

Фінгер О. М.,
здобувач Київського національного університету культури і мистецтв

КИРИЛО СТЕЦЕНКО І ДНІПРОСОЮЗ: ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ МИТЦЯ І ДІЯЧІВ УКРАЇНСЬКОГО КООПЕРАТИВНОГО РУХУ

Стаття присвячена періоду творчості класика української музики К. Стеценка, пов'язаному із Дніпровським союзом кооперативних товариств України (Дніпросоюзом). У цей період композитор висуває ряд важливих музично-культурних ініціатив, які знаходять розуміння в середовищі українських кооператорів і отримують організаційну й матеріальну підтримку.

Ключові слова: українські кооперативні товариства, музична культура, культурно-просвітня діяльність, музично-хорова діяльність.

Статья посвящена периоду творчества классика украинской музыки К. Стеценка, связанному с Днепровским союзом кооперативных товариществ Украины (Днепросоюзом). В этот период композитор выдвигает ряд важных музыкально-культурных инициатив, которые находят понимание в среде украинских кооператоров и получают организационную и материальную поддержку.

Ключевые слова: украинские кооперативные объединения, музыкальная культура, культурно-просветительская деятельность, музыкально-хоровая деятельность.

The article is devoted to the period of the classic works of Ukrainian music Stetsenko related to the Dnieper Ukraine Union Cooperative Societies (Dniprosoyuzom). During this period, the composer makes a number of important musical and cultural initiatives that find understanding among Ukrainian cooperatives and receive organizational and financial support.

Key words: Ukrainian cooperative societies, music culture, cultural and educational activities, musical and choral activities.

Здобуття державної незалежності і входження в європейський культурний простір зумовило значні соціокультурні трансформації, які переживає українське суспільство. Сьогодні актуалізуються досягнення діяльності видатних представників української культури в часи Національної революції (20-ті роки ХХ ст.), коли вони активно взаємодіяли з органами державної влади й недержавними організаціями. Досвід продуктивної взаємодії, зокрема з потужною структурою української споживчої кооперації, може бути використаний при вирішенні проблеми недержавної підтримки культури. Тому метою дослідження є аналіз співпраці К. Стеценка і діячів українського кооперативного руху.

Творчості видатного українського композитора Кирила Стеценка присвячена значна кількість спеціальних досліджень. Серед найважливіших публікацій радянської доби назовемо монографію Л. Пархоменко «К. Г. Стеценка» (1963; розширене видання – 1973), у якій ґрунтовно проаналізовано багатогранну творчість композитора; збірник

«Кирило Стеценко: Спогади. Листи. Матеріали», упорядкований Є. Федотовим (1981), у якому було вперше оприлюднено цілий ряд архівних документів; художню оповідь П. Тичини «Подорож з капелою К. Г. Стеценка: Щоденник» (1982), у якій відтворено живий образ митця на тлі буремної епохи. В новому історичному освітленні постає творчий портрет К. Стеценка у студіях пострадянських дослідників, зокрема, таких узагальнюючих працях, як «Музичне мистецтво» А. Терещенко й О. Шевчук, «Музично-концертне життя» І. Сікорської й О. Шевчук, вміщених у п'яти томній академічній «Історії української культури» (Т. 5. – Кн. 2) (2011) та ін., де акцентується композиторська, диригентська творчість і громадська діяльність К. Стеценка в добу УНР. Однак плідний період, пов'язаний із працею К. Стеценка у Дніпросоюзі, досліджений ще недостатньо, оскільки наукове вивчення історії українського кооперативного руху, зокрема його ролі в розвитку української культури, починається в українській культурології та мистецтвознавстві лише в 90-ті роки ХХ ст.

Як відзначають І. Сікорська й О. Шевчук, концертно-виконавська практика в Україні 1917–1920 рр. визначалася трьома нерівнозначними складовими: проімперською, проукраїнською і прожовтневою [2; 393]. Перша базувалася на ідеології Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ), заснованого 1858 р. у Петербурзі, та формах діяльності, відпрацьованих у відділеннях ІРМТ у Києві, Харкові, Одесі, Катеринославі, Полтаві та інших великих українських містах (1963–1918). Маючи розвинену інфраструктуру, ІРМТ активно популяризувало європейську й російську музику, значною мірою сприяючи вихованню культурного слухача, його прилученню до надбань європейської музичної класики. При цьому ІРМТ послідовно ігнорувало національне музичне мистецтво України. Яскравим свідченням такого ставлення було, зокрема, те, що під час ювілейних святкувань з нагоди 50-річчя Київського відділення ІРМТ (1913 р.) до програми концертів не було включено жодного твору української музики [2; 389]. Звичайно, далеко не всі діячі російської музичної культури, які пов'язали своє життя і творчість з Україною, поділяли таку політику. Так, з ініціативи Р. Глієра вже в 1914 р., нибі компенсуючи згаданий вияв національної безтактності ІРМТ, відбувся симфонічний концерт української музики з творів М. Лисенка, Є. Риба, М. Тутковського й В. Пухальського.

Друга – проукраїнська – складова концертно-виконавської практики означеного періоду ґрунтувалася на цінностях національної культури, «обстоювала національно-культурні інтереси українців у контексті відродження і розвитку їхньої мови, освіти, культури» [2; 393].

Третя – «прожовтнева», «пролетарська», що агресивно просувалася з революційної Росії, «почала реалізовуватись в умовах громадянської війни і була, насамперед, відображенням революційної активності спролетаризованих мас та антирелігійних настроїв» [2; 393]. У контексті цієї нової музичної стихії, що спиралася на новий соціальний ґрунт, вже в той час формувалися засадничі принципи радянської маскультури.

Проголошення УНР було потужним імпульсом до відродження всіх видів української культури. Навіть в умовах збройної боротьби, протистояння Української держави із зовнішніми і внутрішніми ворогами здійснюється ряд важливих кроків на шляху культурного будівництва, зокрема, формується нова інфраструктура музично-

культурного життя. Видатну роль у розвитку хорового виконавства, традиційно пріоритетної галузі української музичної культури, відіграють у цей час учні й послідовники М. Лисенка – К. Стеценко, О. Кошиць, М. Леонтович, В. Верховинець, Б. Левитський та ін. Вони активно реалізували нову культурну політику, що базувалася на пропаганді надбань національної культури. Так, К. Стеценко створює літургійну музику для Української автокефальної церкви, керує Першим національним хором, концерти якого, зокрема, присвячені М. Вороному, М. Лисенку, І. Стешенку, з нагоди проголошення 9 грудня 1918 року Директорії та ін., що вписали яскраву сторінку в історію українського музичного життя. Доба Національної революції та боротьби за Українську державність була для К. Стеценка та багатьох інших талановитих діячів музичної культури періодом творчого піднесення, коли визрівали й реалізовувались важливі музично-культурні ініціативи.

Після встановлення радянської влади сприятливий ґрунт для реалізації своїх культуротворчих ідей знаходить К. Стеценко в середовищі українських кооператорів, очоливши музично-хорову секцію Дніпросоюзу. Співпрацюючи з центром української кооперації, К. Стеценко розвинув широку музично-культурну діяльність, зокрема, створив дві мандрівні капели, котрі 1920 р. об'їздили майже всю Україну. Друга під керівництвом К. Стеценка охопила своєю діяльністю Правобережжя, перша – Лівобережжя. Згодом ця перша була перетворена в Державну мандрівну капелу «Думка» (під керівництвом Н. Горовенка). Крім того, з ініціативи К. Стеценка Дніпросоюзом було закладене музичне видавництво, за визначенням П. Козицького, «єдине по розмірах за часи революції на Україні» [3; 122]. Видавництво надрукувало понад 60 нотних збірок.

Серед інших музично-культурних ініціатив К. Стеценка звертає на себе увагу проект видання музично-наукового журналу «Мусікія», викладений у «Докладі до правління Дніпросоюзу» в жовтні 1919 року. Мотивуючи необхідність видання, К. Стеценко, зокрема, підкреслював значення пісні в народному житті («Українська пісня – є саме найкраще, саме індивідуальне з того, що має український народ...»); наголошував на розвитку традицій народної музичної культури («Природна музична талановитість його (народу – О. Ф.) дала йому змогу збудувати величну музичну культуру, яка має своє багате змістом минуле й блискучу сучасність і необмежену будучину») [3; 354]. Однак для того, щоб українська музична культура повносило функціонувала й розвивалася в нових історичних обставинах, вона мала спиратися на наукову базу. Для розвитку «треба утворити... родючий ґрунт»: «... Дослідити закони народної творчості, з'ясувати весь музичний скарб, скласти історію її, словом – заснувати українську музичну науку, – відзначає К. Стеценко і підкреслює, – Найкращим засобом в цьому, в той час, коли немає відповідних наукових закладів, є спеціальний науковий журнал, який на своїх сторінках буде збирати самі кращі та цінні зразки української науково-музичної думки» [3; 354].

У революційну добу, коли українська музика шукала «нових форм, нових шляхів», на думку К. Стеценка та інших членів ініціативної групи – П. Козицького, П. Бігдаш-Богдасева й В. Кривусіва, «як ніколи» потрібна була наукова думка, котра б «керувала музичним життям... то критикуючи його, то вказуючи нові напрямки й чергові завдання...», координувала діяльність «музично-культурних променів (національних

хорів), що густо засіяли по всій Україні...» тощо. Журнал «Мусікія» мислився таким, який буде:

- «а) органом української музично-наукової думки;
- б) органом сучасної української музичної дійсності» [3; 555].

При цьому мова йшла не тільки про поширення української музичної культури серед широких кіл суспільства, а й про її збагачення «досвідом музичного життя інших народів» [3; 355]. У концепції майбутнього журналу передбачалися наступні відділи: історико-археологічний («церковна й мирська пісня»), музично-естетичний, етнографічний, музично-педагогічний, критико-бібліографічний, організаційний і відділ хроніки. За своїм характером журнал мав бути науково-популярним щомісячником [3; 356].

Наведений проект науково-популярного журналу «Мусікія» та інші музично-культурні ініціативи К. Стеценка, адресовані керівництву Дніпросоюзу, засвідчують, що він розглядав українську кооперацію як важливий чинник сприяння розвитку національної музичної культури. Підставою для цього була не тільки активна діяльність Культурно-просвітнього відділу Дніпросоюзу, а й традиції українського кооперативного руху, котрий від своїх початків прагнув задовольняти не тільки економічні, а й культурні потреби бездержавного народу.

Характеризуючи Дніпросоюз, перший (з обмеженнями) статут якого був затверджений міністерством внутрішніх справ Тимчасового уряду Росії 10 березня 1917 року, діаспорний дослідник історії українського кооперативного руху Ілля Витанович писав: «Від самого початку засновники мали на меті заснувати великий споживчий союз з засягом діяльності на всю Україну. А що протікає через усю Україну, хотіли визначити всеукраїнський характер Союзу» [1; 225]. Свою діяльність Дніпросоюз розпочав із 12 тис. крб., а на кінець 1917 року розпоряджався власним капіталом у 5 млн. крб. [1; 226]. Праця Союзу була тимчасово припинена в період першої більшовицької окупації Києва (лютий–березень 1918 р.), і широко розгорнулася після вигнання більшовиків. Скликаний за ініціативи Ради Дніпросоюзу й районних споживчих союзів Всеукраїнський 3'їзд Споживчої кооперації (20–22 квітня 1918 р.) ухвалив перетворити Дніпровий Союз на центральний Союз Споживчих Союзів України [1; 226].

Діяльність Культурно-просвітнього відділу Дніпросоюзу реалізувалась з державним розмахом: він засновував школи, організував курси, книгозбірні-читальні, хори, музичні, літературні і драматичні гуртки, закладав народні доми, клуби, заснував кооперативне товариство «Укрфільма», збирав твори образотворчого мистецтва для картинної галереї, видавав україномовну літературу тощо. «Окрім безпосередньої культурницької діяльності, котру проводив Культурно-просвітній відділ, – зазначає І. Витанович, – Дніпросоюз надавав постійну допомогу школам, просвітнім і науковим організаціями та установам, стипендії учням і студентам у гімназіях та університетах, сільським «Просвітам»...». [1; 230–231].

У Культурно-просвітньому відділі Дніпросоюзу гуртувалися видатні діячі української культури: до Ради експертів по театральній справі входили актори І. Мар'яненко, П. Саксаганський, поет М. Вороний, художник М. Бурачек; по музично-

хоровій справі – Я. Степовий, В. Верховинець, Р. Глієр, П. Демущий, П. Козицький, М. Леонтович, Б. Яворський. У 1920–1923 роках П. Тичина завідував художнім кооперативним музеєм [4; 242].

І після встановлення в Україні радянської влади Дніпросоюз ще довго боровся «за незалежність кооперативної самодіяльності українського населення і за національно-економічну суверенність України» [1; 231], а також ініціював і реалізовував важливі культуротворчі проекти, зокрема, й у сфері музичної культури.

У культурно-просвітньому відділі Союзу панувала творча атмосфера, обговорювались проблеми державної ваги. Він приваблював творчу інтелігенцію. У листі до М. Леонтовича від 24 квітня 1920 р. К. Стеценко, зокрема, писав: «...Взагалі... я маю зараз діло тільки з кооператорами... Служу в Дніпросоюзі... [...].

В Дніпросоюзі я концентрую тепер всі матеріали укр(аїнської) музики, на що Д. С. (Дніпровським Союзом – О. Ф.) відпускаються відповідні кошти...» [3; 194]. У постскрипті до листа К. Стеценко з гордістю повідомляє: «...23.IV у нас в опернім театрі – перший в історії укр(аїнської) музики симфонічний концерт з укр(аїнської) музики. Диригує Глієр. Концерт впоряджає Дніпросоюз» [3; 195].

Працюючи у Дніпросоюзі, К. Стеценко перебував в оточенні однодумців, відчував ту творчу атмосферу, котру завжди прагнув і котрої йому, за його словами, завжди не вистачало: «...Життя тягне в один бік мене, а душа моя прямує до свого. І в цім трагедія мого життя і діяльності. Що вони мені не давали того оточення і атмосфери, котра потрібна і для якої існую я на світі...» [3, 14].

Включення Дніпросоюзу в систему радянської кооперації означало його ліквідацію. В листі до М. Леонтовича, написаному в січні 1921 року, К. Стеценко писав: «Вернувшись з подорожі (концертного турне по Правобережжю – О. Ф.), застав Д. С. (Дніпросоюз – О. Ф.) органом вже державним. Життя завмерло, стоїть, робиться «показьонному». Я за відсутністю праці і куска хліба ради навіть взяв собі на селі біля Фастова парафію...» [3; 197]. Сповідуючи про тогочасні київські новини (про реорганізацію української опери, консерваторії, обрання його професором Київської консерваторії), К. Стеценко додає: «Так зовні задається, ніби щось і робиться, але фактично ніде настоящої роботи нема...» [3№ 197]. Наприкінці листа він просить передати вітання тульчицьким кооператорам.

Спогадами про працю в Дніпросоюзі насажений і лист К. Стеценка до І. Мар'яненка від 30 жовтня 1921 р.: «Пишу Вам під впливом спогадів про гарні дні праці в Дніпросоюзі, про бувших моїх співробітників і товаришів... Згадується колишня захоплююча робота, сприяюча їй атмосфера і обставина, і мимохіть це все порівнюється з сучасною дійсністю... В цей мент мені хочеться знати, де ті всі діячі, в співробітництві з якими мені довелось так мило і так недовго працювати в Д. С., що вони роблять і чи знайшли вони в сучаснім менті життя свої стежки, свої шляхи?..» [3; 199–200]. Наприкінці листа композитор просить передати привіт його друзям і знайомим із Дніпросоюзу [3; 201].

Наведені тексти свідчать, що, порівнюючи зміст, форми й методи діяльності радянських державних установ і Дніпросоюзу в сфері реорганізації української культури, зокрема, музичної, К. Стеценко віддавав перевагу останньому. Ліквідація української

кооперації більшовиками завдала тяжкого удару не лише національній економіці, а й культурі. Сьогодні, коли після тривалої перерви відновлюється вивчення історії українського кооперативного руху, важливо всебічно дослідити ту роль, яку він відігравав не лише на ниві народної просвіти, а й у житті видатних майстрів українського мистецтва, зокрема, в житті і творчості К. Стеценка.

Таким чином, у 1919–1920 рр. К. Стеценко знаходить сприятливий ґрунт для реалізації своїх музично-культурних ініціатив у середовищі українських кооператорів, очоливши музично-хорову секцію Культурно-просвітнього відділу Дніпросоюзу. В цей період він створює дві мандрівні капели, засновує музичне видавництво, готує проект музично-наукового журналу тощо. Листи композитора до М. Леонтовича й І. Мар'яненка засвідчують, що, працюючи в Дніпросоюзі, він відчував ту творчу атмосферу, котрої завжди прагнув і котрої йому завжди не вистачало.

К. Стеценко розглядає український кооперативний рух як важливий чинник сприяння розвитку національної, зокрема, музичної культури. Ліквідація української кооперації завдала тяжкого удару не лише національній економіці, а й культурі, у сфері якої проводилася робота з державним розмахом.

Література:

1. Витанович І. Історія українського кооперативного руху / І. Витанович. – Нью-Йорк: ТУК – Товариство української кооперації, 1964. – 624 с. 2. Сікорська І. М. Музично-концертне життя / І. М. Сікорська, О. В. Шевчук // Історія української культури: у 5 тт. – Т. 5. – Кн. 2. – С. 281–474. 3. Стеценко К. Спогади. Листи. Матеріали / Упор., вст. ст. та прим. Є. Федотова / Кирило Стеценко. – К.: Муз. Україна, 1981. – 475 с. 4. Тичина П. Подорож із капелою К. Г. Стеценка: Щоденник / Передм. О. Гончара; Упор. тексту, комент. та прим. І. Д. Блюдо й С. А. Гальченка. – К.: Рад. письменник, 1982. – 261 с.