

на жанровому рівні. Тому роль жанру, як одного з найбільш об'єктивних ярусів музичного смислоутворення, варіюється від домінування над становленням цілісності творчої часткової чи повного його нівелювання у періоди формування нових мовних законів.

1. Арановский М. Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – С. 13–38.
2. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 544 с.
4. Ищенко Ю. Моя гармония // Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 114–126.
5. Лотман Ю. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – С. 14–285.
6. Новиков А.И. Смысл: семь дихотомических признаков. – [www.galactic.org.ua](http://www.galactic.org.ua)
7. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд-во ОДК им. А.В. Неждановой, 2001. – 296 с.
8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

*кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант СумДПУ ім. А.С. Макаренка*

### ОКСИДЕНТАЛІЗМ В МУЗИЧНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ КУЛЬТУРІ ОДЕСИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Черговаросійсько-турецька війна наприкінці XVIII ст. закінчилася підписанням Яської мирної угоди, за якою Росія отримувала землі від Бугу до Дунаю і вихід до моря. За часів попереднього правління Оттоманської імперії на цій території не було створено ніякого державного устрою і серед зміцнілого цивілізованого оточення знаходився «дикий» регіон Причорномор'я. Якби Росія дотримувалася аналогічної політики, то теж дуже швидко позбулася б цих земель. Володіння Причорномор'ям залежало від оперативного його освоєння, економічного та духовного наповнення. Найпершим завданням держави стало створення культурного центру, який об'єднував би життя краю. Невдовзі таким центром стало новоутворене місто Одеса.

Виникнення Одеси відбулося в ті часи, коли централізована система управління суспільству вигляді «абсолютної монархії» занепадала і дедалі більше гальмувала розвиток держави. Розуміючи стратегічне значення цього населеного пункту, імператор Олександр I надав першому градоначальнику Одеси герцогу де Рішельє права, що перевищували його повноваження і надавали місту можливість вільного розвитку за власними законами, основні спрямування якого залежали від економічної політики герцога.

Рішельє, необізнаний з традиціями російської провінційної адміністрації, застосовував європейський тип розвитку міста, у зв'язку з чим державний гніт проявлявся в Одесі менше, а громадське самоврядування більше, ніж в інших регіонах імперії. Методи Рішельє загалом забезпечили «економічне диво», що І. Класен пояснює так: «Не треба великої напруги розуму, щоб дійти простого висновку: політика Рішельє привела систему, що називалася Одесою, до соціально-економічного резонансу тільки тому, що виявила прагнення і сподівання громадян» [1, с. 39].

Таким чином, Одеса з самого початку була виокремлена із загальної адміністративної схеми і певною мірою позбавлена свавілля чиновників. Завдяки цьому стався надзвичайно стрімкий її розвиток: від селища для матросів, запланованого у 1792 році, через указ про за-

снування міста Хаджибей від 1794 року, Одеса в середині 1820-х стала вже повітовим містом й відтоді вишла на рівень європейського масштабу. Такими самими темпами відбувалося зростання населення. У 1817 році в Одесі було вже 32 тисячі мешканців (у десять разів більше, ніж у 1797 р.), у 1861 році – 100 тисяч, а до початку Першої світової війни – півмільйона. За кількістю мешканців у цей час Одеса посідала третє місце в Російській імперії.

Основну передумову надзвичайного розвитку Одеси більшість дослідників вбачає в економічному і державному генії герцога де Рішельє, магістральну лінію діяльності якого продовжив його співвітчизник, друг і спадкоємець граф Ланжерон. Звичайно, значну роль у зміцненні економічного становища міста відігравали надані йому податкові пільги, що позитивно позначилося на зростанні та благоустрої. До того ж 1819 року Одеса отримала статус порто-франко – право безмитного провозу і продажу товарів, що сприяло її подальшому економічному розквіту. «Одеса, як Ревель і Рига, – зазначають упорядники краєзнавчого збірника «Є місто край моря» Ю.А. Гаврилов та Є.М. Голубовський, – вважалася іноземним містом – тут можна було вільно дихати. Оголошене порто-франко ще більш закріпило за південним містом славу вільного і багатого міста» [1, с. 3–4].

Зазначені економіко-політичні умови позначилися і на специфіці культурного розвитку «вільного міста». Крім необхідних адміністративних, лікувальних, навчальних та інших закладів, Рішельє прагнув надати цивілізованих форм торгівлі. В результаті проведених заходів у місті з'явилися комерційний банк, біржа, обмінна контора, іноземні консульства, страхове товариство. Загальне економічне піднесення позначилося й на активності літературного, театрального, музичного і художнього життя. Через п'ятнадцять років з часу заснування в Одесі був відкритий перший в Україні оперний театр (1809). У цей же час з'являються і перші навчальні заклади – спочатку напівофіційний пансіон, а згодом Шляхетний інститут, 1817 року реорганізований у славетний Рішельєвський лицей; 1829 року створюється Інститут шляхетних дівчат. На 1837 рік в Одесі діяло 14 навчальних закладів. У середині XIX ст. будується головний корпус Рішельєвського ліцею, котрий невдовзі перетворюється на Новоросійський університет. За цими й багатьма іншими показниками вже у 20–30-ті рр. XIX ст. Одеса не тільки дорівнювала, а й перевершувала імперські столиці. Мета даної статті – висвітлити західноєвропейських впливів у музичному житті Одеси першої половини – середини XIX ст.

Зважаючи на місцезнаходження в столиці аристократів, що були сформовані в Одесі родинами князів Волконських, графів Воронцових, Строганових, Бутурліних, Пущиних, українськими шляхетними родами Маркевичів, Ржевських, Яхненків, іноземною знаттю – герцогом Рішельє, графом Ланжероном, бароном Рено та іншими, культурне життя міста підпорядковувалося художнім запитам і зумовлювалося насамперед мистецькими потребами знатного панства. Задоволення музичних інтересів аристократичних і владних верств пов'язувалося передусім з оперою та салонним музичуванням, еталоном для яких слугували західноєвропейські вірці. Нижчі прошарки населення задовольнялися своєю музичною потребою більш доступних танцювальних зібраннях та клубних домах.

На сьогодні бракує спеціальних досліджень музичного життя в Одесі. Основним джерелом є малодоступна тогочасна періодика, деякі відомості містяться в українських збірниках [1; 3] та інших історичних довідниках. З них черпаємо інформацію про певні форми та явища музичної культури доби «золотої Одеси». Так, на рівні анекдотів сприймаються згадки про театр, який виник одночасно з першими будівлями Одеси.

Перший театр являв собою колоритне видовище: зала для глядачів була розміщена в колишній казармі просто неба. Коли дощило, публіка захищалася парасольками, а в спекотні дні її приємно освіжали протяги. Сцена була зроблена з товстих балок, покладених на чотири діжки. Оркестр складався з флейтиста грецького батальйону і барабанщика міської поліції. Актор літнього віку, що виконував ролі молодих коханців, під час вистави позичав перуку у директора театру, на голові якого залишався нитяний ковпак. І. Класен зауважує: «У тому першому одеському театрі ставили все – драми, фарси, комедії й

навіть балети, тому публіці завжди можна було знайти над чим сміятися» [1, с. 199].

Деякі відомості про музичне дозвілля перших мешканців Одеси отримуюмо зі скарги купчихи Рожнової від 1800 року. Суть скарги полягає в тому, що, незважаючи на дозвіл міської влади, місцевий «страж порядку» заборонив купчиси проведення новорічної вечірки. У зв'язку з цим Рожнова подала в магістрат список збитків, серед яких вказувалося: «за музику – 12 рублів, за зварену каву – 3 р. 30 коп., за шоколад – 2 р. 50 коп., визникам для розвозу запрошень та привозу танцівниць – 3 р. 20 коп.» [1, с. 198]. Як видно, музика і танцівниці були неодмінними атрибутами гулянки, разом з кавою та шоколадом.

Про певні форми культурного життя «золотого» періоду Одеси можна довідатися за матеріалами, пов'язаними з перебуванням тут на початку 1820-х рр. великого російського поета О. Пушкіна. У припущення про можливість його зустрічі з генерал-губернатором О. Ланжероном згадується бал, влаштований дружиною графа в день Богоявлення 6 січня 1824 року. Поет був присутній на ньому і, на думку В. Чарнецького, мав нагоду неофіційно спілкуватися з градом начальником [1, с. 117]. А якщо був бал, зрозуміло, були музика, танці, концерт та інші розваги.

Мешкаючи у південному місті, О. Пушкін виявив ревну прихильність до опери, про що повідомляв у листі до брата: «Тепер я знову в Одесі... й все ще не можу звикнути до європейського способу життя – утім, я ніде не буваю, крім театру» [1, с. 133]. Майже достовірно можна припустити, що Пушкін навряд чи пропускав театральні вистави, які відбувалися тричі на тиждень у літкій двічі в зимку, тим більше прем'єри. Не останню роль при цьому відіграло те, що театр був «не тільки храмом мистецтва, – як зазначає О. Губарь, – а й аристократичним салоном, який слід було відвідувати» [1, с. 133]. Тоді, у пушкінську добу, театри відвідували не тільки за для насолоди та розваг, а й згідно з етикетом. Враження від вистав одеського театру О. Пушкін увічнив в «оперних» рядках свого роману у віршах «Євгеній Онегін».

Тогочасний одеський оперний і його труп вважаються видатним явищем, що заслуговує на пильну увагу та дослідження. Про діяльність театру в часи перебування в Одесі О. Пушкіна (1823–24 рр.), зокрема про вистави та виконавців, дійшло мало відомостей. Стосовно репертуару відмічається, що він складався з творів переважно Дж. Россіні, а також Ф. Паєра, Д. Чімарози, К. Коччі, Дж. Мерканде, – звичайний «набір» конкурентноспроможних європейських оперних вистав. Поряд із «ходовими» операми Дж. Россіні «Севільський цирюльник», «Сорока-злодійка», «Попелюшка», «Італійка в Алжирі» та «Турок в Італії» йшли його «Семіраміда» і «Матільда ді Шабран», які й нині виконуються украй рідко через надзвичайну вокальну складність. Щодо постановки «Семіраміди» О. Дерибас згадував, що вона «потребувала розкішної обстановки» і «ледь не всі солдати місцевого гарнізону були закликані взяти участь у ході цариці» [1, с. 129].

Дуже схвально характеризуються вокальні сили, які «за просто могли постати у будь-якому театрі Європи». Серед солістів, котрих міг слухати Пушкін, були примадонни Аррігі, Бартолуччі, Віталі, Каталані, Монтічеллі, Ріккорді, Тассістро та співаки: Бартолуччі, Граціані, Дезіро, Замбоні, Квадрі, Маріні, Молінееллі, Монарі, Моранді, Ноден, Ріккорді, Тозі. Більшість із них – справді, постаті європейської величини. Існував в одеському оперному і балет, що в той час являв собою окремі вставні номери в театральній дії. Танці ставилися на музику добрознайомих інструментальних і песчи оперних уривків баобарій. У всякому випадку, для виконання зазначених партитур і акомпанементу названим солістам був необхідний відповідного рівня і складу оркестр, що виявлялося можливим тільки за наявності висококваліфікованих інструменталістів.

Свідченням захоплення одеситів оперним мистецтвом і поширення серед населення маторського музичування можна вважати оголошення про продаж нот. Так, журнал «Одеський трубадур» за 1822 р. уміщував ноти арій з «Пробного каменя» Россіні, аранжованих для фортепіано і арфи [1, с. 129]. Багатий вибір нотної літератури мав одеський неогоціант Стіффель. На черговому аукціоні у четвер він виставляв «різні музичні твори Россіні, Паччіні, Мерканде та ін., у числі яких партитури опер «Матільда ді Шабран» та «Еліза і Клаудіо», про

що повідомляв 1824 р. «Журналь д'Одеса» [1, с. 132]. В іншому номері журналу антрепренер Буонаволіо пропонував любителям музики «придбати елегантно переплетені партитури опер «Отелло» і «Газза Ладра» («Сорока-злодійка») Россіні, «Медея у Коринфі» та «Аделазія і Алерамо» Йоганна Майра в аранжуванні для фортепіано» [1, с. 132]. Подібні пропозиції переслідували загалом меркантильні інтереси – навряд чи вдалося б збути партитури творів, які не ставились у театрі. Зазначене дає підстави зробити висновок, що основу салонного й аматорського музикування становили взірці європейського мистецтва.

Заслугу ена увагу повідомлення про аранжування оперних творів для фортепіано чияр-фи, які, зрозуміло, призначалися безпосередньо «для салонного і домашнього музикування». Оскільки «зазвичай подібні «полегшені» партитури з'являлися у продажу вже після постановки відповідних опер на сцені міського театру» [1, с. 129], можна припустити наявність у місті певних аматорських сил (та інструментів) і досить високого виконавського рівня салонного музикування. Неслід, однак, переоцінювати музичний рівень більшості одеських меломанів, адже за спостереженнями П. Сокальського, «скрізь у домах грають лише легкі салонні п'єси бездумки із змісту, часто навіть без витонченої форми. Або грубі перекладення мотивів з опери, або, зрештою, польки, вальси та взагалі усілякі танці... Коли з цього складається увесь фонд музикальності Одеси – це надто сумне явище» [5, с. 25].

З призначенням 1823 року генерал-губернатором Одеси графа Воронцова в розвиткові міста настає деякий спад, що позначилося і на культурному житті. Безсумнівно, як і раніше, в Одесі налічувалося широке коло музикантів-аматорів, котрі прагнули надати музичному мистецтву рідного містаних обертів. Так, у ці роки був створений перший у провінції симфонічний оркестр, а 1842 року відомим композитором і піаністом І. Тедеско була втілена ідея організації Філармонічного товариства. На базі клубу «Гармонія» існував хор (виконував твори переважно німецьких композиторів). Незважаючи на відсутність професійної, зокрема початкової, музичної освіти і матеріальної бази, наприкінці 1850-х рр. музичною громадськістю Одеси висувається навіть пропозиція щодо створення консерваторії.

Проте, вочевидь, справедливою була оцінка музичного життя Одеси середини століття, висловлена П. Сокальським: «У нас нема музичних зібрань, неаполітійних квартетів, ніколи невиконують симфоній та ораторій класичних авторів, нема навіть стерпного оркестру, а тим часом аматорів дуже багато. Усі розваги наші обмежуються італійською оперою. Правда, ця розвага чудова і широко музична, але... ми хочемо музики «як мистецтва» в усій його повноті» [5, с. 26]. Не менш категорично висловлювався він і з приводу музичних смаків: «Партизани (прихильники. – О.З.) класичної, тобто німецької, музики зневажливо дивляться на італійську музику, а партизани останньої – зогидою на німецьку. Нема між ними жодної середини і нема навіть пункту, де б вони зійшлись і могли подати одне одному руку замирення. Тільки найлегший і безхарактерний різновид музики – салонний – знайшов собі силу-силенну поплідовників, яким байду же до обох таборів» [5, с. 22].

З цих відгуків стає ясно, що художні запити одеської публіки середини XIX ст., доповнившись німецькою музикою, неабгато відрізнялися від тих, що існували у 20-ті рр. Тому стан, у якому перебувало музичне життя Одеси, фахових вітчизняних музикантів і діячів культури не міг задовольнити, а відтак потребував кардинальних змін. Для здійснення розвитку вітчизняного і пропаганди «високого» класичного мистецтва постала проблема згуртування музичних сил для організації концертного життя.

Виконання такого завдання випало на долю «Товариства аматорів музики», створеного 1864 року з ініціативи того ж таки П. Сокальського. Товариство ставило за мету «виконувати за допомогою місцевих елементів творивокальної й інструментальної музики і тим сприяти музичному розвитку товариства» [4, с. 13]. У роботі з підготовки і проведення концертної діяльності керівники товариства дотримувалися суворої дисципліни, що дало позитивні результати. Були організовано хор і оркестр, заняття яких провадилися двічі на тиждень. Невдовзі в концертах, улаштованих товариством, зазвучала хорова музика М. Глинки, О. Дар-



гомижського, П. Сокальського, а оркестром виконувалися твори В.А. Моцарта, Фр. Галеві, Дж. Мейєрбера, Дж. Россіні, К.М. Вебера та ін.

Для забезпечення постійного складу професійно підготовлених виконавців при Товаристві аматорів музики в 1866 році відкрилися музичні класи. Їх створення було сприйнято в Одесі з великим ентузіазмом: справді, це була третя за рахунком після Петербурга і Москви музична школа імперії (!). Робота музичних класів спрямовувалася передусім на підтримку діяльності хору, яким керував П. Сокальський. Крім співу, у школі Товариства запроваджувалася гра на скрипці, віолончелі, контрабасі, флейті, гобої, кларнеті та інших інструментах. У музично-теоретичному циклі викладалися теорія та історія музики.

До курсу предметів не було включено гри на фортепіано, оскільки його темперований лад вважався таким, що не відповідає мистецтву співу. Т. Каришева відзначає й інші причини: «У цей період Сокальський, який сам прекрасно володів фортепіано, був одержимий ідеєю заперечення цього інструмента як приналежності салонів» [2, с. 74]. Будучи поборником піднесення національного мистецтва, П. Сокальський категорично виступав проти залучення будь-яких форм західноєвропейської музичної практики. Авсалонах звучав переважно той самий репертуар, що його пропонували італійські оперні трупита інші заїжджі гастролери. Причина відмови від фортепіано, як виявилось, була значно глибшою.

Самобутність розвитку національної школи П. Сокальський вбачав у плеканні саме того «дилетантизму» (домашнього, аматорського виховання. – О.З.), на якому було замішане вітчизняне мистецтво, гордо зараховуючи себе до подібного типу «дилетантів». Загалом спрямовуючи свою діяльність на пропаганду розвитку національного мистецтва, П. Сокальський вважав, що поважаючі професіоналі в чихових музикантів обернуться проти вітчизняної музики. З цих позицій виступав він і проти ідеї А.Г. Рубінштейна щодо створення консерваторій, оскільки професійні фахівці, на його думку, «зробляться провідниками міжземного впливу, а це заважатиме росту національної музичної культури» [4, с. 14].

1. Есть город у моря: Краевед. сб. / Сост. Ю.А. Гаврилов, Е.М. Голубовский. Худож. В.Т. Миненко. – Одесса: Маяк, 1990. – 352 с.
2. Каришева Т.П. П. Сокальський: Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 280 с., нот., портр.
3. Одесса: Архитектурно-исторический очерк / В.И. Тимофеев. – К.: Будівельник, 1983. – 160 с., ил.
4. Одеській державній музичній академії ім. А.В. Нежданової – 90. / Упор. О.В. Сокол, Р.М. Розенберг, О.І. Самойленко та ін. – Одеса: Друк, 2003. – 224 с., ил.
5. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії / Упор., вст. ст. та прим. Р. Кулик. – К.: Муз. Україна, 1977. – 176 с.

Богдан СЮТА

*доктор мистецтвознавства*

## ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ ЯК ЧИННИК ГІПЕРТЕКСТОВОГО ПРОЧИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

«Рефлексія», як, зрештою, і «дискурс», стали сьогодні доволі частотними одиницями активного словника наукової та науково-популярної гуманітаристики. На початок XXI ст. вони фактично усталилися як науково-мистецькі лінійно-концептні й у галузі музичної культури. А водночас музикознавчо-сміслення змістово-термінологічного наповнення концепту «рефлексія» в українській науці щойно починає розгортатися. Йдеться не тільки про ідентифікацію та словесну реконструкцію фрагментів-рефлексій у самих музичних текстах (так звані форми елементарної рефлексії, яка приводить до розгляду й аналізу знань та вчинків, до розмірковування про їх межі та значення, до самоспостереження і самопізнання). Радше – про оформ-