

ІІІ. ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ТА СУЧАСНИЙ СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Тетяна Антропова

ПИТАННЯ ЦИКЛІЧНОСТІ ТА СИНТЕЗУ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ У ХУДОЖНІХ КОНЦЕПЦІЯХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

Актуальність теми. Відкриття феномену українського національного відродження 20-х років ХХ ст., що увійшло в історію з трагічною назвою і долею «розстріляного», на сьогодні, вже перетнуло кульмінаційну точку відчайдушного болю, гіркоти нездійснених звершень та опіків історичної правди. Проте, сучасне розуміння складних і протирічливих процесів становлення і розвитку українського мистецтва ХХ ст. як цілісного явища є неможливим без глибинного осягнення концептуальної «матриці» художнього мислення, сформованої у першій третині ХХ ст. Попри велику кількість досліджень, що різнобічно висвітлюють сторінки «страченого літопису», й досі залишаються відкритими численні питання і проблеми відновлення усіх ланок цього важливого етапу національної культури. Одним з таких векторів, на нашу думку, є окреслення наративу культурологічних досліджень українських митців в плані осягнення природи та механізмів динаміки розвитку мистецтва на всіх етапах його існування як єдиної системи у контексті європейської художньо-естетичної думки.

Мета даної статті – окреслити проблеми наукового осмислення культуротворчого простору у дослідженнях українських митців першої третини ХХ ст. у контексті європейської художньо-естетичної думки, розглянути різноманітні концепції розвитку українського мистецтва у галузях літератури, живопису, театру, кіно та музики з позиції сучасного осмислення культуротворчих процесів.

Особливості траєкторії руху української національної культури початку ХХ ст. – нерівномірність, стрибкоподібність, гетерогенність – були зумовлені, передусім, прискореним темпом засвоєння новітніх тенденцій, на відміну від послідовного розвитку у західноєвропейських країнах. Як і російське, українське мистецтво намагалося одночасно наздогнати та випередити свій час. Нагальна потреба симультанного вирішення нездійснених своєчасно естетичних проблем викликала суттєву «напруженість» культурного середовища. Намагання осягнути специфіку цих складних процесів

виявляється у справжньому вибуху різноманітних культурологічних концепцій. Серед великого розмаїття варіантів науково-теоретичного осягнення художніх явищ спробуємо окреслити деякі вузлові моменти і акцентувати концептуальні вектори розвитку української культурологічної думки зазначеного періоду у контексті світових мистецьких тенденцій.

Особливе місце серед них посідають теорії *циклічного* розвитку мистецтва (або *циклічного* коловороту). Започаткована ще у XVII ст., італійським філософом Дж. Віко, концепція циклічності через двісті років випромінює численними версіями на зламі століть у різних точках Західної та Східної Європи. На відміну від інших загальновідомих існуючих теорій розвитку (еволюціоністської, філософської, антропологічної, революційної та баг. ін.), саме вияв циклічних закономірностей відкриває ті приховані механізми культуротворчого руху, які регулюють динаміку і формують траєкторію цього процесу. Тому, окреслюючи особливості кожного культурно-історичного типу, відомі філософи намагаються акцентувати саме *симбіотичні* якості культуротворчих процесів в контексті загострення питань духовності, загальнолюдських цінностей, вияву взаємовпливу функціонування Всесвіту й духовного життя людства. Так, російський дослідник М. Данилевський, ще у 1869 році у власній теорії багатолінійного замкненого розвитку¹ виокремлює 12 типів культури і формулює п'ять законів множинності її функціонування, виходячи з принципів культурного потенціалу нації і самотності душі народу. Порушуючи питання занепаду європейської цивілізації, М. Данилевський передує ідеям восьми «одночасових духовних епох мистецтва» («Сутінки Європи») німецького філософа О. Шпенглера. Як відомо, дослідник уособлює тисячолітню культуру людства в образі живої супер-істоти рослинного типу, етапи життя якої мають аналітичну і прогностичну оцінку. Англійський історик і соціолог А. Тойнбі формулює закон «культурної радіації» як основи культурно-історичного колообігу. Принцип історичного коловороту суперсистем обґрунтовує російський соціолог культури Питирим Сорокін.

Українська культурологічна думка межі XIX–XX століть позначена тяжінням до виокремлення і акцентуації національно-специфічних рис культури у широкому контексті європейських тенденцій. Осмислення української культури від найдавніших часів як цілісного процесу у багатоскладному поєднанні матеріальних, духовних, соціальних та етно-антропологічних складових знаходимо у працях І. Франка, М. Грушевського, І. Огієнка, В. Винниченка та багато ін.

¹ Концепція викладена у роботі Данилевського «Росія і Європа» 1869 рік.

Слід зазначити, що циклічність як принцип розвитку культури застосовують у своїх концепціях не лише філософи та науковці. Естетико-філософські платформи багатьох митців (українських та зарубіжних) в галузі літератури, живопису, музики і театру ґрунтуються саме на підвалинах циклічного колообігу художніх явищ. Так, у 20-х роках ХХ ст. в Україні набула популярності циклічна концепція стильової еволюції швейцарського теоретика та історика мистецтва Генріха Вельфліна¹. Паралельно, у 1919 році ідеї циклічного розвитку мистецтва обґрунтовує у своїй праці «Искусство – его психология, его стилистика, его эволюция» Ф. І. Шміт. Тривалий час ім'я та наукові ідеї цього видатного мистецтвознавця, візантолога, теоретика мистецтва, археолога, музеєзнавця, професора Харківського університету², академіка Всеукраїнської академії наук, були під забороною³.

Лише у 70-х роках ХХ ст. з'являються перші спроби відновлення постаті Ф. Шміта, осягнення його значущих наукових відкриттів. Уже на початку ХХ ст. вчений осягнув необхідність систематизації художнього досвіду людства задля виведення загальних законів культуротворчого процесу, заклав підвалини власної теорії прогресивно-циклічного розвитку мистецтва. У статті «Искусство и революция»⁴ Ф. Шміт визначає основу своїх майбутніх досліджень і окреслює шість проблем, перед якими стоїть мистецтво: «проблема ритма, форми, композиции, движения, пространства, света»⁵, які будуть розвинені у систему «шести стилів мистецтва» у вищезгаданій ґрунтовній праці. Вчений, у багатьох аспектах власної концепції, випереджає теорію шести принципів музичної конструкції російського музикознавця Б. Яворського, розроблену у 30-х роках ХХ ст.

¹ «Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новому мистецтві», 1915.

² Як відомо, Харківський університет протягом ХІХ – початку ХХ ст. був осердям наукового життя країни і, саме тут, зокрема, було сформовано потужну мистецтвознавчу школу, відому у Європі, представлену іменами І.Є.Бецького, Д. І. Каченовського, О. О. Потебні, О. І. Кірпічнікова, Є. К. Редіна, Д. І. Багалія, М. Ф. Сумцова, О. І. Білецького, Ф. І. Шміта та ін.

³ За сфабрикованим доносом студента про «контрреволюційний характер» лекцій Ф. Шміта, його було заарештовано і засуджено до найвищої міри покарання (розстріляний у 1937 році). Реабілітовано посмертно у 1956 році. Трагічна доля спіткала не лише Ф. Шміта, а й майже усіх його учнів: Стефана Таранушенка, Павла Жолтовського, Дмитра Гордєєва, Олену Нікольську, Тетяну Івановську, Марту Лейтер. Всіх їх було заарештовано у 1933 році і засуджено.

⁴ См. : [17].

⁵ См. : [17].

Спираючись на загальні позиції динаміки – «спокій-рух», відповідно, «стійкість-нестійкість», Б. Яворський проводить паралель між архітектурними, скульптурними конструкціями та музичною формою. Узявши за основу аналогій просторовий принцип, а саме – співвідношення стійкості та нестійкості структурних елементів Б. Яворський побудував систему осягнення усіх проявів певного історичного типу культури. У неопублікованій роботі «Составление словаря терминов» Б. Яворський зазначає: «Музыкальное искусство начинается там же, где и архитектура – первые три принципа конструкции и затем продолжается там, где возникает и развивается двигательная механика – от четвертого до шестого принципа конструкции»¹.

Цей ракурс нового осягнення часо-просторового виміру вчений відтворював не тільки у своїй аналітичній концепції шести принципів музичної конструкції, а й у розробках, присвячених дослідженню зразків живопису, архітектури і скульптури. Головним завданням вчений вважав уміння побачити «пространственный ритм и его выявление»², відчутти «синтез ритмів» ліній, кольору, «пространственно-воздушного световедения»³. Б. Яворський порушує та актуалізує у музикознавстві проблему співвідношення ладової організації музики та еволюції суспільства в його інтелектуальній спрямованості. Вчений наголошує: «... не существует фуг, прелюдий, сонат как таковых самих по себе, они существуют лишь как проявление частого вида сознания»⁴.

Б. Яворський, як і Ф. Шміт, формує модель функціонування художньої культури у «шестискладному» алгоритмі. Проте, ще у 1919 році Ф. Шміт висуває власну концепцію шести стильових версій: перша – «ірреалізм» вирішує проблему ритмічних елементів, друга – «ідеалізм» висуває проблему форми, третя, композиційна – «натуралізм», четверта – «реалізм», в якому «общее знание уравновешивается единичным впечатлением»⁵, п'ята – «ілюзіонізм», остання – «імпресіонізм», який «в своем развитии должен привести к ирреализму, с которого начинается новый круг»⁶.

Б. Яворський також вибудовує систему шести принципів конструкції, яку вважає за об'єктивно існуючу систему співвідносин еволюційних рівнів прояву людського інтелекту в різних галузях духовної діяльності: «шесть известных нам принципов конструкции музыкального

¹ См. : [20, с. 20].

² См. : [20, с. 38].

³ См. : [20, с. 39].

⁴ См. : [1, с. 15].

⁵ См. : [18, с. 73].

⁶ См. : [18].

произведения – это шесть этапов исторического развития наших представлений о мире, нашего процесса мышления, нашего умения отобразить этот мир в науке <...>, искусстве»¹.

Обидва вчені відтворюють *спіралеподібну модель художньої культури*, де останній «стиль» одночасно є початком на новому рівні наступного кола руху.

Подібну ідею перенесення принципів архітектури у галузь суміжних мистецтв, зокрема у літературу, намагався відтворити й провідний український поет-конструктивіст «Гомер революції», «український Уїтмен» – Валер'ян Поліщук. У творчій співпраці з майстром функціональної графіки художником В. Єрміловим (учасником авангардистської виставки «Сім плюс три», керівником художнього відділу УКРОСТу) Поліщук обстоював концепцію *динамічного спіралізму*. Як і концепції Ф. Шміта та Б. Яворського, цей стильовий напрям базувався на концепції спіралеподібного розвитку мистецького процесу за логікою динамічної математичної конструкції, що з кожним новим поворотом підносить культуру на якісно новий рівень. Розглядаючи спіраль як метаморфозу «кола, коли взяти його в координаті часу»², поет вважає будь-яку циклічність, перетворену рухом часу, спіраллю.

Головну мету спіралізму В. Поліщук³ вбачав у намаганні «знайти синтез існуючих течій, взявши од них все найбільш здорове, природне і відповідаючи принципу зрозумілості»⁴. Визначною рисою новоствореного стильового гасла була не тільки загально-художня декларація ідей, а й чітка, розроблена науково-технічна база їх практичної реалізації. Зокрема, пошук адекватного віршового темпо-ритмічного відповідника щодо матеріального конкретного руху – «теорія хвиляд», верлібр. Приміром, В. Поліщук, у розробці прийому асонансу і теорії верлібру використовує запозичені з архітектури розрахункові конструкції, а В. Шершеневич визначає ритм різних епох мистецтва математичними формулами; Л. Курбас асоціює стильові епохи з різними геометричними фігурами (класичне мистецтво – із колею, романтичне – із еліпсом).

На аналогії поетичної метрики і музичної ритміки базується і теорія «метротектонізму» Г. Конюса, викладена у праці «Ембриологія і морфологія музикального організму». Український художник-авангардист О. Богомазов у трактаті «Живопись и элементы» (1914 р.) розглядає ритм – «основу мистецтва» – у просторово-площинній динаміці,

¹ См. : [19, с. 540].

² См. : [13, с. 234].

³ Псевдоніми: В. Сонцвіт, «футурбільш» (футуристичний більшовик).

⁴ См. : [13, с. 11].

проводячи аналогії із суміжними видами мистецтва: музикою, архітектурою і пластикою та втілює ці ідеї у живопису.

Тяжіння представників різних мистецьких «цехів» до синкретизму творчих пошуків, характерне саме для «кризових», переламних етапів розвитку культури, на початку ХХ ст. було спричинено пошуком загального знаменника нової культури і відбивалося у цілеспрямованості осмислення художніх явищ як складників однієї широкомасштабної системи. Намагання осягнути та систематизувати новаторські зрушення у художній практиці у різних галузях мистецтва складають підґрунтя для нового розуміння просторових координат художнього виміру. Властиво, однією з провідних тенденцій проблематики українського новітнього мистецтва перших десятиліть ХХ ст. стає наукове і художнє відтворення, актуальної нині *теорії просторовості*, космізму¹ – як цілісного знання про людину, природу, суспільство у єдиному Всесвіті. Загострене відчуття трансцендентальності мистецтва, піднесення митця до рівня Місії відлунювали у абстрактних вимірах супрематизму К. Малевича, кубізму П. Пікассо, містичному «тумані» символізму О. Блока, В. Брюсова, «монументальному мистецтві» В. Кандинського, архітектурних проектах безперервного простору Ле Карбюз'є та багато інших, вивільняючи нові творчі потужності мистецтва. В музичному мистецтві космологічні ідеї О. Скрыбіна втілені у симфонічних містеріях «Прометей», «Предварительное действо»; «відчуття повітря інших планет» – у другому струнному квартеті А. Шенберга – першому атональному творі, насичена терпкість гармоній – у фортепіанному циклі «Мікрокосм» Б. Бартока, намагання відтворити історію виникнення людства – у «Симфонії Всесвіту» Ч. Айвза, де композитор вперше використовує мікротонову техніку темперації, «Симфонія Буття» І. Вишнеградського та багато ін.

Космічність як сфера художніх інтересів активно виявляється у різних галузях українського мистецтва. Так, у поезії вона яскраво відбивається в образних еманациях Сонця («Вогняна свита» В. Гнедова, 1913 р.; збірка «Сонячні кларнети» П. Тичини, 1917 р.; «Соняшна міць»

¹ Фундатори космізму – М. Федоров, В. Соловйов, П. Флоренський, К. Циолковський, В. Вернадський, О. Чижевський та баг. ін. на початку ХХ ст. сформулювали певний напрям філософської думки і тенденцію розвитку культури загалом. Ці ідеї взаємопов'язаності людини та космосу розвиваються у сучасних численних філософських концепціях, зокрема, у теорії «архетипів всеєдності» (К. Хайруллін). Виділяються наступні типи космізму: езотеричний, релігійно-філософський, науково-технічний, астробіосоціологічний тощо. Моністичні тенденції філософії космізму розглядає В. Алексеева; ідеї космізму в ракурсі оновлення педагогічної свідомості вивчає академік Ш. Амонашвілі.

В. Поліщука, 1920 р.), зниклих материках («Нова Атлантида» В. Сосюри), зірках та планетах (В. Еллан «Червоні зорі», 1920 р.).

У музиці тяжіння до комічності яскраво виявляється у творах Ф. Якименка¹ – симфонічна фантазія «Любування в зорях», фортепіанний цикли «Зоряні сни». Цікавий приклад втілення теми космічності як реалізації національної ідеї – у фортепіанному циклі композитора «Уранія» (1904 р.): ностальгічні переживання композитора метафорично уособлюються в осягненні рідної України як фантастичної найвіддаленішої планети.

Численні приклади звернення до теми Космосу знаходимо й у полотнах українських художників. Але це – не поодинокі емоційно-інтуїтивні «озаріння». Майже кожний майстер пензля мав власну виважену художньо-естетичну платформу. Так, метафізичне обґрунтування природи мистецтва знаходимо у різноманітних теоретичних роботах художників. Приміром, у нотатках О. Архіпенка осмислюється концепція «космічного динамізму» в мистецтві як його рушійної творчої сили; «повсюдність всесвітнього творчого розуму»², осягнути який можливо лише за допомогою мистецтва.

Український філософ і митець К. Піскорський – учень Г. Нарбута – побудував власну модель творчості людини і її місця в житті, відтворену у трактатах «Час мысли», «Биометр жизни» (1918 р.). Світосприйняття цього надзвичайно обдарованого художника «проникнуте глибоким відчуттям космізму і еманациєю світового розуму в процесі творчості»³. Тема Космосу є пріоритетною для художника в осягненні людини як частини природи і центру Всесвіту – серія «Світи», композиції «Мікрокосм», «Макрокосм», «Небо» (1919 р.). К. Піскорський намагався обґрунтувати не лише художньо-естетичні засади творчості, а й відбити типові риси «вселюдського», наднаціонального мистецтва. Особливе місце у творчості художника посідають яскраво національні твори – композиція «Козак Мамай», «Україна кріпацька», орнаменти та писанки (1918 р.).

Активний процес пошуку нових просторових вимірів у площинному зображенні, прагнення відтворити анімаційну динаміку статичного малюнку не тільки засобами «внутрішнього» руху – енергією емоційної і фізичної напруги – а й підкреслено-реалістичними ілюзіями полотна, що ніби пересувається на очах. Це і просторовий кубізм К. Малевича, й кольорова динаміка В. Пальмова і Д. Бурлюка, супрематизм В. Поліщука.

¹ Як відомо, композитор захоплювався астрономією і космогонічними ідеями О. Скрябіна.

² См. : [15, с. 7].

³ См. : [15, с. 5].

О. Богомазов детально розробляє просторово-площинну динаміку ліній, аналізує понятійне навантаження терміну «інтервал» у живописі, музиці, театрі. К. Малевич досліджує природу просторової кубістичної системи («Просторовий кубізм», 1929 р.), аналізує динамічні потужності футуризму як «гармонійно збудованого образу абстрактних елементів»¹ («Футуризм динамічний і кінетичний»).

Ідеї просторовості у осягненні динамічних якостей культури сформульовані і в концепції «кіно-ока» українського режисера-документаліста Дзиги Вертова,² якого будуть вважати своїм вчителем всесвітньо відомі кіномитці: Жан-Люк Годар і Франсуа Трюффо. Вертов намагався відтворити на екрані ідею «чистого руху» шляхом ущільнення монтажної техніки, передуючи на багато десятиліть виникненню кліпової естетики. У власному маніфесті «Ми» (1922 р.) Вертов зазначає: «Киночество есть искусство организации необходимых движений верей в пространстве и, применив ритмическое художественное целое, согласное со свойствами материала и *внутренним ритмом каждой вещи*»³. Режисер намагався створити нову реальність, поза законами часу і простору: «...освобождённый от временных и пространственных рамок, я сопоставляю любые точки вселенной»⁴. У новаторській документальній стрічці «Жизнь врасплох» (1924 р.) Вертов намагається реалізувати власну ідею створення міжнародної абсолютної мови кіно, відмінну від мови театру і літератури: без сценарію, акторів, художників-декораторів, музики. Відтак, революційні зсуви в галузі кінематографу, відтворені режисером, випереджають новації С. Ейзенштейна, а операторські винаходи складають справжню енциклопедію сучасних монтажних технік: скошені кути, прискорена і віддзеркалена зйомка, сумісництво двох та більше зображень в одному кадрі тощо.

Проблема «зоровості» мистецтва як специфічний прояв ідеї просторовості особливо акцентується на початку ХХ ст. Так, український поет «лівого фронту» М. Семенко відтворює ідею «зорового мистецтва» у власній концепції поезомалярства. Російський художник К. Петров-Водкін, у вирішенні ідеї предметно-просторових співвідносин і процесів оволодіння простором теж формулює своєрідну «філософію ока»: «Цель науки видеть

¹ См. : [15, с. 177].

² Справжнє ім'я Давід Кауфман. Режисерові довелося пройти «чистилище» сталінських репресій та принижень публічного каяття, які стали причиною його передчасної смерті. Фільми Вертова було покладено на полицю на багато десятиліть, ім'я викреслене з історії радянського кіно.

³ См. : [3].

⁴ См. : [3].

состоит в умудрениии глаза видеть предмет без предвзятости и подсказывания наперед значения или содержания предмета»¹. Специфіка предметно-просторових відносин для художника, відтворена у неочікуваних зміщеннях мовного ряду перегукується із так званим «петербурзьким текстом» російської літератури – творами Андрія Белого, Андрія Платонова, Сигизмунда Кржижановського. Петров-Водкін спирається на ідеї формалістів, зокрема, розповсюджену на початку ХХ ст. ідею «очуднення», в якій художник вбачав мету мистецтва – «вернуть ощущение жизни»².

Як відомо, теорію «очуднення» в галузі театрального мистецтва обстоювали Г. Крег у Європі і Лесь Курбас – в Україні. Новації українського режисера були укорінені як у досягнення національної культури, зокрема – відкриття О. Потебні, І. Франка, так і європейського театру – ідеї англійського теоретика театру Гордона Крега, теорії Б. Брехта (принцип «очуднення», а-алієнації), теорію Р. Штейнера, органічно сплавляючи їх з традиціями українського театру. Теорія «мистецького перетворення життя» Л. Курбаса – своєрідний кодекс авангардних законів театрального мистецтва, практично апробованих на матеріалі вистав за драматургією творів різних епох: «Гайдамаки» Т. Шевченка, «Макбет» В. Шекспіра, «Едип-цар» Софокла, «Джиммі Хіггінс» Е. Сінклера.

В театрі «єдиної волі» Л. Курбаса всі складники цього жанру мистецтва докорінно трансформувались. Змінювалися й вимоги до самого актора – лицедія-інтелектуала, філософа, просвітителя, спроможного «переконати освіченого сучасного глядача»³.

Концепція експресіоністичного аналітичного театру Л. Курбаса близька до теорії екструкції М. Семенка в плані осмислення сучасного мистецтва як перехідної епохи до принципово нової формації культурного простору. Спільна для обох митців формула перетворення – деструкція – екструкція; «ідеологія плюс фактура»⁴ передбачала динамічність взаємодії всіх складників у процесі «подолання матерії». Адже Л. Курбас у своїй концепції театру намагався поєднати експресіоністичний світогляд і формальний метод. Відтворення динамічних якостей мистецтва спонукало М. Семенка до пошуку єдиної універсальної теорії, спроможної віддзеркалити унікальні перетворення сучасності. Його розвідки були співзвучні концептуальним узагальненням інших «братів по цеху»: теорії

¹ См. : [12, с. 14].

² См. : [12, с. 11].

³ См. : [6, с. 20].

⁴ См. : [7, с. 189].

«архітектонів» К. Малевича, концепції тривимірних об'єктів В. Єрмілова, технічній розробці «проунів» Ель Лисецького.

М. Семенко під псевдонімами Мертвопетлюйко і Анатоль Цебро виступає на сторінках часописів «Семафор у майбутнє», «Червоний шлях», «Нова Генерація», «Кверо-футуризм» із власним маніфестом «панфутуризму». Свій стильовий шлях поет розуміє як інтернаціональне явище, революційну акцію щодо «трупів» імперіалістичного і неімперіалістичного малярства й парнаської та символістської поезії¹, обстоюючи ідею «наднаціонального» загальнолюдського мистецтва. Намагання позбутися будь-яких національних маркерів ґрунтувалося на ідеях всеєдності та універсальності нового мистецтва, пошуку принципово інших його якостей і умов існування. Проте, як відомо, провідні тенденції в українській літературі перших десятиліть ХХ ст., було сфокусовано навколо проблеми національної самобутності і шляхів розвитку мовного жанру. У цьому плані важливу роль відіграла Літературна дискусія 20-х років, до якої були залучені майже всі письменницькі об'єднання цього періоду. Так, беручи участь у цій дискусії український поет, перекладач давньо-римської поезії, літературознавець, лідер «неокласиків» М. Зеров² у 1922 році наполягав на потребі інтелектуальної освіченості літератури, «підвищенні технічних вимог до початкуючих письменників»³ необхідності орієнтації на європейські й світові зразки творчості, прагнув «мистецької вибагливості». Вчений розробляє власну концепцію розвитку літератури за стильовими епохами відтворює її у праці «Нове українське письменство» 1924 року. Дослідження вченого базуються на засадах панівної тоді методологічної основи прямого взаємозв'язку змін соціально-економічної формації та історико-соціологічної думки і, навіть, стильових змін. М. Зеров приділяє велику увагу проблемам періодизації української літератури і закликає до «розподілу матеріалу за формаціями»⁴, наполягаючи на «зміні ширшого узгляднення культурних явищ»⁵, розробляє ідею пограничних літературних явищ.

Ідеї самобутності українського мистецтва розділяв і поет, публіцист і прозаїк, учасник дискусії М. Хвильовий, у закликах до припинення

¹ См. : [14, с. 100].

² М. Зерова було заарештовано у 1935 році за звинуваченням у керівництві контрреволюційною терористичною національною організацією і розстріляно у 1937 році.

³ См. : [2, с. 8].

⁴ См. : [2, с. 19].

⁵ Там само.

«російської гегемонії» в Україні, адже «Українське мистецтво має власну велику місію», воно започатковує «великий культурний круг»¹.

Романтично піднесена і палка культурологічна концепція М. Хвильового сповнена революційного пафосу і натхненної віри у комуністичне майбутнє. Історіософська теорія «романтики вітаїзму» базується на ідеї «азіатського ренесансу», який, по суті, є – «кульмінаційна точка епохи переходового періоду»². Етап українського національного відродження М. Хвильовий розглядає в контексті розвитку європейського культуротворчого процесу і проводить аналогії з періодами злету у німецькому та російському мистецтві. М. Хвильовий виділяє чотири культурно-історичні типи, що формуються, відповідно, перший – на території Азії, інші – Європи. Тому заклик до «невідомих обріїв прекрасного азіатського ренесансу» має чіткий орієнтир на європейські звершення. А ідеал «громадської людини», втілений в образі Фауста є уособленням європейського інтелігента і чітким орієнтиром українського національного спрямування. На думку М. Хвильового, саме українське мистецтво стане початком оновлення і розквіту мистецтва Європи.

Власну «хвильову теорію» стильової еволюції письменства обґрунтовує український вчений-літературознавець, видатний дослідник-славіст, культуролог Д. І. Чижевський. Ідею стильового прочитання історії літератури Д. Чижевський переймає від професора В. Перетца, засновника і керівника методологічного семінару філологів, слухачем якого у 1914 році був Д. Чижевський³. Виокремлюючи дев'ять стильових епох у розвитку української літератури, вчений спирається на особливості психологічних чинників (гармонічних та дисгармонічних), у діапазоні яких відбувається стильова організація художнього мислення. Ці межі визначаються або «любов'ю до простоти», або «ухилом до ускладненості»⁴. Вчений, напрочуд точно відчув і прослідкував динаміку чергування протилежних стилів як своєрідного алгоритму руху загального літературного процесу.

Аналогічну дихотомічну модель історії літератури представляє відомий російський філолог та літературознавець В. М. Жирмунський. Проблему

¹ См. : [9, с. 87].

² См. : [16].

³ З цього семінару вийшли такі відомі пізніше вчені-філологи, як Л. Білецький, М. Гудзій, О. Дорошкевич, М. Драй-Хмара, М. Зеров, брати В. і С. Маслови, І. Огієнко, П. Филипович та ін. Як відомо, і сам керівник, і його учні були репресовані у 30-х роках, проте філологічний метод В. Перетца знайшов своє творче втілення у працях послідовників, що емігрували за кордон (зокрема Д. Чижевського).

⁴ См. : [10].

типології художніх стилів вчений вирішує в руслі ідей німецької літературознавчої науки (О. Вальцеля, Г. Зіммеля, Фр. Штриха). Жирмунський у статті «О поэзии классической и романтической» (1920 р.) формулює концепцію двох провідних типів мистецтва – класичного та романтичного як певних позачасових моделей творчості, які існували протягом різних історичних епох: «Мы говорим сейчас не об историческом явлении в его индивидуальном богатстве и своеобразии, а о некотором постоянном, вневременном типе поэтического творчества»¹. Таким чином, уся історія світової літератури – від Гомера до Блока – це низка постійних змін двох стилів, існуючих послідовно або одночасно. Як справедливо зазначає Ю. М. Лотман, ці стилі вченим «мыслятся как постоянно присутствующие типы культуры, не включенные в историческую динамику»², як постійна зміна певних станів, а не поступовий стадіальний розвиток.

Активний процес руйнування загальностильових мистецьких пластів і виникнення нових індивідуальних систем художнього мислення специфічно відтворюється у появі нових концепцій в галузі музичного мистецтва першої третини ХХ ст. Найбільш примітними постатями виступають такі засновники власних теоретичних шкіл як А. Шенберг та його послідовники А. Веберн, А. Берг; П. Хіндеміт, Б. Барток, пізніше – О. Мессіан, дослідники мікротонові системи А. Хаба та І. Вишнеградський. Репрезентована ними (індивідуально у кожному випадку) система була творчо реалізована, справивши надзвичайний вплив на композиторську і науково-теоретичну думку, виконавську естетику всієї Європи.

Однією з провідних тенденцій початку ХХ століття стали пошуки нової інтонаційної парадигми. Як відомо, провідним фахівцем у цій галузі був Б. Асаф'єв – автор теорії інтонації, вчений, що відтворив справжній епістемологічний зсув у музикознавчому мисленні минулого століття.

В Україні тих часів теж існували поодинокі розвідки з цих питань, які не мали, на жаль, системного характеру. Серед музикознавчих розвідок слід назвати роботи В. Петра «Речь и пение. Лингвистико-музыкальное исследование» (1906) і «Мовна інтонація та музика» Б. Навроцького (1923) як перші спроби національної музичної науки на терені теоретичного обґрунтування специфічних рис мовно-інтонаційної природи мистецтва.

З'являється низка музично-теоретичних концепцій, розроблених вітчизняними вченими. Так, нові принципи звуковисотної організації розробляє М. Рославець на основі своєрідних «синтетичних акордів», спроможних, на думку науковця, відтворити новий принцип тональності; теорію метротектонізму

¹ См. : [4, с. 358].

² См. : [8, с. 215].

формулює Г. Конюс, синтетичний аналіз пропонує О. Оголевець, теорію багатоскладовості ладів та співзвуч розробляє М. Гарбузов.

Накопичення енергії новітніх тенденцій української композиторської творчості відлунує у широкій панорамі різножанрових проявів принципово нових концепцій історичного музикознавства. Перш за все, у музичній пресі того часу – журналах «Музика», «Глобус», «Критика», «Пролетарський музикант», «Музика і революція», «Музика – масам». Саме на сторінках цих масштабних за всеохватністю наукової проблематики часописів відбувалось становлення національної аналітичної школи музичної критики. Як справедливо зазначає О. Немкович, саме період 1920-х років є кульмінаційним у плані «кристалізації науково-дослідницької структурної ланки національного музикознавства»¹ у яскравій ментальній самовизначеності, галузевій диференційованості тематичних груп, інтегративній міждисциплінарній активності української музичної науки.

Аналітична думка в Україні, сформована та озвучена професійними, високоосвіченими митцями енциклопедичної широти поглядів рухається синхронно із загальноєвропейськими мистецтвознавчими тенденціями. Так, у розробках С. Людкевича, М. Грінченка, П. Козицького можливо прослідкувати прояв, так званого, «генетично-еволюційного методу» осягнення художньої культури. У руслі цієї концепції знаходиться і теорія інтонації Б. Асаф'єва, й система музичного мислення Б. Яворського. Остання мала великий вплив на формування історико-теоретичної, виконавсько-естетичної, соціологічної та науково-практичної гілок українського музикознавства.

Відбуваються визначні події і у процесі формування історичної та теоретичної галузі українського музикознавства. Так, поява у 1922 році фундаментального дослідження М. Грінченка «Історія української музики» була першою спробою цілісного осягнення національної музичної культури за весь період її існування із стислою характеристикою творчості найсучасніших молодих композиторів.

Таким чином, навіть побіжно окреслюючи абрис нарративу аналітичного досвіду осягнення художнього простору української культури, можна чітко прослідкувати і виявити синкретизм і системність мислення українських мистців та вчених у поєднанні із глибинною закоріненістю у національну природу новацій. Осмислення сучасних авангардних тенденцій початку ХХ ст. випромінюють яскравими зразками творчого втілення і філософсько-естетичного обґрунтування новітніх зрушень у намаганні осягнути природу та специфіку культуротворчих

¹ См. : [11, с. 48].

процесів. Панорама мистецьких пошуків початку ХХ ст., представлена в окремих найбільш яскравих її проявах, безумовно, є неповною і строкатою. Кожне ім'я потребує спеціального аналізу у широкому контексті складної, бурхливої епохи новаторських зрушень, прискіпливого, всеохоплюючого погляду. Яскравий спалах культури національного Відродження, здійснений молодими митцями, як відомо, був трагічно перерваний завдяки послідовній політиці, спрямованій на повне знищення всієї інтелектуально-художньої еліти України. Якщо лише перелічити імена українських митців, чиє життя обірвалося у 20–30-х роках, стане зрозумілою масштабність і жахливість національної катастрофи, що сягає рівня духовного та інтелектуального геноциду: М. Зеров, С. Єфремов, М. Семенко, Л. Курбас, Ф. Шміт, М. Бойчук, О. Богомазов і багато інших.

Тому сучасна артикуляція досягнень початку ХХ ст. потребує наголосу на унікальності, неординарності і, головне – актуальності та естетичній цінності не лише творчих звершень у художній практиці, а й оновленні цілісної системи світобачення українських митців, яскраво означеній у науково-теоретичних та філософсько-естетичних концепціях, системний аналіз яких у контексті європейських тенденцій культуротворчого процесу відкриє нові обрії осмислення національної культури.

1. *Беляева-Экземплярская С., Яворский Б. Структура мелодии / Светлана Беляева-Экземплярская, Болеслав Яворский. – М., 1929. – 93 с.*
2. *Білокінь С. Закоханий у вроду слів. М.Зеров – доля і книги. – К. : Час, 1990. – 56 с.*
3. *Вертов Дзига. Реальное кино / Дзига Вертов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.vertov.ru/Dziga_Vertov*
4. *Жирмунский В. М. Поэтика русской поэзии / В. М. Жирмунский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.*
5. *Зеров М. Антологія / Микола Зеров. – К., 1990. – 267 с.*
6. *Курбас Л. Березіль. З творчої спадщини / Лесь Курбас. – К. : Дніпро, 1988. – 565 с.*
7. *Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас / [Упорядник М.Лабінський]. – К. : Видво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 768 с.*
8. *Лотман Ю. Культура и взрыв / Ю. Лотман. – М. : Гнозис. Издательская группа «Прогресс», 1992. – 272 с.*
9. *Наєнко М. Українське літературознавство: Школи, напрямки, тенденції / Микола Наєнко. – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 320с.*
10. *Наєнко М. Д. Чижевський і його «Історія української літератури» / М. Наєнко // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://donklass.com/arhiv/histdisk/litopys/litopys/chyzh/chy01.htm>*
11. *Немкович О. Українське музикознавство як система наукових дисциплін: Монографія / О. Немкович. – К., 2006. – 534 с.*
12. *Петров-Водкин К. Письма. Статьи. Выступления. Документы. / К. Петров-Водкин / [Сост. Е. Н. Селизарова]. – М. : Сов. художник, 1991. – 384 с.*

13. Поліщук В. *Коли жити – гордо жити!* (Літературна спадщина. Спогади про В.Поліщука. У вінок поету) / Валер'ян Поліщук / [Упор. З.Суходуб]. – Рівне : Азалія, 1997. – 90 с.
14. Семенко М. *Поеземалярство* / Михайль Семенко / [Упор. М.Сулима] // Український футуризм. Вибрані сторінки. – К. : Ниредьгаза. Пед. Ін.-т ім. Д. Бешиєнєї, 1996. – 256 с.
15. *Українські авангардисти як теоретики і публіцисти* / [Упорядн.: Д. Горбачов, О. Панета. С. Панета]. – К. : Тріумф, 2005. – 384 с.
16. Хвильовий М. *Камо грядеши* / М. Хвильовий // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ukrclassic.com.ua/katalog/kh/khvilovij-mikola/1060-mikola-khvilovij-kamo-gryadeshi>
17. Шмит Ф.И. *Искусство и революция* / Ф. И. Шмит // Сборник нового искусства. – Харьков : Изд-е Всеукраинского отдела искусств наркомпросвещения, 1919. – с. 17–19 / ВР НБУВ – Ф.278 №322.
18. Шмит Ф.И. *Избранное. Искусство: Проблемы истории* / Ф.И. Шмит. – СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 912 с.
19. Яворский Б. *Воспоминания. Статьи и письма*. [Сб. В 2-х т.] / Болеслав Яворский / [под общей ред. Д. Шостаковича]. – М. : Музыка. – 1964. – Т.1. – с. 540.
20. Яворский Б. *Составление словаря терминов* / Болеслав Яворский. – Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського [Машинопис]. – Ф.1. – № 14. – 53 арк.

Антропова Тетяна. **Питання циклічності та синтезу культуротворчих процесів у художніх концепціях українських митців першої третини ХХ ст.** Стаття присвячена проблемі наукового осмислення культуротворчого простору у дослідженнях українських митців першої третини ХХ ст. у контексті європейської художньо-естетичної думки. Розглядаються різноманітні концепції розвитку українського мистецтва у галузях літератури, живопису, театру, кіно та музики з позиції сучасного осмислення культуротворчих процесів.

Ключові слова: українська національна культура, циклічні концепції стильової еволюції, культуротворчі процеси, теорія просторовості, космізму, теорія «очуднення», українське Розстріляне Відродження.

Антропова Татьяна. **Вопрос цикличности и синтеза культуротворческих процессов в художественных концепциях украинских художников первой трети ХХ века.** Статья посвящена проблеме научного осмысления культуротворческого пространства в исследованиях украинских художников первой трети ХХ века в контексте европейской художественно-эстетической мысли. Рассматриваются различные концепции развития украинского искусства в области литературы, живописи, театра, кино и музыки – с позиции современного осмысления культуротворчих процессов.

Ключевые слова: украинская национальная культура, циклические концепции стилевой эволюции, культуротворческие процессы, теория пространственности, космизма, теория «очуднение», Украинское Расстрелянное Возрождение.

Antropova Tetiana. Questions of cyclic recurrence and synthesis of cultureformative processes in the Ukrainian artists' concepts in the first third of the twentieth century. The article is devoted to the problem of scientific comprehension of cultureformative space in Ukrainian artists' researches in the context of European artistic and aesthetic trends in the first third of the twentieth century.

Keywords: Ukrainian national culture, cyclical concept of stylistic evolution, cultureformative processes, theory of spatiality, cosmism, concept of «estrangment», national Ukrainian Renaissance.

Антон Кушнір

ДИСЦИПЛІНА «ІСТОРІЯ ВИКОНАВСТВА НА ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ» ЯК СКЛАДОВА ВИХОВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВЦЯ-ДУХОВИКА НОВОЇ ГЕНЕРАЦІЇ

*І чужому навчайтесь,
й свого не цурайтесь.
(Т. Г. Шевченко)*

Відзначивши 200-річчя від дня народження Тараса Шевченка усвідомлюєш, що й нині не втрачають актуальності слова великого українського пророка. Саме вони мають стати основою принципів розвитку національного мистецтва, освіти, науки.

В сучасній Україні відбуваються перетворення системи професійної музичної освіти. Певні зміни стосуються як окремих навчальних дисциплін, так і принципів навчальної, виховної роботи. Болючим, у контексті цих змін, є питання *збереження атмосфери творчої лабораторії*, що є необхідною передумовою плідної діяльності мистецького навчального закладу, кінцева мета якої залишається незмінною – *виховання високопрофесійних фахівців, всебічнорозвинених, творчоактивних особистостей та, врешті, патріотів своєї держави.*

Ми прагнемо остаточно позбутися негативних залишків радянської доби, коли вітчизняне духове виконавство знаходилося в ізоляції, було ніби відірване від загальних міжнародних тенденцій. Це прагнення є співзвучним загальнодержавній політиці сьогодення, спрямованої на євроінтеграцію нашої країни. Але не слід забувати, що саме українські митці зробили значний внесок у розбудову системи, вихованцями якої є Е. Гілельс, С. Ріхтер, Д. Ойстрах, Т. Докшицер та багато ін. Ця система була взірцем для багатьох виконавських шкіл світу.