

преобладающих национальных групп, а именно: украинцев, евреев, россиян, поляков в городах Харьковщины, Полтавщины, Черниговщины.

*Кумеда Т.
Київський національний інституту
культури і мистецтв*

ПОСТАТЬ Б.М.ЛЯТОШИНСЬКОГО В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Роль музики в житті суспільства надзвичайно велика: вона може виражати те, чим живуть люди – горе, радість, сподівання, мрії про щастя тощо. „Музика – це одкровення більш високе, ніж мудрість і філософія”, – вважав Л.Бетховен [1, С. 7]. Вона може окриляти людину, спонукаючи її на високі вчинки, і може пробуджувати в людині нездорові, руйнівні для неї інстинкти. І все це залежить, безумовно, від композитора, його особистості, від широти і різноманітності проявів поетичного чуття реального світу.

Однією з найвидатніших постатей в українській музиці є Борис Миколайович Лятошинський (1895-1968) – художник європейського масштабу, видатний митець слов'янського світу. Ми ще й досі не усвідомили величі його творчої постаті на векторі тисячоліть історії слов'янської та європейської духовних традицій. Йдеться про рівень новаторства, експеримент, якість музичної мови, а ще – закоріненість у своїй культурі і європейській, світовій, культурі як "образі світу", відтвореному в символах, сюжетах духовних цінностях слов'янського, зокрема українського світобачення. Як відомо, евристична цінність поняття "образ світу" полягає в поєднанні в ньому особистісного і суспільно-історичного, чуттєвого і раціонального, конкретного і узагальненого, тобто в його цілісному характері.

Збагачене, "підштовхнуте" європейською культурою початку ХХ століття індивідуальне "я" митця органічно влилося у стильову магістраль мистецтва як одна з оригінальних слов'янських "версій" загальноєвропейського. Тим самим Б.М. Лятошинський зайняв місце серед тих українських митців свого часу, які "повернули Україні Європу, а Європі повернули Україну" [2, С. 114].

Мета даної статті – розглянути місце і роль особистості Б.М.Лятошинського в українській культурі ХХ століття. Творчість

Б.М.Лятошинського у свій час була предметом дослідження, як українських, так і російських авторів: Л. Архимовича, О. Пахльовської, Д. Канєвської, Н.В. Запорожець, В. Самохвалова та ін. Незважаючи на наявність значної кількості наукових розвідок з цієї проблеми, вона потребує більш глибокого аналізу.

Осягнути музичний світ Б.Лятошинського неможливо поза осмисленням усієї проблематики, пов'язаної з творчою діяльністю великого митця, з його, по суті, пасіонарною місією на ниві українського мистецтва. Йдеться про антропокосмічний рівень висвітлення питання прямих і зворотних зв'язків у системі "композитор – народ – епоха".

Висвітлюючи особистість митця, необхідно враховувати два фактори: перший – об'єктивний – пов'язаний із самою епохою, історико-культурними умовами; другий – суб'єктивний – визначається своєрідністю постаті композитора, його темпераментом, світосприйманням, ставленням до життя, естетичними поглядами.

Якщо душа митця, за висловом Г.Гейне, є "центром світу", якщо вона обтяжена великою сумлінністю, якщо їй "до усього є діло", то вона не позбавляється ні страждань, ні заглиблених роздумів... І "в ній так сильно тремтить, непокоїться особисте тому, що воно надміру захоплене загальним, хвилююче-сутнісним" [3, С. 51].

Так і перед Б.Лятошинським дійсність завжди поставала як велетенське чистилище. Головною у його творчості стала тема людини в сучасному світі, що з філософською глибиною та публіцистичним пафосом відобразила трагічні колізії свого часу.

В умовах домінування уніфікаторських тенденцій соцреалізму, на противагу сумнозвісному конформізму та, як наслідок, всупереч поширеній свого часу інерції композиторського мислення, музична спадщина Б.М.Лятошинського демонструє художньому світові дійсно правдивий емоційний документ епохи, позначений трагічними соціально- з психологічними колізіями. Слов'янська ідея становить національне відчутну інтонаційну домінанту і відповідний стильовий орієнтир музичного мислення великого майстра, його особистісне бачення художньої картини світу у звукових образах.

Кредо композитора, що пронизує всю його творчість, недвозначне: історія приречена, якщо вона не стає вічністю. Глибинно-філософською була міфомотивованість творчості Б.М.Лятошинського, що

проходила пограничною смугою між історією та міфом, між земним і космічним, вселенським [4, С. 19].

Космологічна відчуженість, "пріоритет не формалізму розуму, а того, що становить коріння морального життя "серця" як метафори інтимних глибин душі" [5, С. 21], має кардинальний вплив на стильові пошуки композитора. Більш як півстоліття напруженої праці – від романтично-символістських, окрилено-емоційних пошуків себе через загострений експресіонізм драматичних, часто трагічно забарвлених конфліктних зрушень в камерній та симфонічній музиці 20-30-х років до романтичного неокласицизму 60-х з їх величною символікою передзвонів історичних епох – за всім цим яскраво простежується типовий український духовний архетип "філософії серця".

Політичний вектор творчості композитора простягався від "розстріляного відродження" 20-30-х років через мертвотну державну знеціненість особистості в тоталітаризмі до епохи "відлиги" шістдесятництва.

У музиці майстра так чи інакше домінує романтична піднесеність буденного життя, глибина пізнання його крізь призму історії народу, пройнятого вірою в поезію людських стосунків. Саме тому в поетичному романтизмі Б.Лятошинського є і загушеність барв, і експресивне нагнітання емоцій, і загострення драматичних життєвих ситуацій. Усе це переносить музику композитора в емоційну сферу піднесеного й патетичного світосприйняття.

Героїко-патріотична музична драма Б.М.Лятошинського „Золотий обруч” (1930) стала своєрідним містком, що єднав плідні здобутки сценічних експериментів 20-х років і народно-реалістичних постановок другої половини 30-х років. І не випадково „Золотий обруч” Б.Лятошинського став найвизначнішою української оперою того часу. В ній гармонійно поєдналися класичні світові й національні традиції з сміливим композиторським новаторством, народнопісенні інтонації – з сучасною оркестровою мовою. Це спонукало українських режисерів звернутися до традиційних прийомів вітчизняного оперно-сценічного мистецтва, від яких часто відмовлялися в бурхливий час формального експериментаторства, і водночас до здобутків сучасності, а також реалістичних досягнень української музично-драматичної сцени.

У 1930-ті роки було задумано поставити оперу „Щорс”. Музику до неї писали три композитори С.Жданов, В.Йориш і Б.Лятошинський. Комісією

Спілки композиторів України була визнана кращою опера Б.Лятошинського. Вже в червні 1838 р. Київський оперний театр показав оперу „Щорс” на громадському перегляді. „Постановка опери „Щорс” видатного українського композитора Б.М.Лятошинського на сцені Київської опери є визначною подією, – відзначав Р.Глієр. –...Весь музичний матеріал написано проникливе, з великим темпераментом, із знанням вокалу, з розумінням театральної оперної техніки. Ця компетентність автора відобразилась у майстерно зроблених і тонко відшліфованих сольних і хорових епізодах опери. Як завжди, бездоганна у Лятошинського оркестровка, Це забезпечило виразну музичну характеристику всіх сценічних положень та образів, вирішених у Лятошинського симфонічне, а не ілюстративно. Музична тканина „Щорса” складна, але ця складність не заважає сприйняттю” [6].

При творчому використанні переважно європейських романтичних традицій своєї й етнічно-споріднених культур, Б.М.Лятошинський презентує через власне "я" український національний образ світу в музиці. Останній постає в симфонізмі майстра через численні етнокультурні, естетичні та стильові характеристики.

Передчуття симфонізму, що йдуть від мелодики українських дум, наклали свій унікальний відбиток на мислення і, зокрема, музичну культуру композитора. У Б.М.Лятошинського цей процес слід трактувати швидше як спонтанний – через те що у нього не спостерігалось навмисне свідомих звернень до конкретних зразків з арсеналу думних рецитацій і відповідного їх художнього опрацювання. Йдеться про глибоко індивідуалізовані композиторські рефлексії, про свого роду спосіб оркестрового переінтонування "звуко-ідей-образів" думного походження через власну симфонічну драматургію тих музичних знаків, які семантичне визначають інтонації і не обтяжені звуковим матеріалом певних фольклорних першоджерел.

Одним із основних факторів, що вплинув на ранній етап творчого становлення митця, стала об'єктивність історико-культурного процесу. Період кінця 10-х – 20-ті роки – один з найскладніших, найдраматичніших, зламних моментів в історії держави. Трагічні події, що нашарувалися одна на одну, – перша світова війна, Лютнева і Жовтнева революції 1917 року - перевернули свідомість суспільства.

Українська художня культура цього періоду – і в ній, як невід'ємна частка, музична творчість Б.Лятошинського – демонструвала справжнє

творче "вростання" національне забарвленої індивідуальності митця в широкий художньо-естетичний контекст епохи, що означало упаралелювання мистецьких процесів України і Європи, шлях до створення оригінальної національної "версії" загальноєвропейського. Історично ця тенденція виявилась у результаті прискореного засвоєння і синтезування духовного спадку Європи, зокрема, пізньоромантичного етапу її художньої культури, якого українська історія практично не знала.

В музиці ця тенденція кристалізується передусім в 20-ті роки у творчості Б.Лятошинського, постаті унікальної, що за якихось десять років долає історичну відстань української музичної професійної культури до розвинених музичних культур Європи – від свого першого "бородінського" квартету до "Золотого обруча" та камерних шедеврів. Передусім йдеться про зміни загально-естетичні, що, за визначенням М.Зерова, "працювали на відтворення й відбудову європейського фундаменту української культурної ментальності" [7, С. 114], тобто означали постановку духовних проблем сучасної європейської людини.

Насамперед ідеться про те, що історія європейської культури ХІХ століття – це рух у напрямку посилення ролі індивідуальності в мистецтві, підкреслення особливого, концентрація на собі, на своєму внутрішньому "я", за формулюванням О.Пахльовської, "поділ суспільства на "я" і "решту", на "себе" і "всіх".

Камерно-вокальна та камерно-інструментальна творчість Б.Лятошинського відбиває саме такий тип світосприйняття, констатує тим самим з своїми попередниками, для яких у центрі духовно-естетичних ідеалів височіли "громада", "народ", "нація".

Музична творчість Б.Лятошинського цього періоду досліджує, за висловом Л.Курбаса, "неясні відрухи душі", "ви слідом яких стало наше власне "я" і увесь "світ",..."те саме, що Метерлінк зве морем темнот" [8, С. 357]. Образна система тим самим формується немовби спонтанно, на основі особливо динамічного внутрішнього переживання.

Стильова система творів Лятошинського 20-х років наче балансує на межі пізньоромантичного, символістського експресіоністського стильового континууму. В кожному окремому творі переважають чи виступають у рівновазі елементи цих, глибинно і генетично споріднених стильових напрямків. Такий мистецький шлях композитора на тлі загальноєвропейського духовного процесу є характерним і водночас має оригінальні риси.

Органічним у руслі загальноісторичного розвитку європейського мистецтва того часу виглядає бурхливий процес засвоєння творчого "всотування" елементів різних стилів Б.М.Лятошинським. Це загальна тенденція епохи з її прискореним темпом творчого ритму і художньої еволюції, що не обминула практично жодного з європейських композиторів першої третини ХХ століття. Згадаймо хоча б еволюційну динаміку творчості С.Прокоф'єва, І.Стравінського та Б.Бартока.

До загальнотипологічних ознак епохального рівня можна віднести і саме явище стильового симбіозу, що виявляється у Лятошинського в результаті інтенсивної стильової еволюції і є особливо характерним для всієї української культури цього періоду, яка, надолужуючи час, пресувала в одночасності стильове "вчорашнє" і "сьогоднішнє".

Показовим є і вибір компонентів, складових стильової системи композитора. Пізньоромантичний "фундамент" його творчості 20-х років стає ґрунтом для індивідуально-стильових варіацій на тему "символізм" та "експресіонізм". Проростання рис експресіонізму, зокрема у фортепіанному циклі "Відображення", Струнному квартеті № 3 та деяких вокальних мініатюрах – дуже яскравий приклад співвіднесення різних ступенів ієрархії в культурі – світового художнього контексту, національних мистецьких процесів та індивідуального стилю.

Національна специфіка творчості композитора відбилась на рівні найбільш загальних тенденцій:

1) через систему стильової генези Б.М.Лятошинського як самобутню проекцію межового геополітичного положення України між Сходом і Заходом, Росією та Західною Європою;

2) через відбиття деяких історичних особливостей стильового розвитку українського мистецтва епохи "відродження" – його короткочасність і надзвичайну інтенсивність;

3) через загальну ліризацію емоційного тону музики, навіть вкрай напруженого, що притаманне українській ментальності взагалі.

Отже, на європейському сучасному фундаменті у 20-ті роки остаточно визріває стиль Б.М.Лятошинського, що являє собою самобутній результат творчого формування композитора в загальному історичному художньому контексті різних стильових тенденцій, зокрема, експресіонізму. Не дивлячись на перешкоди, що заважали природному розвитку його стилю, індивідуальність в її синтезовано-цілісному вигляді виявилася у "Золотому обручі" та Другій симфонії.

Найвища, за Б.Асаф'євим, інтелектуальна галузь музики – симфонізм – постає у творчості композитора як яскравий художній показник зрілості українського музичного професіоналізму, його гідний презентант на рівні світової симфонічної культури в якості конкретного національного внеску в цю культуру [9].

Типологічне закономірним стало звернення митця до жанру симфонії, який посідає центральне місце у творчості композитора. Це викликане тим, що симфонія – найскладніший, філософсько-узагальнений жанр, який дає можливість показати явища в їх діалектичній взаємодії. Особливо близьким виявився композиторові тип драматичного симфонізму, який дозволив втілити, з одного боку, актуальну громадську проблематику, а, з другого, глибоко особистий, суб'єктивно-психологічний погляд на світ. За висловом Б.Асаф'єва, "композитор, беручись за симфонію, знає, що зустрінеться сам на сам з дійсністю, відображуючи в музиці своє до неї ставлення і тим самим виявляючи себе" [10, С. 8].

Суть симфонізму Б.М.Лятошинського як методу музичного мислення полягає у прагненні пізнати дійсність як суперечливу єдність двох начал:

індивідуального і загального, особистого й історичного, тобто єдності людини і середовища. Симфонії Б.М.Лятошинського, кожна по-своєму, відбили трагізм свого часу, його жорстокість, варварство, цинізм і водночас щире піднесення людського духу.

Об'єктивне середовище, процес формування митця вплинула на суб'єктивні фактори його світогляду. Перша симфонія митця відрізняється глибиною і концептуальністю художнього задуму, що відбили складну динаміку взаємовідносин людини і навколишньої дійсності. Цим обумовлене звернення до лірико-драматичного жанру симфонії, що знайшло яскраве втілення у конфліктному типі драматургії.

Розвиваючи класичні традиції, в першу чергу традиції лірико-психологічних драм П.Чайковського, композитор знаходить власний варіант розв'язання композиційно-драматургічного профілю симфонії. Так, вже в Першій симфонії Б.М.Лятошинський приходить до тричастинного циклу з характерним співвідношенням драматургічних функції частин, який стане в подальшому типовим для композитора. Центр ваги припадає на першу частину, де відбувається "зав'язка" драми, перший етап розвитку. Друга частина є ліричним центром симфонії, моментом досягнення, поглиблення сфери психологізованої "дії", що розкриває внутрішній світ героя і одночасно є "словом" від автора. Фінал сприймається як

повернення на новому рівні до конфліктних образів сонатного алегро, що обумовило трактування третьої частини як ще одного додаткового кола активного розробкового розвитку, який призводить до розв'язання зіткнень лише в кодї. Отже, в циклі можна побачити риси вільно трактованої сонатної форми, у фінальному розділі якої сполучаються функції динамічної репризи, розробки і підсумкового завершення. Подібне співвідношення драматургічних функцій частин зберігається і в подальших симфоніях Б.М.Лятошинського, особливо у Другій і Четвертій.

Отже, можна підсумувати, що з ім'ям Б.М.Лятошинського пов'язані визначні творчі досягнення українського музичного мистецтва. Впродовж своєї композиторської діяльності він написав багато талановитих творів у різних жанрах. В його доробку дві опери, п'ять симфоній, чотири симфонічні поеми, три увертюри, чотири оркестрові сюїти, фортепіанний концерт, велика кількість камерних творів, дві кантати, музика до театральних постановок і кінофільмів. Музика Б.М. Лятошинського відзначається високим професійним рівнем, глибокою філософською зосередженістю, могутнім симфонічним розмахом.

Як педагог-вихователь, професор Київської консерваторії Борис Миколайович заклав підвалини сучасного, справді новаторського напрямку в українській композиторській школі ХХ ст. Цей напрям нині переростає у вельми прогресивні творчі традиції, започатковані та вистраждані українськими композиторами - "шістдесятниками".

Використана література

1. Архимович Л. Б.М.Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1955.
2. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь // Сучасність. – 1994. – № 2.
3. Цит. за: Канєвська Д. Перші симфонії Б.Лятошинського і Д.Шостаковича // Музичний світ Бориса Лятошинського: 36. матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. – К.: Центрмузінформ, 1995.
4. Запорожец Н.В. Б.Н.Лятошинский. – М.: Искусство, 1960.
5. Самохвалов В. Борис Лятошинський. – К.: Мистецтво, 1974.
6. ЦДАЛМ СРСР. Архів Р.М.Глієра. Фонд 2085, оп.1, од.зб.356, арк.6-7.
7. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь // Сучасність. – 1994. – № 2.

8. Курбас Л. Молодий театр. Генеза. Завдання і шляхи. – К., 1991.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: ЛГУ, 1963.
10. Ю.Асафьев Б.В. Симфония / Избранные труды. – М., 1957. – Т. 5.

Аннотация

В статье рассматривается личность знаменитого художника европейского масштаба Бориса Николаевича Лятошинського. Его вклад в формирование украинской музыкальной культуры, в новаторское направление украинской композиторской школы XX в.

Масюк С.О.
Національний медичний університет
ім.О.О.Богомольця

УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ ТЕАТР В ПЕРІОД РЕВОЛЮЦІЇ 1917-1920РР.

Демократизація суспільного життя в Україні під час революції 1917 року виявилось в поживленні не тільки політичної сфери, а і сфери культурної. З падінням самодержавства активувалась діяльність національної інтелігенції, яка прагнула перетворень в царині культури. Важко назвати галузь культури, мистецтва, суспільного життя, де б у 1917 році не утворилися і не діяли об'єднання української інтелігенції. Великі зрушення відбулися і в театральному житті. У квітні, наприклад було утворено комітет українського національного театру, до якого увійшли кращі художні сили тогочасної України: І.Мар'яненко, Я.Курбас, літератори Л.Старицька-Черняхівська, В.Винниченко, С.Черкасенко, О.Олесь, публіцисти І.Стешенко, С.Єфремов, художники В.Кричевський, Ф.Балавенський, композитор О.Кошиць та інші. В Києві почалися виступи постійних українських труп. Трупа під проводом І.Мар'яненко грала в Троїцькому народному домі, трупа М.Садовського у Другому міському театрі. В оперному театрі готувалися до постановки українською мовою два спектаклі – “Тарас Бульба” М.Лисенка та “Черевички” П.Чайковського, лібретто написала Л.Старицька-Черняхівська, над декораціями працював Г.Нарбут. У театрі “Бергун'є” щонеділі та у святкові дні грали артисти молодого театру Л.Курбаса. Молоді актори на чолі з Л.Курбасом створили декілька оригінальних спектаклів, які стали помітним явищем у культурному житті столиці [5].