальд Зентарський (1854–?). Досить поширеним був і жанр варіацій, яскравим зразком яких є Варіації на тему української пісні "Їхав козак за Дунай" Генріка Венявського (1835–1880), написані, очевидно, під впливом вражень від численних гастрольних поїздок по містах України, що здійснювались відомим польським композитором і скрипалем протягом 30-ти років (з 1851 до 1879). Жанр думки став у цей час основою для багатьох як фортепіанних, так і скрипкових творів польських композиторів. До них належать написані для чотирьохручного фортепіанного ансамблю п'єси "Думка" (ор.16) та "Думка і Коломийка" польського композитора, піаніста і педагога Юліуша Зарембського (1854–1885), який народився у Житомирі й гастролював як у рідному місті, так і в Києві та Одесі; а також фортепіанний твір "Думки" польського скрипаля, віолончеліста та композитора Міхала Модзелевського, що жив у Києві упродовж майже 30-ти років (з 1850 до 1879). Серед скрипкових п'єс відома також "Думка" польського композитора, педагога, музичного критика і громадського діяча Зігмунта Носковського (1846–1909).

Мелодикою українських пісень і танців пройняті також інші фортепіанні й скрипкові твори польських композиторів другої половини XIX ст., а саме: "Галицькі танці" (ор.2) Юліуша Зарембського, написані для фортепіанного дуету в 4 руки та оркестровані Ф.Лістом; "Пісенька з України" та "Українські мелодії" для фортепіано і "Тропак" ("Український танець") для скрипки і фортепіано Зігмунта Носковського; фортепіанний цикл із шести п'єс "Українські мелодії" і твори "Казка" та "Українська коліскова" польського композитора, диригента й педагога Тадеуша Йотейка (1872–1932), який народився на Житомирщині, та ін.

На сюжет з української історії за мотивами поеми польського письменника Ю.Словацького були створені в той час дві опери під назвою "Мазепа". Одна з них належить польському композитору, диригенту, педагогу і музичному діячу Адаму Мінхемейеру (1830–1904), а друга — польському композитору, диригенту і педагогу, учневі С.Монюшка, Генріку Ярецькому (1846–1918).

Українська тема знайшла відображення також у вокальній та симфонічній музиці польських композиторів, а саме, у таких опусах, як

"Дума українська", написана Г.Ярецьким для хору і оркестру на сл. Ю.Словацького і солоспів М.Модзелевського під назвою "Бурлака". Серед симфонічних творів такого змісту відомі, наприклад, оркестрова фантазія на теми з опери "Мазепа" А.Мінхемейера, мазурка під назвою "Спогад про Україну", написана для оркестру М.Модзелевським, симфонічна картина "Ніч на Україні", створена польським педагогом скрипалем, диригентом і композитором Євгеном Августовичем Рибом (1859–1924), який викладав у 1885 р. у Київському музичному училищі РМТ, а з 1913 до 1919 у Київській консерваторії. Звісно, це далеко не повний огляд творів, написаних польськими композиторами на українську тематику.

Цікавились поляки і кращими досягненнями українського мистецтва, яскравим зразком чого може бути їх великий інтерес до творчості видатного поета України Т.Г.Шевченка. Проблема його зв'язків з польською культурою вже давно детально вивчається у літературознавстві. Цій темі присвячена велика кількість робіт як вітчизняних авторів (Вервес Г., Гнатюк В., Возняк М., Павлюк М., Ведіна В. та ін.), так і польських (Совінський А., Гожалчинський М., Баталля Г., Струмф-Войткевич тощо). Вже з 30–40-х років ХІХ ст. поетична і малярська діяльність Шевченка стає відомою у колах польської інтелігенції як у Петербурзі (група Р.Подберезького), так і в Парижі (оточення Богдана Залеського) та на Кавказі (осередок Т.Лади-Заблоцького). Вже тоді польські письменники захоплювались творами українського поета, високо оцінюючи його талант. Показово, що саме поляки вперше у світовій критиці назвали Шевченка "геніальним письменником", ставлячи його в один ряд з Адамом Міцкевичем — національною гордістю польської культури. До того ж, і перша в світі монографія про Шевченка, видана польською мовою в 1865 р. у Львові, була написана також польським автором, українофілом Гвідо Баталлею.

Зеніт популярності творчості Т.Шевченка серед польської громадськості припадає саме на 60-ті роки ХІХ ст., коли після зняття заборони навіть на згадування його імені у пресі (з 1857 р.) починається її фронтальне опрацювання у польській літературі, а саме видання і поширення численних перекладів його балад, поем, віршів. У період піднесення національно-визвольних рухів слов'янських народів твори Шевченка сприймалися ними як палкий заклик

до "злиття однодумних братій"⁴⁹ у спільній боротьбі за незалежність. Згадуючи ті часи, один із поляків відзначав, що "жоден із слов'янських народів не має такого справді народного поета, як Шевченко". "Великий ентузіазм, — пише він, — оволодів польською молоддю на Україні, зокрема університетською, яка взяла "Кобзаря" в руки і пішла в гущу народу. Ми захоплювались творами поета, його думками, що він їх так ясно і правдиво висловив"⁵⁰. Те саме відзначає і студент Київського університету, один із перших перекладачів Шевченка на польську мову А.Гожалчинський: "Не лише одна Україна була вражена, коли почула твою святую мову, всі, для кого дороге слово правди, були схвильовані... Є спільні струни для всіх сердець, всіх уявлень і понять, як і вічний ідеал краси"⁵¹.

Взагалі у другій половині ХІХ ст. інтерес до історії та культури українського народу став філософською основою цілого культурного напрямку, який отримав назву "хлопоманство". Ця польська течія сформувалась на Правобережжі в славетні 60-ті роки, які були епохою великого громадського і соціально-політичного підйому, добою пробудження національної свідомості пригноблених народів Російської імперії. Як відомо, внаслідок розподілу Речі Посполитої українці й поляки Правобережжя з 1795 р. опинилися під владою російського уряду. Саме в період розгортання дискусій з національного питання та поширення ідей народництва серед польської і спольщеної шляхти Київщини і Волині виділилась група студентів Київського університету, пройнятих українофільськими настроями. Це, звичайно, мало свої корені у творчій спадщині представників уже згаданої "української школи" в польському письменстві, які стали попередниками та ідейними батьками "хлопоманів". Крім великої любові до України як до своєї другої вітчизни, "хлопомани" відчували ще й велику провину перед її народом за гріхи своїх батьків і дідів, які століттями гнобили українських селян. Саме тому, як і "народники", вони вважали за необхідне "наблизитись" до українського народу, його мови і культури та віддати себе цілком служінню йо-

⁴⁹ Вервес Г. *Тарас Шевченко і польська культура//Шевченко і світ: Збірник. К., 1989. С.22*

⁵⁰ Там же. С.28.

⁵¹ *Світова велич Шевченка: В 3-х т. К., 1964. Т.3. С.210.*

го інтересам. Вони спілкувались між собою українською мовою, носили українське вбрання, співали українських пісень, дотримувались народних звичаїв тощо. Як писав відомий історик Д.Дорошенко, у цей час "народ і його доля стають у центрі всіх помислів української інтелігенції, вже підготованої романтизмом до ідеалізації народу як носія високих моральних основ життя"⁵². Не поділяючи поглядів більшості поляків щодо експансії українських земель і визначаючи права українців на державну і духовну незалежність, "хлопомани" під впливом ідей народництва перейшли на бік українського руху, плідно працюючи на ниві українського письменства, етнографії, фольклору, історії, мови. Цікавими з цього приводу є думки їх сучасника та найближчого соратника, видатного українського музиканта М.В.Лисенка, які ми знаходимо в одному з його листів: "Тут часто під польським прізвиськом криється щироруське серце. Предки через обставини полячилися, а нащадки, як зоря спізнання народності зійшла, так і відчули, якому народу повинні служити"⁵³.

Показово, що на чолі течії "хлопоманів" стояв нащадок давньої родини спольщеної української шляхти 27-річний Володимир Антонович (1834–1908). В цю групу також входили поляки Тадей Рильський (1840–1911), Павло Житецький (1836–1911), Борис Познанський (1841–1906), Костянтин Михальчук (1840–1914) та ін. Відомо, що напередодні польського повстання 1863 року, головною метою якого було відродження могутньої Речі Посполитої (включаючи й українські землі), ці представники освіченої польської інтелігенції відкрито порвали з польським суспільством. Як визнав тоді Павло Житецький "для нас був зовсім неприйнятний як польський, так і московський націоналізм з інстинктами державного насильства"⁵⁴. Позиція представників цієї течії була чітко сформульована в опублікованій в журналі "Основа" так званої "Сповіді" Володимира Антоновича. В ній зазначалось, що представники польської шляхти Правобережжя мали дві можливості: "повернутись" до українського народу, компенсуючи кривди і гноблення, або лишитись ненависними паразитами, яким рано чи пізно доведеться тікати до Польщі. "Хлопомани" вибрали перший шлях. Пере-

⁵² Дорошенко Д. *Нарис історії України: В 2-х т. К., 1992. Т.2. С.290.*

⁵³ Лисенко М.В. *Листи. С.107.*

⁵⁴ Верстюк В., Гарань О., Гуржій О. та ін. *Історія України. К., 1997. С.151.*

хрестившись з римокатолицької віри у православну і проголосивши себе українцями, вони вступили до київської "Громади", куди в цей час увійшов і 19-річний студент Київського університету, майбутній фундатор української композиторської школи Микола Лисенко. З цього часу і починаються їх тривалі контакти і бурхлива спільна діяльність, овіяна ідеалами 60-х років. В епістолярній спадщині композитора, виданій у 1964 р., опублікований 21 лист до Бориса Познанського, завдяки чому ми маємо цікавий і цінний матеріал, що проливає світло на його взаємовідносини з польською течією "хлопоманів". В одному з них Лисенко згадував роки свого навчання в університеті разом з ними як "щасні дні складання, гуртування товариського". "Хлопомани" були для нього тоді найближчими друзями-однодумцями, яких він вважав своїми "побратимами", а "Громаду", де працювали поруч, називав "товариством кривим, сердешним, овіяним ореолом святошів"⁵⁵. За спогадами його друга і однокурсника Михайла Старицького, це була "якась сповнена чар і широкошастя ера, що туманила голови нездійсненими надіями і примушувала радісно битись наші серця"⁵⁶. Зв'язки Лисенка з представниками цієї течії та їх у роль у формуванні світогляду композитора детально висвітлені в авторській статті під назвою "М.Лисенко у колі "хлопоманів" та в дисертаційному дослідженні⁵⁷. В даній роботі зосередимо увагу лише на діяльності "хлопоманів" на ниві українства.

В 60-х роках, ще в період навчання у Київському університеті, "хлопомани" разом із М.Лисенком брали активну участь у всіх заходах, влаштованих "Громадою": організовували так звані "недільні школи" для неписьменного селянства, де навчання велось українською мовою, займались етнографічною діяльністю, працюючи також у царині філології та історії, брали участь у літературно-музичних вечорах. Такі концерти, як відомо, складались із співів (виступів університетського хору під керівництвом Лисенка або сольних номерів), драматичних сцен ("живих картин" на біблійні або історичні

⁵⁵ Лисенко М.В. *Листи*. С.218.

⁵⁶ М.В.Лисенко у спогадах сучасників. С.407.

⁵⁷ Див.: Сулім Р. *Микола Лисенко у колі "хлопоманів"// "Зелена лампа"*. Суми, 1999. №1-2. С.46-49; Сулім Р. *М.В.Лисенко і Ф.Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків/ Дис... канд. мист. К., 1999.*

сюжети), а також з інструментальних і декламаційних номерів. Проходили вони або у біржовій залі, або у залі Дворянського зібрання, або у приміщенні оперного театру. У спогадах Олени Пчілки ми зустрічаємо цікаве свідчення про виступ на одному з таких вечорів у 1862 р. 26-річного студента Павла Житецького, який читав вірш Т.Г.Шевченка "Чернець". Показово, що, як завзятий "хлопоман", він був одягнений в українське вбрання, тобто "поверх жупана мав на собі ще й козацьку керею"⁵⁸.

Починаючи ще із студентських років, "хлопомани" вели велику етнографічну діяльність, мандруючи під час літніх канікул по селах України і записуючи народні пісні, звичаї та обряди. Очевидно, не без їх впливу цю справу розпочав у той період і Микола Лисенко. Відомо, що одну з таких подорожей він здійснив тоді із своїм товаришем Павлом Житецьким, старшим від нього на шість років. Очевидно, за запрошенням Житецького виїздили вони тоді до родичів Павла, що проживали в Кременчуцькому повіті на Полтавщині. Під час таких експедицій усвідомлював майбутній композитор значення фольклорної діяльності, про яку пізніше писав: "Яка то є велика потреба музикові й разом народникові повештатися поміж селянським людом, зазнати його світогляд, пісні й спів до їх. Вся ця сфера, як воздух, чоловікові потрібна: без неї гріх починати свою працю і музикові, і філологіві. Фольклор — це саме життя"⁵⁹.

Разом із П.Житецьким, В.Антоновичем і К.Михальчуком Микола Лисенко увійшов до складу заснованого в 1873 р. у Києві Південно-Західного відділу Російського географічного товариства (РГТ), яке розгорнуло інтенсивну діяльність по дослідженню етнографічного та економічного життя України і виданню архівних матеріалів. "Ми вже добре знали, що однієї свободи мало — без науки, без європейської освіти", — так характеризував позицію "громадівців" у 70-х роках вже відомий вчений-філолог, письменник, етнограф і фольклорист Павло Житецький⁶⁰. Як відомо, він серйозно займався дослідженням українських дум. Його розробки викладені, наприклад, у праці "Мысли о народных малорусских думах". Визнаючи значний внесок П.Житецького у розвиток української науки, Лисенко в 1893 році писав:

⁵⁸ М.В.Лисенко у спогадах сучасників. С.90.

⁵⁹ Лисенко М.В. Листи. С.275.

⁶⁰ Верстюк В., Гарань О., Гуржій О. та ін. Історія України. С.151.

"...найвидніше до признання місце одводю Павлу Житецькому. Він коло своєї науки ходє, робе, працює, пише"⁶¹. Багато зробив Житецький і для процвітання журналу "Киевская старина", де друкувались матеріали з українознавства. З листів Лисенка відомо, що він цінував Житецького як "головного агітатора і єдиного борця" за видання цього журналу, який з 1882 до 1907 р. був провідним органом "Старої громади".

Очевидно, найбільш дружні стосунки виникли у Лисенка з Борисом Познанським, який був лише на один рік старший від Миколи. Як згадує композитор, навколо Бориса — "здорового, огрядного, селянського дядька, а до того ще й веселого, балакучого, завжди гуртувалось товариство, і все те гуло, мов бджоли у пасіці"⁶². Всіх приваблювала його "жива сила, добрий розум і порада", що, як вважав Лисенко, "в товаристві не останнє — перше діло"⁶³. Познанський був цікавою і різнобічно обдарованою людиною. Юридична освіта, яку він отримав в університеті, поєднувалась з неабияким літературним талантом і музичними здібностями, про що свідчить його професійний підхід до збирання й запису українського фольклору (сам записував і тексти, і мелодії). Лисенко високо цінував і постійно цікавився етнографічними матеріалами Б.Познанського, які ставали основою для власних обробок українських народних пісень. З його кореспонденції ми дізнались, що в 60-ті роки Лисенко записав від свого друга багато пісень, які згодом увійшли у відомі збірки композитора. Цей інтерес не згасав і пізніше, про що свідчать рядки з листа до Познанського від 19 лютого 1887 р.: "Цікавлюсь дуже на твої пісні, що, кажеш, буковинські зайшли аж на Дін"⁶⁴.

Як відомо з кореспонденції Лисенка, Борис Познанський брав активну участь у роботі редакційного бюро вищезгаданого журналу "Киевская старина", а також писав українські повісті для цього видання. Лисенко високо цінував літературний талант свого друга, називаючи його прозу "ясною, цікавою, окрашеною доброю, здоровою мовою"⁶⁵. "Твоя мова така ядерна, а зміст такий цікавий", — визна-

⁶¹ Лисенко М.В. *Листи*. С.220.

⁶² Там же. С.392

⁶³ Там же. С.198.

⁶⁴ Там же. С.170.

⁶⁵ Там же. С.174.

вав він⁶⁶. Саме тому, коли в 1887 р. був задуманий також проект Київського літературного альманаху "Рада", Лисенко запропонував Познанському написати щось для цього "оригінального видання". "Пиши, та все більше по-українському: твоє слово дуже-дуже гарне, інтересне, річ цікава", — умовляв він його⁶⁷, "бо як ще такі сили та минатимуть наше видання, то вже хоч і крамниці закривай"⁶⁸. Показово, що у своїй юридичній діяльності, Б.Познанський завжди захищав інтереси українських селян. Підтримуючи Бориса в цій справі, Лисенко писав: "...твоя рука і душа чиста і чесна, як боже зерно (...), правда й гідність та честь на твоїй стороні"⁶⁹.

Значний внесок у становлення і розвиток української культури зробив ідейний "батько" "хлопоманів", талановитий історик, етнограф, археолог Володимир Антонович. Протягом десяти років він очолював Археологічну комісію, яка існувала з 1834 до 1917 р. і займалась збиранням та публікацією історичних документів. З листів Лисенка відомо, що з цією самою метою протягом цілого літа 1887 р. за пропозицією Імператорського археографічного товариства В.Антонович здійснював археологічні розкопки на Київщині та Волині — тобто, в регіоні, де найбільше перехрещувались українсько-польські взаємовпливи. Завдяки його інтенсивній діяльності було видано десятки томів архівних матеріалів з історії України. Крім того, цей найавторитетніший "громадівець" сприяв виданню в Україні історичних праць видатних польських вчених. Так, наприклад, в 1905 році за рекомендацією В.Антоновича і під редактуванням Б.Познанського в журналі "Киевская старина" або окремим виданням мали вийти дві книги польського історика і письменника-повістяра Францішека Гавронського-Равіти (1846–1929), присвячені історії Правобережжя (I том мав назву "W Rusi Czerwonej", II т. — "Wolyn, Podol-Ukraina"). Про це ми дізнаємось із листа Лисенка (від 21 лютого 1905 р.), який цікавився вказаним джерелом⁷⁰. Велику роль у розвитку вітчизняної науки зіграла і етнографічна діяльність "Володара", як поважливо його називав Ли-

⁶⁶ Лисенко М.В. Листи. С.170.

⁶⁷ Там же. С.161.

⁶⁸ Там же. С.180.

⁶⁹ Там же. С.179.

⁷⁰ Там же. С.393.

сенко. Епохальним за своїм значенням було видання в 1874–1875 рр. двохтомного збірника під назвою "Исторические песни малороссийского народа", складеного та прокоментованого В. Антоновичем і М. Драгомановим, який викликав європейський розголос і здобув Уваровську премію. Відомо, що великий інтерес до цієї праці виявляв і Лисенко. Деякі пісні цього видання підказали йому сюжет для опери "Маруся Богуславка" і навіть мали бути використані повністю. Про це свідчить лист композитора від 23 серпня 1874 р. з Петербурга до І.С. Нечуя-Левицького (лібретиста), в якому, даючи детальний план майбутнього твору, Лисенко двічі посилався на видання Антоновича. Так, саме сюжет опери і сцена першої картини (змова про продаж Марусі татарам чи туркам у гарем) взяті з історичних пісень, вміщених у цьому збірнику. А в першій картині IV дії (сцена у покоях султанші) навіть планувалось використати коліскову з цієї збірки⁷¹. Проте, як відомо, цей задум композитора не здійснився.

Як професор Київського університету, Антонович багато зробив у справі підготовки вітчизняних наукових кадрів і взагалі у поширенні вищої освіти в Україні. Крім того, цей ідеал "хлопоманів" сприяв відновленню діяльності київської "Громади" після тривалої перерви, що настала в часи реакції після польського повстання 1863 р., коли подібні товариства були скасовані по всій Україні. Саме за його ініціативою в 1872–1873 рр. у Києві була таємно утворена так звана "Стара громада", налічувалось тоді близько 70-ти активних, вже досвідчених діячів культури (і "хлопоманів", і "народників"), які разом плідно працювали на ниві українства. Однією з таких важливих спільних праць була тоді також робота над українським словником, який складали гуртом за участю В. Антоновича, П. Житецького, М. Лисенка, М. Старицького, О. Косач (мати Лесі Українки) та ін. Як згадує В. О. Коннор-Вілінська, з цієї нагоди збирались або в домі Старицьких, або в домі Лисенків, де в тій праці брала участь і дружина композитора Ольга Антонівна Липська⁷². Як відомо, роботу над упорядкуванням українського словника завершили Б. Грінченко і М. Костомаров (був виданий у 1907–1909 рр.).

⁷¹ Див.: Лисенко М.В. Листи. С.118, 120.

⁷² Там же. С.358, 359.

Роль представників польської течії "хлопоманів" у розвитку української культури особливо переконливо і яскраво усвідомлюється в тому контексті, що свою діяльність їм довелося здійснювати за часів жорстокої реакції та наступу на українство, які слідували за сумнозвісними Валуєвським (1863) та Емським указами (1876). За таких умов у товаристві із "хлопоманами" Познанським і Антоновичем, а також із Старицьким і Драгомановим, з якими Лисенко жив тоді поруч, створювався і сатиричний памфлет "Андріашіада" (1866), спрямований проти русифікаторської політики уряду. Невипадково, що після того, як ця опера-сатира М.Лисенка набула широкої популярності у студентських та інтелігентських колах Києва, полетіли також і доноси на "хлопоманство". Відомо, що незабаром після цього був заарештований і засланий за "неблагонадійність" Борис Познанський. Очевидно, з того часу він так і не зміг більше повернутись в Україну, про що свідчить їх листування з Лисенком.

За свою активну діяльність на ниві українства в 1868 р. був заарештований і 28-річний Тадей Рильський. Можливо, так само, як і Познанський, цей "небезпечний хлопоман" був на тривалий час висланий з України, бо відтоді аж до 90-х років ми не знаходимо ніяких свідчень про їх безпосереднє спілкування. Незважаючи на це, Рильський зробив значний внесок у дослідження соціально-політичного та економічного становища українського населення, отримавши в Київському університеті добру економічну та історичну освіту. Відомо, що Лисенко також цікавився його працями і високо оцінював їх. Так, повідомляючи Познанського про видання у Львові (1893) І тому "Записок наукового товариства ім Т.Г.Шевченка" (у 2-х томах), композитор у листі від 28 січня цього року згадує і про "велику наукову розправу політико-економічну" Тадея Рильського, яка була надрукована тоді в цьому збірнику. Характеризуючи видання як "вельми важне і корисне", він вболіває за те, що "праць кого з наших (очевидно, українців. — С.Р.) нема досі ні одной"⁷³.

До того ж, як високоосвічений інтелігент, добре обізнаний у різних сферах культури, Рильський спрямовував свої зусилля та знання і на розвиток українського мистецтва. Відомо, що в 90-х роках він разом із М.Лисенком, М.Старицьким, Лесею Українкою та іншими митцями брав активну участь у діяльності літературно-арти-

⁷³ Лисенко М.В. Листи. С.221.

стичного товариства, яке проіснувало у Києві з 1884 до 1905 р. Це було єдине на той час професійне об'єднання діячів мистецтв, навколо якого згуртувалась українська, російська, чеська, а також польська інтелігенція. При товаристві існував клуб, де щосереді влаштовувались літературні вечори, а щонеділі відбувались концерти, присвячені видатним діячам культури різних народів. Очевидно, за сприянням і активною допомогою поляка Тадея Рильського, незважаючи на всілякі перешкоди царської цензури, літературно-артистичним товариством було влаштовано святкування 100-річчя з дня народження Адама Міцкевича, де серед інших творів, як відомо, прозвучав і спеціально написаний до цієї події романс М.В.Лисенка на слова поета "Моя милованка". В наступному році (1899) один із таких вечорів був присвячений пам'яті польського поета-романтика Юліуша Словацького (90 років з дня народження і 40 років з дня смерті), а також пам'яті Фридеріка Шопена (50-річчя з дня смерті), де, як відомо, Лисенко в дуеті з Я.Шебеліком виконував віолончельну сонату геніального композитора. Серед українських діячів мистецтва силами цього товариства були відзначені ювілеї Т.Шевченка і М.Лисенка, творчості яких присвячувались концерти і літературні вечори.

Крім того, як і всі "хлопомани", Т.Рильський вів велику етнографічну діяльність. Відомо, що останню з таких подорожей він здійснив влітку 1900 р. Разом із своїми двома синами (серед них і 5-річний Максим — згодом відомий український поет і громадський діяч), а також із своїм другом М.Лисенком Рильський вирушив у фольклорну експедицію по Київському та Волинському Поліссю. Детальний план цієї подорожі композитор описує в листі до своєї дочки Катерини⁷⁴. Цілком природно, що їх дослідження (так само як і Антоновича) зосереджувалось на тому регіоні, де спостерігались найбільш тісні взаємозв'язки української та польської культур. Особливий інтерес Рильського і Лисенка викликали села, які тоді були заселені стародавньою православною околицьною шляхтою (як, наприклад, село Чоповичі). Саме тут вони, за словами композитора, мали намір "приглядатися до життя родового"⁷⁵. Проте, на жаль, ця подорож не здійснилась повністю з причин занедужання Т.Рильського (йому на той час було вже 60). Через рік його не стало.

⁷⁴ Лисенко М.В. Листи. С.323–342.

⁷⁵ Там же. С.324.

Показово, що Рильського як українця душею, ще при житті відлученого від католицької церкви, було поховано (за його власним бажанням) на мужицькому цвинтарі у селі Романівка на Київщині, де він прожив свої останні роки. До того ж, як свідчить лист Лисенка, труна Рильського була вкрита червоною китайкою і козацькою заступою, а всі промови звучали українською мовою. Надзвичайно цінними для нас є рядки з того ж листа М.Лисенка до Б.Познанського від 22 листопада 1902 р., де він із почуттям великої скорботи сповіщає про "втрату незабутнього Тадея"⁷⁶. Високо оцінюючи його внесок у становлення вітчизняної культури, композитор пише: "Померла квітка юнацтва 60-х років, славетних років обчеської свідомості й відродження українського національного почуття"⁷⁷. Згадуючи далі й про роль В.Антоновича як ідейного натхненника "хлопоманів", Лисенко відзначає, що "Правобережжя дало два золоті нецінні дари українському товариству, більше, мабуть, не дасть ніколи з польських родин. Такі епохи не повторяються"⁷⁸. Плідно працюючи на ниві українства, ці поляки з українським серцем зробили великий внесок у розвиток вітчизняної культури.

Звичайно, вказані в роботі факти — це лише деякі сторінки з історії розвитку української тематики в польській культурі XIX ст. Але вже на цих прикладах ми бачимо, що визначена проблема — надзвичайно цікава, багатоаспектна і, звісно, потребує подальших досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: Очерки. М., 1985.
2. Бэлза И. История польской музыкальной культуры. М., 1954. Т.1.
3. Вервес Г. Тарас Шевченко і польська культура//Шевченко і світ: Збірник. К., 1989.
4. Верстюк В., Гарань О., Гуржій О. та ін. Історія України: Навчальний посібник. К., 1997.
5. Витвицький В. Українські впливи в музиці Шопена//Діло. Львів, 1934. 3–6 травня.
6. Витвицький В. Ф.Шопен і українська народна пісня//Свобода. США, 1949. 20–21 грудня.
7. Грица С.Й. Думи. Історичні пісні// Історія української музики/Редкол. М.М.Гордійчук та ін.: В 6-ти т. К., 1989. Т.1. С.44–70.

⁷⁶ Лисенко М.В. Листи. С.358.

⁷⁷ Там же. С.359.

⁷⁸ Там же.

8. Дорошенко Д. Нарис історії України: В 2-х т. К., 1992. Т.2.
9. Єфремов С. Історія українського письменства. К., 1995.
10. Гвашкевич Я. Шопен/Переклад з польск. Й.Брояка. Київ, 1989.
11. Корній Л. До питання про українсько-польські музичні зв'язки XVI–XVII ст.//Українське музикознавство. К., 1971. В.6. С.101–110.
12. Лисенко М.В. Листи. К., 1964.
13. М.В.Лисенко у спогадах сучасників /Упор. О.Лисенко. Ред. Р.Пилипчук. К., 1968.
14. Мицкевич А. Из лекцій о славянских литературах (1840–1843)//Мицкевич А. Собрание сочинений: В 5-ти т./Под ред. М.Рыльского и М.Живова. М., 1954. Т.4.
15. Мицкевич А. Письма//Мицкевич А. Собрание сочинений: В 5-ти т. М., 1954. Т.5.
16. Муха А.І. Композитори світу в їх зв'язках з Україною: Довідник. К., 2000.
17. Павлишин С. Елементи української мелодики в творчості Шопена//І Міжнародний музикологічний конгрес. Варшава, 1963.
18. Павлишин С. Український фольклор у творчості Ф.Шопена//Фридерик Шопен: Збірник статей. Львів, 2000.
19. Поляков Л. Фр.Шопен. К., 1949.
20. Світова велич Шевченка: В 3-х т. К., 1964. Т.3.
21. Сулім Р. Микола Лисенко у колі "хлопоманів"//Зелена лампа. Суми, 1999. №1–2. С.46–49.
22. Сулім Р. М.В.Лисенко і Ф.Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків/Дис. ...канд. мист. К., 1999.
23. Шопен Ф. Письма: В 2-х т. М., 1983. Т.1.
24. Шопен Ф. Письма: В 2-х т. М., 1984. Т.2.

УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ У СЛОВАЦЬКІЙ ОПЕРІ

(до історії створення опери
Яна Циккера "Воскресіння")

Оперу словацького композитора ХХ ст. Яна Циккера "Воскресіння", написану за однойменним романом Льва Толстого, називають твором, який, посівши визначне місце у національній музичній культурі, за своїм значенням вийшов за її рамки, здобувши світове визнання. Цікава, самобутня, сучасна за своїм складом музична мова опери, її драматургічна стрункість, завжди актуальний антропологічний, людиномірний кут зору на світ, зрештою, майстерність композитора та лібретиста — усе це забезпечило успіх та високі оцінки оперного твору словацького композитора. Написана у 1961 р., ця опера у 60–70-х рр. пройшла сценами Європи. Окрім чеських і словацьких театрів "Воскресіння" ставили оперні театри Штутгарта, Галле, Гетеборга, Любека, Мюнхена, Лінца, Антверпена, Берна та ін. європейських міст.

Автори лібретто, Ян Циккер та Фріц Езер, працюючи із першоджерелом, зосередилися на історії Катюші Маслової та Дмитрія Нехлюдова і узяли з роману лише ключові моменти, "пограничні ситуації", у яких опиняються головні герої у їхніх "пошуках вірного шляху". Після зав'язки у 1-й сцені — Нехлюдов зваблює Катюшу, це — убивство купця Смелькова у "закладі" мадам Китайової, сцена в суді, перша зустріч Катюші та Дмитрія у в'язниці, друга зустріч у в'язниці та заключна сцена на етапі. Завершення сюжету опери відрізняється від роману Толстого: хвора Катюша помирає — просвітлена і щаслива — на руках у Дмитрія.

В книзі Л.Полякової "Чеська та словацька опера ХХ століття", в нарисі, присвяченому "Воскресінню" Циккера, читаємо, що для однієї з тем опери Циккер використав "справжню українську пісенну мелодію, яку він отримав від київського композитора А.Я.Штогаренка"¹. Про це дізнаємося із книги словацького дослідника Міхала

¹ Полякова Л. Чеська та словацька опера ХХ століття. К., 1989. С.221.

Паловчіка, який наводить слова самого Яна Циккера: "З українським композитором Андрієм Штогаренком ми познайомилися на якихось офіційних зустрічах. Коли й пізніше він приїздив до республіки, завжди нас відвідував. Був тут і тоді, коли я писав "Воскресіння". Казав йому, що до 1-ї картини мені би треба була типово російська чи українська народна мелодія, до якої я би додав любовний текст. Штогаренко сів до столу і написав. Тож я й означував його, як співавтора тієї мелодії"².

На ймовірність творчих і дружніх контактів між Циккером та Штогаренком вказує один документ, знайдений в архіві Андрія Яковича Штогаренка. Це написаний ним звіт, чи, як він сам його назвав, "перші враження" від огляду оперних творів чехо-словацьких композиторів. Огляд проводився у Празі в 1959 р. (рік, коли Циккер розпочав роботу над "Воскресінням").

У звіті Штогаренко особливо виділяє Циккера та його ранню оперу "Юро Яношік". Теплий тон, що "випадає" із стилістики офіційної доповіді, а також сам об'єм згадки (величенький абзац, порівняно з двома-трьома фразами, якими Штогаренко характеризує твори інших авторів) можуть свідчити про особливе ставлення, симпатію українського композитора до творчості та особи свого словацького колеги: "Найбільш зворушливе враження справила на глядача глибоко народна, сердечна музика опери словацького композитора Яна Циккера "Юро Янушек", — зазначає Штогаренко. — Ця опера підкупав своєю щирістю, свіжою мовою, яскравими картинками героїчного минулого словацького народу, його боротьби з поміщиками-поневолювачами. В цьому творі Ян Циккер домігся чудового поєднання класичних оперових традицій (речитативи, арії, ансамблі) з тонким знанням внутрішнього інтонаційного багатства народної пісні, танку Словаччини. Ця опера хвилює, торкається душевних струн людини, а це, мабуть, саме найважливіше в мистецтві".

Крім того, знайдено світлину, датовану 1959 р., на якій серед групи діячів культури зображені Циккер і Штогаренко. Світлину підписано. На звороті між іншими міститься й такий напис (зроблений не Штогаренком і, очевидно, дещо пізніше): "Ян Циккер, чех, друг А.Я., опера "Воскресение".

Тепер щодо походження самої теми. Слухаючи її, не важко влови-

² Palovcik M. Jan Cikker v spomienkach o tvorbe. Bratislava, 1995. S.357.

ти виразні звороти, характерні для української пісенної лірики та пісень-романсів. Такі, наприклад, як мінорна домінанта, або кадансовий зворот, в якому VII підвищений щабель розв'язується в тоніку через V.

Не маючи на разі можливості ознайомитися із чорновиками Циккера, ми не можемо дізнатися, як композитор працював з українською піснею, як вона змінювалася у процесі роботи. Ідентифікувати її не вдалося. Можна лише твердити, що Циккерова тема являє собою сплав, синтезований із типових, характерних для українського пісенно-романсового мелосу, зворотів.

Цілком ймовірно, що у створенні теми, яка є предметом нашої уваги, були задіяні й словацькі елементи, оскільки, коли вона проводиться вдруге, вже в кінці твору, Циккер вводить характерні синкопи, які підкреслюють просодію словацької мови.

Тема яскраво вирізняється з усього музичного оточення. Її тональний склад, характер стилізації "під фольклор" являють собою виразний контраст з рештою матеріалу, побудованого на засадах вільно організованої тональності з елементами додекафонії. Інтонаційно вона не пов'язана із жодною з тем опери, не взаємодіє з ін. тематичними утвореннями, є цілісною, завершеною побудовою.

Л.Полякова називає цю тему "музичним образом чистого, високого кохання", "ніби мрією Катюші про велике, чисте кохання"³. Без сумніву, вона належить до типу тем, які традиційно втілюють образ мрії, ідеалу. Про це говорять її краса, завершеність, "політні" інтонації та висока теситура, що створюють враження недосяжної висоти.

Проте, в цій темі не можна не почути й щемливої туги, невимовного суму, на які не вказує дослідниця: висхідний рух мелодії одразу ж повертається донизу, спадає до основного устою; мелодичний соль мінор з низьким VII щаблем додає темі тужливої барви.

Специфічне положення теми, а також те, що вона з'являється лише двічі, в ключових моментах — в кінці 1-ї картини, коли Нехлюдов зваблює Катюшу (тему співає тенор соло за сценою), та у заключній сцені, де її наспіває героїня, яка помирає, говорить про особливу роль теми в опері. Своєрідно поєднавши в собі риси авторського коментаря, характеристик дійової особи та ситуації, вона

³ Полякова Л. Чеська та словацька опера ХХ століття. К., 1989.

виступає смисловим стрижнем твору, втілюючи образ омріяного ідеалу — прекрасного, високого, однак, наперед приреченого на нездійсненність.

Чому саме українська пісня стала основою однієї з найважливіших тем Циккерової опери? В українській пісні йому, очевидно, імпонували щирість, відкритість, пристрасність, вільний, щедрий мелодичний розлив — риси, притаманні і його композиторському почерку. До того ж, є відомості, що Циккер звертався до української пісні й раніше. У 1957 р. він написав хоровий диптих "Реве та стогне Дніпр широкий", в якому аранжував українські пісні. Початок мелодії "Реве та стогне" — невеличка фраза — з'являється і в другій частині "Симфонії 1945", написаної у 1974 р.

Також з Україною, яка була для нього загалом невідомою землею, його пов'язувало іще дещо важливе. Змалку він знав, що по той бік східного чехо-словацького кордону, під Ліповцем у Галичині похований його батько, який загинув у 1915 р., під час Першої світової війни (тоді Циккеру було 4 роки). Через 25 років, вже у Другу світову війну, Циккер, вояк глінковської гарди, був під Ліповцем, бачив ті загальні, безіменні, проте добре доглянуті могили, які пам'ятав усе життя. Тож, можна припустити, що тема з опери "Воскресіння" увібрала в себе і частку цієї особистої рефлексії композитора.

У сприйнятті європейського слухача, не українця, ця тема навряд чи є знаковою (мається на увазі власне українською), ототожнюється швидше із узагальненим, абстрактним слов'янським началом. По-перше, Україна в той час асоціювалася більшістю із гігантською імперією на Сході під назвою Радянський Союз, а українці — із національно знівельованим "советским человеком". По-друге, слід мати також на увазі, що на загальне сприйняття опери впливає й те, що її сюжетною першоосновою є твір Толстого — російського письменника.

На перший план тут, швидше за все, виступають виразні, яскраві, привабливі своєю красою інтонації, які композитор використав, як сильний, дієвий засіб художньої виразності.

КУЛЬТУРНІ ПАРАЛЕЛІ: УКРАЇНА — ІРАН — ІНДІЯ

СПІЛЬНІСТЬ ТРАДИЦІЙ

Українська й іранська культури мають прадавню духовно-господарську спорідненість. Це простежується в наших мовах, віруваннях, обрядах, співі, музиці, побуті. Окрім того, що основу українського й іранського етносів становить орійський (праіндоєвропейський) генотип, а в етногенезі українців чітко виявляється іранський етнічний елемент (північноіранський антропологічний тип), близькість України й Ірану — також у тому, що в процесі тисячоліть етнокультурної селекції наші народи, як одвічні автохтони своїх земель, синтезували й зуміли зберегти донині духовно-господарські здобутки всіх епох свого буття.

Нашу прадавню духовну спорідненість засвідчують передусім глибинні архетипи міфо-релігійної свідомості. Вони сягають культу сповідування світла — основи вірознання наших спільних предків. Звідси їхнє самонаймення орії — від архетипу Ор (світло). Тобто орії — люди світла, а згодом уже — орачі-хлібороби, спосіб життя яких став цілковито підпорядкований Сонцю. Сонячну етимологію має перша у світі могутня держава хліборобів — Оратта-Оратанія (інакше Аратта), яка територіально й культурно пов'язана з Трипіллям (це підтверджують, зокрема, праці археологів В.Хвойки, В.Даниленка, Ю.Шилова). Оратта-Оратанія набула розквіту ще в IV тис. до н.е. й залишила ясні сліди високої культури від України до Ірану. Адже архетип Світла мають у собі давньоіранська (авестійська) назва Країни оріїв — Арамаїтті, давня назва Ірану — Аріянам та його області Хорасану — Орасанія (Країна Сонця).

Протягом тисячоліть стабільного аграрництва, близько IV–III тис. до н.е., наші предки сформували стійку релігійну традицію. Її первинні основоположні елементи донині живуть в Україні й Ірані як дохристиянські та доісламські календарні обряди. Річне сонячне обрядове коло — це ясна цілісна релігійна система (такий обґрунтований висновок зробив М.Грушевський). Давньоукраїнська річна со-

нячна обрядовість збереглася в усній передачі. Аналогічні вірознання давніх іранців записано ще понад три тисячоліття тому у їхній священній книзі — Авесті (Основне Знання).

Спорідненість староукраїнської міфології та обрядовості із староіранською першим засвідчив М.Костомаров. Він у своїй праці "Слов'янська міфологія" вперше висловив думки про спільність української й староіранської міфології. Ця праця на українському ґрунті відкрила знання про Авесту і священні книги Заратуштри. Вона виявила глибоке проникнення вченого в сутність дохристиянського вірування українців, його здатність оцінити природу цієї релігії, довести спорідненість українських та іранських духовних паралелей. Грунтовні дослідження у сфері сонячної календарної обрядовості українців та іранців належать також К.Сосенку ("Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора" та "Праджерела українського світогляду"), В.Шухевичу ("Гуцульщина") й В.Шаяну ("Студії над Ведійською думкою" та ін. праці).

Щороку 21 березня в Ірані святкують Новий рік за сонячним календарем. Свято це зветься Навруз (Новий День) — так названо перший день Нового хліборобського року ще в давньоорійську пору. Новорічний святковий цикл триває два тижні, а середина його зветься Великий Навруз тобто Великий Новий День. Ця назва буквально відповідає українському святу — Велик-День, що його в давнину також відзначали в період весняного рівнодення, коли Сонце переходило через небесний екватор з південної півкулі в північну й знаменувало початок Нового хліборобського року. Українські Великодні свята на диво подібні до іранського Наврузу: такі самі священнодійства з гілочками верби — світового дерева оріїв, такі самі щедрі гостини з обрядовим хлібом та іншими стравами, такі самі крашанки та писанки, що мовою фарсі зуться гульбастан, такі самі ритуали прилучення до життєдайних сил природи через обливання водою та славлення Сонця. Адже і в українській, і в іранській міфології Вода й Вогонь — світотворчі первини. Саме їм присвячено головні гімни, пісні, молитви українців та іранців.

СПОРІДНЕНІСТЬ ПІСЕННОСТІ

У глибинних шарах українських обрядових піснеспівів ряд вчених вбачали подібність української пісенної культури з пісенною

культурою Ірану. Російський дослідник П.Сокальський висловлював думки щодо подібності слов'янських пісенних форм із складовою версифікацією пісень іранської авести та індійських вед. Досліджуючи українські й російські народні пісні, вчений доводив, що хроматизація українських народних пісень (зокрема підвищення четвертого щабля в мінорі) відрізняє їх від російських і західноєвропейських і надає їм східного звучання. Український фольклорист К.Квітка стверджував, що пентатоніка первісно походить з української музичної творчості.

Видатний німецький вчений-лінгвіст, етномузиколог Р.Вестфаль на основі вивчення східнослов'янського усного матеріалу та архівних джерел простежував зв'язки східнослов'янського (зокрема українського й російського) фольклору з музикою Сходу. Його праця "Спільна метрика індоєвропейських і семітських народів" особливо актуальна нині, оскільки відкриває вселюдську перспективу в етнічних культурах. Ця праця стала видатним явищем світового етномузикознавства, але для України вона залишається майже невідомою. П.Вестфаль стверджував, що для всіх індоєвропейських народів характерною ознакою є силабічна будова вірша. Він зауважував, що українські народні пісні мають аналогічний ритмічний устрій з силабічною поезією Сходу, зокрема іранською зандавестою й індійськими ведами.

Ведійська поезія, як і українська обрядова пісня не знає віршових метрів, котрі є в грецькому епосі, а має лише строфи. За ритмічною будовою вірші авести ще більше від ведійських гімнів наближаються до українських народних пісень, зокрема обрядових.

Український вчений-фольклорист Ф.Колесса на основі осмислення творчої спадщини Р.Вестфала говорив, що історичні думи нагадують своєю формою макоми. "Рими в макомах так само, як і в українських думах, переважно дієслівні..."¹. Багате прикрашування мелодії мелізмами-мережанками, якими милуються українські народні співаки, Ф.Колесса також пов'язував із східними впливами.

Творцями священних молитвоспівів були відуні-піснетворці — провідники духовного знання, яке відкривало людям шлях до життя

¹ Колесса Ф. *Музикознавчі праці*. К., 1970. С.54

в істині. Таку духовну функцію в індоорійському суспільстві виконували каві — співці-відуди, тлумачі світу, в іраноорійському — гофізи — хранителі глибокого знання, в україноорійському — кобзарі-бандуристи, віщі співці, божественні мудреці.

Нині маємо можливість порівнювати двох обдарованих співачок — українську Квітку Цісик та іранську Гугуш (на жаль, обидві молодими відійшли у вічність). У процесі живого інтонування Квітки і Гугуш подібність виявляється в манері тонкого відчуття слова, інтонування його як би ізсередини. Їхній спів чистий, як сльоза, сердечний і мелодійний, захоплює щирістю і правдивістю вислову.

ОРІЙСЬКІ МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ

Відомо, що гімни індоорійської священної книги Рігведи склали клани "піснярів"-ріші, назва яких пов'язана з орійськими уявленнями про всесвітнього ріту — "закон" та східнослов'янським словом річ — "промова". Спадкоємцями орійських ріші стали давньоукраїнські бояни та згодом кобзарі.

Відомо також, що на похоронах орії виконували специфічні "пісні" — самани, від яких походять і шамани, й саман, які дожили до сучасності. Шаманами називали жерців (переважно сибірських), діяльність яких зосереджувалася на подоланні безодні між буттям і небуттям. Саман — це цегла-сирець, яку виготовляють із суміші чорнозему й полови та ін.; в аратто-"трипільських" могилах такою сумішшю покривали небіжчика, щоб уподібнити його до кинутого в землю зерна й таким чином воскресити.

В орійських похованнях IV–II тис. до н.е. наші археологи знаходять різноманітні музичні інструменти, а інколи і їхні зображення. Поєднуючи ці факти із гімнами Рігведи, можна судити про музичну культуру орійських племен на території України та й Євразійських степів загалом.

В одній з гробниць біля станції Новосвободної (Прикубання) було знайдено арфу кінця III тис. до н.е. Ця арфа, за свідченнями археологів, є шумерського типу. Найчастіше, упродовж IV–II тис. до н.е. трапляються кістяні дудочки і флейти (зокрема складні "флейти Пана", що нагадують губну гармоніку). Найбільш цікавою серед них є флейта (кістяний мундштук) з поховання 13 кургану I–II біля с.Каїри під Каховкою, — вона супроводжувала жерця XVIII ст.

до н.е., який втілював прагрецького (гіперборейського) Аполлона, родича орійського Гопалана й слов'янського Купали.

Музичними інструментами слугували, напевно (як і досі у шаманів Сибіру), луки — особливо, коли їх знаходять при похованнях без стріл. До таких луків семантично близькі бубни. Про їх наявність у орійських та гіперборейських могилах можна судити по знахідці при одному з жерців, похованому на початку II тис. до н.е. біля Кам'яної Могили (поблизу Мелітополя). Голова цього чоловіка була відрізана й покладена біля виходу з могили, а на місце голови поклали лопатку бика й дерев'яну колотушку. Традиція подібних магічних інструментів на території України — дуже давня, вона була започаткована ще близько 20-ти тисяч років тому, коли для подібних інструментів використовували кістки мамонта. Зображені на них червоною вохрою зигзагоподібні візерунки можна вважати своєрідним відтворенням музичної думки.

"Зображення музики" є також на кістяному на верші шаманської колотушки III тис. до н.е., знайденої археологом І.Ф.Ковальновою в могилі 6–I біля с.Соколова (Орельсько-Самарське межиріччя). За визначенням археолога Ю.О.Шилова, тут зображено шамана з бубном у лівій руці та колотушкою у правій, який "мандрує світами" (впадаючи в екстаз) й розкриває через це свою духовну субстанцію, зображену на на верші людиноподібною істотою, яка складається з різноманітних хрестів. Важливо, що зображення зроблено в рідкісній для оріїв манері — наколами (що найкраще відповідають ударам колотушки в бубон), які можна вважати своєрідним "нотним записом" гімну. Ю.О.Шилов припускає, що тут був сюжет, споріднений із "Гімном Пуруші" Рігведи. За цим сюжетом шаман уподібнювався, напевно, жертвовному титанові "Чоловіку" — Пурші, який мав пройти через самопожертву — перевтілення й обернутися на свого жіночого двійника "Сяйво" — Вірадж. Якщо це так, то ми можемо вважати сучасне звучання "Гімна Пурші" (в Індії) найдавнішою з відомих нам мелодій української землі. Цій мелодії біля 5-ти тисячоліть.

Отже, давня етнокультурна спорідненість іранців і українців є тією глибокою, надійною основою, на якій нашим державам нині належить відродити духовно-господарську взаємодію. Це наш обов'язок перед предками і нащадками.

ЛІТЕРАТУРА

1. Колесса Ф. Музикознавчі праці. К., 1970.
2. Костомаров М. Слов'янська міфологія. К., 1994.
3. Наливайко С. Індійський міф про Європу // Український Світ. 1992. №2.
4. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва та Щедрого вечора. К., 1994.
5. Шаян В. Віра предків наших. Гамільтон, 1987.
6. Шилов Ю. Брама безсмертя // Український Світ. 1992. №2.
7. Westphal R. Allgemeines Metrik der indo-germanischen und semitischen volker. Berlin, 1893.

ПРО НАЦІОНАЛЬНУ МЕНТАЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЛІФОНІЇ

За останні роки, незважаючи на несприятливі умови, українське музикознавство продовжує розвиватися, набуває нових ідей, пріоритетів, проблем. На перший план висуваються питання національних особливостей, самостійності української музичної культури. На тлі суттєвих змін суспільної свідомості, підвищення інтересу до вітчизняної історії, культури, державності, мови — виявляються і нові тенденції. Їх характерним проявом може бути назва, проблематика і зміст теоретичної монографії О.Козаренка "Феномен української національної музичної мови"¹. На новий узагальнено-теоретичний науковий рівень підносяться питання, які з часів М.Лисенка завжди цікавили українських музикантів. Але вони звичайно розглядалися у контексті праць, присвячених окремим музичним жанрам. Такими є відомі монографії, у яких йдеться про українські оперу, романс, хорові п'єси, хорові концерти, симфонічну музику та ін. Привертає увагу відсутність серед них праць, присвячених поліфонічним жанрам.

Існує досить розповсюджена точка зору на поліфонію як на комплекс універсальних, технічно-конструктивних структур, правил, засобів, що індиферентні до образно-емоційного змісту і однакові для всіх музичних культур. Тобто поліфонія розуміється як теоретичне поняття, що не має відношення до музичного змісту. Тому ніби не може бути української і взагалі національної поліфонії, як немає, наприклад, національної нотографіки.

Сучасний рівень і завдання музикознавства потребують більш глибокого наукового вивчення окремих явищ українського музичного мистецтва. Чи існують національні, зокрема українські, поліфонічні стилі та жанри? Чи існує українська поліфонія? Пошуку відповіді їй присвячена наша робота.

¹ Див. список літератури.

Обсяг статті змушує обмежитись постановкою проблеми; її розробка — справа спеціального багатопланового дослідження. З'ясуємо деякі терміни, покладені в основу концепції.

Ментальність (менталітет) звичайно визначається як "образ мислення, спільна духовна настроєність людини, групи"². При цьому насамперед маються на увазі стратифікаційні групи суспільства з достатньо визначеними установками мислення та дії: "у конкретних дослідженнях відрізняють дитячу, національну, тоталітарну, європейську, африканську, бюрократичну та інші види ментальності"³. Ми маємо на увазі національну ментальність українського народу. Крім того, введемо поняття "музична ментальність", тобто тип музичного мислення, притаманний конкретній групі суспільства. Отже, нас цікавить склад українського національного музичного мислення. Таке трактування відповідає найбільш поширеному розумінню поняття "ментальність". Наприклад, у "Сучасному словнику по психології" ментальність визначається як синонім мислення ("ментальність-мислення"), тому дефініція поняття "мислення" взагалі відсутня⁴. Національна ментальність розуміється нами в ряду таких понять, як стиль або образ життя, національний характер. Музична ментальність, як склад мислення, є складовою частиною національного характеру.

Поліфонія у власному значенні цього слова є музикознавчим терміном: "вид багатоголосся, в якому окремі мелодії або групи мелодій мають самостійне значення і самостійний інтонаційно-ритмічний розвиток"⁵.

Поняття "поліфонія" разом з тим набуло декількох змістових значень. Найбільший його обсяг включає будь-які випадки поєднання предметів та явищ і застосовується у широкому метафоричному і естетичному смислі. Характерно, що в суто музикознавчій монографії "Музичний стиль і жанр" М.Лобанова використовує поняття "поліфонія" у самому широкому плані, майже ніде не звертаючись до музикознавчого значення. Наприклад, "сприймання поліфонічного часу, історії і культури...", "поліфонічність бароко", "сучас-

² *Философский энциклопедический словарь. М., 1997. С.263.*

³ *Современная философия: Словарь и хрестоматия. Ростов-на Дону, 1996. С.42.*

⁴ *Современный словарь по психологии/Автор-сост. В.В.Юрчук. Минск, 1998. С.341.*

⁵ *Юцевич Ю.С. Словник музичних термінів. К., 1977. С.115.*

на культура... в принципі множинна, поліфонічна", "поліфонічна суть епох перелому...", "в музичній культурі бароко відбувається поліфонічне накладання різних історичних планів...", "принцип поліфонізму, укорінений у свідомості"⁶.

Широке (переносне, метафоричне, буденне та ін.) значення слова "поліфонія" природно впливає з буквального перекладу складного словосполучення, де є дві частини. "Полі..." (грецьк. багато-численний) — багато, багацько — перша складова, яка вказує на велику кількість, різноманітну структуру будь-чого. "Фоно.., фон" (грецьк. звук) — голос, звук, шум, мова, слово — перша чи друга частина складних слів. Обидві частини слова "поліфонія" мають надто невизначений зміст і утворюють багато сполучень (у будь-якому словнику вони нараховуються десятками). Поліфонія — це і багатоголосся, і багатозвуччя, і багатослів'я і т.п. Кажуть про поліфонічність (діалогічність) людського мислення; про поліфонію у синтетичних видах мистецтва; загальне визнання одержала ідея М.Бахтіна про поліфонічну структуру літературного роману; як метафора слово поліфонія використовується по відношенню до творів живопису, архітектури тощо.

У теоретичному та історичному музикознавстві цей термін також має різні значення. Поліфонією ми називаємо науку про багатоголосся, яке базується на контрасті самостійних мелодичних ліній (голосів). Тобто поліфонія виступає тут як теорія багатоголосної музики, яка забезпечує поєднання самостійних тем. При цьому під поліфонією розуміють поліфонічний стиль в його суто теоретичному, формальному аспекті (наприклад, поліфонія строгого стилю, вільного стилю). Тут поняття поліфонії визначається як комплекс виразних засобів і їх організації, універсальний для будь-яких за змістом музичних творів. Поліфонічний стиль характеризується різними теоретичними поняттями: принципами використання мелодичних і гармонічних інтервалів, перетворювання тематичного матеріалу, його контрасту, прийомами імітації, канону, простого та складного контрапункту і т.п., — які не мають образно-змістового значення. Поліфонічні стилі входять у систему музично-теоретичної та музично-історичної освіти.

⁶ Лобанова М.Н. *Музыкальный стиль и жанр: история и современность*. М., 1990. С.15, 18, 31, 42, 46, 132.

Однак, крім теорії, існує поліфонічна практика. В іншому значенні поняття "поліфонія" належить до конкретних музичних творів поліфонічного стилю, які втілюють певний образно-емоційний зміст. Характеризуються такі твори художнім задумом і творчою індивідуальністю композитора, який відбиває конкретні історичні умови свого часу. В такому разі мова йде про поліфонічні жанри, до яких належать інвенція, канон, фуга, фугета, фугато тощо та їх перетілення в художніх напрямках, школах, творчих індивідуальностях композиторів.

На різні змістові значення терміну "поліфонія" вказував Б.Асаф'єв у своєму словнику музичних термінів і понять: "Поліфонія (грецьк.) — багатоголосся, будь-яка багатоголосна (тобто і контрапунктична, і гармонічна) музика. Але у звичайному вузькому значенні поліфонія протиставляється гомофонії, монодії та гармонії..."⁷.

У сучасному музикознавстві подвійна природа поняття "поліфонія" стала загальноприйнятою. В.Фрайонов пропонує дві дефініції: "...1) вид багатоголосся (багатоголосного складу музичного, відмінного від гомофонно-гармонічного), поданий як сполучення в одночасному звучанні двох і більше мелодій..., 2) заснована на цьому виді багатоголосся галузь музичного мистецтва ("поліфонічна музика")..."⁸. Також трактує це поняття М.Нікешичев: "...1. Вид багатоголосся... 2. Заснована на цьому виді багатоголосся галузь музичного мистецтва — "поліфонічна музика"⁹.

Звертаючись до проблем поліфонії, доводиться враховувати усі метафоричні значення цього поняття, але в основу покладаємо дві категорії: 1) поліфонічний стиль (теоретична система); 2) поліфонічні твори (жанрова система).

Визначивши розуміння деяких понять, звернемося до поліфонічної музики.

Кожне історичне явище необхідно розглядати з точки зору його виникнення, формування, становлення та розвитку. В повній мірі це має відношення до поліфонії — своєрідного явища європейської му-

⁷ Асаф'єв Б.В. *Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий*. М., 1978. С.107.

⁸ *Музыкальный энциклопедический словарь*. М., 1990. С.432.

⁹ *Современный словарь-справочник по искусству*. М., 1999. С.513.

зичної культури. Знайомство з історією поліфонічних стилів і жанрів свідчить, що їх розвиток у Західній Європі та в Україні не тільки не збігається, але у більшості випадків суттєво відрізняється.

Загальновідома струнка концепція походження та розвитку західноєвропейської поліфонії й виникнення на її основі гармонічних стилів: церковна монодія (III–IX ст.) — середньовічний органум (IX–X ст.) — формування строгого стилю (XII–XIII ст.) — його утвердження в епоху Відродження (XIV–XVI ст.) — у цей же час формування акордово-гармонічного тонального стилю — утвердження гомофонно-гармонічної, мажоро-мінорної системи (XVII ст.) — її об'єднання із принципами поліфонії та розквіт вільного поліфонічного стилю (XVIII ст.) — подальший розвиток гомофонії й поліфонії (постбахівська музика Нового часу).

Вивчаючи історичні факти, можна зробити деякі висновки. По-перше, формування в європейській професійній музиці функціональної гармонічної системи відбувалося в надрах поліфонії протягом багатьох століть: поліфонія передувала гармонії. По-друге, розвиток ранніх поліфонічних стилів (аж до XV ст.) часто мав суто раціональний, теоретичний (нерідко догматичний) характер. Не випадково А.Прюньєр в історичній праці "Нова історія музики" (1937) назвав відповідний розділ "Вигадка поліфонії". Рання поліфонія (різні типи органуму) являє собою, по суті, набір догматичних норм і заборон, нерідко далеких від художньої практики. "Особливо на перших етапах свого розвитку церковне багатоголосся відрізнялося абстрактністю, умоглядністю, переважанням догматичного теоретичного принципу над живим музичним висловленням"¹⁰. І в подальшому розвитку, в художніх досягненнях нашого часу, поліфонія завжди залишається найбільш раціональним, умоглядним, "теоретичним" видом музичної творчості.

Порівнюємо історичні шляхи української (ширше — східнослов'янської) музичної культури із західноєвропейськими. Як правило, типологічна схема розвитку (монодія, поліфонія, гармонія) механічно накладається на історію вітчизняної музики. Вважається, що спочатку навіть у народних піснях панував одноголосний спів, а багатоголосся (поліфонічне і гармонічне) з'явилося зовсім недавно. Ось що писав, наприклад, авторитетний український музикант

¹⁰ Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. *Теоретические основы гармонии. М., 1965. С.6.*

В.Барвінський: "Народний спів давньої доби не був більшогоголосний, а поліфонія пізнішої нашої народної пісні (підголоски і под.) була, здається, саме своєрідним наслідуванням народом тої поліфонії, яку він чув у церкві. Тим-то й не повинно бути сумніву, що більшогоголосний спів міг дійти до нас тільки із Заходу, де він розвинувся значно раніше"¹¹. Чи можна погодитися з такою точкою зору, яку поділяють і деякі інші музиканти?

Виникнення професійної поліфонії в Україні відносять до XVI ст. Добре відомо, що до цього часу вже існували вікові традиції народного багатоголосного співу. Це підтверджується літературними джерелами, іконографічними свідоцтвами, а найбільше — записами старовинних пісень. Ці записи подаються одноголосно, але їх мелодична структура виявляє не тільки потенційну можливість, а навіть інколи практичну необхідність багатоголосся. На це вказує, зокрема, наявність прикмет акордово-гармонічної системи з натяками навіть на акордову функціональність. Достатньо звернутися до нотних прикладів відомих підручників з історії української музики (А.Шреер-Ткаченко або Л.Корній).

Щоправда, у музиці православної церкви довгий час панувала монодія знаменного співу та його різновидів. Але навряд чи вона може вважатися попередником і головним джерелом вітчизняного професійного багатоголосся. Ми не вбачаємо тут поступового формування, перехідного періоду, які характерні для західної поліфонії. Багатоголосся існувало в Україні поряд із церковною монодією в народних піснях, псальмах, кантах і т.п., воно наполегливо втручалось в церковний ужиток, поки не було офіційно затверджено, як кажуть, постфактум. Шляхи становлення українського багатоголосся докладно досліджені у працях Н.Герасимової-Персидської. Зокрема, вона відзначає, що "напівпрофесійна творчість у жанрі світської й особливо духовної лірики — поширені в Польщі, Чехії, Німеччині гімни, пасторалки, коленди, які склали зміст численних "канціоналів" та "кантичек", — була відома в українському середовищі. Як ми гадаємо, саме цей шар творчості, поряд з народнопісенними джерелами, став ґрунтом для формування нових форм багатоголосного співу. Певним доказом цього може

¹¹ Барвінський В. *Музика//Історія української культури. К., 1994. С.627.*

служити і той факт, що професійне багатоголосся на Україні легко ввійшло у повсякденний побут, стало надзвичайно популярним"¹².

Отже, формування поліфонії в Україні йшло іншим, ніж на Заході, шляхом: йому передувало не одноголосся, а вже розвинута багатоголосна система на гармонічних засадах. У східноєвропейських музичних культурах гармонія передувала поліфонії. У зв'язку з цим основна частина західноєвропейської поліфонії залишилася поза української музики, якій взагалі були невідомі прийоми та форми так званого строгого стилю, зокрема принципи старовинної модальної гармонії; нема в українській музиці аналогів технічним і художнім досягненням нідерландської поліфонічної школи XV–XVI ст.; після утвердження та інтенсивного розвитку поліфонічного стилю в другій половині XVII ст. та у XVIII ст. окремі поліфонічні жанри не займали помітного місця в творчості українських композиторів до останнього часу.

Суттєві відмінності формування і розвитку поліфонії у музичних культурах східнослов'янського регіону не могли не відбитися на формі та змісті композиторського мистецтва. На жаль, спеціальних комплексних досліджень особливостей української поліфонії досі не існує. Виявляються окремі спостереження, припущення, гіпотези, концепції, але жодна не охоплює цілісно проблему. "У зв'язку з багатоголоссям зав'язуються в один вузол проблеми ідеологічні і загальнокультурні", — підкреслює Н.Герасимова-Персидська¹³. Успішно розв'язати цей вузол можна тільки враховуючи наукові висновки багатьох суміжних наук, навіть таких, як історія, релігія, політологія, психологія... Найважливішим чинником створення наукової історії музичної культури та окремих її галузей, зокрема багатоголосся (поліфонії), на нашу думку є культурологічна категорія національного характеру та її складова частина — музичний менталітет (тобто склад музичного мислення народу, нації).

Своєрідні особливості побуту, поведінки, релігійних уявлень і т.п. різних народів завжди привертала увагу мандрівників, істориків, філософів. Французький філософ К.Гельвецій, можливо, один з перших виклав спостереження етнографічного характеру в сфері психології, вважаючи, що кожний народ володіє своїм особливим

¹² Герасимова-Персидська Н.О. *Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.* К., 1978. С.8.

¹³ Там же. С.7.

способом бачити і відчувати дійсність. Спроби визначити національні характери здійснювали І.Кант та С.Мадаріага, Д.Овсянико-Куликовський та М.Данилевський, К.Ковалін та М.Бердяєв, П.Мілюков та П.Сорокін і багато ін. Стислий переклад історії й теорії проблеми містяться у лекціях по культурології А.Карміна, на які ми спираємося і поділяємо його точку зору. "Так, — каже він, — на питання, чи існує національний характер, можна відповісти:

ні, якщо під цим розуміти якусь задану "від природи" сукупність особистих психічних і моральних якостей, що відрізняють представників даної нації;

так, якщо розуміти його як стійкий комплекс специфічних для даної культури цінностей, установок, поведінкових норм"¹⁴.

Однією з ознак національного характеру може бути особливість поведінки та мислення, якою відрізняються персонажі національного мистецтва¹⁵. Маруся Чурай (не тільки історична напівлегенда, але і персонаж багатьох повістей, п'єс, поем), Наталка Полтавка, Тарас Бульба, Карась і Одарка — чи не стали ці художні образи символічними узагальненнями деяких особливостей українського характеру. Але, ставши такими, вони знайшли адекватне відображення в музиці, та не тільки пов'язаній зі словом, але й інструментальній. Образ Марусі Чурай втілюється у стилі українського побутового романсу, саме цей стиль дає початок багатьом інструментальним жанрам (думки, елегії, повільні частини сонат і симфоній), він же позначається на тематизмі концертів А.Веделя, аналогії якому важко знайти у західноєвропейській музиці.

Іншим джерелом виявлення особливостей національного характеру може бути склад розуму, індивідуальні риси особистостей діячів мистецтва, філософії, науки, якщо вони уособлюють деякі загальні прикмети національної культури. Таким в Україні, безперечно, є Великий Кобзар Тарас Шевченко — символ української самосвідомості. Виявляється, що існують засоби більш глибокого проникнення у психологічний стан поета. Їх знаходить О.Сокол у праці "Про експресію звукоінтонаційних образів в поезиці "Кобзаря" Т.Г.Шевченка". Він підрахував у "Кобзарі" кількість слів, споріднених за образно-емоційним змістом (лексичні поля, за визначенням

¹⁴ Кармин А.С. Основы культурологии. Морфология культуры. СПб, 1997. С.267.

¹⁵ Див. там же. С.255

автора). Виявилася значна кількісна розбіжність між лексичними полями. Так слова, що належать до лексичного поля "плакати", трапляються 256 разів, а до лексичного поля "співати" — 238, "молитися" — 130, "сльози" — 107, "сміятися" — 104 і т.д. Якщо поєднати споріднені семантичні поля ("плакати", "сльози", "ридати", "голосити", "стогнати", "скиглити") в єдине образно-понятійне поле "плач", то воно зустрілося 445 разів. "Плач — ридання — голосіння — цей страдницький емоційний стан людини просякає більшість рядків "Кобзаря", зумовлюючи специфічну експресивну домінанту, наповнюючи та переймаючи нас трагічним поетовим світовідчуттям", — робить висновок О.Сокол¹⁶. Потім автор слушно пов'язує семантичні сфери інтонаційних образів "Кобзаря" з деякими важливими рисами національно-історичного світовідчуття українського народу. Щодо відбиття цих рис у музичному мистецтві, то воно настільки очевидно, що не потребує доведення.

Досить розповсюдженим і, мабуть, результативним засобом вивчення національного характеру є порівняння протилежних установок або ознак; ми назвали би його методом антитези. Уявлення про це може дати навіть уривок таблиці з даних американського культу-

<i>Установки, характерні для американської культури</i>	<i>Протилежні установки в інших культурах</i>
Природа світу — механічна, раціональна, логічна	Природа світу — духовна, ірраціональна, загадкова
Акцент на матеріальних цінностях	Акцент на духовних цінностях
Акцент на "діянні", тобто зміни, прогрес	Акцент на "існуванні", тобто на збереженні існуючого порядку
Час — гроші; його не можна розтрачувати на дрібниці	Час — різноманітність подій, які ми переживаємо; він повинен приносити радість
Орієнтація на майбутнє	Орієнтація на минуле і сучасне
Короткотермінові плани	Довготермінові плани
Звичайно в центрі уваги — завдання	Звичайно в центрі уваги — люди
Акцент на автономії особистості	Акцент на приналежності особистості до тієї чи іншої соціальної групи
Основа суспільного контролю — законність, переконання, відчуття провини	Основа суспільного контролю — моральні норми, авторитет старших, відчуття сорому

¹⁶ Сокол О.В. Про експресію звукоінтонаційних образів в поезиці "Кобзаря" Т.Г.Шевченка // *Одеський музикознавець* '93. Одеса, 1993. С.30.

ролога Джона Таунсенда, яку склав А.Кармін¹⁷. Впевнено можна твердити, що український читач буде шукати свої ознаки у правій шпальті, бо вона відтворює його менталітет.

Чому склалися розбіжності у розвитку поліфонічного стилю в Україні й на Заході? Чому самостійні поліфонічні жанри увійшли у практику українських композиторів лише з середини ХХ ст.? Чому М.Ділецький не використав теорію Царліно, яку було опубліковано за сто років до "Мусікійської граматики"? Чому Г.Сковорода, який мав музичну освіту, п'ять років "мандрував по Німеччині, Словаччині, Польщі. Слухав лекції знаменитих німецьких професорів, вивчав різні філософські системи, придивлявся до життя..."¹⁸, але не зацікавився європейською музикою? Чому М.Лисенко, досконало володіючи мистецтвом контрапункту, майже не використовував його в своїй творчості? Чому такою непримиренною була конфронтація музичних звичаїв католицької та православної церков? Чому серійна техніка не увійшла у творчу практику українських композиторів? Таких запитань багато й також багато на них відповідей. Існують різні пояснення, теорії, концепції: соціально-економічне відставання колонізованої України, низький культурний рівень населення, виникнення "перерваних епох", циклічна зміна окремих культур, зустрічний потік національних традицій, довільний розвиток окремих культур, боротьба диференційних та інтегративних сил в історії й багато ін. (деякі висвітлювались у працях автора¹⁹). Кожна концепція має свої підстави і дещо пояснює, але жодна не вичерпує питання, а деякі не узгоджуються із історичною дійсністю. Необхідним доповненням, а як для нас, то й базовою підвалиною, має бути глибоке вивчення національного характеру та відповідного музичного менталітету.

Звернемось до характеристики психологічних типів різних культур (див. таблицю вище). Головна опозиція, яку вона виявляє, — це раціоналізм, логіка, матеріалізм (у буденному значенні) з одного боку і духовність, людяність, ідеалізм (моральний) з іншого. Раціоналізм як головна ідея, тенденція, стан західної цивілізації після

¹⁷ Кармін А. С. *Основы культурологии. Морфология культуры.* С.169.

¹⁸ Яременко В. В. *Життя і слово Григорія Сковороди. Вступна стаття*//Сковорода Г. *Сад Пісень: Вибрані твори.* К., 1983. С.10.

¹⁹ Див., наприклад: Мирошніченко С. В. *Полифонические формы и жанры в украинской музыке*//Одесский музыковед'93. С.35–53.

М.Вебера та багатьох його послідовників не потребує аргументації. Важливо зрозуміти, як він виявляється у національних характерах і відповідних музичних менталітетах. Саме розуміння музики істотно відрізняється. Не випадково на Заході музику порівнювали із архітектурою або математикою. О.Шпенглер, наприклад, послідовно запроваджує аналогії між розвитком європейської музики та математикою. Ось лише деякі з його висловлювань: "Далі розкривається внутрішня ідентичність цієї форми мистецтва із відповідним принципом числа. Мистецтво фуґи являє собою певну паралель до аналітичної геометрії... Усі докладності цього (музичного. — С.М.) розвитку можуть бути співставлені з прикладами одночасної математики..."²⁰.

Відомо, що у середньовіччі, коли зароджувалася і формувалася поліфонія, заняття музикою поділялись між "музикусами" і "канторами". Справжніми музикантами вважалися "музикуси", які можуть міркувати про музику; "канторам" — практикам — відводили другорядне, допоміжне місце. Від Гукбальта через "Нове мистецтво" XV ст., потім загадкових канонів нідерландців тягнуться лінії спадкоємності до Шенберга, Ксенакіса, сучасних авангардистів. Це — лінія раціональної формотворчості, конструктивної логіки. Зрозуміло, були на Заході і теорія афектів, і романтизм, були Моцарт і Бетховен, Шуберт і Й.Штраус, але раціоналізм залишався суттєвою ознакою створення і не менше — сприймання музики. Афоризм "музика — стан людини, яка рахує, але не підозрює про це" — міг народитися тільки на Заході.

Конструктивна формотворчість, увага до технології майстерності, врахування універсальних загальноєвропейських принципів і норм музичного мистецтва — цього, зрозуміло, ніколи не цуралась українська професійна музика (згадаємо М.Ділецького). Але розуміння музики як мистецтва, як діяльності людини — інше, воно позбавлене європейського нальоту раціоналізму. Теоретик М.Ділецький вважає: "Музикія есть, яже своим гласом возбуждает сердца человеческие ово к веселию, ово к печали или смешение...". Для України музика — насамперед пісня, наспів, мелос, у яких висловлюється душа, які є часткою самої людини. Пісня для українця — все:

²⁰ Шпенглер О. *Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Образ и действительность.* Минск, 1998. С.339, 340.

"і поезія, і історія, і батьківська могила" (М.Гоголь). "Кожна пісня моя — віку мого день... Кожна стрічка її — мозку мого часть, Думи — нерви мої, звуки — серця страсть" (І.Франко). "Людські пісні, найглибша мука, Найвища радість на землі!" (М.Рильський). "Хотіла б я піснею стати" (Леся Українка). Таке духовне, ідеалістичне, романтичне і навіть ірраціональне ставлення до музики склалося з умов життя, особливостей побуту й мови та всього ін., що являє собою національний характер. Це і є музичний менталітет (склад мислення) українців. Цим і пояснюються розбіжності у формуванні та існуванні поліфонічних стилей та жанрів у творчості українських композиторів, у самостійності оригінальних явищ української поліфонії.

Тому далеко не все, навіть із визнаних досягнень західноєвропейського професіоналізму, приймається і засвоюється українськими композиторами. Лисенко вважав, що "навчатися потрібно задля того, аби знати, як можна писати; однак писати слід, природно, для творчої особистості й для розуміння її народом"²¹. Про принцип відбору засобів виразності, самообмеження як складових частин композиторського професіоналізму, нам вже доводилося писати²². В даній роботі зроблено спробу більш широко поставити проблему, яка досі не одержала достатньої розробки. Ми обмежились тільки її історичним аспектом і виявили суттєві розбіжності у розвитку поліфонічних стилів та жанрів на Заході й в Україні. Ці відмінності, природно, відбивались (не могли не відбитися) на особливостях багатьох поліфонічних творів українських композиторів. Поліфонія існує в українській музиці як поліфонічний стиль, тобто універсальна теорія багатоголосся самостійних мелодичних ліній. У цьому розумінні вона входить як складова частина у європейську музику, в її єдину музично-теоретичну і творчу систему. Разом з тим, у ряді творів проявляються специфічні риси, що надають неповторної своєрідності явищу, яке з повним правом можна назвати "українська поліфонія". Вони відтворюють риси національного характеру українського народу, його музичний менталітет (склад мислення). Во-

²¹ Мірошніченко С.В. *Лейпцігський зошит М.В.Лисенка //Українське музикознавство. В.27. К., 1992. С.95.*

²² Див.: Мірошніченко С.В. *Полифонические формы и жанры в украинской музыке //Одесский музыковед'93. С.35–53.*

ни ясно проявляються у мелодизмі хорових концертів А.Веделя, у своєрідній трактовці теорії контрапункту М.Лисенка, у хорових поемах Д.Леонтовича, в експресивному поліфонізмі Б.Лятошинського, у фольклоризмі подвійної фуги кантати "Весна" М.Скорика, у багатьох ін. оригінальних творах. Подальше вивчення української поліфонії із поглибленням теорії на основі конкретного матеріалу музичних творів — справа майбутнього і, сподіваємося, спільних зусиль музикознавців, культурологів, психологів, літературознавців, представників усіх галузей сучасної вітчизняної науки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Путеводитель по концертам: Словарь наиболее необходимых терминов и понятий. М., 1978.
2. Барвінський В. Музыка//Історія української культури. К., 1994.
3. Герасимова-Персидська Н.О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. К., 1978.
4. Кармин А.С. Основы культурологии. Морфология культуры. СПб, 1997.
5. Козаренко О.В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000.
6. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.
7. Мірошніченко С.В. Лейпцігський зошит М.В.Лисенка //Українське музикознавство. К., 1992. В.27. С.91–105.
8. Мирошніченко С.В. Полифонические формы и жанры в украинской музыке//Одесский музыковед'93. Одесса, 1994. С.35–53.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990.
10. Сокол О.В. Про експресію звукоінтонаційних образів в поезії "Кобзаря" Т.Г.Шевченка//Одесский музыковед'93. Одесса, 1993. С.29–34.
11. Современная философия: Словарь и хрестоматия. Ростов-на Дону, 1996.
12. Современный словарь по психологии/Автор-сост. В.В.Юрчук. Минск, 1998.
13. Современный словарь-справочник по искусству. М., 1999.
14. Тюлин Ю.Н., Привано Н.Г. Теоретические основы гармонии. М., 1965.
15. Философский энциклопедический словарь. М., 1997.
16. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т.1. Образ и действительность. Минск, 1998.
17. Юцевич Ю.Є. Словник музичних термінів. К., 1977.
18. Яременко В.В. Життя і слово Григорія Сковороди. Вступна стаття//Сковорода Г. Сад Пісень: Вибрані твори. К., 1983. С.5–20.

III

Світові постаті в Україні
та українські — в світі

ДІЯЛЬНІСТЬ КАРОЛЯ ЛІПІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Міжнародні контакти мають принципове значення для становлення та розвитку різних галузей мистецтва, в тому числі й музичного. Адже не існує жодна національна культура, здатна розвиватися самодостатньо, в ізоляції від інших, передусім географічно й етноморфологічно зближених середовищ. Кожний народ в духовному (а втім, і матеріальному) плані щось віддає і щось запозичає, перетворюючи у своє власне, специфічно національне.

У процесі культурного взаємозбагачення завжди велика роль належала видатним особистостям. Стосовно україністики з цього погляду особливо багатогранно і значимо вимальовується постать Кароля Юзефа Ліпінського, талановитого польського композитора, диригента, педагога, а передусім блискучого віртуоза-скрипаля, що, концертуючи по всій Європі, конкурував з великим Паганіні.

Цей митець, якого називали "найвидатнішим перед Шопеном" польським музикантом, був біографічно і духовно тісно зріднений з українською землею: він багато черпав з її фольклорних джерел і щедро ділився своїми знаннями й талантом з українським народом.

Кароль Ліпінський народився 30.X (4.XI) 1790 р. в маєтку графа Потоцького — місцевості Радзінь біля Любліна, розташованій на стиках українських і польських земель¹. Його батько Фелікс Ліпінський (1765–1847) був скрипалем, кларнетистом, диригентом поміщицьких капел і вчителем музики спочатку у Потоцьких, а згодом — графів Старжевських у Колтові та Майончинських у Пеняках на Львівщині². Таким чином, дитинство Кароля Ліпінського проходило в умовах життя і побуту українського села, в середовищі, де ши-

¹ Нині Радзінь Підлянський Люблінського воєводства в Польщі.

² Нині Золочівського (Олеського) і Бродівського (Підкамінського) районів Львівської області України. В ряді джерел як місце народження К.Ліпінського вказується село Колтів біля Золочева.

роко лунала українська пісня. Адже відомо, що придворні магнатські капели комплектувалися переважно з місцевих жителів, нерідко кріпосних селян, а в їх репертуарі значне місце посідали обробки народних пісень, здійснювані керівниками оркестрів.

У 1799 р. сім'я переїхала до Львова. Під кінець 1809 р. Кароль Ліпінський, який одержав добру фахову освіту у свого батька, зайняв посаду першого скрипаля (концертмейстера) в оркестрі Львівського театру, а в 1811 р. став його диригентом.

Саме у Львові Кароль Ліпінський виступив зі своїми першими сольними концертами, що принесли йому великий успіх. Вибравши життєву кар'єру скрипаля-віртуоза, він роз'їжджав по всій Європі, однак постійним місцем його проживання залишався Львів.

Ліпінський багато зробив для піднесення музичної культури цього важливого мистецького осередка Східної Галичини. На початку 1810-х рр. він організував тут симфонічний оркестр, що в літні місяці під час проведення контрактних ярмарків влаштовував прилюдні концерти, у 1824–25 — щотижневі абонементні квартетні вечори.

Дороги Ліпінського як концертанта-віртуоза часто вели по Україні. Він неодноразово виступав у Кам'янець-Подільському, Кременці, Одесі, належав до найбільш бажаних і гаряче очікуваних гастролерів, що протягом 20–40-х років XIX ст. постійно запрошувалися на врочистості, пов'язані з київськими контрактами. Знаменно, що приїзд на концерти до Києва у 1846 р. був останньою артистичною подорожжю скрипаля.

Навіть тоді, коли у 1839 р. Ліпінський перенісся до Дрездена, де працював капельмейстером королівської капели, доля зіткнула його з талановитим представником українського народу: у нього три роки вчився геніальний кріпосний самородок скрипаль Артем, котрий став прототипом Тараса у повісті "Музикант" Тараса Шевченка. Збереглося цікаве свідчення важливого впливу особистості Кароля Ліпінського на його мистецтво. Петро Григорович Галаган, власник маєтку в селі Дехтярі на Полтавщині, де Артем був концертмейстером поміщицького оркестру, писав у листі до племінника в 1843 р.: "Дуже радий, що Артемій був для тебе корисним. Скажи йому, щоб він не забував настанов Ліпінського і виконував їх... Признаюся, радий був би його почути"³.

³ ЦНБ України, відділ рукописів Ф.Ш. №11348. С.2. Цит. за статтею: Шамаєва К. Побут Дехтярів (сер. XIX ст.) // Музика. 1984. №6. С.25.

У свою чергу, є всі підстави вважати, що й для Ліпінського контакти з незвичним учнем не пройшли безслідно: спілкування з Артемом, вихідцем з глибин народу й тонким, блискучим музикантом не могли не вплинути на посилення зацікавленості маестро українським мистецтвом, зокрема фольклором, та бажання збагнути його особливості.

У 1859 р. Ліпінський захворів. Відчувши потребу спокійнішого життя, він купує в селі Вирлів (Урлів) на Тернопільщині (нині Зборівського району) невеликий маєток, де й оселяється на постійне проживання. Цікавий штрих у характеристику Ліпінського як митця і людини вносить факт заснування ним у Вирлові однокласної музичної школи для селянських дітей. Навчання велося в ній українською мовою. Ліпінський дбав про забезпечення учнів інструментами, спеціально замовляв для них скрипки у львівських майстрів, добирав викладачів і сам давав уроки скрипкової гри.

Помер Кароль Ліпінський у селі Вирлові 16 грудня 1871 р. Тут, на українській землі знаходиться і його могила.

Життєві обставини, помножені на властиве кожному справжньому музикантові чуйне ставлення до навколишньої звукової сфери, сприяли глибокому зацікавленню Ліпінського українською народною пісенністю: він став безпосередньо причетним до виникнення великої фольклористичної хвилі, що прокотилася по Україні в першій половині XIX ст.

Особливої уваги заслуговує участь Ліпінського в складанні збірника народних пісень Вацлава з Олеська (Вацлава Залеського) "Piesni polskie i ruskie ludu galicyjskiego" ("Пісні польські і руські галицького люду"), надрукованого у Львові 1833 р. З вміщених тут і опрацьованих Ліпінським для голосу з фортепіано 160-ти пісенних мелодій 76 — українські. Серед них три обрядові, одна історична (варіант поширеної по всій Україні пісні про Нечая), багато романсово-ліричних і коломийок. Поряд з автентичними народними в збірнику є чимало пісень літературного походження, які набули в побуті широкої популярності. Наприклад, такі як "Дай же, Боже, добрий час" та "Станьмо, браття, в коло", що протягом усього XIX ст. постійно звучали серед молоді, на товариських вечірках, концертах аматорських хорів і навіть виконували у свій час функції національних гімнів. Вони створені на вірші поета-ченця з Підгорець Юліяна

Добриловського (1760–1825), котрий ще задовго до Маркіяна Шашкевича і літературного відродження Галичини почав писати народною українською мовою. Хто автор явно не фольклорних, "штучних" мелодій цих пісень (одна з них написана в манері полонеза, друга — в стилі бравурних застольних наспівів) — точно невідомо. Можливо, їх створив сам Добриловський, у той час це широко практикувалося. Є проте ще одна цікава гіпотеза, котру висловлює у своїй праці "Початки слави української пісні в Галичині" (Львів, 1927) Василь Щурат: що музику до віршів склав Фелікс Ліпінський, батько Кароля. Адже Добриловський часто бував у селах Колтові та Пеняках, де він працював, і близько спілкувався з керівником поміщицьких капел.

За тогочасною традицією збірник "Пісні польські і руські галицького люду" виконував подвійну функцію: фольклористичної праці й посібника для домашнього музикування. Гармонізація мелодій та фортепіанний супровід, створені Ліпінським — лаконічні й нескладні, безперечно зорієнтовані на виконавські можливості музикантів-аматорів. Композитор строго дотримувався мажоро-мінорної системи, засад гармонізації за допомогою основних функцій I, IV, V щаблів, чіткої квадратної структури, "змушуючи" таким чином фольклорні мелодії вкладатися у заздалегідь визначені схеми. Із стандартами домашнього музикування пов'язана тенденція надавати мелодіям танцювального характеру "під мазурку" чи то "під краков'як". Попри деяку спрощеність і підкорення народних наспівів класичним канонам, все ж помітне прагнення композитора підкреслити їхню етнічну інтонаційно-ладову специфіку. Особливо виразно це проступає в опрацьованні коломийок, завдяки підкресленню акомпанементом характеристичного для них дорійського ладу зі змінним IV щаблем (див. №№133, 134, 139, 140). Цікаво, що в супроводі Ліпінський часто вживає тризвуки з пропущеною терцією, немов прагнучи розхитати "канонічну" визначеність мажоро-мінорної системи.

Збірник Вацлава Залеського — Кароля Ліпінського знайшов широкий резонанс серед української громадськості. Адже він представляв немов зріз пісенного мелосу, поширеного на початку ХХ ст. в Західній Україні. Поміщені тут пісенні зразки співалися в побуті, звучали в хорових обробках, використовувалися для музичного оформлення театральних вистав. Зокрема, їхні аналоги часто

зустрічаються в оперетах і мелодрамах корифея української музики, відомого композитора Михайла Вербицького.

Видання дістало високу оцінку Миколи Гоголя⁴, значне зацікавлення виявив ним Микола Лисенко⁵.

У "Нарисі історії українсько-руської літератури" Іван Франко писав, що збірник мав "значний вплив на галицько-руську суспільність", показавши, що українська мова може похвалитися численими піснями, які "надаються до співання не лише в простій, хлопській хаті, але також у інтелігентнім товаристві"⁶.

В іншій своїй праці — циклі статей "Muzyka polska i ruska", надрукованих у газеті "Kurjer Lwowski" у 1892 р., Франко настійливо підкреслював заслуги К.Ліпінського як збирача народних пісень не тільки польських, а й українських. Зачіпаючи проблему запису і вивчення українських народних мелодій та перераховуючи діячів на цій ниві, він зазначав: "На першому місці слід згадати поляка Ліпінського"⁷.

Кароль Ліпінський є автором музичного опрацювання й іншого пісенного збірника, що має пряме відношення до української культури. Це "Ukrainsky z nutuju Tymko Padurra". Тимко Падурра (1801–1871) — типовий представник мистецтва бардів, пов'язаний з польським магнатським середовищем Поділля та Волині, складав одночасно тексти (переважно українською мовою, хоч зафіксовані латинським шрифтом) і мелодії своїх пісень. У них він прославляв польських князів, видатних полководців, а головним чином — бойовий дух українського козацтва, його звитяги в боротьбі з турками й татарами. Зв'язок з українською народнопісенною сферою проявляється в творчій спадщині Падурри через використання як специфічних образно-мовних зворотів, так і музичних особливостей. Йдеться передусім про запозичення метроритмічних схем і мотивів моторних танцювальних наспівів або ж побутових романсів. Пересмислення Падуррою українського фольклору надто поверхове, позначене певною штучністю: не дарма він заслужив у Т.Шевченка

⁴ Див.: Красильников С.А. Источники собрания украинских песен Н.В.Гоголя// Н.В.Гоголь. Материалы и исследования. Вып.2. М.-Л., 1936. С.377–406.

⁵ Див. лист Лисенка М.В. до Франко О.Ф. від 3/15 червня 1887 р. // М.В.Лисенко. Листи. К., 1964. С.175.

⁶ Франко І. Зібрання творів: У 50-ти т. Т.41. К., 1984. С.273.

⁷ Kurjer Lwowski. 1992. 28.VIII. №240. С.3.

епітет "мізерний". І все ж, діяльність цього придворного барда мала певний вплив на розвиток українського вокального мистецтва. Його твори, нав'язані духом козацької романтики, міцно увійшли в репертуар аматорського музикування, де зайняли місце, аналогічне обробкам народних пісень. Зокрема, в Галичині вони набули значного поширення у формі так званих квартетів — чотириголосних вокальних розкладок.

Перше друковане видання творів Тимка Падурри, здійснене у Львові 1842 р., охоплює лише тексти. Поява у варшавському варіанті збірника 1844 р. нотних записів мелодій, а також фортепіанного акомпанементу — виключна заслуга Кароля Ліпінського. Це підкреслює в примітках до публікації сам автор, Тимко Падурра, визнаючи, що не володіє нотною грамотою.

Є в збірнику "Ukrainsky" і власний музичний твір Ліпінського — "Піснь козацька", написаний до слів вірша Падурри "Гей, козаче, в добрий час". У цілому композиція відповідає псевдонародному стилеві поміщених тут написів. У ній Ліпінський відштовхувався в першу чергу від закличного, бойового змісту віршів. Звідси — домінуюча роль фанфарних мотивів, чітка двочетвертна метроритмічна структура. Водночас привертає увагу наявність характерних інтонаційних зворотів, властивих одному з найзапальніших українських танців — гопакові.

Варто підкреслити, що саме ця героїчно забарвлена пісня з музикою Ліпінського увійшла в число найбільш популярних творів відомого барда. У чотириголосній розкладці вона часто звучала в аматорських хорових концертах, зустрічається в ряді нотних рукописних збірників ХІХ ст. — Е.Менцинського, І.Талапковича тощо.

Український фольклор Кароль Ліпінський сприймав перш за все як музикант-творець. Адже він представляв симбіоз блискучого виконавця і талановитого композитора — явище, поширене в ХІХ ст.: згадаймо, хоч би, Паганіні, Ліста, Венявського.

Ще в молоді роки Ліпінський зробив свій внесок у виникнення перших музично-драматичних творів, де знайшли втілення українські мотиви. Йдеться про його музичне оформлення так званої "чарівної опери" "Syrenu Dniestru" ("Дністрова русалка"), що починаючи з 1814 р. довгі роки йшла на львівській сцені, була поставлена також у Києві та ін. містах. Цей твір був переробкою відомого

зінгшпіля австрійського композитора Фердинанда Кауера "Donauweibchen" (1798). На зламі XVIII і XIX ст. він користувався колосальною популярністю і породив безліч сценічних версій. Львівський варіант належить перу відомого польського драматурга Яна Непомуцена Камінського. Перенесення дії твору з берегів Дунаю на околиці Дністра зумовило появу в ньому українських персонажів, наприклад, дівчини Палажки, що розмовляла зі сцени українською мовою, та ряду забарвлених місцевим колоритом епізодів. У свою чергу це привело до використання Ліпінським в ряді музичних номерів, зокрема, в так званій "сцені руській Гераска з Палажкою" та в "Козацькому танці" українських народних наспівів.

Українські народні мотиви посіли значне місце в різних жанрах музичної творчості Ліпінського, типових для "концертуючих композиторів". Так, в одному з популярних і найчастіше виконуваних його творів — скрипковому концерті D-dur, op.21, названому *Concerto militaire* ("Концерт військовий") використана як тематичний матеріал другої частини мелодія відомої української пісні "Ой я нещасний, що маю діяти". Близький її варіант вміщений, до речі, у збірнику Вацлава Залеського. В одному із епізодів рондо фінальної частини звучить українська танцювальна пісня типу коломийки чи шумки "Трясет ми ся волосся, любить мене Ганнуса". Вона також зафіксована в збірнику "Польські і руські пісні галицького люду", проте подана у творі Ліпінського в дещо зміненому виді: не в мінорній, а в мажорній тональності. Українські мелодії, являючи собою вельми виразні інтонаційно-тематичні утворення, відіграють у загальному музичному контексті "Військового концерту" важливу драматургічну роль. Вони яскраво вирізняються на фоні технічно-віртуозних епізодів, надають музиці специфічного колориту, посилюють її виразальну силу.

Українські мотиви відчутні також в інших творах Ліпінського — скрипковому концерті a-moll, в струнних тріо, у циклі романсів "До Німци" ("До Немена") на вірші Адама Міцкевича тощо.

Російський дослідник скрипкового мистецтва В.Григор'єв, аналізуючи симфонії Ліпінського C-dur і B-dur, музика яких сповнена слов'янської задушевності, підкреслював: "Ліпінський постає... справді народним композитором, що тонко відчуває самотні інтонації галицького фольклору. Хоч сам композитор не застосовує пря-

мого цитування народних пісень і танців, саме аромат їх інтонацій надає подиву гідну свіжість і своєрідність його творам"⁸.

З погляду україністики особливої уваги заслуговує в творчості Ліпінського жанр варіацій. У скрипковій літературі першої половини XIX ст. концертні варіації належали до творів, призначених передусім для демонстрації віртуозної майстерності виконавців. Вони завжди вирізнялися технічною ефектністю і виконувалися, так би мовити, "на публіку". Заради більшої дохідливості музики, як тематичну основу варіацій переважно використовували популярні наспіви, що були "на слуху" — мелодії з широковідомих опер, народні пісні тощо.

Відомо, що під час своїх виступів Кароль Ліпінський, слідуючи утвердженому звичаю, часто виконував варіації на поширені й модні мотиви. Серед них значне місце займали концертні опрацювання українських пісень. Не всі варіації, що належали, очевидно, до прохідного репертуару митця, зафіксовані в його нотографії. Проте вони часто згадуються в рецензіях тогочасної преси, а найважливіше — залишили помітний слід в народній пам'яті.

Свідченням того є, наприклад, ремарка в надрукованому тексті так званої "народної опери" Софрона Витвицького "Два голуби воду пили, а два колотили" (Львів, 1863), де вказано, що між окремими актами оркестр мав "надобно" грати пісню "Не ходи, Грицю, на вечорниці" Кароля Ліпінського з варіаціями до того музикальними"⁹.

Ще більш вагомий доказ популярності творів Ліпінського дає Тарас Шевченко. В російській повісті "Близнець" він розповідає, як один із персонажів, старий Савватій "вынул из ящика скрипку, попробовал струны, а выйдя в большую светлицу заиграл — сначала мелодию, а потом вариации Лепинского на известную червонорусскую песню:

Чи я така уродилась

Чи без долі охрестилась...".

Згадка в повісті "Близнець" твору Ліпінського — не випадкова. Адже в митця такого рангу, як Тарас Шевченко, кожна деталь — це

⁸ Григорьев В. К. *Липинский* // Советская музыка. 1963. №3. С. 101–107.

⁹ Шевченко Т. *Повне зібрання творів: В 10-ти т. К., 1949. Т. 4. С. 66.* Автор подає прізвище композитора в дещо зміненій транскрипції "Лепинский". Наведена в повісті пісенна строфа — уривок популярної пісні "Шумить, гуде дібровонька", поміщеної в збірці "Пісні польські і руські галицького люду" під №109.

певне узагальнення, типізація життєвих явищ. І те, що поет "запропонував" своєму герою, простому сільському скрипалеві грати саме варіації Ліпінського — безперечно говорить про їх значне поширення серед українського люду¹⁰.

Талановита і доступна музика Кароля Ліпінського набула широкого розповсюдження серед різних верств населення України, перетворилась в істотний фактор повсякденного мистецького побуту.

В одній із своїх публіцистичних заміток Іван Франко, підкреслюючи важливе значення створення побутових танців на основі народних мелодій, писав: "Це показує нам ціла громада польських композиторів в роді Ліпінського, Тимольського і др., котрі ними тільки зискали собі славу і популярність"¹¹. Звичайно, важко погодитися з думкою, що Ліпінський здобув лаври прославленого митця виключно завдяки створенню прикладних танцювальних мелодій. Однак, згадка його імені в даному контексті вагомо підтверджує активне суспільне функціонування музики композитора.

Постать одного з найвидатніших представників світового музичного мистецтва Кароля Ліпінського зібрала, немов у фокусі, найважливіші аспекти міжнаціональних музичних взаємин епохи романтизму. Його праця по збиранню й опрацюванню українських народних мелодій, використання їх в інструментальних, вокальних та музично-драматичних творах, сприяли широкому залученню українського етномелосу до професійного мистецтва. А саме це стало важливою передумовою формування української національної композиторської школи як самостійної цільної системи.

З іншого боку, фольклоризми в композиторському доробку Кароля Ліпінського мали значний вплив на демократизацію і популяризацію польської музики. Адже звернення до народнопісенних джерел, в тому числі й українських, означало наближення музичного мистецтва до смаків і вимог широких верств населення, посилювало його громадський резонанс. Таким чином, творча діяльність Кароля Ліпінського ще раз показала, наскільки обмін мистецькими цінностями сприяє збагаченню національних культур.

¹⁰ Відомо, що в 1845 р. Тарас Шевченко слухав гру Артема. Цілком можливо, що скрипаль і виконував варіації свого вчителя. Концертні виступи самого Ліпінського поет міг чути у 1846 р. під час київських контрактів.

¹¹ Зоря. Львів, 1886. №2.

СЛОВ'ЯНСЬКІ ПОГЛЯДИ ТОМАША МАСАРИКА

(зустрічі Томаша Масарика з Іваном Франком)

Стало вже доброю традицією проводити дні слов'янської писемності та культури в Україні. Урочисто відзначаючи це духовне свято, ми згадуємо славні імена, які увійшли в історію слов'янської й світової культури. Серед них ім'я видатного політика, філософа, демократа і гуманіста, соціального реформатора, першого президента Чехословацької республіки Томаша Масарика.

Протягом усього плідного й багатогранного життя Масарик приділяв велику увагу ідеї слов'янства, як в політичному, так і в національному та культурному плані, а також у вирішенні пов'язаних з цим багатьох проблем. За ініціативою Масарика був відкритий Інститут слов'янознавства в Празі. Під час перебування в Лондонському університеті Масарик очолив школу Слов'янських студій, при ньому була там відкрита Слов'янська бібліотека. Масарик стояв біля колиски таких же інститутів у Франції та Англії. Масарик популяризував кращі духовні надбання слов'янських народів у своїх лекціях і виступах в Америці, Німеччині.

Масарика називали філософом гуманізму та демократії. Ромен Роллан про нього писав: "Масарик сприяв відродженню Чехословаччини, він віддав їй свою душу старого гусита. Він і його народ в очах майбутніх поколінь єдині. Жодній людині в Європі не судилося така доля. І найцікавіше те, що йому до колиски цю щасливу долю не поклада якась добра фея. Учень коваля, він викував її власноручно". Американський журналіст Джон Картер у газеті "Нью-Йорк таймс" (11 листопада 1927 р.) називає Масарика апостолом демократії.

Бернард Шоу на запитання анкети берлінської газети, хто міг би стати президентом Об'єднаних європейських держав, відповів: "Безперечно, Масарик і ніхто інший". Взаєминам народів на європейському континенті Масарик приділяв велику увагу і як учений, і як політик та державний діяч. "Великим Європейцем" назвав То-

маша Масарика на конференції в Берліні в 1992 р. доктор наук Яро-слав Опат¹.

Актуальність поглядів Масарика у зв'язку з процесом відроджен-ня єдиної демократичної Європи не викликає сумнівів. Масарик був упевнений в тому, що нова Європа як континент миру та спільної праці народів можлива лише за умови, що в ній будуть забезпечені права малих народів і держав. Згадаємо, як він формулює в цьому історичному процесі роль і завдання слов'янства в роботі "Чеське питання" ("Ceska otazka"):

"Метою кожного з нас є незалежність, але в єдності, наша національна програма — людяність (гуманність). Цій меті має бути підпорядкована і наша тактика. Гуманності треба досягати гуманними за-собами: світлим розумом і гарячим серцем. Не насильством, а миром, не мечем, а плугом, не кров'ю, а працею, не смертю, а життям, відро-джуватись — це наше завдання, в цьому полягає сенс нашої історії, заповіт наших великих предків"².

З великою симпатією Масарик ставився до України, підтримував ідею незалежності українського народу. В роботі "Національна філософія нового часу" ("Narodnostni filosofie doby novejse") Маса-рик писав: "Українці відрізняються від великоросів не тільки своєю мовою, але і своїм господарським ставленням до земельної влас-ності, своїм кліматом і багатством. Українець і за своїм характером відрізняється від великороса внаслідок свого світосприйняття, як добре це показав Гоголь, і для українців великоросійська мова — зовсім штучна"³.

Чималий інтерес для дослідників літератури представляє зустріч і листування між двома "велетнями духу" — Томашем Масариком та Іваном Франком. Франко згадавав:

"Моє спілкування з професором Масариком не було дуже близь-ким і дуже частим, але і про ці зустрічі можна багато розповісти.

¹ Jaroslav Opat (*Ustav T. G. Masaryka, Praha*). "Masarykovo evropanstvi jako pojem a politic-ny program". Реферат був прочитаний 18 вересня 1992 року в Берліні на конференції під назвою: "Die Erneuerung Europas. Fur Aktualitat von Thomas G. Masaryk Philosoph und Politiker, President der Tschechoslovakischen Republik. 1918–1935".

² Masaryk TomaY *GCeska otazka: Snahy a tuzby narodneho obrozene. Dosl.1. Galandeuer. Praha, 1990. S.21.*

³ Masaryk Tomas G. *Nacionalina Problema ta Ukrajnsjke Pitannja. Ukrainsjkaja hospo-darsjkaja akademija v CSR. Podebrody, 1930. S.42.*

Крім індивідуальної зацікавленості пізнати такого видатного мужа, як Масарик, в його особі було і є багато такого, що викликало у мене симпатію і повагу до нього.

Я познайомився з професором Масариком 1893 р. у Відні, коли приїхав туди за власні кошти продовжити університетське навчання. З перших днів я познайомився з професором Муркем, а одного дня в кав'ярні "Централ" мене представили чеським депутатам — професору Масарику і доктору Крамаржу, які в парламенті представляли ідейну опозицію австрійському уряду. З того часу я часто бачив цих депутатів у кав'ярні "Централ", вітався з ними, говорив про різні речі. Одного разу в товаристві доктора Мурка і молодого російського князя Сергія Щербатського я був на вечорі чеської молоді й сидів за одним столом з Масариком. Я мав нагоду поговорити з ним про своє життя та послухати його запальну і розумну промову до молоді, яка тут зібралась. Не пам'ятаю вже, як я пізніше дістав дві визначні політичні лекції професора Масарика: "Наша теперішня криза..." ("Nase nynější krise...") та "Чеське питання" ("Česka otázka..."). Ці статті були видані в політичному органі, який очолював я, журналі "Час" ("Čas"). Перша вийшла в 1895 році, а друга в 1896 році, пізніше були ці статті видані, як окремі книжки.

Перечитавши ці роботи, які свого часу викликали велику увагу не тільки в Чехії, але і за кордоном, я знайшов подібність думок професора Масарика до поглядів і думок Михайла Драгоманова про найважливіші національні та політичні питання.

У 1896 р. я отримав від Масарика його книжку "Карел Гавлічек, прагнення і зусилля політичного пробудження", в якій автор майстерно виклав погляди Гавлічка і основні проблеми чеського національного життя. Свої міркування він розглядав, як подальший органічний розвиток поглядів Карела Гавлічка, цього мученика, який боровся за право вільно думати і писати та відстоювати почуття національної гідності.

До цієї книжки автор доклав аркуш, зміст якого я хочу передати дослівно:

"Шановний пане докторе, знаю, що Гавлічка Ви любите, а тому надсилаю Вам свою книжку. Думаю, що Гавлічек в наш час є добрим порадиником іп

politicus і особливо народам меншим і несамотійним, та я певен, що Ви знайдете те, що відповідає Вашим умовам.

Бажаю всього найкращого.

Т.Г.Масарик.

10.10.1896 р.¹⁴.

У 1901 р. Іван Франко закінчив переклад вибраних поезій Гавлічка і видав її окремою книжкою (Карел Гавлічек Боровський. Вибрані поезії. Переклад Івана Франка). В передмові було подано біографію Гавлічка. Присвятивши цю книжку професору Масаріку, Франко писав:

"Вельмишановний пане!

На перших сторінках цієї книжки, яку я посылаю до світу, дозвольте мені поставити Ваше шановне ім'я, бо Вам належить в значній мірі заслуга в тому, що я її закінчив і видав. Ваша чудова праця про Гавлічка ("Karel Havlicek, snahu a tuzbu politickeho probuzeni". Praha, 1896) разом з Вашими попередніми працями "Nase nynejsi krise" ("Наша теперішня криза") та "Ceska otuzka" ("Чеське питання") освітили мені велике значення Гавлічка для розвитку чеського народу, навчили мене шанувати і захоплюватись цим політичним працівником і борцем, яким раніше я захоплювався як поетом.

Ім'я Гавлічка було мені знайоме ще раніше, з 1884 року, коли я в нарисі померлого професора Первольфа прочитав його спогади про 1848 рік і про те, як чеські діти співали на знайому всім народну мелодію пісню Гавлічка про Шушелку, перекручуючи ім'я Шушелки на "жежулку". Трохи пізніше, завдяки посередництву пана Ржегоржа, я дістав поезію Гавлічка (празьке видання року 1870), а пізніше — ілюстроване видання "Хрест святого Володимира". Не треба і казати, що ці вірші я досить швидко знав всі напам'ять. Вони так співзвучні нашій національній мелодії, що майже злились з нею в єдину цілісність, ця поезія допомагала мені пережити гіркі хвилини в моєму житті, додала мені сили і сміливості не в єдиній тяжкій пригоді. Природно, що з'явилося у мене бажання хоча б деякі з цих перлин чеської літератури перекласти до рідної мови. Але перші спроби не спонукали мене до подальшої роботи. Я зразу ж відчув, яке це намагання. Надзвичайна простота поезії Гавлічка — це тільки поверхня маска; вона криє в собі надзвичайну глибину, сміливість думки, гостроту та епіграматичну точність висловлювання. Та хоча моя рідна українська мова є також над-

¹⁴ Franko I. Moji znosyny z prof. Masarykom// T.G.Masarykovi k sedesatym narozeninam. Praha, 1910. S.16–18.

звичайно багата такими джерелами, якими нас зачаровує поезія Гавлічка, все ж кожен переклад цієї поезії на українську мову був досить складний, тому що — зовсім виняткові правила нашого наголосу, та з інших формальних причин.

Ще одна річ ускладнювала мою роботу. Навіщо і для кого перекладати ці вогняні стріли таланту? Публікувати їх у нас в Галичині? Ви, шановний пане, безумовно не будете дивуватись, якщо я вам скажу, що двадцять років тому видання перекладу цих віршів в Галичині було зовсім неможливе. Ймовірно, що жодна друкарня не взяла б їх до друку. А якщо вони і були б надруковані, не сумніваюсь, що книжка ця ніколи не побачила б божого світла. За часи небіжчика Тааффе пережили ми еру різних конфіскацій, перелік яких міг би бути дуже цікавий, як ряд документів, які збагатили б відому книгу Виснера про історію австрійської цензури. І коли б у Відні вже не було б графа Тааффе, то нашу Галичину бог нагородив би графом Бадені та сама система (пригноблення) утиску вільного слова продовжувалась би з новою силою. Здається, що сьогодні про все це можна говорити, як о *tempi raassati*? Ох це минуле, не таке воно й далеке і ще свіже! Доля цієї книжки покаже, чи дійсно минули ці часи.

Ваша книга про Гавлічка надихнула мене познайомити українську громадськість з цим письменником. Тому що, проти чого були спрямовані його вогняні стріли, ще й досі не переможено, і те, що його допікало, не позбуло й досі свого жала, а тільки змінило форму.

Я переконаний в тому, що ці рани, які передчасно поклали в домовину великого чеського патріота, залишать свій відбиток і на перекладачах його творів і захисниках його думок.

Але це — зайві передчуття. Боятися вовка, не ходити до лісу!

Подаючи українській громадськості переклад вибраної поезії Гавлічка, я бажав би воскресити у цій праці думку, яку Ви, шановний пане, так ясно і так точно розвиваєте у своїх статтях: про те, що поступовий розвиток народу має бути нерозривно поєднаний з розвитком свободи духовної і політичної, проголошувати себе за прогресивного діяча, радикала або соціаліста та водночас ігнорувати і придушувати розвиток якої-небудь нації в ім'я будь-яких "вищих і благородних ідеалів", це означає обманювати той прогрес, радикалізм або соціалізм; якщо народ в ім'я державних або деяких інших інтересів тримають у ярмі, поневолюють і перешкоджають вільному розвитку іншої нації, він копає могилу собі і державі, якій здається, що цей тиск піде на користь.

Ці погляди яскраво випромінюють з кожного рядочка творів Гавлічка, я хотів би зробити близькою і порідненою, саму особу Гавлічка, такою ж близькою і рідною, якою вона є для кожного Чеха.

Дозволю собі закінчити цю передмову таким побажанням: Гавлічка поетичні твори, поки мені відомо, не були перекладені до інших слов'янських мов, за винятком деяких віршів, можливо, що в цьому випадку, переклавши до української мови цю поезію, ми будемо мати щасливу руку, як то кажуть, і поезія Гавлічка буде початком, який відкриє цю скарбницю перлин гумору і сатири. І нехай ми доживемо до тих часів, коли ім'я Гавлічка буде відоме і дороге Слов'янам, як одного з представника провідних борців (воїнів) слов'янського відродження, одного з найяскравішого і найсміливішого творчого духу Слов'янства.

Прийміть, вельмишановний пане, сердечне вітання від щиро відданого Вам Івана Франка"⁵.

Найвищим визнанням діяльності професора Масарика було те, що Іван Франко присвятив йому свою працю з нагоди славної дати — 50-річчя чеського вченого. На той час книжка щасливо пройшла цензурні кордони, була видана у Львові 1901 р., дістала схвальну оцінку в Чехії і, безперечно, радісно була сприйнята ювіляром.

Іван Франко всіляко сприяє популяризації серед українців поглядів та ідей Томаша Масарика.

Свобода слова, свобода думок, завжди і всюди говорити тільки правду відкрито і просто. Говорити про найпекучіші та найболючіші питання. Пізнавати себе і свій народ, порівнювати життя і працю свого народу з життям і культурою інших народів. Бути самокритичним і конкретним, не ховати зло, а викорінювати його, працювати над усвідомленням національної самобутності, шукати не в минулому, а прогнозувати майбутнє.

В 1902 р. Львівська видавнича спілка видає брошуру Томаша Масарика (в перекладі Королєвського) "Ідеали гуманності" ("Idealy humanitni") в популярній на той час збірці "Літературно-наукова бібліотека".

⁵ Havlicek Borovskij Karel. Vybír Poczij, preklad Ivana Franka. Z zitepisom Gavlicka (Visoko povazanomu profesoru T.G.Masariku na dokaz Sciroi prichilnosti prisvjacuje prekladac. Ukrajinsjko-rusjka vidavnica spilka. Ljvov, 1901.

В цьому ж 1902 р. в "Літературно-науковому віснику" Іван Франко повідомляє про заплановані лекції професора Томаша Масарика в Чикаго і підкреслює, що: "Вже з наведеної програми можна пізнати, що ці лекції будуть надзвичайно цікаві не тільки для Чехів, а й для всіх "малих народів" і також для нас"⁶.

З наведених матеріалів зрозуміло, як високо цінував Франко професора Масарика, вченого, політика і мислителя. Людину високоосвічену, енергійну і щиру, справжнього патріота, який не давав себе нічим залякати і прямував своєю дорогою. Свіжим оком Іван Франко побачив, як багато нових ідей вніс Масарик у науку, літературу, політику, в усі сфери культурного життя. Іван Франко був провидцем...

У роки свого президентства Томаш Масарик був захисником української культури, підтримував українську еміграцію, провідних вчених, громадсько-політичних діячів. За межами його країни, в той час у Львові, виходили зі смаком оформлені видання його книг "Добірні думки" та "Світова революція". В Ужгороді 1925 р. був відкритий пам'ятник Томашеві Масарику (скульптор Олена Мандич) у зв'язку з його 75-річчям.

Особа та ім'я Масарика вже після смерті зазнали переслідувань, коли в Чехословаччині новими ідеологами була розгорнута кампанія проти космополітизму, представником якого охрестили Масарика. Розповсюджуються "документи", в яких його називали посереднім буржуазним політиком, прислужником інтересів капіталістичних акул. Його ім'я викреслюється з назв вулиць, інституцій, знімаються його портрети, скульптурні погруддя, забороняють його твори та публікації, книги про нього. Таких же темних і трагічних часів протягом своєї історії зазнала і наша українська культура, коли вірні й віддані сини та незламні борці за її свободу несподівано оголошувались ворогами. Ім'я Томаша Масарика довгий час замовчувалось і у нас. В останні роки в Україні почалося відродження історичної правди, і в цьому процесі наше суспільство все більше відкриває нові матеріали та документи про Першу Чехословацьку республіку, одну з перших демократичних держав у повоєнній Європі, та її Першого президента, видатного державного діяча ХХ ст.

⁶ Див.: Літературно-науковий вісник.1902. ХІХ. С.49–51.

МУЗИЧНО–ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ДИРИГЕНТА І КОМПОЗИТОРА АНДРІЯ ГНАТИШИНА В АВСТРІЇ

Відновлення історично об'єктивної картини художнього буття національної культури на всіх етапах її розвитку — нагальна потреба сучасного мистецтвознавства за умов духовного відродження України.

Нова культурологічна політика України надає можливість згадати і увічнити імена славетних наших земляків, чия скрутна доля примусила їх покинути Батьківщину, жити і творити на чужині.

Видатний український композитор, диригент і педагог, громадський діяч Андрій Гнатишин (1906–1995), проживши поважний людський вік далеко від рідної землі, серцем завжди був із своєю Вітчизною. Його діяльність як композитора і хорового диригента, пропагандиста духовних скарбів свого народу привернула увагу європейських країн, особливо Австрії, до краси української народної та церковної музики. А.Гнатишин писав: "Як довголітній диригент передусім церковних хорів послуговувався я переважно київськими напівами. В цьому стилі старався також компонувати мої оригінальні церковні пісні, опрацьовувати і гармонізувати й наші галицькі напіви"¹.

За життя Андрій Гнатишин був знаним і шанованим композитором і диригентом у багатьох країнах Європи і Америки, але шлях на батьківщину був довгим і болючим. Спочатку Львів вітав свого сина в 1990 р., а в жовтні 1994 р. Київ уперше приймав на рідній землі ушлявленого композитора. В Органному залі відбувся концерт з творів Гнатишина у виконанні Камерного хору імені Б.Лятошинського під орудою Віктора Іконника. Тоді композитору було 88 років.

¹ Гнатишин А. Хор церкви Св. Варвари у Відні// Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії. Відень, 1994. С.162.

Тут і далі цитати подані в правопису першоджерел.

Зал щиро, з великим піднесенням сприймав чудову музику маестро. В той вечір звучала "Служба Божа" для мішаного хору, українські народні пісні в обробці Андрія Гнатишина. Музика композитора, його непересічна особистість справили велике враження й на автора цієї розвідки.

Отримана з рук великого маестро книга "Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії" має його автограф і надпис: "Дар для Центральної наук. бібліотеки Академії наук України. Проф. Андрій Гнатишин. Київ 19.X.1994". Це видання з автографом композитора започаткувало "Фонд документів професора Андрія Гнатишина" в Національній бібліотеці України імені В.І.Вернадського. Під час того ж самого перебування в Києві композитор особисто передав у фонди Музичного відділу бібліотеки рукописи своїх творів. Серед них — партитура та клавір опери на три дії "Олена"², літургія "Служба Божа"³, "Стрілецькі пісні"⁴ та ін. твори для фортепіано, скрипки, віолончелі, обробки народних пісень.

Виконуючи останню волю композитора, його син Ігор Гнатишин передав до Національної бібліотеки особисте книжкове та нотне зібрання професора, його рукописи та видання творів, численні аудіозаписи композицій маестро на грамплатівках і касетах. Як зазначає Ігор Гнатишин, більше ніж 260 оригінальних творів митця у виконанні провідних солістів, хорів і оркестрів були записані на довгограючих платівках⁵. Більшість аудіозаписів українських народних пісень і церковної музики митця зроблено у виконанні хору української церкви Св.Варвари у Відні та солістки Віденського оперного театру Іри Маланюк. Хорові твори Гнатишина були записані в авторській інтерпретації Гнатишина-диригента.

На даний час колекція Андрія Гнатишина бібліографічно обробляється, і подальше дослідження документів і матеріалів митця розкриє нові перспективи вивчення його спадщини.

Згадуючи складний життєвий шлях, що пройшов Андрій Гнатишин, його син зазначає основні етапи становлення митця як ук-

² НБУВ. СНВ. Ф.4. "Андрій Гнатишин". Оп.1. Од. зб.10–13.

³ Там же. Од. зб.9.

⁴ Там же. Од. зб.7.

⁵ *Hnatyszyn Igor. Andrii Hnatyschyn: Records// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.209–211.*

раїнського патріота і професіонала найвищого гатунку⁶. Народившись 26 грудня 1906 р. в селі Чижиків — недалеко від Львова на Галичині (пізніше — частина Австрійської імперії), Андрій Гнатишин отримав професійну музичну освіту у Вищому музичному інституті ім.М.Лисенка у Львові в класі видатних українських музик С.Людкевича, Г.Левицької, Б.Кудрика, пройшов курс філософії у Львівській академії теології. Помітивши великий музичний талант юнака, митрополит Андрій Шептицький у 1931 р. надав йому стипендію для навчання композиції та мистецтву диригування в Новій Віденській консерваторії. По закінченні консерваторії Андрій Гнатишин продовжував студіювати композицію і вокал у видатних віденських професорів, одночасно взявши на себе керівництво хором української церкви Св.Варвари у Відні. З цим колективом пов'язані визначні творчі досягнення митця. В період Другої світової війни Гнатишин співав у хорі й виконував обов'язки диригента в українській церкві в Берліні. А повернувшись до Відня після закінчення війни став диригентом хору сербської і російської церкви, з 1954 р. до кінця своїх днів знову очолював хор церкви Св.Варвари у Відні. За великі досягнення у музично-просвітницькій і творчій діяльності президентом Австрії Андрій Гнатишин був ушанований званням професора в 1963 р. Таким чином, життя і творчість українського митця були пов'язані з соціально-культурним середовищем Австрії, хоча становлення та розвиток особистості композитора проходили на тлі національної культури.

Завдяки невтомній діяльності Андрія Гнатишина, починаючи з 30-х років церква Св.Варвари у Відні стає центром української культури в Австрії. За висловом Гнатишина, "ця церква разом із семінарією була переважним релігійним і культурним осередком, у якому все живим живчиком било українське життя, а одночасно була найкращим лучником між Сходом і Заходом, між культурою і творчістю нашого народу, з одного боку, та культурою і творчістю Відня і цілого Заходу, з другого боку"⁷.

Кожної неділі та під час свят хор церкви Св.Варвари під орудою Гнатишина наповнював співом храм. Розповідаючи про діяльність

⁶ *Hnatyszyn Igor. Andrij Hnatyschyn: A shot biography// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.209–211.*

⁷ *Гнатишин А. Церква Св.Варвари у Відні — місце побуту мощів Св.Йосафата колись і тепер// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.134.*

цього колективу митців-однодумців, диригент зазначає основну мету співаків: "Управа хору постановила виконати ще одне важне завдання: показати нашу музичну культуру і церковну, і світську чужинцям, живучим в Австрії, та широкому світові й тим самим зробити добре ім'я нашому українському народові й привити симпатію"⁸.

На той час у Відні діяло багато українських товариств. Серед них — Українське академічне товариство "Січ", з членів якого переважно складався хор церкви Св.Варвари, "Родина", "Громада", "Єдність", українське католицьке братство Св.Варвари та ін. Видавались газети і журнали. Щорічно святкувались Шевченківські дні. Збори товариств завершувались виступом церковного і світського мішаного хору під проводом Андрія Гнатишина. В архіві композитора залишилась програма 1933 р. святочної академії до річниці незалежності Західної України, де зазначено виконання "В'язанки стрілецьких пісень" у супроводі 2-х скрилок і фортепіано. На академіях зачитувались також музично-просвітні реферати, Андрій Гнатишин виступав з доповідями про творчість Миколи Лисенка, Олександра Кошиця⁹.

Відбувались академії на честь Івана Франка, Маркіяна Шашкевича, на пошану Лесі Українки, на честь кардинала Йосипа Сліпого в залі Італійського культурного інституту, митрополита Андрія Шептицького, з нагоди 100-річчя академічного товариства "Січ" у Відні.

В концерті на честь Т.Шевченка 15 квітня 1956 р., який влаштувало братство Св.Варвари, виступили хор під орудою Гнатишина, оперна співачка Іра Маланюк, піаністка Дарія Каранович (пізніше директор Українського музичного інституту в Ньюарку, США), челіст Богдан Бережницький та Вільгельм Баран (скрипаль Віденської фолькс-опери).

На сторінках періодичних видань "Християнський голос", "Українське слово" Андрій Гнатишин писав про українських виконавців: "Не лишень на українських імпрезах, але й на самостійних камерних концертах грають вони українські твори і причиняються до популяризації української музичної культури"¹⁰. Серед композиторів,

⁸ Гнатишин А. Хор церкви Св.Варвари у Відні... С.161.

⁹ Див.: Данник Т. Диригент і композитор Андрій Гнатишин// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.10.

¹⁰ Гнатишин А. Пам'яті Богдана Бережницького// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.131.

чий твори виконував Богдан Бережницький, Гнатишин називає перш за все Василя Барвінського і Нестора Нижанківського, а також зазначає "Рондо" Бортнянського, Сонату і Тріо Косенка, "Думку", "Весільний фрагмент", "Коліскову", "Коляду" та ін. Гнатишина. На бажання Бережницького Гнатишин дописував фортепіанну партію клавіру "Ліричного концерту" для віолончелі та симфонічного оркестру Барвінського. Цей останній твір композитора дружина Барвінського надіслала Бережницькому для виконання.

Підтримуючи авторитет і просвітницьку діяльність талановитої піаністки Дарії Каранович, Андрій Гнатишин зазначав: "Скільки писала українська і чужинна преса про її фортепіанові концерти у Львові, Варшаві, Празі, Відні й по всій Австрії, а потім по Америці, видвигаючи майстерність її гри! ...Українці шанують її ще й тому, що вона належить до тих митців, які відзначаються не тільки своєю віртуозністю, але й повною відданістю українській музиці та народові. В її концертних репертуарах все домінують твори українських композиторів, вона їх добре знає і добре виконує"¹¹. Тут Гнатишин згадує фортепіанні твори майже невідомого, на жаль, в Україні Володимира Грудина, який останні роки свого життя прожив у США.

На думку Гнатишина, великого значення набуває й діяльність Мар'яна Коця, який видав етнографічний збірник З.Лиська, релігійні твори О.Кошиця, Б.Кудрика. Відомо, що й в наші часи видавнича діяльність М.Коця сприяла публікації сучасної історії української музики Л.Корній та ін.

З особливою любов'ю і шаную пише Андрій Гнатишин про українську співачку із світовою славою Іру Маланюк. В Австрії, зокрема у Відні, Іра Маланюк здобула визначне місце серед діячів музичної культури. У 1965 р. австрійський уряд відзначає її "Почесним хрестом знання й мистецтва". Гнатишин ставить ім'я Іри Маланюк поряд з іменами таких співаків світової слави, як Рената Тебальді, Маріо дель Монако, Джузеппе ді Стефано та ін. Найбільший успіх вона мала в операх "Макбет" і "Тристан та Ізольда" Вагнера під ке-

¹¹ Гнатишин А. Враження з побуту в Америці// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.148.

руванням неперевершеного майстра Герберта фон Караяна. "Виступаючи на великих оперних сценах, вона не забуває концертної діяльності, популяризуючи українську пісню, чим доказує свою приналежність до українського народу. Згадати треба самостійні концерти в залі Моцарта у Відні, в Мюнхені, Цюріху, Лондоні", — пише Гнатишин¹². Співачка, поряд з українськими народними піснями, виконує оригінальні композиції Барвінського, Нижанківського, Волошина, Вахнянина, Лисенка, Гнатишина. Її голос записаний на грамплатівках. Вона виконує з хором Св.Варвари й Віденським симфонічним оркестром народні пісні в обробці Гнатишина "Дума про Нечая", "Діброво зелена", "А мій милий умер", "Умираю, моя мати"; з цим же хором під управою Гнатишина Іра Маланюк співає "Отче наш" у чиказькій "Святій літургії". На фотографії, яку Іра Маланюк подарувала Андрію Гнатишину, бачимо її автограф і напис: "Панові Гнатишинові з сердечною подякою за гарну співпрацю. Іра Маланюк"¹³.

Так, завдяки творчій співпраці двох талановитих митців Європа почула перлини української музики в натхненному виконанні уславленої співачки Іри Маланюк і диригента й композитора Андрія Гнатишина. Отже, не тільки своїми творами та виступами з хором пропагував Гнатишин українську культуру, а й критичними статтями в австрійській періодиці про музично-просвітницьку діяльність видатних співвітчизників за межами України.

Великого значення у пропаганді української культури надавав Гнатишин діяльності хору Св.Варвари на хвилях австрійського радіо. "Студійний відділ віденського радіо набрав на стрічку одну св.Літургію та Вечірню. Для віденського радіо наспівано: "Церковні та народні пісні України", "Воскресні пісні й гаївки", "Українські коляди", "Воскресна Утреня" та "Коляди слов'янських народів". ...При всіх авдиціях пояснюється наш обряд, звичаї нашого народу та характеристика його творчості"¹⁴.

Радіопередачі заохотили настоятелів австрійських церков показати літургійний спів і обряд українців. Хор церкви Св.Варвари був

¹² Гнатишин А. *Наша співачка// Диригент і композитор Андрій Гнатишин*. С.177.

¹³ Там же. С.173.

¹⁴ Гнатишин А. *Хор церкви Св.Варвари у Відні...* С.162.

запрошений виступити в центральному соборі Св.Стефана у Відні. З храму, який збирає до 7 000 людей, "австрійці розходилися із найкращими вражіннями, побачивши і почувши щось нове для себе, незнане і містерійне, чого вже в своїх церквах не бачать, а українці — з оновленим піднесеним духом"¹⁵.

З кожним роком хор церкви Св.Варвари набуває професіоналізму і фахового характеру, за словами Гнатишина. Маєстро наводить цитату з критичної статті газети "Ст.Пельтнер Цайтунг": "В останню неділю січня 1961 р. відбулася Служба Божа в українсько-візантійському обряді, у старослов'янській мові. ...Хоралоподібні священничі співи в респонзоріях, які безпосередньо перенимає хор і розвиває їх, надають дії нечуваного драматизму й мистецького вислову. Хор Св.Варвари — це надзвичайно гомогенне звучне тіло, основане на дуже низьких басах і блискучих сопрано, хор розвинув принадну красу тону"¹⁶.

Хор виконував не тільки церковну, а й світську музику. Високий рівень професіоналізму підтверджує той факт, що хор Св.Варвари запрошують до виступів у найпрестижніших залах Відня та інших міст Австрії. Так з нагоди 100-річчя існування братства Св.Варвари хор з великим успіхом виступив у залі Моцарта за участю українського оперного співака Мирослава Старицького, який приїхав на цей концерт з Парижа. Духовний концерт слов'янської музики відбувся 13 липня 1963 р. у Зальцбурзі на честь міжнародного Кирило-Мефодіївського конгресу. У Відні в залі Брамса хор виступив разом з ушавленою Ірою Маланюк. На концерті в залі Віденської консерваторії 8 травня 1971 р. хор виконав воскресні пісні й псалми, гаївки й народні пісні.

Треба відзначити, що діяльність Андрія Гнатишина мала такий розголос у Відні, що навіть австрійські церкви запрошують його для відправи служби. З цього приводу Гнатишин пише: "Це було 5 лютого 1961 р., можна сказати — історична дата, коли перший раз співають австрійські богослови українську службу божу під управою українського диригента"¹⁷.

¹⁵ Гнатишин А. Хор церкви Св.Варвари у Відні... С.168.

¹⁶ Гнатишин А. Церква Св.Варвари у Відні... С.136.

¹⁷ Там же. С.137.

Свою відданість українській музичній культурі, інтерес до її надбань Гнатишин передає видатним австрійським музикантам, з якими має нагоду спілкуватися. Так, готуючи концерт хору Св.Варвари та Три Маланюк разом з однією з найвидатніших постатей Відня професором Еріком Вербою, Гнатишин спромігся викликати в останнього великий інтерес до України та її історії. Гнатишин пише про ретельне вивчення професором Вербою українських джерел: "Готуючись до концерту, простудіював він все, що було в моїй бібліотеці німецькою мовою: "Історію України" Грушевського і Крупницького, етнографічні збірники Ф.Колесси, статтю д-ра Лиська "Вплив німецької музики на українську", випуски журналу "Ukraine", в яких пишеться про музику, "Ukraine Land und Erde" й інше. І дійсно приємно було почути з уст цього музики правдиву історію українського народу, а також і про розвиток української музики в різних історичних епохах"¹⁸.

В останні роки свого життя Гнатишин не обмежує свою просвітницьку діяльність Австрією. Він подорожує по Сполучених Штатах Америки, виступає в авторських концертах як диригент у Клівленді, Детройті, Чикаго, Філадельфії, Ньюарку. В квітні 1980 р. Гнатишина запрошують до Канади, його концерти з великим успіхом проходять в Едмонтоні і Торонто.

Далеко за межами Вітчизни Андрій Гнатишин прославляв свій народ, українську культуру, присвятивши талант композитора, диригента, громадського діяча-просвітника улюбленій Батьківщині. "Диригенти, як церковних, так і світських хорів, сповнюють велике громадське, культурне й виховне та пропагандне значення. Співаючи в церкві, причиняються вони до піднесення нашого церковного обряду, і він збережеться, як інтегрально пов'язаний з хоровим співом. Молодь, що співає в хорі, пізнає свій рідний обряд, звичаї, свою пісню, мову та прив'язується до свого й не шукає контакту лише з чужими. Хоровими виступами на концертних естрадах, у церквах, радіо і телебаченні та наспіванням на платівки вони знайомлять чужинців з нашою піснею, культурою і з'єднують симпатії нашому народові. А думаю, що працею наших диригентів,

¹⁸ Гнатишин А. *Пісні України// Диригент і композитор Андрій Гнатишин. С.142.*

хорів і співаків-солістів на усіх континентах, вдалося нам широкий світ познайомити з нашою культурою"¹⁹, — так писав про свій обов'язок патріота-українця Андрій Гнатишин. Його творча спадщина, яку складає понад 200 творів різних форм і жанрів, потребує ретельного дослідження, подальшої пропаганди, введення до наукового та культурного обігу на Батьківщині митця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрій Гнатишин. Збірник музичних творів на слова Маркіяна Шашкевича: Ювілейне видання 1811–1911. Вінніпег, 1992. С.347–348.
2. Гамкало І. Гнатишин Андрій// Мистецтво України: Біографічний довідник. К., 1997. С.156.
3. Диригент і композитор Андрій Гнатишин: Матеріали до біографії. Відень, 1994.
4. Залеський О. Мала українська музична енциклопедія. Мюнхен, 1971.
5. НБУВ СНВ. Ф.4. "Андрій Гнатишин". Оп.1. Од. зб. 1–13.
6. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. Мюнхен, 1963.
7. Шульгіна В. Музична україніка. К., 2000.

¹⁹ Гнатишин А. *Враження з побуту в Америці...* С.158.

ТИМКО ПАДУРРА — УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКИЙ БАРД XIX СТОЛІТТЯ

Українсько-польські, польсько-українські стосунки продовж століть були винятково складними, напруженими і драматичними. Разом з тим, взаємозв'язки і взаємовпливи, що простежуються на сімейному, побутовому, мовному, культурному та інших рівнях тут були надзвичайно тісними і часто плідними. Такі контакти в сфері літератури, поезії та музики відзначалися особливою інтенсивністю у XIX ст. в період становлення національних романтичних шкіл, коли предметом постійного зацікавлення і глибокого вивчення митців стала народна творчість не тільки свого народу, але й інших народів, зокрема сусідніх. Саме такий процес спостерігається у польській літературі і музиці XIX ст., коли ряд польських письменників, поетів і музикантів звернулися до української тематики, народної поезії і музики, а деякі навіть писали українською мовою. Зворотній процес спостерігається і в українській літературі, в першу чергу, — галицькій. Тоді в польській літературі, поезії і музиці постає цілий напрям, який дістав назву українського.

Цікавою і показовою в цьому плані може бути постать польсько-українського поета-пісенника, самобутнього барда-теорбаніста — Тимка Падурри, який відіграв важливу роль у процесі становлення української літературної мови і українського солоспіву. Не даремно І.Котляревський, познайомившись з Падуррою і його віршами, писав: "Херувимий твій голос! Дії наші в твоїх піснях загомонять — та не воскреснуть!.. Анафема! Будь проклят, хто їх гноєм присипає!"¹.

У першій половині XIX ст. Падурра був широковідомим в Україні та Польщі, а його поетично-пісенна творчість у рукописах розпов-

¹ *Твори Маркіяна Шашкевича і Якова Головацького (з додатком творів Івана Вагилевича і Тимка Падурри)*. Львів, 1913. С.426–427.

сюджувалася блискавично. Про це свідчать відгуки багатьох його сучасників, зокрема вірш його шкільного товариша, польського поета А. Олізаровського:

*"Та то уся Україна
Бринить думками Падурри,
На подільські вже там гори,
Аж попід самі хмари,
Линуть думки наші".*

(Переклад. — Т. Г.)

Вияткова популярність віршів і пісень Падурри, інтенсивна виконавська діяльність, бурхливі драматичні колізії життя, що тісно переплелися з трагічною долею Польщі ХІХ ст., зробили його постать легендарною, майже міфічною. Тому-то деякі історики літератури навіть сумнівалися в реальності його існування, вважаючи що це якась містифікація.

Насправді Падурра — реальна, цікава і далеко неоднозначна постать. Він справжній польський шляхтич, патріот, внук конфедерата, посіченого росіянами, син учасника повстання Костюшка, який брав активну участь у визвольній боротьбі поляків у першій половині ХІХ ст. Разом з тим, він, член київської масонської ложі "Об'єднані слов'яни", можливо, одним із перших неукраїнців підняв свій голос на захист поневоленої України. Він захоплювався українською народною піснею, звертався до української тематики, історії, писав українською (в латинській транскрипції) і польською мовами.

У своїй любові до України і повазі до її народу Падурра багато в чому нагадує польського письменника ХХ ст. Єжи Єнджиевича, автора блискучого роману "Ночі українські або родовід генія", присвяченого Т.Шевченку. Цікаво, що в цій книзі багато сторінок присвячено саме Т.Падуррі.

Томаш Падурра² (21.12.1801—20.09.1871) народився в шляхетській родині середнього достатку. Батько — Ян Падурра служив коморником (землеміром). Мати, Анеля з Пашковських — мазурка з Плоцька. Томаш отримав прекрасну гуманітарну освіту у Вінницькій гімназії і Кременецькому ліцеї. Він володів кількома іноземними мовами (перекладав польською "Чайльд Гарольда" Байрона). Ще в роки навчання за-

² Падурра себе називав то Томашем, то на український лад — Тимком. Прізвище писав з двома "r". В українських виданнях зустрічаємо одне "р".

цікавився історією Польщі і України, українською народною піснею, зокрема історичною, та думою. Цьому сприяло оточуюче середовище і його найближчі друзі (С.Гюшинський, Л.Совінський, Ф.Ковальський, С.Осташевський, М.Гославський). Особливу роль у формуванні світогляду Падурри-поета відіграли: збирач українського фольклору З.Доленга-Ходаковський, письменник Т.Заборовський і особливо високоосвічений митрополит Євгеній (Болховітінов), справжній науковець, знавець історії, культури, літератури, зокрема Польщі та України. Ще в роки навчання Падурра почав писати вірші, причому двома мовами.

Життєву і творчу долю Падурри після закінчення ліцею багато в чому, вирішило таємне зібрання під Києвом польських патріотів, членів ложі "Об'єднаних слов'ян" і російських декабристів. На ньому Падурра виголошує палку промову на захист поневолених українців, вимагаючи пошанувати "права господаря хати, в якій ми зібралися"³. На цьому зібранні юнак знайомиться з незвичайно ексцентричним магнатом, графом Вацлавом Жевуським (Ржевуським, 1785—1831) — мандрівником, літератором і композитором, який у Віденському університеті вивчав арабську і турецьку мови, мандрував по Близькому Сходу, втративши майно, жив у конюшні або бедуїнському наметі, називаючи себе Еміром. Не без впливу Падурри, останній захопився козацтвом і уявляв себе гетьманом, роблячи виїзди у степи в оточенні своєї свити, одягненої в козацькі строї. У своєму маєтку в Саврані на Поділлі Жевуський створює школу лірників і теорбаністів, яку очолює Падурра. Про Жевуського складають поети вірші, оди й пісні. Саме йому присвятив свого вірша "Tarus" А.Міцкевич.

З 1825 р. Падурра або живе в маєтку графа як придворний поет і бард, або, переодягнувшись у селянський одяг, з теорбаном в руках мандрує по Україні, прагнучи своїми патріотичними піснями підняти українське селянство і рештки козацтва разом з поляками на боротьбу з російським царатом. Саме тоді його рукописні вірші та пісні набувають широкого розповсюдження в Україні й Польщі, а сам автор стає винятково популярним і шанованим.

Після поразки польського повстання 1831 р., смерті його друга та покровителя Жевуського і 14-місячного ув'язнення⁴ в житті Падур-

³ Політика і культура. К., 1999. №25. С.23.

⁴ У тюрмі він симулює божевілля, завдяки чому уникає довічної каторги. Суд позбавляє його дворянства.

ри настапує злам, погіршується стан здоров'я, він стає замкненим і відлюдкуватим. Навіть поширюються чутки, що він застрелився. З тюрми, як психічно хворого, його випускають під опіку старшого брата. Як "неблагонадійний" він знаходиться під постійним наглядом царської охоранки. Йому відмовляють у державній службі. Деякий час він працює домашнім вчителем, переїжджаючи з одного маєтку в інший.

У кінці 1840-х років Падуррі раптом поталанило: він виграє значну суму грошей в лотереї, що дозволяє йому здійснити подорож по Європі. У 1848 р. потрапляє на празький Всеслов'янський конгрес, знайомиться з видатними особистостями, зокрема в Італії — з Дж.Мадзіні. Але негаразди і в мандрах не покидають Падурру: пропадає багаж і цінні рукописи, а через політичні переконання його примушують терміново покинути Італію, а потім і Львів.

Сучасники залишили рельєфний словесний портрет Падурри в зрілому віці: "Був зросту вище середнього, тонкий і зграбний, чоло мав високе, обличчя стягнене, бліде, трошки віслувате, але при цьому поважне і сумне, очі темні, пронизливі, погляд значущий, повний спокою й туги, ходу легку... Пам'ять мав видатну, в розповіданні був цікавий і невичерпний... з природи мрійник, сильної фантазії, серця чутливого, розум мав схильний більш до медитації, ніж до роботи і справ реального життя"⁵.

Маючи власний будинок у селі, але не маючи сім'ї, Падурра постійно живе в родині приятелів, які його радо приймають, і вмирає у 1871 р. поміж чужими, в домі дідича М.Васютинського.

Розквіт його поетично-пісенного таланту припадає на другу половину 1820-х — початок 30-х років. Після поразки польського повстання 1831 р. його творча активність спадає. Постають переважно польськомовні вірші, сповнені туги, суму, болю і жалю. Наприклад, вірш "Dom", 1852 р.:

*"Минув рік, за ним другий — проходять болісно,
Нехай Бог не дає більше ні терпінь, ні бажань.
Тільки жити з собою, вічність оглядаючи
В небесах, діях та у сні".*

(Переклад. — Т.Г.)

⁵ Гнатюк В. Тимко Падурра. Харків, 1933. С.41–42.

У 1840-х роках Падурра, нарешті, починає готувати свої твори до друку, але цензор знімає більшу половину рукопису, і видання затримуються. У 1842 р. без згоди автора у Львові виходять "Pienia Tomassa Padurru", чомусь сюди потрапляють вірші й інших поетів.

Фактично першою авторською друкованою збіркою була "Ukrainki z nutoju Tymka Padurru", що вийшла у Варшаві тільки у 1844 р. Усі інші видання — посмертні: "Pysma Tymka Padurru" (Львів, 1874), "Співанки Тимка Падури. Ч.І" (Коломия, 1878). Крім цього твори Падурри друкувалися в різних українських альманахах: у 1913 р., у Львові — в поетичній збірці авторів "Руської трійці"⁶ і в 1989 р. у Києві в збірці "Українські поети-романтики"⁷.

За життя Падурри, як і після смерті, довкруги його постаті та поезії в літературних польських, українських і російських колах вирували бурхливі пристрасті. Критики вкрай суперечливо визначали його місце в літературному процесі ХІХ ст., по-різному оцінюючи його поетичний дар, зміст творів, поетичну мову тощо. Якщо одні польські критики вважали, що Падурра — самобутнє явище польської літератури, порівнюючи його з В.Залеським, називаючи "знаменитим поетом" (Василевич), "камертоном нашої (польської. — Т.Г.) поезії" (В.Поль), "великим народним поетом" (Поруї), "українським Гомером" (Пшиборовський), то інші — відносилися до нього різко негативно (Брікнер, Зданевич-Совінський, А.Гриф та ін.). Двояким було відношення до Падурри й українських літераторів і критиків. Поважали та навіть перебували під його впливом галицькі письменники-будителі — М.Шашкевич, Я.Головацький, І.Вагилевич. А інші вважали, що він "льстит украинцам" (М.Куліш), "пиит-нахлебник" (М.Драгоманов), "мізерний поет" (Т.Шевченко) та ін. Нищівно розправилася з Падуррою і російська критика — стаття в енциклопедичному словнику Брокгауза і Ефрона, стаття Ф.Ревіта та ін. І це було закономірним. Частина польської критики не могла подарувати Падуррі його звернення до української тематики і мови, українські критики — перекручень, неточностей і специфічного тлумачення історії України, історичних постатей, а російські — польського патріотизму, участі в повстанні 1831 р., як і любові до України. Отже, в оцінці критиків творчості Падурри в нерозривному клубку пе-

⁶ Твори М.Шашкевича і Я.Головацького. Львів, 1913.

⁷ Три останні видання вийшли кирилицею.

реплелися національні, соціально-політичні і, накінець, чисто мовні та поетичні проблеми. Тон і висловлювання критиків часто грішать емоційним сприйняттям його доробку і, переважно, частково або повністю позбавлені наукової об'єктивності. Головне, що майже усі вони, трактуючи твори Падурри як чисто поетичні, припускалися однієї і тієї ж помилки. Його поезія це — особливий жанр так званої "співаної поезії", призначеної не до декламації, а до вокального інтонування, яка живе і розвивається за своїми власними законами і нормами. А Падурра — поет-пісенник, поет-бард.

Фактично першим, хто розглядає поезію Падурри як співану, є В.Гнатюк. Він ставить закономірне запитання: "Через що ж так кострубато при читанні виглядають Падуррині вірші, чому вони видаються такими немелодійними? Невже Падурра, що так кохався в народній поезії і, без сумніву, її відчував, мав таке немусичне вухо до власної творчості?"⁸. І тут же справедливо підкреслює: "Ключ до розв'язання цього питання дав нам сам письменник у виданні 1844 року, долучивши до всіх видрукуваних поезій ноти, мов інструктуючи нас, щоб ми не зважувались декламувати, а щоб уживали їх для співу"⁹.

Крім цього, специфіка версифікації, як і "неправильні" наголоси в українських віршах Падурри походять з особливостей поезики української народної пісні¹⁰, що найчастіше слугувала йому джерелом натхнення і зразком до наслідування. Про це свідчить не тільки мелодика його вірша, але й часте "перегукування" з народнопоетичними образами, метафорами, паралелізмами, а також множинність варіантів одного і того самого вірша¹¹.

Що Падурра свою поезію трактував як співану, свідчить його єдина авторська збірка "Ukrainski z nutoju Tymko Padurra", яку він присвятив своєму товаришу, про що свідчить дедикація: "Na czesc Romanowi z Koszyrz i pamjatku naszych lit molodych prypysuje T.Padurra".

У примітці до "Пісні козацької" ("Pisn Kozacka") він чітко вказує, що першим його мелодії на ноти поклав В.Жевуський, бо сам поет

⁸ Гнатюк В. Тимко Падурра. С.113.

⁹ Там же. С.113—114.

¹⁰ В українських народних піснях наголоси слів можуть співпадати або ні з музично-ритмічними.

¹¹ Інколи це було викликано і цензурними застереженнями, коли в тексті замість росіян з'являлися турки чи татари.

не знав нотної грамоти. А Кароль Ліпінський "Ukrainski" гармонізував. "Кільканадцять років тому Емір, — пише Падурра, — почувши мою поезію, в моєму виконанні, першим поклав її на ноти (бо я не знаю нотної грамоти), записуючи лише мелодію. Відтак (...) відомий в Європі наш земляк Кароль Ліпінський, опрацював їх і додав супровід"¹².

Падурра винятково ретельно готував свої "Ukrainski" до друку, про що свідчать ґрунтовні, на 37-ми сторінках, польськомовні Przurisy (Пояснення), в яких він зупиняється на особливостях української фонетики і її регіональних відмінностях, вважаючи, що в наддніпрянській Україні розмовляють "najprekniejszem narzeczem" (найпрекраснішим діалектом), а в західних регіонах (Україні Польській) "Maje mowe zepsuta dialektami Polskimi, ...Bialoruskim." (Мають мову зіпсуту діалектами польськими, ... білоруським)¹³. До кожної пісні автор додає більше чи менше пояснення щодо зображуваних подій чи постатей, тлумачить окремі рядки, слова і назви. При цьому його розуміння історії України, ролі її історичних постатей, як і теорія походження українців і козаків є часто винятково суб'єктивними, плутаними і помилковими.

"Ukrainski" видані двома мовами — польською і українською. Причому його україномовні вірші, незважаючи на деякі архаїзми і полонізми, свідчать про те, що він добре знав тодішню українську мову. Збірку "Ukrainski" складають 12 пісень, основний зміст яких вже в самих назвах: "Kozak" ("Козак"), "Koszowy" ("Кошовий"), "Nyzowec" ("Низовець" — той, що живе нижче дніпровських порогів), "Lissowczyk" ("Лісовчик" — від Олександра Лісовського), "Siczowuj" ("Січовий"), "Czajka" ("Чайка"), "Daszkiewycz" ("Дашкевич"), "Hostyne u Iwoni" ("Гостина в господаря волоського Івоні"), "Weslari" ("Веслярі"), "Handzia z Samary" ("Гандзя з Самари"), "Pisn Kozacka" ("Пісня козацька"), "Roman z Koszyru" ("Роман з Кошири" — Роман Любартович — князь Коширський). Його лірика оспівує героїчні історичні моменти боротьби поляків і козаків проти татар, славні історичні постаті, переважно польські. Вона закликає до єднання поляків і українців у боротьбі проти спільних ворогів, закликає обидва поневолені народи зберігати історичну пам'ять про своє славне ми-

¹² Padurra T. *Ukrainski z nutaju*. Warszawa, 1844. S.182.

¹³ Там же. С.125.

нуле, адже від нього залишилися лише "пісні, могили і прах". Рідше в піснях зустрічається лірико-побутова тематика: туга козака за коханою, радість зустрічі ("Кошовий"), або ж — сум дівчини за козаком ("Гандзя з Самари"). Але, незважаючи на лірико-поетичну першооснову, їх музичне втілення — розмаїте. Тут є і ліричні пісні ("Чайка", "Гостина у Івоні", "Веслярі", "Гандзя з Самари", "Роман з Кошири"), і танцювально-жартівливі ("Козак", "Кошовий", "Низовець", "Ліссовчик", "Січовий", "Дашкевич"), і маршові ("Піснь козацька").

Мелодика пісень Падурри, як і вірші, нескладна і доволі скромна, переважно квадратної структури (4 + 4), невелика за діапазоном (від октави до квартдецими), в якій переважає секундово-терцевий, терцевий рух або по звуках тризвука чи септакорда. Стрибки на кварту, квінту, сексту, септіму, октаву трапляються в ній нечасто, динамізуючи доволі плавний розвиток мелодики. А форшлаги, морденти та інколи пунктирна ритміка надають їй характеру грайливої граціозності. У піснях переважають помірковані темпи (*Allegretto*, *Moderato*, *Andantino*, *Maestoso*) і танцювальні розміри (2/4, 3/4, 4/4, 6/8), характерні для розповсюджених у той час танців: шимки, польки, коломийки, вальса, марша, полонеза. Нескладний ритмічний малюнок час від часу "розцвічується" пунктиром або ж тріолями. Майже усі пісні написані в мажорі з невеликою кількістю знаків (до чотирьох). Виняток становлять лише пісні модуляційного плану, а саме "Дашкевич" (F-dur — d-moll) і "Гандзя з Самари" (G-dur — e-moll).

Мелос пісень Падурри — це сплав інтонацій українських народних пісень (жартівливих, танцювальних, ліричних) та міських побутових з європейською пісенно-аріозною, інструментальною, танцювальною музичною традицією, в першу чергу, польською, австро-німецькою та італійською. Так, "Козачок" дещо нагадує українську жартівливу пісню "Гей у полі вишня" і разом з тим, польку, "Кошовий" — українську історичну пісню "Максим, козак Залізник", "Низовець" — своєрідний гопачок, "Ліссовчик" — українські дитячі ігрові пісні, "Січовий" — українську веснянку "Ой на Івана та й на Купала", "Чайка" — європейську оперну арію і українську ліричну пісню "Скажи мені правду, мій милий козаче", "Дашкевич" — вальс і українську побутову пісню "Ой не світи, місяченьку", "Гостина у Івоні" — європейську оперну арію і побу-

тову салонну пісню, "Веслярі" — міську побутову пісню, можливо, італійську, "Гандзя з Самари" — європейську ліричну діалогічну баладу романсово-аріозного характеру, "Пісня козацька" — урочистий марш і полонез, "Роман з Кошири" — польську і австро-німецьку колядку. Це лише побіжна і доволі поверхова спроба визначити витоки, інтонаційне джерело тієї чи іншої мелодії Падурри, який відбирав для своїх пісень найбільш розповсюджені в той час "поспівки" або "мотиви" тієї музики, що звучала повсякденно, зокрема в шляхетському побуті.

Мелос пісень Падурри, очевидно, залишався на рівні практики багатьох тодішніх музикантів-пісенників, в першу чергу, теорбаністів, зокрема представників відомої польської родини Відортів, придворних князя Е.Сангушки на Волині: Грегора (1764–1834), Каетана (1804–1852) та Франца (1831 — бл. 1890). Падурра був знайомий з двома останніми, разом з ним вони часто виступали, виконували його пісні та власні твори на його тексти. З їхнього репертуару до нас дійшло лише декілька¹⁴. Найбільш цікавою є пісня Падурри "Про Ревуху" (Жевуського. — *Т.Г.*). Вона, як ні одна з циклу "Ukrainski" інтонаційно виростає з глибинних народнопісенних першоджерел, і тут, як підкреслює М.Лисенко, "чути епічний настрій, молодечтво, бадьорість духу степового лицаря, який поринув у свої думки. Таку думу можна було б підслухати в козацькому обози"¹⁵.

Фортепіанна партія в збірнику написана К.Ліпінським, є коректно економною: переважає акордова фактура, рідше з'являються фігурації. Такою ж є і гармонічна мова. Правда, в ній то тут, то там з'являються "гармонічні пікантності". Наприклад, S після D в пісні "Лісовчик", закінчення на тонічному септакорді в "Гандзі з Самари" або на D₇ з квартою і секстою в "Пісні козацькій". Цікаво, що, опрацьовуючи пісні Падурри, К.Ліпінський постає тут більш винахідливим, ніж в роботі над збіркою "Waclawa z Oleska" (виданій у Львові у 1833 р.). Дивує факт, чому винятково коректний Падурра не вказав ім'я К.Ліпінського на титульному листі і згадує про його співавторство лише в поясненнях. Можливо, це була вимога редактора і упорядника збірки або ж тодішня традиція. Якби не величез-

¹⁴ Записали їх від Ф.Відорта М.Лисенко та А.Русов.

¹⁵ Лисенко М. Про торбан і музику пісень Відорта//Лисенко М.В. Про народну пісню і народність в музиці. К., 1955. С.22.

на популярність пісень Т.Падурри, то, очевидно, К.Ліпінський, який був винятково зайнятим виконавською і композиторською діяльністю, не погодився б бути співавтором поета. Разом з тим, редакція Ліпінського є свідченням поваги відомого музиканта до творчості Падурри.

Танцювальний характер пісень Падурри, поміркований темп, мажорний лад були регламентовані специфікою інструмента — теорбана, у супроводі якого вони виконувалися, а також особливою манерою їх ансамблевого виконання.

Теорбан¹⁶ з Італії потрапив зразу у Польщу, а відтак в Україну і Росію, набувши широкого розповсюдження у XVII—XIX ст. серед польської шляхти, козацької старшини і міщанства, тому в Україні його інколи називали "панською бандурою". Теорбан використовувався як сольний інструмент, але частіше, як акомпануючий до співу соліста чи ансамблю. У перших двох випадках виконавець тримав інструмент на колінах і грав двома руками. Коли ж виступав ансамбль з 6-ти або 12-ти придворних козаків, то виконавська техніка значно ускладнювалася, тому що музиканти одночасно співали, танцювали і пригравали на теорбанах, то піднімаючи інструмент до плечей, то опускаючи його. При цьому вони мусили виконувати 14 фігур козака (танцю) і ще "вприсяди". Для навчання таких теорбаністів-ансамблістів у панських маєтках навіть були обладнані спеціальні кімнати з шнурками, що прикріплювалися до стелі.

Саме таким ансамблем теорбаністів у домі графа Жевуського керував Тимко Падурра, виступаючи з ним у різних магнатських домах. Для своїх сольних виступів, а він мав прекрасний голос, як і для ансамблю теорбаністів, Падурра і складав свої пісні, про що красномовно розповідають рядки вже раніш цитованого вірша Олізаровського:

*"...Як сяде на канаті
Серед кімнати з козаками,
Як потягне по торбані
Білою рукою, а очима
Соколиними*

¹⁶ Теорбан (у деяких авторів — торбан) — струно-щипковий інструмент, різновидність басової лютні, мав 25–60 жильних струн. Основний стрій — мажорний, а мінорний вимагав спеціального перестроювання.

*По козацьких лицях гляне
Нехай в тебе серце захолоне
Від вечора, не захолоне
І до ранку. — Коли дванадцять
По торбанах разом вдарять
То на тобі, як на траві,
Рясною рососою луна спаде.
Твоїм серцем думкою говорив
Пан Падурра, думки вчив:
Та й дався ж бо їм взнаки, ой! Докучив
Тією наукою; але ж і навчив".*

(Переклад. — Т.Г.)

Поетично-музична спадщина Т.Падурри є цікавою і оригінальною часткою як української, так і польської культури. Вона, залишаючись на рівні бардівської, безперечно, не могла змагатися з високими досягненнями польської чи української поетичної школи XIX ст., яку очолили А.Міцкевич і Т.Шевченко, чи композиторської, яку заклали Ф.Шопен і М.Лисенко. Але вона багато в чому, як і творчість польських поетів-романтиків українського напрямку К.Бродзінського, М.Грабовського, А.Мальчевського, розширила і збагатила зміст, тематику і колорит польської поезії, а в Україні, особливо в Галичині, стояла поруч із творчістю засновників української галицької поетичної школи і літературної мови, як і польських композиторів-аматорів так званого "польсько-українського напрямку" — В.Заремби, Д.Бонковського, А.Шашкевича.

Пісні Падурри, як і багатьох поетів-бардів, значно стимулювали в першій половині XIX ст. в Польщі і в Україні розвиток професійної художньої пісні, значно збагатили репертуар для домашнього музикування і відіграли певну історичну місію в свій час. До його спадщини зверталися продовж XIX і на початку XX ст. не тільки виконавці і слухачі, але й як польські, так і українські поети, письменники, драматурги, використовуючи її в своїй творчості, часто навіть забуваючи про самого автора. А деякі пісні Падурри надовго пережили свого творця. І тому ім'я Тимка (Томаша) Падурри заслуговує, щоби воно вийшло із забуття, заслуговує шани і належної пам'яті як в українській, так і в польській культурі, і в першу чергу — в музичній.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булат Т. Український романс. К., 1979.
2. Вишняускас А. Куди не глянь — усюди масони // Політика і культура. 1999. № 25.
3. Гнатюк В. Тимко Падурра. Харків, 1933.
4. Григорьев В. Кароль Липинский. М., 1977.
5. Єнджиевич Є. Українські ночі або родовід генія. Торонто, 1980.
6. Історія української музики: В 4-х т. К., 1989—1992.
7. Лисенко М. Про торбан і музику пісень Відорта // Лисенко М. Про народну пісню і народність в музиці. К., 1955.
8. Равита Ф. Фома Падурра // Киевская старина. К., 1889. Сентябрь (Т. XXVI).
9. Ревуцький Л. Козацькі пісні / Ред. Д.Ревуцького. К., 1927.
10. Русов А. Теорбанисты Грегор, Казтан и Франц Видорты // Киевская старина. К., 1892. Кн.2.
11. Твори Маркіяна Шашкевича і Якова Головацького (з додатком творів Івана Вагилевича і Тимка Падури). Львів, 1913.
12. Українські поети-романтики. К., 1989.
13. Padurra T. Pysma. Lwiw, 1874.
14. Padurra T. Ukrainski z nutoju. Warszawa, 1844.

УКРАЇНСЬКИЙ КОМПОЗИТОР У ФРАНЦІЇ — МАР'ЯН КУЗАН

Єдиним українським композитором, що є представником іншої нації, став Мар'ян Кузан. Бойко з походження (народився в Ісаях коло Турки на Львівщині 29 вересня 1925 р., отже саме на цей час припадає його 75-річчя), у дворічному віці він став з батьками французьким емігрантом. Вже на новій землі народилася його сестра Стефанія, яка стала пізніше дружиною знаменитого графіка Якова Гніздовського.

Від дитинства українські й французькі впливи органічно переплелися в Мар'яна Кузана у єдине ціле, — карпатський фольклор у співі матері, професійне навчання гри на скрипці, фортепіано, гітарі, духових інструментах, також вокалу. Саме практичні знання у галузі музичного виконавства спрямували його творчість у жанрах і стилістичній мові. Після закінчення Паризької консерваторії у Джорджа Дандельо, учня Форе, Кузан працює з різними камерними ансамблями, переважно духовими, і сам їх створює, пише для них музику. Займається й естрадою на Монмартрі.

Перше схвалення творчості Кузана мало місце також у Парижі 18 березня 1951 р. в симфонічному концерті. У ньому він був і диригентом, і автором творів, які тепер, до речі, цілковито не визнає, а були це "Прелюдія і Заклик Асклепіоса" для голосу і короткий балет "Неділя", — частина авторського щоденника. А на протилежному кінці творчого шляху — кантата "Для любові до людини", написана на замовлення французького уряду, виконана у 1984 р. в катедрі міста Шартр (варто побачити в телезапису чи на фото, яку величезну аудиторію зібрав цей твір). У 1988 році з таким самим тріумфальним успіхом у головному концертному залі Америки, в Лінкольн-центрі у Нью-Йорку прозвучала ораторія "Неофіти" за поемою Шевченка. У 1990 р. на сцені паризького Театру Кастилії відбулася прем'єра балету Кузана "Велике вигнання", а у 1992 р. опера міста Тур поставила "Спокушування Св.Антонія".

Творчість Мар'яна Кузана різноманітна за жанрами і стильовими ознаками. Причому її неможливо систематизувати згідно з класичними нормами тих чи інших виконавських складів. Жанровий діапазон простягається у нього від великих вокально-симфонічних полотен до п'єс для окремих інструментів, хоч таких є лише декілька. Низка творів написана з незвичним поєднанням голосу та інструментів, як наприклад "Пошуки" для 4-х голосів і фортепіано, "Крок за кроком" для голосу і 4-х інструментів і т.д. Серед чисто інструментальних є твори для різних складів, зокрема 6-ти тромбонів. Для змішаних ансамблів написані "Дивний світ Якова Гніздовського", "Сім дверей невідомого", "Шлях до світанку" — для квартету хвиль Мартено, "Для відродження" — для такого самого складу і ударних; крім того, слід ще назвати масштабні п'єси для одного і двох фортепіано, твори для скрипки. Для великих інструментальних складів призначені "Гетсемані", "Музей Біот", симфонії для мідних та ударних, "Мала сюїта" для губної гармонії та камерного оркестру, "Танцювальна сюїта" для флейти, струнних і ударних. Є твори з магнітною стрічкою "Нуауа 2", "Метал". Не менша різноманітність у театральних жанрах. Крім згаданої опери "Спокушування Св. Антонія", яка належить до найвищих досягнень композитора, він написав також камерну "Солодке божевілля", балети "Квітка на Венері", "Правда", "Велике вигнання".

Перелік лише цих прикладів великої за обсягом творчості композитора викликає враження безмежної різноманітності як у тематиці, так і в її втіленні. Та хоч пошук є невід'ємною рисою творчості Кузана, митець виробив свій власний почерк. Йдеться про особливості техніки композиції — ладо-гармонічної основи, фактури, інструментовки. Є дещо вельми важливе, що визначає такий, а не інший вибір засобів музичної мови. Це втілюваний нею увесь світоглядний комплекс автора (не тільки композитора, а часто і літератора), — його впевнений, непоборний, оптимістичний гуманізм, любов до людини, до ближнього, що впливає з глибокої християнської віри. Звідси теплота, лагідність, доброта, які у музиці виливаються в лірико-епічний ідіом, у співучість, плинність і гармонічну злитність думок-тем, перетворення не тільки голосів, а й інструментів у знаряддя душі. Тому не лише твори на українські теми, в яких, очевидно, є певна близькість до рідної пісенності, але й чисто французькі, в то-

му числі зразки так званого інструментального мислення, наповнені змістом, захоплюють єднанням ідеї і музичного втілення.

Мар'ян Кузан є доволі винятковим явищем не тільки в українській, але, мабуть, і у французькій культурі. І не лише через синтез характерних рис обидвох, — він має що сказати, має багатий внутрішній світ і вміє передати своє послання людям музичною мовою — зрозумілою, доступною і водночас новітньою. Адже багато серед сучасних митців свідомо відмовляються від духовності, бояться, щоб їх не запідозрили в емоціях. Напевно, не випадково замовлення французького уряду на твір гуманістичного змісту було передане саме Кузану, і так виникла його кантата "Для любові до людини". Та ще у 1967 р. він написав для виконання на паризькому радіо "Метал" — ліричну дію для баритона, вокального квартету, магнітної стрічки і по двоє виконавців, які танцюють, грають на трубах, валторнах, тромбонах та ударних інструментах. Текст самого Кузана, котрий є, до речі, поетом з оригінальним, філософськи спрямованим почерком, порушує найгостріші проблеми сучасного людства — боротьбу духовного з матеріальним.

Звернення композитора до релігійної теми в останній період творчості посилюється і поглиблюється разом з його пошуками безпосередніх українських коренів. Це знайшло втілення ще в середині 1980-х рр. в ораторії "Неофіти" і "Давидових псалмах" у переспіві Шевченка, було продовжене в ораторії "Посланіє" і "Чорнобиль-реквіємі", а 7 грудня 1992 р. у виконанні Французького симфонічного оркестру в залі Плеєль у Парижі прозвучала увертюра "Свобода", присвячена вільній Україні.

Як і підхід до фольклору, ставлення до втілення душевних переживань пройшло у Кузана довгу еволюцію: від періоду захоплення в юності, особливо у 50-ті роки, красою музичних структур і досконалістю техніки до підпорядкування усіх засобів меті відображення внутрішнього змісту, ідейного задуму. Правда, експериментування ніколи не було для Кузана самоціллю, і через те кожен його твір живе, не залишився спробою-етюдом, як у деяких композиторів і більшого масштабу. Важко сказати, що в цьому відіграло більшу роль — чи національна спадкоємність, чи витончений смак та інтуїтивність французької культури. Мабуть — обидва фактори. Найважливіше, що кращі твори Кузана відзначаються гар-

монійністю задуму і здійснення, технічною довершеністю і душевною глибиною, внутрішньою теплотою.

Не шукаючи нової системи чи дотепер невідомих засобів вираження, Мар'ян Кузан — своєрідний і неповторний у кожному зі своїх творів. Техніка його письма і її елементи нам відомі, але ніде не можна вказати на запозичення, на копіювання когось чи чогось, а це є у творчості явищем доволі рідкісним. Причина цього — у глибокому переконанні автора в правильності свого шляху втілення обраних ідей і тем. Лаконізм, сконцентрованість, вибір тільки необхідного — все це безумовно діє на слухача. Широке ж коло сюжетів, музичних жанрів і форм у творах Кузана дає змогу усвідомити різні аспекти бачення світу.

Наприкінці ХХ ст. важко митцю мати власний почерк. І все ж сильна індивідуальність Мар'яна Кузана, чітко окреслені світоглядні та естетичні концепції міцно відбилися і в його творчості. Використовуючи в техніці письма немало досягнень своїх сучасників, від французької школи до Шенберга, він ніде нікого не копіює. Сам композитор визнає вплив Булеза, Берга і нововіденської школи у певний період своєї творчості, поки він не вирішив, що час звільнитися, знайти свої корені. Те ж саме стосується й рідних національних традицій. Звертаючись до більш давніх стильових верств, навіть до романтизму і до народних джерел, композитор очевидно міняє не тільки спрямованість задумів, але й способи їх здійснення, та знову ж залишається в рамках своєї індивідуальності.

Манера письма Кузана може здатися дещо сухою, стриманою, особливо, коли її порівняти з тим, до чого ми звикли в українській музиці. Вона є дійсно раціональною — продуманою, чітко окресленою, економною. Кожен раз вибір засобів мусить відповідати визначеній темі. Звідсіля випливають жанри, форми, структури, склад виконавців. Кузану близькі ідеї конструктивні, точно визначені, тому, мабуть, теми його творів переважно сучасні. Мається на увазі не тільки такий доволі крайній випадок, як фортепіанна п'єса "Конструктор", а "Пошуки", "Крок за кроком", "Метал", "Дивний світ Якова Гніздовського", "Нуауа" у її кількох варіантах. Усе це твори, які мають елементи експерименту, у втіленні вимагають граничної економності та лаконізму. Коли ж композитор створює такі масштабні форми, як кантата "Для любові до людини", ораторія "Неофіти", на-

решті, опера "Спокушування Св. Антонія", — він робить це внаслідок непоборного стимулу представити найважливіші проблеми людства, необхідності, що впливає з його душі, з глибоких релігійних переконань. Притому засоби виразності — від цілої структури до її окремих елементів — не відбивають у Кузана ніяких стандартів, не вкладаються у звичні готові рамки. Це не означає зовнішнього новаторства чи ускладнення. Навпаки, мова Кузана мусить бути проста, у ній має бути відкинута все зайве.

Звертаючись до симфонічного жанру, композитор приймає загальну схему структури і виконавського складу, але обирає стислість форми і обмеженість, а рівночасно різноманітність інструментарію. Про тональний план не може бути мови, хоча митець не користується ні атональністю, ні, за великими винятками, окресленою сучасною звуковисотною системою (як додекафонія). Для створення єдності твору він спирається на інтонаційно-ритмічні, часом і темброві одиниці — мінімальні мотиви, а інколи й на спільність звуковисотного рівня початку і закінчення окремих частин.

Немає також тематизму в звичайному розумінні, його заступає повторність певних формул, не обов'язково мелодичних, але також ритмічних чи пов'язаних з роллю якогось інструменту. Через рідкісність появи мелодико-тематичні утворення мають у Кузана особливо сильну дію, хоч мало коли вони є співучими у традиційному розумінні. Мелодіку композитора важко було б назвати багатую чи захоплюючою, що зрештою було б неймовірним наприкінці ХХ ст., проте ці мелодичні уривки, мотиви, проведення мають певну своєрідність, оригінальність. Вони витримані переважно у вузькому діапазоні, часто в рамках тритону, кварта, квінти, і є оспівуванням секунди. При цьому важливим моментом як викладення, так і розвитку є регістрові зміни і розкиданість звуків у широкому діапазоні. Якщо у більш ранній період творчості, у 1960-ті рр., композитор в основному спирався на хроматику, то пізніше, коли він почав звертатися до філософсько-релігійної тематики, у нього переважає діатоніка, і не мажороміор, а ладовість у широкому розумінні.

Звідси й гармонія: опора на півтонові інтонаційні ходи, співзвуччя і їх обернення викликала дисонантні сполучення, найчастіше в обсязі зменшеної октави. Велика септіма — панівний інтервал у

творах композитора 1960–70-х рр. Слід додати, що при індивідуалізації інструментальних складів і пов'язаною з цим лінеарністю поліфонія не є провідним засобом розвитку і фактури Кузана. Рівнозначно у нього виступають як контрапункт, так і полімодальність. Найчастіше це контрастна поліфонія, гетерофонія, взаємодоповнення голосів, їх злиття у гармонічні, хоч не гармонійні, співзвуччя.

У творах останнього періоду, від початку 1980-х рр., діатонічна і досить окреслена ладова основа веде до подібності тональної опори, особливо у творах на українську тематику (зокрема, на тексти Шевченка). Мабуть, історична віддаленість, релігійні асоціації у кантатах "Nunc dimittis" і особливо "Для любові до людини", а частково в "Неофітах" викликають певну архаїзацію музичної мови, аж до асоціації з середньовічними органумами — поліфонії на "досконалих" інтервалах. Та й взагалі гармонія останнього періоду творчості Кузана спирається на обертоновий ряд (1, 8, 5, 4 і т.д.), отже, на "чисті", досконалі інтервали, згідно з філософією середньовіччя, відновленою у системі Хіндемита. Але власне гармонія Кузана не підлягає системі; у ній немає ні постійної ладової, ні тональної опори. Він вибирає певні одиниці — співзвуччя кварто-квінтові, секундові і т.п., що є такими ж центрами, котрі зв'язують точки твору, як зменшена октава в попередній період творчості, тільки порівняно консонантними.

Як же відбувається у композитора розвиток, як твориться форма? У текстових творах вона переважно наскрізна. В них, а також в інструментальних першорядною є роль певних зв'язкових мотивів, перенесення і повторення іноді й суцільних епізодів, у залежності від масштабу цілої структури. Далі, продовжуючи розмову про те, що можна назвати у Кузана тематизмом, а що є комплексом кількох елементів музичної мови — інтонаційного, ритмічного, тембрового, динамічного рівнів, — найважливішим є варіаційний принцип. Він охоплює дрібні фрагменти твору, а також його ціле. Розробку, як окремих епізодів, неможливо виділити навіть у симфоніях Кузана, але у відповідності до потреби і величини відрізків цілого виступає варіаційне чи варіантне розгортання.

Найважливішим фактором розвитку є у нього все ж колористика. Він охоплює не тільки тембри, але ритм, динаміку, в якійсь мірі інто-

наційно-гармонічні структури, але далеко не в такій ролі, як це мало місце в імпресіонізмі чи постімпресіонізмі. Бо ж і сутність музики Кузана інша: вона протилежна до статичності, динамічна у значенні руху, моторики, хоч змінність рідко виходить за рамки варіаційності. Навіть масштабні твори Кузана у більшості випадків пронизані єдиним матеріалом. Колористична і рівночасно формотворча функція ритміки у Кузана спирається на велику роль остинатності — як для зв'язування, так і для розвитку. Причому, якщо колористична роль цього прийому пов'язана з тембром ударних чи фортепіано, то розвиткова — з великою різноманітністю, варіантністю ритмічних формул. Тут немає нічого від Орфа — ніякого механіцизму, а постійна змінність синкоп, акцентів, типів артикуляції.

Тембровою палітрою композитор користується майстерно, винахідливо, але тільки для здійснення творчого задуму. Звідси — різноманітні склади ударних від том-томів до наковальні, впровадження у партитури хвиль Мартено, саксофона чи органа. Та найважливішим є, з одного боку, спосіб поєднання інструментів, як наприклад духових з ударними у 2-й симфонії, з другого, — їх індивідуальне трактування і така деталізація партитури, що значення мають навіть втілення окремих звуків у різних тембрах.

Кузан захоплюється духовими інструментами, вважаючи, що вони виражають "подих самого життя", але найвище ставить голос, який є "подихом самого духа". Духовність і емоційність є визначальними вартостями музики Кузана, та вони не є якостями декларативними, показними, а внутрішніми, навіть прихованими, і тим більш глибокими. Те ж саме стосується такого важливого елемента виразності, як мелодика, на яку композитор завжди звертав велику увагу, хоч трактував її по-різному. Визначальними при тому були стильові зміни його почерку та, мабуть, у ще більшій мірі — ідейні задуми його творів. Тому з часом партитури Кузана, наближаючись до життя, до драматичних і справжніх людських переживань, "дихають і співають" майже в буквальному розумінні. Разом з попередніми його творами вони представляють здобуток композитора у всьому багатстві й різноманітності, в барвистому калейдоскопі щоразу інших тем, образів і музичних засобів їх втілення.

АНГЛІЙСЬКИЙ КОМПОЗИТОР ДЕВІД ГОУ І УКРАЇНА (до питання діалогу культур)

"Останнім часом, — зауважує літератор М. Слабошпицький, — і це цілком правильно! — говоримо про всіх репресованих людей. Але не говоримо про репресовану історію і культуру (підкр. — М.К.). Бо чи ж не забагато оптимізму в отих визначеннях — "білі плями". Все, мовляв, гаразд, усе є, за винятком поодиноких порожнин у структурі культури, які й називаємо тим рятівним евфемізмом. А там відсутні, по суті, цілі пласти"¹.

Це висловлення пригадалось з причин недостатньої уваги українських вчених-філософів, культурологів, мистецтвознавців до вивчення саме такого культурного пласта, який визначимо як інтеграційні засади нашої культури в світовому цивілізаційному процесі.

Навіть за умов Новітньої історії України ми дуже повільно звикаємо до такого важливого процесу в системі контактів країн, їх культур, як проблема діалогу та полілогу. Саме у ХХ ст. надзвичайно поглибились інтеграційні позиції, зникають культури, що існували в ізоляції, і це універсалізує і актуалізує процеси духовного контакту. До цього яскравим вибухом додалися історико-соціальні "стреси" останнього десятиліття минаючого століття в Європі, коли на світовій мапі з'явилася серія нових національно-культурних осередків, нових незалежних країн.

"Україна і світ" — нова парадигма нашого буття, що передбачає розвинену теоретико-методологічну базу ідей, де проблема діалогічності повинна представляти універсальний і актуальний об'єкт для аналізу. Вирощений на українському ґрунті процес розвитку національних ідей у світовому культурному просторі можна визначити як пріоритетний, що тільки-но починає наукове і практичне обґрунтування.

¹ Слабошпицький М. До тебе думка лине //Радянська жінка. 1991. №2.

Побудуємо міркування за наступними параметрами:
— методологічні засади теорії діалогу;
— їх проекції в площині впливу українського елемента в англійському середовищі;
— вияви діалогічності на рівні україно-англійського проекту — музичного твору Д.Губу "Канти".

МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТЕОРІЇ ДІАЛОГУ

Одними з генеральних культурологічних ідей в цьому напрямі виступають глибинні положення вчених, першим з яких називаємо М.Бахтіна і його вчення про діалогізм як універсальність співіснування різного. Неспроможність, за думкою вченого, "жодного висловлювання бути ізольованим"², або співвідношення одного начала з іншим як основи розуміння, актуалізують теоретичні засади діалогу.

Діалогічність зв'язків різних культур, ступінь і міра відкритості визначає істотну сторону історичного буття будь-якої культури. А необхідність розгляду національної культури в широкому контексті міжкультурного спілкування, взаємодії між різновидами діалогу різної якості стає актом саморегулятивних і міжрегулятивних можливостей суб'єктів спілкування. Діалогізм взаємодії сприяє такій системі контактів культур, коли надбання однієї сторони лягає в основу створення цінностей іншою, а таким чином, зазначає В.С.Біблер, "чужий" текст стає "своїм"³.

Які ж основні параметри теоретичних засад діалогу треба мати на увазі при розгляді культуротворчих процесів під кутом зору інтеграції культур. Перш за все — твердження про те, що діалогізм — основна з ознак культури, особливий спосіб творення культурних цінностей. Світова культурна цілісність представляє систему в русі, розвитку, де передбачено виступає теорія багатомірності в єдності (і навпаки) культурно-історичного процесу. Світова культура представляє своєю сутністю діалог між суб'єктами культурного розвитку з постійним рухом здобутого. Славетний сходовознавець М.Конрад стверджував, що існування окремих літератур як індивідуальне явище не виключає визнання явищ вищого порядку, яким є світова література⁴.

² Бахтін М.М. *Естетика словесного творчества*. М., 1979. С.340

³ Библер В.С. *Диалог. Сознание. Культура. //Одиссей. Человек в истории*. М., 1989.

⁴ Конрад Н.И. *Избранные труды /Литература и театр*. М., 1978.

Але тим не менше — світова культура включає в себе діалог або полілог рівних суб'єктів, без позицій зверхності або неповаги до "чужого" авторитаризму, догматизму, національної обмеженості.

Ідея діалогу рівноправних культур передбачає включення наступних позицій:

- розуміння та сприйняття об'єктів діалогу;
- їх взаємне походження, коли "чужий" текст стає "своїм";
- принцип доповнюваності.

Ідею діалогу-розуміння висуває Г.Гадамер, підкреслюючи, що, незважаючи на різність у національних ознаках, ментальності, генотипології, діалог передбачає розширення горизонтів світобачення, при цьому на перший план виступають солідарність і доступність взаємних позицій. Гадамера доповнює Хайдеггер, який обстоює теорію взаємопроникнення культур, коли ідея "мого" — "твого" переходить у категорію спільного.

Близькою до цих параметрів є ідея входження, яка має ще більш широкі рівні розробок шляхів і методів. Часто в науковій літературі згадується ідея "золотого моста" І.Франка — "розуміння і входження в співконтакт між далекими, давніми поколіннями сучасного покоління"⁵. Кожна культурна цілісність вбирає в себе ті ознаки і якості, яких їй бракує. Це формує ще один принцип — доповнюваності, коли культура, що не може реалізувати в собі всі спектри і багатозначності буття, вміє існувати не за принципом "краще-гірше" або "вірно-невірно", а з розуміння іншого як "свого-іншого".

Діалог висуває співконтакт партнерів, де кожна з сторін екстраполює в загальне те, чого не має партнер. Така якість діалогу викликає дію порівняльного і зіставного підходів. На допомогу знову приходять основоположні ідеї Бахтіна про типи зовнішнього та внутрішнього контакту, мікро- і макродіалогу.

На рівні структурно-теоретичних засад теорія діалогу передбачає такі якості, як здатність сприйняття чужого і вміння виховати в собі толерантність до іншого суб'єкту контакту.

Українська культура, що існувала в умовах бездержавності, з комплексом меншовартості, тим не менше завжди була толерантною до інших культур, але постійна закомплексованість і приниження ін-

⁵ Франко І. *Поєми: Передмова*. Львів, 1899.

шими культурами української не давала їй змоги вести рівноправний діалог, пишатися своїми надбаннями.

В іншій теоретичній площині у нього входять такі актуальні інформативні позиції, як:

— співконтакти партнерів у діалозі, тобто момент сприйняття того, чого на цей період не має співбесідник;

— типологічність форм контактування, що включає можливість або неможливість на даний час рівноправного спілкування;

— і, нарешті, контакт-взаємозбагачення, як процес, що має існувати на зустрічній двосторонній позиції. Ніякі інші форми, вважають вчені, — нав'язування, копіювання, відвертого чи прихованого приниження або зверхності однієї сторони за рахунок іншої, не дадуть раціонального результату.

Отже, справжня глибинна теорія діалогічності, висунута М.Бахтіним, розвинулася у подальшому в працях вчених-істориків, філософів та культурологів у логічну теоретичну систему⁶.

Діалог культур не мислимий без базування його на загальнолюдських цінностях, зокрема і національній ідеї, як тій індивідуальній базі, з якою кожна з сторін творить свою неповторність і з якою входить у загальносвітовий контекст.

Тільки з позиції розробки теоретичного підґрунтя, аналізу факторів, що актуалізують напрямки нових об'єктів досліджень, можливо підійти до аналізу такої маловивченої конкретної теми, як україно-англійські культурні контакти, рівень і міра їх обґрунтованості та інформативної насиченості.

УКРАЇНСЬКІ ЗАСАДИ В АНГЛІЙСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Почавши вивчати це майже не зоране поле, констатуємо досить давні, ще з X–XII ст. наявні контакти різного рівня (історичного, економічного, політичного, культурного), але які мали і на жаль мають у сучасній ситуації спорадичний, випадковий характер. Незрівняно легше аналізувати українсько-французькі, українсько-німецькі, австрійські й інші зв'язки, ніж братися за вивчення україно-англійських. Матеріал збирався майже по крихтах. Коротко означимо його рівні.

⁶ Діалог культур. Україна в світовому контексті/Матеріали перших міжнародних філософсько-культурологічних читань. 25–26 квітня 1996 р. Львів.

Ранні згадки про появу англійців на території сучасної України, зокрема онуків англійського короля, з'являються ще в сагах, і події відносяться до періоду завоювання Англії датським королем Кнудом.

Перші англійці потрапили на Київській княжий двір з моменту одруження Володимира Мономаха з дочкою англосаксонського короля Гіти. До цього ж, XII ст. відноситься і побудова першого шотландського монастиря та церкви в Україні.

Українські студенти (серед яких Юрій Немирич) з'являються у Кембріджі та Оксфорді у XVII ст. З цього ж часу є відомості, що Англія цікавиться козацькими походами, аналізуючи міжнародну світову ситуацію взаємин між країнами.

З історії англо-українських зв'язків відомо, що за поразкою Мазепи та Карла XII англійці пильно стежили, а П. Орлик мав тісні дипломатичні зв'язки з британськими урядовими колами.

В XIX ст. пожвавлюється зацікавленість Англії економічними зв'язками з Україною, вугіллям Донбасу, залізною рудою Криворіжжя, експортом цукру. Друга половина XIX ст. цікава першими працями над українським фольклором, літературою, з'являються роботи англійського славіста В. Морфіла про Шевченка і пізніше — переклади Т. Г. Шевченка.

В перші десятиліття XX ст. Україна переживала досить стримане ставлення до неї з боку Британії. Особливо це стосується періоду Першої світової війни, революції та Громадянської війни. Виключенням можна вважати розгляд в парламенті справи про Голод в Україні 1933 р. Після Другої світової війни Британський уряд намагався встановити дипломатичні відносини з УРСР, але отримав відмову уряду СРСР.

Щодо перебування українців у Британії, тобто наявності українського елементу в Британії, то до 1911 р. українців налічувалися одиниці, а з початком так званого періоду великого переселення українців і утворення діаспорних осередків, відомо, що до Англії з першою хвилею еміграції прибуло біля 500 чоловік, серед яких інтелігенція була майже відсутня.

Друга еміграційна хвиля, що продовжувалася з 1940 до 1950 рр. суттєво поповнила склад українців у Англії ще на 20 тисяч чоловік, більшість з яких були представниками різних верств військового

контингенту. На жаль, серед українців, що мешкають в Англії, і зараз бракує інтелігенції, часто виникають суперечки в лавах різних партійних осередків, — усе це серйозно впливає на культурницькі тенденції, не розриває, а навпаки породжує байдужість до розвитку національної культури в діаспорі Великобританії.

В Англії немає українських шкіл (тільки недільні), малий відсоток української молоді в престижних школах. Існує єдиний Інститут Заочного Навчання, де є українознавчі дисципліни.

Українська преса у Великій Британії представлена значно слабше, ніж у Німеччині або Франції — шість-сім позицій видань, в яких друкується невелика група науковців або митців.

Українські засади в англійській культурі та англомовній літературі ще більш епізодичні, ніж англійські в україномовній. Діяльність англо-українського товариства, часопис "Український огляд", робота невеликої групи перекладачів-англійців, серед яких посідає особливе місце поетеса і перекладач Віра Річ — ось, мабуть, найголовніші позиції в розробці української тематики в Англії.

ТВІР АНГЛІЙСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДЕВІДА ГОУ "КАНТИ"

Цікавим фактом творчого діалогу-спілкування двох музичних культур стало написання в 1992 році твору відомого англійського композитора Девіда Гоу для квартету саксофонів під назвою "Канти".

Неординарною видається історія створення "Кантів". Задум народився на фестивалі "Київ Музик Фест'91", куди за запрошенням дирекції фестивалю і особисто керівника Київського квартету саксофонів Ю.Василевича приїхав англійський композитор. Тоді тяжко хворий Девід Гоу, який вперше прибув до нас, був вражений перебуванням в Україні, її музикою, історією, рівнем культури. Повернувшись додому, Д.Гоу написав твір, узявши за основу музичний матеріал відомого збірника "Український кант XVII–XVIII століть". Так народився твір для квартету саксофонів, що на превеликий жаль став останнім у творчості цього маестро.

Цікавим видається програмне пояснення автора, де містяться короткі характеристики чотирьох частин, кожна з яких заснована на оригінальній мелодії українського канту, що "був жанром, який музиканти використовували в XVII — початку XVIII століттях"⁷. У цій не-

⁷ З пояснення автора для виконавців.

великій записці автор подає своє тлумачення кантової стилістики, що "використовувалась композиторами-аматорами, в зв'язку з чим грама-тика письма часто є "неправильною", з паралельними квінтами та октавами, і іноді партія баса, що слідує за мелодичною лінією, подібна до стилістики сучасної музики".

Зараз важко до кінця витлумачити сутнісний зміст цього виразу, але кидається у вічі різниця у розумінні й трактовці слов'янської стильової манери, відмінності в національній означеності, ментальності, генотипологічності мови українських кантів і їх сприйняття композитором іншої національно-психологічної орієнтації. Самореалізація і утвердження свого коду, неадекватно сприйняте і відреаговане — "чуже" не змогло стати формулою "чуже-своє".

Композиторіві мабуть здалося, що в оригіналах "пропущені" кілька розмірів і не додані динамічні нюанси, що він і переробив по своєму розумінню. "Оскільки використання мелодій кантів у моєму творі чисто для музичних цілей, — пише Д.Гю, — я не включив назви і тексти в твір". Хоча перелічити їх необхідно.

Подаємо назви і місцезнаходження кантів у збірці "Український кант XVII–XVIII століть":

- I частина — "Сизий голубочку, сидиш на дубочку" (стор. 51),
- II частина — "В неділеньку рано, гди задзвонять зрана" (стор. 29),
- III частина — "Дівчино мила, що ж ти учинила" (стор. 33),
- IV частина — "Воплю к Богу в біді моїй, да мя он услышитъ" (стор. 115).

Перші три канти відносяться до любовно-ліричної тематики, четвертий — духовного характеру із розділу кантів і псалм Дм.Туптала.

Структурно-типологічні особливості всіх вибраних Д.Гю кантів відповідають таким важливим якостям барочної стилістики, як високий ступінь типізації, викристалізованість музичних поспівок, універсальність ритмоформульного коду. Принцип інтонаційної блочності, тобто поєднання типових інтонацій-поспівок, базується на мотивах народнопісенного, фольклорного типу та міських мелодичних засадах.

Цікаво, що ми стикаємося тут з дією одного з компонентів теорії діалогу, яка формулюється, як "здатність сприйняття чужого, схожості "свого-іншого" і наближення їх до категорії загального". Тоб-

Це, великою мірою, й стало причиною зацікавленості англійця Девіда Гоу українською кантовою традицією і включення автентичних зразків кантів у музично-стильову тканину свого твору.

Наявність у драматургії "Кантів" українських зразків продемонструвала вельми оригінальний тип їх функціонування — на рівні епіграфу. На початку кожної з чотирьох частин твору, як аллюзія, ремінісценція, або цитата, звучить в своєму оригінальному відтворенні кожний з вище вказаних кантів. Після їх закінчення виникає авторський музичний текст, що має свою оригінальну, не схожу з бароковою, стилістику і куди не включені елементи кантів. Це можна драматургічно пояснити своєрідною реакцією автора на епіграфи, відтворення композитором "ставлення" до оригінального, але "чужого" тексту. Так своєрідно на рівні музичної концепції твору відбувся факт діалогу двох культур, адже епіграф, як один з видів художнього сигналу, яскраво вказує на наявність входження однієї культурної традиції в світ іншої. Відмінні за національною природою, ментальністю дві культурні парадигми своєрідно відреагують одна на одну, не втрачають якостей самореалізації і утвердження себе через систему порівняльного і зіставного підходів. У творі Д.Гоу відбувся своєрідний діалог співконтакту, причому з залученням діахронного характеру контексту, оскільки діалог відбувається на історично далеких відстанях взаємодії (XVII–XX ст.).

На жаль, в інформаційно-бібліографічній літературі приклади такого музичного діалогу культур Україна–Англія мають поодинокий, випадковий характер. До подібного, але не описаного в музикознавчій літературі факту можна віднести і твори англійського композитора Арнолда Бакса, що жив у кінці XIX — першій половині XX ст. (1883–1953). Як зазначено в словнику⁸ під враженнями від "приїзду до Росії" в 1910 році А.Бакс написав кілька фортепіанних п'єс під назвою "Майська ніч на Україні" та "Гопак".

В цілому, рівень контексту міжкультурного спілкування та присутності українського елемента в англійській культурі, зокрема музичній, поки що має спорадичний, випадковий характер.

Останнє десятиліття XX ст. принесло деяке пожвавлення контактів. Мається на увазі виконання на престижному фестивалі в Лондоні "Альмейда-опера" творів українських композиторів різних

⁸ *Краткий биографический словарь/Под ред. М.Миркина.*

покоління — Л.Грабовського, В.Сильвестрова, В.Рунчака, концертні презентації камерних творів К.Цепколенко та Ю.Гомельської, прем'єра балету Г.Овчаренко.

Продовжується яскравий творчий проект українського музикознавця Лесі Олійник "Діалоги", інформаційно насичену сторінку якого представляло виконання українських творів англійським диригентом Полом Меном та виконавцем Полом Сільверстоном.

Особливими у сфері контактів представляються англо-українські контакти фестивалів "Київ Музик Фест" та "Два дні — дві ночі".

Якщо надбання англійської культури, в опосередкованій чи прямій формі, в мікро- або макродіалозі знаходили шлях до української культурної традиції, то зворотний процес присутності українського елемента в англійській культурі — на початковій фазі розвитку. Тому про рівність міжкультурного спілкування, діалог рівноправних культур на засадах розуміння, сприйняття, або ще глибше взаємозв'язку та доповнюваності, говорити ще рано.

І тим не менше, новітня історія держави України, що тільки робить перші кроки на шляху утвердження своїх національних культурних пріоритетів, уже в дорозі. Франковий "золотий міст" інтеграції України в світову цивілізацію розбудовується.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтін М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
2. Библер В.С. Диалог. Сознание. Культура//Одиссей. Человек в истории. М., 1989.
3. Грубер Р.И. Всеобщая история музыки. М.,1965.
4. Діалог культур. Україна в світовому контексті/Матеріали перших міжнародних філософсько-культурологічних читань. 25–26 квітня 1996 р. Львів.
5. Конрад Н.И. Избранные труды //Литература и театр. М., 1978.
6. Краткий биографический словарь/Под ред. М.Миркина.
7. Слабошпицький М. До тебе думка лине //Радянська жінка. 1991. №2.
8. Український кант XVII–XVIII століть. К., 1990.
9. Франко І. "Поеми": Передмова. Львів, 1899.

ЧИ МОЖНА ВВАЖАТИ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО ТАКОЖ УКРАЇНСЬКИМ КОМПОЗИТОРОМ?

На перший погляд, категорично ні. Адже загальновідомо, що він — основоположник польської композиторської школи ХХ ст. До того ж творчість його останнього, підгалянського періоду міцно спиралася на глибинні польські музичні джерела, а сам він певний час обіймав посаду ректора Варшавської музичної академії.

Але при глибшому і вдумливішому вивченні біографії і творчості Шимановського виникає питання, а чому його не можна вважати українським композитором? Адже дві третини свого 54-літнього життя він провів в Україні. При тому першу третину, тобто 18 років, майже безвиїздно, а другу — хоча й з перервами, та все одно його домівка була в Україні, в селі Тимошівка, нині Кам'янського району Черкаської області, а також в Єлисаветграді, який чомусь і досі, на 10-му році некомуністичної України, називається Кіровоградом. І тільки останню третину життя, вже після Жовтневого перевороту Шимановський прожив у Польщі, а помер взагалі у Швейцарії. Але Сергій Рахманінов так само останню третину життя прожив не в Росії, а в США, та від цього не перестав вважатися російським композитором. А Максим Березовський, Дмитро Бортнянський?

Цікавими є спогади про факт зустрічі 9-річного Шимановського з класиком української музики, композитором Миколою Лисенком. Як згодом згадував його син Остап, Лисенко разом з ним перебував у Шимановських влітку 1892 р. Прослухавши у виконанні Кароля Полонез Огінського, твори Шопена, Шуберта, Лисенко, нібито, його обійняв і сказав: "Ти будеш великим композитором, мій хлопчику. Вчись! Ціле життя вчись!". Ця красива історія, на перший погляд, виглядає цілком правдоподібно. Однак мемуарам Остапа Лисенка можна довіряти далеко не завжди. У своїх спогадах він якось дуже детально описав зустріч батька з Іваном Франком, свідком якої начеб-

то був. А згодом з'ясувалося, що пам'ятати всі діалоги навряд чи міг. Отже, чи зустріч Шимановського з Миколою Лисенком відбулася насправді, чи це лише красива легенда, міг би сказати тільки сам Остап Лисенко, але він, на жаль, уже давно помер.

Наступне. Шимановський був етнічним поляком, а не українцем. Але ж так само поляками були Іван Рачинський, Вітольд Малішевський, Адам Солтис, Тадей Маєрський, Андрій Нікодемівич, яких ми вважаємо українськими композиторами. Незаперечний внесок в українську культуру зробили родичі Шимановського — поляки Ярослав Івашкевич, родини Нейгаузів і Блуменфельдів. Та й узагалі, від того, що чи не більшість членів Національної спілки композиторів України не були етнічними українцями — хіба вони не вважаються українськими композиторами?

Далі. В Україні Шимановський написав більшість своїх творів, а симфонічних, камерно-вокальних і камерно-інструментальних — переважну більшість. За життя композитора його твори звучали з естрад Києва, Харкова, Львова, Кіровограда, Умані... Наприклад, у Харкові 31 січня 1934 р. без участі Шимановського відбувся симфонічний концерт, де виконувалися в тому числі його Четверта симфонія і концертний варіант балету "Гарнасі". Концерт пройшов з успіхом, але контекст його був трагічним. Адже напередодні, 1933 р. в Україні, в тому числі й на Харківщині, лютував жажливий голод, штучно створений сталінською системою, в результаті чого загинуло щонайменше 7 мільйонів українців. А "розстріляний" з'їзд кобзарів у Харкові 1932 р.? А процес Спілки визволення України? Скоріше за все Шимановський не міг усього цього знати, бо факти Голодомору та багатьох репресій приховувалися офіційними Москвою і Києвом. Відповідно не досить широко була й рецензія на концерт у журналі "Радянська музика" (1934. №№2,3. С.69) відомого українського композитора і музикознавця Пилипа Козицького, який, високо оцінюючи твори Шимановського, в той же час чомусь знаходив паралелі з музикою Петра Чайковського. Це можна пояснити тільки тим, що Козицький в атмосфері тогочасної загальної "боротьби з модернізмом" іншим чином просто не міг дати належну оцінку творам Шимановського, які репрезентували стиль музики ХХ ст.

Також цікаво, що польський митець звернувся до давньогрецького міфу про Персефону, так само як і український композитор поль-

ського походження Іван Рачинський та — пізніше — російський, або французький, або американський композитор українського походження Ігор Стравінський.

Тепер досить важливий аргумент. Шимановський не писав музику до текстів українською мовою. Але до 1917 р. до таких текстів серед українських композиторів писали одиниці. Та й зараз, якщо не помиляюся, у Валентина Сильвестрова є лише один твір українською мовою, а в деяких кримських, донецьких чи одеських композиторів — жодного. Але ж усі вони вважаються українськими композиторами. То чим гірший Шимановський? До того ж якби він жив в Україні у 1920-ті рр., то невідомо, скільки творів він написав би на українські тексти і тематику. Адже зробив же польський митець власноруч авторизований переклад російською мовою свого філософського роману "Ефеб" у Єлисаветграді під час Громадянської війни! До речі, фрагменти цього роману, що збереглися, стали одним з літературних символів світового гомосексуалізму і їх кілька років тому опублікував московський журнал гомосексуалістів. Крім того, публікував же він свої статті 1919 р. теж російською мовою в денікінській газетці там же, щоб вижити.

Ще одне. Великим другом і справді музою Шимановського була етнічна українка, визначна, але ще належним чином не оцінена художниця світового значення Наталя Давидова з відомого козацького шляхетського роду Гудим-Левковичів, якій він присвятив свою Другу фортепіанну сонату. Про це трохи детальніше. Саме на вірші її чоловіка Дмитра Давидова, нащадка декабриста і некровного родича Петра Чайковського, Шимановський написав "Три романси", оп. 32 — і це було чи не єдиним його зверненням до текстів російською мовою. Саме Наталя Давидова, яка вивела українське народно-ужиткове мистецтво на світову арену і, можливо, на думку московського мистецтвознавця Георгія Коваленка, відкрила як художниця новий напрямок у світовому авангардизмі, що виростав з особливостей української декоративної творчості, мала найбільший вплив на світогляд Шимановського. Можна припустити, що її захоплення українською народною культурою, присутність Шимановського на організованих нею селянських фольклорних концертах у селі Вербівка, що знаходиться поблизу Тимошівки, стали одним з імпульсів до зацікавлення композитора в майбутньому фольклором Підгалля.

Скоріше за все через Наталю Давидову Шимановський познайомився і з її товаришкою по навчанню, видатною українською художницею-авангардисткою Олександрою Екстер.

І, нарешті, найголовніше — свідоме звернення Шимановського до українських народно-музичних джерел. І тут ніби все гаразд. Чотириюрідний брат композитора, видатний польський письменник і музикознавець Ярослав Івашкевич, який, до речі, вчився у Київській консерваторії, в своїй повісті "Сади" твердив, що Шимановський не лише збирав, а й робив обробки українських народних пісень у Тимошівці, де він узимку якось переховувався від епідемії, а в монографії "Шопен", — що композитор у другій частині Другого струнного квартету використав українську народну мелодію.

Згодом польський диригент Чижовський відзначив, що в основі "Пісні Роксани" з опери "Король Рогер" лежить українська народна пісня "Ой у полі та корчомка стої", а візантійські хори тої самої опери навіяні враженнями від відвідин композитором православної церкви на його батьківщині в Тимошівці. Ще пізніше автор цих рядків виявив два випадки безпосереднього зв'язку музики Шимановського з українським фольклором та чотири — опосередкованого. Останнє — через спорідненість польського й українського фольклору. Так, показовою є глибока спорідненість популярної польської народної пісні "Улані, улані", обробленої композитором, і української народної "Тече річка невеличка".

Отже, здавалося би, Шимановського з повним правом можна вважати не лише польським, а й українським композитором. Однак після глибокого наукового аналізу все виявляється далеко не так ясно.

Збирання і обробка Шимановським українських народних пісень цілком може бути витвором фантазії Івашкевича, оскільки, по-перше, повість "Сади" є художнім твором, а не науковою працею, а по-друге — самі обробки не збереглися. Поки що не вдалося знайти підтвердження й іншій тезі Івашкевича щодо української народної мелодії в Другому струнному квартеті. Так само, як і гіпотезі Чижовського про те, що візантійські хори опери "Король Рогер" навіяні відвідинами тимошівської церкви, бо Шимановський з тим самим успіхом міг чути православну культову музику в інших церквах, у тому числі в Росії. Уточнення потребує інше твердження Чижовського, що в основі "Пісні Роксани" з "Короля Рогера" лежить україн-

ська народна пісня "Ой у полі та корчомка стої". Можливо, Чижовського, що спирався на власний слуховий досвід, підвела пам'ять, бо тут можна говорити лише про інтонаційну спорідненість мелодії "Пісні Роксани" і відомої української народної пісні "Ой хмелю, мій хмелю". І при тому навряд чи тут можна твердити про свідоме звернення композитора до конкретного українського джерела.

Тепер щодо випадків безпосереднього зв'язку музики Шимановського з українським фольклором. Вони справді є, але не вдалося, на жаль, з'ясувати, чи існують інтонаційні аналоги в польському фольклорі. А якщо це так, то композитор міг звертатися і до польських фольклорних аналогів.

Що ж до опосередкованого звернення до українського фольклору, що викликане спорідненістю з польським, то Шимановський навряд чи це враховував. Бо, звертаючися до польських підгалянських народних пісень, композитор не знав про їх спорідненість з піснями українських лемків, східних словаків, що мешкають у горах, та інших народів і етнічних груп карпатсько-балканського регіону, вважаючи підгалянські пісні прапольськими, які щасливо збереглися. І коли друг Шимановського, музикознавець (згодом академік) Адольф Хибінський пізніше довів йому помилковість таких поглядів, то, за словами музикознавця, в композитора зіпсувався настрій.

Отже, існуючим фактам не суперечить такий висновок — в український період творчості Шимановський не звертався до української музичної культури, що зрештою впливало з його тодішніх ідейно-естетичних позицій. Скоріше за все композитор писав, опираючися довоколишній інтонації. Відкриваючи нову добу в польській музиці, він, можливо, хотів заперечити традицію польського сентименту до української пісні, який спостерігався у ХІХ ст. Натомість зв'язку творчості Шимановського з українським фольклором вдалося знайти в його пізніших творах, написаних після остаточного переїзду з України до Польщі. Але уважніший аналіз цих зв'язків не дав підстав стверджувати, що композитор свідомо звертався до українського музичного фольклору.

Взагалі, незважаючи на глибокий науково-дослідницький інтерес, творча постать Шимановського залишається багато в чому загадковою. Вона, можливо, до певної міри ірраціональна і до кінця незбагненна, оскільки далеко не завжди піддається глибинному

розумінню, логічному поясненню й осмисленню, часом немовби вислизає з рук дослідника. Навіть, здавалося б, уже доведені факти при перевірці часом не підтверджуються. І це симптоматично, оскільки ще за життя Шимановського його постать була оповита легендами, до чого значною мірою спричинився, між іншим, він сам власноруч. Наприклад, вже після приходу до влади в Німеччині Гітлера Шимановський несподівано опублікував свою антисемітську статтю. Хоча антисемітом він ніколи не був, бо тісно дружив із скрипалем родом з Одеси Павлом Коханьським, якого в 9-літньому віці вихрестив диригент Еміль Млинарський, піаністом Артуром Рубінштейном, диригентом і композитором Гжегожем Фітельбергом.

Таким чином, на питання, чи можна Кароля Шимановського вважати також українським композитором — однозначно відповісти неможливо. Точніше було би відповісти, як японці, котрі ніколи не кажуть "ні", а говорять "так, але...". Так, але якби Шимановський не виїхав 1919 р. назавжди до Польщі. Щоправда, тоді дуже сумнівно, щоб він дожив, як було насправді, до 1937 р., бо його би ніхто періодично не випускав на лікування від туберкульозу до Швейцарії. А якби й дожив, то скоріше за все його би розстріляли в 1937 р. як шляхтича, бо, як засвідчують його переконання, він ніколи би не став стукачем.

IV

Виконавська культура України і світ

УКРАЇНСЬКЕ ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО В СВІТІ

Українська хорова культура — це унікальне музичне явище світового масштабу, яке має багатовікову історію та традиції, що формувалися в глибинах народного і професійного музичного мистецтва. Український хоровий спів — це перлина національної музичної культури, душа народу, співучого і талановитого. Через неперевершене хорове мистецтво світ здавна пізнавав Україну, її музику, історію. Упродовж віків покоління музикантів створювали численні хорові школи. У цьому процесі велику роль відіграла духовна хорова музика і регентське мистецтво, яке бере свій початок у Візантійській школі церковного співу IX ст.

Співоча традиція в Україні формувалась завжди на прадавніх зразках народної пісенної культури в її зв'язках з церковною музикою. З цих двох джерел згодом кристалізувались основні засади професійного співу в Україні.

Хорове виконавство завжди було тісно пов'язане як з народною творчістю, так і з творчістю композиторів-професіоналів, XVII — початок XVIII ст. — це твори М.Ділецького, С.Пекалицького; друга половина XVIII — початок XIX ст. дали людству твори М.Березовського, А.Веделя, Д.Бортнянського, С.Дегтярьова; кінець XIX — початок XX ст. — це М.Лисенко, Я.Яциневич, К.Стеценко, О.Кошиць, творчість яких позначена яскравою національною специфікою; сучасна музика — ще одна золота сторінка в історії культури України. Саме М.Лисенко, К.Стеценко, М.Леонтович, О.Кошиць, П.Демуцький внесли вагомий внесок у створення національної школи хорового співу. В їх діяльності композиторська творчість поєднувалась з хоровим виконавством, що сприяло розвитку та професіоналізації світських хорових капел.

Від тріумфальної поїздки О.Кошиця за кордон (1919) розпочалося знайомство світової громадськості з професійним хоровим мистецтвом України. У пресі тих часів ми знаходимо такий відгук:

"...співом досягають вони того, що є найліпшим критерієм найвищого мистецтва: враження безпосередності, необхідності та правди"¹.

У визнанні українських колективів у світі є ще одна знаменна подія. 6 січня 1929 р. "Думку" було відряджено в концертне турне до Франції. Виступи "Думки" з Нестором Городовенком у Франції перетворилися на справжній тріумф української хорової культури. Особливо захоплені слухачі та преса були басовою партією "Думки". "Ніде в світі нема тепер таких глибинних і прекрасно звучущих басів..., — писала преса, — вони збереглися тільки у слов'янських народів, і то переважно в Україні"².

Нещодавно в дослідженнях з'явилися відомості про перший мандрівний чоловічий хор, керував ним Дмитро Котко. Є свідчення про те, що у 20-х роках ХХ ст. цей хор виступав у Польщі, майстерно виконував українську духовну та народну музику.

У 1930–60-х роках хорове мистецтво України розвивається завдяки діяльності визначних хормейстерів П.Козицького, М.Вериківського, Г.Верьовки, Н.Городовенка, М.Тараканова, О.Гончарова, О.Минківського, О.Сороки, Є.Вахняка, К.Пігорова.

Кілька десятиліть ХХ ст. український хоровий спів не був представлений ні на міжнародних фестивалях, ні на конкурсах. Це були лише поодинокі виступи (1953 — Румунія, 1957 — Бельгія). І ось у 1966 р. Національний заслужений академічний народний хор ім.Г.Г.Верьовки з концертною програмою вперше виїхав за кордон на гастролі до Кореїської Народної Республіки, а у 1967 р. колектив був запрошений у Мексику, а згодом — у Монреаль на "Експо-67". В гастроліях у Канаді вперше зустрілися українські співаки з канадськими українцями. Рідний спів, мистецтво хору — вже тоді, в далеких 60-х проклали місточок до взаєморозуміння, посилили зв'язок українців у світі. Згодом — гастролі по Франції, Іспанії, Португалії, країнах Латинської Америки.

Хор ім.Г.Г.Верьовки в усі роки був і залишається центром народної музичної культури, завдяки якому зі сцени багатьох країн світу на повний голос залунала українська народна пісня. З 1966 р. колектив побував у 50-ти країнах світу, і, відколи до нього прийшов Ана-

¹ Цит за ст.: Бенч О. *Український спів у світі*// *Український форум*. 1999. 14 жовтня. С.35–36.

² Цит. за ст.: *Завітневич Ганна. Нестор Городовенко*// *Музика*. 1993. №5. С.23.

толій Авдієвський, його виступи супроводжує незмінний успіх. Талановитий хормейстер, А.Авдієвський одразу полонив і виконавців, і слухачів тільки йому притаманною творчою одухотвореністю, своєрідним відчуттям глибин і багатючих можливостей мистецтва хорового співу.

Чим же особливий цей хор? Чому в багатьох країнах світу саме він уособлює "український спів" як художнє явище сучасного мистецького процесу в світовій культурі? Дослідження виконавського стилю цього хору, його записів, відгуків преси довели, що висока художня майстерність колективу, яка визнана в світі, — це насамперед синтез кращих виконавських традицій народного хорового співу з досягненнями світового хорового професіоналізму. В сучасному відродженні української хорової культури, у світовому визнанні українського хорового виконавства велика заслуга хору ім.Г.Г.Верьовки, який перший показав за кордоном різноплановий репертуар, до якого входили зразки і українського фольклору, і кращі здобутки композиторської творчості різних стилів, часів і напрямків.

"...ще ніколи наша публіка не бачила такого захоплюючого, такого прекрасного видовища...", "здавалося, зал вибухне від безкінечних овацій..." ("Ель Еральдо", Мексика, 1967)³.

Після такого прориву хорового мистецтва України його справжній вихід у світ і розквіт взаємних контактів (концертів, гастролей, фестивалів, конкурсів) починається з кінця 1980-х років. 1990-ті роки принесли українському хоровому співу давно заслужене визнання в усіх країнах світу. Роки незалежної України після десятиліть тоталітарного режиму — це справжнє відродження хорової культури України. Ще один відгук з американської преси, який підтверджує визнання світом українського хорового співу: "...концерт відбувся у переповненій глядачами найпрестижнішій залі американської столиці — Центрі мистецтва ім.Джона Кеннеді. Чарівні українські пісні, що змінювалися вогнистими танцями, викликали зливу овацій і захоплені відгуки глядачів" ("Вашингтон-пост", США, 1996)⁴.

Якісно новий етап у поступальному розвитку мистецтва хорового співу пов'язаний з творчістю провідних хормейстерів сучасності: А.Авдієвського, Б.Антківа, М.Берденнікова, Л.Венедиктова, П.Горо-

³ Цит. за ст.: *Преса світу про хор// Українська музична газета. 1993. №3.*

⁴ Цит. за кн.: *Чебрецеве дерево. К., 1998. С.22.*

хова, В.Іконника, М.Кречка, П.Муравського, В.Палкіна, Є.Савчука, О.Тимошенка.

Гастрольні поїздки, виступи в різних країнах світу, висока виконавська майстерність таких відомих колективів, як Національна заслужена академічна капела "Думка" (США, Франція, Німеччина, Данія, Польща та ін. країни), Державна чоловіча капела ім.Л.Ревуцького (Бельгія, Англія, Німеччина, Франція та ін.), сприяли відродженню шедеврів української духовної музики, пропаганді в світі сучасної української музики Б.Лятошинського, Л.Ревуцького, А.Штогаренка, Г.Майбороди, Є.Станковича, Л.Дичко, І.Карабиця, В.Степурка, В.Зубицького.

Як не згадати співтворчість "Думки" із сучасним французьким композитором І.Кляуе та італійським Д.Бертолуччі, або недавній виступ із всесвітньовідомим композитором К.Пендерецьким. Дуже високі оцінки критики мали й виступи ансамблю "Боян", створеного при хорі. "...Професіоналізм, теплота і радість, які вони випромінюють своєю музикою, вражатимуть нашу аудиторію, але не зможуть повною мірою відтворити надзвичайний, фантастичний рівень їхнього таланту", — писала лондонська газета "ABS News" (14 червня 1992 року).

Одним з яскравих представників сучасного хорового мистецтва визнаний в світі хор "Київ".

Хор "Київ", якому нещодавно виповнилося 10 років, займає чільне місце в українському хоровому мистецтві 1990-х років. Цей колектив виборів найпрестижніші премії на конкурсах у різних концертних залах світу, дав понад 600 концертів, випустив 13 компакт-дисків і 4 аудіокасети з програмами національної та зарубіжної музики. Цей хор, за визначенням чисельних відгуків у пресі, — непересічне явище у сучасній хоровій культурі. Ми відчуваємо у ньому розвиток багатовікових традицій в їх сполученні з сучасним виконавським стилем. "У хорі чудові голоси, що набагато перевершують навіть кращі хори в нашій країні, але й значно відрізняються за ідеалом звучання: щільним, пишним і наповненим"⁵.

Мистецтво камерного хору "Київ" та його керівника Миколи Гбдича репрезентує в багатьох країнах світу мистецтво хорового співу сучасної України. І дуже промовисто про важливу роль хорового ми-

⁵ *Якобу Ян (Данія)// "Politeken". 2000. 22 липня.*

стецтва України пише Микола Гобдич: "Саме хорова музика може представити іншим народам нашу державу та високу культуру нашого народу. Бо в українських народних та духовних піснеспівах втілено всі наші думи, почуття, наша душа, історія..."⁶.

Численні перемоги та успішні виступи на престижних міжнародних конкурсах і фестивалях творчих колективів на чолі з М.Гобдичем (хор "Київ"), О.Бондаренком ("Фрески Києва"), Л.Бухонською (хор "Хрещатик"), Г.Горбатенко (Жіночий хор Київського державного вищого музичного училища ім.Р.М.Глієра), С.Фоміних (Жіночий хор Миколаївського обласного науково-методичного центру культурно-просвітньої роботи та Миколаївського училища культури) й іншими свідчать про органічне входження національного українського хорового мистецтва в контекст світової музичної культури.

⁶ Цит. за кн.: *Камерному хору "Київ" — 10 років. К., 2001. С.5.*

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИКА 1990–х РОКІВ У ДАЛЕКОМУ ЗАРУБІЖЖІ (репрезентативний аспект)

Початок 1990-х років став знаменним для української культури. Зміна статусу України — становлення і утвердження її в світі як незалежної держави співпало у часі з небувалим розквітом останньої. Незаперечною є провідна роль багатьох видатних діячів нашої культури у здобутті Україною незалежності. Процес державотворення, в свою чергу, став життєдайним імпульсом для національної культури в цілому та музичної зокрема:

- 1) з'явилась велика кількість нових творів;
- 2) значно розширилась і збагатилась їх тематика;
- 3) народився цілий ряд фестивалів, завдяки яким ці композиції здобули "путівку в життя".

Отже, довершеним фактом є настання нової "фази" у загальній періодизації української музики. Цей процес обумовлювався відкриттям кордонів, демократизацією зовнішніх стосунків із іншими країнами з одного боку. З другого — припинив своє існування Союзконцерт, а відтак і його філія — Укрконцерт та інші установи, які визначали гастрольну політику в зарубіжних країнах за часів Радянського Союзу. Хоча тоді кандидат на поїздку за кордон, окрім суто професійних якостей, перевірявся на "благонадійність", система закордонних гастролей була більш-менш відпрацьована. З розвалом СРСР на зміну керованій "вертикалі" під орудою державних установ прийшли горизонтальні зв'язки переважно у вигляді знайомств.

Яка ж музика експортувалася з України в останнє десятиліття? Чи вплинув статус незалежної держави на створення у світі її образу як країни з високим рівнем музичної культури? У пошуках відповіді на ці питання ми звернулись до матеріалів вітчизняної та закордонної (до якої мали доступ) преси, провели опитування композиторів і музикантів. Предметом нашого зацікавлення стала історія кількох

музичних колективів Києва й творчість деяких композиторів — членів Київської організації НСКУ, репрезентована за кордоном (вибірково), оскільки процеси децентралізації культури розвиваються надто повільно, і, природно, чим ближче до центру — тим більше можливостей "засвітитися" й пробитися у світ. На жаль, і сьогодні ця ситуація залишається в цілому незмінною.

Почнемо з Національної опери України — візитної картки вітчизняної музичної культури. Після здобуття державної незалежності кількість гастрольних поїздок оперної та балетної труп суттєво зросла: відтепер відпала потреба чекати дозволу на виїзд із Москви, узгоджувати і затверджувати репертуар. Щонайменше два місяці на рік оперна й балетна трупи обов'язково виступають за кордоном — у країнах Західної Європи, США, Канаді та ін. Траплялися останніми роками і більш екзотичні країни: Ліван (1997, балет), Бразилія (1999, опера, хор та оркестр) і навіть Канарські острови (1995, 25-й міжнародний фестиваль оперного мистецтва у Лас-Пальмосі). Майже щороку балетна трупа театру відвідує Японію. Там найбільше любляють "Лебедине озеро" та "Лускунчика" П.Чайковського. От і минулого року у восьмому турне Київського балету до країни, де сходить сонце, ці вистави виконувались відповідно 11 та 10 разів. Окрім зазначених, на "вивозі" балетна трупа танцює "Сплячу красуню" П.Чайковського, "Попелюшку" та "Ромео і Джульєтту" С.Прокоф'єва. Значно рідше — "Дон Кіхота" Мінкуса, "Жізель" Адана, "Сильфіду" Левенсхольда. Практично усі гастролі Київського балету проходять з тріумфом і супроводжуються захопленими відгуками преси. Так, зокрема, після виступу на фестивалі в Чарльстоні (1995, США) місцева газета написала, що "Київський балет справив незрівнянно більше враження, ніж балет Великого театру...". Звичайно, почесно виконувати "Лебедине озеро" краще за Великий балет, але... Це ж усе-таки Національна балетна трупа України... За всі 10 років лише одного разу в м.Сполетто (США, 1995) кияни представили "Лісову пісню" М.Скорульського. Проте, невдовзі один з найпоетичніших національних балетів був знятий з репертуару і відновлений лише у 2000 р. у зв'язку з ювілеєм його автора. Причому, за свідченням дирекції театру, він мав і має зараз найвищий рейтинг відвідування. Залишається лише висловити сподівання, що відтепер і "Лісова пісня" буде представляти укра-

їнський балет за кордоном і давати хоча б найменше уявлення про українську балетну музику.

Великий міжнародний проект — балет "Вікінги" Є.Станковича, хоч і дістав суперечливі оцінки спеціалістів, став безперечним явищем українського культурного життя (свідченням тому, зокрема, є присудження престижної премії "Київська пектораль"). Будемо сподіватися, що при певному доопрацюванні цей балет стане експортним. У планах театру — відновлення балету К.Данькевича "Лілея", так що певна перспектива покращення ситуації вимальовується.

Гірші справи з українською оперою. Проаналізувавши "експортний" репертуар, бачимо, що найчастіше за кордон у 1990-ті рр. оперна трупа вивозила "Бориса Годунова" М.Мусоргського. Причому, також з найвищими оцінками: "Київська постановка "Бориса Годунова" досягла найвищого рівня досконалості" ("Алерта", Сантадер, Іспанія, 14 серпня 1994 р.).

Як свідчить статистика, за останні 10 років "Бориса Годунова" демонстрували в Югославії (1987), Німеччині (1990–91, 1993–97), Франції (1990, 1994–95), Іспанії (1994–96), Швейцарії (1990, 1993–95), Угорщині (1995), на Канарських островах (1995), в Австрії (1997), Данії (1996, 1998), Польщі (1996), Бразилії (1999).

Друге місце "ділять" опери "Князь Ігор" О.Бородіна — її показували в Іспанії (1995), Німеччині (1998) — та "Євгеній Онєгін" П.Чайковського (Франція, 1992; Канарські острови, 1995). Отже, як бачимо, з часів Стефана Турчака, який відкрив Європі "Тараса Бульбу" М.Лисенка, чим буквально приголомшив німецьких меломанів, жодна українська опера за кордоном не представлялась. Та що там за кордоном, коли навіть в Україні з вітчизняним оперним репертуаром зовсім "негусто" — він є швидше винятком у репертуарній політиці українських театрів. Поруч із постійними "Запорожцем", "Наталкою" і "Тарасом", які вже давно потребують оновлення, за останні 10 років у Київському театрі "одномоментно" були поставлені "Купало" А.Вахнянина та "Анна Ярославна" А.Рудницького в редакції Л.Колодуба. Твори ці, по великому рахунку, вельми посередні за музикою, тож не дивно, що в репертуарі Київської опери вони довго не протримались.

Натомість, активно ставились західноєвропейські твори: "Ріголетто", "Аїда", "Набукко" Дж.Верді, "Лоенгрін" Р.Вагнера. Їх постановкам сприяло "іноземне" фінансування, часом відправним імпуль-

сом слугував випадок. Ось, наприклад, як про постановку "Набукко" згадує французький режисер П'єр-Жан Валентен: "Генрі Лапп, директор літнього музичного фестивалю у Страсбурзі, запропонував мені поставити яку-небудь не дуже репертуарну оперу спеціально для фестивалю. Франсуа Косе, член парламентської комісії з франко-українських взаємин, розповів про свої враження від Київської опери, оперну трупу. Так все і сталося" ("Час/Time", 2 лютого 1995).

Звичайно, презентація Київської оперної трупи у Страсбурзі чи Байройті відіграє значну роль у формуванні міжнародного реноме нашої Опери, але лише у виконавському аспекті. Українська ж композиторська школа залишається невідомою, а тому й фактично ніби "неіснуючою" у європейському культурному контексті.

Приблизно аналогічний стан речей існує у Львівській, Одеській, Донецькій, Харківській та Дніпропетровській операх: гастрольні поїздки, що потребують значних фінансових витрат, здійснюються лише за рахунок "приймаючої сторони", відповідно із замовленням нею ж репертуаром. Тому-то ні європейська, ні американська публіка не бачила ні "Украденого щастя" Ю.Мейтуса (Львів), ні "Вія" В.Губаренка (Харків), ні "Катерину" М.Аркаса (Одеса).

Не набагато менше коштів, аніж оперні, потребують гастролі симфонічного оркестру. Проте, щонайменше раз на рік столичні симфонічні оркестри все-таки вирушають за кордон. Звичайно, у привілейованому становищі знаходиться Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України. Географія його поїздок широка: Австрія, Великобританія, Франція, Німеччина, Іспанія, Швейцарія, Гонконг та ін. Його поїздки в далеке зарубіжжя здійснювались винятково на особистих зв'язках і контактах диригентів. У експортному репертуарі превалювала західноєвропейська та російська класика. Лише завдяки особистим знайомствам тодішнього головного диригента оркестру Теодора Кучара був записаний CD із симфоніями №№2, 3 Б.Лятошинського, який був визнаний Австралійською державною телерадіокомпанією (ABC) найкращим світовим записом 1999 р. Але це — чи не унікальний випадок визнання як виконання, так і безпосередньо української музики.

Значно мобільнішими в плані "рухливості" є камерні оркестри. І ансамбль солістів "Київська камерата" (художній керівник і диригент Валерій Матюхін), і камерний оркестр "Київські солісти" (ху-

дожній керівник і диригент Богодар Которович) мають офіційний статус (Національного та муніципального колективів). Тому вони є невідмінними учасниками державних культурних заходів на кшталт "Днів культури України" (як то було, наприклад, у листопаді–грудні 2000 р.). Цілком зрозуміло, що у подібних випадках репертуар здебільшого український (а також держави-господаря). Зокрема, у Німеччині "Київська камерата" виконала "Концерт-рутено" О.Козаренка, "Триптих" І.Карабиця, "Дві пасакалії" Є.Станковича, "Вісник" В.Сильвестрова. Під час "Днів" німецька публіка мала також змогу почути унікальний голос Ніни Матвієнко (Камерна кантата №3 на вірші П.Тичини О.Киви), спів солістів Національної опери Ірини Семененко (сопрано), Тараса Штонди (бас) у супроводі "Камерати".

Загалом же "Київська камерата", яка до певної міри є своєрідною творчою лабораторією для багатьох українських композиторів, часто є і першовиконавцем їх творів, і чи не найбільшим їх пропагандистом за кордоном. Музиканти "Камерати" записали 10(!) CD сучасної української музики. Тільки упродовж останніх 5-ти років "Київська камерата" гастролювала в Югославії (1995), Німеччині (1996), Греції, США, Канаді (1998). І всюди в діалозі з класичною і сучасною західноєвропейською музикою звучали твори Є.Станковича, В.Сильвестрова, І.Карабиця, В.Зубицького, Г.Ляшенка, Ю.Іщенко.

Приблизно одна третина репертуару належить українській музиці у "Київських солістів". Одначе, оркестр цей зорієнтований насамперед на класику. Тому, хоча українські твори обов'язково звучать у закордонних концертах "Київських солістів", їх зазвичай усього лише один-два, так би мовити, "на десерт". Причому перевага надається ефектним "шлягером" типу "Іспанського танцю" М.Скорика з музики до драми Лесі Українки "Кам'яний господар" (Туніс, 1999). Трапляється, що грають "Український квінтет" Б.Лятошинського, Концерт "Зникаючі образи" для фортепіано з оркестром Ж.Колодуб, Подвійний концерт А.Гайдена (Австралія, 1995), "Qui pro quo" Є.Станковича (Польща, 2000) та ін., але у загальній кількості виконуваних творів українські композиції все ж посідають значно менше місця.

Більш "благополучна" картина складається у хорівій музиці. В останнє десятиліття на зміну величезним "стаціонарним" хорам прийшли більш мобільні камерні хоріві колективи. Майже ровесником незалежної України є камерний хор "Київ" (художній керівник

М.Гобдич), у 1994 р. створений хор "Хрещатик" (художній керівник Л.Бухонська), з більшим чи меншим успіхом функціонує хор "Фрески Києва" (художній керівник О.Бондаренко), щороку в камерному складі (під назвою "Чоловічий хор "Боян") виступає за кордоном Державна чоловіча хорова капела ім.Л.Ревуцького (художній керівник Б.Антків) та ін. Саме за останні 10 років українські хори відкрили світові величезний масив вітчизняної барокової і сучасної музики, яка виявилася не просто конкурентоспроможною на "ринку" класики та авангарду, але й, на думку багатьох критиків, є значно красивішою, ніж більшість західної. Саме репертуар підносить українські колективи над західними колегами. Свідчення тому — найвищі нагороди наших хорів на усіх хорових фестивалях світу. Наприклад, хор "Хрещатик" — Гран-прі 7-го міжнародного хорового конкурсу в м.Слайго (Ірландія, 1994), 3-тя премія 17-го конкурсу ім.Б.Бартока у м.Дебрецен (Угорщина, 1996), 1-ша премія фольклорної програми на 1-му конкурсі ім.Ф.Мендельсона-Бартольдї в м.Даупфеталь (Німеччина). Свідченням престижності на Заході української хорової музики може слугувати лише перелік залів, у яких співав хор "Київ": Carnegie Hall (Нью-Йорк), Washington National Cathedral, Concertgebouw (Амстердам), Tivoli (Копенгаген), філармонії Утрехта, Роттердама, Берліна. Вони співали у 15-ти соборах Нотр Дам і брали участь в Єкуменічному богослужінні з Папою Іоанном Павлом II з нагоди вшанування свідків віри ХХ ст. (Рим, 2000). Всюди їх високий професіоналізм відзначала місцева критика. Зокрема, у грудні 1997 р. "Washington Post" писала: "Колектив має тільки 20 співаків, але яких — могутні, чудово підібрані голоси, такі, що можуть легко співати на оперній сцені, але без звичного оперного вібрато, який робить ансамбль "гримучим" (23 грудня 1997 р.).

"Привчив" до себе закордонну публіку чоловічий хор "Боян". Зокрема, протягом 1992–2000 рр. хор здійснював щорічні гастрольні тури по Англії та Бельгії з участю у місцевих фестивалях мистецтв. У цих країнах сформувалися своєрідні "клуби шанувальників", "групи підтримки" "боянівців", які цілий рік чекають на їх приїзд і навіть подорожують разом з хором під час його гастролей. Тим-то й постійно звучать за кордоном хорові твори Л.Дичко, Є.Станковича, Б.Фільц, Ю.Алжнева, В.Степурка, а також класичні композиції української духовної й світської музики та фольклорні зразки.

Водночас, керівники українських хорів цілком свідомі того, що навіть таке відносно часте (у порівнянні з іншими жанрами) "нагадування" про українську музику за кордоном є краплиною у розмаїтому світовому музичному морі. Тому велика увага приділяється CD. Так, хор "Боян" більшість із них випустив за кордоном: "Українська духовна та народна музика" (1993, Англія), "Українська духовна музика" (1993, Бельгія), "Слов'янська духовна музика" (1997, Австрія), "Українська народна музика" (1997, Бельгія), "Всенічна" (2000, Великобританія).

Ще далі у цьому плані пішов хор "Київ". Студія створена безпосередньо на базі колективу, і за останні роки тут побачили світ 12 CD.

Не секрет, що в усьому світі існує підтримка вітчизняної культури на державному рівні. За кордоном при посольствах діє розвинена мережа культурницьких установ, які пропагують власну культуру, організують гастролі, виставки, демонструють кінофільми тощо. Прикладом такої діяльності в Україні є Гете-Інститут, Американський, Чеський, Польський культурні центри. Але найактивніше діє Французький культурний центр: мало не щомісяця він організовує гастролі по Україні музичних колективів, театральних труп, виставки, кінопокази. Підтримує і виконання французької музики українськими музикантами. Як свідчать факти, репертуарна політика регулюється західними державами і всередині: "У Канаді нам вигідніше грати саме канадську музику — її підтримує і спонсорує уряд. Саме завдяки цьому ми змогли дозволити собі подібне турне (в Україну. — *І.С.*) (Євген Плавуцький, Канада, "Приватна справа", 23–29 жовтня 1994 р.).

У Міністерстві культури і мистецтв України відсутність аналогічних культурних центрів за кордоном пояснюють відсутністю коштів. Насправді ж, думається, справа у звичайній інертності, бездіяльності наших аташе по культурі. Значно простіше одномоментно зібрати численний "культурний десант" і вивезти його під маркою "Днів культури". Ця практика, що збереглася ще з радянських часів, є малоефективною; вона потребує великих витрат на рекламу (яких знову ж таки нема, тому нема й реклами), і такі "Дні", хоча концерти і проходять з величезним успіхом (виконавці ж-бо добираються дійсно найкращі), великого розголосу не мають і швидко забуваються.

Отже, за відсутності державних організацій та вітчизняного інституту менеджменту, який тільки-но формується, кожен колектив та

окремий виконавець, кожен композитор мусить сам для себе бути і менеджером, і продюсером, і пробиватися у світ самотужки.

Не маючи коштів для фінансування гастролей українських виконавців за кордоном, ні Міністерство культури і мистецтв України, ні Головне управління культури в м.Києві не ведуть статистики "самостійних гастролей" і не володіють майже ніякою інформацією. Відсутні відомості про виконання творів українських композиторів за кордоном і в Спільноті композиторів (пояснюють — оскільки Спільнота подібні речі не фінансує).

Довелося дізнаватися шляхом безпосереднього опитування композиторів. З'ясувалось, що точність і повнота інформації залежить від людини. Деякі, приміром В.Рунчак, ретельно збирають все по крупицях, а інші, як І.Поклад, відповідають: "Точно не знаю. Щось виконується, тому що С.Ротару та Й.Кобзон їздять, співають. А де й що... — "авторські" копійки крапають, і мені того достатньо".

Не веде обліку виконуваних творів О.Кива. Хоча й згадав, що телесеріали "Графиня де Монсоро" та "Серця трьох" з його музикою у 2000 р. демонструвались, відповідно, у США та Китаї. А Другу сонату для флейти з фортепіано О.Кудряшов та С.Шабалтіна виконували у Франції.

Завдяки тісним особистим контактам з директором Мангеймської вищої музичної школи композиції У.Мандекером, у 2000 р. в Німеччині у виконанні місцевих музикантів звучали Квартет №2 та сонати: для альту, для гобоя, для фортепіано В.Загорцева.

Соната для альту і фортепіано Г.Гаврилець залюбки виконується багатьма музикантами (свого часу її включив до свого репертуару Ю.Башмет). У 1991 р. Д.Гаврилець виконував її у Парижі, А.Війтович репрезентував у Швейцарії. Поетеса і скрипалька С.Майданська, для якої спеціально був написаний цикл "Екслібриси", у 1995–96 рр. гастролювала з ним по США, Канаді, а в 1996 р. у Франції його виконав московський скрипаль Р.Замуруєв.

Фортепіанні твори Г.Ляшенка в 1998 р. дует Л. та І.Жуків виконував у Канаді.

Ю.Шевченко писав "закордонну" музику цілеспрямовано. Фольклорну сюїту "Пори року" для канадського танцювального ансамблю "Шумка" (Торонто, 2000). У 1995 р. для фольк-балета "Сіндерелла" (Едмонтон) було створено два твори: "Катруся" та "Перун", з якими цей колектив декілька років гастролював по Канаді.

Симфонічні та камерні твори І.Карабиця ("Триптих", "Music From Waterside", "Голосіння") з великим успіхом звучали у США (Балтимор, Нью-Гевен, Вашингтон, Нью-Йорк, Лас-Вегас), Канаді, Фінляндії, їх виконували і наші музиканти ("Київська камерата"), і закордонні (Камерний оркестр Лас-Вегаса).

З'ясувалось, що В.Сильвестрова виконували у Празі (1998, Симфонія для скрипки з оркестром, Г.Кремер), Торонто (1999, Симфонія №5, місцевий симфонічний оркестр).

Тісно співпрацює з іноземними музикантами Є.Станкович. Так, він писав твори на замовлення Квартету Мендельсона (США), Ансамблю Нової Музики (Швейцарія), Симфонічного оркестру Вінніпега (Канада) та французького кларнетиста Ф.Кюнера й ін. За довідками, у 2000 р. симфонічні й камерні твори, зокрема, практично всі камерні симфонії і квартети Є.Станковича виконувалися у 20-ти країнах — Бельгії, Франції, Угорщині, Чехії, Польщі, США, Канаді, Швейцарії та ін.

Очевидно, що "чемпіоном" у закордонному виконанні є М.Скорик. Так, у 1997 р. його твори звучали у 45-ти (!) країнах світу. Правда, за це композитор отримав аж \$400 ("Вечірній Київ", 9 жовтня 1998 р.), але це вже, як кажуть, інша історія.

Багато творчих контактів зав'язалося завдяки міжнародному музичному фестивалю "Київ Музик Фест". Саме там відбулося знайомство англійської скрипальки М.Мітчел і Тріо "Terroni" з В.Рунчаком, для яких той пізніше написав ряд творів, дуету Фостер–Плавуцький (Канада) та О.Козаренка (для них композитор написав сонату), Г.Гаврилець та американського диригента Дж.Стеллуто та ін. Таким чином, "Київ Музик Фест" став для українських композиторів дієвим "вікном" у світ, джерелом цінної інформації й обміну досвідом. Саме гостями "Київ Музик Фесту" були М.Цісик (США), Л. та І.Жуки (Канада), М.Фостер та Є.Плавуцький (Канада), Дж.Цонтакіс (США) і багато ін. музикантів (не лише українців за походженням), які пропагують українську музику за кордоном та одностайні в думці: "Час привчати світову публіку до української музики, проте робити це треба розважливо, поступово завойовуючи позиції" ("Приватна справа", 23–29 жовтня 1994 р.).

Звичайно, говорячи про активних популяризаторів української музики на Заході, не можна оминати постать В.Балея, який був пер-

шовідкривачем для світу наших композиторів-шестидесятників. Саме в часи його співдиректорства на "Київ Музик Фест" приїздила найбільша кількість закордонних гостей. Упродовж багатьох років він є ентузіастом виконання сучасної української музики на фестивалі у Лас-Вегасі та й у США в цілому. Великою кількістю творів В.Балей продиригував особисто. У свою чергу, до концертів під час "Днів культури у Німеччині" "Київська камерата" включила "Співання Орфея" В.Балея.

Відкритість нашого суспільства "уможливила" навчання наших молодших композиторів за кордоном. Завдяки стажуванню А.Загайкевич у центрі IRCAN її музику почули не тільки у Парижі, але й у Канаді (там її творами у 1999 р. диригувала В.Лакруа).

Під час стажування Т.Яценка у Мюнхені (1995) був організований спеціальний український концерт з творів Є.Станковича, Г.Гаврилець, М.Стецюка, С.Зажитька та самого Т.Яценка, який здобув високу оцінку преси.

Наші композитори також відвідують численні європейські фестивалі, семінари, колоквиуми, де звучить також їх музика. Зокрема, "Бранденбурзький колоквиум нової музики" (1998, Німеччина) — Л.Юріна, С.Зажитько; фестиваль "Devantgarde" (Німеччина) — В.Рунчак; семінар CDMC (1997, Франція) — В.Рунчак; "Музичні бієннале" (1995, Югославія) — В.Сильвестров, М.Скорик, Є.Станкович, В.Рунчак; "Intrattenimenti musicale" (1999, Італія) — В.Рунчак; "Гостиня Сергея Беринського" (1995, Москва) — С.Зажитько, Г.Гаврилець, І.Щербаков; "Trois nuits d`ete festival" (1997, Цюрих, Швейцарія) — Є.Станкович, В.Рунчак, К.Цепколенко, С.Пілютиков та ін.

Активними пропагандистами української музики є наші виконавці, які різними шляхами знаходять кошти і беруть участь у численних фестивалях нової музики. Так, твори Л.Юріної та С.Зажитька, дуєт з Одеси — В.Ларчиков та О.Веселіна (віолончель) виконував на конкурсі камерних ансамблів ім. Карла Соліва (1996, Італія), фестивалі "Копито, що стукає" (1999, Монголія), Фестивалі молодих виконавців (1999, Байройт, Німеччина), Міжнародних літніх курсах літньої музики у Дармштадті (2000, Німеччина).

Те ж можна сказати про відомого акордеоніста П.Фенюка та творчість В.Рунчака (1991, Німеччина; 1994, Тулуза, Франція; 1994, Манчестер, Англія).

Твори українських композиторів залюбки під час закордонних гастролей включають у свої програми О.Кудряшов та С.Шабалтіна (Чехія, 1995 — Л.Дичко, О.Кива, В.Рунчак; Франція, 1996 — М.Березовський, В.Рунчак; Франція, 2000 — О.Кива, В.Рунчак). Квартет ім.М.Лисенка у 1997 р. під час гастролей у Голландії виконував квартети В.Сильвестрова та І.Карабиця, в у 2000 р. — квартет Є.Станковича у Туреччині.

Звичайно, обсяг даної статті та брак інформації не дозволяють нам зазначити всі твори київських композиторів, що виконувались за кордоном протягом 90-х рр. ХХ ст., проте деякі висновки вимальовуються і на підставі тієї фактології, яку вдалося зібрати: у світовому музичному просторі української музики звучить дуже мало. Її виконання спорадичне, не регулярне, нас там переважно знають по хороших композиціях і менше — по камерних творах. Природно, краща картина з нашими виконавцями, але завдяки їх "національно невизначеному" репертуару їх у більшості не відрізняють від російських (часом вони свідомо йдуть під "чужі прапори"). Так, у Голландії у 2000 р. гастролював якийсь "Russische Orthodox choir "Kyiv"; у 2000 р. Львівський камерний оркестр "Camerata Leonis" акомпанував Маріїнському балету (СПБ) в турне по Німеччині, Швейцарії та Голландії. Тож, очевидно, мало хто з глядачів зауважив, що це саме український колектив.

Яким чином можна покращити ситуацію? Виробити чітко визначену державну програму пропаганди української музики (і не лише музики, а української культури в цілому) за кордоном. Забезпечувати гастролі українських колективів за кордоном, узяти під свій патронат виконання українських творів за кордоном, рекламувати досягнення вітчизняного мистецтва через спеціальні культурницькі акції, організовані посольствами України в світі. Налагодити співпрацю із закордонними культурницькими установами в Україні та встановити своєрідний "бартер" мистецтва.

Не претендуючи на вичерпність запропонованих заходів, сподіваюсь, що саме вони могли б поширити українську музику за кордоном, чим сприяли б залученню нашої культури у світовий контекст у повному обсязі та поглибленню обізнаності світу з Україною.

УКРАЇНСЬКИЙ ВІОЛОНЧЕЛЬНИЙ КОНЦЕРТ У КОНТЕКСТІ СВІТОВОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

В історії виконавського мистецтва жанр концерту займає важливе місце. Це пов'язано з тим, що дана галузь виконавства відіграє роль творчої лабораторії в розширенні арсеналу різних засобів музичних інструментів, технічного оснащення музикантів, пошуку нових уявлень і шляхів їхнього втілення, що відповідають вимогам часу.

Історія віолончельного концерту ХХ ст. свідчить не тільки про популярність цього жанру, але і про його значний розвиток і перетворення.

Нові шляхи еволюції пов'язані з подоланням сформованих у період романтизму традицій, які культивують ліричний тип віолончельного концерту, майже не відмовляючи цьому інструменту в спроможності втілювати інші образні сфери. Продовжилася і лінія симфонізації віолончельного концерту, яка розвивалася в ХІХ ст. такими відомими композиторами як Л.Бетховен, Р.Шуман, Й.Брамс та ін. на противагу віртуозно-виконавській моделі типу концертів Б.Ромберга й А.Серве.

Розвиток жанру сучасного віолончельного концерту пов'язаний, як правило, із творчим діалогом композиторської і виконавської шкіл. Поява яскравих, неординарних солістів завжди сприяла активізації композиторської діяльності в плані створення концертних опусів. Часто ініціаторами ставали самі виконавці. Не дивно тому, що в кожній виконавській школі, що висунула своїх представників світового рівня, розцвітає і жанр концерту. Природно, це стосується і віолончельного мистецтва, про що красномовно свідчать композиторські присвяти.

ХХ ст. породило плеяду видатних віолончелістів, творчість яких увійде в скарбницю історії виконавства. Достатньо назвати імена

П.Казальса, М.Марешаля, П.Фурньє, Е.Майнарді, А.Янігро, Е.Фейермана, З.Пальма, Г.Касадо, Г.П'ятигорського, М.Ростроповича, Н.Гутман, Л.Мезе і багато ін.

Навіть швидкий історичний екскурс у проблематику, що нас цікавить, може переконливо свідчити про плодотворність композиторсько-виконавського діалогу. Так, наприклад, у період 30-х рр. віку, що минув, із виконавською творчістю М.Марешаля пов'язана поява віолончельних концертів А.Онеггера, Д.Мійо (Перший віолончельний концерт), близьких за стилем, спрямованих на виявлення найсильніших сторін виконавського почерку віолончеліста. За слушним зауваженням дослідника віолончельного мистецтва Л.Гінзбурга: "Концерти Онеггера і Мійо ріднить їх лірична сфера, добірність і елегантність, майстерне використання кантиленних можливостей інструмента, жвавість танцювальних ритмів, нарешті, їх лаконічність"¹. Обидва твори містять елементи народного французького мистецтва. У першому — це більше пов'язано з використанням тематизму, заснованого на пентатоніці, у другому — із притягненням жанрово-танцювальної сфери (фінал цілком витриманий у дусі жи-ги). Водночас звучання їх цілком сучасне. Джазові елементи (блюзовість), насиченість поліфонією, тембральне розмаїття, використання розвиненої штрихової техніки робить їх актуальними і в наш час (концерти створені, відповідно, у 1929, 1934 рр.). Близькі до вищезгаданих віолончельних творів "Іберійський концерт" Ф.Буске (1937), натхненний іберійським фольклором, сповнений мелодизму, імпровізаційності, пружної танцювальної ритміки.

Концерти французьких композиторів, присвячені відомому вітчизняному віолончелісту, таким чином, не тільки відбивають стильові особливості виконання М.Марешаля, але і репрезентують національну своєрідність школи, віддаючи данину традиціям, сформованим у ній до першої третини ХХ ст. Подібні явища властиві й іншим виконавським школам. Як приклад еволюції жанру віолончельного концерту в цьому напрямку в 20–30-ті рр. можна назвати "Концерт у До" (1934) І.Піцетті, віолончельний концерт Дж.Маліп'єро (1935), що своєрідно поєднують національні італійські традиції з рисами неокласицизму і пізнього романтизму (присвячені

¹ Гинзбург Л. *История виолончельного искусства. М., 1978. С.341.*

Е.Майнарді), віолончельні концерти композиторів англійської школи Е.Елгара (1919) і Ф.Діліуса (1921), романтичні за змістом і пов'язані з національним фольклором, та ін.

Головною у концертах такого плану стає схильність до національних традицій. Багато з цих творів одночасно розширюють можливості жанру: відбувається трансформація особливостей циклу, здійснюються пошуки в галузі формотворення, співвідношення сольної й оркестрової партій, що ведуть до симфонізації, наскрізному розвитку драматургії, формуванню виконавця нового типу, як в плані можливостей сучасної техніки виконання, так і в охопленні нових художніх ідей музичного мистецтва.

У цей період намічаються шляхи розвитку жанру, пов'язані з його драматизацією, інтелектуалізацією, активізацією пошуків сучасної інтонаційності, модернізацією інструментальних прийомів, що продовжуються і активно еволюціонують у два наступні десятиліття.

Функціонуючі в складній взаємодії, головні стильові напрямки ХХ ст. — неокласичне і неофольклорне, зароджуються в аналізованому жанрі в оригінальних авторських стильових системах П.Хіндемита, М.Мяковського, А.Хачатуряна, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича й ін.

До форм і мовних моделей епохи бароко звертається у своїй "Камерній музиці" №3, що є, насправді, концертом для облігатної віолончелі з камерним оркестром, П.Хіндеміт (1925). Солююча віолончель вступає тут у діалог із десятьма інструментами (флейтою, гобоєм, кларнетом, фаготом, валторною, трубою, тромбоном, скрипкою, віолончеллю і контрабасом), кожний із яких є цілком самотійним, веде мелодичну лінію, що відіграє в поліфонічному сплетенні голосів важливу роль. Жанрова модель твору сполучає риси *concerto grosso* (виникають аналогії з "Бранденбурзькими концертами" Й.С.Баха) і сюїти змішаного типу (стародавньої і заснованої на жанровій системі ХХ ст.).

Рисами новаторства відзначається і концерт Хіндемита, написаний в Америці для Г.П'ятигорського (1940). Він характеризується симфонізмом мислення, яскравою образністю, сучасною мовою (інтонаційна сфера заснована на дванадцятищаблевій тональності), поліфонізмом.

Тричастинний концерт С.Барбера (1945) містить неоромантичні й неокласичні риси. Він написаний у тонально збагаченій ладовій си-

стемі, цікавий перетворенням американської народної музики і народженого в Америці в 30-ті рр. джазового стилю swing.

З 50-х рр. ХХ ст. жанр віолончельного концерту починає розвиватися більш інтенсивно в двох напрямках: продовження природного розвитку традицій ("класичне") і рішучого їх заперечення ("радикальне" за Г.Григор'євою²).

Концерти першого типу, підтверджуючи невичерпність ресурсів класичної системи, спираючись на її традиції, розвивають їх у напрямку "мовної реорганізації" (за Л.Раабеном³), жанрового реформування, розвитку концертності як принципу симфонізації жанру з розширенням функцій оркестру в бік підвищення його ролі в тембровій драматургії, тембральній мальовничості і т.п. Як правило, в них композитори спираються на тональну систему, часто модифіковану в бік її розширення, включення елементів атональної музики. Головним залишається сонатний принцип. Переважає тричастинна побудова циклу, хоч самий цикл піддається переосмисленню, варіюванню, прагненню до поєднання різноманітних композиційних моделей.

У якості прикладів можна посилатися на концерти французьких композиторів А.Жоліве (№1), Ж.Мартінона, написані у 60-ті рр. і присвячені, відповідно, А.Наваррі, П.Фурньє, твір швейцарського композитора Ф.Мартена, створений для П.Фурньє і присвячений диригенту П.Захеру, концерт італійця Ф.Маніно (ор.102, 1974), уперше виконаний М.Хоміцером у Неаполі в 1975 р., Другий концерт ("Озвучене панно") бразильця З.Сікейри (1974), віолончельний концерт Х.Отакі (1944) — один із перших японських віолончельних концертів та ін. Усі вони спираються на класичну модель тричастинного циклу (іноді варіюється темпово-змістове співвідношення частин), пов'язані з фольклором (Сікейра, Отакі), розвитком контрастних образів "живої музики, що виражає в ній людину" (висловлення А.Жоліве щодо свого Першого віолончельного концерту⁴), оригінальними знахідками в галузі музичної мови, фактури, тембрової драматургії, віртуозних можливостей солюючого інструмента.

² Див.: Григорьева Г. *Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.*

³ Див.: Раабен Л. *Советский инструментальный концерт 1968–1975. Л., 1976.*

⁴ Див.: Гинзбург Л. *История виолончельного искусства. С.343.*

Так, наприклад, у концерті Мартена закінченість форми, мелодична промовистість, поліфонічність, симфонізація ідеї виражені в змішаній композиторській техніці з елементами серійності (цікаво, що в додекафонній манері побудовані ліричні розділи циклу). Значну роль відіграють віртуозні, здавалося б, долаючи неможливе, сольні каденції віолончелі в концерті Маніно. Експресивно і, часом, таємничо-екзотично звучить оркестр у Першому концерті Жоліве завдяки використанню багатьох ударних інструментів. Незвична темброва палітра концерту Сікейри, написаного для віолончелі та духового оркестру і т.ін.

До концертів, які переосмислюють класичну модель тричастинного циклу, але не поривають зв'язок із традиціями, можна віднести твори французьких композиторів А.Соге (1963) — його концерт одностинний із рисами сонатності й рондальності, розширеним тлумаченням тональності, А.Жоліве — Другий віолончельний концерт (1966) одностинний з елементами наскрізного розвитку, що одночасно асимілює стародавні форми (сюїти, ансамблевого концерту), насичений поліфонією, імпровізаційністю алеаторичного типу. Концерт написаний для незвичного складу: солюючої віолончелі, квінтету солістів струнно-смічкових інструментів і смичкового оркестру. У цьому ж ряду — програмний концерт "Tout un monde lointain" ("Світ далекий") А.Дютійе, надиханий поезією Ш.Бодлера, написаний наприкінці 60-х рр. Концерт містить 5 частин, кожна з яких також програмна. За висловленням композитора: "Твір не можна вважати музичними ілюстраціями. Навіня уявленнями Бодлера, музика відтворює настрій віршів, своєрідно переломлених у свідомості й емоційному сприйнятті автора"⁵. Побудований на наскрізному інтонаційному комплексі, концерт сполучає у собі емоційне і логічне начала, зв'язок із традиціями французької музики К.Дебюссі та М.Равеля і багатство фантазії. Це особливо виявляється в закінченості форм у сполученні з імпровізаційністю, у діалогічності солюючої віолончелі та ін. інструментів великого симфонічного оркестру, який містить розширений склад ударних інструментів, барвистості прийомів гри тембрів і т.д.

Серед зразків жанру, що грають значну роль в еволюції концертів першого типу — твори фінського композитора Й.Кокконена (1972),

⁵ Гинзбург Л. *История виолончельного искусства. С.346.*

японських композиторів Ю.Тоями (1966), Я.Акутагави (1969), М.Мамії (уперше виконаний у 1975) та ін. Концерт Кокконена — п'ятичастинний, він поєднує виразну кантилену з імпровізаційністю і віртуозністю найвищого польоту. Примітно, що крім каденцій усередині частин, каденцією є четверта частина циклу. Віолончельні концерти японських авторів поєднують національні особливості народної музики і сучасної європейської композиторської техніки.

Другий тип концертів ("радикального" напрямку) найбільш яскраво поданий у репертуарі З.Пальма, німецького віолончелиста світового рівня, майстра виконання сучасної (у тому числі й авангардистської) музики, яку він пропагує не тільки в Європі, але й у США, Азії, Африці. У числі композиторів, які пишуть для Пальма, — його співвітчизники Б.Блахер, Б.Ціммерман і В.Цилінг, поляк К.Пендеревський, угорець Д.Лігеті, югослав М.Келеман, аргентинець М.Кгель, грек Я.Ксенакіс, іспанець К.Альфтер та ін.

Концерти, віртуозно виконані З.Пальмою, значно революціонізують віолончельну техніку, розширяючи її можливості. У галузі форми, драматургії, концепційності художніх ідей вони, безумовно, поступаються зразкам жанру, проаналізованим вище, являючи собою тип експериментальних творів конструктивного плану. Так, наприклад, у програмному концерті "Pas de trois" Ціммермана (1965–1966) цілком стає пошук можливості синтезу жанру з балетом. Цей твір — свого роду симфонічна фреска, що поєднує концертність (масштабність задуму, віртуозне трактування солюючого інструмента) і балетні сцени. Концерт цікавий у тембровому відношенні: поряд із традиційними інструментами в ньому використовуються саксофон, мандоліна, гітара, цимбали, "скляна арфа", електронний контрабас і т.д. У переплетенні різновидів композиторської техніки велику роль грає сонористика.

Раціональність побудови, економія виразних засобів, свого роду мінімалізм притаманний чотиричастинному концерту Блахера (1964), в якому обмежено кількість духових інструментів, цілком відсутні ударні, дотепно застосований розроблений автором принцип "варійованої метрики", дзеркальних арок і т.д.

Серед часто виконуваних творів З.Пальмою — двочастинний концерт Лігеті (1966), витриманий у змішаній композиторській техніці, що включає поряд із традиційними засобами елементи соно-

ристики і пуантилізму. Твір досить незвичний для жанру: обидві частини написані в повільних темпах, відчувається пристрасть до тривалих звучань, ніби до "застиглих мелодій", що, проте, оживають у результаті тембрових і динамічних трансформацій, породжуючи часом темброву або динамічну "мелодію"⁶.

До алеаторичного типу композиції належить чотиричастинний концерт Л.Фосса, написаний і вперше виконаний у США (1967). У ньому беруть участь два віолончельні голоси, один з яких попередньо записаний на магнітну плівку. Тривалості, сполучення голосів умовні, *ad libitum* у різноманітних темпах повторюються окремі епізоди. Виконавцю запропоновано на вибір один з трьох супроводів у другій частині та двох — у третій. У фіналі використаний своєрідний колаж ("Сарабанда" з П'ятої соло-сюїти Й.С.Баха, розподілена між двома віолончельними голосами), введений в абстрактно-сонористичну тканину імпровізаційного складу, що привносить елементи організації і мелодичної промовистості в її звучання.

Таким чином, можна констатувати той факт, що жанр віолончельного концерту в провідних виконавських школах світу (Франції, Німеччини, Італії, ін.) до 70-х років ХХ ст. пройшов великий шлях перетворень, зазнав нового трактування традицій, які вже склалися, і експериментів у пошуку нових систем музичної мови, технічних засобів інструмента і соліста. В другій половині століття еволюція аналізованого жанру пов'язана також із процесами асимілювання національних традицій з сучасними композиторсько-виконавськими системами у тих віолончельних школах, що виходять на історичну авансцену в ХХ ст. (США, Японія, ін.). У якійсь мірі до них можна віднести й українську віолончельну школу.

Історія українського віолончельного концерту порівняно молода. З огляду на історично сформовані умови до останніх десятиліть сторіччя, що минуло, його потрібно розглядати в річищі тих тенденцій, які відбувалися в галузі жанру, котрий нас цікавить, в радянській музиці, тому що віолончельне мистецтво України було її невід'ємною частиною.

Музика перших віолончельних концертів створювалася радянськими композиторами в період 30-х рр. (твори О.Маневича, А.Дзегеленка, Ю.Крейна). Вона ще тісно пов'язана з традиціями російської

⁶ Гинзбург Л. *История виолончельного искусства. С.389.*

композиторської школи XIX ст. (особливо, П.Чайковського і С.Рахманінова) і виконавськими принципами школи К.Давидова. Зразки аналізованого жанру витримані в романтичних настроях, спираються на класичну стильову систему.

До творів такого типу можна віднести віолончельні концерти М.Феркельмана (1937), М.Чернова (1937), В.Енке (1938) і написані в період 40–50-х рр. твори В.Золотарьова, С.Василенка, І.Фінкельштейна, Г.Кіркора, що у теперішній час практично не виконуються. За даними, наведеними у дисертаційному дослідженні Ю.Мінкіна, у 1950 р. був написаний Перший віолончельний концерт харківського композитора Д.Клебанова⁷, але він також не набув поширення в репертуарі виконавців.

Це явище мало свої причини і пов'язане з кризою російської музики в галузі аналізованого жанру на рубежі XIX–XX ст., про що свідчать і висловлювання композиторів П.Чайковського, С.Танєєва, які, як відомо, в останні роки життя виявляли цікавість до віолончельного концерту, стурбованість із приводу відсутності гідних його зразків у вітчизняній музиці зазначеного періоду. За відомостями, викладеними у книзі Л.Гінзбурга, присвяченій історії російської віолончельної класичної школи, фрагменти з задуманого віолончельного концерту Чайковський награвав В.Алоїзу в Одесі, де відбулося останнє виконання при житті автора "Варіацій на тему рококо", яким він сам диригував. Нездійсненим залишився і задум написання віолончельного концерту В-dur Танєєва. Конкурс на Концерт для віолончелі з оркестром, оголошений у 1916 р. Російським музичним товариством, що намагалося якось поліпшити ситуацію, також не приніс очікуваних результатів⁸.

Причину кризи жанру можна пояснити з одного боку тим, що модель класичного концерту XVIII ст. і віртуозного концерту XIX ст. більше не цікавила композиторів російської школи, з іншого — деякою недооцінкою ними віртуозно-технічних можливостей віолончелі в концертному жанрі. Однією з причин можна вважати також естетико-художні пріоритети віолончельної школи того часу, що

⁷ Див.: Минкин Ю. Советский виолончельный концерт 60–70-х годов (черты новаторства и их преломление в исполнительстве и педагогике) /Автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. искусствовед. Л., 1981.

⁸ Докладніше про це див.: Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1967.

обумовили більший інтерес до камерної віолончельної музики. Недарма російська віолончельна соната в цей період досягає свого розквіту, випереджаючи за розвитком вітчизняну скрипкову сонату. У той же час, як уже відзначалося, віолончельний концерт помітно відстає від скрипкового, зразки симфонізованого жанру якого знаходимо у творах П.Чайковського, А.Аренського, О.Глазунова. Російська композиторська школа чекала появи виконавців, які б змогли сприяти відродженню віолончельного концерту в сучасних умовах.

Злет жанру, "переміщення" зони його розвитку, творчих перетворень пов'язаний з ім'ям М.Ростроповича, що символізує, за словами Д.Шостаковича, "ім'я цілої епохи віолончельного виконавства, епохи, що широко розсунула межі можливостей інструмента, поставила перед інструменталістами нові завдання, нові проблеми"⁹. Сучасність стає особистою темою музиканта. В монографії, присвяченій М.Ростроповичу, Т.Гайдамович відзначає: "Сучасність для артиста — те органічно необхідне середовище, без якого він не може існувати. І що б не грав віолончеліст, він шукає в музиці насамперед можливість висловити своє відношення до навколишнього його життя"¹⁰.

Віолончельний концерт у репертуарі виконавця поданий творами усіх епох існування жанру (більше 60-ти його зразків). Більша половина з них — твори сучасних композиторів, багато з яких присвячені М.Ростроповичу. Універсалізм виконавського стилю залучає до його творчості композиторів усього світу, про що красномовно свідчать присвяти концертів представниками різних композиторських шкіл: Симфонія-концерт С.Прокоф'єва, два віолончельні концерти Д.Шостаковича, концерти Р.Глієра, А.Хачатуряна, Т.Хренникова, А.Бабаджаняна, Б.Тищенко, Б.Чайковського, Симфонія для віолончелі з оркестром Б.Бріттена (Англія), Камерний концерт для віолончелі з оркестром Грасіаса (Португалія), Концерти А.Жоліве, А.Соге (Франція), А.Соріано (Уругвай), Ю.Тоями (Японія), В.Лютославського (Польща), Л.Фосса (США), Л.Піпкова (Болгарія) та ін. Багато в чому завдяки діяльності М.Ростроповича і його учнів (Н.Путман, Н.Шаховської, К.Георгіан, І.Монігетті й ін.) "двадцяте століття ввійде в історію музики як вік розквіту віолончелі"¹¹.

⁹ Гайдамович Т. Мстислав Ростропович. М., 1969. С.1.

¹⁰ Там же. С.28.

¹¹ Хентова С. Музыканты о своем искусстве. М., 1967. С.94.

Зі школою М.Ростроповича пов'язаний і розвиток віолончельного концерту на Україні. Інтерес до жанру виникає в 60-ті роки. У це десятиліття написані Концерти для віолончелі з оркестром В.Кирейка (1961), О.Зноско-Боровського (1968), Перший концерт Ю.Іщенка (1968), "Концерт-поема" В.Губаренка (1963), "Кюю-капричіо" О.Рудянського (1969), "Концертіно" В.Птушкіна (1968). Безсумнівний вплив на пошуки в даній жанровій сфері зробили, з одного боку, створені в цей період для Ростроповича концерти, що стали шедеврами в еволюції жанру (наприклад, Симфонія-концерт С.Прокоф'єва, концерти Д.Шостаковича, А.Хачатуряна, Т.Хренникова, а також кращі зразки закордонної класики ХХ ст.), з іншого боку — приїзд в Україну випускників Московської консерваторії, учнів Мстислава Леопольдовича, В.Червова, О.Щелкановцевої, М.Чайковської, які сприяли не тільки тому, що сольне виконавство на віолончелі набуває значного поширення, але і наповнюється сучасним репертуаром.

Також, як і в інших регіонах колишнього Радянського Союзу, в Україні віолончельний концерт збагачується новими, відповідними сучасному духу уявленнями, інтонаційністю, засобами вислову. Його відрізняють насамперед підпорядкованість художній ідеї, концепції, спрямовані на проблеми внутрішнього світу людини, його психології, соціальної позиції і т.д.

Концерти 60-х років спираються на класичні композиційні системи, збагачені засобами сучасної техніки (Кирейко, Птушкін). Посилюється тенденція жанротворчості. Прикладом можуть служити твори Губаренка, який розробляє поемно-ліричну лінію віолончельного концерту, Рудянського, котрий продовжив той тип концертів змішаної жанрової ознаки, що, включаючи в себе рапсодійність, варіаційність, сюїтність, сприяють синтезуванню в концерті різноманітних, споконвічно не властивих йому, образних сфер. У даному випадку це пов'язано і з інтонаційністю, яка спирається на казахський фольклор (твір написаний до переїзду в Україну, в Алма-Аті). Більш радикально перетворюється мовна сфера в концертах Зноско-Боровського й Іщенка. У першому випадку це пов'язано з ускладненням мелодичного письма, гармонії при збереженні чіткої тональної організації (D-dur), модифікацією циклу (концерт складається з двох частин). В другому — із розвитком монологічності, драматичної експресії шляхом посилення ладової нестійкості (тональна опірність

межує тут із переважанням кварто-квінтових, тритонових послідовностей із рівнобіжними секундами і септімами, переривчастим малюнком ритму, динамічними контрастами оркестру і т.д.). Крайні частини концерту написані в сонатній формі, у той час як середня — близька до пасакалії.

Концерти Кирейка й Іщенка пов'язані з виконавським стилем В.Червова. Примітно, що ці композитори ще звернуться до жанру віолончельного концерту в 70-ті (Кирейко) і 80-ті (Іщенко) роки. У 1983 р. (у Донецьку) напише ще один концертний твір для віолончелі Рудянський ("Концерт-поему"). У репертуарі В.Червова і концерт О.Зноско-Боровського, Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром В.Кирейка (1971), тричастинні концерти Ю.Іщенка, Г.Ляшенка (1987) і А.Штогаренка (1985–86), а також "Концертні варіації" Г.Майбороди, які за типом концертування інструментів відносяться до аналізованого жанру. Всі ці твори були вперше виконані В.Червовим і багато в чому завдяки його майстерності і подвижництву ввійшли в репертуар сучасних віолончелістів. Вони різні за стилем і змістом, але об'єднує їх особливе сполучення масштабності ідей і мужньої ліричності — риси, що характеризують виконавський стиль віолончеліста.

Твори А.Штогаренка, Г.Майбороди, В.Кирейка відрізняються яскраво вираженим національним характером. У той же час вони індивідуальні в композиційному, жанровому рішенні, у тематизмі та драматургії, орієнтуються на різноманітні стильові моделі концертного жанру. Так, наприклад, концерт А.Штогаренка є класичною моделлю тричастинного циклу, рухливою і оновленою в кожній із частин завдяки динамічному розвитку тематизму, тембрової драматургії і т.п. Подвійний концерт для скрипки і віолончелі з оркестром В.Кирейка продовжує традиції стародавніх майстрів Concerto grosso, відроджених романтиками. В основі його — класичні традиції західноєвропейської інструментальної музики, що розвиваються на ґрунті народної української творчості та сучасної композиторської техніки. Друга назва даного опусу — Симфонічний концерт. Дійсно, оркестр виступає тут третім повноправним співрозмовником. І хоча у творі присутні типові для концерту риси — змагальність, віртуозність, ігрове начало, вони не є самоціллю і підпорядковані єдиній образній концепції, лірико-філософській ідеї. Вихідною тезою, яка стає і кінцевим

висновком, є епічне начало, об'єктивний і мудрий погляд на життя, на минуле і дійсне. Еталоном, зразком для композитора став Подвійний концерт Й.Брамса. "Концертні варіації" Г.Майбороди найбільше тяжіють до неофольклорного напрямку, в чомусь перегукуючись, наприклад, із таким твором, як Концерт для 12-ти інструментів "Російські казки" московського композитора М.Сидельникова.

Інша галузь концертно-симфонічної музики подана у творах Г.Ляшенка і Ю.Іщенка, що продовжують ту лінію українського симфонізму, яка йде від Б.Лятошинського. Глибокий психологізм і філософська спрямованість мислення цих композиторів, прагнення передати найсильніші й суперечливі почуття, суто особисте, суб'єктивне сприйняття навколишнього світу за допомогою гранично ясного, далекого від усякої зовнішньої ефектності викладу музичної думки — ідеал, що об'єднує композиторів і виконавця. Другий концерт Іщенка (неофольклорний) написаний для віолончелі та камерного струнно-смичкового оркестру (із div. I і II скрипок). Його можна було б назвати "концертом-передчуттям", настільки лірично, проникливо звучать його теми, засновані на народнопісенному матеріалі, зібраному композитором під час фольклорної експедиції в тих чудових до болю місцях, що зараз називаються "чорнобильською зоною".

Період 70–80-х років найбільш інтенсивний у плані створення українськими композиторами зразків аналізованого жанру (у 70-ті рр. написано 15, у 80-ті — 7 концертів). І якщо виконавська творчість В.Червова сприяла утвердженню академічних, класичних традицій українського віолончелізму, то з діяльністю М.Чайковської пов'язана та лінія його реформування, що у більшій мірі відноситься до "радикального" напрямку, обумовленого експериментальними пошуками вітчизняними композиторами нових засобів висловлення, модернізації національного мистецтва, які стикаються з аналогічними явищами західної і, особливо, російської музики цього періоду (А.Шнітке, С.Губайдуліної, Е.Денисова, Г.Баншикова й ін.). У концертах для віолончелі, написаних для Чайковської, використання нових композиційних систем ХХ ст. стає нормативним. Як підкреслює дослідник сучасного концертного жанру Л.Раабен, "вперше в українській концертній творчості "прорив" до цих систем здійснив В.Сильвестров у середині 60-х років у таких творах концертного ти-

пу, як "Містерія" для флейти й ударних (1964) і "Монодія" для фортепіано і симфонічного оркестру (1965). Віднесення цих творів до концертного жанру викликано наявністю в них солюючого інструмента і концертування як істотного елемента драматургії"¹². До такого ж типу творів можна віднести "Медитацію" для віолончелі та камерного оркестру (1972). У них особливо яскраво виражене прагнення до жанротворчості, синтезування жанрів, композиційних технік, провідне місце серед яких займають алеаторика і сонористика. Алеаторичний ефект досягається завдяки точно розрахованому і зафіксованому в нотному записі звучанню в драматичному двочастинному Концерті для віолончелі з оркестром Є.Станковича (1970). Дослідники жанру відносять його до "експресіоністських" творів¹³. Його особливістю є відсутність ознак сонатності, комбінаторика оркестрових голосів, що концертують за принципом солюючого концертування (віолончель трактується як один із них, виступаючи в якості сонористичного інструмента). Діалогічність, яка властива сонатному принципу організації в жанрі концерту, тут замінена "ансамблевим переплетенням солюючих інструментів"¹⁴. Це створює діалог двох драматургічно контрастних пластів. Лінійність, атональні комплекси, які виростають із мінливих гармонійних комплексів, несуть драматургічну функцію. Експериментування з тембровими барвами, віртуозні принципи концертування інструментів розширюють палітру їх технічних можливостей (у тому числі віолончелі, якою композитор володіє професійно). До творів, головним стрижнем яких стає прагнення до новачій, можна віднести віолончельні концерти О.Канерштейна, що експериментує в змішаній композиторській техніці, яка з'єднується з вільним використанням фольклору (жанри думи, коломийки і т.д.), В.Бібіка, котрий переносить принцип концертування в камерно-інструментальну ситуацію ("Маленький концерт" для скрипки, віолончелі і фортепіано, 1976), В.Луби, який розробляє жанр програмного концерту для віолончелі і органа (дует-симфонія "Fata morgana", присвячена М.Коцюбинському, 1972), його ж "Музика" для двох віолончелей та органа (1972) та ін.

¹² Рабен Л. *Советский инструментальный концерт. 1968–1975. С.37.*

¹³ Див. там же. С.38.

¹⁴ Там же.

Новим етапом у розвитку українського віолончельного концерту стали твори в цьому жанрі М.Скорика (1983) і В.Губаренка (Камерна симфонія IV для віолончелі та струнного оркестру, 1994). Ці твори наскільки індивідуальні, настільки і схожі за відкритою емоційністю, романтичністю, багатством асоціативного поля образності, підпорядкованістю усіх сучасних засобів композиторської техніки показу внутрішнього психологічного світу творчої Особистості. Вони символізують ті процеси в музичній культурі сучасності, які, пройшовши через етап "зустрічного прямування" (термін Г.Григор'євої) класичної і радикальної стильових тенденцій, відзначені моностилістичністю, що виявляється в індивідуальності стилю, який стає ідентичним індивідуальності концепції окремого твору. Аналіз цих творів потребує спеціального висвітлення.

У висновку ж статті хотілося б відзначити той факт, що в останні десятиліття століття, яке минуло, віолончельна культура усіх регіонів України подана таким серйозним, що припускає активний творчий діалог композиторської і виконавської школи, напрямком симфонічної (рідше камерної) музики, як віолончельний концерт. У Харкові це пов'язано з діяльністю Г.Авер'янова, О.Щелкановцевої і їх учнями (віолончельні концерти Д.Клебанова, Б.Яровинського, В.Птушкіна й ін.), в Одесі — С.Шольца (віолончельний концерт І.Асеева), у Львові — Н.Хоми (віолончельний концерт М.Скорика) і т.д.

Хоч 90-ті рр. не стали пріоритетними за кількістю створених українськими композиторами концертів для віолончелі, вони відрізняються інтенсивністю в плані виконання кращих творів цього жанру, класики ХХ ст., як в Україні, так і за рубежем (США, Німеччина, Ізраїль, Іспанія, Росія, Італія й ін.). Таким чином, стає очевидним, що наприкінці сторіччя віолончельний концерт українських композиторів займає в жанровій системі вітчизняної музики важливе місце, виступаючи також одним із лідерів цієї галузі світового музичного мистецтва. У ньому представлені всі зразки сформованих у ХХ ст. моделей жанру і намічені шляхи до подальшого його розвитку.

Концертність, тепер уже не в якості жанрових колізій змагальності, демонстрації віртуозно-технічних можливостей виконавців, а як семантичний пласт, що несе у своєму ейдосі матрицю концертності як типу висловлення (емоційно піднесеного, по-особливому напруженого, демонструючого гру сил, енергій "Людини граючої"), пов-

ноправно вступає в українському віолончельному мистецтві у свої права в другій половині ХХ ст.

Жанр концерту значно розширює можливості, стаючи концептуальним у втіленні за змістом і масштабністю тих ідей, що виражають композитори-симфоністи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайдамович Т. Мстислав Ростропович. М., 1969.
2. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. М., 1978.
3. Гинзбург Л. История виолончельного искусства. Русская классическая виолончельная школа (1860–1917). М., 1965.
4. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. М., 1989.
5. Минкин Ю. Советский виолончельный концерт 60–70-х годов (черты новаторства и их преломление в исполнительстве и педагогике)/ Автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. искусствовед. Л., 1981.
6. Раабен Л. Советский инструментальный концерт 1968–1975. Л., 1976.
7. Хентова С. Музыканты о своем искусстве. М., 1967.

ЗМІСТ

<i>О.Тимошенко</i> . Вступне слово	3
<i>М.Копиця</i> . Від упорядника	6

I. Філософсько-культурологічні аспекти українсько-зарубіжних зв'язків

<i>А.Муха</i> . Україна в творчості композиторів світу (проблеми дослідження)	18
<i>Д.Наливайко</i> . Європейський романтизм і Україна	26
<i>С.Кримський</i> . Ейдоси зустрічі культур (методологічний екскурс)	42
<i>Н.Герасимова-Персидська</i> . Роль України у становленні музичної культури Еуропае Магнае	49
<i>С.Пригодій</i> . Типологія "серця" в українському кордоцентризмі та американському трансценденталізмі (Г.Сковорода і Р.Емерсон)	53
<i>О.Петрова</i> . Пасіонарна енергія мистецької України	75
<i>Д.Гойові</i> (Німеччина). Українські корені світового авангарду	82
<i>В.Балей</i> (США). Україна і перша німецька хвиля	111
<i>О.Маркова</i> . Українська тема в зарубіжній музиці ХХ століття	113
<i>Л.Кальницька</i> . Незалежність як категорія української культури і фактор гуманізму світової цивілізації	121
<i>І.Юдкін-Рітун</i> . Проблема цілісності культури в Україні: порівняльні напрями дослідження	126

II. Вплив української тематики на європейську культуру XVII–XX століть

<i>Л.Гайда</i> (США). Тарас Бульба у пампасах і фіордах: українська козацька тема в Західній опері	138
<i>Л.Кияновська</i> . Українські мотиви і алюзії в творчості австрійських і польських композиторів Львова	153
<i>В.Витвицький</i> (США). "Мазепа" Карла Льове	163
<i>М.Ходоровський</i> . Масонство і музика (до питання впливу української духовної традиції на розвиток музичного мистецтва)	166
<i>Л.Корній</i> . Український компонент у російській музичній культурі другої половини XVII–XVIII століття	179
<i>Р.Савицький</i> (США). Українська пісня та американські композитори	184
<i>М.Степаненко</i> . Зображення українського дударя на німецькій гравюрі кінця XV століття	200
<i>Р.Сулім</i> . Українська тема в польській культурі XIX століття	206
<i>Ю.Гожик</i> . Українська пісня у словацькій опері (до історії створення опери Яна Циккера "Воскресіння")	236
<i>О.Бенч</i> . Культурні паралелі: Україна — Іран — Індія	240
<i>С.Мірошниченко</i> . Про національну ментальність української поліфонії	246

III. Світові постаті в Україні та українські — в світі

<i>М.Загайкевич.</i> Діяльність Кароля Ліпінського в контексті української культури . . .	260
<i>О.Бурмістенко.</i> Слов'янські погляди Томаша Масарика (зустрічі Томаша Масарика з Іваном Франком)	269
<i>В.Шульгіна.</i> Музично-просвітницька діяльність українського диригента і композитора Андрія Гнатишина в Австрії	276
<i>Т.Гнатів.</i> Тимко Падурра — українсько-польський бард ХІХ століття	285
<i>С.Павлишин.</i> Український композитор у Франції — Мар'ян Кузан	297
<i>М.Копиця.</i> Англійський композитор Девід Гоу і Україна (до питання діалогу культур)	304
<i>А.Калениченко.</i> Чи можна вважати Кароля Шимановського також українським композитором?	314

IV. Виконавська культура України і світ

<i>Г.Степанченко.</i> Українське хорове виконавство в світі	322
<i>І.Сікорська.</i> Українська музика 1990-х років у далекому зарубіжжі (репрезентативний аспект)	327
<i>В.Сумарокова.</i> Український віолончельний концерт у контексті світової музичної культури	338

CONTENTS

<i>O.Tymoshenko</i> . An Introductory Word	3
<i>M.Kopitsa</i> . From the Compiler	11

I. Philosophical and Culturological Aspects of the Connections of Ukraine and Abroad

<i>A.Mukha</i> . Ukraine in the Creativity of the Composers of the World (Problems of the Study)	18
<i>D.Nalyvayko</i> . The European Romanticism and Ukraine	26
<i>S.Krymski</i> . Eidola of Cultures' Meeting (a Methodological Excursion)	42
<i>N.Gerasimova-Persidska</i> . The Role of Ukraine in the Formation of the Musical Culture Europae Magnae	49
<i>S.Pryhodyi</i> . The Typology of a "Heart" in the Ukrainian Cordocentrism and American Transcendentalism (H.Skovoroda and R.Emerson)	53
<i>O.Petrova</i> . The Passionary Energy of the Artistic Ukraine	75
<i>D.Gojowy</i> (Germany). The Ukrainian Roots of World Avantgarde	82
<i>V.Baley</i> (USA). Ukraine and the First German Wave	111
<i>O.Markova</i> . The Ukrainian Theme in the Foreign Music of the XXth Century	113
<i>L.Kalnytska</i> . The Independence as a Category of Ukrainian Culture and as a factor of the Humanism of Mondial Civilisation	121
<i>I.Yudkin-Ripun</i> . The Problem of the Entirity of Culture in Ukraine: Comparative Aspects of Researches	126

II. Influence of Ukrainian Themes upon the European Culture of XVII–XX centuries

<i>L.Hayda</i> (USA). Taras Bulba in the Pampas and Fjords: the Ukrainian Cosack Theme in Occidental Opera	138
<i>L.Kyianovska</i> . The Ukrainian Motifs and Allusions in the Creativity of Austrian and Polish Lviv Composers	153
<i>V.Vytyvtski</i> (USA). Karl Loewe's "Masepa"	163
<i>M.Khodorovski</i> . Masonry and Music (towards the Question about the Influse of Ukrainian Spiritual Tradition upon the Development of the Art of Music)	166
<i>L.Korniy</i> . The Ukrainian Ingredient in the Russian Music Culture of the second Half of the XVII–XVIIIth Centuries	179
<i>R.Savytski</i> (USA). The Ukrainian Song and American Composers	184
<i>M.Stepanenko</i> . The Picture of Ukrainian Piper at the German Engraving of the Late XVth Century	200
<i>R.Sulim</i> . The Ukrainian Theme in the Polish Culture of the XIXth Century	206
<i>Yu.Gozhik</i> . Ukrainian Song in Slovak Opera	236
<i>O.Bench</i> . The Cultural Parallels: Ukraine—Iran—India	240
<i>S.Miroshnychenko</i> . On National Mentality of Ukrainian Polyphony	246

III. Mondial Personalities in Ukraine and those of Ukraine in the World

<i>M.Zahaykevych.</i> Karol Lipinski's Activity within the Context of Ukrainian Culture . . .	260
<i>O.Burmistenko.</i> Tomas Masarik's Slav Attitudes (Tomas Masarik's Meetings with Ivan Franko)	269
<i>V.Shulgina.</i> The Music Educational Activity of the Ukrainian Conductor and Composer Andriy Hnatyshyn in Austria	276
<i>T.Hnativ.</i> Tymko Padurra — the Ukrainian-Polish Bard of the XIXth century	285
<i>S.Pavlyshyn.</i> The Ukrainian Composer in France — Maryan Kuzan	297
<i>M.Kopitsa.</i> The English Composer David Gow and Ukraine (towards the Question of the Dialogue of Cultures)	304
<i>A.Kalenychenko.</i> Does one can Consider Karol Shymanowski the Ukrainian Composer too?	314

IV.The Perfomance Art of Ukraine and the World

<i>H.Stepanchenko.</i> The Ukrainian Choir Performance Art in the World	322
<i>I.Sikorska.</i> The Ukrainian Music of the 1990s in the Broad Foreign World (a Representational Aspect)	327
<i>V.Sumarokova.</i> The Ukrainian Cello Concerto within the Context of Mondial Music Culture	338

Науковий вісник НМАУ ім.П.І.Чайковського
Випуск 17

УКРАЇНСЬКА ТЕМА У СВІТОВІЙ КУЛЬТУРІ

Збірник наукових статей

Комп'ютерний набір — К.О.Гладунець
Дизайн, макетування — В.В.Пончаренко