

Мирослава Новакович

МИКОЛА ЛИСЕНКО І РОМАНТИЧНИЙ КАНОН УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Національний романтичний музичний канон визначається як лисенкоцентричний, оскільки Лисенко став центральною постаттю української музики XIX ст., окреслив її цінності та межі.

Ключові слова: *моноцентричний канон, канонічний твір, мовний код, Лисенко.*

«Для досягнення канонічності достатньо великого стилю, оскільки заражає наступників – саме стиль, а канонічне впізнається за широтою цього зараження» [2, 596]. Якщо спробувати розтлумачити слово «канон», то відомо, що сьогодні буквальним і найконкретнішим його значенням є ідея текстового канону як священного спадку, основою якого стали абсолютний авторитет і обов'язковість. Це тлумачення канону безпосередньо пов'язане з поняттям збережувальної функції традиції у розумінні класичності, взірцевості, авторитетності. Але існує ще одне розуміння цього слова. І саме воно є первинним. Так, в античну добу поняття канон вживалося переважно тоді, коли йшлося про окремі зразкові твори чи взірцевих авторитетів. Адже критерієм оцінювання, мірою завжди буде класик, а не група чи список. Дивлячись на Миколу Лисенка під цим кутом зору, ми в жодному разі не помилимося, якщо стверджуватимемо, що його творчість – найвищий злет, а він сам – канон українського музичного романтизму, одного з тих великих стилів у нашій культурі, «під чийм вирішальним впливом формувалася сучасна українська людина» [7, 91]. Адже, на думку визначного українського філософа та літературознавця Дмитра Чижевського, «бароко та романтика – саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток» [7, 91].

Канони бувають моно- і поліцентричні. За всіма ознаками національний музичний романтичний канон є моноцентричним, бо він, у найглибшому розумінні цього слова, лисенкоцентричний. Композитор є центральною постаттю української музики XIX ст., оскільки саме він як канон «окреслив її цінності та межі». Від кінця XIX і до середини XX ст. стало нормою та усталеною традицією звіряти творчість майстра з його попередниками – тими композиторами, на кому позначився його вплив, так і з тими, котрі згодом «відкидали» його ідеологічні настанови. Адже не слід забувати, що Лисенко передусім романтик, а визначальною рисою романтизму є наслідування фольклору. І як тут не згадати його листи до Філарета Колесси, безліч раз цитовані дослідниками, зокрема, думки про те, що, «якби ви [...] творили на підставі спочатку чисто народної музи, а далі, пройнявшись наскрізь народною мелодією і штучно творячи, – то б цього було досить» [1, 168]. Відтак хочеться поставити питання: де ж пролягає власна Лисенкова межа? У свій час один з лідерів сіоністського руху та співзасновник держави Ізраїль Володимир Жаботинський до сторічного ювілею Шевченка написав, що «Шевченко – національний поет і в цьому його сила [...] Але ще важливішим є

те, що він – національний поет за своїм об'єктивним значенням. Він дав і своєму народові, і всьому світові яскравий, непорушний доказ того, що українська душа здатна до найвищих польотів самобутньої культурної творчості [...] Можна викинути всі демократичні нотки з його творів – і Шевченко лишиться тим, ким створила його природа: сліпучим прецедентом, що не дозволяє українству відхилитися від шляху національного ренесансу» [5]. Ці слова у повній мірі можна сказати і про Лисенка. Відомо, що саме з ним, як зазначив Ярема Якуб'як, ми пов'язуємо початок свідомого національного напрямку в українській музиці [9, 9].

Осмислюючи ключові критерії такого поняття як «українська музика», ми скористалися міркуваннями, які висловив філолог Шимон Маркіш [8], обґрунтовуючи специфіку існування і розвитку культури недержавної нації в умовах, наближених до тих, у яких перебувала українська культура впродовж ХІХ ст. Однією з її ознак є передусім вільний і свідомий вибір своєї національно-культурної приналежності, що веде до повноцінної національної самосвідомості. «Українство» дворянина Лисенка, якого змалку виховували у домашньому французько-російському мовному середовищі, у певний момент життя стало актом його свідомого вибору, як і українство Шевченка чи напівросіян братів Якова та Федора Якименків.

Ще однією з ознак є закоріненість в українській цивілізації, органічний зв'язок з нею, що приводить до української тематики та матеріалу. Тому бачення Лисенком майбутнього української музики, його погляд на неї – завжди зсередини, адже саме у цьому полягає відмінність українського за духом мистця від неукраїнського, що звертається до української теми. І як би ми не поцінювали опер Мусоргського, Римського-Корсакова чи Чайковського, створених на українському матеріалі, завжди у процесі слухання у нас буде присутнє відчуття чогось не свого, не українського, що можна витлумачити явищем мовного білінгвізму, в якому неукраїнський мовний код домінує і пригнічує свідомо внесені елементи українського. І знову ж таки, читаючи повісті Миколи Гоголя, написані російською мовою, ми сприймаємо їх як органічно українські, бо тут панує стихія рідної мови, її стилістика та лексика, адже автор, пишучи по-російському, думав і мислив все ж по-українському.

Третьою ознакою української музики, згідно систематизації Ш. Маркіша, є соціальна репрезентативність її композиторів, тобто їх здатність бути голосом спільноти. В одній з вітальних листівок з нагоди 35-річчя творчої діяльності Лисенка читаємо: «Перед усім світом прославив і возвеличив ти славні діла предків наших, могутній дух їх лицарський, безкраю любов до світла і правди» [1, 179]. У свою чергу Лисенко в листі до Ф. Колесси писав, що «не моє особисте "я" мені любе в моїх роботах, бо я освічений чоловік і перейнятий глибоко ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю і працюю на користь їй» [6, 66]. Закономірно, що мистці, котрі розірвали національно-культурні зв'язки з українською ідентичністю, відrekliся від неї, – в українській культурі не залишилися. Відтак саме в цьому треба шукати причину підвищеної заангажованості Лисенка-композитора.

І останнє: коли йдеться про українську музику ХІХ ст., то слід вказати на її подвійну чи навіть потрійну цивілізаційну приналежність, адже протягом усього зазначеного часу вона трактувалась як «малоросійський стиль» у середовищі російської метакультури або ж «український» – у польській та австрійській метакультурах. Щодо Лисенка, то він усвідомив себе українцем ще навчаючись в університеті, але як композитор формувався не без впливу російської та німецької культури.

Намагаючись визначити найхарактерніші риси національного романтичного канону, треба зазначити, що в його формуванні велику роль відіграла саме ідеологія, оскільки цей канон виник не як результат систематизації культурних артефактів, а як життєве зосередження національного духу. Бо його мета полягала в тому, щоб трактувати культуру як неподільну цілісність і об'єктивувати національну культурну ідентичність. Відтак для Лисенка його музична діяльність була однією з форм служіння національній справі. Композитор прагнув вивести українську музику зі становища аматорства та розважальності – як додатку до літератури, хоча і тогочасна література, за висловом Франка, була не менш «дрібна, слаба, неначе в кут якийсь забита» [7, 89]. На відміну від музичної культури, як слушно зауважив Микола Грінченко, «старого українського громадянина з її нахилом до сентименталізму в музиці, з примітивізмом її музичних відчужень» [3, 491], Лисенко показав новий шлях її подальшого розвитку – бажання прищепити їй високі естетичні норми. Тому, повертаючись до думки, що композитор окреслив межі та цінності української музики, слід зазначити, що саме він, на відміну від своїх попередників, не розгубився при формулюванні такого важливого для будь-якого канону питання: «на що рівняємось?» Отже, на що і на кого в своїй творчості рівнявся Лисенко?

В добу романтизму в Україні сформувалися дві концепції культури – «загальнонародна» і «простонародна». Основу першої склала ідея «народності». Тому кожен мистець, апелюючи до національного духу, був «інтуїтивно суголосний з духом народу» [4, 4]. Друга концепція ставила за мету ототожнити національну еліту з «великою збірною особистістю простолюдина». На думку Тамари Гундорової, «власне, тоді, коли українофіл-інтелігент ідентифікує себе з «простолюдином», він фактично стає травестійованим, перевдягаючись в народний одяг, переймаючи народну мову, ототожнюючи себе з "народом", витворюючи особливий вид культурної практики, який можемо назвати гібридним» [4, 4]. Така культура значною мірою була ідеологічним конструктом. Леонід Ушкалов назвав її «проклятим просвітянством, що зросло на народному мистецтві» [7, 89]. Безперечно, що це певною мірою імпонувало й Лисенкові, котрий в одному з листів до Франка написав: «Знаєте, от який я запеклий, фанатичний, можу сказати, народовець» [1, 142]. Але, з іншого боку, українська музика, завдячуючи йому, не стала, на відміну від тогочасної національної літератури, тим ідеологічним конструктом вже навіть тому, що композитор, незважаючи на задеклароване ним народництво, у своїй творчості все ж таки апелював до високих європейських культурних цінностей. Так, саме високих, критикуючи при цьому галицьких композиторів, яким за взірць слугувала «або чудна (хоч і велика) німещина, або медово-паточна і

теж не народна польщизна» [1, 142]. Він, на думку М. Грінченка, «завжди намагався підняти свою музику до рівня художнього, розуміючи, що безпосередня народність в етнографічному сенсі в мистецтві існувати не може. Ідеал Лисенка полягав у тому, щоб знання і форми європейські прикласти до української мелодики, створити з усього есенцію, пролити «свою власну індивідуальну творчість на ґрунті усього винесеного, вичитаного, відчутого» [1, 142]. Адже Лисенко, на відміну від багатьох українських письменників другої половини ХІХ – початку ХХ ст., був значно далекоглядніший, далекий від народницьких крайнощів та міркувань про те, «що наша в основному рустикальна природа ледве чи може органічно сприйняти вартості і критерії урбаністичної культури Заходу» [4, 5].

Для музичної мови його творів характерним є послідовне залучення елементів іншої мовної системи. Спираючись, загалом, на усну форму коду, Лисенко моделював найхарактерніші ознаки коду писемного. Цим самим він включив українську музику в загальноєвропейський контекст, прагнучи творити повноту музичних форм й охопити якомога більшу кількість музичних жанрів. Його фортеп'янна сюїта in G у формі старовинних танців, Друга українська рапсодія, п'єса у формі гавоту на тему української пісні «Ходить гарбуз по городу», опери «Сапфо» та «Ноктюрн», романси на слова Гайне, Франка, Лесі Українки є ознакою «розвиненої», «вповні реалізованої», «модерної» європейської культури» [4, 5]. У цьому він знову ж таки випередив своїх сучасників з літературного табору. Бажання творити «високу артистичну культуру», апелюючи до музики європейських композиторів-романтиків, зокрема Шопена, було притаманне Лисенкові вже з самого початку його творчої діяльності, а саме – з кінця 60-х років ХІХ ст., у той час, як орієнтація на європейські літератури намітилась в українській, лише на початку ХХ ст., тобто в добу модернізму.

Та не слід забувати, що канонізований мистець хоча і є джерелом наступної традиції, але значною мірою залежить від домінуючої в культурі системи жанрів, бо остання може сприяти канонізації автора або ж перешкодити їй. За спостереженням Аластера Фовлера, зміни смаку «часто залежать від зміни ставлення до жанру того чи іншого канонічного твору» [2, 26]. В українській культурі канонічними впродовж усього ХІХ ст. були жанри вокальної музики, бо національна ідея якнайповніше виражає себе через слово. Але Лисенкові вдалося розширити діапазон української музики, заклавши основи фортеп'янного репертуару та значно збагативши жанр опери.

І все ж треба дати відповідь на основне питання: що зробило самого Лисенка та його тексти канонічними? Насамперед – авторитетність музиканта-професіонала, позаяк «авторитетний» стало одним із синонімів слова «канонічний». А також, притаманний його творам «пряний смак оригінальності». На думку Г. Блума, перше знайомство з канонічним твором викликає не стільки виконання слухачьких сподівань, а саме відчуття дивності, незвичності й настороженості. Ця дивність та оригінальність полягає у тому, що ми або не можемо її асимілювати, або вона асимілює нас так, що ми її вже не помічаємо [2, 7]. Коли йдеться про творчість Лисенка, то у цьому випадку слід говорити не так про незвичність, як

насамперед про асимілюючий ефект його музики. Навіть більше, дослідники констатують значне розширення кола Лисенкових впливів, у радіус якого потрапили навіть такі «далекі», на перший погляд, у своїх світоглядних та естетичних орієнтирах мистці як Борис Лятошинський. Тому творчість Лисенка є тією мірою і критерієм оцінювання, за якими можна визначити його канонічність.

І ще одне: Лисенковий канон – це високий канон, канон культурної еліти. Його найголовнішою ознакою є дистанційність від «ринкових» форм вульгарного споживання. Він пов'язаний з системою вищих цінностей, на які проєктуються властивості *sacrum*. Яскравим свідченням цього став ювілей 35-річчя творчої діяльності композитора у 1903 році, який тріумфально відзначався як у Києві, так і в Галичині. Тобто Лисенка канонізували ще за життя. Слід також звернути увагу, що композитор канонічний вже тому, що він гранично прокоментований. Канонічними можуть бути лише ті тексти, які провокують велику кількість інтерпретаційних тлумачень і є «відкритими» для нового прочитання. Перефразовуючи Блума, це твори, які змушують нас постійно до них повертатися. Хоча музика Лисенка доступна для сприйняття, але численні інтерпретації поглиблюють це сприйняття, розширюючи його тексти у своєму семантичному об'ємі. Основою канонізації є безконечне розширення смислу тексту, оскільки саме інтерпретаційна традиція створює канон. Цей фактор відрізняє великі культури від малих, які не мають своєї багатовікової інтерпретаційної традиції. Це, у свою чергу, відтіняє творчість Лисенка на загальному аматорському тлі національної культури другої половини XIX – початку XX ст.

Myroslava Novakovysh. M. Lysenko and romantic canon of Ukrainian music. In the article the national romantic musical canon is defined as Lysenkocentric, since Lysenko became the central figure in Ukrainian music of XIX century and traced its values and boundaries.

Keywords: *monocentric canon, canonical work, the language code, Lysenko.*

Література

1. Архімович Л., Гордійчук М. *М. В. Лисенко: Життя і творчість*. – Київ: Мистецтво, 1952. – 245 с.
2. Блум Г. Західний канон: Книги на тлі епох / перекл. з англ., ред. Р. Семків. – Київ: Факт, 2007. – 720 с.
3. Грінченко М. *Вибране*. – Київ: 1959. – 529 с.
4. Гундорова Т. В колі Вічного Повернення: українська література між вестернізацією та модернізацією // *Питання літературознавства*: Наук. Збірник. – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 76. – С. 3–15.
5. Жаботинський В. Урок ювілею Шевченка [електронний ресурс]. – Режим доступу до джерела: <http://www.istpravda.com.ua/articles/2012/03/9/76087>
6. Лисенко М. *Про народну пісню і про народність в музиці*. – Київ: Мистецтво, 1965. – 66 с.
7. Ушкалов Л. *Сковорода та інші: Причинки до історії української літератури*. – Київ: Факт, 2007. – 552 с.
8. Хазан В. Неканонический канон. [електронний ресурс]. – <http://www.lechaim.ru/ARHIV/191/hazan.htm>
9. Якуб'як Я. *Микола Лисенко і Станіслав Людкевич*: Монографія. – Львів: НТШ, 2003. – 264 с.