

БАЛЕТНА РЕФОРМА П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО В МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ХІХ СТ.

У статті розглядається місце балетної творчості П.І.Чайковського в музичній культурі ХІХ ст., визначаються жанрові впливи, котрі спричинили балетну реформу композитора. Розкрито естетичні погляди та творчий метод симфонізму П.Чайковського як найсильніший фактор його реформаторської діяльності.

Ключові слова: П.Чайковський, жанр, балет, симфонізм, симфонічний метод, балетна реформа.

П. І. Чайковський увійшов в історію музики не тільки як геніальний російський композитор, як засновник багатьох жанрів, але і як великий новатор, котрий вдихнув нове життя у сталі класичні жанри та форми, але і радикально переосмислив деякі з них.

Найпершим жанром, де помітно виразилася реформаторська діяльність П.Чайковського, став балет. Шляхи, котрі вели композитора до реформи балетного спектаклю, дуже різноманітні і часто лежали як в об'єктивній, так і в суб'єктивній площинах. Об'єктивні тенденції пов'язані з оновлюючою атмосферою усього ХІХ ст., з розвитком, взаємодією та модифікацією багатьох жанрів в добу романтизму. До суб'єктивного фактору, безумовно, відноситься постать самого П.Чайковського, творче мислення та жанрово-естетичні уподобання композитора, увесь художньо-інтелектуальний та внутрішній психологічно-емоційний устрій його натури.

Цікаво, що обидві тенденції йшли назустріч одна одній. Шлях до балету «був для Чайковського природний, зумовлений своєю спрямованістю та природою його творчості... Та набагато складнішим і суперечливим був шлях балету до Чайковського,...» [6, с. 12] Така постановка питання підводить до висновку, що балетна реформа назріла саме на час творчості П.Чайковського і здійснити її належало саме йому. У його творчості, як у фокусі, пересіклися усі сторони і процеси, пов'язані з проблематикою балетної реформи; його естетика та спосіб музичного мислення стала благодатним ґрунтом для втілення реформи балетного спектаклю.

Професійне знання музики П.Чайковського дозволяє стверджувати наявність внутрішнього універсалізму як певної константи стилю композитора, його органічності та цілісності. Тут розуміється єдиний принцип, єдиний «механізм», котрим керується майстер у творчому процесі. Цей принцип виростає із творчої природи митця, із розуміння музики як дієвого процесу. Мова йде про метод симфонізму як «відображення мінливості життя у безперервному та органічному розгортанні музики» [11, с.16], застосування якого суттєво оновило або цілком переосмислило більшість жанрів у творчому доробку композитора, передусім, балет.

Наукова та музикознавча література, присвячена творчості П.І.Чайковського, надзвичайно численна та потужна. Майже у всіх джерелах (монографіях, підручниках) приділяється увага балетам композитора як невід'ємній складовій його спадщини (Б.В. Асаф'єв [1], Ю.В. Келдиш [8], Ю.Я. Розанова [11] та ін.). Більш концептуально та спеціалізовано балетна реформа П.Чайковського та всебічний аналіз його трьох балетів подано у працях Д.В. Житомирського [6], Ю.Я. Розанової [12], К.М. Дулової [5], Ю.І. Слоніньського [13] та у багатьох інших дослідженнях. Значне місце балетним новаціям П.Чайковського приділяється у працях антологічного характеру, де пропонується панорама балетної творчості, режисури та виконавства у російському та зарубіжному балеті від його зародження (Ю.О. Бахрушин [2], С.В. Катанова [7], В.М. Красовська [9]). Загально-естетична проблематика жанру балету розкрита у статтях В.В.Ванслова [3].

Спираючись на означені джерела, пропонуємо розглянути балетну творчість П.Чайковського в руслі загальноєвропейських пошуків ХІХ ст., як логічну та завершальну ланку цього процесу; визначити ті характерні явища музичного життя, котрі спричинили балетну реформу композитора. Щоб краще зрозуміти історичну новизну балетів П. Чайковського, значення його реформи, слушно фрагментарно окреслити і такі моменти: чим був балетний спектакль до П.Чайковського, сутність явища симфонізму та його вплив на жанр балету у творчості композитора.

Упродовж майже трьох століть у балетному мистецтві домінував тільки танець, якому підпорядковувались і музика, і зміст вистави. Балетмейстер, тобто постановник танців у балеті, був головним розпорядником музики, він визначав, скільки тактів музики і які ритми потрібні йому для кожної сцени, вимагав від композиторів, насамперед, нескладної та ритмічно ясної мелодії, не вболіваючи особливо про якість музики балету, який прагнув до «танцювально-дивертисментного балагурства» [1,с.43]. Музика виконувала службову, ілюстративно-ритмічну функцію; переважали видовищність, віртуозність танцю та розважальність, а часом і сама

художня ідея твору ставала вразливою, тобто, ситуація - щось на зразок кризи опери seria у першій половині XVIII ст.

Першість у започаткуванні новаторських тенденцій належить французькій музичній культурі, котра, вірна своїм національним традиціям ще від часів Ж.Б.Люллі, становить помітне та впливове явище у сфері балету у XIX ст., хоча спроби переглянути старі канони балетної музики існували ще у XVIII ст. Реформатор хореографії Ж.Ж.Новерр (1727-1810) уже прагнув досягнути синтетичності балетної вистави, об'єднати усі елементи танцювальної дії. Новаторські тенденції проглядаються у діяльності відомого балетмейстера Ш.Дідло (1767-1837). Поступове становлення елементів симфонізму відбувалось у балетній музиці А. Адана («Жізель» (1841) та Л. Деліба («Копелія», 1870; «Сильвія», 1876).

П.Чайковський, прекрасно обізнаний у сфері музичного життя Франції, знав та високо цінував зразки французького балету. «Жізель» А.Адана композитор вважав «ідеалом балету», а Л.Деліба - після Ж.Бізе, найталановитішим французьким композитором 1870-1880-х рр. Про «Сильвію» Л. Деліба П.Чайковський говорив, що «це перший балет, в якому музика складає не тільки головний, але і єдиний інтерес» [7, с. 18], а потім писав своєму другові та учню С.Танєєву, що якби він раніше знав балетну музику Л. Деліба, то нізащо не написав би «Озера лебедів».

П. Чайковський відчув у балетах Л. Деліба конструктивну логіку, елементи симфонізації, проте Л.Делібу, як мініатюриста, «не властиві розмах та сила уяви для широких концепцій» [1,с.364]; маючи витончений смак, все ж його художнє «поле зору» було досить вузьким. Так, у його останньому балеті «Сильвія» реформа балетного спектаклю втілена більш послідовно, ніж у «Лебединому озері», але у «Сплячій красуні» П.Чайковський значно перевищив досягнення Л.Деліба і стало можливим говорити про «яскраве художнє явище», про «народження цілісного музично-хореографічного дійства» [1, с. 364].

Початок XIX ст., епоха романтизму - час формування нових національних музичних культур, коли професійне мистецтво збагатилося національними танцями. Демократичні віяння сприяли розповсюдженню танцювальної культури в побуті і поступово вивели її з прикладної сфери у концертну площину. Починаючи з Ф. Шуберта у професійному мистецтві процес поетизації побутових жанрів охопив камерну та симфонічну музику, його традиції продовжили К. Вебер, Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Г. Берліоз. Наприклад, вальс та інші танцювальні форми перетворюються в кожного з них у ліричну поему, а подальша психологізація змісту танцю (особливо у Ф. Шопена) визначає і нові принципи музичного розвитку. Досвід Р. Шумана та згодом Г. Берліоза увійшов суттєвою складовою у загальний процес симфонізації танцювальної форми.

Отже, відображаючи через танець внутрішній світ людини, композитори-романтики поєднують ліричну дію з картинністю, з елементами театральності; «в нових циклічних формах романтичного мистецтва, в інструментальній (симфонічній та камерній) музиці середини XIX криються важливі витoki для розвитку музично-цілісного класичного балету, коли танець втрачає своє прикладне значення і стає виразником багатого, різнобарвного за настроєм ліричного змісту» [12, с. 38].

Більш безпосередній та плідний вплив на балетну творчість П.Чайковського здійснили процеси у вітчизняній музичній культурі.

Історія професійного російського балету починається з другої половини XVIII ст., а вже на початку XIX ст. він переживає пору великого підйому. У XIX ст. балетний театр в Росії був представлений як своїми силами, так і зарубіжними. До балетної музики залучалися знані композитори К. Кавос, пізніше - О. Варламов, О. Аляб'єв, передові балетмейстери того часу Ш. Дідло, І. Вальберх, А. Глушковський, котрі прагнули до драматизації балету. Більш популярними були імена Ц. Пуні та Л. Мінкуса, штатних композиторів імператорських театрів, певною мірою талановитих музикантів. У їх балетах «Есмеральда» (1844), «Коньок-Горбунок» (Ц. Пуні, 1864) та «Дон-Кіхот» (Л. Мінкуса, 1869) багато натхненної музики і вдалих драматургічних знахідок. Пізніше, коли вже було створено «Лебедине озеро»(1876), спроби надати балету єдиного музично-хореографічного розвитку представлені у балетах М.М. Іванова «Весталка»(1889), Б.А. Фітінгофа-Шеля «Гарлемський тюльпан» (1887), «Попелюшка» (1893), проте нікому з них «не вдавалось явище балетно-музичного «концерту» (подібно концертності італійських опер) поглибити до єдності та цілісності музично-хореографічного дійства» [1, с. 362].

До реформаторської діяльності П. Чайковського підштовхували більш потужні джерела - розгорнуті хореографічні сцени в опері. «В російській музиці, звичайно, ще до...Чайковського не тільки тлів, але і яскраво запалювався вогняний струмінь танечної стихії і...танцювальності» [7, с. 24]. Цей струмінь виник в оперних та симфонічних творах російської класичної музики.

Великий М. Глінка не створив симфоній та балету, але його «Камаринська», іспанські увертюри і особливо його ліричний «Вальс-фантазія» пронизані танцювальністю. Що ж до опер М.Глінки, то розгорнуті хореографічні сцени в його операх «Іван Сусанін» (польські танці) та

«Руслан та Людмила» (танці в замку Наїни та Чорномора) - це не просто вставні дивертисменти. Дієвість оперної драматургії спричинила дієвість танцювальних сцен, а прагнення внутрішньої цілісності як результату руху і розвитку образу викликали ознаки симфонізації танцю в опері. Саме опери М. Глінки підготували балетну реформу П. Чайковського.

Художні заповіді М.Глінки розвивав О.Даргомижський в опері «Русалка» та симфонічній фантазії «Малоросійський козачок», розкішні половецькі сцени розгортає О.Бородін в опері «Князь Ігор», любовно відтворює обрядові танці-ігри М.Римський-Корсаков в операх «Майська ніч» та «Снігуронька». На Заході в середині XIX ст. також стрімко розвивається музика танцювальних сцен в операх і танцювальні елементи в симфонічній музиці (великий вальс з опери «Фауст» Ш.Гуно, дивовижні народні танці з «Кармен» Ж. Бізе, «Проданої нареченої» Б. Сметани, симфонізовані «Слов'янські танці» А. Дворжака).

Так, під дією романтичного балету в операх стали більше уваги приділяти хореографічним сценам; саме вони, підкоряючись наскрізній динаміці оперного спектаклю, прискорили реформу самого балетного жанру. Збагачення балетної музики у творчості П. Чайковського відбулося завдяки послідовно використаному симфонічному методу розвитку, «увібраному» з інших жанрів.

Але у подальшому основним фундаментом створення новаторських балетних партитур композитора була його власна робота у сфері оперної і симфонічної творчості, де сформувався і послідовно застосований симфонічний метод розвитку як всеохоплюючий принцип мислення, притаманний не тільки усій творчості П. Чайковського, але, починаючи з Л. Бетховена, і основним жанрам XIX ст. загалом.

Сутність поняття симфонізму вперше розкрив Б.В.Асаф'єв. Його загальні тлумачення явища симфонізму розсіпані у численних працях вченого (до речі, більшість з них присвячена творчості Л. Бетховена та П. Чайковського). Приведемо найяскравіші з них: «...симфонізм бачиться нам як безперервність музичної (...) свідомості», «як безперервний..., звуковий потік, який рухається в ряду змінюваних, але разом зв'язаних музичних концепцій...» [1, с.238]; «Під симфонізмом мається на увазі метод музичного мислення, за допомогою якого у творі відображається процес розвитку художньої ідеї шляхом послідовної зміни, зіставлення та зіткнення різних музичних образів... в наскрізній дії» [3, с. 7]; симфонізм – «великий переворот у свідомості та техніці композитора, епоха самостійного освоєння музикою ідей та заповідних дум людства» [1, с. 340]. Ю. Розанова, цитуючи того ж Б. Асаф'єва, конкретизує, що «Музика Чайковського втілює «принцип симфонічного розвитку як росту та розвитку змісту» [11, с. 16].

Симфонізм — категорія історична, що пройшла довготривалий процес формування та активізувалася в епоху просвітницького класицизму. Симфонізм – категорія також філософська, оскільки вона отримала потужний стимул в німецькій філософії кінця XVIII ст.- поч. XIX ст. Спираючись на закони діалектики, розвинені у філософсько-естетичних ідеях І. Канта та Г.В.Ф.Гегеля, найбільш концентровано симфонізм виразився у творчості Л. Бетховена і став основою його художнього мислення.

У Росії саме П. Чайковський найбільш послідовно продовжив та розвинув принципи бетховенського симфонізму, що виражено у відродженні жанру симфонії-драми [8]. Усі музикознавці та дослідники творчості композитора однакові у думці, що П. Чайковський – видатний симфоніст, засновник складних симфонічних жанрів у Росії, і що симфонічний метод мислення і письма як творчо необхідний та діалектично обґрунтований, пронизує усі напрямки і жанри творчої спадщини композитора, «...з проблемою симфонізму пов'язані головні закономірності його реформ» [12, с. 4], від романсу до симфонії, включаючи і балет.

Незалежно від жанру, водночас, зберігаючи його специфіку, композитор-симфоніст мислить однаково. Логічним стає процес взаємовпливу, взаємозбагачення та зближення жанрів, до яких звертався майстер. Так, опера у П. Чайковського виростає в оперно-симфонічну партитуру, багато його романсів нагадують камерно-вокальні симфонії тощо.

Ставлення П. Чайковського до балету завжди було серйозним, далеким від поверхневого захоплення зовнішнім декоративним блиском та віртуозністю танцю. Він не бачив причин, за якими б музика в балеті не може стояти на рівні оперної чи симфонічної. «...Загалом я рішуче не розумію, яким чином у виразі «балетна музика» може бути щось принизливе?» - пише П. Чайковський С. Танєєву [8, с. 185]. Чайковський уявляє балет як завершену симфонічну композицію, де поєднуються класичні та характерні танці, пантоміми та дивертисменти, об'єднані одним художнім задумом та основною ідеєю.

Уже в «Лебединому озері»(1876 р.) П.Чайковський здійснив корінну реформу балетного спектаклю. Замість окремих танцювальних номерів композитор створив поетичний та цілісний твір, де музика служить розкриттю головної ідеї ліричного сюжету.

Більш досконало і з небувалим розмахом симфонічний метод втілений у балеті «Спляча красуня»(1889 р.), під час постановки якого «найкрупнішому майстру композиції балетних танців... М.Петіпа ще не доводилося хореографічними засобами розкривати ідеї та образи,

.....
покладені в основу симфонії» [8, с. 191]. Саме у зв'язку з цим балетом у переписці з видавцем П. Юргенсоном композитор остаточно стверджує: «Адже балет - та ж симфонія» [4, с.43]. Ряд музикознавців обґрунтовано порівнюють акти балету «Спляча красуня» з аналогічними частинами симфонічного циклу [10, с. 273].

На відміну від «Сплячої красуні», де переважає класичний танець, «Лускунчик» (1892 р.) за новою драматургією представляє собою новий вид хореографічного спектаклю, де симфонічний розвиток спирається на чергування та взаємодію контрастних сфер, пов'язаних переважно з пантомімними сценами та характерним танцем.

Музичний геній П. Чайковського не тільки невимовно високо підніс якісний рівень музики у балетній виставі, а й надав їй провідну драматургічну роль. Головуюча роль музики в балеті призвела до того, що глядач хореографічної вистави ставав одночасно і слухачем, котрий, знаючи суть фабули, міг без хореографічного ряду збагнути хід подій. Найцінніші властивості балетного симфонізму полягали у здатності музики самостійно, власними засобами втілювати ідею твору та окреслювати характери дійових осіб.

Разом з тим П. Чайковський не применшував балет як жанр хореографічний, сценічний, а навпаки, вказував, що створює «музику для балету, музику до балету» [13, с. 74]. Балетна реформа полягала не тільки в симфонізації, але і в новій трактовці традиційних танців. Композитор не пішов шляхом руйнування усталених балетних жанрів та форм (сюїти класичних і національно-характерних танців; Адажіо з варіаціями тощо), не перетворив балет у симфонію з елементами танцю, а зберіг і збагатив усі традиційні форми, внутрішньо їх переосмислив та одухотворив, надав їм розмаху та широти дихання, недосяжні жодному з його попередників та сучасників.

Враховуючи загальний рівень розвитку балетного театру, досвід перетворення танцювальних жанрів і форм у класичній камерній, оперній та симфонічній музиці, як російській, так і зарубіжній, особливо XIX ст. - з одного боку, творчий нахил та великий інтерес П.Чайковського до театральних жанрів (опери, балету), сформованість в його творчості явища симфонізму як єдиного принципу композиції - з другого, стає зрозумілою історична невідворотність балетної реформи П.Чайковського, котра полягає у симфонізації жанру.

Балет відкривав перед Чайковським «...величезні й привабливі перспективи як галузь симфонічної творчості, до якої він був схильний і в якій був геніально обдарований. При цьому симфонізм перебував в ідеальному для Чайковського злитті з конкретно театральною образністю,...» [6, с. 12]. Іншими словами, досвід симфоніста та оперного композитора, а також особливості обдарування композитора відіграли у створенні балетів вирішальну роль.

Симфонізація балету є ключовим моментом у переосмисленні жанру. Саме симфонізм здатен охопити розгорнуті відрізки твору безперервним музичним розвитком і встановити зв'язки між віддаленими точками дії, створити внутрішньо цілісні та завершені монументальні композиції великого масштабу.

Балетну реформу П.Чайковський розпочав у лірико-романтичному «Лебединому озері», розвинув у могутній ліро-епічній «Сплячій красуні». Лірико-характерний «Лускунчик», балет багато в чому оригінальний та новаторський, став підсумком і водночас новим словом у симфонізації балетного спектаклю.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА:

1. Асафьев Б.В. О музыке Чайковского. Избранное / Б. Асафьев. - Л.: Музыка, 1972. – 377 с.
2. Бахрушин Ю.А. История русского балета: учеб. пособие / Ю.А.Бахрушин. - М.: просвещение, 1977. – 287 с.
3. Ванслов В.В. Статьи о балете. Музыкально-эстетические проблемы балета / В.Ванслов. – Л.: Музыка, 1980. – 192 с.
4. Глебов Игорь. П.И.Чайковский и его инструментальное творчество / Игорь Глебов. – Пг., 1922. – 69 с.
5. Дулова Е. Балеты П.И.Чайковского и жанровая стилистика балетной музыки 19 в. / Е. Дулова – Л.: ЛГК им. Н.А.Римского-Корсакова, 1989. – 60 с.
5. Житомирский Д.В. Балеты Чайковского / Д.Житомирский. – М.: Музиздат, 1957. – 119 с.
6. Катанова С. Музыка в балете / С.Катанова – Л.: Музиздат, 1961. – 49 с.
7. Келдыш Ю.В. П.И.Чайковский / Ю.Келдыш //История русской музыки в 10-ти томах. Т. 8, ч. 2. – М.: Музыка, 1994. – 533 с.
8. Красовская В.М. Русский балетный театр второй половины 19 века / В.М.Красовская – Л.; М.: Искусство, 1963. – 552 с.
9. Рапацкая Л.А. История русской музыки /Л. Рапацкая. - М.: «Владос», 2001. – 383 с.
10. Розанова Ю.Я. П.И.Чайковский / Ю.Розанова // История русской музыки. Т.2. Книга третья. – М.: Музыка, 1981. – 309 с.

11. Розанова Ю.Я. Симфонические принципы балетов Чайковского: исследование/ Ю.Розанова. – М.: Музыка, 1976. – 184 с.
12. Слонимский Ю.И. Чайковский и балетный театр его времени / Ю.И.Слонимский. – М.: Музиздат., 1956. – 335 с.

Shatkovska I.S. Chaykovskiy's Ballet Reform in Music and Historic Context of the XIX Century.

The article is devoted to the role of P.Chaykovskiy ballet creativity in music culture of the 19th century. It defines the styles that influenced the ballet reform of the composer and discusses the aesthetic views and creative method of P.Chaykovskiy symphony as the strongest factor of his reform activity.

Keywords: Chaykovskiy P.I., ballet, genre, symphony, the method of symphony, ballet reform.

Шатковская И.С. Балетная реформа П.И.Чайковского в музыкально-историческом контексте XIX в.

В статье рассматривается значение балетного творчества П.И.Чайковского в музыкальной культуре XIX ст., определяются жанровые влияния, которые ускорили балетную реформу композитора. Раскрыты эстетические взгляды и творческий метод симфонизма П.Чайковского как самый сильный фактор его реформаторской деятельности.

Ключевые слова: П.Чайковский, балет, жанр, симфонизм, симфонический метод, балетная реформа.

Статтю подано до редколегії 26.12.2017 р.

УДК [94:33](437)»1914/1920»:929 Масарик

О. М. Кравчук

ПОГЛЯДИ Т. Г. МАСАРИКА НА СОЦІАЛЬНО-ЕКОНОМІЧНІ ОСНОВИ ЧЕХОСЛОВАЦЬКОГО ДЕРЖАВОТВОРЕННЯ

У статті розглянуто погляди Т. Г. Масарика на соціально-економічні основи чехословацького державотворення під час Першої світової війни та в період становлення Чехословацької республіки. На основі аналізу джерел показано, що програма гуманної демократії Т. Г. Масарика враховувала соціальні і економічні чинники. Розвинене народне господарство, соціальну захищеність людини він вважав важливими ознаками демократичного суспільства. Погляди Т. Г. Масарика на народне господарство і соціальну сферу близькі до концепції соціально орієнтованої ринкової економіки. Критикуючи капіталістичний лад, він виступав за усунення його недоліків шляхом соціальних і економічних реформ.

Ключові слова: Чехословацька республіка, Т. Г. Масарик, програма гуманної демократії, капіталізм, соціально-економічні реформи.

Перша Чехословацька республіка (1918-1938 рр.) як демократична країна з розвинутою економікою викликає значний інтерес дослідників, зосереджений у сучасній українській історіографії, переважно на політичній історії цієї держави. Незважаючи на констатацію високого рівня розвитку економіки ЧСР, спеціальних досліджень із цієї проблематики небагато. Зокрема, головні тенденції розвитку народного господарства Чехословаччини у міжвоєнний період вивчав П. Федорчак [1], законодавство з господарської діяльності цієї країни – Ю. Бисага і В. Гомонай [2], народне господарство на Закарпатті в складі ЧСР – С. Віднянський [3], І. Король [4] та ін., державне фінансування розвитку Словаччини та Закарпаття, економічну інтеграцію регіонів держави чехів і словаків – О. Кравчук [5; 6]. Недостатньо дослідженою залишається роль першого президента ЧСР у 1918-1935 рр. Т.Г. Масарика в економічній політиці держави чехів і словаків, незважаючи на те, що саме він здійснював стратегічне керівництво чехословацьким державотворчим процесом. Лише окремі аспекти цієї теми відображені в історіографії. Так, М. Нагорняк – дослідник національно-державницької концепції Т.Г. Масарика, торкався його поглядів на соціалізм, відзначив розробку президентом моделі «соціально орієнтованої, демократичної держави» [7, с. 245-248].

Мета статті – висвітлити погляди Т. Г. Масарика на економічні основи чехословацького державотворення за Першої світової війни та у період становлення Першої республіки.

Джерелами у висвітленні теми слугували опубліковані суспільно-політичні праці Т.Г. Масарика [8-12] та спогади з часів Першої світової війни [13]. Погляди Т.Г. Масарика на економічні основи державотворення у період становлення ЧСР аналізувалася на основі