

## КАНОН ТА КАНОНІЧНІ МОДЕЛІ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Мирослава Новакович

Актуальність обраної теми зумовлена сучасним станом розвитку української наукової думки, зокрема, активізацією музикознавчого інтересу до різноманітних моделей становлення музичного мистецтва, серед яких слід особливо виділити канонічні та евристичні. Щодо проблеми канону в українській культурі, то, не зважаючи на її виняткову важливість (адже вивчення механізмів творення канонів “дає змогу перевірити весь тягар суспільно-культурної традиції”<sup>1</sup>, вона практично нерозроблена не тільки в сучасному вітчизняному музикознавстві, але і в інших суміжних гуманітарних галузях науки. Власне, цим і зумовлена новизна запропонованого підходу.

Центральним об’єктом нашої уваги є категорія **культурного канону**, а під цим поняттям слід розуміти “домінування в культурі усвідомлених цінностей, тобто свідомий світогляд епохи”<sup>2</sup>. Вперше термін *канон* використав давньогрецький скульптор Поліклет у назві скульптури, яка пропонувалася як зразок для наслідування (канон із *грец.* – правило). Саме антична філософська думка і сформувала основоположні поняття класичного ідеалу мистецтва, що розглядалося як “вид живого та матеріального буття, але це буття специфічно оформлене”<sup>3</sup>. Основою еліністичного канону мистецтва слугує форма, що будучи “матеріальною, зовнішньо-оформлюючою, водночас є живою і життєвою, ідеальною і реальною”<sup>4</sup>.

Слід заакцентувати увагу на тому, що паралельно з класичною естетикою проблемами творення канону займалася іудейська біблеїстика, а згодом і християнська герменевтика. Це насамперед стосується складання списку книг Старого та Нового Заповітів, де принцип канонічності полягає в наявності в них пророчого духа та Богонатхненності. На відміну від класичного розуміння канону з його акцентуванням досконалості форми, іудейсько-християнська традиція на чільне місце ставить ідеально-

духовне, не ігноруючи при цьому форму. Адже ідея, втілена в матеріальному символі, у своїй сутності теж є матеріалізованою. У обох випадках, отже, основоположними первинними є форма та ідея.

Під *канонічністю* потрібно розуміти “мистецтво естетики тотожності” (Ю. Лотман), а під *канonom* – модель єдності вищого порядку. Можна запропонувати й таке визначення: **канон – це відповідність ідеалу, втілена через певну форму**. Позаяк кожна епоха, кожний культура мають своє бачення досконалого, ідеального (а це насамперед стосується ідей етико-естетичного плану), то метою канонічного мистецтва є намагання втілити ці ідеї шляхом використання певних усталених художніх форм і тим самим наблизитися до бажаного ідеалу.

У семіотичному просторі української культури таким глибинним ідеалом стало утвердження поняття **національної ідеї**, коли, за визначенням М. Бубера, “будь-який народ помічає свою єдність, свій внутрішній зв’язок, свій історичний характер, свої традиції, своє становлення і розвиток, свою долю і призначення, робить їх предметом своєї свідомості, мотивуванням своєї долі”<sup>5</sup>. Існує тісний взаємозв’язок між національним баченням канону української музики та національною ідеєю, де остання виступає як “згорнена форма” всієї української культури (слід розуміти і її філософське обґрунтування, і ті види культури, що є безпосередньо пов’язані зі словом). Адже його витoki треба вбачати в історико-політичній площині, а його становлення пов’язане з процесами націєтворення та державотворення та є аслідком стабілізації національних форм мислення.

Як результат вимальовується певна структура, яку схематично можна накреслити у вигляді трикутника з трьома складовими – **національна ідея, національний стиль та національний канон**. У такому схематичному зображенні *національна ідея*

логічно надбудовується над національним стилем та каноном української музики, що виступають як її матеріалізація. При цьому спочатку відбувається “становлення логіки національних форм мислення”<sup>6</sup>, тобто національного стилю, а потім його “часткова стабілізація” з постійною тенденцією до формалізації змістовних елементів, їх “застигання”, перетворення у “штампи”, що насамкінець приводить до утворення канонів. Отже, можна стверджувати, що **національний музичний канон уособлює концентроване виявлення конституційних рис національного стилю на етапі його стабілізації**. Для них обох притаманний певний консерватизм, але і національний канон, і національний стиль української музики здатні змінюватися та постійно оновлюватися.

На думку Я. Мукаржовського, канони розрізняють за віком. Тому можна говорити “про справжню ієрархію естетичних канонів, вершиною якої є наймолодший канон, що застосовується найменш механічно...: чим нижче знаходиться канон, тим він старіший і тим більш механічно він застосовується”<sup>7</sup>. Професійна музична культура за багатовікову історію свого існування сформувала ряд канонів, але в даній публікації увага зосереджена на *романтичному* його типі, адже саме в цей час відбувається становлення національного стилю української музики.

Романтичний канон української музики сформувався на основі двох моделей. Одна з них отримала дещо зневажливу назву “котляревщина”, оскільки парадигматичним твором і нормативним взірцем цього періоду стала поема І. Котляревського “Енеїда”. Історичні обставини визначали тяжіння тогочасної культури до старих традиційних художніх структур, до обрядово-видовищних та словесно-сміхових її форм. Останні близькі до театральності, що, зокрема, сприяло розвитку так званого “малоросійського театру”, в якому важливу роль відігравала музика. “Котляревщина” виявила певну провінційність та локальність національної культури того часу, що мала периферійний статус у семіотичному просторі культури російської як панівної.

Якщо канон “котляревщини” (ми визначимо його як занижений) на довгі десятиліття

став мірилом усього українського, тим “органічним національним стилем”, через який ішло ознайомлення з духовним життям українського народу в Росії та Європі, то другий етап національного становлення, що бере свій початок від Т. Шевченка, відзначається якісно новим типом історичного світогляду. Саме в цей час відбувається зміна українського “горизонту сподівань” (Р. Яусс) у бік “сучаснішої самосвідомості” (Г. Грабович), подальша кристалізація поняття національної ідеї, коли “народ ототожнює себе з певними духовними вартостями, що мають тривкий статус абсолютних”<sup>8</sup>. Звідси – спроба побороти комплекс неповноцінності, порівнюючи свої культурні надбання із загальноєвропейськими. Прикладом стала літературна діяльність Т. Шевченка, що вніс нові семіотичні коди, жанри та теми в українську літературу, створивши широку базу для її подальшого розвитку.

Період, що прийшов на зміну “котляревщині”, отримав назву “народницького”, позаяк для нього характерне наростання настроїв народництва, яке з часом формується у провідну ідеологічну модель розвитку української культури другої половини ХІХ ст. Народництво створило свій різновид національного канону, хоча його основу склали запозичені в каноні “котляревщини” семіотичний код і тип комуніката.

Подальший розвиток та утвердження народницьких ідей збігся з початком його кризи, що проявилось у зміні світогляду українського мистця, зламі його цінностей та духовності, а це привело до формування в національній культурі двох типів мислення – народницького, закоріненого в ХІХ ст., і модерного, з екзистенційними потребами людини ХХ ст.

В загальних рисах розглянувши дискурсивне середовище, в якому сформувалися основні моделі національного канону української культури ХІХ ст, звернемося до процесів його формування. До складових категорій культурного канону ми зараховуємо **естетичну норму, культурний код і тип комуніката**. Так, ідеологічний українофільський вибір зумовив появу та закріплення в національному мистецькому сердовищі певних норм, а це, зокрема, спричинило вико-

ристання відповідних семіотичних кодів, які й визначили природу текстів, створених у цей період.

Насамперед звернемося до категорії **норми**. Під цим поняттям слід розуміти “загальноновизнане, узаконене правило”<sup>9</sup>, закон, взірць. У мистецтві, зокрема в музиці, домінуючою є **естетична норма**, а її в жодному разі не можна розглядати як правило, обов’язкове для виконання. На думку Я. Мукаржовського, вона – швидше енергія, регулюючий енергетичний принцип і щонайменше носить характер непорушного закону. Існує велика кількість естетичних норм, тому що вони здатні проіснувати довго в певному культурному середовищі. Водночас нові норми нашаровуються на старі, співіснуючи з попередніми й конкуруючи з ними. При цьому вони мають своє середовище впливу, визначене соціальною диференціацією самого мистецтва. Можна констатувати наявність трьох рівнів категорії **естетичної норми**. Так, Я. Мукаржовський класифікує їх, розрізняючи *занижений* рівень, *середній* та *високий*. Якщо простежити процес становлення музичного мистецтва в Україні протягом ХІХ – початку ХХ століть, то згідно з класифікацією вченого стиль “котляревщини” слід віднести до *заниженої* категорії естетичної норми, а народницький канон знаходитиметься на її *середньому* рівні. При такому розподілі привертає увагу відсутність вершини цієї естетичної ієрархії як носія високого мистецтва. Її, як відомо, було ліквідовано ідеологами народницького дискурсу з метою зрівняння смаків та уподобань на *середньому* рівні. Адже бачення ними подальшого розвитку музичного мистецтва полягало в акцентуванні виховної ролі музики, а не естетичної, що є результатом зміщення функцій, а також у прагненні за допомогою мистецтва об’єднати різні прошарки національного суспільства. Цю прагмату в ієрархічній драбині канонів було заповнено тільки в першій третині минулого століття зі входженням у семіотичний простір української музики творчості Б. Яновського, Ф. Якименка, Б. Лятошинського – носіїв *високої* естетичної норми, представників нового покоління національної культури.

Коли йдеться про різні рівні естетичної

норми, не слід забувати, що її розуміння є невіддільне від поняття **функцій**, які дана норма реалізує. Як відомо, домінуючою функцією мистецтва є **естетична**. Саме тому виділення будь-якої іншої функції, окрім естетичної, треба сприймати як “полеміку з сутністю мистецтва і його призначенням”<sup>10</sup>. Щодо української культури ХІХ – початку ХХ ст., то ми зіштовхуємося з явищем, протилежним до зазначеного. Адже в національному музичному дискурсі того часу естетична функція не була об’єктом уваги. Таке становище не є винятковим, але воно веде до “порушення нормального стану” в процесі розвитку української культури. Це дає підставу констатувати, що остання характеризується звуженням естетичної сфери та посиленням у мистецькому середовищі тих позаестетичних потреб, які насамперед пов’язані з ідеологічною пропагандою.

А тепер подивимось, як ці позаестетичні функції (Р. Якобсон називає їх прагматичними) реалізуються у двох моделях національного музичного канону. Так, зокрема, в моделі “котляревщини” ми виявили розважальну та етнозахисну. Щодо народницького канону, то однією з домінуючих функцій є **ідеологічна**. Р. Якобсон стверджує, що існують обов’язкові культурні осі, які визначають ансамблеву структуру мистецтва тієї чи іншої епохи (Ю. Лотман називає таку вісь синтагматичною), і саме з ними неминуче повинна узгоджуватися творчість кожного митця. Адже народництво як ідеологія культури встановило певну ієрархію, в якій митець підпорядковував себе громадянину, а свій внутрішній світ, творчу свободу – національному обов’язкові. Другу функцію народницького канону визначимо як **етнозахисну**. Як відомо, вона є засобом виживання чужорідного об’єкта, тому “що певні світоглядні впливи з боку іншої культури можуть бути руйнівними, а то й згубними не лише для саморозвитку культури-реципієнта, а й для органічного... життя репрезентованого нею народу”<sup>11</sup>. Водночас посилення цієї функції в певному мистецькому середовищі може загрожувати для його інтеграції у світовий культурний процес. Ще однією з визначальних функцій народницького дис-

курсу є **виховна**. Адже інтелігенція повинна “як та культурна і освітня закваска, проїняти весь організм народу і привести його до живішого руху, до поступового зросту”<sup>12</sup>. Звідси – спроба писати доступно, популярно, адаптуючи свої тексти для найнижчих прошарків народу. Це, зокрема, зумовило перегляд і відбір певних жанрів, які, на думку тогочасної музичної критики, найповніше виражали виховну мету народницької ідеології, а з часом закріпилися в музичній практиці та набули всіх ознак канонічності. Так, характерні ознаки народницького канону можна побачити у творчості М. Лисенка та його послідовників. Для композитора пріоритетними стали ті жанри, що безпосередньо пов’язані зі словом, – пісня, романс, хорова музика й опера. Таке самообмеження в жанрах з ідеологічних та виховних міркувань стало причиною появи теорії про так званій “органічний український стиль”. Звідси, за визначенням Г. Грабовича, зведення національного канону до питання інклюзивності чи ексклюзивності всієї української культури.

Наступною складовою категорії канону ми вважаємо **культурний код**. Це (як стверджує Р. Барт) є код знань, суспільних уявлень, думок – адже його референцією є знання як корпус правил, вироблених суспільством. Як загальний код культури, він складається з великої кількості субкодів, серед яких окремо треба виділити **мовний**. Коли йдеться про сферу музики, то під поняттям **мовного коду слід розуміти сукупність певних музичних знаків і умов для передачі інформації**.

Відомо, що кожний розвинутий етнічний колектив має у своєму розпорядженні дві форми мовного коду:

- 1) усну, яка базується на культурі усної традиції;
- 2) писемну, основою якої є культура писемної традиції.

Якщо простежити за процесом становлення й розвитку національного мистецтва, то можна зауважити, що певні періоди нашої історії позначені домінуванням якоїсь одної з цих двох форм коду. За спостереженнями М. Конрада, який у праці “Захід і Схід” досліджував усну та писемну форми

існування культури, в епоху народностей пануючим і природним буде саме **усний код** і навпаки – в епоху націй звичною формою існування культури є писемна. Щодо **усного коду**, то він узяв на себе основне інформаційне навантаження української культури в ХІХ ст.

Далі спробуємо визначити найсуттєвіші параметри культури усної традиції. **Усний код** як форма естетичної комунікації базується на використанні “первинних жанрів” (термін Г. Бесселера); сюди належить фольклор як у своєму первісному вигляді, так і на стадії усного напівпрофесійного мистецтва (дума). Однією з найсуттєвіших ознак усності є **обов’язковий зв’язок музики зі словом, в якому і музика, і слово ще не є самостійними**. Переважно музиці належить роль бути формою для поезії, а це, зокрема, створює певні труднощі в плані емоційної інтерпретації словесного тексту, поскільки останній вкладався в готові музичні схеми. Адже в мистецтві усної традиції в деяких жанрах, як стверджує Н. Герасимова-Персидська, музичні закономірності є домінуючими. Звідси – використання певних інтонаційно-гармонічних формул, метроритмічні особливості, пов’язані зі сферою танцювальності, характерні для народної пісні мелодичні звороти, ладова визначеність. Важливою ознакою усності є відсутність чіткої диференціації між адресатом та адресантом, у результаті чого українська музична культура ХІХ ст. виявилася обмеженою в жанрах. Хоча для неї властива публічність, що зумовило домінування в даний період театру як найбільш комунікативної форми національного мистецтва, але такий тип публічності не вимагав від слухача певної інтелектуальної підготовки.

В загальних рисах ми визначили найхарактерніші ознаки **усного коду**, а далі перейдемо до аналізу конкуруючого – **писемного**. Його визначальною особливістю є розуміння музики як самостійного мистецтва, яке не пов’язується безпосередньо зі словом чи танцем, що, зокрема, викликало перевагу симфонічного, камерно-інструментального типу мислення над вокальним і спричинило появу в національній музичній культурі таких суто інструментальних жан-

рів, як симфонія. На відміну від **усного, писемний код** характеризується подальшою індивідуалізацією музичної інтонації, зокрема зростанням ролі розмовної інтонації та елементів ораторської мови. Це насамперед дало змогу по-новому підійти до трактування літературного тексту музичних творів, адже музика стала спроможною інтерпретувати його, розкриваючи емоційний підтекст. Ще одна важлива ознака писемності – музичні повідомлення, написані новим кодом, за своєю природою є діалогічними, тому що код як певний тип “баченого, чутого, робленого” є кодом людських знань. Мова йде про якісно нові стосунки між адресатом та адресантом, про диференційованого слухача з досить високим рівнем інтелектуальної підготовки, позаяк новий писемний код при всій своїй публічності є набагато складнішим у семіотичному плані. Він вимагає від слухача відповідного музичного досвіду, а значить – і підготовки, щоби останній міг його зашифрувати.

Розглядаючи усний та писемний коди з позиції естетичної комунікації, не можна обійти увагою ще одну складову канону, а саме – **тип комуніката**. Якщо мистецтво є мовою, про що свідчить філософська та наукова думка ХХ ст., то воно є засобом комунікації, а кожний мистецький твір – повідомленням, створеним за допомогою цієї мови. Основою даної системи виступають такі складові – **адресант, адресат, код**. В українській культурі ХІХ ст. простежується тенденція до домінування такого типу комуніката, де адресант, який передає певне повідомлення, одночасно стає його адресатом. Адже поряд із загальноприйнятою в європейському мистецтві системою зовнішньої комунікації не менш важливою є модель внутрішньої, або, як її ще визначають, **автокомунікації**. Саме автокомунікація стала однією зі складових національного музичного канону ХІХ ст. Це зумовлено тим, що головною функцією даної комунікативної системи стала **метамовна**, з її скеруванням не на отримання певного повідомлення, а зосередження усієї уваги на виборі та типі мови (просторічна мова літератури, народна пісня як основа музичної мови). Відповідно, що тексти культури, створені в цей

період, функціонують “як коди, які концентрують у собі інформацію про сам тип мови”<sup>13</sup>.

Можна зі впевненістю констатувати, що для культури з тяжінням до автокомунікації центральним об’єктом стане категорія коду, і що саме навколо нього вся ця культура буде розбудовуватися. Як результат, українська пісня сприйматиметься не тільки естетично, але й набуде функцій прагматичних, уособлюючи ідейну, духовну сутність нації. Культура, в якій домінуючою є автокомунікація, більш схильна до утворення стійких канонів. Цьому сприяє також орієнтація певних жанрів на код. Яскравим прикладом є процес розвитку національної музики ХІХ – початку ХХ ст., в якому прерогативу отримали жанри вокальної та хорової музики, позаяк у них якнайповніше проявилися конститутивні риси головної усного коду.

Слід зазначити, що автокомунікація, на що вказує Ю. Лотман, буває двох типів – **мнемонічного та інвенційного**.

1. Мнемонічний тип розрахований на отримання повідомлення з метою збереження наявної інформації. А як відомо, однією з найголовніших функцій культури того часу була етнозахисна. Тому всі тексти, створені в цей період, були скеровані на збереження своєї національної пам’яті й закріплення головних атрибутів етнічної спільності – мови, фольклору, традицій – як носіїв пам’яті.

2. Другий тип автокомуніката – інвенційний, що має на меті збільшення приросту інформації. А метою народницького канону формування засобами текстів культури повноцінної нації шляхом підвищення її духовного та інтелектуального рівня.

Мнемонічний та інвенційний типи як складова автокомунікації є головними чинниками процесу становлення й повноцінного функціонування української культури в ХІХ ст. Тим більше, що у творчості М. Лисенка та його послідовників внутрішній тип комунікації досить часто виконує функцію зовнішнього. Так, у фортепіанній музиці М. Лисенка чи хорових мініатюрах М. Леонтовича “код починає використовуватись як повідомлення, а повідомлення як код”<sup>14</sup>, в результаті чого виникає сильний естетичний ефект.

Нами була зроблена спроба аналізу складових категорії культурного канону, оскільки тенденція до їх творення закладена в основу людської природи. Тому що культура без канонів як “способу усвідомлення світу” (В. Холопова) була б позбавлена сенсу.

<sup>1</sup>Грабович Г. До історії української літератури // Дослідження. Ессе. Полеміка. – К., 1997. – С. 19.

<sup>2</sup>Зборовська Н. Психологія і літературознавство: Посібник. – К., 2003. – С. 172.

<sup>3</sup>Лосев А. История античной эстетики. – М., 1963. – С. 306.

<sup>4</sup>Там само. – С. 306.

<sup>5</sup>Цит. за: Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. – К., 1993. – С. 9.

<sup>6</sup>Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа // Проблемы музыкальной культуры: Сб. статей. – К., 1987. – С. 58.

<sup>7</sup>Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. – М., 1994. – С. 77.

<sup>8</sup>Забужко О. Зазнач. праця. – С. 49.

<sup>9</sup>Словник іншомовних слів. – К., 1977. – С. 470.

<sup>10</sup>Мукаржовский Я. Зазнач. праця. – С. 44.

<sup>11</sup>Забужко О. Зазнач. праця. – С. 68.

<sup>12</sup>Франко І. Зібрання творів у 50 т. – К., 1980. – Т. 26. – С. 148.

<sup>13</sup>Лотман Ю. Семиосфера. Культура и взрыв. – С.Пб., 2000. – С. 173.

<sup>14</sup>Там само. – С. 174.

## SUMMARY

Problems of canon are of great importance in the Ukrainian culture, but still they are poorly investigated not only in modern Ukrainian

musicology, but in other contiguous liberal arts. It caused a new approach described in this article.