

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ІВАНА
ФРАНКА

ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

МЛАДЕНОВА ТЕТЯНА ВАЛЕРІЇВНА

УДК 781.7.01:[316.77:008](4+5:477.75)"18/19"

ДИСЕРТАЦІЯ
**КРИМ У ДІАЛОЗІ КУЛЬТУР «ЗАХІД-СХІД» НА ПРИКЛАДІ
МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ**

Спеціальність 025 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
Доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Т. В. Младенова

Науковий керівник: Козаренко Олександр Володимирович,
доктор мистецтвознавства, професор

Львів - 2021

АНОТАЦІЯ

Младенова Т. В. Крим у діалозі культур «Захід-Схід» на прикладі музичної творчості. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – музичне мистецтво. – Львівський національний університет імені Івана Франка, 2021. ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника». – Івано-Франківськ, 2021.

Дисертація є першим в українському музикознавстві науковим дослідженням музичної культури Кримського півострова із урахуванням її генетичної природи. З метою осмислення музичної культури Криму у діалогічному екзистенціонуванні звернено увагу на проблему діалогу як ключової категорії філософського знання. Філософський підхід, пріоритетом якого є етична складова діалогічного співіснування у дискурсі «Я-Інший», створює умови задля якісної – комплементарної міжкультурної комунікації «Захід-Схід».

Амбівалентна діалогічність культурних впливів, генерованих як Заходом, так і Сходом, визначила особливість та унікальність музичного ландшафту Криму. І цей ландшафт вже в другій половині XIX – першій половині XX століть зайняв свою ланку у загальноєвропейському орієнталістичному проекті.

Враховуючи географічно сформовані шляхи перетину східних та західних впливів на Кримському півострові, у контексті історичної ретроспективи орієнталізму, як феномену європейського мистецтва, зацентовано діалог Заходу з країнами Близького Сходу. Ідеться про імпульси, що походили із Єгипту, Вавилону, Стародавньої Іудеї, Сирії, пізніше – Елінізованої Греції, з арабського халіфату (Іспанія), а також із Туреччини. Спостереження за трансформаціями діалогічності «Захід-Схід», що відбувалися у просторі літературного, образотворчого, й особливо музичного мистецтв, свідчать про поступове зближення обох світів.

Пошуки генетично подібної Криму та, водночас, орієнтально репрезентативної культури, актуалізували конкретизацію імагопозиції «іспанізмів» у композиторській творчості. На прикладі іспанського *orient*'у окреслено аспекти контактного діалогу: регіонально-географічний, що передбачає культурний обмін за участю митців-пілігримів, які свідомо стають учасниками культурного діалогу; дистанційно-інформаційний, що здійснюється на відстані через посередників; генетичний, існуючий на підсвідомому рівні він проявляється в певний момент, керуючи творчим актом.

Одним із основних завдань дослідження було вивчення та презентація ретрансляції кримського *orient*'у через професійну музичну творчість. Для цього, насамперед, постала проблема відтворення музично-історичного процесу Криму, періодизація якого продиктована нашаруванням основних етнічних компонентів, що брали участь у формуванні автохтонного кримськотатарського етносу, який й по сьогодні залишається репрезентантом культури Кримського півострова.

Виокремлення значних явищ та творчих постатей, що сприяли розвитку музичної культури півострова, надає змогу стверджувати, що періодом її найвищого розквіту була доба Кримського середньовіччя. Наповнена розмаїттям мистецьких галузей (релігійна музика, творчість поетів-співців, музично-поетична творчість кримської аристократії, військова музика, побутова обрядова музична творчість, музика театральних вистав), відмічена демократизмом творчого співіснування, ця доба відрізнялась домінуванням східного вектору культурного розвитку. Саме цей вектор в подальшому й визначив місце Криму у такому найпотужнішому європейському проекті як орієнталізм, що мав місце вже наприкінці XIX – початку XX століть. Імпульси, які на той час йшли зсередини півострова на зустріч європейському модерну за участю видатних кримських діячів (І. Гаспринського, А. Рефатова, Я. Шерфедінова та багатьох інших) були проявами іманентної кримському культурному простору діалогічної

екзистенції. З іншого вектору орієнтально забарвлені твори російських композиторів (М. Мусоргського, М. Глінки, О. Глазунова, М. Римського-Корсакова), етномузикологічні зацікавлення українських митців-науковців (М. Лисенка, К. Квітки, А. Кончевського) – все це може бути розцінено як спроби творчого осмислення кримськотатарського музичного фольклору, що відбувалися на тлі регіонально-географічних контактів. Також на прикладі творчості О. Спендіарова, А. Караманова виокремлено парадигми генетичного аспекту діалогічності «Захід-Схід».

В дослідженні актуалізована проблема інтеграції в український культурний контекст генерації кримських композиторів, музикантів сучасності, серед яких: Е. Емір, Дж. Каріков, М. Халітова та ін.

Наукова новизна одержаних результатів окреслена її метою, комплексом дослідницьких завдань, предметом дослідження. У дисертації

– *вперше*:

- відстежено особливості діалогу культур «Захід-Схід» у творчому процесі;
- створена діалектично-цілісна концептуальна картина музичного орієнталізму як проекції діалогу між культурами Заходу та Близького Сходу, конкретизовано його парадигми;
- з огляду на особливості етногенезу кримського культурного ландшафту простежено процес формування та розвитку музичної культури Криму, створено його періодизацію;
- у світлі регіонально-географічних контактів кінця XIX – початку XX століть на прикладі науково-дослідницької та композиторської творчості Східний вектор кримської культури подано як об'єкт музичної орієнталістики;
- із урахуванням визначених аспектів контактного діалогу (регіонально-географічного, дистанційно-інформаційного, генетичного) проаналізована композиторська творчість, семіосферу якої формує кримський orient.

Дослідження *доповнено* виокремленням українського контексту розвитку музичної культури Криму.

Віднайдено та уточнено автентичні кримськотатарські мелодії, проаналізовано особливості їх інтерпретації в сюїті «Кримські ескізи» О. Спендіарова.

Запропоновано новий погляд на музичну культуру Криму як культуру діалогічної природи.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування у наукових розвідках як культурологічного, так й мистецтвознавчого спрямування. Матеріали, напрацювання й висновки цієї дисертації покликані збагатити фактологічну та методологічну базу історії світової музичної культури, зокрема музичної орієнталістики. Результати дисертації можуть бути використані для подальших наукових досліджень у зазначених наукових галузях, а також залучені при розробці підручників, методичних посібників, лекційних курсів з таких дисциплін, як «Історія світової музики», «Історія української музики», «Музична антропологія», «Музична культура Криму», «Теорія та історія культури», «Культурологія», «Філософія музичного орієнталізму», «Етномузикологія».

Ключові слова: Крим, діалог культур «Захід-Схід», орієнталізм, музична культура, парадигма, амбівалентність, культурний ландшафт, генетичний аспект.

ABSTRACT

Mladenova T. V. Crimea in the dialogue of cultures “West-East” on the example of musical creativity. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Thesis for the degree of Doctor of philosophy in specialty 025 – musical art.
– Ivan Franko National University of Lviv, 2021. State higher educational institution "Vasyl Stefanyk Prykarpathian National University". – Ivano-Frankivsk, 2021.

The thesis is the first scientific study of the musical culture of the Crimean Peninsula in Ukrainian musicology, taking into account its genetic nature. In order to understand the musical culture of Crimea in dialogical existention, attention is drawn to the problem of dialogue as a key category of philosophical knowledge. The philosophical approach, whose priority is the ethical component of dialogical coexistence in the discourse "I-the other", creates conditions for high-quality – complementary intercultural communication "West-East".

The ambivalent dialogic nature of cultural influences generated by both the West and the East has determined the peculiarity and uniqueness of the musical landscape of Crimea. And this landscape already in the second half of the XIX – first half of the XX centuries took its link in the pan-European orientalist project.

Taking into account the geographically formed ways of crossing Eastern and Western influences on the Crimean Peninsula, in the context of a historical retrospective of orientalism as a phenomenon of European art, the dialogue between the West and the countries of the Middle East is focused. We are talking about impulses that came from Egypt, Babylon, ancient Judea, Syria, later – Elinized Greece, from the Arab Caliphate (Spain), as well as from Turkey. Observations of the West-East dialogic transformations that took place in the space of literary, visual and especially musical arts indicate a gradual convergence of both worlds.

The search for a genetically similar Crimea and at the same time an orientally representative culture actualized the concretization of the imagoposition of "Hispanisms" in the composer's work. Using the example of the Spanish orient'y, aspects of the contact dialogue are outlined: regional-geographical, in which cultural exchange is carried out with the participation of pilgrim artists who consciously become participants in cultural dialogue; remote information, which involves the transmission of information at a distance through intermediaries; genetic, which exists on a subconscious level and manifests itself at a certain point, controlling the creative act.

One of the main tasks of the study was to study and present the retransmission of Crimean orient through professional musical creativity. For this purpose, first of all, the problem of reproducing the musical and historical process of the Crimea arose. The periodization of the musical and historical process of Crimea is primarily dictated by the layering of the main ethnic components that participated in the formation of the autochthonous Crimean Tatar ethnic group, which still remains a representative of the culture of the Crimean peninsula.

The identification of significant phenomena and creative figures that contributed to the development of the musical culture of the peninsula allows us to assert that the period of its highest flourishing was the era of the Crimean Middle Ages. Filled with a variety of artistic branches (religious music, creativity of poets-singers, musical-poetic creativity of the Crimean aristocracy, military music, household ceremonial musical creativity, music of theatrical performances), marked by the democracy of creative coexistence, this era was characterized by the dominance of the eastern vector of cultural development. It was this vector that later determined the place of Crimea in such a powerful European project as orientalism, which took place already in the late XIX – early XX centuries. The impulses that at that time were coming from within the peninsula to meet European modernity with the participation of prominent Crimean figures (I. Gasprinsky, A. Refatov, Y. Sherfedinov and many others) were manifestations of dialogical existence immanent to the Crimean cultural space. On the other hand, the works of

Russian composers (M. Mussorgsky, M. Hlinka, A. Hlazunov, N. Rymtsky-Korsakov), ethnomusicological interests of Ukrainian artists (M. Lysenko, K. Kvitka, A. Konchevsky) – all this can be regarded as attempts to creatively understand the Crimean Tatar musical folklore.

Also, on the example of the works of A. Spendiarov and A. Karamanov, the paradigms of the genetic aspect of dialogicism "West-East" are highlighted.

The study also raises the issue of integration into the Ukrainian cultural context of the generation of Crimean composers, contemporary musicians, including: E. Emir, J. Karikov, M. Khalitova and others.

The scientific novelty of the results obtained is determined by its purpose, a set of research tasks, and the subject of research. In the thesis

– *for the first time:*

- features of the West-East cultural dialogue in the creative process are tracked;
- a dialectical and holistic conceptual picture of musical orientalism as a projection of the dialogue between the cultures of the West and the Middle East has been created, and its paradigms have been specified;
- taking into account the peculiarities of the ethnogenesis of the Crimean cultural landscape, the process of formation and development of the musical culture of the Crimea was traced, and its periodization was created;
- in the light of regional and geographical contacts of the late XIX – early XX centuries, on the example of research and compositional creativity, the Eastern vector of Crimean culture is presented as an object of musical orientalism;
- taking into account certain aspects of the contact dialogue (regional-geographical, remote-informational, genetic), the composer's work is analyzed, the semiosphere of which is formed by the Crimean orient.

The study is *supplemented* by highlighting the Ukrainian context of the development of musical culture in Crimea.

Authentic Crimean Tatar melodies were *found and clarified*, and the features of their interpretation in the suite "Crimean esquisses" by A. Spendiarov were analyzed.

A new view of the musical culture of Crimea as a culture of dialogical nature is proposed.

The theoretical and practical significance of the obtained research results lies in the possibility of their further application in scientific research of both cultural and art history directions. The materials, developments and conclusions of this thesis are designed to enrich the factual and methodological basis of the history of world musical culture, in particular musical orientalism. The results of the thesis can be used for further scientific research in these scientific fields, as well as involved in the development of textbooks, methodological manuals, lecture courses in such disciplines as "History of World Music", "History of Ukrainian Music", "Musical Anthropology", "Musical Culture of the Crimea", "Theory and History of Culture", "Cultural Studies", "Philosophy of Musical Orientalism", "Ethnomusicology".

Keywords: Crimea, West-East cultural dialogue, orientalism, musical culture, paradigm, ambivalence, cultural landscape, genetic aspect.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Младенова Т. Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 60–71.
2. Младенова Т. Діалогічні пролегомени культурного ландшафту Криму: український контекст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 86–99.
3. Младенова Т. Український контекст розвитку музичної культури Криму. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 20–30.

Статті у фахових виданнях, включених до міжнародних наукометричних баз

4. Младенова Т. Orient B. A. Моцарта: від алюзії до етико-естетичної стильової моделі. *World Science*. 4(56), vol. 2. Варшава, 2020. С. 14–20.
5. Mladenova T. The Orient in Mozart's Legacy. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig*, Heft 22. Leipzig, 2020. С. 13–25.

Статті в інших виданнях:

6. Младенова Т. Музыкально-исторический процесс в Крыму конца XIX – начала XX столетий. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2010. № 177. С. 176–179.
7. Младенова Т. Семантика востока в симфонических картинах Н. А. Римского-Корсакова. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2011. № 217. С. 136–139.

ЗМІСТ

ВСТУП	13
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР.....	25
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	25
1.2. Діалог культур як сфера філософського знання	36
1.3. Орієнт у векторі діалогу «Захід→Схід»: літературні та образотворчі рефлексії	42
РОЗДІЛ 2 ФЕНОМЕН ДІАЛОГІЧНОСТІ «ЗАХІД-СХІД» У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ	57
2.1. Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві	57
2.2. Музична іспаністика в контексті діалогу «Захід-Схід»	81
РОЗДІЛ 3 ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ДІАЛОГІЧНОСТІ КРИМСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ	98
3.1. Особливості розвитку музичної культури Криму від античних часів до середньовіччя	98
3.2. Історико-культурний процес в Криму кінця XVIII – початку XX століть.....	117
РОЗДІЛ 4. КРИМ ЯК ОБ’ЄКТ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ.....	132
4.1. Кримський орієнт в композиторській творчості у світлі регіонально-географічних контактів кінця XIX – початку XX століть	132
4.2. Кримський Схід у творчості Олександра Спендіарова.....	144
4.3. Український контекст розвитку музичної культури Криму	154
4.4. Творчість Алемдара Караманова як зразок всеохопного діалогу	168
4.5. Музична культура Криму у просторі сучасності: проблеми розвитку та перспективи дослідження	178
ВИСНОВКИ	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ.....	196

ДОДАТКИ	216
А. Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації.....	217
Б. Нотні приклади.....	221
В. Ілюстративний додаток.....	228

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження. Невід’ємною складовою історичного буття нашої держави були і залишаються етнічні контакти, особливе місце у яких належить Криму. В історико-культурному плані Кримський півострів – це унікальна територія, яка з давніх часів перебувала у вирі міграційних процесів та залишалася перехрестям доріг для багатьох народів.

Впродовж століть кримська культура формувалась та збагачувалась як під впливом західних (європейських) так і східних (іранських, арабських, тюркських) цивілізаційних імпульсів, шляхом їх творчого переосмислення, пристосування та подальшої інтеграції до самобутнього тезаурусу цієї культури.

Розмаїття безперервно мінливих етнічних компонентів насамперед знайшло своє відображення у формуванні автохтонного кримського етносу, його мови та національних традицій. Безумовно, що своєрідність музичної культури Криму полягає у її синкретизмі, сутністю якого є комплементарна діалогічність множини генетичних елементів, генерованих як Сходом, так і Заходом.

Поліфонічна амбівалентність західно-східних впливів, що позначилась на особливостях культури півострова Крим, може бути порівняна хіба що з іспанським аль Андалусом європейського Заходу. І зауваження видатного ученого-сходознавця Гната Крачковського, що колись було адресовано Іберійському півострову: «Минуле тут нам дає яскравий приклад відсутності стійких кордонів між Сходом та Заходом, коли ми говоримо про розвиток світової культури» (перекл. – *Т. М.*) [103, с. 470], – цілком можна застосувати й щодо культурного ландшафту Криму.

Вивчення особливостей східних культур в контексті діалогу «Захід-Схід» було розпочато ще за часів народження української етномузикології. Документальні факти засвідчують, що поза увагою українських дослідників-

музикантів не залишився й Крим. Проблеми фольклорної взаємодії українців і кримських татар, що лише фрагментарно були окреслені М. Лисенком, К. Квіткою, сьогодні вже набули розгорнутої панорамної картини у дослідженні кримської ученої О. Чернишової «Тюрко-українські фольклорні зв'язки в пісенній творчості» [203]. Її творчий підхід до міжкультурного діалогу через розуміння народної творчості як художньо-образної форми світогляду та психології народу дає змогу сприймати фольклорні зв'язки між кримськими татарами та українцями як джерела для вивчення традицій толерантності, що формувались впродовж епохи середньовіччя й нового часу.

Також звернемо увагу на окремі сучасні дослідження, в яких простежується декілька тенденцій: 1 – це дисертації вузького спрямування, серед яких, по-перше, досліджуються фольклорні традиції кримських татар (Велилулаєва Е. І. [29], Узунова Л. В. [187]); по-друге – дисертації Кріпак О. Л. [106] і Чорної Є. Б. [204], які присвячено фортепіанній творчості А. Караманова; 2 – в дослідженні Проніної Н. В. [154] феномен творчості А. Караманова подано у розкритті особливостей драматургії та композиції окремих симфонічних, кантатно-ораторіальних та вокальних творів, але відсутній вельми значущий антропологічний підхід, творчість А. Караманова розглянуто у музичному мистецтві останньої третини ХХ століття; 3 – дисертація Яцкова О. В. [221], який подає музичну культуру Криму взагалі поза контекстом сформованих століттями традицій, тобто не як самодостатню, а як культуру периферії слов'янства.

Цілком зрозуміло, що на сьогодні в сфері української культурології та музикознавства досі не набула актуальності проблема вивчення особливостей та специфіки становлення та розвитку музичної культури Кримського півострова у її послідовній історичній ретроспективі. Адже у процесі історичного розвитку, що супроводжувався взаємовпливами та взаємозбагаченням культур різних народів, музична культура Криму набула особливостей, що притаманні виключно їй, тож обов'язково має бути

осмислена як невід’ємна частина загальносвітового музично-історичного процесу. Також відзначимо, що не зважаючи на те, що кримськотатарська культура (у тому числі й музична), починаючи від XIX століття першою чергою була приваблива своїм східним вектором, кримський *orient* все ще залишається поза межами музичної орієнталістики як загальноєвропейського явища.

Отже, **актуальність** теми дисертації зумовлена тим фактом, що донині існує проблема концепційного, цілісного наукового охоплення історії музичної культури Криму. Проблема складна, оскільки генезис кримської культури має ризоматичну структуру, яка передбачає множинність генетичних складових, генерованих як Сходом, так і Заходом, їхню амбівалентність. Охопити та зрозуміти її можливо тільки крізь призму діалогу. Головна мета у дослідженні такого дискурсу – показати, що культура Кримського півострова є не тільки невід’ємною складовою національної, але й частиною загальнолюдської культури. Саме такий підхід дозволяє відтворити основні етапи, особливості розвитку, актуалізувати її унікальність та комунікативну транспарентність. Цей підхід також надає змогу виявити знакові події музично-історичного процесу Криму, що розкривають характер та якісні наслідки діалогу культур між етносами та народами як всередині кримського культурного ландшафту, так й у більш широкому спектрі – з урахуванням творчих контактів із географічно сусідніми територіями.

Зв’язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка згідно з планом науково-дослідної роботи 2017–2019 рр. і відповідає темі «Сучасний дискурс українського музикознавства: історія, традиція, інновації наукових та музично-педагогічних студій» (державний реєстраційний номер № 0117U001314). На засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка 29 листопада, 2017 р. (протокол № 43/11) було затверджено тему дисертації – «Крим у діалозі культур “Захід-Схід” на

прикладі композиторської творчості». У зв'язку з розширенням локусів дослідження, ціллю якого було вивчити український контекст розвитку музичної культури Криму, на засіданні Вченої ради Львівського національного університету імені Івана Франка 29 грудня 2020 р. (протокол № 2/12) тему було уточнено – «Крим у діалозі культур “Захід-Схід” на прикладі музичної творчості».

Мета дослідження – відтворити панорамну картину музично-історичного процесу Кримського півострова у його послідовному розвитку. На прикладі музичної творчості, зокрема композиторських текстів, семіоза яких сформована кримським орієнт'ом, презентувати моделі діалогічності «Захід-Схід».

Відповідно до мети визначено такі **завдання**:

- 1) дослідити якісні трансформації діалогічності «Захід-Схід» в контексті культурних контактів Європи з країнами Близького Сходу у процесі історико-культурного розвитку;
- 2) висвітлити парадигми музичного орієнталізму як прояву діалогічного вектору «Захід→Схід»;
- 3) залучаючи приклади подібного Криму за етногенезом Іберійського півострова, визначити аспекти контактного діалогу у світлі міжкультурної комунікації, що продукують методи та стилістичні особливості композиторського почерку;
- 4) в історичному розрізі простежити особливості формування кримського культурного ландшафту;
- 5) актуалізувати домінування східного вектору розвитку музичної культури Криму;
- 6) презентувати кримський орієнт як об'єкт музичної (зокрема композиторської) творчості;
- 7) окреслити подальші перспективи розвитку теми дослідження.

Об'єктом дослідження є діалог культур «Захід-Схід» та його якісні прояви у процесі розвитку європейської музичної культури.

Предметом дослідження є музична культура Криму як невід’ємна частина загальносвітового музично-історичного процесу.

Хронологічні рамки дисертаційної роботи охоплюють широкий часовий простір (від стародавніх часів до сучасності). Практична частина роботи, ціллю якої є презентація кримського орієнту та аналіз музичних творів, зосереджена на періоді модернізації кримської культури – друга половина XIX – початок XX століть.

Територіальні межі дисертації позбавлені вузької локалізації, та охоплюють не тільки Кримський півострів, але й географічно прилеглі території України та Росії, а також пов’язані з країнами Європи та Близького Сходу.

Теоретична база дослідження ґрунтується на працях в галузі філософії, естетики, культурології, історії, мистецтвознавства, музикознавства, теорії композиторського стилю.

Теоретичну базу дослідження склали:

- філософські праці Я. Ассмана [222], А. Баумейстера [12], [13], М. Бахтіна [14], В. Біблера [21], М. Бубера [25], Г. Гачева [38], Г. Гегеля [39], [40], Й. Гердера [41], Т. Григорьєвої [54], В. Джунь [61], І. Захара [68], Ідріс-Шаха [70], Е. Левінаса [117], Ю. Лотмана [123], [124], П. Раджу [231], Е. Саїда [163], Л. Ситниченко [170], В. Соловійова [175], [176], Л. Фейєрбаха [194], А. Ейнштейна [214], К. Ясперса [220];
- історичні дослідження (В. Возгрін [34], Я. Дашкевич [58], Жак ле Гофф [119], М. Кізілов [80], І. Крачковський [103], А. Кримський [107], Р. Куртієв [114], О. Прицак [152], [153], В. Сергійчук [166], В. Тарн [183], [184], П. Хітті [225], Т. Чухліб [205], А. Якобсон [217], М. Якубович [218]);
- праці з музикознавства та музичної етнографії (Н. Абдульваап [3], Ф. Алієв [234], А. Альшванг [5], Н. Антіпова [6], Г. Берліоз [19], М. Бріон [24], М. Валіт [27], С. Гінзбург [44], О. Глазунов [45], [46], А. Гозенпуд [49], В. Грабовський [51], С. Грица [55], М. Гурджи [57], Н. Довгаленко [62],

С. Ізідінова [71], Дж. Каріков [74], А. Карп'як [75], Л. Кауфман [77], К. Квітка [78], А. Кенігсберг [79], Л. Кіріліна [81], Л. Кияновська [82], Є. Клочкова [83], [84], [85], З. Кодай [87], О. Козаренко [88], [89], Ф. Колесса [90], [91], [92], Л. Кондрацька [94], В. Конен [95], А. Кончевський [96], [97], [98], Ю. Крємльов [104], [105], А. Крюков [109], К. Кузнєцов [110], [111], Л. Курбетдінова [113], Х. Кушнарьов [115], М. Лисенко [121], Г. Мамбетова [125], І. Мартинов [126], [127], [128], [129], Б. Неттл [230], Г. Нудьга [142], А. Олесницький [143], С. Павлишин [146], Л. Раабен [158], В. Редя [160], А. Рефатов [232], М. Сабініна [162], О. Самойленко [164], О. Сєров [167], [168], А. Соловцов [174], Я. Сорокер [177], Ю. Сугрובה [182], А. Тевосян [185], Г. Тигранов [186], Й. Уйфалуші [187], М. Фалья [193], Л. Філоненко, О. Німилович [196], Д. Фрішман [199], Ю. Холопов [200], А. Хохловкіна [201], О. Чернишева [197], А. Шавердян [199], Н. Шахназарова [201], Я. Шерфедінов [210], [211], А. Шнітке [212], А. Ейнштейн [215], С. Яроцинський [219], Р. Ягер [226]);

- мистецтвознавчі дослідження та довідкова література (Г. Абдулла [2], Н. Абдульваап [3], М. Араджионі [9], Д. Берестовська [18], В. Ганкевич, С. Шендрікова [37], А. Гозенпуд [50], В. Гуменюк [56], Н. Калітіна [73], Г. Орлов [144], Е. Петросян [149], І. Франко [197]);

- біографічні матеріали: А. Абдулла [1], Д. Анцибор, Т. Івашкевич [8], З. Апсян [36], Н. Барсамов [11], І. Бахшиш [15], Г. Бекірова [16], Ж. Бізе [22], М. Глінка [47], [48], С. Демідова [59], М. Мусоргський [138], [139], А. Орлова [181], М. Римський-Корсаков [161], М. Спендіарова [178], Д. Урсу [60], Р. Ширинян [138];

- краєзнавчі відомості (В. Грибовський [53], В. Комісарова [93], П. Котельніков [100], Є. Марков [126], Е. Чєлєбі [86], [202]).

Джерельну базу склали три групи матеріалів:

1. філософські праці, зразки літературної творчості, опрацювання яких дало змогу дослідити діалог «Захід-Схід» в культурно-мистецькому процесі;

2. наукові дослідження, монографії та статті істориків, краєзнавців, мистецтвознавців, фото та відеоматеріали, нотні видання, зразки образотворчого мистецтва (у тому числі із домашніх архівів), завдяки яким створено об'ємну картину культурно-історичного процесу Криму, висвітлено його визначальні події. Низку джерел цієї групи введено у науковий обіг вперше;

3. наукові розвідки – монографічні праці, музичні видання, спогади, інтерв'ю, як джерела інформації, що розкривають особливості життєтворчості митців, біографія та твори яких розглянуто у контексті дослідження музичної культури Криму.

Матеріалом дослідження є історичні, фольклорні та музикознавчі наукові праці: монографії, статті, архівні джерела, документальні відео- та фотоматеріали, інтерв'ю, які дають змогу охопити увесь комплекс поставлених завдань: від загальної реконструкції історії музичної культури Криму до дослідження у континуумі його діалогічного простору окремих явищ та об'єктів, якими є кримсько-українські культурні контакти, а також композиторська творчість, що народжувалась у безпосередньому зв'язку із кримським культурним ландшафтом. До останньої належать твори: М. Глінки, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, О. Спендіарова, А. Караманова.

Ілюстративну частину дослідження значно збагатили матеріали з архіву Нізамі Ібраїмова.

Базовими методами задля опрацювання вищезазначених джерел першою чергою слугували загальнонаукові й спеціальні методи дослідження, які відповідають мистецтвознавчому аналізу:

– *методи емпіричного рівня: дослідницько-пошуковий*, завдяки якому виокремлено джерела, що стосуються об'єкту та предмету дослідження; **системно-аналітичний** – для систематизації, адаптації й осмислення інформації, отриманої з різних джерел, для виведення узагальнюючих висновків;

– **метод культурної реконструкції**, метою якого водночас є відновлення етапів розвитку діалогічності «Захід-Схід» у загальноєвропейському мистецтві та етапів розвитку музичної культури Кримського півострова;

– *методи культурологічного дослідження*: **еволюційний**, що дозволяє розглядати динаміку досліджуваних культурних процесів як послідовний ланцюг безперервних змін; **структурний**, який вивчає зв'язки між культурами Криму як елементами однієї системи;

– методологічна основа, що пов'язана з опрацюванням історичних джерел, базована на принципах історизму, зокрема **історико-генетичного методу**, який включає в себе ретроспективу передумов виникнення та розвитку поліетнічності кримського культурного ландшафту, особливостей його існування у діалозі із географічно сусідніми територіями, а також **діахронічного методу** задля вивчення історичних чинників культурної взаємодії. Такий підхід дозволяє виявити глибинні витoki феномену культурного буття;

– **біографічний метод опрацювання** дозволив через документальну біографічну фактологію віднайти цінні відомості, вагома частка яких виявилася необхідною задля заповнення інформаційного вакууму у ретроспективі музично-історичного процесу Криму;

– семіосферу музичного орієнталізму у світлі регіонально-географічних контактів з Кримом періоду кінця XIX – початку XX століть виявлено завдяки застосуванню **музикознавчого методу** дослідження.

В процесі наукового пошуку певні закономірності вдалося встановити завдяки залученню *філософських методів*:

– **діалектичний метод**, згідно з яким будь-які явища при взаємодії перебувають у процесі розвитку, змін, використано задля репрезентації діалогу культур «Захід-Схід» у творчому процесі, зокрема при виявленні парадигм музичного орієнталізму у розвитку європейського музичного мистецтва;

– згідно **феноменологічному методу** через вивчення генетичного аспекту контактного діалогу визначено феномен творчості кримських композиторів – Олександра Спендіарова та Алемдара Караманова. Цей метод також застосовано задля визначення етико-естетичної стильової моделі творчості Вольфганга Амадея Моцарта у світлі західноєвропейської музичної орієнталістики.

Зазначимо також, що до процесу наукового пошуку залучена низка **формально-логічних методів**: аналіз і синтез, індукція та дедукція, абстрагування та ідеалізація.

Увесь обсяг джерел та методів дослідження дозволяє виконати поставлені завдання, а також окреслити перспективи подальших наукових пошуків.

Наукова новизна одержаних результатів окреслена її метою, комплексом дослідницьких завдань, предметом дослідження. У дисертації

– *вперше*:

- відстежено особливості діалогу культур «Захід-Схід» у творчому процесі;
- створена діалектично-цілісна концептуальна картина музичного орієнталізму як проекції діалогу між культурами Заходу та Близького Сходу, конкретизовано його парадигми;
- з огляду на особливості етногенезу кримського культурного ландшафту простежено процес формування та розвитку музичної культури Криму, створено його періодизацію;
- у світлі регіонально-географічних контактів кінця XIX – початку XX століть на прикладі науково-дослідницької та композиторської творчості Східний вектор кримської культури подано як об'єкт музичної орієнталістики;
- із урахуванням визначених аспектів контактного діалогу (регіонально-географічного, дистанційно-інформаційного, генетичного)

проаналізована композиторська творчість, семіосферу якої формує кримський orient.

Дослідження *доповнено* виокремленням українського контексту розвитку музичної культури Криму.

Віднайдено та уточнено автентичні кримськотатарські мелодії, проаналізовано особливості їх інтерпретації в сюїті «Кримські ескізи» О. Спендіарова.

Запропоновано новий погляд на музичну культуру Криму як культуру діалогічної природи.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх подальшого застосування у наукових розвідках як культурологічного, так й мистецтвознавчого спрямування. Матеріали, напрацювання й висновки цієї дисертації покликані збагатити фактологічну та методологічну базу історії світової музичної культури, зокрема музичної орієнталістики. Результати дисертації можуть бути використані для подальших наукових досліджень у зазначених наукових галузях, а також залучені при розробці підручників, методичних посібників, лекційних курсів з таких дисциплін, як «Історія світової музики», «Історія української музики», «Музична антропологія», «Музична культура Криму», «Теорія та історія культури», «Культурологія», «Філософія музичного орієнталізму», «Етномузикологія».

Апробація результатів дослідження. Матеріали дисертації обговорено на засіданні кафедри музикознавства та хорового мистецтва Львівського національного університету імені Івана Франка.

Основні теоретичні положення й практичні результати апробовані на тринадцятьох **міжнародних** науково-практичних конференціях: «Пілігрими Криму» (Сімферополь, 16–17 жовтня 1999 р.); «Крим як перехрестя музичних культур в історії та сучасності» (Севастополь, 25–26 квітня 2009 р.); «Крим як перехрестя музичних культур та сучасні культурологічні процеси» (Севастополь, 15–16 жовтня 2010 р.); «Філологія, історія і культура

кримських татар: традиції та сучасність» – V, VI, VIII Міжнародні наукові конференції (Сімферополь, 14 квітня 2011 р.; 16 травня 2012 р.; 15 травня 2014 р.); «Культура народів Причорномор'я з найдавніших часів й до наших днів» – XXXI, XXXV міжнародні наукові читання (Сімферополь, 27–28 квітня 2011 р.; 16–17 жовтня 2013 р.); «Мистецька культура: історія, теорія, методологія» (Львів, 24 листопада 2017 р.); «Event-менеджмент та кітч в полікультурному просторі» (Львів, 02–04 грудня 2018 р.); «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19–20 квітня 2018 р.); «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність» (Одеса, 30 квітня – 02 травня 2019 р.); «Семіосфера культури в просторі сучасності» (Львів, 30 вересня – 02 жовтня 2019 р.), та на чотирьох **всеукраїнських** наукових конференціях: «Теорія та практика викладання професійних дисциплін напрямку “Музичне мистецтво” у вищій школі: традиції та перспективи» (Сімферополь, 24 березня 2010 р.); «Крим як перехрестя музичних та художніх культур та сучасні культурологічні процеси» (Севастополь, 08 жовтня 2011 р.); «Крим як перехрестя музичних та художніх культур та сучасні культурологічні процеси» (Севастополь, 13 жовтня 2012 р.); Засідання музикознавчої комісії Наукового товариства ім. Шевченка, XXIX Березнева наукова сесія (Львів, 22 березня 2018 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано сім одноосібних праць, з них п'ять – наукові статті у фахових виданнях, затверджених МОН України, три з яких – за напрямом «Мистецтвознавство» і дві – за напрямом «Культурологія»; а також дві – у закордонних виданнях.

Структура і обсяг дисертації зумовлені проблематикою, метою та комплексом завдань наукового дослідження. Дисертаційна робота складається з анотацій (українською та англійською мовами), вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та літератури (241 позиція), додатків, до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації, нотні та фотоілюстрації.

Загальний обсяг дисертації – 238 с. Основний текст складає 185 с. Додатки охоплюють 32 с.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ДІАЛОГУ КУЛЬТУР

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

За складних історичних обставин ХХ–ХХІ століть, і, насамперед, політичних, Крим, зі своїми сталими багатовіковими культурними традиціями, практично був позбавлений існування як самобутня поліетнічна територія. Музична культура півострова, її історія та місце у загальносвітовому музично-історичному процесі до сьогодні не отримали належного обґрунтування.

Відзначимо, що питання культурної взаємодії між Заходом і Сходом із урахуванням музичної культури Криму, переважно піднімались у вітчизняних фольклорних, етномузикологічних дослідженнях. Пошуки подібності між українською та кримськотатарською музичною культурою були намічені ще у праці засновника національної музичної класики – М. Лисенка. Композитор відмічав подібність народних музичних інструментів (кримськотатарської бзури та української кобзи); писав про спільні риси музичної виразності – «прикраси», «невловимі для запису» фіюритури [121, с. 20], які спостерігав в мистецтві інструментального та вокального виконання.

Провідною ідеєю досліджень П. Сокальського є історична ретроспектива формування української народної музики з урахуванням культурних впливів як Сходу так і Заходу [173]. Питання етногенетичних особливостей кримськотатарського музичного фольклору на тлі культурних контактів з Україною було актуалізовано засновником етномузикології К. Квіткою [78]. У центрі наукових розробок Ф. Колесси – генеза української народної музики, що перебувала під впливом чотирьох чинників: давньої індоєвропейської спільноти в дохристиянській добі, візантійсько-церковних

елементів, орієнтальної музики Сходу та дедалі більше зростаючих західноєвропейських впливів [92, с. 248]. За спостереженнями В. Гошовського вирішенню проблеми міжкультурної комунікації сприяє вивчення музичних традицій Сходу як найважливішого джерела історичної інформації. Відомо, що завдяки безпосередньому контакту зі східною культурою (йдеться про період роботи у Вірменії) В. Гошовський розробив структуралістську (позафункціональну) методику ладового аналізу¹. До зв'язків української музики з пісенністю південно-східних народів звертається у своїх працях Софія Грица. Так, у статті «Біблійні елементи в думах» [55, с. 228–230] йдеться про спільний ладовий модус в музичному фольклорі української, грецької, арабської, турецької, єврейської, болгарської, македонської, сербської культур. Сучасна кримська дослідниця О. Чернишева, порівнюючи сюжетні та музичні особливості українських дум та кримськотатарських дестанів, розкриває генетичний аспект тюрко-українських фольклорних зв'язків [203].

Проблема генези кримського музичного фольклору, як взаємодії культурних імпульсів Заходу та Сходу, також намічена в окремих статтях та дослідженнях: А. Рефатова «Qыгъm tatar xalq yrlağъ» [232], А. Кончевського «Песни Крыма» [97], О. Глазунова «Песни крымских татар» [46], С. Ізідінової «О национальной музыке крымских татар» [71]. Остання зачіпає передумови появи та особливостей розвитку професійної музичної творчості на тлі діалогічних зв'язків з географічно сусідніми Криму територіями.

Новизна теми нашого дослідження та поставлені завдання викликали необхідність звернення до матеріалів, які допомогли створити онтологічну картину розвитку музичної культури Криму.

¹ Організація дискретних, або поспівкових ладів (як ладів складених з окремих поспівок в одне ціле) у В. Гошовського отримала назву ладової інтерференції, за допомогою якої дослідник систематизував різні способи поєднання мікроладових утворень [69].

Вагомим підґрунтям задля вивчення характеру кримської культури, насамперед, як культури діалогічної слугували історичні джерела. Це праці, що розкривають проблему етногенезу Кримського півострова та пов'язаних із ним передумов виникнення діалогу культур, починаючи з часів античності («Античные государства Северного Причерноморья» під редакцією Г. Кошленка, І. Кругликової, В. Долгорукова [7], «Крымская готия. История и судьба» кримського історика М. Кізілова [80], «Легенды восточного Крыма. Смерть Митридата» П. Котельнікова [100], «Исторические судьбы крымских татар» В. Возгріна [34], «Походження Русі» О. Прицака [152]), через історію часів хазарського каганату та Кримського ханства (Евлії Челебі «Книга путешествий. Походы с татарами и путешествие по Крыму 1641-1667» [86], [202], Р. Куртієва «Крымские татары: этническая история и традиционная культура» [114], А. Якобсона «Крым в средние века» [217]), та з середини XVIII, до першої половини XX століття. Серед останніх – історичні наукові праці, які актуалізують тему політичної взаємодії між Кримом та Україною: О. Прицак «Що таке історія України?» [153], Я. Дашкевич «Україна і Схід» [58], Т. Чухліб «Козаки і татари – Українсько-кримські союзи 1500 – 1700 років» [205], В. Сергійчук «Український Крим» [166].

Методологічна основа, що пов'язана з вивченням історичних джерел, базована на принципах історизму (зокрема на принципах історико-генетичного методу). При опрацюванні вищезазначених фольклористичних, етномузикологічних досліджень було застосовано методи емпіричного рівня, а саме, дослідницько-пошуковий, та системно-аналітичний.

Наше дослідження спирається також на матеріали, у яких презентовано деякі особливості кримської музичної культури окремо взятих історичних періодів. Так, роботи: Я. Шерфедінова «Песни и танцы крымских татар» [211], «Звучит Хайтарма» [240], Ф. Алієва «Антология крымской народной музыки» [234], А. Карпяка «Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку XX століття» [75], – надають інформацію про

появу та розповсюдження у кримському побуті музичного інструментарію, починаючи із часів античності. Найбільш поглибленою серед зазначених на сьогоднішній день залишається праця Ф. Алієва [234], яка містить біля тисячі традиційних кримських музичних зразків. Особливою цінністю є те, що збірку складено не тільки з кримськотатарських мелодій. Це перше видання, в якому презентовано музичні традиції різноетнічних культур Криму, включаючи: греків-урумів, караїмів, кримчаків.

Огляд характерних особливостей та розвитку придворної музики періоду кримського середньовіччя як класичного музичного мистецтва знаходимо у статті Н. Абдульваапа [3]. Стаття присвячена композиторській спадщині династії кримських ханів – Гераїв, зокрема творчості Газі Герая II, з творів якого складається нотна збірка Дж. Карікова [74]. Остання також містить авторські пояснення стосовно жанрових, композиційних, ладових та ритмічних особливостей традиційної класичної інструментальної музики періоду Кримського середньовіччя, зразки якої представлено у виданні. Відеоматеріал Гульнари Абдулли [2] подає історію кримськотатарського театру від зародження за часів Кримського ханства і до XX століття.

Інформативні відомості з досліджень В. Грибовського «Шарль де Пейссонель “Записка о малой татарии”» [53] привертають увагу історичними фактами про кримсько-французькі зв'язки XVIII століття.

Більш об'ємне уявлення про музичну культуру півострова у різні історичні періоди допомогли створити дослідження, документальні спогади у контексті яких при описі картин кримського життя, історії та природи присутні враження від музичного фону: Є. Марков «Очерки Крыма» [126], «Йырлар» [72], Евлія Челебі [86], [202], Д. Берестовська, В. Шевчук «Синтез искусств в художественной культуре» [18], «Воспоминания о Рахманинове» (упорядник З. Апетян) [36].

Джерельною базою задля презентації кримського культурного ландшафту як предмету орієнталістики слугували монографічні та біографічні матеріали. Деякі містять документальні спогади – перші

враження про Крим, а також свідчення присутності елементів кримськотатарського музичного фольклору у композиторській творчості: М. Глінка «Записки» [47], Г. Берліоз «Избранные статьи» [19], М. П. Мусоргський «Избранные письма» [139], М. Римський-Корсаков «Летопись моей музыкальной жизни» [156], «Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова» (упорядник О. Орлова) [181], А. Крюков «Александр Константинович Глазунов» [109], О. Глазунов «Исследования, материалы, публикации, письма» [45].

Охопити цей, доволі великий, часовий простір (від Античності до ХХ століття) вдалося за допомогою методів культурологічного дослідження, а саме, завдяки методу культурної реконструкції, еволюційному та структурному методам.

Подальша праця у вигляді практичного опрацювання нотної літератури (опер М. Глінки [236], М. Римського-Корсакова [238]; симфонічних та камерно-інструментальних творів М. Римського-Корсакова [241], О. Спендіарова [239]; фортепіанних мініатюр М. Мусоргського [237]) дозволила віднайти та конкретизувати у композиторській творчості елементи, які пов'язані саме із кримською тематикою. У зв'язку з цим застосовано музикознавчий метод для аналізу зразків композиторської творчості.

Враховуючи те, що Кримський півострів географічно та геополітично є південною частиною України, та обидва мають багатовікову історію політичної та культурної взаємодії, процес наукового пошуку актуалізував проблему вивчення особливостей кримсько-українських культурних контактів у світлі діалогу, що вивчається.

Український контекст розвитку музичної культури Криму розглянуто крізь призму вивчення історичних праць, статей, монографічних досліджень, авторами яких є: О. Чернишева «Тюрко-украинские фольклорные связи в песенном творчестве» [203], В. Гуменюк «Кримські мотиви в новій українській літературі (XIX ст.)» [56], А. Гозенпуд «Н. В. Лысенко и русская

музыкальная культура» [49], М. Лисенко «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм» [121], К. Квітка «Избранные труды» [78], А. Кончевський «Прошлое и настоящее в песнях Крыма» [98], А. Олесницький «Песни крымских турок» [143], В. Ганкевич, С. Шендрікова «Театральна труппа М. Старицького у Криму» [37], Г. Борисенко «Українська мапа Криму: Театр Корифеїв у Сімферополі» [23], М. Спендіарова «Спендиаров» [178], Н. Вишняк «Тарас Шевченко і його слово в кримському полікультурному середовищі» [32], Я. Сорокер «Українська пісенність у музиці класиків» [177].

Стислі інформативні відомості щодо модернізації та європейського вектору розвитку кримської музичної культури знайдено в окремих краєзнавчих статтях [35], [108], [157], працях О. Серова «Статті о музице» [167], В. Комісарової «Служение Симферополю. Александр Шлее» [93], в документах Державного архіву Автономної республіки Крим «Культура крымских татар. Конец XVIII века – первая половина XX века» [112].

Зазначимо, що дослідження особливостей існування Кримського півострова у діалозі із географічно сусідніми територіями відбувалося за допомогою діахронічного методу.

Вивчення музично-історичного процесу Криму межі XIX–XX століть шляхом опрацювання монографій, які присвячено творчості О. Спендіарова (А. Шавердян «А. А. Спендиаров» [206], Г. Тігранов «Александр Афанасьевич Спендиаров» [186], В. Бальян «Слово о Спендиарове» [171], «Спендиаров о музице» [179]), що висвітлюють окремі аспекти життєдіяльності, мистецького оточення та у яких проаналізовано його творчий доробок, виявило необхідність персоніфікації О. Спендіарова як кримського вірменського композитора, а також важливість більш детального аналізу двох серій його симфонічної сюїти – «Кримські ескізи» як першого в історії класичного зразка модернізації кримськотатарського фольклору.

Відсутність досліджень, у яких були б проаналізовані проблеми розвитку музичної культури півострова у другій половині XX століття,

викликало необхідність пошукової роботи. З цією метою були залучені біографічні матеріали. Так, «Моя автобіография» І. Бахшиша [15] у вигляді машинопису (особисто надрукована кримськотатарським композитором та люб'язно надана автору цієї дисертації ще у 1990 році) дає змогу досягнути як віхи творчого становлення самого композитора, так й отримати уявлення про можливості професійного існування кримських музикантів в умовах ХХ століття.

Оглядову творчо-біографічну інформацію про представників кримського музичного мистецтва та культури 1920–1940-х років містить збірка під редакцією Д. Урсу «Деятели крымскотатарской культуры» [60], статті: Г. Бекірової «Асан Рефатов» [16], Абдулла Арзи «7 неизвестных фактов о Сабрие Эреджеповой» [1], С. Демідової «Вечер памяти заслуженной артистки Крыма и Узбекистана Сабрие Эреджеповой» [59], Д. Анцибор, Т. Івашкевич «Агатангел Кримський: доля сходовознавця» [8].

Наведена документальна фактологія та застосований біографічний метод її опрацювання допомогли віднайти відомості, вагома частка яких виявилася необхідною задля заповнення інформаційного вакууму у ретроспективі музично-історичного процесу Криму.

Біографічний, а також феноменологічний методи дозволили наблизитись до розкриття феномену творчості А. Караманова. Розумінню творчості видатного кримського композитора як музично-філософської концепції у діалозі «Захід-Схід» сприяли ґрунтовні наукові розвідки. Найперше, це дисертація О. Клочкової «Библийские симфонии Алемдара Караманова» [84], що присвячена релігійним симфонічним циклам А. Караманова, тлумаченню символічної мови кримського митця, особливостям композиторського трактування релігійних текстів.

У дослідженні Н. Довгаленко «Українська сучасна музика. Портрети і ландшафти» [62] творчість А. Караманова розглянуто у контексті музичної культури України кінця ХІХ – початку ХХ століть.

Генетичний аспект контактного діалогу, виявлений у процесі наукового пошуку, актуалізував проблему розкриття феномену творчості кримського композитора А. Караманова з точки зору музичної антропології. У зв'язку з цим було опрацьовано документальні біографічні відомості, що містять інтерв'ю – розмови з композитором: Є. Дудін «Моя музыка космологична, она устремляется в вечность, в бесконечность ...» [63], М. Рахманова «Музыка – проводник звучащего мира» [159]; а також окремі статті, присвячені композиторській творчості А. Караманова як музикознавчого, так і культурологічного спрямування: М. Валіт «Мир музыки Алемдара Караманова» [27], М. Гурджи «Композитор» [57], О. Польдяєва «Апокриф или послание (О творчестве Алемдара Караманова)» [150], Г. Свірідов «В добрый путь» [165], В. Стадніченко «Евангелие от Караманова» [180], А. Шніткє «В поисках своего пути» [212], О. Клочкова «Алемдар Караманов: “Именно в музыке проявилась моя вера”» [83], «Симферопольский отшельник» [85], Ю. Холопов «Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов» [200].

Статті та інтерв'ю таких авторів як: В. Грабовський [51], Л. Курбетдінова [113], Г. Мамбетова [125], Н. Устаєв, І. Войцеховська [192], М. Філоненко, О. Німилович [196], О. Юрченко [216] надали можливості позначити в нашому дослідженні перспективи та умови розвитку музичного професіоналізму, звернувши увагу на творчість кримських композиторів сучасності.

Матеріалами дослідження також слугували окремі праці, що стосуються особливостей та якісних наслідків діалогу «Захід-Схід» у процесі розвитку музичної культури, які досі не систематизувалися, – це останнє й зроблено у відповідних розділах дисертації. Дотична до них література, при опрацюванні якої були задіяні усі вищезазначені методи дослідження, а також низка формально-логічних методів (аналіз і синтез, індукція та дедукція, абстрагування та ідеалізація), може бути систематизована та поділена на такі групи:

1) праці, за допомогою яких:

- застосовано онтологічний підхід до розгляду вивчення проблематики діалогу культур як сфери філософського знання. Це дослідження: А. Баумейстера [12], [13], Я. Ассмана [222], М. Бахтіна [14], В. Біблера [21], М. Бубера [25], Г. Гачева [38], Г. Гегеля [30], [40], Й. Гердера [41], Т. Григор'євої [54], В. Джунь [61], Ідріс-Шаха [70], І. Захара [68], М. Якубовича [218], Е. Левінаса [117], Ю. Лотмана [123], [124], Е. Саїда [163], Л. Ситниченко [170], В. Соловйова [175], [176], Л. Фейєрбаха [194], К. Ясперса [220], П. Раджу [231];

- діалог культур «Захід-Схід» презентовано як вектор орієнтації літературної творчості та почасти образотворчого мистецтва. Це дослідження, статті таких науковців як: В. Бернацька [20], К. Момзен [228], А. Смірнов [172], І. Шайтанов [207], Д. Берестовська [18], Н. Калітіна [73]. До цієї ж підгрупи також належать літературні твори, авторами яких є: К. Віланд [233], Й. Гете [42], [43], В. Ірвінг [28], В. Соловйов [176], О. Пушкін [155], [156], Н. Барсамов [11], Л. Вагнер [26], І. Франко [197], О. Вишня [33], А. Міцкевич [131], Леся Українка [189], [190], М. Коцюбинський [101].

2) матеріали, опрацювання яких дозволило виявити парадигми діалогу «Захід-Схід» у розвитку загальноєвропейського музичного мистецтва. Окремі з них стосуються питань особливостей музичної культури Іспанії, яка за характером поліетнічності подібна музичній культурі Криму. У зв'язку з цим особливо цінною для нашого дослідження є робота К. Кузнєцова «Древние основы испанской музыкальной культуры» [111], в якій, при аналізі метроритмічних особливостей народних іспанських мелодій, автор знаходить аналоги з кримськотатарським музичним фольклором, спираючись на збірку Я. Шерфедінова «Песни и танцы крымских татар» [211].

Вельми вагомими дослідженнями сьогодні залишаються монографії І. Мартинова «Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века» [130] та «Музыка Испании» [129]. Якщо в першій здійснено характеристику

художніх течій музичного мистецтва в країнах Європи, Азії, Африки та Америки першої половини XX століття, то друга розкриває питання етногенезу іспанського фольклору, особливостей історичного розвитку іспанської музичної культури з урахуванням діалогічних зв'язків.

Специфічні риси пов'язаного з Іспанією творчого методу французьких імпресіоністів К. Дебюссі та М. Равеля зацентовано у статтях М. Фалья [193].

Серед матеріалів, вивчення яких дозволило простежити історію втілення іспанських елементів у композиторській творчості XIX – початку XX століть, а також у зв'язку з цим визначити аспекти контактного діалогу – музикознавчі, біографічні, а також енциклопедичні статті та праці: Ю. Кремльова [104], [105], Ж. Бізе [22], А. Хохловкіної [201], М. Глінки [48], М. Римського-Корсакова [161], І. Мартинова [127], [128], [129], Д. Фрішмана [199], А. Альшванга [5].

Проблема осмислення музичної культури Криму у контексті загальносвітового творчого процесу викликала необхідність залучення окремих музикознавчих джерел, у яких при аналізі музично-наукової чи композиторської спадщини простежено прояви міжкультурного діалогу. До них належить дослідження К. Кузнецова «Арабская музыка. Очерки по истории и теории музыки» [110], у якому, розкриваючи проблеми становлення і розвитку арабської музичної культури, автор звертає увагу на її граничне розташування між культурою Античності та стародавніми культурами Сходу та підкреслює впливовість арабської музики не тільки на музичну естетику Східних країн, але й на музичну культуру країн Заходу. Типи музичного професіоналізму через порівняльний аналіз музичних форм Сходу та Заходу диференційовано у ґрунтовній праці Н. Шахназарової [208]. У цьому дослідженні також розглянуто питання культурної взаємодії між Заходом та країнами Близького Сходу через прояви музичної орієнталістики як діалогічної моделі. В. Конен у дослідженні «Этюды о зарубежной музыке» [95] позиціонує роль позаєвропейських культур у розвитку європейського

музично-історичного процесу у ХХ столітті, користуючись терміном «орієнталізм» задля характеристики музичних культур, сформованих незалежно від європейських традицій. Статті Р. М. Ягера [226] та Н. Антіпової [6] повідомляють про передумови зародження та розвитку такого явища як «Janitcharenmusik» (нім. – яничарська музика) на тлі зацікавленості європейцями турецьким сходом.

Охопленню діалогу «Захід-Схід» у професійному музичному мистецтві, зокрема у композиторській творчості, сприяли також праці: Б. Штейнпресса «Музыка XIX века. Классицизм и романтизм» [213], Л. Раабена «Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки» [158], Л. Кіріліної «Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.» [81], Л. Кияновської «Галицька музична культура XIX–XX століть» [82], Ю. Кремльова «Камиль Сен-Санс» [104], М. Сабініної «Дебюсси» [162], Л. Кауфмана «С. С. Гулак-Артемовский» [77], Й. Уйфалуши «Бела Барток. Жизнь и творчество» [187], З. Кодаї «Венгерская народная музыка» [87], А. Кенігсберг «Опера Массне “Сид”» [79], А. Муніпова «Интервью с армянским композитором Тиграном Мансуряном» [140], С. Павлишин «Опера “Роксоляна”» [146], С. Яроцинського «Дебюсси, импрессионизм и символизм» [219], А. Гозенпуда «Оперный словарь» [50], М. Бріона «Моцарт» [24].

Усі вищезазначені матеріали, задіяна методологія, а також фрактальна структура дослідження, продиктована філософським осмисленням дискурсу «Захід-Схід», надали можливості створити широкий контекстний наратив, який здатний й надалі імплікувати факти, імена, події, сенси.

1.2. Діалог культур як сфера філософського знання

Сучасний світ є результатом багатовікового історико-культурного розвитку людства, у процесі якого між поколіннями, цивілізаціями відбувається постійний інформаційний обмін, необхідною умовою якого є діалог.

Етична складова діалогічного спілкування знаходила філософське осмислення ще за часів життя давньогрецького мислителя Сократа, про що свідчать зафіксовані його учнем Платоном діалоги з афінянами. Діалог для давніх греків міг бути успішним тільки за умов рівноправності, взаємоповаги, порозуміння у пошуках спільної точки зору [61, с. 77].

Методи дослідження діалогу культур, що допомагають зреалізувати сократівський підхід співучасті, співіснування, отримали теоретичне філософське осмислення набагато пізніше. У XVIII столітті, коли в європейській філософській думці традиція діалогічного мислення тільки започатковувалась в межах класичної філософії², німецький письменник, фольклорист та історик культури І. Гердер вже піднімав питання взаємодії культур, яку вважав способом збереження культурного різноманіття. За твердженням І. Гердера, культури етносів створюють систему взаємодії, яка й породжує в кінцевому підсумку складний континуум, що за умов теоретичного аналізу може мати назву культури людського суспільства. Одним з базових концептів розвитку культури І. Гердер виголосив феномен спадкоємності. Закон спадковості, за І. Гердером, діє не лише всередині національної культури. Підґрунтя величної будівлі культури світової спільноти створює культурна традиція, що передається від однієї нації до іншої [41, с. 703].

Однією з ключових проблем сьогодення залишається культура діалогу. Німецький філософ Л. Фейєрбах, який запропонував онтологічний характер

² Проблема суб'єкта і його можливостей пізнання займалися І. Кант, І. Фіхте, Ф. Шеллінг.

міжсуб'єктних відносин через опозицію «Я і Ти», виявився одним з перших філософів XIX століття, в повчаннях якого відзначають передчуття діалогічного філософствування сучасності. Вивчаючи проблему сутності людини, Л. Фейєрбах наближається до розуміння, що «людська сутність проявляється тільки у спілкуванні, в єдності людини з людиною, в єдності яка спирається на реальність відмінності між Я і Ти» [194, с. 203].

Щодо можливостей принципового порозуміння між людьми та народами різних культур, вірувань, політично-економічних систем, трактування діалогу як дискурсу «Я і Ти» набуває особливої актуальності у філософських дискусіях XX століття. Так, досліджуючи проблему діалогу в трьох вимірах: між людиною та людиною, між людиною та світом і між людиною та Богом (Бог тут постає як вічне «Ти», де перетинаються всі лінії відношень людини) М. Бубер наполягає на рівноцінності, рівновеликості «Я» і «Ти», «Я» та іншого буття. М. Бубер зауважив, що ми спроможні досягнути сутність людини через висвітлення її ставлення до іншого буття, тобто через розуміння її діалогічної природи, її здатності буття-з-іншим [170, с. 109]. Отже, вихідним пунктом концепції М. Бубера є діалогічний принцип, згідно якому людина пізнає себе за допомогою альтерності, тобто знаходить власну сутність тільки тоді, коли співвідносить себе з іншими людьми [25, с. 165].

Принципові моменти представленої М. Бубером діалогічної парадигми простежуються й у французького етичного філософа Е. Левінаса. Але замість буберівського «Ти», у Е. Левінаса йдеться про «Іншого» і явленість його «обличчя». Характеризуючи ставлення «Я – Інший», Е. Левінас підкреслює своєрідність цієї взаємодії, що будується не за принципом підпорядкування частини цілому як слабкого – сильнішому, але без насильства, за принципом, де немає ні відчуження, ні переваги, де панує повага до своєрідності, унікальності кожного індивіда, коли тотальності протистоїть плюралізм особистостей. Тож суттєвою особливістю філософської думки Е. Левінаса є акцент на тому, що перше місце у спілкуванні посідає його етична складова,

ознаками якої є: подолання егоцентризму, відкритість у стосунках із зовнішнім світом, відповідальність перед партнером по діалогу [117].

Розглядаючи діалог у культуротворчому аспекті, Б. Біблер підкреслює, що «культура є форма одночасного буття й спілкування людей різних – минулих, теперішніх і майбутніх культур, форма діалогу і взаємопородження цих культур, форма самодетермінації індивіда в горизонті особистості, форма вільного рішення й перевирішення своєї долі у свідомості її історичної та загальної відповідальності» [21, с. 38].

Методологія вивчення взаємодії культур була розроблена в працях М. Бахтіна, який підкреслив, що кожна культура живе тільки в запитуванні іншої, великі явища народжуються тільки в діалозі різних культур, в точці їх перетину. Вчений прийшов до теорії «діалогу культур» через уявлення проблеми «іншого», розглядаючи специфіку художнього естетичного ставлення через твори культури. В культурі як «формі буття на межі з іншою культурою» [14, с. 85] проявляється незмінне творче начало, якщо співіснування двох різних традицій, імпульсів пов'язане з прагненням вслухатися в репліку іншого і висловити свою думку, орієнтуючись на його розуміння.

Німецький філософ К. Ясперс зауважив: «Здатність бачити і розуміти іншого допомагає усвідомити собі самого себе, подолати можливу вузькість кожної замкнутої в собі історичності, зробити стрибок вдалину. Ця спроба вступити в безмежну комунікацію – ще одна таємниця становлення людини, і не в недоступному нам історичному минулому, а в нас самих» [220, с. 49].

Кожна культурна дія зосереджена на межі: в цьому її значущість; абстрагована від кордонів вона втрачає основу, утворюється порожнеча і вона вмирає. Як відзначав Ю. Лотман: «Межа – це механізм перекладу текстів чужої семіотики на мову “нашої”, місце трансформації “зовнішнього” у “внутрішнє”, це фільтруюча мембрана, яка трансформує чужі тексти настільки, щоб вони вписувалися у внутрішню семіотику семіосфери, <...> Не тільки окремі тексти або автори, а й цілі культури, для того, щоб

міжкультурні контакти були можливі, повинні мати такі образи – еквіваленти в “нашій” культурі, подібні словникам-білінгвам» (перекл. – Т. М.)³ [123, с. 183–184]. Можливість спостерігати за формуванням та збагаченням таких «словників», на наш погляд, надає діалог культур Заходу та Сходу.

Схід і Захід в мистецькому світі сучасності вже співіснують як єдина цілокупність. І сьогодні, навіть у соціальних науках, не можна вирішувати питання на матеріалі якоїсь однієї цивілізації, їх необхідно розглядати на матеріалі усіх культур світу. Один із засновників філософської компаративістики⁴ – індійський філософ ХХ століття Пуллен Раджу, аналізуючи розвиток східно-західних культурних відносин, у дослідженні «Введення в порівняльну філософію» зробив акцент на тому, що сьогодні світові культури орієнтовані не на пошук відмінностей, а на конструктивний діалог культурних традицій і філософських систем Сходу і Заходу як світових культур [231]. Метою філософської компаративістики, за П. Раджу, є такий культурний синтез, який передбачає не панування, а розвиток, не нав’язування, а засвоєння; тобто розвиток, що не призводить до звуження світогляду, а навпаки сприяє його розширенню та забезпечує всебічний розквіт життя.

Шлях до інтеграції культур Заходу та Сходу був довготривалим та нерівномірним. Історична ретроспектива показує нам неоднозначну картину розвитку діаметрально спрямованих активностей. В більшості історичних репрезентацій акцентовано антагоністичне протиставлення окремо існуючих світів. Про відмінність східного і західного світосприйняття висловлювався ще давньогрецький лікар Гіппократ, на думку якого європейці відважні, войовничі й агресивні, а азіати мудрі, освічені, але при цьому налаштовані мирно, навіть апатично [119].

³ Тут і надалі переклад наш.

⁴ Філософська компаративістика – галузь історико-філософських досліджень, що включає порівняльне вивчення філософських традицій Заходу і Сходу. Серед засновників філософської компаративістики – французький мислитель Пол Массон Урсель (1882–1956).

Європейці, як представники західної цивілізації, сформували свою – матеріальну систему цінностей. Вони зосередились на розвитку точних наук, підпорядкували їх технокультурі що переважає в сучасній західно-європейській цивілізації. Як зазначив В. І. Вернадський: «Наука створювалася та відокремилася від власних історичних коренів – художнього натхнення, релігійного мислення, філософії – в різний час, в різних місцях, по-різному для основних рис її культури» [31, с. 77].

Зауважимо, що такий підхід, коли опозиція «Захід-Схід» еквівалентна опозиції «Своє-Чуже», певним чином позначився і на вивченні діалогу в історико-культурному процесі. Сучасний єгиптолог і теоретик культури Ян Ассман зазначив, що культурна пам'ять Європи, на відміну від інших великих культур (наприклад, Китаю та Індії), має два рівні. Вона бере початок від греків та Біблії, від Афін і Єрусалиму. Але обидва ці джерела звернені до Єгипту, хоча і абсолютно по-різному. Біблія створює ворожий та чужий образ Єгипту і намагається максимально відокремити себе від єгипетської культури. Зрештою, Єгипет – це не тільки простір, де панують культ мертвих, магія, могутні фараони, але це перш за все метафора рабства, образ простору, який потрібно залишити, щоб знайти свободу. Навпаки, для греків стародавньої доби Єгипет – це привабливий світ, у якому зароджувалася грецька мудрість [222]. Український філософ сучасності – професор А. Баумейстер, продовжуючи думку Я. Ассмана, зазначив, що «через протилежний погляд на Єгипет (як першоджерело обох культур) європейська культурна пам'ять тримає в собі глибокий й досі нерозв'язний конфлікт. І якщо вважати головною цінністю Європи ідею свободи, то цей конфлікт ставить нас перед важливим і вирішальним питанням: а в чому ця свобода полягає? У відстороненні від Єгипту або в поверненні до Єгипту? Піти або повернутися?..» [13].

На межі XX–XXI століть американський вчений арабського походження, професор Колумбійського університету Едвард Саїд представив світу своє фундаментальне дослідження – «Орієнталізм», яке присвячено

історії пізнання та освоєння європейцями культури арабського Сходу та налічує чимало яскравих сторінок – від перших контактів з дивами та багатством до формування систематичної наукової традиції вивчення культур регіону. В ньому акцентується політична та економічна практика колонізації Сходу провідними європейськими імперіями. Водночас, учений звернув увагу на взаємодоповнюючий контраст в «драматургії» співіснування обох світів, відзначаючи що «Схід не тільки сусідить із Європою; <...> він також – джерело її цивілізацій та мов, її культурний суперник, він є для неї найзмістовнішим образом Іншого, до якого найчастіше звертаються. Крім того, Схід допоміг визначити Європу (або Захід) як свій контрастний образ, контрастну ідею, особистість, контрастний досвід. Проте жодна з характеристик цього Сходу не є просто витвором уяви. Схід – інтегральна складова європейської матеріальної цивілізації та культури» [163, с. 3].

Отже, з філософської точки зору Всесвіт треба розглядати, як єдину картину, складену з протилежних, але взаємодоповнюючих елементів. Ці елементи одночасно продукуються західною та східною парадигмами. Східна філософська парадигма характеризується домінантою морально-етичної проблематики над раціоналістичною, натуралістично-емпіричною. Будучи переважно споглядальною щодо природного буття, східна парадигма наголошує на проблему постійного самовдосконалення людини. На відміну від східної західна філософська парадигма привертає увагу саме до речово-предметної буттєвості світу. Якщо східна філософська парадигма є зазвичай містичною, споглядальною, абстрактною, то західна – більш практична, конкретна, предметно-речова [68, с. 11].

Ю. Лотман, піднімаючи питання взаємодії обох світів, дає визначення векторної спрямованості між ними: «Щодо великих ареальних культурних контактів: процес культурного впливу Сходу на Захід і Заходу на Схід пов'язаний з несинхронністю синусоїд їх іманентного розвитку і для

зовнішнього спостерігача представляється дискрентною зміною різнопланових активностей» [123, с. 19].

Аналізуючи національні образи різних культур через літературу та природознавство, розуміючи національну цілісність як єдність національної природи, складу психіки і мислення, Г. Гачев зазначив: «Якщо рух зі Сходу на Захід – осідання шарів і переселення народів, кочовище, то рух із Заходу на Схід – похід (Олександра Македонського, Хрестові, Єрмака в Сибір, тевтонів в Литву)». Далі, переходячи на мову семантики, автор пише: «Похід <...> – спосіб з малим зайняти велике, поширитися. Переселення – це як стікають струмки в вузьку лінію річки і осідають: з басейну світових просторів – на місце, на ту чи іншу землю стікаються і густіють там» [38, с. 152]. Західна культура заснована на прагненні зрозуміти інше, тому що сама по собі ця культура діалогічна. Здійснюючи «похід» у бік Сходу, вона породжує таке явище як «орієнталізм».

Підсумовуючи зауважимо, що найважливішою умовою виникнення діалогічної системи є наявність двох схожих і, водночас, різних партнерів комунікації. Діалог – це спілкування з культурою, реалізація і відтворення її досягнень. Показником загальної культури окремої людини чи суспільства в цілому є здатність виявлення та розуміння цінностей інших культур. Проникнення в систему цінностей іншої культури та, водночас, поважливе ставлення до інакшості сприяє подоланню стереотипів, веде до синтезу самобутнього та інонаціонального, до взаємозбагачення та подальшої інтеграції у світовий культурний контекст.

1.3. Orient у векторі діалогу «Захід→Схід»: літературні та образотворчі рефлексії

Поняття «орієнталізм» походить від латинського «orienta». Ex orienta lux, або Світло зі Сходу – парафраз тексту оповідання з Євангелія від Матвія

(2,1) про народження Ісуса [223, с. 1272]. Тлумачення сакрального сенсу цього фрагмента у світському переосмисленні знаходимо у вірші поета, філософа, В. Соловйова⁵ – «Ех oriente lux»:

"С Востока свет, с Востока силы!"
И, к вседержительству готов,
Ирана царь под Фермопилы
Нагнал стада своих рабов.
Но не напрасно Прометея
Небесный дар Элладе дан.
Толпы рабов бегут, бледнея,
Пред горстью доблестных граждан.
И кто ж до Инда и до Ганга
Стезю славною прошел?
То македонская фаланга,
То Рима царственный орел.
И силой разума и права -
Всечеловеческих начал -
Воздвиглась Запада держава,
И миру Рим единство дал.
Чего ж еще не доставало?
Зачем весь мир опять в крови?
Душа вселенной тосковала
О духе веры и любви!
И слово вещее не ложно,
И свет с Востока засиял,
И то, что было невозможно,

⁵ Володимир Соловйов (1853–1900) – син російського історика Сергія Михайловича Соловйова, по материнській лінії – віддалений родич українського філософа Григорія Сковороди.

*Он возвестил и обещал.
И, разливался широко,
Исполнен знамений и сил,
Тот свет, исшедший от Востока,
С Востоком Запад примирил* [176, с. 34–35].

У цих поетичних рядках укладена історична ретроспектива конфлікту «Захід-Схід» від його витоків до християнства. Що є «початком» у цьому оповіданні? Відповідь знаходимо в першому рядку «Зі Сходу – світло, зі Сходу – сили». Одні вважають християнство породженням Заходу, духом західної культури; інші вказують на те, що воно народилося на Сході. Але християнство – і те, й інше, не тому, що є «східне» та «західне» християнство, а тому що така природа Цілого.

Існує міфологічна версія походження обох світів. Як зазначив Жак ле Гофф: «Європа почалась з міфу, географічної концепції. Згідно з міфом, і назва, і сама ідея Європи виникли в найдавнішому з культурних пластів, що існували на території, яка була по суті європейською» [119, с. 3]. Саме слово «Європа», яке у фінікійських моряків служило для позначення заходу, має семітське походження. Нового значення воно набуло у VIII столітті до н. ч. Європою звали доньку Агенора, царя Фінікії, на території якої зараз знаходиться Ліван. Викрадення Європи грецьким громовержцем – Зевсом, який перетілювався у білого бика, – один з провідних сюжетів живопису італійського, французького, фламандського Ренесансу. Згідно міфу, Зевс забрав Європу на Крит, де вона і народила від нього сина Міноса⁶. Так, завдяки грекам, мешканці західної частини азіатського континенту стали «європейцями».

Повертаючись до процитованого фрагменту слід зауважити, що основна ідея вірша «Ex oriente lux» – ідея позитивної всеєдності, що лежить в основі теософії неоплатонізму В. Соловйова – «Тот свет, исшедший от

⁶ Мінос (грец. Μίνως) – легендарний цар «столиці» Стародавнього Криту – Кносса. Після смерті став одним з трьох суддів Аїда.

Востока, с Востоком Запад примирил». Всеєдність, за Соловйовим, – це ідеальний устрій світу, який передбачає воз'єднання, примирення та гармонізацію всіх емпіричних неузгоджених, конфліктних елементів, стихій буття: «Я називаю істинною або позитивною такою всеєдністю, у якій єдине існує не за рахунок всіх або на шкоду їм, а на користь всіх. Хибна, негативна єдність пригнічує або поглинає усі елементи, що містяться в ній, сама виявляється таким чином марнотою; справжня єдність зберігає та підсилює ці елементи, здійснюючись в них як повнота буття» [175, с. 552]. Суть християнства, згідно теософії В. Соловйова, полягає не в протиставленні, але в двоєдності (визначення Г. Гегеля⁷) світу.

Літературні запозичення зі Сходу, перенесення східних ідей, мотивів на західний ґрунт мають багатовікову історію. Так звані «вставні епізоди» («новели»), поширені в літературі пізньоантичної доби, вперше з'явилися в Малій Азії – в Мілеті, Ефесі, на острові Лесбос. Народжені на Сході драматична поема і героїчна пісня (занесені зі сходу хрестоносцями) мали величезний вплив на літературу Західного Середньовіччя. Чудовий пам'ятник європейської літератури – «Пісня про Роланда», створена до 1080 року, відзначає собою виникнення нової західноєвропейської цивілізації, подібно до того, як поеми Гомера відзначають собою початок історичного етапу розвитку Греції. Своїм виникненням «Пісня про Роланда» була зобов'язана військовим контактам з мусульманською Іспанією [225, с. 562]. Східні мотиви присутні у вченні маніхейців і катарів (альбігойців), в літературі Середньовіччя (повість Вольфрама фон Ешенбаха «Парцифаль»).

Наприкінці XII століття латинський Захід відкриває для себе твори арабських учених та філософів, таких як Ібн Сіна (Авіценна), аль-Газалі (Альгазель), Ібн Рушд (Аверроес). В часи заснування перших європейських університетів перед християнською теологічною освітою постають дуже

⁷ Центральне місце в діалектиці Г. Гегеля посідає категорія суперечності як єдності взаємовиключних і водночас взаємопередбачаючих одна одну протилежностей (полярних понять). Принцип суперечності, за Г. Гегелем, є джерелом та причиною будь-якого розвитку [39].

серйозні виклики. Як зауважив А. Баумейстер: «Можна було обрати лише два шляхи: або шлях самоізоляції та відсторонення від пропонованих арабським світом високих інтелектуальних стандартів, або шлях творчого діалогу <...> і намагання впровадити здобутки грецької та арабської науки <...> із того часу другим народженням Європи стало виникнення університетів, в яких була адаптована і творчо переосмислена антична й арабська думка» [12, с. 61].

XV–XVI століття – епоха європейського Відродження, географічних відкриттів, у тому числі пов'язаних з країнами Сходу. Наприкінці XVI – початку XVII століть в європейській літературі сформувався філо-орієнталістський (любов до Сходу) напрям. Відтоді, як зауважила Т. Григор'єва, «Схід з його дивовижною мудрістю, силою і красою, на кожному кроці представляється Заходу своїм світорозумінням <...> Захід відчуває виняткову міць людського духу, яку проявив Схід» [54, с. 19]. Письменники створювали образи благородних індіанців, арабів, сіамців. Розчаровані в ідеалах західного світу вони шукали його на Сході, використовуючи східні барви, поліфонічну орнаментику східної мозаїки для прикрашення західної дійсності. Всі ці виразові засоби ставали предметом театралізації композиції, але ж внутрішній зміст залишався накладенням «типово західних уявлень на східну термінологію» [там само, с. 29].

Східний колорит обрамляє твори письменників Відродження. Архітектурна будова роману епохи Відродження рамкова, де рама твору – це сукупне найменування компонентів, що оточують основний текст. Композиційним прототипом обрамленого оповідання вважається форма індійської «Панчатантри», що являє собою дидактичний цикл байок, притч та висловів. Цей класичний зразок обрамленого збірника широко використовувався письменниками Відродження: Дж. Бокаччо («Декамерон»), Г. Мазуччо («Новелліно»), А. Граццині («Вечір трапези»), Маргаритою Наваррською («Гептамерон»), Дж. Чосером («Кентерберійські оповідання»). «Панчатантра» породила у Європі численні збірники повчальних оповідань, в

яких сама «рамка» містила філософські сентенції, а вставлені новели – їхні ілюстрації.

Східними картинами декорували свої історичні твори англійські драматурги XVI–XVII століть: Крістофер Марло (поема «Тамерлан»), В. Шекспір (трагедія «Антоній і Клеопатра»). Великим успіхом користувалися розповіді французьких мандрівників Ф. Берньє, Ж. Таверньє.

Джерелом багатьох західних легенд та алегорій були класичні суфійські твори перського поета Шейха Сааді Ширазі (1184–1291): «Гулістан» («Рожевий сад») і «Бустан» («Фруктовий сад»). Вплив творчості Сааді на європейську літературу є загальновизнаним фактом. Він був одним з авторів, чії твори стали основою для *Gesta Romanorum* – Діяння Римські (славетний середньовічний збірник повчальних оповідань, викладених латиною), переклади його творів вперше з'явилися в Європі у XVII столітті.

Схід вплинув і на формування нової естетичної системи європейського Просвітництва. З XVIII століття починається епоха відкриття Європою літературного світу Сходу, коли вивчення східної культури на Заході вперше набуває глобальних масштабів. Попередниками «Перських листів» Шарля Луї Монтеск'є вважаються «Серйозні і комічні пригоди сіамця» Шарля Рів'єра Дюфрені. Французький філософ, романіст, історик, драматург і поет епохи Просвітництва Марі-Франсуа Вольтер звертався до східної тематики в трагедіях «Заїра» і «Фанатизм або Пророк Магомет» та у філософських оповіданнях «Задіг або Доля» і «Царівна Вавілонська». Доповнити перелік «французького» захоплення Сходом в епоху Просвітництва можна повістю А. Прево «Історія однієї гречанки», а також трагедією спекотних гаремних пристрастей Ж. Расіна «Баязет». Сюжетна лінія останньої перегукується із п'єсою німецького драматурга XVIII століття К. Бретцнера «Бельмонт і Констанца, або Викрадення із сералю», яка є основою лібрето однойменної опери В. А. Моцарта.

Така лідируюча позиція французького літературного класицизму в освоєнні Сходу пояснюється популяризацією казок «Тисяча і одна ніч»,

перше видання яких у 1704 році мало величезний успіх. Автором першого перекладу оповідань перського й арабського середньовіччя, які поєднані історією про перського царя Шахріяра та його дружину на ім'я Шахерезада, є французький сходознавець – Антуан Галлан (1646–1715). Переклад Галлана довгий час вважався зразковим, протягом XVIII століття він поширювався в більшості країн Європи, отримав визнання також на Сході й породив безліч наслідувань та пародій (такі, наприклад, «Contes de Féerie» Антуана Гамільтона, «Альгамбра» В. Ірвінга). Крім перекладу казок «Тисячі і однієї ночі», А. Галлан переклав священну книгу мусульман – Коран. Відкривши для себе Коран німецький поет і мислитель Йоганн Вольфганг фон Гете процитував в своєму «Західно-Східному дивані» такий вислів: «Богу належить Схід, богу належить і Захід». А слова самого поета: «Orient und Occident Sind nicht mehr zu trennen» («Схід і Захід вже більше нероздільні») – стали свого роду маніфестом естетики романтизму.

У XIX столітті спостерігається проникнення східної естетики у західний менталітет, що призводить до якісно нових проявів синтезу культур Сходу і Заходу. Схознавство XIX століття – явище суто європейське. Епоха романтизму представляє цілий ряд імен, які відіграли значущу роль у вивченні історії, літератури, філософії та поезії Сходу. Це: П'єр Тейяр де Шарден (французький теолог, філософ), Фрідріх Максиміліан Мюллер (німецький та англійський філолог, фахівець із загального мовознавства, індології, міфології), Гуго Вінклер (німецький асиріолог і археолог, засновник німецької Передньоазійської спільноти), Рене Генон (французький філософ, який досі залишається впливовою фігурою у галузі метафізики і традиціоналістики). Слідом за А. Галаном перекладом казок «1001 ночі» захопився сходознавець Йозеф фон Хаммер-Пургшталь, якого вважають першим австрійським істориком-орієнталістом. Для нашого дослідження особливо цікавим виявляється те, що Йозеф фон Хаммер-Пургшталь 1856 року у Відні опублікував працю «Історія Кримського ханства під владою Османської імперії» (Geschichte der Chane der Krim unter osmanischer

Herrschaft). В Європі це, можливо, був один з перших перекладів кримськотатарської поезії. Один із віршів у перекладі Хаммера привернув увагу англійських літературознавців, коли 1861 року вірш одного з Гераїв кінця XVI – початку XVII століть був опублікований у Лондоні.

Переклад Хаммера Дивану перського поета XIV століття Хафіза мав великий вплив на творчість Йоганна Вольфганга Гете. Німецького поета надихала алегорична мова східної лірики, її багатозначність («и где слово вечно ново ...» [116, с. 83]), пафос натяку, гра алегоріями, музична орнаментика надзвичайних порівнянь:

Стихии

*Чем должна питаться песня,
В чем стихов должна быть сила,
Чтоб внимали им поэты
И толпа их затвердила?*

*Призовем любовь сначала,
Чтоб любовью песнь дышала,
Чтобы сладостно звучала,
Слух и сердце восхищала.*

*Дальше вспомним звон стаканов
И рубин вина багряный,-
Кто счастливей в целом мире,
Чем влюбленный или пьяный?..*

*Наконец, мы сердцем страстным,
Видя зло, вознегодуем,
Ибо дружим мы с прекрасным,
А с уродливым враждуем.*

Слей четыре эти силы

*В первобытной их природе -
И Гафизу ты подобен,
И бессмертен ты в народе* [43, с. 10–11].

У цих музично-поетичних рядках укладені основні семантичні стихії романтичного мистецтва: любов, сп'яніння любов'ю, протиставлення прекрасного потворному як одвічний конфлікт добра і зла.

Захоплення Й. Гете арабським світом привертає увагу й сучасних науковців. У книзі «Гете і арабський світ» німецька літературознавиця К. Моммзен аналізує вплив Корану на світогляд Й. Гете, підкреслюючи значення казок «Тисяча і одна ніч» у створенні яскравих поетичних образів «Західно-Східного дивану» [228].

Хаммер-Пургшталь також вважається вчителем відомого німецького поета, перекладача, професора східної літератури Фрідріха Рюккерта. Вони разом перекладали з перської фрагменти з «Великого дивану» Румі. У 1822 році Ф. Рюккерт видає книгу наслідувань Хафізу «Oestliche Rosen» («Східні троянди»). Крім названих праць, найбільш важливі книги: «Die Verwandlungen des Ebu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri» («Перетворення Абу-Сеїда або Маками Харірі», 1826 р.), «Nal und Damajanti» («Наль і Дамаянти»), індійська повість з «Махабхарати» (1828 р.); «Schi-King. Chinesisches Liederbuch, gesammelt von Confucius» («Ши-кінг, китайська книга пісень, зібрана Конфуцієм», 1833 р., переклад з латини), «Rostem und Suhrab» («Ростем і Зухраб»), частина перського епосу «Шах-наме» (1838 р.); «Hamasa. Arabische Volkslieder» («Хамаса. Найдавніші арабські пісні, 1846). До самостійних творів Рюккерта на східні сюжети належать «Sieben Bucher morgenlandischer Sagen und Geschichten» («Східні саги і повісті») на мусульманські мотиви (1837 р.) і «Die Weisheit des Bramahnen» («Мудрість Брахмана») – виклад індійського світогляду (1836–1839 рр.). Вірші поета надихнули на створення вокальних збірників («Пісні на вірші Рюккерта», нім. *Rückert-Lieder*) австрійського композитора Г. Малера [122].

Відкидаючи безбарвне прозаїчне життя, романтики зверталися до світу незвичайного, виняткового, який вони знаходили як зовні – у фантастиці, в минулих епохах, екзотичних картинах природи, так і в духовному світі людини, у якому відкривали здатність до сильних та яскравих почуттів. Навчаючись майстерності східного віршування, письменники ХІХ століття поетизували людські почуття, природу, історію. У синтезі мистецтв композитори романтичної епохи віддавали перевагу *музично-поетичним* жанрам.

Поезії «Західно-Східного дивану» набули музичного наповнення у камерно-вокальних композиціях Ф. Шуберта, який саме під впливом Й. Гете звернувся до жанру пісень. *Музично-поетичні* інтерпретації дивану також знаходимо у творчості Ф. Мендельсона, Ф. Шумана, Р. Штрауса, А. Шенберга.

Кожна зі «східних поем» Джорджа Байрона («Гяур», «Корсар») є невеликою *віршованою* повістю, в центрі сюжету якої – доля романтичного героя. Вся увага тут спрямована на те, щоб розкрити внутрішній світ героя, показати глибину його бурхливих пристрастей.

Духом східної філософії пронизані казки німецького поета, художника, композитора Е. Гофмана (така різнобічна діяльність наблизила його до практичного здійснення ідеї синтезу мистецтв). Ідею синтезу культур Сходу і Заходу являє в своєму романі «Генріх фон Офтердиген» німецький письменник, поет, містик Новаліс (Барон Фридрих фон Гарденберг). Цей твір має східну форму обрамленого оповідання, в якому проза «пересипана» *віршами*.

Світ Сходу через *поезію* вивчав при написанні роману «Талісман» англійський письменник – романтик В. Скотт. Як зауважив І. Шайтанов: «В англійських романах Скотт починає міняти композиційну будову, відмовляючись від блискучих оповідних прийомів, які вже давно себе виправдали. Взяті крупним планом, історичні особи дозволяють змінити характер живопису: від побутових і батальних сцен, що характеризують зміст

подій епохи, перейти до її зображення через портрет, заглиблюючись у психологію» [207, с. 101].

Талановитою стилізацією казок «Тисяча та одна ніч» слід вважати книгу новел американського письменника Вашингтона Ірвінга «Альгамбра», після виходу у світ якої Європу і Америку охопила нова хвиля романтичного інтересу до Іспанії. Як зазначила В. Бернацька: «У Ірвінга був особливий дар – те, що приваблювало його увагу, відтворювалося їм на папері з такою любов'ю, з такою поетичною магією, що нікого не залишало байдужим» [20, с. 8].

Творчість В. Ірвінга є прикладом того, як людина Заходу, що займається Сходом, відноситься до Сходу і розуміє його вже не як обиватель Заходу. Протягом тривалого часу письменник жив в іспанській Альгамбрі, а вже у 1851 році до першого видання казкових новелл автор ділився своїми спогадами: «Я ретельно дотримувався місцевого колориту і достовірності, щоб явити цільну, правдиву і живу картину того мікрокосму, в який мене закинув випадок <...> Я старанно прагнув змалювати його напівіспанський, напівсхідний вигляд – в змішуванні героїчного, поетичного і безглуздового; осяяти живим вогнем сліди колишньої краси <...>, переказати химерні й забобонні легенди ...» [28, с. 11].

Як лірична кульмінація серед казок-оповідань В. Ірвінга сприймається «Легенда про троянду Альгамбри», яка оспівує чудодійну силу лютні, що зцілює від недуг та допомагає закоханим Хасінті та Луїсу де Аларкону знайти один одного. Відомо, що «Казку про золотого півника» О. Пушкін написав саме під враженням легенд «Альгамбри». У віршованих рядках поет дослівно відтворив епізод з твору В. Ірвінга «Легенда про арабських звідарів»: «Царь увидел пред собою столик с шахматной доскою...» [155, с. 420]. У О. Пушкіна ми також знаходимо вірші, нав'язані Кораном, перською та арабською лірикою. Індія надихнула В. Жуковського на створення оповідання «Наль і Дамаянти» – поетичного переказу епізоду давньоіндійського епосу «Махабхарата». Епос «Шах-наме» (книга царів)

іранського поета Фірдоусі підказав Жуковському його Східну *віршовану* повість «Рустем і Зораб». О. Фет перекладав російською мовою газелі Хафіза і Сааді. С. Єсенін створив *віршований* цикл «Перські мотиви» і т. ін.

Світ Сходу протягом всього ХІХ століття оновлює та змінює не тільки жанрові, але й сюжетні, композиційні акценти, сприяє виникненню нових стильових напрямів у європейському мистецтві. На початку ХХ століття індійський письменник, поет, композитор, художник Р. Тагор зазначав: «Схід змінить всю картину сучасної цивілізації, вдихаючи в неї життя там, де вона механічна, замінюючи холодний розрахунок людським почуттям і прагнучи не стільки до могутності й успіху, скільки до істини і краси» [54, с. 17].

Імпресіоністичний стиль французького живопису багато в чому складався під впливом позаєвропейського мистецтва. Імпресіонізм зламав традицію сценічної організації простору, «публіка вже не бачила обраних місць, скомпонованих мотивів, до яких вона звикла, традиційні лінії були замінені широким мазком і хиткими контурами» [73, с. 14].

Підхоплюючи рефлексію літературної творчості, художники-імпресіоністи *поетизували* пейзаж. На полотнах К. Моне, К. Піссаро, А. Сіслея природа розкриває всю свою красу і поетичність, «це поезія, виражена гармонією правдивих фарб» (Піссаро о Моне) [73, с. 23]. Зображуючи один й той самий пейзаж чи його окремих елементів у різні часи доби (місяця, року), імпресіоністи милуються грою барв, начебто уподібнюючи його дорогоцінному алмазу, грані якого (в залежності від інтенсивності сонячного світла) постійно змінюють відтінки та кольори. Змінюється і метод живопису, драматургія стає жертвою насолоди враженням.

Керуючись значною мірою особливостями східного світосприйняття, змінюється і європейська система кольорознавства постімпресіоністів. Залишивши європейську цивілізацію, П. Гоген створив свій чарівний світ за допомогою яскравих барв Полінезії («Таїтянки»). Під враженням подорожі Алжиром у 1906 році, А. Матісс захопився лінійними орнаментами

мусульманського Сходу у формі арабесок («Накритий стіл – червона гармонія»). Вплив півдня позначився й в інтенсифікації барвистої палітри П. Боннара. Дуже емоційно та поетично звучать слова – перші враження художника від Середземномор’я: «Наче я опинився серед казок “Тисяча і одна ніч”. Море, жовті стіни, рефлекси, такі ж барвисті як і світло ...» [73, с. 123].

Майже всі південні пейзажі П. Боннара («Середземноморський пейзаж», «Пейзаж Каннат з червоним дахом», «Квітуче мигдальне дерево») вражають відчуттям казковості: «Фарби в них переливаються як дорогоцінне каміння: виблискують холодні смарагдово-зелені тони дерев і трави, пісчані пляжі і дороги <...> Це гімн квітучій землі, її красі» [там само].

Серед європейських художників XVIII–XX століть, в творчості яких простежуються ознаки орієнталістики, – Ж. Енгр, Ж. Жером, О. Верне, Е. Делакруа, Р. Ернст. Східні сцени, пейзажі присутні в творчості російського майстра живопису та літератури В. Верещагіна, філософа, містика М. Реріха; кримського вірменського художника-мариніста І. Айвазовського та багатьох інших.

Як якісну трансформацію орієнталізму слід сприймати й *поетичний* символізм Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме, який отримав матеріалізацію в *музично-поетичних* композиціях К. Дебюссі і М. Равеля.

Дуже цікаво спостерігати як *художній* імпресіонізм проектується на *музичну* творчість. Доречним буде процитувати фрагмент з офіційного відгуку Академії мистецтв на сюїту К. Дебюссі «Весна»: «Перебільшене відчуття колориту змушує його (Дебюссі) забувати про важливість точного малюнка і форми ...» [219, с. 37]. Пізніше, програмну назву своїх фортепіанних прелюдій композитор буде підписувати знизу, як художнє полотно. Водночас, у такому синтезі мистецтв відбувається зустріч культур. У поєднанні з музичними іспанізмами; інструментальним живописом М. Римського-Корсакова (які розглядаються в наступних розділах)

народжується інструментальний імпресіонізм творчості французьких композиторів.

Отже, розглядаючи діалог «Захід-Схід» із урахуванням філософських парадигм обох світів, його послідовна історична ретроспектива презентує низку значущих явищ. Вектор всередині зазначеного дискурсу, спрямований із Заходу на Схід, призводить до народження орієнталізму – напряму, який, першою чергою, продукує переформування естетики європейського літературного та образотворчого мистецтва.

Висновки до 1-го розділу.

Діалог є основою людського буття. Діалогічна екзистенція, починаючи зі стародавніх часів й по сьогодні, залишається однією з провідних сфер філософського знання.

Філософський підхід до проблеми діалогу надає розуміння того, що тільки за умови збереження морально-етичних цінностей утворюється можливість такої діалогічної комунікації, що має стати потенціалом як для розвитку окремих національних культур, так й подальшого їх входження у континуум загальносвітової культури.

Окремою темою діалогічного дискурсу залишається питання культурної взаємодії між Сходом та Заходом. Одним з механізмів подолання кордонів між культурами Сходу та Заходу є рецепція культурного семіозу Сходу Західною цивілізацією, що за своєю природою прагне екстраспекції всередині діалогу «Я-Інший». Одним із наслідків такої рецепції стає орієнталізм та його якісні прояви у сфері мистецтва.

На прикладі орієнтальних літературних та образотворчих рефлексій творчості В. Гете, Е. Гофмана, В. Скотта, В. Ірвінга, К. Моне, А. Матісса, П. Бонара (та багатьох інших європейських митців) можемо спостерігати як під впливом семантики арабського Сходу, суфійської лірики, поезії стародавньої Індії, текстів Корану народжувалися найкращі витвори

мистецтва Відродження, Просвітництва; у просторі Романтизму та Імпресіонізму набували якісних трансформацій прояви синтезу мистецтв.

Саме у такому феномені культури як мистецтво поступово відбувається зближення культур Сходу та Заходу як взаємодоповнюючих – комплементарних протилежностей.

Джерела до першого розділу

1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241.

РОЗДІЛ 2

ФЕНОМЕН ДІАЛОГІЧНОСТІ «ЗАХІД-СХІД» У ПРОЦЕСІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві

Що стосується музично-історичного процесу, то факт початкового діалогічного розвитку культур Сходу і Заходу є беззаперечним. Традиційно історія становлення західноєвропейського музичного мистецтва сягає часів стародавньої Греції. Проте багато в чому вона йшла за музичною культурою Сходу.

Створення епосу, хорової лірики, трагедії, драми, комедії, становлення музично-естетичних поглядів – ось далеко не повний перелік досягнень стародавнього Єгипту, Шумеру, Вавилону та інших давньосхідних цивілізацій.

Музичні інструменти пантеону богів давньої Греції фігурували ще в єгипетських папірусах, що дійшли до нових часів з епохи середнього царства (XXI–XVIII ст. до н. ч.). Струнні (ліра, кіфара), духові інструменти (флейта, авлос), шумовий сістр, зображені на фресках давньогрецьких палаців крито-мікенського періоду, наявні в єгипетському фресковому живописі періоду стародавнього царства.

В умовах музичної культури давньосхідних країн розвивалися музично-філософські та музично-теоретичні погляди, формувалися вчення про лади та інтервали. Шумери, вавилоняни пов'язували музику з числовою містикою. Саме шумеро-вавилонській культурі належить першість у створенні та оформленні астрономії, астрології, математики, геометрії та музики як математико-акустичної системи [94, с. 14].

Як стверджував Г. Орлов, за межами Заходу окремі тони та інтервали, звучання інструментів, ритмічні і мелодійні формули здавна наділялися своєрідними космогонічними конотаціями. Вони пов'язувались з чотирма

природними стихіями, із певними годинами дня і ночі, днями тижня, порами року, із небесними тілами і т. ін. [144, с. 119].

Грецька культура розвинула та збагатила первинно усвідомлені та розроблені в країнах Стародавнього Сходу музично-поетичні досягнення, головною особливістю яких є симбіотичне поєднання музики з поезією, танцем, драматичним дійством. Елементи античної драми були закладені ще в містеріях (за висловом Геродота «Страстях») Стародавнього Єгипту. «Страсті» на честь Осіріса та Ізиди (як і грецька драма) мали яскраво виражений демократичний характер і проводилися в 16-ти великих містах Єгипту, збираючи майже все населення. Кожен присутній переживав дію, занурюючись у стан партиципації, оплакував померлих близьких, рідних, сподіваючись на їх воскресіння.

Особливості демократичної музично-поетичної культури відобразилися і в драматичних виставах Шумеру та Вавилону. Жінки під супровід флейт співали жалібні пісні на честь загиблого юного бога Таммуза. У Вавилоні намічаються й контури майбутнього грецького міфу про Орфея, а саме сходження богині кохання Іштар у пекло на пошуки чоловіка. Характерна деталь: воскресінню мертвих, за переказами вавилонян, допомагає гра на духовому інструменті – флейті. Саме міф про Орфея, який прославляє чарівну силу музики, стане сюжетною основою європейського оперного мистецтва, починаючи з Флорентійської камерати (1580 р.). На сюжет «Орфея» створено понад 50 опер. Серед них: «Еврідіка» Я. Пері і Дж. Каччіні, «Орфей» К. Монтеверді, оперна дилогія «Орфей» Р. Кайзера, «Орфей і Еврідіка» Дж. Царліно та І. Фукса. Після реформаторського «Орфея» К. Глюка з'явилися опери І. Наумана, Й. Гайдна. З музичних втілень теми Орфея в XVII–XVIII століттях – мелодрама Є. Фоміна; у XX ст. були створені камерна опера А. Казелли «Сказання про Орфея», опера Е. Кшенека «Орфей», опера-мініатюра Д. Мійо «Нещастя Орфея», балет І. Стравінського «Орфей».

Співіснування різних культур є характерним як для елліністичної Греції, так і для музичного життя Римської імперії. Задаючись питанням «Що таке еллінізм?», В. Тарн зазначав, що з одного боку, це нова культура, що увібрала і грецькі, і східні елементи; з іншого – продовження традицій давньогрецької цивілізації; ще з іншого – давньогрецька цивілізація в нових умовах, «всі ці теорії мають рацію, однак жодна не охоплює всієї істини» [183].

Елліністичний світ був створений походами Александра Македонського. Александр передовсім проголосив єдність і братерство народів. Завдяки впевненості у можливості світового єднання культур, йому вдалося створити гуманістично-екзистенційний світ. За зауваженням О. Прицака, Македонського надихнуло зенонівське бачення світу, у якому всі люди мають бути рівними членами, «громадянами однієї Держави безвідносно до расових чи суспільних відмінностей, підпорядковуватися винятково загальному запові гармонії *Універсуму*, об'єднуватися єдиним суспільним життям не примусово, а за велінням серця, тобто (як він це розумів) *Любов'ю*» [152, с. 132].

Змішання східної та грецької цивілізацій призвело до толерантного еkleктизму не тільки в живописі, архітектурі, філософії елліністичної доби, але й у музичній творчості. Виконання пантомім відбувалося під супровід інструментального ансамблю, у якому брали участь кіфареди з Греції, віртуози з Сирії та Вавилону, співці з Александрії, андалузькі танцівниці із кастан'етами.

Історичні події пізньоантичної доби, зокрема тема завоювань Індії Александром Македонським, – згодом неодноразово знаходили втілення в оперній творчості європейців: «Поро, король Індії» Г. Генделя, «Поро» К. Глюка, «Клеофіда» І. Хассе, три опери «Александр в Індії» авторства Ф. Арайї, Б. Галуппі, Л. Керубіні.

У процесі формування культури раннього середньовіччя важливим виявився сам шлях нової релігії – християнства, що поширювалось зі Сходу,

з елліністичної Іудеї, через Єгипет, Сирію, Вірменію. Конструктивні основи західного церковного співу також були принесені зі Сходу, адже і сам принцип співу по голосах, і розуміння голосу як певної мелодійної моделі вже були сформульовані в сирійсько-єгипетській традиції та достатньо розроблені греками [94, с. 46].

Ранньохристиянська музика успадкувала прийоми псалмодії з ритуального співу стародавньої Іудеї. Як відзначав Ф. Колесса: «... виявляється, що єврейська літургічна музика має дуже близьке споріднення з григоріанським співом західної церкви» [90, с. 398]. Мелізматичний склад релігійних монодій (наприклад, широко розспіваних аллілуй) походить з корінних мелізматичних музичних традицій Сирії, Вірменії, Єгипту. Виконавські традиції християнського співу – антифон і респонсорій – склалися також під впливом східних зразків.

Весь накопичений раннім християнством культовий музичний матеріал згодом стає основою як східної (православної), так і західної (католицької) літургій. Музичне мистецтво католицької церкви, яка свого часу призвела до негатиї східної мелодичної мелізматики, формує професійну загальноєвропейську музичну культуру, диктуючи жанри композиторам провідних творчих шкіл епохи Ренесансу. В середині епохи народжується опера. Саме в розвитку цього жанру ми можемо спостерігати за рекурсією двоєдності «Захід-Схід» з її якісними трансформаціями в музично-творчому процесі.

Яскравим прикладом нівелювання кордонів між Сходом і Заходом є культура Піренейського півострова. Говорячи про формування іспанської музичної культури, неможливо оминати арабських впливів в іспанській музиці. Загальновідомий є факт, що Кордовський халіфат, який існував з 756 до 1031 року⁸, був потужним культурним центром. При дворі халіфів збиралися вчені, поети, музиканти. Після того, як Сицилія і Іспанія були

⁸ З 1031 року Кордовський халіфат розділився на декілька федеральних держав, серед яких був Гранадський емірат, що проіснував до 1490 року.

завойовані мусульманами у VIII столітті, вони стали центрами мусульманської цивілізації. Існує версія, що пісні трубадурів мають мусульманське походження [52, с. 9].

На півдні Франції перші прованські поети-трубадури, які багато в чому наслідували традиції арабських музикантів, почали свою активну діяльність наприкінці XI століття. Коли на південному заході Європи, подібно як в арабському світі, виникає культ дами, семантика музично-поетичних жанрів (таких як альба, пастурель, серена та ін.) наповнюється мріями про далеку кохану, оспівуються щасливе кохання чи біль від розлуки.

З XIV століття в європейській музичній культурі відбувається асиміляція жанрів іспанської танцювальної музики, кульмінація і популярність якої сягає у барокову епоху. Серед такого розмаїття, як сарабанда, пасакалія, хота, сегіділья, хабанера, знаменитий іспанський танець фолія був одним із безумовних лідерів у композиторській творчості. Його мелодію використовували: А. Вівальді, Ф. Джемініані, А. Скарлатті, К.-Ф. Е. Бах та ін.

У попередньому розділі йшлося про захоплення європейців творчістю східних митців, зокрема творами перського суфія Аль-Газали. У книзі «Відродження богословських наук» Газалі зазначив, що у містичних ритуалах ордену дервішів музичне оформлення набуває особливого – загостреного сприйняття: «Те, що на Заході відомо як “Болеро” Равеля, в дійсності є переробкою однієї із таких спеціально складених композицій» [70, с. 183] (музичним іспанізмам присвячена окрема стаття нашого дослідження).

Відомо, що в Італії, в умовах раннього Відродження тембри, регістри, співвідношення звучності в інструментальних ансамблях відповідали східній, зокрема арабській, манері використання музичних інструментів (які, до речі, також були запозичені в арабів під час хрестових походів). Успадкування у побудові вокально-інструментальних композицій трубадурів і труверів (а саме, чергування вокального виконання з інструментальним вступом та

інтерлюдіями), поступова орієнтація мелодики (ритмічна свобода, хроматизація) спостерігаються вже у XVI столітті.

Ретроспектива оперного мистецтва європейського бароко і класицизму містить безліч прикладів втілення елементів Сходу. Orient, який зі самого початку виникнення виконував суто театральну-декоративну функцію, згодом набуває нових функціональних та семантичних значень. З одного боку, східні персонажі своїми чуттєво-емоційними зовнішніми рисами сприяли підсиленню контрастної драматургії жанру. Щось «неєвропейське» сприймалось як гротескове зі зловісним або комічним відтінком [81, с. 46]. З іншого – гуманні вчинки шляхетних правителів Сходу ідеально відповідали етичному спрямуванню жанру опери. Така тенденція спостерігається як в операх-seria, так і в жанрі комічної опери. В основі перших італійських монументальних історичних опер представника неаполітанської школи XVIII століття – Алессандро Скарлатті фігурують сюжети, пов'язані зі Сходом («Тиберій – імператор Сходу», 1702 р.). Історія кохання татарського хана Тамерлана до Астерії, доньки захопленого ним у полон турецького еміра Баязета (за п'єсою Ж. Падона «Тамерлан, або смерть Баязета», 1675 р. і М. Дюма «Візантійська історія»), озвучена в опері А. Скарлатті «Великий Тамерлан» (1706 р.). Той самий сюжет у подальшому стає основою для однойменних опер Г. Генделя, Ф. Гаспаріні, Г. Телемана. У комічному ключі вирішена опера К. Глюка на східний сюжет – «Неочікувана зустріч» (1764 р.), за п'єсою д'Оренваля «Пілігрими в Мекку». За мотивами казок «1001 ніч» у 1761 році К. Глюк склав комічну оперу «Одурений каді».

Що стосується арабських казок «1001 ніч», то (як вже було відзначено раніше) сюжетні лінії цього оповідання дуже інтенсивно популяризуються в Європі ще з початку XVIII століття. Чим пояснюється така популярність? Й які ж сенси свідомо чи мимоволі відкриває для себе західний читач, письменник, художник чи композитор, коли займається відтворенням – стилізацією мотивів цього східного сюжету? На нашу думку, ключем до розв'язання цих запитань є зауваження англійського письменника, поета та

критика Роберта Грейвса, який писав: «Західні вчені, схоже, навіть не знають про те, що популярні казки “1001 ночі” є суфійські за змістом, і що арабська назва цієї книги “ألف ليلة وليلة” (“Alf Layla W Layla”) являє собою закодовану фразу, яка вказує на основний зміст і сенс цієї збірки, і може бути перетворена в іншу фразу – “Джерело оповідань”» [52, с. 7].

Після К. Глюка, казки перського й арабського середньовіччя стають джерелом оповідань для музичного світу як Сходу, так і Заходу. Показові в цьому плані: комічна опера П. Корнеліуса «Багдадський цирульник» (1858 р.), зінгшпіль К. М. Вебера «Абу Гассан» (1811 р.), симфонічна сюїта М. Римського-Корсакова «Шехеразада» (1888 р.), однойменна вокальна поема⁹ М. Равеля (1903 р.) і т. ін.

Починаючи із XVII століття Європу охопила справжня «східна епідемія» – хвиля інтересу до турецького сходу. Повальне захоплення всім турецьким, як-от кава, тканини, національні костюми, килими, ювелірні прикраси і навіть тюльпани – все це повністю поглинуло найбільші культурні центри Європи. Усіма цими елементами декорують театральні сцени, які запроваджують моду на східно-турецькі сюжети. Так, в Італії досить популярною була п'єса Просперо Бонареллі «Соліман» (поставлена у 1610 р.). У Німеччині похід турків на Відень знайшов своє відображення в шестиактній драмі Лукаса фон Бостеля «Кара Мустафа» (1682 р.) з музикою Іоганна Франка. Зінгшпіль відомого оперного композитора Іоганна Гассе «Соліман» став зразком для багатьох наступних розробок турецьких сюжетів.

Значний розвиток «тюркізми» отримали в італійській опері-buffa. Першою в цьому жанрі можна вважати «Легідну рабиню» Дж. Маккарі, прем'єра якої відбулася у Венеції (1744 р.). У Франції турецькі сюжетні орієнталізми запроваджені театром «Опера comique», на сцені якого у 1761 році була поставлена опера П. Монсінї «Одурений каді» (в 1783 році на цей самий сюжет створив свою оперу-буффа К. Глюк). 1766 року побачила світ

⁹ «Шехеразада» М. Равеля – цикл для голосу та оркестру, що складається з трьох поем: «Азія», «Зачарована флейта», «Байдужий» на тексти французького поета Трістана Клінгзора (1876–1966).

опера-buffa «Звільнена рабиня» з музикою Н. Йомеллі. В ній однією з головних сюжетних ліній була втеча із султанського палацу двох закоханих. А наприкінці XVIII століття німецький драматург Х. Брецнер написав славнозвісне лібрето «Викрадення із сералю», за яким створювали опери такі композитори: І. Андре, В. А. Моцарт, К. Діттерс, і Ю. Кнехт. П'єса Х. Брецнера спирається на мотиви, неодноразово використані в літературі. Серед її попередників – англійські комічні опери «Полонянка» (1769 р.) і «Султан, або наглядач в сералі» (1775 р.) А. Бікрстаффа.

Завдячуючи діалогу культур «Захід-Схід», нові епохи породжують нові семантичні парадигми не тільки музично-поетичного, але й інструментального орієнталізму. Починаючи з XVIII століття відбувається вплив східного інструментарію на оновлення складу європейського оркестру. Яничарська музика, асимілювавшись на іншонаціональному ґрунті, сприяла зародженню такого явища в європейській культурі як *Janitcharenmusik*¹⁰. Екзотичні турецькі ефекти відтворювались клавірними музичними інструментами з прикріпленими до них барабанчиками та дзвіночками. Великий барабан, тарілки використовували задля посилення ритмічної основи європейського оркестру. Ці інструменти входять до складу історичного оркестру Туреччини – «Мехтер», що існує з часів Османської імперії. Головні атрибути оркестру: барабан – символ сонця, прапор і бунчук – символи влади і незалежності. Крім цих інструментів, музиканти «Мехтер» грають на чевгене – своєрідній палиці, на вершині якої закріплені півмісяць і близько десятка дзвіночків. Завершує хід музикант, який грає на великому барабані – кьосе. Використання ударних і духових, що асоціюються з турецькими барабанами, трубою, зурною; трикутника, що імітує звучання дзвіночків виявляються в творах французького композитора Ж. Б. Люллі (в

¹⁰ *Janitcharenmusik* (нім.), *English Janissary Music* (англ.), *French Musique des Janissaires* (франц.) – назви інструментальних ансамблів, поширених в Європі у XVIII–XIX ст., склад яких було розширено групою ударних інструментів, запозичених з турецького військового оркестру *mehter* (мехтер) [226].

«Турецькій церемонії» для постановки комедії Жана-Батиста Мольєра «Міщанин – шляхтич», у характеристиці дамаської чарівниці в опері «Арміда»), в операх К. Глюка (характеристика степових кочівників – «Танець скіфів» – в «Іфігенії в Тавриді», увертюра до опери «Непередбачена зустріч»). Переінтонування елементів Janitcharenmusik простежується не лише в оперних творах, а також в інструментальній музиці наступних епох. Прийоми динамічного і тембрового наростання, потовщення тембрової вертикалі та динаміки, властиві драматургії маршових композицій «Мехтер» для створення ефекту наближення, після «Турецької церемонії» Ж. Б. Люлі надалі використовували композитори різних епох, творчих шкіл та напрямів: В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Е. Гріг, Р. Вагнер, К. Дебюссі, М. Равель, Д. Шостакович та ін.

Орієнтальні фонічні ефекти Janitcharenmusik органічно урізноманітнили жанрову палітру творів віденських класиків. Хрестоматійними прикладами такого плану є: імітація прийомів яничарської музики у знаменитому рондо *alla turca* В. А. Моцарта (фінал фортепіанної сонати №11), в II частині «Військової симфонії» Й. Гайдна, а так само в «Турецькій сюїті» М. Гайдна і «Турецькому марші» Л. ван Бетовена (з музики до «Афінських руїн» за п'єсою А. фон Коцебу). Окрім маршу, з музики до «Афінських руїн», можна згадати хор дервішів, який також має яничарський колорит. Відомо, що талановиті піаністи XIX століття А. Рубінштейн, К. Сен-Санс були авторами транскрипцій «Турецького маршу» Л. ван Бетовена і з особливим блиском виконували їх у своїх сольних концертах [6].

Захоплення турецькою тематикою пронизує творчість В. А. Моцарта. В основі його першої опери-зингшпілю «Заїда» на лібрето І. Шахтнера покладено східний сюжет (дія відбувається в Туреччині). Останній номер опери – марш – має яничарську атрибутику. На тлі активного, ритмічного акомпанементу струнних *collegno* гобой (*solo*) імітує звучання турецьких духових інструментів. Використання такого фактурного прийому створює

оманливе враження, начебто соло гобоя звучить у супроводі маленьких барабанчиків, але насправді вони відсутні в партитурі.

Дослідник творчості В. А. Моцарта М. Бріон, розповідаючи про оперу «Викрадення із сералю», зазначав: «турецькі опери, комедії та романи були в моді вже в 1600 році. І якщо ми хочемо повернутися до витоків “Викрадення”, то варто згадати також “Паломників в Мекку” Данкура і Глюка, венеціанську оперу “La Finta Schiava”, поставлену в 1774 році, і англійську комічну оперу “Полонянка”, що належить приблизно до того ж періоду» [24, с. 49].

Партитура увертюри до опери «Викрадення із сералю» включає парний склад духових інструментів, а також флейту-пікколо, литаври, німецький барабан, трикутники, тарілки, великий барабан і струнні інструменти. Більше того, типовий для яничар прийом гри на великому барабані – калаталом і прутом – посилює турецький колорит музики. Яскрава і жвава увертюра опери відразу ж привертає увагу розкішним орієнтальним колоритом. Кришталеві звуки трикутника асоціюються з ніжним передзвоном, який виникає при легкому струшуванні яничарського чевгене. Умовно східним колоритом відрізняється і хор яничар, що звучить в опері двічі (у фіналах 1-ї та 2-ї дій). Усе це свідчить про те, що захопленість В. А. Моцарта турецьким музичним інструментарієм, майстерне інтегрування елементів Мехтеру в музичний живопис своїх партитур призводить до нового для того часу колористичного оновлення та вдосконалення європейського оркестру.

Німецький поет європейського Просвітництва – Йоганн Вольфганг Гете, пристрасний шанувальник моцартівської музики, почувши цю оперу, писав: «Всі наші прагнення до простоти і самообмеження виявилися марними, коли з’явилося “Викрадення з сералю” Моцарта» [50, с. 427]. Слова Й. В. Гете доповнюють і враження першого біографа В. А. Моцарта, богемця Франца Немечека, який був присутнім на перформансі опери в Празі (1783 р.): «... я був свідком того ентузіазму, який вирував у Празі як серед знавців, так і серед профанів. Немов все те, що люди знали і слухали тут до

теперішнього часу, зовсім не було музикою. Всі були в чудовому захваті. Всі захоплювалися новими гармоніями, оригінальними, ніколи раніше нечуваними партіями духових інструментів» [24, с. 50]. В наведеному вислові Ф. Немечека привертає увагу словосполучення «новими гармоніями». Безсумнівно, ці нові гармонії виникли під впливом елементів турецького Мехтеру. Водночас постає питання, яким чином відбувається вплив саме на гармонію моцартівської партитури? Адже відомо, що східна музика монодична за своєю природою! Відповідь полягає у тому, що в творчості В. А. Моцарта ми спостерігаємо народження нової для того часу парадигми музичного орієнталізму. Архітектура східного оркестру, яка по суті є багатоголосною інструментальною монодією, підживлює, орнаментує новими фонічними забарвленнями європейську оркестрову «архітектуру». Віднині музичні східні «спеції» підсилюватимуть *кolorит* оркестрових партитур, який своєю чергою розцвічує європейську вертикаль. Таким чином відбувається синтез, за якого *геометричний орнамент* східної культури формує *орнаментальну геометрію* західної. І це – нова сходинка діалектичної формули теза – антитеза – синтез для розуміння діалогу Захід – Схід у музичній творчості. Вона виникає в контексті європейського бароко та через Просвітництво веде до романтично-імпресіоністичного майбутнього у мистецькому просторі.

Про участь обох світів у формуванні естетики XIX століття зазначав Г. Ф. Гегель: «Батьківщиною форми романтичного мистецтва є обидві півкулі: Захід – втеча духу в його суб'єктивний світ, і Схід – перше розширення свідомості, яке прагне звільнитись від кінцевого» [40, с. 269]. Традиційна східна метроритмічна система, заснована на грі ритмів та тембрів поза інтонаційно-мелодичною канвою ¹¹, вивільняє та порушує пропорційність та симетрію європейського ритмічного моделювання. І дуже влучно зауважила О. Чернишева: «Європа сприймає час як розподіл. Досвід

¹¹ Дослідник арабської музичної культури К. Кузнецов, спираючись на музично-теоретичний трактат арабського вченого Аль-Фарабі, звернув увагу на неприпустимість ритмічної одноманітності [110, с. 278].

східної музики, навпаки, передбачає не інтелектуальне маніпулювання, а споглядання, вона пропонує слухачеві перебувати в часі, а не боротися з ним» [203, с. 26]. Те, що музично-лінгвістична свідомість романтичної епохи збагачується такими явищами, термінами, словосполученнями, як: колорит, фонізм, альтерована гармонія, потенційна гармонія, колорит, безкінечна мелодія (і т. ін.) – безумовно почасти є наслідком інтегрування східної музичної естетики у сталі конструкції європейського професійного музичного мистецтва.

Повертаючись до В. А. Моцарта, слід зауважити те, що у зингшпілях «Викрадення з сералю» та «Чарівна флейта» композитор вдосконалює етичне спрямування жанру «опера», використовуючи в сюжеті елементи східного суфійського вчення.

Остання опера В. А. Моцарта була створена «на хвилі» такого європейського руху як масонство (у 1785 році композитор вже був ініційований в ступінь майстра-масона). Ідріс Шах назвав суфізм східним батьком масонства, доводячи, що воно увібрало в себе деякі суфійські практики, сутністю яких є досягнення внутрішньої гармонії, яка відкриває людині шлях – тарікат (суфійський термін) до моральної чесноти. А. Ейнштейн відзначив, що масонство для В. А. Моцарта першою чергою є «втіленням прагнення до морального очищення ...» [215, с. 90].

Кожен герой опери «Викрадення із сералю» – шляхетна постать. Паша Селім – уособлення «природної» людини, вільної від помсти: «Немає нічого жахливішого, ніж помста, бути людяним, добрим і вміти безкорисливо прощати – це висока здатність душі» – звертається Селім до закоханих у фіналі опери [50, с. 426]. Розуміння долі та обов'язків людини зближує В. А. Моцарта з Й. В. Гете, з його концепцією, сформульованою в поемі «Божественне»:

*Благородною будь,
Добротворною будь, людино!
З-помежи суцього*

На всій землі

Це єдине тебе

У житті вирізняє [42].

Цей гетевський заклик співзвучний повчанням Зарастро, який звертається до Таміно в зінгшпіль В. А. Моцарта «Чарівна флейта» (П д., №15): «У цих священних залах не знають помсти; і якщо людина падає, саме кохання повертає її до виконання обов'язку. Підхоплений рукою друга, він потрапляє, задоволений і радісний, в кращий світ. У цих священних стінах, де людина любить людину, немає щілини, в яку міг би прослизнути зрадник, тому що тут прощають ворога. Той, хто не зрозумів цього уроку, не гідний називатися людиною» [229, с. 233]. Таким є гуманізм В. А. Моцарта і Й. В. Гете, віра в людяність, шляхетність серця і розуму, переконаність в тому, що людина через любов і доброчесність може досягти висоти духу.

«Викрадення з сералю», «Чарівна флейта» вирішені засобами комічного жанру, «у тих колах, де звичною справою були розваги і легковажність, суфійське вчення проявляло себе за допомогою музики і танців, воно використовувало романтичні і чарівні казки. І особливо гумор» [70, с. 57]. І як зазначила В. Конен згодом «родовий зв'язок орієнтальних музичних тем із казково-фантастичним та екзотичним колом образів надовго визначив їхнє трактування в рамках європейської композиторської творчості» [95, с. 397].

Гумор, сміх, іронія насичують поезію та прозу не менш видатного діяча німецького Просвітництва – К. М. Віланда. Східні казки, зібрані письменником у книзі «Джінністан» [233] (у фольклорі мусульманських народів так називається казкова країна джинів), стають сюжетною основою для опери «Чарівна флейта». Автором лібрето є антрепренер одного з театрів віденського передмістя Еммануель Шиканедер (з яким В. А. Моцарта єдали дружні стосунки). І композитор, і лібретист зуміли створити жанр, що істотно відповідав духу епохи, використовуючи надприродне, здавалося би поезію *нереального*. Проте яка глибока ідея закладена в цьому екзотично-

феєричному сюжеті – бажання *реального* поєднання обох світів! Поєднання задля позбавлення від руйнуючих людську гідність рис, якими є брехня, страх, змови, погрози.

За задумом авторів дія опери розгортається на тлі, декорованому орієнталізмами. Трон цариці Ночі був прикрашений палаючими зірками; оповита трояндами альтанка її доньки Паміни стояла посеред саду, дерева в ньому були розташовані у формі підкови; сцена прикрашена пальмами, пірамідами [24]. Багато символіки і в сюжеті самої опери, тут на кожному кроці переплетені елементи західного і східного світів: давньоєгипетського (храм Осіріса та Ізиди), давньогрецького (випробування мовчанням, магія музичних інструментів), німецького (персонажі – птахолови).

Один з головних героїв опери – верховний жрець храму Осіріса та Ізиди названий на честь реальної історичної особистості – давньоіранського пророка і жерця Заратустри (Зороастра, в опері – Зарастро). За ім'ям пророка отримала назву релігія – зороастризм, поширена ще в давнину і ранньому середньовіччі в Середній Азії, Ірані, Азербайджані, в країнах Близького та Середнього Сходу. Згідно зороастризму мета світового процесу – перемога добра над злом – досягається розвитком подій в цьому світі. Особлива роль належить людині, яка володіє свободою вибору. У своїх піснях-проповідях Заратустра відокремлює добро і зло як дві існуючі у світі природи, які не мають між собою нічого спільного. Обов'язком людини задля особистого порятунку є не стільки молитви й обряди, скільки спосіб життя. Таке розуміння призначення людини зближує зороастризм із суфізмом. Також суфійське поклоніння природі народилося під впливом вчення Заратустри. Основними знаряддями у боротьбі зі злом, згідно зороастризму, є добра думка, добре слово, добре діло. Зарастро в опері В. А. Моцарта – жрець сонця, втілення чесноти.

«Чарівна флейта» надзвичайно романтична опера. У ній стають зрозумілими всі таємниці неспокою серця і вже присутні всі романтичні теми. Символізм «Чарівної флейти» романтично піднесений. Співзвуччя імен

головних героїв опери (Таміно – Паміна; Папагено – Папагена) символізує гармонію закоханих, які призначені один одному долею. Композитор і лібретист, підготувавши для них безліч випробувань, такою римованою формулою вже заздалегідь передбачають щасливу розв'язку дії, в якій сповідують релігію кохання. І ця сповідь знов відсилає нас до аль-Газалі, який, цитуючи суфійського ученого Маліка ібн Динара писав: «Подібно до того, як разом літатимуть птахи з однієї зграї, з'єднуються і дві людини, які мають спільні властивості» [70, с. 184].

Мотиви музично-поетичної філософії Моцарта – Шиканедера відразу ж були підхоплені видатним поетом німецького Просвітництва Й. В. Гете. Його вразила та схвилювала велика кількість піднесених алегорій «Чарівної флейти»: «Сюжет “Чарівної флейти” цілковито відповідав людському ідеалу Гете, який втілений у “Вільгельмі Мейстері”. Автор “Орфічних поем” та “Не кажи про це нікому, крім мудреців” упізнавав свою доктрину в заповідях Заратустри» [24, с. 85].

В майбутньому доля іранського пророка надихнула німецького поета, композитора Фрідріха Ніцше на написання філософського роману «Так говорив Заратустра. Книга для всіх і ні для кого» (нім. Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, 1883–1885 pp.). За його мотивами створена ораторія британського композитора Фредеріка Деліуса «Меса живих». Густав Малер включив до складу Третьої симфонії «Північну пісню» Заратустри. Завдяки симфонічній поемі Ріхарда Штрауса «Так говорив Заратустра» творчістю Ф. Ніцше зацікавився Б. Барток [187, с. 68].

«Чарівна флейта» породила новий популярний жанр. Автор книги «Моцарт» М. Бріон наводить приклади наслідувань їй на віденських сценах: «Благодійний дервіш» Б. Шакка і Ф. Герля, «Дзеркало Аркадії» Ф. Зюсмайра, «Чарівна стріла» Й. Лікля, «Вавілонські піраміди» І. Галіуса-Медерича. Як продовження «Чарівної флейти» В. Моцарта, там же у Відні в 1798 році, німецький композитор Петер фон Вінтер напише оперу «Лабіринт або боротьба зі стихіями» (нім. Das Labyrinth oder Der Kampf mit den Elementen). І

знову автором лібрето є Е. Шиканедер, і знову сюжетна основа всіх наведених творів – «Джинністан» К. М. Віланда.

Шедевром поетичного мистецтва К. Віланда стала поема «Oberon» (1780 р.). Написана легкими, прекрасними віршами, вона повернула до життя традиції лицарського роману та італійського епосу в поєднанні зі світом комедій В. Шекспіра і народних легенд. Сюжет «Оберона» вже у наступну романтичну епоху надихнув К. М. Вебера на написання однойменної опери. Спираючись на філософію моцартівської «Чарівної флейти», на її композиційні особливості (драматургія «Оберона» будується на контрастах, змінах ситуацій і настроїв), органічно поєднуючи поезію, гумор, лірику, мрійливість, К. Вебер стверджує тему кохання та вірності. Опера також прикрашена орієнтальною екзотикою. Так, задля характеристики гаремних вартів К. Вебер звертається до справжнього східного наспіву [95, с. 373].

Значним є той факт, що через роки після створення останньої опери В. А. Моцарта, символи, яким він надав життя, продовжили своє існування. Напевно, не було б «Чарівної флейти», не виникли б ні «Оберон» К. М. Вебера, ні «Сон літньої ночі» Ф. Мендельсона, ані скерцо феї Маб із «Ромео і Джульєтти» Г. Берліоза. Цю низку можна продовжувати і доповнювати творами П. Чайковського, Е. Гріга, М. Римського-Корсакова, М. Равеля, Б. Бартока та ін.

Східні сюжети, елементи яничарської музики знаходять своє втілення й у ХІХ столітті, популяризуються не тільки на європейських театральних сценах. Повертаючись до сюжету Х. Брецинера «Викрадення із сералю», потрібно відзначити, що з появою цього лібрето можна говорити про стандартизацію рішення «турецької теми» у світовій оперній літературі. У ХІХ столітті оперні Селіми, Солими, Сулеймани зазвучали і на сцені Маріїнського театру у Петербурзі. З його історією пов'язана творчість відомого українського співака і композитора С. Гулака-Артемівського (1813–1873), автора опери «Запорожець за Дунаєм». У лібрето опери відображені події історичного періоду України (1774 р.), коли після розгрому

Запорізької Січі царицею Катериною II частина запорожців, рятуючись від царської розправи, влаштувалася на території імперії Османів, у гирлі Дунаю. Композитор був добре знайомий з розробкою «турецької теми» на прикладі європейських опер буффа і зінгшпілів. Як соліст Флорентійської і Петербурзької оперних сцен, він виконував провідні ролі в операх згаданих жанрів. Такий досвід, як зазначив Л. Кауфман, дав змогу українському композитору «надати музиці турецьких сцен відому барвистість» [77, с. 127]. Вихідний марш і речитатив Імама з останньої дії опери відзначений наслідуванням маршовим композиціям османського Мехтер-музикаси¹². Умовно-східний колорит наявний і в одній із характеристик головного персонажа опери – козака Івана Карася, де він, переодягнений в турецький костюм, називає себе Урханом. Ідеться про каватину Карася з 3-ї дії «Тепер я турок, не козак», яка оформлена маршовою темою з оркестровими вигуками флейти-пікколо і потужними ударами барабану.

Через європейські культурні впливи наприкінці XVIII – на початку XIX ст. з операми К. В. Глюка та В. А. Моцарта знайомляться українці Галичини. Особливої популярності тоді набули опери В. А. Моцарта, що ставились на сцені Львівського оперного театру [82, с. 25]. Серед галицьких композиторів, в оперній творчості яких можна знайти орієнтальні паралелі як з операми європейських майстрів, так, водночас, із «Запорожцем» С. Гулака-Артемовського, слід згадати А. Вахнянина (1841–1908) та Д. Січинського (1865–1909). Ознаками європейського зінгшпілю із стилізацією Сходу відмічена опера А. Вахнянина «Купало» (1890 р.). Як зазначила Л. Кияновська: «Драматургію опери відзначає двоплановість образів – український “табір” представлено старим запорожцем Максимом, його

¹² В екранізації опери Київською кіностудією 1953 року (режисери – В. Лапокниш, А. Бочаров) цей марш випереджає появу імама, звучить під час виходу на сцену оркестру – Мехтер із характерними музичними інструментами (використані як декорація).

дочкою Одаркою та її подругою Галею, молодим козаком Степаном; турецький – Султаном Омаром, муллою Селімом»¹³ [82, с. 152].

Головним героєм лірико-драматичної опери «Роксоляна» (1908 рік) Д. Січинського є турецький султан Сулейман, характеристика якого протягом усього твору поступово трансформується від маршовості, що походить від традицій турецького мехтер-музикаси до чуттєвої, притаманної як для італійського, так й для українського мелосу ліричності, близької образу Роксоляни [146, с. 86].

Як і композиторів попередніх епох, романтиків надихає на творчість історія Стародавнього Сходу: Вавилону, Єгипту, Персії Сирії, Іудеї. Про це свідчать оперні твори: Дж. Россіні («Семіраміда»), Дж. Верді («Набукко», «Аїда»), А. Сальєрі («Тарар» або «Аксур, Цар Ормуза»), В. Белліні («Заїра»), А. Рубінштейна («Маккавеї»), К. Сен-Санса («Самсон і Даліла»), Ш. Гуно («Цариця Савська»). Більшість із вказаних композиторів є представниками італійської творчої школи. У XIX столітті в умовах Австрійської імперії композитори змушені були звертатися до історичних, легендарних сюжетів, вдаватися до алюзій. Проте публіка в героях Давнього Сходу впізнавала своїх сучасників.

У французькому мистецтві значення східної тематики помітно посилюється в середині XIX століття, коли політичні та військові інтереси Франції (в Алжирі, а потім у Західній Африці та Індокитаї), а також великі успіхи французьких учених-істориків, археологів, лінгвістів у вивченні цих країн, привернули до них особливу увагу. Відкриття нового романтизованого Сходу в літературному світі знаменували «Східні вірші» В. Гюго й «Алжирські етюди» Е. Делакруа. Французькі композитори у свою чергу з великим захопленням цікавилися музичним світом арабського сходу. Запроваджуючи моду на арабські лади, фіксували, творчо втілювали їхні

¹³ Розкриттю образів турецької сторони присвячена третя дія опери (сцени за участю муєдзинів, мулли, євнухів).

елементи. Така тенденція продукувала появу нових ладо-гармонічних ефектів, які вельми збагатили харизму романтичного стилю, а в майбутньому – імпресіоністичного музичного живопису. У 1844 році Фелісьєн Давід, після подорожі Північною Африкою, написав оду-симфонію «Пустеля», в якій використав арабські наспіви [201, с. 98]. Композитор більш відомий як автор опери «Лалла-Рукк», яка була створена за однойменним східним романом Томаса Мура. На цей сюжет у 1843 році була створена ораторія Р. Шумана «Рай і Пері», у 1865 році – опера Дж. Мейєрбера «Африканка» і опера А. Рубінштейна «Фераморс».

Серед французьких орієнтальних творів передусім доречно відзначити оперу К. Сен-Санса «Самсон і Даліла» (1876 р.). В ній вражає своїм східним забарвленням танець жриць Дагона з першої дії, з використанням хроматизмів, а також мінору з високим шостим ступенем, що надає музиці дорійського відтінку. Сцена з третьої дії опери – дивертисмент у храмі Дагона (пробудження жриць і вакханалія) – згодом набув популярності як самостійна концертна форма. Як зауважив дослідник творчості композитора Ю. Кремльов: «Це гарний зразок французького орієнталізму, примітний деякими рисами ладової своєрідності та блискучою оркестровкою», що залучає кастаньєти. Одна з тем цієї сцени колоритно і «гугняво» звучить у виконанні гобою, англійського ріжка та арфи на тлі барабанного супроводу квінт у литавр. К. Сен-Санс згадував, що цю тему як східну, запропонував йому генерал Юсуф¹⁴ [104, с. 120].

Своєрідним музичним маніфестом двоєдності світу в розумінні К. Сен-Санса стала маршова композиція для оркестру духових інструментів «Схід і Захід». Створена ще 1869 року, вона була досить популярною за життя композитора. Цей марш цікавий ідеєю контрасту та подальшого поєднання західних та східних інтонацій. І якщо тема – «Захід» не відрізняється особливою своєрідністю, то тема – «Схід» прикрашена орнаментованими

¹⁴ Жозеф Вантіні (фр. Joseph Vantini), прозваний генерал Юсуф (фр. Général Youssouf; 1808–1866) – французький генерал, який брав участь у завоюванні Алжиру, а також у Кримській війні у 1854–1856 роках [151].

сопілковими візерунками, що обігрують квінту соль мажору на тлі «ударних» акцентів органного пункту тоніки.

Істотним етапом розвитку образно- та інтонаційно-орієнтального забарвлення композицій К. Сен-Санса варто вважати вокальну сюїту «Перські мелодії», яка була створена в 1870-ті роки під враженням поеми Армана Рено «Перська ніч» (1891 року ця сюїта була перероблена в поему для солістів хору та оркестру). Інтонаційні ознаки орієнталізму «Перських мелодій», попри всю їхню пересічність (остінатно, порожні квінти, ладові альтерації), дотепні і витончено-граційні. Чарує дивовижна гнучкість ритму, що передбачає зміну тактових груп з 4/4 на 7/4. Згодом, К. Сен-Санс часто використовував метри з непарною кількістю долей.

Після подорожі північно-африканською країною у 1880 році композитор написав «Алжирську сюїту». Найекзотичніша – друга частина циклу («Мавританська рапсодія»), якій притаманні цікаві ладові звороти дорійських мі та сі мінорів. У мелодичних візерунках оркестру першої частини сюїти можна помітити схожість із морськими пейзажами М. Римського-Корсакова. І це не є випадковим, бо К. Сен-Санс був добре знайомий з творчістю композитора-марініста, особливо захоплювався музикою підводного царства «Садко»¹⁵ [104, с. 150].

Орієнтальний інструменталізм К. Сен-Санса мав вплив на творчий почерк відомого французького композитора Ж. Бізе (завдяки спільності творчих інтересів вони підтримували дружні стосунки). Порівнюючи інструментальне мислення обох митців, доречно буде процитувати самого К. Сен-Санса: «Ми переслідували різні цілі, він (Бізе, прим. автора) шукав насамперед пристрась і життя; я гнався за химерою чистоти стилю і досконалості форми» [201, с. 167]. Дійсно, якщо творчий метод К. Сен-Санса у зображенні Сходу сприймається як оповідально-описовий наратив, то

¹⁵ Задовго до написання опери «Садко» (1896 р.) М. Римський-Корсаков ще у 1867 році створив одноіменну симфонічну поему, теми з якої згодом увійшли в оперний твір.

закоханість Ж. Бізе у південь народжує живописні картини, сповнені барвистості та темпераменту. І про це свідчить не тільки музичне полотно всесвітньо відомої опери «Кармен». Одна з перших, ще юнацьких опер Ж. Бізе «Шукачі перлів» вже значно відрізняється від «східних» партитур французьких попередників і сучасників композитора. Індивідуальну своєрідність у втіленні Сходу відзначав у цій опері Г. Берліоз, який писав: «Партитура <...> містить значну кількість прекрасних виразних уривків, повних вогню і багатого колориту» [201, с. 101].

«Чарівний вплив орієнтального аромату» відчув французький критик В. Жонсьєр в опері Ж. Бізе «Джаміле». Рецензент «Journal de Paris» знайшов у ній передвістя музичного імпресіонізму, вказуючи на «витонченість колориту», «принадність пейзажу», «п'янке звучання оркестру» [201, с. 201]. Французький критик Рейє «із захопленням говорив про поезію Сходу в музиці “Джаміле”, і, відзначаючи певну її “ошатність” (unpeuhabille), порівнянно зі справжніми арабськими наспівами, бачив у східних епізодах партитури театральну трансформацію елементів народної музики країн Сходу» [там само, с. 202].

У контексті такої ретроспективи, доречно зацитувати К. Сен-Санса. Порушуючи проблеми західноєвропейської музики, в одній зі своїх статей він писав: «Тональність, на якій заснована нова гармонія агонізує. Це викликано однобічністю мажору і мінору. Античні лади повертаються на сцену, а слідом за ними вторгнуться в мистецтво лади Сходу, різноманітність яких безмежна. Все це забезпечить новими елементами виснажену мелодію, <...> гармонія також зміниться, а ритм, ледь розроблений, розвинеться. З усього цього виникне нове мистецтво» [104, с. 134]. І вже як нове мистецтво, у ХІХ столітті сприймається творчість композиторів Польщі, Чехії, Норвегії, Угорщини, України, Росії. «Виспівують» історію свого народу фрігійські та лідійські мазурки Ф. Шопена, «Угорські рапсодії» Ф. Ліста, «Норвезькі танці» Е. Гріга, ліричні мініатюри М. Лисенка та ін.

Наприкінці XIX – початку XX століття географія творчих контактів значно розширюється, що також веде за собою розширення семіози та семантики музичного мистецтва. Активізація вектора спрямування, що йде із Заходу, перетинає кордони Далекого Сходу. На світ з'являються опери: «Мадам Баттерфляй» і «Турандот» Дж. Пуччіні, «Наль і Дамаянті» А. Аренського; балети: П. Чайковського «Лускунчик», Б. Бартока «Чудовий мандарин»; «західний» англійський чайний глечик і «східна» китайська чашка співають політональним дуєтом в опері-балеті М. Равеля «Дитя і чари» і т. ін.

Перебуваючи у пошуках нових шляхів розвитку мистецтва О. Скребін задався ціллю здійснити синтез двох світових моделей (західної та східної), як двох систем музичного мислення. Як зауважила В. Редя: «Істина, що прийшла зі Сходу, вочевидь була найбільш близькою “космічним законам”, які Скребін відкрив у музиці. Згідно з його переконаннями, пізнання Всесвіту корелюється із “пізнанням природи вільної творчості”, творчість має “свідомий” та “підсвідомий” боки: “свідомий” прагне подолання меж традиційної картини світу (за Скребіним, “образу минулого”) та виходу за межі традиційного бачення Реальності» [160, с. 40].

Професійний підхід митців-музикантів до відтворення фольклорних елементів географічно близьких чи віддалених територій сприяє виникненню фольклорно-дослідницької діяльності. Комунікаційне зближення презентує дуже цікаві явища. Тенденції розвитку народного музичного мистецтва починають розглядатись у зв'язку з етапами етногенезу, з урахуванням тісних міжетнічних контактів. Наприклад, Золтан Кодаї називав Угорщину західним відгалуженням найдавнішої азійської музичної культури, знаходив в угорському мелосі спорідненість з ладовою організацією тюркського музичного фольклору: «так звані пентатоніки – звукоряди, що складаються з п'яти звуків різної висоти в межах октави, в яких між суміжними ступенями утворюються інтервали в цілий тон або в півтора тону, а інтервали в півтоні відсутні» [87, с. 65]. У монографії «Угорська народна музика» З. Кодаї також

вказував і на південно-орієнтальне, а саме арабське походження угорської гами.

Відомо, що у 1913 році Б. Барток у пошуках витоків угорської національної музики вирушив до Алжиру, намагаючись вивчити арабську музику у її автентичному звучанні. Пізніше композитор також безпосередньо знайомився з музичною культурою Єгипту та Туреччини [95, с. 414].

Ф. Колесса у 1921 році писав: «Безперервні стосунки з народами Азії, які продовжуються в історії України з давніх часів, залишили значні наслідки в мові, звичаях, одязі і, здається, найбільш за все в народній музиці українців» [91, с. 74]. М. Лисенко, аналізуючи мелодику українських дум, звертав увагу на «невловні для записування» мелізматичні забарвлення [121, с. 19], пов'язував ці особливості з мікрохроматичною побудовою мелодики Сходу.

Генетичне підсвідоме нової (для того часу) творчої генерації сприяє відродженню національної ідентичності, в середині якої можуть бути наявні ознаки діалогу і навіть полілогу «Захід-Схід». Так про особливості музичної мови француза з іспанським корінням – М. Равеля писав Мануель де Фалья: «Та частина його творчості, в якій виявляється абсолютно явне, нехай навіть несвідоме, втілення андалузької музичної мови, недвозначно доводить, до якої міри Равель асимілював найчистішу його сутність» [199, с. 7].

У 30-ті роки ХХ століття в Німеччині (Берлін) було засновано Товариство, основна діяльність якого – наукове дослідження музики Сходу. Очолили товариство: професор Й. Вольф (J. Wolf), голова музичного відділу державної бібліотеки – професор Г. Шунеман (G. Shunemann), заступник директора музичної академії професор Е. Горнбостель (E. Hornbostel). У Берліні з'явився архів фонограм з записами турецької і перської народної музики, зразки єврейської, бедуїнської, а також музики берберів з північного узбережжя Африки [90]. Саме в цей час народжується нова наукова дисципліна – етномузикологія, сфера інтересів якої охоплює дослідження та

систематизацію народної музики, у тому числі й традиційно-усних культур Сходу.

З подальшим розвитком технічних засобів науково-творчий процес, позначений вектором «Захід→Схід» і на зовнішньому рівні перетворює діалог на полілог культур. Творчість А. Дворжака, Дж. Гершвіна, А. Хачатуряна, Віла Лобоса (та багатьох інших композиторів), а також такі явища музичного мистецтва як народження джаз- та рок-культури – все це говорить про те, що вже у музичній психології ХХ століття відбулися кардинальні зсуви, та поняття «світова музика» перестало ототожнюватись виключно з європейським мистецтвом [95]. І наскільки пророчими виявилися слова К. Сен-Санса, що стосуються перспектив музичної мови, демонструє вислів вірменського композитора нашого часу Тиграна Мансуряна: «Сучасна західна музика весь час озирається на Схід. Тут є речі, яким вона весь час намагається надати раціональної природи. Алеаторика – це спроба засвоїти східну імпровізацію, чверть тони потрібні, щоб зафіксувати нетемперований лад» [140].

Отже, з самого початку формування європейського професійного музичного мистецтва *orient* у векторі діалогу «Захід→Схід» постійно залишався потужним імпульсом-корелятом творчого процесу. І якщо розглядати це на прикладі індивідуального творчого акту, то безумовно, знаковим явищем у такому процесі є творчість Вольфганга Амадея Моцарта, в ретроспективі оперного мистецтва якого спостерігаємо як турецькі яничарські музичні традиції значною мірою оновлюють та збагачують інструментальне мислення композитора, а семіозис суфійських текстів, присутній у лібрето «Чарівної флейти», надає твору нових – романтичних ознак. В. А. Моцарт, якого по праву називають оперним реформатором, переформовує естетику музичної мови й водночас вдосконалює етичну складову жанру. Завдяки симбіозу усіх існуючих у його стилі проявів орієнталізму зі сталими традиціями європейського музичного мистецтва, в

творчості віденського майстра народжується нова і дуже впливова (для поколінь від XIX століття до сучасності) етико-естетична стильова модель.

Сьогодні ми живемо вже у просторі полілогу, коли творчим процесом продовжує керувати свідомо чи підсвідомо двоєдність «Захід-Схід». Вона й надалі здатна продукувати нові стилістичні парадигми композиторської творчості та сприяти появі нових художніх напрямів.

2.2. Музична іспаністика в контексті діалогу «Захід-Схід»

Порівнюючи значення Криму для суміжних з ним територій зі значенням іспанського аль-Андалуса на Заході Європи, слід зазначити, що обидва півострова (Іберійський та Кримський) є прикладом, що демонструє одночасне співіснування як «Сходу на Заході» так і «Заходу на Сході». Своїм етнічним розмаїттям, привабливим для мистецького світу, культура Іспанії, на наш погляд, є найбільш актуальною для розуміння особливостей музично – історичного процесу Криму. Крім того, схожа з ним за своєю діалогічністю культура Іберійського півострова дає змогу визначення аспектів діалогу.

Територія Іспанії з давніх часів була перехрестям шляхів різних народів, аль-Андалус – останньою з іспанських областей, яка звільнилась від арабського панування. Саме на цій території, на відміну від північних областей Іспанії, склалися форми народної музики, які представлені арабо-персько-індійсько-єгипетсько-грецьким комплексом елементів. Причому, вплив арабського Сходу був амбівалентним. З одного боку він здійснювався через Кордовський Халіфат (арабська держава в Іспанії, яка проіснувала до кінця XV століття), з іншого – через Візантію, що виконувала роль посередниці, транслуючи імпульси від сирійської, антиохійської культур, а також культур Марокко, Тунісу, Алжиру, що частково належали арабам. Завдяки особливій природі андалуських мелодій, заснованих на змішуванні

системи ладів дорійських греків та особливостей музичної культури Близького Сходу, ритмо-інтонації танцювального, пісенного фольклору, сформованого на Іберійському півострові до XIV–XV століть, згодом органічно «вживлюються» у палітру симфонічних та оперних партитур.

Композиторів-пілігримів цікавила ладова, інтонаційна та ритмічна своєрідність мелодій: розрізнення звуків, що підсилюють відчуття ладового тяжіння ввідних тонів, постійна зміна дводольного та тридольного метрів, одночасне поєднання поліритмії з остінато-повторами коротких ритмічних формул, фонічні особливості іспанського музичного інструментарію. Така мозаїчність засобів виразності у поєднанні з досягненнями європейців сприяла створенню сповнених життям яскравих, емоційно темпераментних музичних картин. Потенційність такого синтезу виявилась настільки перспективною, що з розширенням діалогічного горизонту, вже на початку XX століття «...саме народна музика Андалусії, “пересаджена” у XVI і XVII століттях на американський ґрунт, згодом стала найважливішим джерелом джазу» [95, с. 409].

Повертаючись до центрального періоду нашого дослідження слід нагадати, що культурний процес XIX століття характеризується розквітом літературно-музичних та художньо-музичних синтезів. Не остання роль в цьому належить Іспанії, вона продовжує зачаровувати європейців і стає для них *orient*’ом вже в новому часовому контексті. Художня іспаністика з’явилася чимось єдиним у своєму роді – «жодна інша європейська країна не стала предметом такої пильної уваги іноземних поетів і музикантів» [129, с. 4]. Піренеї привертали увагу митців з різних країн світу, вони знаходили в Іспанії джерело творчого оновлення, з натхненням перевтілювали поетичний та музичний фольклор Піренеїв.

Шаленим успіхом, схожим на той, який свого часу набула «Чарівна флейта» В. А. Моцарта, користувався роман іспанського письменника Мігеля де Сервантеса «Дон Кіхот», задуманий у 1602 році як пародія на лицарські романи. Сам автор вказував, що при створенні образу головного героя

звертався до легенди арабського походження: «Розповідь Сервантеса <...> нагадує випадки з життя суфійського вчителя Сіди Кішара (якого іноді порівнюють з Насреддіном), включно з відомим випадком, коли він сплутав млини з гігантами»¹⁶ [52, с. 13]. За безмежну різноманітність, при прихованій внутрішній єдності, строкату тканину цього роману німецький письменник-філософ Ф. Шлегель назвав «музикою життя», романом з «відкритими обріями» [65, с. 699]. І саме за ці якості цінують «Дон Кіхота» митці-романтики. Характеризуючи композиційний метод роману філософ зазначив, що М. Сервантес вдається до «нескінчених варіацій», «так якби він був витонченим музикантом» [там само, с. 699]. І дійсно, ще за життя М. Сервантеса цей сюжет знайшов безліч оперних та балетних втілень не тільки в Іспанії, але й далеко за її межами. Так, у 1690 році в Гамбурзі була поставлена комедія з музикою І. Ф. Фьорча «Мандрівний лицар Дон Кіхот Ламанчський»; 1694 року у Лондоні побачила світ «Комічна історія Дон-Кіхота» з музикою Г. Перселла. Серед оперних втілень цього сюжету: «Дон-Кіхот в Сьєрра-Морені» Ф. Конті, «Дон-Кіхот при дворі герцогині» А. Кальдарі, «Дон Кіхот» Дж. Б. Мартіні, І. Хольцбауера, Н. Піччіні, Б. Шака, А. Маццукато, А. Сальєрі, Дж. Паїзієлло, А. Таркі, К. Діттерсдорфа, П. Дженералі, М. Гарсія, Ф. Річчі, В. Кінцеля. На прохання Ф. Шаляпіна французький композитор Ж. Масне написав героїчну комедію «Дон Кіхот», прем'єра якої відбулася 19 лютого 1910 року. Легендарні іспанці: Дон Кіхот, Дон Жуан, Дон Карлос, що залишили слід в творчості Т. де Моліні, Ж.-Б. Мольєра, К. Гольдоні, Х. Глюка, Дж. Альбертіні, В. Рігіні, Дж. Трітто, П. Раймонді, В. Моцарта, в подальшому знайшли нове прочитання в творчості Дж. Байрона, О. Пушкіна, П. Меріме, О. Толстого, Н. Ленау, Лесі Українки, І. Шіллера, операх Дж. Верді, О. Даргомижського, симфонічних поемах Р. Штрауса, балеті О. Козаренка та ін.

¹⁶ Сам Сервантес зізнавався, що при створенні образу Дон Кіхота він скористався арабським джерелом [52, с. 13].

Серед прикладів музичної матеріалізації іспанської поезії – твори німецького романтика Р. Шумана, а саме, дві збірки романсів і вокальних ансамблів на тексти німецького поета Е. Гейбеля (1815–1884), що являють собою переклад іспанських народних пісень та романсів: «Іспанський лідершпіль» і «Іспанські любовні пісні». Німецьким варіантом іспанського оригіналу знаменитого танка «поло» Мануеля Гарсія слід вважати романс Р. Шумана «Контрабандист» [213, с. 332]. Володіючи літературним талантом, композитор відчув поетичну образність іспанської лірики. Не ставлячи перед собою завдання відтворення специфіки іспанської музичної мови Р. Шуман в цілому правильно схопив характер та окремі деталі художнього образу, хоча, за зауваженням І. Мартинова, це «суто німецька музика, що розповідає про Іспанію, але не ґрунтується на іспанській музиці» [129, с. 346].

З середини XIX століття Іберійський півострів зустрічав представників яскравих, для того часу молодих національних творчих шкіл. В постійному діалозі з Іспанією також знаходились митці географічно близьких територій, що перебували у невпинному пошуку сюжетів, образів, *нових барв*. І ті барви вони з легкістю знаходили, спостерігаючи за особливостями іспанського життя, захоплюючись його *мальовничою картинністю*, доповненою харизмою народних музичних традицій. Так народжувались прекрасні твори мистецтва, відмічені новаторськими *барвисто-сонорними* ознаками *музичного живопису*, які здатні відтворити навіть такі тонкощі як: *колорит, аромат, кольори та їхні відтінки, гру світлотіні*, і т. ін.

Композитори – пілігрими Піреней, безпосередньо знайомилися з місцевим фольклором. Їм не треба було ставати фольклористами і відправлятися в експедиції, «фольклор був у них на очах, на поверхні, він оточував їх з усіх боків, пісні, гітарні наспіви звучали всюди і часто у своїй справжній формі» [129, с. 122].

Не оминув Іспанії видатний угорський композитор Ф. Ліст, в якій він опинився під час концертної подорожі Європою. У 1845 році композитор створив для фортепіано Велику концертну фантазію на іспанські мелодії, а

пізніше – фортепіанну іспанську рапсодію. Остання зачаровує розмаїттям романтичних образів, масштабністю розвитку, майстерністю поєднання контрастних елементів іспанських танців (фолії і хоти). Рапсодія написана темпераментно, з віртуозним розмахом, з тою сміливістю гармонічних прийомів, що змушують згадати найкращі сторінки відмічених східними ознаками «Угорських рапсодій» композитора. Іспанська рапсодія – це яскравий зразок втілення фольклорного матеріалу у великій концертній формі. Ф. Ліст зіставив мелодії фолії і арагонської хоти за тим самим принципом, за яким Лашан і Фрішку в своїх «Угорських рапсодіях». Фолія стала основою широко розгорнутого, патетичного за характером вступу, її суворі велич передують веселому танку «хота», мелодія якого отримує варіаційний та водночас «знаковий» для стилю Ф. Ліста – блискучий віртуозний розвиток.

Ще за декілька років до подорожі Іспанією польський майстер фортепіанного мистецтва Ф. Шопен у 1833 році написав «Болеро» (композитор був в Іспанії разом з Ж. Санд пізніше, 1838 року на острові Майорка). І хоча цей твір Ф. Шопена багатьма сприймався як «переодягнений полонез», музичний критик Н. Хрестіанович поетично підкреслив картинність шопенівського «Болеро»: «Яка запашна мелодія, і як пристрасно співає закоханий голос під нервовий акомпанемент гітари! Чи не чуєте звуків кастань'єт, і чи не охоплює вас гаряче дихання південної ночі?» [105].

Відкрив для себе Іспанію і засновник російської музичної класики М. Глінка (ще до подорожі в Іспанію композитор склав серенади «Я здесь, Инезилья», «Ночной зефир» на тексти трагедії О. Пушкіна «Каменный гость»). З перших днів перебування в Іспанії М. Глінка постійно спілкувався зі співаками та гітаристами і незабаром настільки освоївся в їхньому колі, що міг брати активну участь в аматорському музикуванні. Йому вдалося познайомитися з мелодіями різних областей – від Каталонії до Андалусії. У своїх автобіографічних спогадах композитор спостерігав красу і своєрідність

андалуської музики: «Мелодичні звороти, розташування слів і прикраси такі оригінальні, що й досі я не міг ще вловити всіх почутих мною мелодій» [48, с. 302].

Намагаючись згодом розвинути одну з андалуських мелодій, композитор зізнавався, що не зміг впоратися з її гамою [48]. І це можна пояснити тим, що ладоінтонаційна основа андалуської музики, в силу історичних обставин, має арабське походження [130, с. 414]. Як класик, М. Глінка більш тяжів до мелодійної ясності й простоти, тож розробка мелодій кантехондо виявилася не під силу російському композитору і він відмовився від роботи над андалуськими темами, зупинившись на іспанських хоті та сегідільї.

В Іспанії композитор провів два роки. Повітрям романтичного краю овіяні обидві його симфонічні увертюри: «Арагонська хота» та «Ніч у Мадриді». Ці твори вже є спробами більш глибокого розуміння і тонкого відтворення національних особливостей іспанського фольклору. Подібно до того як Ф. Ліст зміг вільно спроекувати особливості угорського «вербункош» в трактуванні іспанських мелодій, М. Глінка, слідуючи своїм принципам, напрацьованим з російським фольклорним матеріалом, виявив схожість розробки музичних тем у фольклорі Іспанії. Йдеться про характерний для іспанського фольклору варіантний принцип розвитку музичного матеріалу, а також про блискучу варіаційну техніку іспанських гітаристів, які ділилися з російським композитором майстерністю своїх інструментальних імпровізацій. Варіаційний принцип став основою для розробки тем у «Арагонській хоті».

У наступній симфонічній формі російського класика – увертюрі «Ніч у Мадриді» – вже народжується світ романтичної картинності. Композитор показав приклад нового трактування оркестру, який, в окремих рисах, передує барвистості французької імпресіоністичної іспаністики. Якщо в «Арагонській хоті» все перейнято єдністю розвитку теми танцю, то тут твір рясніє контрастами, змінами настроїв. Серед небагатьох фортепіанних

мініатюр М. Глінки знаходимо цікавий приклад втілення і розробки фольклорної танцювальної теми у п'єсі «Іспанський танець», що була створена 1885 року як данина спогадам про подорож за Піреней.

Російські композитори й надалі продовжували цікавитися Іспанією. Іспанська тема знайшла своє втілення і в творчості О. Даргомижського, в його романсах та опері «Кам'яний гість». Від М. Глінки отримав мелодію іспанського маршу засновник Нової російської школи М. Балакірєв. Тема маршу згодом стала основою його Іспанської увертюри. Звертаючи увагу на особливості «Іспанської серенади» для фортепіано М. Балакірєва, І. Мартинов зауважив, що їй «не можна відмовити у витонченості мелодії, в тонкощах гармонізації та фортепіанної фактури, але це не настільки глибоке проникнення в національну характерність, як у Глінки» [130, с. 337].

Своєрідна кульмінація російсько-іспанського діалогу – блискуче «Іспанське капричіо» для симфонічного оркестру М. А. Римського-Корсакова. Причому відомо, що композитор ніколи не був в Іспанії! Цікаво також і те, що М. Римський-Корсаков, який вже мав досвід опрацювання орієнтального музичного матеріалу, писав цей твір у 1887 році, паралельно працюючи над східними сценами опери «Князь Ігор» (як відомо, остаточна редакція орієнтальних сцен в операх О. Бородіна і М. Мусоргського належить саме М. Римському-Корсакову), основою яких були кримськотатарські мелодії. Матеріалом та творчим поштовхом задля створення капричіо слугували іспанські народні теми [161]. Безумовно, тут неможливо ігнорувати і вплив «іспанських увертюр» М. Глінки. «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова – це сюїта з п'яти частин, які у безперервному звучанні відтворюють картини природи, народних свят, характеру і побуту іспанців. Як зауважив сам автор: «Сформована у публіки і критиків думка, що Капричіо є чудово оркестрованою п'єсою – невірна. Капричіо – це блискучий твір для оркестру. Зміна тембрів, вдалий вибір мелодійних малюнків і фігураційних візерунків, відповідний кожному роду інструментів, невеликі сольні каденції для інструментів solo, ритм ударних і

т. ін. складають тут саму суть твору, а не його наряд, тобто оркестровку. Іспанські теми переважно танцювального характеру дали мені багатий матеріал для застосування різноманітних оркестрових ефектів» [161, с. 212].

Перша частина «Іспанського капрічіо» заснована на справжній народній мелодії інструментального награвання провінції Астурія. Вже у самій назві «Альборада» закладена семантика Сходу. Етимологія слова походить від старовинної назви ранкової пісні Alba і позначає музичне вітання сонцю, що сходить. Іспанські альби виконувались пастухами на флейті або волинці у супроводі ударних інструментів. Композитор зберіг не тільки мелодію, запозичену зі збірки Інценгі, але й її супровід з характерним ритмом. Стрімка мелодія оформлена оркестровим tutti, яка змінюється більш камерним звучанням окремих груп оркестру і поступово вщухає, немов віддаляється. Друга частина – «Варіації», що засновані на темі народного астурійського вечірнього танцю. Справжня мелодія дещо змінена, але зберігає неквапливий пасторальний характер. Особливо яскраво він проявляється в другій варіації, де немов дві сопілки, перегукуються між собою англійський ріжок і валторна. Однак далі йде потужне tutti, у якому та ж сама мелодія звучить пристрасно й патетично. Завершуються Варіації поступовим віддаленням звучності. У третій частині знову звучить «Альборада», але вже в більш яскравому та потужному звучанні. Четверта – «Сцена і пісня Гіта» – заснована на пристрасній Андалуській пісні-танцю (в збірнику вона називається Циганська пісня). Частина відкривається призовною фанфарою і безперервним дробом малого барабану. Далі слідує велика каденція скрипки-solo, її змінюють каденції інших інструментів: флейти, кларнета, арфи. І, лише після цього фейєрверку віртуозних пасажів, починається темпераментний циганський танець. Заклучна частина – «Астурійське фанданго» – грандіозне танцювальне свято, у ретроспективу якого вплетені мелодії, сповнені витонченості. Усі вони створюють барвистий звуковий орнамент. Відомо, що цей твір припав до душі вже самому іспанцю – композитору П. Касальсу, який зауважив: «Хоча

“Іспанське капричіо” Римського-Корсакова і побудовано цілком за принципами російської музичної школи воно являє собою чудове, прекрасне тлумачення іспанської душі, здійснене слов’янином» [129, с. 337].

Необхідно відзначити, що у XIX столітті особливого успіху у творчому освоєнні Іспанії досягли композитори Франції. Це пояснюється територіально близькими географічними контактами держав, які розташовані по обидві сторони Піренеїв¹⁷.

На той час здавалося, що композитори різних країн говорили про Іспанію більш переконливо, ніж самі іспанці. І тільки лише у XIX столітті відбулися зміни, коли ініціатором відродження національної музичної культури став Феліпе Педрель (1841–1922). Він був засновником нової композиторської школи та творцем іспанського музикознавства. Вже на межі XIX–XX століть іспанська музична культура досягла світового визнання і популярності завдяки таким діячам, як: Енріке Гранадос (1867–1916), Ісаак Альбеніс (1860–1909) і Мануель де Фалья (1876–1946).

Аж до кінця XIX століття Іспанія була презентована за кордоном не стільки композиторами (імена Томаса Луїса де Вікторії, Крістобаля де Моралеса, Антоніо де Кабесона не були настільки відомі у Європі), скільки музикантами-виконавцями і фольклором. Найбільш відомим далеко за межами Іспанії став співак із Севільї – Мануель Гарсія (1775–1832). Живучи у Парижі, він товаришував з багатьма музикантами й артистами, серед яких був Дж. Россіні. І, як зауважив І. Мартинов, «можливо, що саме від Гарсія йдуть деякі “іспанізми” “Севільського цирюльника”» [129, с. 88]. Гарсія був також відомий не тільки як виконавець, але й як автор тонаділій – національних іспанських музичних п’єс. Вже згадувалося знамените поло з його тонаділій у зв’язку з творчістю Р. Шумана. Ця ж музична тема знайшла своє місце в опері французького композитора Ж. Бізе, а саме, в антракті до 4-ї дії опери «Кармен».

¹⁷ Саме у Парижі наприкінці 80-х років XIX століття відбулася перша Всесвітня виставка, яка відкрила світ позаєвропейської культури.

Найяскравішим прикладом європеїзації іспанського танцювального фольклору по праву можна вважати оперу Ж. Бізе «Кармен». І не тільки ця опера, але й інші твори композитора повинні бути оцінені як композиції, що являють собою синтез мистецтв – музики, літератури, живопису – у діалогічному спілкуванні з інонаціональною культурою.

Варто зауважити, що з Іспанією француз – Ж. Бізе по-суті знайомився через митців-посередників. Не встановлено чи був композитор в Іспанії. Відомі лише окремі факти його біографії – свідоцтва знайомства з іспанським гітаристом Педро Гальяром, у виконанні якого композитор почув декілька іспанських наспівів. До 1867 року Ж. Бізе здійснив гармонізацію 6-ти піренейських наспівів. Джерелом для вивчення народної музики Іспанії був для автора «Кармен» збірник Поля Лакомба «Відлуння Іспанії», виданий у Франції в 1872 році. Ж. Тьєрсо писав: «... Скромні відомості, які міг почерпнути Бізе з названої збірки, дозволили йому усвідомити собі деякі важливі мелодійні й ритмічні особливості іспанської музики <...> винахідливий геній мудрого музиканта і його здатність перейматися духом народу, який він зображував, – зливалися тут воєдино ...» [198, с. 181]. Отже, прообразом мелодії знаменитої «Хабанери» стала пісня «Заручини» композитора – іспанця Ірад'єра зі збірки Поля Лакомба. Відомо також, що французький художник Анрі Реньо ділився з Ж. Бізе своїми враженнями від подорожі Іспанією, показував йому численні замальовки з натури народних типів, вуличних сцен і пейзажів Іспанії [195, с. 10]. Композитор також цікавився іспанською літературою. Особливо його вразила п'єса видатного іспанського драматурга Гіл'єна де Кастро (1569–1627) «Сід», підставою для створення якої були народні романси про Сіда¹⁸. Сюжет цієї п'єси згодом

¹⁸ Сід – історичний герой. Дон Руїс (Родріго) Діас (1040–1099) народився в селищі Бівар поблизу Бургоса і все життя провів у битвах. Особливо славні подвиги здобув він у боротьбі з маврами, які і вшанували його титулом Сід, від арабського Сеїд – пан. У XII столітті виникла знаменита іспанська епічна «Пісня про Сіда», що увібрала мотиви більш ранніх народних переказів і романсів, а також поеми на латині. У деяких романсах описується сварка батька Сіда з графом Гормасом, суперником якого на поєдинку виступає Сід, однак вони не знають мотиву боротьби боргу і почуття, пережитої героєм,

став літературною основою опери «Дон Родріго», яку Ж. Бізе почав писати ще в процесі роботи над «Кармен». На жаль, героїко-епічна опера не була завершена.

1884 року свого «Сіда» створив французький оперний композитор Ж. Массне (1842–1912). Збереглися цікаві відомості про процес роботи над окремими сценами до опери. Так музику балетної сюїти, що входить до II акту, композитор створював на півдні Франції навесні, милуючись «медовим морем» і старим портом Марселя [79]. Тему першого танцю, під назвою «Кастільяна», Ж. Массне почув під час перебування в Іспанії. Балетна сюїта призначалася для знаменитої іспанської танцівниці Розіти Маурі, яка влаштовувала вечори в паризькому театрі Grand Opera, вона і познайомила Ж. Массне з безліччю цікавих іспанських ритмів. Прем'єра опери «Сід» відбулася 30 листопада 1885 року в Grand Opera, директорам якої (Е. Риттиху і П. Гайяру) опера була присвячена.

До своєрідних сторінок французької симфонічної музики XIX століття належить «Іспанська симфонія» для скрипки з оркестром Е. Лало (1823–1892), присвячена знаменитому іспанському скрипалеві і композитору Пабло Сарасате (1844–1908). Серед найбільш видатних творів П. Сарасате – національно колоритні: «Циганські наспіви», «Андалузька серенада», «Інтродукція і тарантела», чотири зошити Іспанських танців. «Іспанська симфонія» Е. Лало, симфонічна поема «Іспанія» Е. Шабріє (1841–1894), а також «Іспанське капріччіо» М. Римського-Корсакова безпосередньо передують іспанським партитурам К. Дебюссі та М. Равеля. Поема Шабріє цікава, перш за все, строгістю відбору тематичного матеріалу, й, особливо, пишністю та сміливістю оркестрових барв. Палітра партитури вишукано колоритна, «у цьому творі <...> можна було почути найхимерніші поєднання звуків: розкотисті вибухи тромбонів, супроводжуваних уривчастими

закоханим у доньку Гормаса – Хімену. Вона одружується із Сідом проти волі, з політичного розрахунку. І тільки «Римована хроніка» XIV століття (надрукована 1522 року) приділяє більше уваги їх шлюбу, а романси про кохання Сіда і Хімени з'являються ще пізніше [79].

переборами арф; наростання гармоній, то надмірно багатих, то навмисно неповнозвучних, акорди самих вільних сплетінь; ритми, то нарочито примітивні, то зламані. Цей твір став зразком, якому – свідомо чи ні – слідує молодь і донині» [198, с. 134].

Порівнюючи методи російського композитора М. Римського-Корсакова і француза – Е. Шабріє, Мануель де Фалья зауважив, що «за всієї відмінності стилю, мови та темпераменту двох композиторів, можна зблизити їхні партитури, де у всій повноті виступила тенденція барвистого, декоративного втілення теми в її святковому аспекті ...» [129, с. 341].

Для нашого дослідження особливо цікавими, як в історичному так й в художньому аспектах, є музичні іспанізми К. Дебюссі та М. Равеля. Відомо, що найсильніше враження на французьких імпресіоністів справили блиск та барвистість оркестрового стилю М. А. Римського-Корсакова. Подібно як автор «Іспанського капричіо», К. Дебюссі знайомився з Іспанією, по суті, не маючи безпосередніх вражень. Як зауважив Мануель де Фалья: «Дебюссі, який реально не знав Іспанії, <...> несвідомо творив іспанську музику, здатну викликати заздрість у багатьох інших, які знають країну досить добре» [193, с. 44]. Ці слова пояснюють метод освоєння Іспанії композитором – імпресіоністом, який не стільки прагнув створювати іспанську музику, скільки намагався втілити в музиці враження, що пробуджувались у ньому, коли він (як і свого часу Жорж Бізе) дистанційно вивчав Іспанію за книгами, картинами, цікавився іспанським музичним фольклором, вважав його одним з найбагатших у світі.

Інтуїтивно переймаючись багатством живої фольклорної традиції, *мальовничістю* пейзажів країни, «де каміння на дорогах розпалюють очі блиском <...> і де погоничі мулів витягують з глибини горла найщиріші інтонації пристрасті ...» [129, с. 343], К. Дебюссі віднайшов нові виразні засоби, які урізноманітнили та збагатили палітру його музично-імпресіоністичного живопису. «Аромати і звуки майорять у вечірньому повітрі», «Вечір в Гранаді», «Ворота Альгамбри» – це найкращі сторінки

фортепіанного циклу прелюдій, у піанізмі якого «панування колориту призвело до втрати контурів мелодії, до хиткості та невизначеності мелодичного малюнку, <...> помітно посилилась роль орнаменту, арабеска¹⁹» [158, с. 21]. Взагалі «арабеск» був одним з улюблених термінів К. Дебюссі, під яким композитор розумів самоцінність химерного мелодичного малюнку, метро-ритмічну та функціонально-гармонічну розкутість [162, с. 260].

Одним з чудових втілень Іспанії в європейській музиці є симфонічна сюїта «Іберія». Цю композицію К. Дебюссі створив у 1908 році як частину симфонічного триптиху «Образи». Перша її картина – «Par les rues et par les chemins» («Вулицями і дорогами») сповнена руху та ритмічної пульсації, що притаманний наспіву севільяни. Друга картина – «Les parfums de la nuit» («Аромати ночі») наповнена теплим повітрям андалуської ночі, відлуннями віддалених наспівів та гітарних награвань. Третя картина – «Le matin d'un jour de fête» («Ранок святкового дня») – це оркестрово-барвистий, сонячний світ образів південної Іспанії. Якщо К. Дебюссі «скористався Іспанією як основою для розкриття однієї з найпрекрасніших граней своєї творчості, то розплатився він за це так щедро, що тепер Іспанія у нього в боргу» – підкреслив Мануель де Фалья [193, с. 49].

Для виникнення орієнтальної лінії в творчості М. Равеля було багато підстав. Це враження від чутливої до Сходу поезії французьких символістів – Ш. Бодлера, Т. Клінгзора, П. Лоті, від тайтянських полотен художника П. Гогена. Ще в 90-ті роки XIX століття композитор почав працювати над оперою «Шехеразада» (залишилася незавершеною). Увертюра до опери була навіяна не тільки східними казками «1001 ніч», але й музикою М. Римського-Корсакова, добре знайомою М. Равелю на той час. Чарівна подорож Синдбада-мореплавця знов ожила у 1903 році в однойменній вокальній

¹⁹ Арабеск (італ. arabesco, укр. арабський) – химерний лінійний малюнок, стилізований під арабський чи перський орнамент. Він передбачає поєднання геометричних та рослинних мотивів, будується на повторенні та множенні одного або декількох фрагментів візерунку. Нескінченний, що протікає в заданому ритмі, рух візерунків може бути зупинено або продовжено у будь-якій точці без порушення цілісності.

поємі. Мелодія-візерунок своєю екзотичною звучністю захоплює вже з перших тактів твору і нагадує початок «Шехеразادي» М. Римського-Корсакова, яку М. Равель «любив ніжно з найполум'янішим ентузіазмом» [128, с. 35].

М. Равель завжди жваво цікавився мавританською культурою Іспанії. І це не є дивним, бо він був уродженцем невеликого французького містечка Сибур, розташованого в декількох кілометрах від іспанського кордону. З Іспанією композитор пов'язаний генетично. Відомо, що мати Равеля – Марія Делуарте – за походженням басконка. Від неї ще в дитинстві композитор почув іспанські пісні і на все життя зберіг до них творчий інтерес. Серед перших творів М. Равеля – «Хабанера» (вона пізніше увійшла в партитуру «Іспанської рапсодії»), яка була створена 1907 року. Трохи раніше М. Равель написав фортепіанну п'єсу «Альборада», що побудована на танцювальних ритмо-інтонаціях іспанського канте хондо.

«Іспанська рапсодія» разом з «Іберією» К. Дебюссі належить до низки кращих творів, натхнених образами країни Дон Кіхота. Всі чотири частини: «Прелюдія ночі», «Хабанера», «Малагенья» і «Фолія» – це яскраві *музичні картини*, написані з тою майстерністю та глибоким розумінням стилю, які вражали самих іспанців. Це було досягнуто не тільки завдяки цитуванню мелодії, але й «за допомогою вільного використання найістотніших ритмічних, ладових та орнаментальних особливостей» іспанської народної музики [193, с. 49].

М. Равель також неодноразово звертався до розробки мелодико-ритмічних елементів рідних йому баскських пісень і танців: в Тріо, в концерті соль мажор для фортепіано з оркестром, у знаменитому симфонічному творі «Болеро» (в другому розділі його теми, дуже чітко відчувається жагуча інтонація канте хондо). З Іспанією також пов'язані такі твори М. Равеля, як: вокальний цикл «Три пісні Дон Кіхота» та опера «Іспанський час». Остання, першою чергою, привертає увагу відтворенням різнохарактерних мовних інтонацій, але ж оркестрова партія побудована на

«іронічному застосуванні» [5, с. 138] іспанських танцювальних жанрів (сарабанди, хабанери, сегідільї), які використано задля підсилення психологічного стану героїв опери.

Отже, впливовість діалогічних музичних традицій Іспанії, які свого часу стали потужним імпульсом розвитку західно-європейського мистецтва, з середини XIX століття значно посилюється. Причому композиторів інонаціональних творчих шкіл приваблює як багатоелементність іспанського музичного фольклору, так і його органічне співіснування із мальовничістю культурних ландшафтів Іберійського півострова. Тож не випадковим є те, що головним методом відтворення темпераментно-яскравих барв іспанського *orient'у* при komponуванні музичного матеріалу в композиторській творчості стає *метод живописання*.

Вивчення іспанського контексту діалогу «Захід-Схід» також надає можливості визначення його аспектів, наявність яких ми будемо спостерігати при огляді музичної культури Криму:

- *регіонально-географічного аспекту*, при якому культурний обмін здійснюється на межі географічно близьких чи віддалених територій, за участю піліgrimів, які свідомо стають учасниками діалогічного спілкування;
- *дистанційно-інформаційного аспекту*, що передбачає «експортування» інформації на відстані через посередників;
- *генетичного*. Це найбільш унікальне явище контактного діалогу проявляється завдяки пам'яті, що зберігається на підсвідомому рівні, але пробуджується в певний момент, керуючи творчим процесом.

Висновки до 2-го розділу

Отже, спостереження за особливостями зазначеного діалогу всередині музично-історичного процесу надають можливості створення концептуальної картини, у якій розвиток європейської музичної культури протягом багатьох

століть в значній мірі відбувався завдяки наявності творчого діалогу із музичними традиціями країн Близького Сходу.

Від початку народження професійної музичної творчості кожна нова епоха продукує свою модель музичного орієнталізму. Так зовнішня декоративність зі східною тематикою, яка мала місце в естетиці барокового театру, інерційно потребувала занурення у філософський світ східних сюжетів; семіотика суфійських текстів сприяла романтизації музично-поетичних текстів, що своєю чергою призвело до якісної трансформації музичної мови.

Так звані «арабізми», «тюркізми» у вигляді запозичення інструментарію, засобів музичної виразності, запровадження моди на декоративні елементи, алюзій до знаків, символів, які походять зі східних релігійно-філософських течій – все це вже у XVII столітті призводить до переформовування європейської музичної естетики.

Романтична парадигма діалогічності, із розширенням географії культурних контактів з країнами Близького та Далекого Сходу, яка вже відмічена елементами східної метро-ритмічної та ладової системи, загалом ініціювала переформовування європейського бачення музичної архітекτονіки.

Нові тенденції та динаміка їх зростання, пов'язані із виходом з діалогу у простір полілогу, відкрили той неосяжний горизонт, який мультиплікує появу множинних стилістичних проявів вже у часовому контексті XX–XXI століть.

Одним з найяскравіших виражень orient'у залишаються музичні «іспанізми». Відмічений унікальним культурним тезаурусом, поєднуючим імпульси як Заходу так й Сходу, музичний фольклор Піренеїв вже сам по собі є прикладом колективного творчого акту, продовженого композиторським живописанням іспанського культурного ландшафту.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях: «Orient В. А. Моцарта: від алюзії до етико-естетичної стильової моделі» [134],

«Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві» [135], «The Orient in Mozart's Legacy» [227].

Джерела до другого розділу

5, 6, 22, 24, 40, 42, 48, 50, 52, 65, 70, 77, 79, 81, 82, 87, 87, 88, 94, 95, 104, 105, 121, 127, 128, 130, 134, 135, 140, 144, 146, 152, 158, 160, 161, 162, 183, 187, 193, 195, 198, 199, 201, 203, 213, 215, 227, 229, 230, 233.

РОЗДІЛ 3

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ДІАЛОГІЧНОСТІ КРИМСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ЛАНДШАФТУ

3.1. Особливості розвитку музичної культури Криму: від античних часів до середньовіччя

Оповідання про музичну культуру Криму, як втім, і будь-якого іншого територіального утворення, можна розпочати словами «своїм корінням сягає в далеке минуле». Минуле – це історія, відповідно, культурний (в нашому випадку – музичний) розвиток Криму пов'язано із унікальним за своєю природою історичним минулим. Доля Криму в історико-культурному плані є прикладом того, як взаємодія на його території різних цивілізацій, народів, релігій і укладів життя призвела до виникнення синкретичної культури, значення якої для географічно сусідніх територій було таким самим великим, як скажімо, значення аль-Андалусу в Іспанії на Заході Європи [71].

Крим, який знаходиться на перетині торгових шляхів, що об'єднують Причорномор'я з Середземномор'ям, і який лежить на караванному шляху до Індії та Китаю, завжди був перехрестям етноміграційних процесів. Зручне географічне розташування, добрі кліматичні умови з давніх давен сприяли осіданню прибулих народів. Протягом багатьох століть Крим завойовували, заселяли різні племена, згодом – змішувалися, асимілювалися. В результаті такого процесу сформувався етнос, який складається з скифо-греко-гунно-гото-хазаро-булгаро-кипчацьких елементів, тож в його етногенезі історично закладений діалог «Схід-Захід». В процесі формування кримського етносу, який супроводжувався взаємозбагаченням культурних традицій різних народів, музична культура набула суто для неї властивих рис.

Відомості про перші кримські музичні інструменти – кістяні флейти – які було знайдено в курганах, поблизу Євпаторії і Красноперекоська,

відносяться до бронзової епохи (межа II–I тисячоліть до н. е.) [34, с. 20]. Протягом тривалого часу великий політичний та культурний вплив майже на усі народи, які населяли півострів, мали греки. Відомо, що стародавні греки заселяють Крим з VIII століття до н. е. Особливо численні грецькі поселення існували на Керченському півострові. Боспорське царство, Херсонес, Ольвія, – ймовірно, були осередками музичної культури Стародавнього Причорномор'я, історія якого пов'язана з давньогрецькою культурою. У 1906 році при розкопках грецького некрополя Мірмекій, існування якого на теренах південного узбережжя сучасної Керченської бухти датується VI–V століттями до н. е., було віднайдено саркофаг із похованням музиканта-флейтиста на ім'я Пасафілікат. Окрім цього, до перших століть н. е. належать виявлені у Пантикапею (сучасна Керч) фрагменти флейти зі слонової кістки, теракотова статуетка флейтиста, зображення музикантів на поховальних плитах [7]. І як зазначив А. Карпак: «Згадані пам'ятки надзвичайно цінні, адже виняткові написи та зображення вказують на професійну приналежність померлих і дають підстави твердити, що флейтисти у давньому Причорномор'ї користувалися значною пошаною» [75, с. 16].

Під час розкопок, проведених науковими експедиціями Академії наук за часів СРСР, було знайдено пам'ятники розвиненого музичного мистецтва стародавніх скіфів, що населяли причорноморські степи. Скіфи (іранці) були язичниками, шанували грецьких богів. В могильному підземеллі Мелітопольського кургану, поряд із різними виробами тих часів, знайдено рельєфне зображення на золоті, яке відноситься до IV–III століть до н. е. Ці рельєфи відтворюють свято, персонажі якого співають, танцюють та грають на арфах. Про скіфів ми дізнаємося із легенди про Геракла давньогрецького історика Геродота.

Поетизація Криму як чарівного куточка, названого греками Тавридою²⁰, триває либонь з гомерівських часів, «принаймні в “Одіссеї” тутешні береги згадуються як країна людей кімерійських. <...> Мітологія

²⁰ Таврика, Таврида – найдавніша назва Криму.

місця, олюднення, одушевлення певного простору, зрештою його поетизація, символізація – без цього в тому просторі <...> було б у край складно, а може й неможливо орієнтуватися, жити, творити» [56, с. 3].

У цьому контексті необхідно звернути увагу на деякі історичні та міфологічні сюжети, що набули музично-сценічного втілення у зв'язку із композиторською творчістю. Історія землетрусу на грецькому Пантикапею було відтворено у легенді про реальну історичну постать II століття до н. е., а саме, царя Понтійського Мітрідата²¹. Історія мужнього борця з Римом, після того як трагедію про нього у XVII столітті написав французький драматург Жан Расін, надихнула багатьох композиторів. Ця п'єса стала основою для багатьох опер, серед авторів яких – композитори-італійці: Ф. Арайя, А. Кальдара, Н. Порпора, Д. Террадельяс, А. Саккіни, К. Гаспаріні та ін. Сюжет легенди про Мітрідата зацікавив і ще зовсім юного австрійця – В. А. Моцарта. Опера-seria «Мітрідат» на лібретто італійця В. Чінья-Санті, створена 14-річним композитором в Італії, була розрахована на постановку в італійському театрі. Опера В. А. Моцарта, вирішена в характерному для стилю композитора лірико-драматичному ключі, була поставлена 26 грудня 1770 року в Мілані, де мала величезний успіх.

Ще один приклад знайомства європейців із міфом, події в якому могли відбуватися на півострові – це трагедія давньогрецького драматурга Евріпіда «Іфігенія в Тавриді»²². У XVIII столітті сюжет цієї трагедії в оперному

²¹ Мітрідат VI (Євпатор) був одним з найосвіченіших людей свого часу, захоплювався філософією. Він вільно володів двадцятьма двома мовами, що давало йому змогу вести розмову без перекладача з людиною будь-якої національності, що проживали на великій території його держави. Предками Мітрідата Євпатора були представники знатних македонських і перських родів, Таким чином можна стверджувати про злиття двох культур – персів і еллінів (він генетично належав обом). За час свого правління приєднав до царства своїх предків Пафлагонію, частину Каппадокії до Тавра, увесь берег Понту Евксинського до Босфору Кімерійського і частину Кримського півострова [100].

²² Передісторію появи Іфігенії в Тавриді містить трагедія «Іфігенія в Авліді» (автор обох творів – Евріпід). Коли Агамемнон – цар мікенський – збирався у похід на Трою, Артеміда наказала йому принести собі в жертву Іфігенію. Агамемнон підкорився, але Артеміда в останній момент пожаліла дівчину і підмінила її на лань, а Іфігенію відправила на хмарі в Тавриду, де та стала жрицею богині в храмі. Жоден зі смертних не дізнався про

втіленні склав гідну конкуренцію давньогрецькому міфу про Орфея та Еврідику («Іфігенія в Тавриді» Андре Кампра, 1704 р.; «Іфігенія в Тавриді» Леонардо Вінчі, 1725 р.; «Іфігенія в Тавриді» Томмазо Траєтта, 1763 р.; «Іфігенія в Тавриді» Бальдассаре Галуппі, 1768 р.; «Іфігенія в Тавриді» Христофа Віллібальда Глюка, 1779 р.; музична трагедія «Іфігенія в Тавриді» Нікколо Піччіні, 1781 р.). Одноименну п'єсу у 1779 році написав Йоганн Вольфганг Ґете. Причому спочатку це була проза, але пізніше, вже завдяки поетичному тексту, сюжет набув більш драматичних тонів.

Наприкінці ХІХ століття до цього сюжету звернулась Леся Українка. У січні 1898 року вона написала драматичну сцену «Іфігенія в Тавриді». У поясненні до декорування сцени авторка вельми вірогідно відтворює особливості ландшафтного живопису Партеніту, який, ймовірно, і надихнув письменницю на написання твору під час її перебування у Криму: «Місце над морем. Море вдається затокою в скелистий берег. При самому березі голі, дикі, сіро-червоні скелі, далі узгір'я, поросле буйними зеленощами: лаврів, магнолій, олив, кипарисів і т. ін., цілий гай <...> З лівого боку, на самій сцені великий портал храму Артеміді з дорійською колонадою і широкими сходами <...> Недалеко від храму між двома кипарисами статуя Артеміді на високому подвійному п'єдесталі; долішня частина п'єдесталу робить чималий виступ, немов олтар, на виступі горить вогонь. Від храму до моря йде стежка, викладена мармуром, вона спускається в море сходами» [190]. Згодом античний сюжет, переспіваний Лесею Українкою, вже на початку ХХ століття (1922 р.) став творчим поштовхом для українського композитора Кирила Стеценка на створення однойменної монодрами.

У перших століттях нової ери грецькі поліси втрачають політичну самостійність, стають залежними від Понтійського царства, Римської імперії; в подальшому – Візантії, звідки в Крим прийшло східне християнство. Але, імпульси, які було посіяно епохою еллінізму, продовжували жити на

те, що Іфігенія залишилася живою. Богині Артеміді поклонялися найдавніші племена – таври (імовірно вихідці з Кавказу), що розселилися на південному березі та в горах Криму.

території східної Європи. Як стверджував О. Пріцак, ця епоха у східно-європейських степах тривала до X століття н. е [153]. Тобто Схід, у нашому випадку – Кримський Схід, органічно впливає з грецького світу саме через еллінізм. І хоча британський історик Уільям Тарн називає музичну культуру елінізму «втраченим світом» [184], завдяки сучасним дослідженням ми можемо із впевненістю стверджувати, що багатоманітність етнічних компонентів пізньоантичної доби відбулась на особливостях мови та культури автохтонного етносу Кримського півострова.

Починаючи з елліністичного V століття, грецьке населення поступово асимілюється з іншими народами. Сучасний кримський вчений Михайло Кизилів дійшов висновку, що після того як з XIII-го до XV століття вплив Візантії на півострові припиняється, в подальшій історії особлива роль у поширенні та зміцненні Православного християнства належить готам, які заселяли Крим у VI столітті, вже будучи християнами [80]. Готська, грецька, аланська мови були основними у державі – спадкоємиці Візантії – князівстві Феодоро (столиця – Мангуп). Так із нащадків античних греків, тавро-скифів, гото-аланів, частини народів тюркського походження (ще у VII–VIII століттях Крим заселяли стійкі носії пізньоантичної, а саме елліністичної культури – хазари та тюрко-булгари) формується автохтонна нація – кримські татари.

Підсумовуючи, слід зазначити, що остання сходинка формування основних кримських етносів (кримських татар, кримчаків, караїмів, мариупольських греків-урумів), у якому беруть участь прибулі до півострова у XI столітті половці (в майбутньому асимілювались з татаро-монголами) та у XII столітті італійці (з Венеції та Генуї), припадає на XIII–XV століття. Протягом XI–XIII століть, рятуючись від набігів турок-сельджуків та арабів, південно-східний Крим (Солхат, Кафа, Карасубазар) заселяли вірмени.

Незважаючи на те, що всі ці народи – представники різних віросповідань (іслам, іудаїзм, караїмізм, християнство), потужним імпульсом, що об'єднує більшість з них, було культурно-історичне минуле. Протягом

багатьох століть на кримській землі мирно співіснували ханська соборна мечеть, православний скит і церква, караїмська кенаса, кримчакська синагога, григоріанська вірменська церква. Завдяки цьому багато є спільного в походженні, фольклорі, заняттях, побуті, обрядах, традиціях і, як наслідок, єдина музична культура.

До недавнього часу майже всі етнічні групи Криму (греки, караїми, кримчаки, вірмени) вважали більшість пісень і танців кримських татар своїми, співали і танцювали під їхні мелодії. Майже до XIX століття загальнокримською мовою була кримськотатарська, пісні звучали виключно кримськотатарською мовою. Зберіглася згадка караїма Б. Кокеная про музичне оформлення свята к'оншума: «... в тиші ночі слобідкою караїмів було чутно глухий гуркіт турецького великого барабана. <...> п'ять-вісім, інколи десять татар становили оркестр з зурни, бубна-даре, скрипки, іноді одного мідного духового інструменту, флейти і обов'язково давула. Грали звичайно без нот. Але ніхто з учасників цього к'оншума, незалежно чи він караїм, грек, татарин, кримчак або вірменин, не проміняв би звуків цього дикого оркестру на звуки симфонічного або іншого європейського оркестру, ...» [72]. Перед нами чудовий приклад культурного діалогу і навіть полілогу, коли традиційні свята народів Криму стають відображенням мирного співіснування, співтворчості, і, таким чином, духовного єднання у спільному творчому процесі.

Зауважимо, що проблема взаємодії культур Заходу та Сходу у кримськотатарському музичному фольклорі є темою окремого наукового дослідження. У контексті нашої роботи вважаємо за необхідне звернутися до деяких акцентів, висловлених щодо цієї проблематики Асаном Рефатовим – одним з перших кримськотатарських композиторів-професіоналів. Саме він зазначив, що схожість колориту, мелодійного орнаменту пісень і танців кримських татар із старовинною народною музикою греків Понту та архіпелагу є цінним матеріалом для розробки проблеми формування кримськотатарської музичної культури. Виразний прояв впливу

старогрецької музики пов'язано зі своєрідною консервацією в Криму низки елементів пізньоантичної музичної системи, які на архіпелазі втрачалися або ставали рідкісними, тоді як в регіоні Причорномор'я (Мала Азія) сформувалась музична культура понтійських греків. Національна музика кримських татар є результатом впливу: з одного боку старогрецької метроритмічної системи «Крон вустади» (А. Рефатов), яка широко розповсюджена у Європі, з іншого – арабо-перських мак'аматів. До того ж, як підкреслював композитор-дослідник, не слід ототожнювати та буквально розуміти таку сугестивність без врахування довготривалого історичного процесу взаємодії різних музичних культур.

Розглядаючи в загальних рисах вплив старогрецької музики на мелодії окремих кримських «Тюркю» (пісень) і «Оюн» (танців), А. Рефатов як приклад наводив лади: «Махур», що є ідентичним до грецького іонійського ладу і «Щур», який побудовано так само як еолійський лад [71, с. 30]. Як відзначив сучасний кримськотатарський музикант Февзі Алієв, основою для багатьох як інструментальних, так і пісенних жанрів народної музики Криму є давньогрецькі лади: дорійський, фригійський, міксолідійський [234]. Наявні в музиці кримців лади «Шуштер» і «Джигаргах», А. Рефатов відносив до розряду цигансько-угорських мелодій, мелодій-голосінь та, водночас, зауважив, що ці лади є основою східних мак'амів. У спілкуванні з одним із фундаторів української музично-фольклористичної школи Климентом Квіткою, який у своїх дослідженнях приділив увагу народним наспівам Криму, А. Рефатов висловив думку про те, що лади зі збільшеною секундою могли проникнути в пісенну творчість кримців не тільки зі Сходу (як це традиційно вважається), але, можливо, із Заходу – Середземномор'я. Окрім того, музична система стародавніх греків, расповсюджуючись на Схід разом із культурою еллінів, не могла не вплинути на формування музичних систем Близького та Середнього Сходу [71, с. 30].

Географічно склалося так, що саме середній Крим був перехрестям, подібним до Іспанського аль-Андалусу, і саме в цьому регіоні, що охоплює

Бахчисарай, Карасубазар, Ескі Крим, Кефе, долини Бельбека, Качи, Альми, найбільш повно представлено багатство та розмаїття кримськотатарської народної музики. Сучасна дослідниця С. Ізідінова, піднімаючи питання культурних контактів, висновує, що: «Музика середнього Криму нагадує то класичну музику Туреччини, Ірану, Закавказзя, яку в свою чергу не оминула впливом арабська музична культура, то іноді грецькі “трагуді”, “хорони” та італійські й генуезькі канцонети» [71, с. 25].

Звернувши увагу на назви кримськотатарських музично-фольклорних жанрів, С. Ізідінова вказує на так звані мелодії – «долу», для яких є притаманною семантика смутку та жалю. Згідно її точки зору, етимологія слова «долу» сходить до греко-генуезьких витоків. Дослідниця простежує деміотику новогрецького *δόλος* і зазначає, що у низці семантичних інтерпретацій воно може бути перекладено як бідний, нещасливий, «у сучасній італійській мові *dolore* – біль, горе, скорбота, жаль; *doloroso* – сумний, скорботний» [71, с. 29]. Кримські долулар збереглись як обрядові весільні інструментальні мелодії. До групи кримськотатарської інструментальної музики також відноситься народний круговий танець «к'оран». Про грецькі впливи тут говорить сама назва, яка походить від грецького *χορός* – хор, хоровод. Кругові танці можна зустріти у багатьох народів: у болгар – це хоро, у молдаван – хора, в українців та росіян – хоровод.

Окрім «долу» та «к'оран» національна музика Криму включає мелодії арабського та перського походження: «так'сим» (від арабського – розподіл, переривання, пауза), «пешреф» (від перського – початковий, попередній). Незважаючи на те, що обидва жанри потрапили до Криму з Ірану та Туреччини, згодом вони набули суто кримського колориту. Традиційно обидві композиції прийнято виконувати як малу сюїту перед початком святкування (весілля чи будь якого свята). Так'сим, зазвичай, звучить у виконанні інструментального *solo*, пешреф – всього оркестру (татарського чал-оркестру). «Оюнава» – танцювальні мелодії, «каришлак'», «йол аваси» –

мелодії зустрічей та проводів, «тираш аваси» – мелодії, що пов'язані із весільними обрядами та багато інших складають «мозаїку» народної інструментальної творчості.

Спираючись на думку Асана Рефатова, зауважимо, що жанром, який по-суті є семіотичним задля аутентифікації кримськотатарського фольклору, слід вважати й досі дуже популярний на півострові швидкий танець – «хайтарма». У його витоків лежить стародавній обряд, який пов'язаний з колективними танцями на честь за милість Всевишнього. Про це говорить сама назва «к'айтарма» – повернення чого-небудь за щось на знак вдячності. Композитор впевнений, що мелодія танцю не може бути віднесена до мелодій Кавказу, Туреччини, Ірану чи будь яких інших країн Сходу. Він виник саме в Криму і нараховує (за підрахунками Ф. Алієва) більш ніж ста різновидів: «Баг'часарай к'айтармаси» (бахчисарайська хайтарма), «Эскі К'ирим к'айтармаси» (старокримська хайтарма), «Ак'месджит к'айтармаси» (сімферопольська хайтарма), карасубазарська хайтарма названа на честь легендарного кримського шейха Емір-Джелял Шейхбаба, хайтарма-Кєзльов (євпаторійська) та багато інших.

На нашу думку, танець «хайтарма» можна назвати кримською музичною вишиванкою. Враховуючи те, що харизматичність хайтарми зосереджена у надзвичайному мереживному візерунку мелодії (а для кожного кримського регіону характерна окрема її мелодія зі своїм неповторним орнаментом), цей танець сміливо можемо ототожнювати з українською вишиванкою.

Спільною особливістю для усіх варіантів танцю є його метро-ритмічна організація, так званий «девр і туран» (тюрк.), коли розмір такту – $7/8$, причому мелодичний ланцюжок диктує чітку диференціацію всередині такту між ритмічними фігурами: $4/8 + 3/8$ ²³. Виникає аллюзія, начебто музиканти

²³ На цю ритмічну особливість звернув увагу К. Кузнєцов, у розділі «Древние основы испанской музыкальной культуры» (збірка «Очерки по истории и теории музыки», видання 1940 року) автор спирається на музичні зразки з видання 1931 року – «Песни и танцы крымских татар» – Я. Шерфедінова та зауважує на присутність сьомидольних, а

своєю грою створюють східний геометричний орнамент – гіріх²⁴. Водночас, немов окремий барвник, кожен тембр додає колориту, особливо в ансамблевому виконанні.

Традиційні музичні інструменти, які були розповсюджені на території Криму, походять як зі Сходу так і Заходу: зурна, тулуп-зурна, кавал, камиш-к'авал, най (духові); саз, баглама, ребаб, кеменче (струнні); сантир (цимбали); даре (бубен), думбелек, чубукли-давул (ударні). В історії кримського музичного інструментарію часто траплялося, коли «інструмент-прибулець» згодом ставав «своїм» національним [240, с. 9]. Так, пізніше, вже починаючи з XIX століття, у музичному побуті з'являються європейські музичні інструменти: скрипка, труба, кларнет, фортепіано. За тембровою подібністю з національними кеменчею, зурною, к'авалом, деякі з них стають альтернативою традиційному інструментарію. Із часом це призвело до зникнення автентичності звучання кримських мелодій. Завдяки творчим зусиллям сучасного кримськотатарського композитора Джеміль Карікова, який 2004 року ініціював створення в Криму ансамблю традиційної музики «Maqam», було повернуто з небуття велику кількість майже забутих національних музичних інструментів. До складу цього ансамблю входять: саз, баглама, к'авал, сантир, кеменче, зурна, най.

Інструментальному музичному фольклору не поступаються за кількістю та жанровим розмаїттям татарські «йир» (пісні степу), «тюркю» (пісні гір); ліричні йирлари, епічні дестани, історичні мак'ами, релігійні ілляхі та багато інших.

Народна пісня протягом багатьох століть зберігалась в усній традиції. Численні мандрівники, які відвідували Крим у різні історичні періоди, відзначали велику любов кримців, кримських татар зокрема, до пісенної

також п'ятидольних ритмів «вільного дихання» також в музиці Іспанії, Грузії, знаходить значну кількість пісень у зазначених розмірах серед «Українських народних мелодій», які було зібрано Климентом Квіткою» [111, с. 237].

²⁴ У мистецтві ісламу існує два основних види східного орнаменту: *gırix* та *islîmî*. Гіріх – в перекладі з перської – вузол, складний геометричний візерунок, що об'єднує різні геометричні фігури (зірки, прямокутники, ромби та ін.).

творчості. Одним з проявів цієї схильності стала поява у народному середовищі талановитих виконавців – імпровізаторів (ашик'лар, кедайлар, чал'иджилар, йирджилар, усталар).

Усі зазначені жанри та багато інших народних танцювальних та пісенних мелодій найбільш повно презентовано у таких фольклорних збірках як: «Песни и танцы крымских татар» [211], «Звучит хайтарма» [240], «Крымскотатарские танцы» [210] Я. Шерфедінова, «Qыгга татар халq уqlarъ» А. Рефатова [232], «Крымскотатарские народные песни» Ільєса Бахшиша [235], «Антология крымской народной музыки» Ф. Алієва [234].

Процес фіксації та вивчення кримського фольклору, у тому числі й музичного, почався доволі пізно, лише у ХХ столітті. До цього свідчення музичного фону Кримського півострова зустрічаються вкрай рідко. Так, наприклад, в «Нарисах Криму» популярного письменника Є. Маркова, який подорожував по Криму наприкінці 60-х років ХІХ століття, ми знаходимо враження автора від пісні Чатирдагського чабана, який грає на тулуп-зурні (кримськотатарська волинка): «... я вперше почув добре заспівану татарську пісню. В ній багато принади. <...> головне багатство в її коротких, ніжних трелях, в якомусь невпинному тремтінні, підніманні і спаданні голосу <...> дудки тут солісти, хутро – хор <...> Але ні принадність пісні, ні мистецтво музиканта, ні оригінальність гри не можуть пояснити тієї повноти насолоди, яку відчував я, слухаючи спів чабана. Хвилина була тут все» [126, с. 243]. Настільки емоційною і, водночас зворушливо-спокійною сприймається *поетичність* цього висловлювання, немов автор проживає істинні моменти екзистенції. Пісня чабана, що лунає над Чатирдагом, створює відчуття єднання з навколишньою природою, з ароматом гірського повітря, у якому майорять пахощі чебрецю і полину; з химерним малюнком скель, що оточують тихі кримські бухти. Уподібнення до символічної дії, що в образній формі здатна виразити соціально визначні події в житті людини та соціуму, визначали сакральний характер народної творчості.

Різноманітне мистецтво народних музикантів-ашиків, представлене сотнями імен, переживало свій розквіт за часів існування Кримського ханства. На жаль, увесь цей прошарок кримської музичної культури в наш час ще залишається практично не дослідженим. Як відзначив Х. Корогли: «Неможливо переоцінити роль народного музиканта-виконавця, який часто був і автором твору, де епос для більшості людей протягом кількох століть заміщав літературу. У тюркських народів співці-ашики, <...> сприяли тому, що будь-яка людина, навіть неграмотна, була обізнаною в питаннях мусульманської етики, культури, знала історію свого народу» [99, с. 58].

Серед кримських ашиків чільне місце посів Ашик Омер (дата народження невідома, дата смерті – 1707 р.), уродженець міста Кєзльов (нині – Євпаторія)²⁵. Він був автором більше ніж двох тисяч віршів та поем, які виконував у супроводі сазу. Слава про Ашика Омєра розповсюдилась на увесь Османський регіон ще й тому, що поет належав до так званих яничарських ашиків, тобто до поетів-співців, які супроводжували османські війська. Обійшовши мало не півсвіту, останні роки свого життя Ашик Омер присвятив спорудженню мечетей. Одна з них з'явилася на сході Кєзльова – в обителі дервішів (адже поет і сам був дервішем). Ще одну мечеть він звів на західній околиці міста. Біля стін цього мусульманського храму у 1707 році городяни і поховали свого співака та назвали цю мечеть на честь легендарного ашика.

Слід зауважити, що Крим починає ісламізуватися ще з першої половини XIV століття, перебуваючи у складі Золотої Орди. Вже тоді півострів був важливим пунктом «інтелектуального транзиту» між середньою Азією та Близьким Сходом [218, с. 13]. Офіційною датою виникнення Кримського ханства вважається 1441 рік, коли кримський

²⁵ Існує легенда, яка розповідає про те, як у скрутні для поета часи він звернувся до янгола смерті, щоб той його забрав. Уві сні Ашику Омєру з'явилася небесна дівка та промовила: «Аллах почув твої слова. Але замість смерті послав тобі щось інше». З цими словами посланниця Всевишнього простягнула музичний інструмент – саз і пояснила: «Тепер судилося тобі стати першим серед обраних. Будеш складати пісні, мандрувати по землі та співати людям про життя та любов» [118].

престол посів Хаджі I Герай²⁶ (1397–1466). З 1475 року Крим знаходиться під османським (турецьким) протекторатом.

Золотою добою кримського Середньовіччя історики називають XVI–XVII століття. Цей період відзначений розквітом релігійних та теологічних наук, формуванням духовної та інтелектуальної еліти, в житті якої особлива роль належала музиці. Відомо, що музична освіта була неодмінною умовою виховання молодих принців. Більше того, сучасні дослідження доводять, що історія кримськотатарської музичної класики, як виконавської, так і композиторської, починається ще задовго до XX століття, а саме з епохи Кримського ханства. Придворну музику періоду османського (турецького) протекторату над Кримом історики називають *класичною музикою кримського середньовіччя*, представниками якої є митці династії Герайів.

Серед членів правлячої династії зустрічаються хани, особистість яких абсолютно не збігається із загальнопоширеною думкою про них. Так, Хаджи Селім Герай-1²⁷ (1631–1704) прославився як меценат, чиє заступництво сприяло розвитку творчості практично усіх сучасних йому музикантів та композиторів не тільки Криму, але й всієї імперії Османів (серед них – Ітрі-Мустафа, Бухурі-Заде). Можемо припустити, що завдяки такій славі, яка розповсюджувалась далеко за межі Османської імперії, саме ім'я «Селім» («Солім») стає загальною назвою (нарицательным – рос.) задля східних персонажів вищезгаданих оперних творів, що мають орієнтальне спрямування. Селім-Герай-1, як і більшість його сучасників – представників різних творчих галузей (музиканти, композитори, каліграфи, поети), належав до суфійського братства танцюючих дервішів – мевлевів, яке походило від славетного анатолійського поета-містика та духовного наставника Джеялетдіна Румі (1207–1273).

²⁶ Хаджі I Герай отримав Кримський престол завдяки підтримці великого князя литовського Вітовта (1350–1430), до князівства якого на той час входили й українські землі.

²⁷ У перше своє правління (1671–1678) Селім-Герай разом з османами допомагав гетьманові Петру Дорошенку, який став васалом Османської імперії, в польсько-козацько-татарській війні (1666–1671) та козацько-московській війні (1665–1676).

При дослідженні спадщини ісламських мислителів Кримського ханства (Шараф ад-Дін аль-Киримі, Ахмада бін Абд Аллага аль-Киримі, Абу ль-Бака аль-Кафауї та багатьох інших) сучасний український історик М. Якубович дійшов висновку, що модель ісламу в Кримському ханстві сформована саме під впливом суфізму [218]. Зацікавленість музикою спостерігається навіть у релігійно-мусульманських колах (як відомо, не відзначених особою увагою до музичної творчості). Свідченням тому є деякі факти з життя відомого ученого-богослова і поета, уродженця міста Кефе (нині Феодосія) – Усеїна Кефеві. Він працював у рідному місті кадієм – суддею. Опанувавши музичну освіту у кефінського музиканта Махмуда Челебі, Усеїн займався з музично обдарованими дітьми. Причому, він викладав на основі власного музичного матеріалу, створеного на власні ж тексти [3].

Серед представників релігійно-суфійської музики кримського Середньовіччя слід також згадати авторів численних релігійних піснеспівів (ілляхілер) – Киримли Молла Мемета, а також Ахмеда Каміля. Останній був головою муедзинів при дворі Османів вже періоду кінця XVIII – початку XIX століття [3, с. 9].

Місце музики та поезії у ритуалах суфіїв, було дуже значущим. Більш того, мевлевійські школи свого часу були осередками розвитку музичного мистецтва. За судженнями сучасних музикознавців Туреччини, ці школи виконували роль сучасних консерваторій [3]. Відомості про це знаходимо у спогадах відомого мандрівника із Стамбулу Евлія Челебі, який перебував на території Кримського ханства у 1666–1667 роках: «... майстри сердечних справ співають і грають на сазах, на бубнах і барабанах, на цимбалах, гонгах і ребабах, за законами музики, за правилами колообігу вони складають слова і використовують 12 макамів, 24 основних і 48 складових частин, прийомами зарб, фетх, півтоном і півтяжінням, основним і додатковим тоном <...> Під мелодію чарівного голосу присутні, не виходячи з кола, за законами ладів кяр, накш, сават, заджалъ, амаль, таспіфат наслідують голосу саза – мелодії серця. Потім з'являються танцюристи – гулями. Вони рухаються і

кружляють, подібно танцю Венери, як повний місяць, що виходить на поле любові» [86, с. 57].

Кримський правитель – Газі-Герай (1554–1607) був не тільки знаним музикантом, але й талановитим поетом-ліриком [34, с. 213]. Цього доблесного воїна, особистість широкого інтелектуального політичного та культурного світогляду деякі історичні джерела згадують як щедрого покровителя мистецтв, а його літературні твори прикрашають майже усі хрестоматійні, антологічні підручники кримськотатарської, турецької поезії османського середньовіччя [3]. Газі-Герай також вважається представником тюркської музичної класики. Композиторський талант хана дослідники оцінюють більше як літературний. За свідченнями істориків, він чудово володів грою на всіх, існуючих на той час, тюркських музичних інструментах, як композитор віддавав перевагу струнному *тамбуру*. Всі збережені твори Газі-Герая (понад 70-ти) – зразки інструментальної музики. Він також створив низку ладів тюркської (водночас і кримськотатарської) музики: *хюззам*, *шеддіарабан*, *баятіарабан*, *гулізарвемухаліфіїрак* [3, с. 7].

Інформація про музичну спадщину династії Гераїв протягом довготривалого часу залишалась практично невідомою. Вона зберігалась у різних приватних та державних колекціях Туреччини. Але, пошуково-дослідницька праця, проведена сучасним кримським композитором Джемілем Каріковим, сприяла виданню у 2007 році (в Сімферополі) зразків придворної класичної інструментальної музики у жанрах *пеишреф* та *саз семаісі*, авторами яких є Газі-Герай (Gazi Geray Han) та Ахмед-Герай (Ahmed Coban Geray). У цій збірці («Крымскотатарская инструментальная музыка ханского периода») автор також знайомить нас із характерними для тюркської класичної музики ритмоформулами – усулями (*usul*) та знаками ладової альтерації.

Розглядаючи музичну культуру Криму зазначеного періоду у світлі діалогічного співіснування, слід звернути увагу на те, що при вирішальній ролі філософії і традицій ісламу духовна атмосфера та економічне життя

Криму зазнавало впливів, які виходили від немусульманських меншин півострова. Незважаючи на не завжди мирні стосунки із сусідами і внутрішні чвари, для Криму були властиві терпимість до інших спільнот [71, с. 4]. Як відзначив М. Якубович: «... тут існувала своя релігійна еліта, до якої належали й осілі в Криму іноземці» [218, с. 12]. Підтвердженням тому є реформи, проведені Девлет Гераєм (1512–1577), які стосувалися внутрішнього адміністративного, економічного та культурного будівництва. Хан спорудив значну кількість мечетей та шкіл, активно культивував нову мусульманську віру. Релігійна культура хана проявилася й в тому, що задля вдосконалення духовної просвіти він запозичив досвід генуезців та готів, надавав християнським монастирям матеріальну допомогу [34, с. 145].

Рефлексуючи від елінізму, діалогічну гуманістичну екзистенцію можна було спостерігати й у придворному мистецтві кримського Середньовіччя. У палацах та резиденціях хана, султана, у маєтках феодалів жили й творили поети, співаки (муг'ані), музиканти-виконавці не тільки з Криму, підвладних територій та сусідніх країн, але також з країн Європи, Середземномор'я (Італія, Греція, Балкани) і Сходу (Єгипет, Іран, Туреччина, Кавказ, Середня Азія). У XVIII столітті (ще до російської анексії) консулами при Кримському ханаті від Франції призначались: Шарль де Пейссонель²⁸ [53], Франсуа де Тотт²⁹ [2].

За часів правління Крим-Герая (1717–1769) Бахчисарайський палац був обителлю муз та науки. У оточенні досвічених митців хан долучався до європейського, а саме французького мистецтва: з драматичного жанру Крим-Герай найбільше любив французьку комедію, особливо Мольєра, і навіть у

²⁸ Шарль де Пейссонель (1727–1790) – французький дипломат. Виконував консульські повноваження в Криму у 1755 році. Його книга «Записки о Малой Татарии» – опис адміністративної структури Кримського Ханства.

²⁹ Франсуа де Тотт (1733–1793) – французький барон, дипломат, генерал, мандрівник. На підставі своїх подорожей та діяльності на кримському півострові (у 1767 році) і південноукраїнських землях видав книгу «Записки про турків і татар» (1784 р.).

1769 році звернувся до французького герцога Ет'єна Франсуа де Шуазеля³⁰ з проханням перекласти кримськотатарською мовою п'єсу Мольєра «Тартюф».

Музику Крим-Герай обожнював настільки, що не міг відмовитись від неї навіть на смертному одрі. За декілька годин до смерті, відчувши її наближення, хан віддав наказ розпочати концерт, програму якого особисто сам склав заздалегідь [34, с. 254–255].

Піднесення етики та естетики музичного мистецтва було притаманно не тільки членам правлячої еліти. Можна передбачати, що у тій справі не поступались ханам і представники кримського дворянства, у палацах яких існували свої творчі колективи та виконавські традиції.

У попередньому розділі нашої роботи йшлося про військовий оркестр мехтер-музикаси, у зв'язку із появою «тюркізмів» у творчості європейських композиторів-класиків. Відомо, що військові походи, битви, у яких брало участь військо кримських ханів, супроводжував той самий оркестр, у складі якого – духові та ударні інструменти. Евлія Челебі, як очевидець сучасних йому подій, писав: «Хани отримали право на володіння двома бунчуками, двома хоругвами й знаменами, а також капелою, у якій на інструментах будь-якого роду по сім музикантів грає. Військові їх грають на трубах у стилі труб Афрасіяба, ще пам'ятають ще про часи праотців, а також на трубах та барабанах таких, як у Джемшида³¹» [202, с. 106]. В одному зі спогадів цього автора ми також знаходимо задокументований момент появи хана та його війська під музичний супровід: «... Заграли тоді труби афрасіябські, після чого хан залишив для оборони замків Ор тисячу стрільців під керівництвом Нурредин-султана, <...> сам <...> під звуки бубнів і литавр виступив з Ору в поле на чолі сорокатисячного війська» [там само, с. 63].

³⁰ Ет'єн Франсуа де Шуазель (1719–1785) – французький державний діяч епохи Просвітництва, глава французької дипломатії в останній третині царювання короля Франції Людовика XV (1710–1774).

³¹ У міфології іранців *Афрасіаб* – легендарний цар Турана, правитель стародавніх кочових і напівкочових іраномовних народів Центральної Азії – саків. Цар *Джамшид* – четвертий правитель з іранської династії Пішдадідов, які, згідно з іранськими міфами, є засновниками цивілізації людства.

Зауважимо також, що носієм традицій музичного фольклору на півострові періоду кримського Середньовіччя були цигани, які вже протягом кількох століть живуть розсіяними по усьому світу, пристосовуючись до навколишнього культурного середовища. Існує багато етнографічних та територіальних груп цього етносу. Не одне століття вчені намагаються з'ясувати, коли цигани переселилися до Криму. Однозначної відповіді на це питання не дав ніхто. Найімовірніше цигани прибули на півострів з різних місць, в різні часи, декількома міграційними хвилями³²: Про це свідчить як різниця у зовнішньому вигляді кримських циган, так й їхній розподіл на особливі професійні групи та наявність локальних самоназв³³ (гурбети, елекчи, даулджи).

Кримські цигани розмовляли татарською мовою, більшість груп сповідувала іслам³⁴. Наділені прекрасним музичним слухом, багато з них грали на кримських народних музичних інструментах таких як: даул, даре, скрипка-кеманча, часто цигани виготовляли їх самі (зурни привозили з Константинополя). Зазвичай циганський оркестр виконував народну кримськотатарську музику, обслуговуючи весілля та розваги. Деякі з музикантів-самоучок навіть створювали власні твори, беручи за основу сюжету героїчні події історії кримських татар [9].

Від XVII століття на тлі культурного підйому кримських міст розвивалось також і театральне мистецтво, пов'язане із дуже популярним на той час ляльковим театром тіней – «карагез». Карагез в перекладі з тюркського буквально означає «чорноокий». Назва походить від імені головного героя таких вистав – Карагеза. Існує дуже багато версій щодо походження театру тіней. За однією з них прийнято вважати, що він виник у Східній та Південно-Східній Азії: у Цейлоні, в Індонезії, Японії; у Китаю такі традиції розвивались в епоху Тан (протягом VII–IX століть). В арабських

³² У XIII столітті із Середньої Азії разом з монголо-татарами, у XV столітті з Південно-Східної Європи, зокрема з території сучасних Румунії та Молдови.

³³ В Кримському ханстві циган називали «чінгене».

³⁴ У 1944 році кримські цигани опинилися у числі депортованих народів Криму.

країнах це були вистави, у яких питання народження світу, людського буття, сутності Бога розглядались з філософсько-містичних міркувань. Відомо також, що театр тіней існував і в греків. За часів Османської імперії, до складу якої входила також Греція, Карагез змінив своє ім'я на новогрецький лад – Карагіосіс, але до греків повернувся вже в «отуречченому» вигляді. У будь-якому разі, для кримського глядача XVII століття Карагез – це персонаж лялькового театру, який у силу своєї легковажності та небайдужості до жіночої статі постійно потрапляє у тисячі як комічних так і трагікомічних ситуацій, чим віддалено нагадує іспанського Дон Жуана. Але, по духу Карагез є втіленням гумору, природної кмітливості та розсудливості, що притаманні персонажам французького (Полішинель) та італійського (Пульчинелла) лялькового театрів. Головні риси його характеру виявляються у протиставленні з хвастощами й пихою іншого героя на ім'я Хадживат (обидва є друзями). Музичний супровід на виставах «карагез» був обов'язковим, з музичних інструментів використовували дзвінкий бубен та духові (кларнет, ріжок), причому ляльки могли вести діалог і з музикантом, що сидів перед ширмою [149, с. 135].

Отже, Кримське ханство було каталізатором культурного життя усього османського регіону. І перед тим, як буде розглянуто наступний період, вважаємо за необхідне зробити узагальнення основних мистецьких галузей, що існували та мали розвиток до занепаду Кримського ханства:

- музична творчість народних виконавців – поетів-співців ашиків;
- класична музика, світська за змістом, осередками якої був палаці кримської аристократії, та найперше – Ханський палац;
- релігійна музика, яка розвивалась в мечетях, медресе, та обителях суфіїв;
- побутово-розважальна обрядова музична творчість, що існувала на засадах кримського музичного фольклору завдяки творчості кримських циган;
- військова музика (мехтер музикаси);

- музика лялькового театру тіней – «карагез».

Підсумовуючи ретроспективу окреслених часів, відзначимо, що як етногенез автохтонних кримців – кримських татар, так і генезис музичної культури, яку цей народ реперезентує, – заґрунтовані на традиціях діалогічності «Захід-Схід». Багатoeлементна та різножанрова музична культура, яка внаслідок ісламізації набула ще більш східних ознак (поряд з релігійними, у тому числі й теологічними науками), свій найвищий розквіт переживала у «золоту добу» Кримського ханства (XVI–XVIII століття). Саме за тих часів була створена універсальна модель культуротворчості, в рамках якої етноси, народи, що заселяли Крим та асимілювались на півострові впродовж багатьох століть, функціонували всередині спільних рамок сприйняття цінностей.

3.2. Історико-культурний процес в Криму кінця XVIII – початку XX століть

Включення Кримського ханства до складу Російської імперії, після зречення останнього кримського хана Шагін Герая, сталося 1783 року. На анексованій території 1784 року було утворено Таврійську область (надалі – губернія).

Російська анексія повністю змінює геополітичний вектор. Перекроюється географічна мапа всередині самого півострова: Ханський Бахчисарай «поступається» місцем новій столиці Таврійської губернії – Сімферополю. Крім Сімферополя осередками творчого життя стають курортні міста: Ялта і Феодосія. Починається наступний, довготривалий (не менш за попередній) і дуже неоднозначний період в історико-культурній хронології півострова. Складність розкриття його проблематики полягає у визначенні характеру нової, штучно-трансформованої діалогічності.

Як зазначав Ю. Лотман: «Уся післяпетровська культура, від перейменування Росії в “Російські Європи” в “Історії про російського

матроса Василя Коріотського” до категоричного утвердження в “Наказі” Катерини II: “Росія є держава європейська”, була пронизана ототожненням понять “просвітництво” та “європеїзм”. Європейську культуру сприймали як еталон культури взагалі, а відхилення від цього еталону сприймали як відхилення від Розуму» [124, с. 5]. Таким чином, європеїзований мистецький світ Росії у світлі регіонально-географічних контактів з Кримом та Кавказом у новому часовому контексті виконував роль Заходу. Перед нами постає питання: чи завжди позитивними були наслідки того західного «вітру», що прийшов на зміну високорозвиненій цивілізації Кримського середньовіччя?

Геополітика, запроваджена Єкатериною-II надавала можливості переселятися в Крим та займати керівні посади спеціалістам з Європи. Так, користуючись значними пільгами, ще на початку XIX століття на півострів заселялися материкові греки, болгар, чехи, німці.

Маркером європеїзації кримської культури того часу слід вважати архітектурні палаци, спроектовані орієнтально обізнаними митцями. Так, автором проекту Воронцовського палацу (будувався у 1828–1848 роках в місті Алупка) був відомий англійський архітектор Едуард Блор ³⁵. Архітектурна особливість розташування Воронцовського палацу – органічне співіснування із навколишнім горним ландшафтом. В архітектурній драматургії поєднані англійський та неомавританський стилі. Зі східною пишністю оформлений південний вхід палацу, що «дивиться» безпосередньо на море. Арка у вигляді підкови, двох’ярусне склепіння, різьблення по гіпсу в ніші, де переплітаються малюнок троянди Тюдорів ³⁶ і мотив лотосу, завершуються шість разів повтореним по фризу арабським написом «لا إله إلا الله» (араб., «Немає переможця окрім Аллаха!»), який вже впродовж

³⁵ Е. Блор був придворним архітектором англійського короля Георга IV, потім королеви Вікторії. Йому також належать проекти Вестмінстерського абатства, частини фасадів Букінгемського палацу, Будинку уряду Австралії у Сіднеї, вежа Солсбері у Віндзорському замку [35].

³⁶ Троянда Тюдорів (англійська троянда, троянда Союзу; англ. Tudor rose, English rose, Union rose) – традиційна геральдична емблема Англії і Гемпшира (спочатку – в гербі короля Англії Генріха VII як символ об’єднання королівських династій Ланкастерів і Йорків).

багатьох століть прикрашає одну з веж палацу Альгамбра³⁷, в місті Гранада, що знаходиться на півдні Іспанії. Фахівці пояснюють появу на стінах кримського палацу саме цього напису літературними уподобаннями того часу, коли однаково популярними були й лицарські романи Вальтера Скотта, і чудові арабські казки.

Своїми східними акцентами Воронцовському палацу не поступається палац Лівадійський. Історія виникнення на момент його заснування (1790-ті роки) пов'язана з греком – офіцером російської служби Ламбросом Кацонісом. Саме він заснував свій маєток поблизу Ялти, та назвав його на честь свого рідного міста Лівадії, що в Центральній Греції. Після смерті Кацоніса маєток належав командуючому Балаклавського грецького батальйону Теодосіусу Ревеліотісу. У 1835 році Лівадію в нього придбав польський магнат Леон Потоцький³⁸. Він збудував для себе палац і на прилеглий території сформував ландшафтний парк, що був засаджений миртами, кедрами, магноліями, лавром, пініями, кримськими соснами. Комплекс було збудовано за проектом ялтинського архітектора Карла Ешлімана (уродженця Швейцарії). За часів царської Росії (у 1862–1866 роках) будівлю Потоцького було значно збільшено та перебудовано в так званий Великий Палац, а також збудовано Малий Палац у східному стилі. Останній мав подібність до Бахчисарайського Ханського палацу.

Німці засновують свої колонії у Феодосійському та, більшою мірою, Сімферопольському повітах. У спогадах відомого російського музичного критика О. Сєрова (1820–1871), який жив у Сімферополі з 1845 до 1850 року, знаходимо цікаву інформацію про те, що: «У місті Сімферополі знаходиться інструментальний майстер Фердинанд Гааке, брауншвейзький уродженець, який довго вивчав свою майстерність у Відні та прибув до Криму в 1841 році <...> Кращою для нього похвалою служать роялі, зроблені ним у

³⁷ У XII–XIV століттях цей палац був резиденцією іспанських халіфів.

³⁸ Спадок польсько-українського роду Потоцьких на теренах України (Ялта, Одеса, Харків, Тульчин, Львів і т. ін.) – 15 палаців – це найгарніша частка шляхетських володінь [157].

Сімферополі. Я несподівано зустрів ці чудові інструменти, розглядав їх з усіх боків, з насолодою грав на них і ставлю своїм обов'язком поділитися цією знахідкою з усіма любителями та цінителями прекрасних інструментів, яких у провінціях, на жаль, так не вистачає <...> його інструменти з гідністю можуть зайняти місце в будь-якому зі столичних салонів і багато в чому позмагатися з найкращими роялями найвідоміших майстрів Петербургу. Я впевнений, що сам Лист, якщо б йому трапилося грати на роялях пана Гааке, був би точно такої ж думки <...> Особливий густий тон, на рідкість міцний лад, пристрій за зразком роялів першого нині в Європі паризького майстра Ерара³⁹» [168, с. 7-8].

Свідомством тому, що німці дуже поважливо та із зацікавленістю сприймали кримську культуру, свідчить творчість німецького художника Вільгельма Кізеветтера (1811–1865), який прийняв в Криму іслам [108]. Більше 30-ти художніх полотен, які німецький майстер створив, подорожуючи Кримом у 1845–1847 роках – це картини життя кримських татар, причому за деякими з них можна простежити еволюцію музичних інструментів.

Також збереглися відомості про дуже впливову родину німецького походження – сімейство сімферопольських купців і музикантів Леріхів. Одна із нащадків цієї родини В. Комісарова пише, що у 2-й половині XIX століття німецький музикант Франц Леріх (1842–1900), переселившись з Німеччини до Криму, заснував у Сімферополі індустрію з виробництва струн для музичних інструментів. Гідним продовжувачем музичної династії став його онук Рудольф Леріх, композитор і професор (випускник Празької консерваторії) [93].

Поступово через західні культурні впливи в Криму розповсюджуються європейські музичні інструменти. Вони були необхідні як для музичної освіти, так і для дуже популярного в побуті кримської знаті домашнього

³⁹ Себастьян Ерар (фр. Sébastien Érard, 1752–1831) – французький (німецького походження) майстер з виготовлення музичних інструментів, засновник однойменної фірми. Був відомий своїми нововведеннями у вдосконаленні фортепіано і арфи.

музикування. Про це свідчить нотна література, збережена в анонімних бібліотеках. Це фортепіанні альбоми, складені з адаптованої задля домашнього музикування інструментальної та оперної європейської класики, а також обробки народних пісень й танців. Кримське видавництво «Ханцина» (Сімферополь-Керч) друкувало фортепіанні збірки серії «Кримські мотиви», куди входили: кримськотатарські, караїмські, єврейські, вірменські, грецькі мелодії. Так, в одному з альбомів 1902 року, знаходиться більш ніж 30 народних кримських мелодій, дванадцять з яких – це різновиди танцю «Хайтарма» [71, с. 10].

Серед видатних митців, які стояли у витоків кримського модерну і чия діяльність сприяла подальшому розвитку кримської культури у діалозі векторного спрямування вже як «Схід→Захід», чільне місце посідає кримськотатарський інтелектуал, просвітник – Ісмаїл Гаспринський (1851–1914). Письменник, педагог, культурний та громадсько-політичний діяч, І. Гаспринський активно обстоював політику державної єдності, засновану на повазі до усіх націй і всебічній рівності народів, що населяють державу. Він був відомий як пропагандист сучасних ідей серед кримських татар, модернізатор традиційної ісламської культури, засновник першої національної газети «Переводчик-Терджиман»⁴⁰.

І. Гаспринський чудово володів російською та французькою мовами. 19-ти річним юнаком він жив у Франції⁴¹ – країні, яка в останній третині XIX століття перетворилась на своєрідне місце зустрічі культур Заходу і Сходу. Після мандрів Європою та навчання у французькій Сорбонні, в нього почала формуватися думка про нагальну необхідність термінових реформ духовного життя мусульман, які базувалися б на поєднанні досягнень науково-технічного прогресу християнських та збереженні оновлених релігійних

⁴⁰ Газета «Переводчик-Терджиман» видавалась у Криму з 1883 року двома мовами (кримськотатарською та російською).

⁴¹ Під час французьких подорожей І. Гаспринський супроводжував у якості секретаря російського письменника І. С. Тургенєва. Враження від поїздки стали основою літературного твору І. Гаспринського «Французькі листи».

принципів ісламських народів. Спогади про І. Гаспринського презентують його і як популяризатора народної кримськотатарської музики⁴².

Зауважимо, що на кримському перехресті Сходу та Заходу зазначеного періоду спостерігається діакронізм музичного модерну. Та модель, що була привнесена на півострів за часів царської Росії (буде розглянуто далі), мала б стати імпульсом задля європеїзації кримського музичного фольклору завдяки творчості кримських митців-композиторів нового покоління. Але, нажаль, доля скалася так, що подальшого розвитку кримської музичної культури, який би мав сприяти створенню національної творчої школи на кшталт іспанської (чи угорської, польської і т. ін.) так і не відбулось. Причин тому багато. Як писав Володимир Сергійчук про підії, які чинилися в Криму ще в середині XIX століття: «Ставлення російської адміністрації до духовних цінностей місцевого населення перевищувало найбільше дикунство. <...> від татарського населення було відібрано і спалено всі старовинні рукописи, записи і рукописні книги. Обмеження, переслідування і нищення татарських шкіл, освітніх і культурних товариств та інституцій – це окрема сторінка історії російської адміністрації в Криму, повна нечуваного варварства» [166, с. 73].

Професіоналізація музичної творчості на теренах Криму, яка мала своє продовження вже після революції 1917 року, проводилась згідно стандартно-однотипної політики національно-культурного будівництва, що була запроваджена радянською владою. І хоча епоха соцреалізму на своїх початках все ще апелювала до естетики російського мистецтва XIX століття (періоду формування національної композиторської школи), європейський (російський) вектор нового історичного періоду набуває характеру окультурення «забитих окраин» (рос.) та згодом підмінюється русифікацією. Відтоді на всі фольклорні стилі та жанри накладався шаблон єдиного тонально-гармонічного мислення Європи минулого століття із відповідною

⁴² Йдеться про французький період. Коли у паризькому будинку І. Тургенєва збирались французькі колеги та друзі, на їх прохання І. Гаспринський сідав за фортепіано та награвав пісенні та танцювальні мелодії рідного краю.

оркестровкою та формою, що не могло не позначитись на монодійній за своєю природою музичній кримській культурі.

За радянських часів відношення до фольклору як джерелу натхнення музиканта-професіонала начебто й наслідує традиціям М. Глінки, але переформовування на відоме гасло вислову російського класика про те, що «музику створює народ, а ми, митці, її тільки аранжуємо» [167, с. 111] призводить до десакралізації кримського фольклору. Подальший процес люмпенізації та маргіналізації, як суспільства, так і мистецтва, задля створення багатонаціонального радянського «універсуму», коли народна творчість замінювалась культурою мас із національним акцентом, нищив саму природу творчого акту. Як відбувались насправді апокаліптичні зміни для кримської культури ми можемо спостерігати, аналізуючи біографії видатних кримських музикантів.

Так, творчість нащадка кримського шейха⁴³ (музиканта при Ханському палаці), Асана Рефатова (1902–1938) можливо було би розглядати як фундатора кримськотатарської музичної класики, якщо б не трагічні події, які невчасно обірвали його життя та призвели до втрати композиторської спадщини.

Народився А. Рефатов у 1902 році, в Бахчисараї. Його батько – Мамут Рефатов – представник прогресивної інтелігенції свого часу, прихильник просвітницької діяльності Ісмаїла Гаспринського, був викладачем школи нового методу освіти «Ені усул Кайтазага мектеби» у Бахчисараї. Талановитий музикант, добре обізнаний знавець народної музичної творчості – М. Рефатов професійно та навіть віртуозно грав на традиційних музичних інструментах країн Сходу та Середземномор'я (сазі, сантирі та ін.). Тож не дивно, що дитячі розваги Асана були пов'язані із музикою, він уважно спостерігав за грою батька та дуже рано оволодів грою на кларнеті та фортепіано. У 17 років музикант організував оркестр, у виконанні якого

⁴³ Відомо, що у 2-й половині XVIII століття цей шейх був викладачем при Ханському палаці, він вільно володів арабською, перською та французькою мовами, був філософом, ученим-істориком [71].

звучали фрагменти з опер Дж. Верді («Травіата», «Аїда»), Ж. Бізе («Кармен»). А. Рефатов не тільки диригував, але й професійно для кожного інструмента розкладав ноти по партіях.

У будинку Рефатових часто збиралися відомі й авторитетні мешканці міста та округу, представники кримськотатарської інтелігенції. На імпровізованих вечорницях гості грали на різних інструментах, виконували пісні та фрагменти музичних легенд. На одному з таких вечорів видатний кримськотатарський поет Осман Акчокракли⁴⁴ запропонував Асану написати оперу за мотивами народного епосу. Ця ідея надихнула юнака до самостійного вивчення теорії національної музики її особливостей, а згодом, 1923 року, була створена перша кримськотатарська опера – «Чора Батир». У вересні цього ж року вперше в історії кримськотатарської музичної культури у Сімферополі відбулась прем'єра опери⁴⁵. Нажаль, внаслідок запровадженої політики придушення відродження національної самосвідомості та культури, що вселяло підтримувала систему доносів та інтриг, після 1924 року опера більше не ставилась.

З 1922 року Асан Рефатов викладав музику в Тотайкойському педагогічному технікумі, тут організував духовий оркестр. В цей же період написав низку музичних творів: «Тотайкойскій марш», «Марш джигітів» (на слова Чобан-заде⁴⁶), «К'иш кунюнде тілегім» («Бажання в зимовий вечір» на

⁴⁴ Осман Нурі-Асан-оглу Акчокракли (1878–1938) – видатний діяч кримськотатарського культурного відродження. Поет, письменник, журналіст, історик-археолог, сходознавець, лінгвіст-поліглот, етнограф, літературознавець, педагог. Автор перекладу на кримськотатарську мову поеми О. Пушкіна «Бахчисарайський фонтан». Як вчений, сформувався під впливом кримськотатарського просвітителя Ісмаїла Гаспринського.

⁴⁵ Ця подія відбувалась в клубі Червоної Армії. Наступного разу опера «Чора Батир» була поставлена у лютому 1924 року на сцені Кримського Державного драматичного театру.

⁴⁶ Бекір Чобан-заде (1893–1937) – видатний кримськотатарський вчений-тюрколог України та Туреччини. Зробив великий внесок у вивчення мови й літератури не лише свого народу, але й у розвиток мовознавства і літературознавства багатьох тюркських народів.

слова Шевкі Бекторе⁴⁷), «Яш бульбульчік» («Молодий соловей» на слова Умера Іпчі⁴⁸). Серед його композицій є й музика до вистав: «Лейла і Меджнун», «Таїр і Зуре», «Бахчисарайський фонтан».

1924 року А. Рефатов як провідний спеціаліст з музичного фольклору кримських татар очолив археологічну та етнографічну експедицію (відповідно прийнятого у загальносоюзному масштабі рішення) за участю кримськотатарських митців (Османа Акчокракли, Усеїна Баданінського⁴⁹ та інших). Результатом згаданої експедиції, що була проведена майже по всьому Криму, став унікальний як за обсягом, так і за жанровим розмаїттям, матеріал, який 1925 року вже був підготовлений до публікації в бездоганному нотному запису (з точки зору тонкощів та специфіки національних мелодій) у вигляді потужної енциклопедичної збірки із професійно оформленими зауваженнями, коментарями та ілюстраціями. Але його видання затягнулось майже на 10 років та було здійснено зі значними скороченнями лише у 1934 році. Збірник більше не перевидавався з тієї причини, що з боку ідеологічно «правильних» рецензентів він неодноразово зазнавав критики як праця, у якій присутні «пісні націоналістичного настрою» [71, с. 18].

1930 року А. Рефатов закінчив теоретико-композиторський факультет Бакинської консерваторії⁵⁰, після працював диригентом Бакинської філармонії. Композитор повернувся на батьківщину у 1935 році, і вже

⁴⁷ Шевкі Бекторе (1888–1961) – кримськотатарський письменник, філолог та педагог.

⁴⁸ Умер Іпчі (1897–1955) – кримськотатарський поет, письменник, драматург, режисер, актор.

⁴⁹ Усеїн Боданінський (1877–1938) – видатний діяч кримськотатарської культури, художник, етнограф, історик. Був засновником та першим директором музею бахчисарайського Ханського палацу. 1937 року його було заарештовано за звинуваченнями в участі у контрреволюційній націоналістичній організації та роботі на іноземну розвідку та 17 квітня 1938 року, поряд з іншими видатними діячами кримськотатарського культурного відродження, – розстріляно в Сімферополі.

⁵⁰ Відомо, що вищу професійну музичну освіту кримські музиканти здобували у столичних містах Радянського Союзу, в основному у Москві, Ленінграді, Баку, пізніше, в роки депортації – в Узбекистані (Ташкент).

наступного – 1936 року його твори виконувались в Москві на Всесоюзному радіофестивалі.

В результаті вигаданого обвинувачення в буржуазному націоналізмі 27 квітня 1937 року Асан Рефатов був репресований органами НКВС, після чого безслідно зник. Майже всі твори композитора були конфісковані та знищені.

Документи (проекти, плани, креслення і кошториси) Державного архіву в Автономній Республіці Крим засвідчують, що інтенсивне будівництво навчальних закладів, за традиціями освіти подібних до стародавніх мектебе і медресе, припало на період з 1905 до 1916 року [112]. Із біографічних матеріалів про Асана Рефатова, а також перших кримських композиторів – професіоналів (Яг'я Шерфедінова⁵¹, Варвари Ханбекової⁵², Ільєса Бахшиша, Едема Налбандова⁵³) надходить інформація про функціонування при таких школах музичних класів та творчих колективів (ансамблів народних інструментів, духових оркестрів і т. ін.).

1910 року від Російського музичного товариства⁵⁴ у Сімферополі було відкрито музичний технікум, серед перших викладачів якого – учень

⁵¹ Яг'я Шерфедінов (1894–1975, м. Феодосія) – кримськотатарський композитор, музикант, поет. Випускник Московської консерваторії (1931 р.). У 1937–1938 роках він працював художнім керівником Кримськотатарського державного драматичного театру в Сімферополі. У цей період Я. Шерфедіновим написана музика до вистави Юсуфа Болати «Ішлеген Тишлер» («Їсть той, хто працює»), «Алім Айдамак» («Алім»), та музична комедія «Арзи к'из» (спільно з Ільєсом Бахшишем), хорова сюїта «Юзюк оюн йирлари» («Пісня для танцю з обручкою»), а також «Кримська сюїта» для симфонічного оркестру. Я. Шерфедінов писав твори різних жанрів, у тому числі кантату «Янгієр», сюїти для симфонічного оркестру, музичні комедії (найбільшу популярність отримала «Де ти, любов моя»). Головне місце у творчій діяльності Я. Шерфедінова займало збирання народних пісень. Його перша невеличка збірка вийшла в Криму 1925 року, пізніше був виданий збірник, до якого увійшло понад 100 пісень, 1935 року була вийшла третя збірка. Найбільш повно автор зміг представити кримськотатарські пісні у збірнику «Звучить Хайтарма», який побачив світ вже після смерті музиканта, 1978 року в м. Ташкент. До нього увійшли понад 350 народних пісень, танцювальних мелодій та музичних легенд.

⁵² Варвара Ханбекова – кримська вірменка, педагог вокалу у школі-технікумі села Тотайкою (Крим). Була справжнім знавцем кримськотатарської музики [1].

⁵³ Едем Налбандов (1926–1999) – кримськотатарський композитор, музикант, педагог [191].

⁵⁴ Російське музичне товариство – РМТ (з 1868 року Імператорське Російське музичне товариство – ІРМТ) – російське музично-просвітницьке товариство, що діяло з другої половини XIX століття – до початку XX століття, яке прагнуло сприяти поширенню музичної освіти на теренах Російської імперії.

М. Римського-Корсакова – російський композитор Іван Чернов⁵⁵ (1872–1954). Історія технікуму також пов'язана із творчістю та педагогічною діяльністю композитора, випускника Варшавського музичного інституту – Яківа Богорада (1879–1941). У Сімферополі він викладав теоретичні дисципліни та очолював клас духових інструментів, а 1903 року створив видавництво – Бюро військової інструментовки «Богорад і К°», де друкувалися нові твори для духових оркестрів. До революції це було одне з найпопулярніших музично-видавничих підприємств.

1936 року технікум перейменован в музичне училище, в якому саме із цього року до моменту арешту А. Рефатов займав посаду викладача теоретичних дисциплін. Нажаль, історія Сімферопольського музичного училища, задокументована ще за радянських часів і на сьогодні навіть не згадує ні ім'я А. Рефатова, ані імен видатних кримськотатарських музикантів – вихованців цього навчального закладу, серед яких: оперна співачка – Джумазіє Трупчу (1917–?), відомий музикант, трубач-виконавець – Багаудін Аєдінов (1917–1992), композитор – Ільяс Бахшиш (1912–2000) та багатьох інших.

Автобіографічний спадок Ільєса Бахшиша прояснює картину подальших перспектив розвитку музичної культури півострова. Уродженець Сімферополя, він навчався у місцевій школі-десятирічці «Рушдіє» (яку закінчив 1931 року), паралельно брав приватні уроки у вищезгаданих музикантів – І. Чернова та Я. Богорада. Зі спогадів композитора: «Мою любов до мистецтва розвинули викладачі школи: Чергієв Фазил – педагог з музики та Челебієв Решат – по малюванню. Дуже любив малювати. Пригадую, як під час канікул їздив до родичів у Бахчисарай, де <...> цілими днями малював з натури» [15].

Вже після закінчення Сімферопольського музичного технікуму (роки навчання – 1933–1935) він займав посаду головного музичного редактора

⁵⁵ Серед кримських учнів І. І. Чернова – композитори: І. Бахшиш, А. Караманов та інші.

художнього радіомовлення. При кримському радіокомітеті тоді існували: професійний симфонічний оркестр та національні колективи, музичними керівниками яких у різні часи були кримськотатарські композитори-професіонали Решат Рефатов⁵⁶, Асан Рефатов, Яг'я Шерфедінов.

Як відзначав І. Бахшиш, постійне слухання творів зазначених митців, а також композицій О. Спендіарова, М. Глінки, М. Римського-Корсакова, М. Мусоргського у виконанні як вокалістів, так і оркестру, надихнули його на композиторську творчість. Серед опусів тоді ще молодого композитора – найрізноманітніші обробки кримських народних мелодій (суто для симфонічного оркестру, для голосу і симфонічного оркестру, для голосу і фортепіано), а також музика до спектаклів («Арзи К'из», «Бахчасарай чешмесі», «Насреддін оджа», «Алтин Бешик»), заснованого ще у 1923 році татарського драматичного театру.

1937 року І. Бахшиш був обраним головою щойно відкритого у Сімферополі кримського відділення Спілки композиторів СРСР, та з 1940 року – художнім керівником Державного ансамблю пісні й танцю кримських татар. Під час Другої світової війни разом із колективом кримськотатарського музично-драматичного театру (у якому на той час працював завідувачим музичною частиною) був вивезений німцями в Румунію (м. Констанца).

Після звільнення у 1944 році від окупації, І. Бахшиш так і не зміг повернутися в Крим, як і всі його співвітчизники, був депортований. Опинившись у Таджикистані (місто Ленінабад) працював на уранових рудовищах, а з 1946 року отримав дозвіл на проживання в Узбекистані (місто Фергана) та працевлаштування у театрі, в якому займав посаду диригента та завідуючого музичною частиною.

Наступні – 1956–1989 роки життя кримського композитора пов'язані із Ташкентом. У своїй автобіографії І. Бахшиш також пише, що в цей період він

⁵⁶ Решат Рефатов – «музикант-дилетант, який у своїй пам'яті зберігав сотні народних пісень та мелодій» [15].

вступив до музичного інституту імені Гнєсіних (м. Москва). Провчившись там три роки, не зміг закінчити навчання, зважаючи на те, що був дуже завантажений як педагогічною, так ще й творчою роботою у зв'язку з організацією в Ташкенті (за ініціативою самого композитора) кримськотатарського ансамблю «Хайтарма».

Повернення І. Бахшиша до рідного Криму у 1989 році надає йому можливості відродження Кримськотатарського музично-драматичного театру (на посаді керівника якого І. Бахшиш перебував до 1991 року). На цей час він був вже автором більше ніж ста пісень на вірші кримськотатарських поетів (Е. Шейх-Заде, С. Османова, Черкеза Алі та ін.), фольклорних збірок («50 пісень кримських татар», «Пісні, танцювальні, обрядові, застольні мелодії кримських татар», до яких увійшло 450 мелодій), театральних композицій, хорових та симфонічних творів.

Таким чином, внаслідок трагедій, які зазнав Крим під час Другої Світової війни, пізніше – не менш руйнівної політики, запровадженою радянсько-сталінською владою, а саме – депортацією автохтонного населення Криму з усіма трагічними наслідками, зникають і сформовані століттями традиції культурної взаємодії. Починаючи з 1944 року, подальший професійний розвиток музичної культури Криму у діалогічному співіснуванні практично унеможливлюється.

Отже, неможливо заперечувати той факт, що запроваджена Росією модернізація Криму, яка знайшла підтримку і серед представників кримськотатарської інтелектуальної еліти, внесла свої корективи в розвиток музичної культури півострова. Поява музичної індустрії, нотної літератури, відкриття музичних навчальних закладів більш світського характеру – все це мало би сприяти виникненню кримської композиторської творчої школи. Але, новий вектор розвитку, внаслідок ігнорування сформованих століттями принципів толерантної взаємодії, призводить до незворотних наслідків.

Із поверненням кримських музикантів старого покоління, що відбувається вже у 1990-ті роки, а також кримськотатарських композиторів

нової генерації (М. Халітової, Е. Емір, Дж. Карікова) постає проблема, що залишається актуальною і по сьогодні, а саме – проблема відродження та подальшого розвитку музичної культури півострова.

Висновки до 3-го розділу.

Становлення і розвиток музичної культури Криму у дискурсі «Захід-Схід» взаємопов'язаний з його основними історичними етапами. Можна окреслити такі основні віхи:

- 1-й період – VIII століття до н. е. – I століття н. е. – впливи давньогрецької цивілізації, культурними осередками якої були: Боспорське царство, Херсонес, Ольвія.
- 2-й період – I–V століття – пізньоантична доба. Загрунтовані на симбіозі культур Заходу та Сходу, елліністичні імпульси не втрачали своєї динаміки в Криму й за часів Римського, пізніше Візантійського панування.
- 3-й період – V–XII століття, коли східний вектор культурного розвитку посилювався через тюркські та арабські впливи. Але в той же час зберегалися та продовжувалися впливи Візантії, охоплюючи південно-західний Крим (князівство Феодоро).
- 4-й – XIII–XIV століття – період активної ісламізації Криму у складі Золотої Орди.
- 5-й – період – XV–XVIII століття – Кримське ханство. Період найвищого культурного розквіту припадає на золоту добу Кримського Середньовіччя (XVI–XVII ст.).
- 6-й період кінець XVIII–XX століття відзначений напрямом європейського культурного розвитку. Творчий діалог між Кримом та географічно сусідніми територіями кінця XIX – початку XX століття, що був проявом такого історико-культурного феномену як модерн, по суті, вже у XX столітті припиняє своє існування.

Джерела до третього розділу

1, 2, 3, 7, 9, 15, 34, 35, 56, 71, 72, 75, 80, 86, 93, 99, 100, 111, 118, 124, 126, 149, 153, 157, 166, 167, 168, 178, 184, 189, 191, 202, 210, 211, 218, 232, 234, 235, 240.

РОЗДІЛ 4

КРИМ ЯК ОБ'ЄКТ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

4.1. Кримський orient в композиторській творчості у світлі регіонально-географічних контактів кінця XIX – початку XX століть

На межі XIX–XX століть із розширенням регіонально-географічних контактів посилюється міграція представників інших культур, більшість з яких сповідують християнство. В цей час Крим рефлексивно все ще залишається відкритим до діалогу. Антропологічно толерантні за природою етногенезу «омусульманені нащадки християнських колоністів» [126, с. 501] (греків, італійців, готів) залучають до свого простору та шанують найважливіші християнські свята як реліквії своєї власної історії. Так, в одному зі спогадів при опису східнослов'янського обряду – масляної, що відбувався у Карасубазарі (сучасний Білогірськ), презентована його суто кримська – культурна поліфонія, коли видовищне свято починається із ходи ряджених в масках зі смолоскипами (причому під супровід кримської даул-зурни) та закінчується піснями та загальним виконанням кримської хайтарми [178].

Дивлячись з протилежного вектору, музично-поетичний фольклор кримського сходу у симфонічному поєднанні із неповторними природними ландшафтами півострова та прикрасами архітектурних пам'яток надихали митців-пілігримів, пробуджуючи сінестезію підсвідомості, як специфічну форму – «концентровану та симультанну актуалізацію чуттєвості у широкому спектрі її проявів» [18, с. 5]. Дуже влучно підмітив Є. Марков, що при першій зустрічі з півостровом «рука, очі й серце відразу самі собою намагаються зобразити красу та оригінальність всього, що оточує: кримської людини, кримських гір, кримського моря» [126, с. 518].

Перехрестям творчих зустрічей на початку 1900-х років був південний берег Криму, в Ялті і поблизу від неї жили А. Чехов, М. Горький, Л. Толстой,

О. Купрін, І. Бунін. В 1902 році тут гастролював Московський художній театр на чолі з В. І. Немировичем-Данченко. Про ці події згадував російський режисер, теоретик театру К. С. Станіславський: «Із Севастополя ми переїхали до Ялти, де нас чекав майже весь російський літературний світ, який, точно змовившись, з'їхався в Крим до наших гастролей. Крім письменників в Криму було багато артистів, музикантів і серед них виділявся молодий С. В. Рахманінов⁵⁷» [36, с. 457].

Заснований на сінестезії синтез мистецтв, водночас притаманний як естетиці європейського романтизму, так й естетиці російського «срібного віку», знайшов чудове втілення в образі кримського пейзажу, відтвореного в літературних та музичних творах, безсумнівно позначених семіозою кримського Сходу.

Етичний феномен діалогічної комунікації, який передбачає асиміляцію елементів інонаціональної культури при збереженні власних традицій, генерує появу нових парадигм композиторської творчості. Сама неповторно-мальовнича природа культурних ландшафтів півострова диктує особливості творчого методу.

Розглядаючи Крим як *orient*, зауважимо, що поряд з геополітичним фактором, в Росії мало місце поширення ідей європейського просвітництва та романтизму, що тягнуло за собою потоки переказів з французької орієнтальної літератури. Знайомство Росії з літературою мусульманського (арабського, перського, турецького) Сходу починається ще із XVIII століття. Анексія Криму, згодом – завоювання Кавказу, війна з Туреччиною – пробуджують державний інтерес до магометанської віри.

Ще у середині XVIII століття російський літературний світ відкрив для себе казки «1001 ніч», а також переклади європейських наслідувань-інтерпретацій. Образне уявлення про характер екзотичних вражень, отриманих читачами від східних казок, дають вірші, опубліковані у 1827 році

⁵⁷ С. Рахманінов знаходився в числі діячів, які брали активну участь у відкритті в Криму нових музичних навчальних закладів.

в журналі «Азиатский Вестник»⁵⁸: «... втомившись від забав <...> займаюся Шехеразадою <...> І бачу навкруги і карлів, і духів, і візирів рогатих, і рибок золотих, і коней крилатих, та у вигляді кадіїв вовків ...» [172].

З'являються й перші російськомовні відомості про Коран: «Алкоран о Магомете или закон турецкий» (виданий у 1761 році, в перекладі з французької Д. Кантемиром); а також перший переклад Корану «Книга Аль-Коран аравлянина Магомета, который в шестом столетии выдал оную за ниспосланную к нему с небес, себя же последним и величайшим из пророков Божиих» (виданий у 1790 році, переклад з французької М. Верьовкіна). Саме з цього перекладу знайомився зі священною книгою мусульман О. Пушкін (1799–1837).

Беручі до уваги те, що «Бахчисарайський фонтан», а також «Казка про царя Салтана» і «Золотий півник» були створені поетом після подорожі Кримом, мальовничість цих творів можна вважати поетичними рефлексіями його перших вражень перебування на півострові: «Прокинувшись, побачив я картину чарівну: різнобарвні гори сяяли; плоскі покрівлі хатин татарських здалека здавалися вуликами, приліпленими до гір <...> праворуч величезний Аю-даг <...> та навкруги це синє, чисте небо, і світле море, і блиск, і повітря полуденне <...> Подобалося мені, прокинувшись вночі, слухати шум моря, – і заслуховувався годинами» [156, с. 280].

У віршованих казках О. Пушкіна Схід ніби віддаляється та зберігається у світі ілюзорному, стаючи декорацією поетичного лубка, прикрашеного тими ж самими семіотичними корелятами – орієнталізмами морського ноктюрну (ніч, зірки, місяць, блиск). Таке «віртуальне» опредметнення створює ефект відчуження, за визначенням Г. Ф. Гегеля – існування в «інобутті», у якому Схід виглядає більш справжнім ніж у новій реальності.

Побачивши «Схід в мініатюрі», А. Міцкевич (1795–1855) згадав напуття Й. Гете: «Wer den Dichter will verstehen, Muss in Dichter's Lande

⁵⁸ Щомісячний науково-літературний журнал, що виходив у Санкт-Петербурзі в 1825–1827 роках.

gehen» («Хто хоче поета досягнути, повинен відправитись в країну поета») [131, с. 237]. Але, як у поезії «Кримських сонетів» А. Міцкевича, так і в «Кримських спогадах» Лесі Українки присутня та сама ілюзорність, і вже «ізану відголос німіє вдалині» [131, с. 245] та бахчисарайських «водограїв ледве чутна мова» [190, с. 27]. Віднині, естетика кримського Сходу виконувала функцію декоративного бекграунду, що відповідав тенденціям періоду зародження орієнталізму як європейського напрямку. Ця особливість так само спостерігається й у творчості митців-композиторів Росії, які щойно відкривали задля себе кримську культуру.

Документальні спогади М. Глінки, О. Глазунова, а також біографічні матеріали композиторів «Нової російської школи», відомої під назвою «Могучая кучка», свідчать про ґрунтовність орієнталізму їх мистецтва.

Саме Крим перетворить музичного історика – драматурга М. Мусоргського в майстра інструментального живопису. Художньо забарвлені спогади композитора співзвучні пушкінській прозі: «Немов чарівний сон пригадується південний берег Криму – то зловісний і недоступний, то ніжний та привітний, із розкішними садами, чарівними будівлями, що вдягнені від верху до низу кучерявими рідкісними рослинами, легкі різьблені карнизи дахів з мереживними галереями та балконами, <...> яскраво синє небо і зелене, ніби смарагдове море⁵⁹» [138, с. 96].

Колористика та драматургія фортепіанного твору М. Мусоргського «Гурзуф біля Аю-Дагу» дещо нагадують тональність та композиційні *горизонталі* та *вертикалі* кримської марини І. Айвазовського, чиє емоційне сприйняття морської стихії асоціюється із музичними враженнями, кольори та лінії його морських пейзажів є проявами музичності живопису майстра [18, с. 28].

Вже у вступі згаданої мініатюри відчутно як позатональні *хроматизовані* триольні хитання октавних унісонів вербалізують пластику приливів та відливів морських хвиль у підніжжя гори. А далі, на цьому

⁵⁹ М. Мусоргський знаходився в Криму влітку 1879 року.

лінійно-малювничому фоні *діатонічні* акордові послідовності постають немов ландшафтні контури піднесеного над морем Аю-Дага (додаток Б, приклад 1).

Епіграфом до фортепіанної п'єси «Байдари» можна навести емоційні спогади композитора: «... від Байдар та Південного берега ледь не втратив розум ...» [139, с. 182]. З перших тактів: пришвидшений темп (*viva ma non troppo*), пульсуючий рух, слабкі долі, що підсилені динамікою *sf* – все це – немов серцебиття, ритм якого від нових сильних вражень втрачає рівновагу (додаток Б, приклад 2).

В середніх – орієнтальних розділах обох мініатюр – відчутно як начебто на тлі ритмоформул кримського даре  звучать стилізовані під східну інструментальну імпровізацію танцювальні мелодії (додаток Б, приклад 1-а).

Засновник російської музичної класики М. Глінка гостював в Феодосії у художника-мариніста І. Айвазовського. Згадуючи ці зустрічі, М. Глінка писав: «Айвазовський надав мені три татарських наспіви, згодом два з них я використав для лезгінки, а третій для *andante* сцени Ратмира в третьому акті опери “Руслан і Людмила”» [47, с. 79]. І. Айвазовський добре володів грою на таких народних інструментах як саз (особистий інструмент експонується у феодосійському музеї І. Айвазовського) та кримськотатарська скрипка-кеманча (зберігся автопортрет-ескіз художника із кеманчею). Художник знайомив композитора з кримськими мелодіями, награвав їх, користуючись власними нотними записами. З точки зору особливостей оркестровки та вокального мелосу орієнтальною картиною є третя дія опери. Після колоритного оркестрового вступу, звучить жіночий «Перський хор» («Ложится в поле мрак ночной», додаток Б, приклад 3). В його основі лежить тема, що має іранське походження⁶⁰. Вона стала частиною кримського

⁶⁰. Цю тему використовували також інші композитори: У. Гаджибеков – в опереті «Аршин малалан», Й. Штраус у «Перському марші».

пісенного фольклору, отримавши назву «К'аленін' тьюбюнде» («Від фортеці до фортеці», (додаток Б, приклад 3-а).

Примхливою як вигадливий східний візерунок є мелодія арії Ратмира «И жар и зной сменила ночи тень». Хореографічна прикраса дії – сюїта, що включає умовно східні танці: повільний пластичний турецький, швидкий арабський та лезгинку. І те, що назва останнього танцю є алюзією до кавказької лезгинки, пояснює вище наведена цитата. Але, звичайно, обидві ці теми є лише стилізацією кримськотатарських мелодій, тобто прямого цитування в них композитор не дотримується. Тут треба відзначити окремі елементи (ладові, мелодичні, ритмічні), що є характерними задля кримського музичного фольклору, як от:

- фригійський лад, який у тюркській музиці відомий під назвою «кюрді». Про це, у наведеному прикладі, свідчить постійна опора на «ре» в мелодичній лінії вступу (а слідом й вокалу), яка в цьому – європеїзованому контексті перебуває у рамках сі бемоль мажору (гармонічна основа, додаток В, приклад 4);

- висхідний мелодичний рух VI-VII-I (додаток Б, приклад 4-а);
- хроматизовані тріольні звороти (додаток Б, приклад 4-б);
- мелодичний рух тетра хордами, побудований за послідовністю 0,5 – 1,5 – 0,5 тони у ритмічному угрупованні , що зустрічаються в стрімких інструментальних награваннях у простих розмірах (додаток Б, приклад 5).

Французький композитор Гектор Берліоз, оцінюючи таланти російського композитора-класика, особливу увагу звернув на оперу «Руслан і Людмила», відзначаючи, що вона є новою сходинкою в музичному розвитку М. Глінки [19]. Цікаво, що з усієї опери саме лезгинка привернула увагу Г. Берліоза. Її фортепіанну транскрипцію французький композитор неодноразово включав в програму своїх концертних виступів⁶¹.

⁶¹ Зустріч Г. Берліоза і М. Глінки відбулася в Італії 1830 року.

Танцювальна сюїта М. Глінки була зразком для творчості О. Глазунова при зверненні до хореографічних форм. Композитор зізнавався: «Я вважаю вінцем балетного стилю танці з третьої дії “Руслана”» [109, с. 70]. «Перлинами» балету «Раймонда» О. Глазунова стали: східна сюїта 2-го акту, угорські та іспанські танці (вербункош, чардаш, панадерос та інші) 3-го акту. Зацікавленість інонаціональним фольклором спостерігається протягом усього творчого шляху О. Глазунова. Під час своїх поїздок він слухав народних виконавців в Іспанії, Італії, Угорщині, був чуйним пошановувачем мелодій Сходу. Так, серед орієнтальних опусів раннього періоду творчості композитора знаходимо такі твори як: «Пять новелет» ор. 15 для струнного квартету, «Східний романс» ор. 27, «Східна рапсодія» для великого оркестру ор. 29 (присвячена Іллі Рєпіну).

1887 року (до першої поїздки в Крим) О. Глазунов отримав від видатного російського сходознавця-тюрколога В. Д. Смірнова (1846–1922) декілька зразків народних кримськотатарських мелодій. Пізніше композитор неодноразово гостював у ялтинському домі О. Спендіарова, під впливом якого звернувся до обробок згаданих зразків народної музичної творчості. 1926 року О. Глазунов переробив п'ять народних (пісенних та танцювальних) мелодій. У своїй передмові до видання композитор зацентрував полілогічну ґрунтовність музичної культури Криму: «Як відомо Таврійський півострів здавна служив дорогою з Азії, Африки та Західної Європи на дальню північ. Через нього проходили племена арійські, семітські, народи Греції, Візантії та, нарешті, відважні італо-генуезькі мореплавці. Немає сумніву в тому, що всі ці народності з давніх часів надавали свого впливу на музику яскраво обдарованих жителів сонячного краю, і в ній можна встановити відображення багатьох національностей» [46, с. 148]. Також, приділяючи увагу ладовим та метро-ритмічним особливостям кримських мелодій, композитор конкретизував низку елементів полікультурного етногенезу, які за особистим досвідом спостерігав й в інших культурах, а саме: лад, що має

«семітське походження»; ритм, що також «притаманний угорським народним наспівам»; спільні з «італійськими наспівами» діатонічні мелодії⁶² [44].

Наблизитись до самої природи мелодій, почутих в Криму, намагався й майстер-фольклорист М. А. Римський-Корсаков. Про події 1874 року композитор писав: «Південний берег Криму, незважаючи на побіжний і поверхневий його огляд, сподобався надзвичайно, а Бахчисарай зі своєю довжелезною вулицею і лавками, кав'ярнями, вигуками продавців, співом муедзинів на мінаретах, службою в мечетях і східною музикою справив саме своєрідне враження. Слухаючи бахчисарайських циган-музикантів, я вперше познайомився зі східною музикою, що називається в натурі й, гадаю, що схопив головні риси її характеру. Мене вразили, між іншим, як би випадкові удари великого барабана не в такт, які робили дивовижний ефект. В ті часи на вулицях Бахчисарая з ранку було чутно музику, до якої східні народи дуже схили; перед будь-якою кав'ярнею грали та співали ...» [181, с. 87].

Музикантів-циган, про яких пише М. Римський-Корсаков, також у своїх етнографічних працях згадував і український етнограф Аркадій Кончевський: «В Криму цигани дуже давно. При нашестві Тамерлана, у XIV столітті, вони пішли в Африку. Потім повернулися та заселили передмістя, утворивши циганські слобідки у таких містах як: Сімферополь (Ак'-мечеть), Карасубазар, Старий Крим. Поблизу Бахчисарая вони зайняли стародавнє поселення Салачик. <...> Від природи музичні, цигани Криму, особливо із Салачика, своєю основною професією взяли музику» [71, с. 154].

Взагалі, як показує музично-історичний процес, завдяки творчості кочових циган музична культура поліетнічних територій набуває транспарентності. Достатньо згадати, що саме через образ головної героїні – *циганки* з опери «Кармен» її автор – Ж. Бізе знайомить нас із жанрами іспанського танцювального фольклору. Появі «Угорських рапсодій» у

⁶² Згодом кримський орієнт буде відображений у першій частині IV-ї симфонії ор. 48, а також в третій частині сюїти «У східному стилі» для струнного квартету ор. 35 О. Глазунова.

композиторському доробку Ф. Ліста сприяло вивчення традицій угорського стилю «вербункош» також при спілкуванні з музикантами-циганами.

Як зазначив музичний критик С. Н. Кругліков: «Рідкісна руська казка не має хоч частково своїм місцем дії Схід, і наші композитори, якщо їх вигадниця-фантазія забирає так легко туди ж, куди-небудь за тридев'ять земель, в тридесяте царство» [141, с. 8]. Саме опери-казки («Про царя Салтана», «Золотий півник» та інші), – були створені М. Римським-Корсаковим майже водночас – у десятиліття кінця 1890 – початку 1900-х років.

Теплими південними фарбами прикрашені окремі епізоди весняної слов'янської опери-казки «Снігуронька», пізніше – опери-билини «Садко». Безсумнівно, із Кримом пов'язані орієнталізми симфонічних форм М. Римського-Корсакова. Із трепетом та ніжністю звучить сцена прологу опери «Снігуронька» в той момент, коли у засніженому Морозом царстві Берендеїв з'являється Весна. Птахи, тремтячи від холоду, притискаються до Весни, та вона зігріває їх арією, забарвленою хроматизмами, підголосками кларнету, пластичними тріольними зворотами (додаток Б, приклад 6).

Ці виразні засоби відтворюють тонкощі пейзажу поетичного тексту:

Не то встречаю я в долинах южных стран:

Счастливые края за теплыми морями!

С лугов, цветущих там, из миртовых лесов,

С цветов акаций, роз несутся ароматы.

Несется теплый пар с возделанных садов ... [238, с. 12–13].

Не виникає сумніву, що ця музично-поетична картина нав'яна спогадами М. Римського-Корсакова про Ялту, Алупку, Байдари, Бахчисарай, після подорожі якими в творах композитора-фольклориста східні образи зазвучали більш природньо й органічно.

Минаючи часовий простір, казковий світ поезії О. Пушкіна входить у музичне «інобуття» М. Римського-Корсакова. Світ фантастики останньої опери М. Римського-Корсакова «Золотий півник» також наповнений

«ароматами» Сходу. Неотесаним персонажам царства Додона композитор протиставив витончений образ Шемаханської цариці. Її характеристика в опері загалом інструментальна. Лейттема східної цариці гармонічно та ритмічно вишукана. Лейттембр – кларнетові рулади, основа яких звукоряд із двома збільшеними секундами. Цю гаму європейські та російські музиканти повсюдно застосовували як семіотичний «бренд» Сходу. Але у М. Римського-Корсакова все більш витончено. Увагу до себе привертає хроматична гама, оформлена химерним візерунком.

Симфонічна картина «Антар» була створена композитором ще 1868 року. Дві достовірні арабські теми, що використані у цьому творі (тема сцени у підземеллі володарки Тедмора у першій частині, а також друга тема третьої частини) були запозичені М. Римським-Корсаковим зі збірки алжирських мелодій Ф. Сальвадора-Даніеля⁶³ [174, с. 38]. Проте, також відомо, що цей твір композитор неодноразово редагував. Перша редакція припадає на кінець 1875 – початок 1876 років. В листі 1874 року до відомого російського музичного критика В. Стасова (1824–1906) М. Римський-Корсаков писав: «Один; постараюся більше бачити, а може, і татарщини якийсь наберуся» [181, с. 90]. В одній із рецензій на цю симфонічну картину знаходимо наступний вислів: «У симфонії Римського-Корсакова <...> талановите зображення положень, значне за колоритом, ніж за малюнком, <...> зображення насолод кохання побудовано на таких самих відомих, прикрашених триолями арабських мелодіях, які видає муедзін, коли закликає монотонним співом до молитви з висоти мінарету ...» [181, с. 187].

Східна за колоритом симфонічна сюїта «Шехеразада» була написана композитором 1888 року. До цього М. Римський-Корсаков вже двічі

⁶³ Франсіско Сальвадор-Даніель (1831–1874) – французький музикознавець-фольклорист, дослідник арабської музичної культури. Відвідавши Туніс, Марокко та інші країни Африки, він зібрав і записав 400 народних пісень. Багато з них обробив, гармонізував та опублікував у збірці «Альбом арабських, мавританських і кабільських пісень» (1867 р.) із власними перекладами текстів на французьку та іспанську мови. Сальвадору Даніелю також належать переклади деяких давньоарабських музичних трактатів та досліджень про арабську музику [145].

навідувався на півострів (у 1874 та 1881 роках). Головна героїня твору – чарівниця Шехеразада характеризується одноголосною темою, звукопластика якої (на початку твору) начебто відтворює поетичну промову арабської красуні. Мелодія солюючої скрипки своїм ладово забарвленим малюнком-орнаментом асоціативно нагадує імпровізацію кримської кеманчі. У лейттемі Шехеразادي відчуються дві ладові опори – «ля» та «мі» (з переважанням першої). Якщо абстрагуватися від заданого мі мінору (а саме так й сприймається тема), то отримаємо мінорний лад із підвищеним VI-м ступенем, що у східній культурі відомий під назвою «гусейні» (додаток Б, приклад 7).

Одним з основних засобів музичної матеріалізації орієнтальних impression-картин у М. Римського-Корсакова стає орнаментика мелодійного мережива, відтворена фігураційними візерунками персоніфікованих музичних інструментів, що за звучанням подібні до східних тембрів. І це вже стильова ознака орієнтального інструменталізму М. Римського-Корсакова, долаючого ноетичний вимір сприйняття Сходу.

Загальна картинність, мальовничість, а також схожість епізодичних інструментальних речитацій (дерев'яні духові, скрипки) «Іспанського капріччіо» з особливостями вище проаналізованих симфонічних картин дозволяє припустити, що іспанізми цього твору почасти асоціативно можуть бути пов'язані із кримським орієнт'ом, з яким композитор «ознайомився в натурі», в той час як образність Іспанії для М. Римського-Корсакова існувала дистанційно.

Конкретизація кольорового забарвлення як стильова ознака імпресіоністичного живопису визначає особливості художнього методу М. Римського-Корсакова – композитора, творчість якого, як відомо, мала неабиякий вплив на формування французького музичного імпресіонізму, «оркестр “Шехеразادي” дійсно міг надихнути К. Дебюсі на пошуки нових колористичних ефектів» [127, с. 91].

Збереглися документальні факти, що підтверджують співавторство М. Римського-Корсакова у написанні східних сцен в операх «Хованщина» М. Мусоргського (ідеться про «Пляску персидок») і «Князь Ігор» О. Бородіна. Остання отримала світове визнання завдяки половецьким сценам, основа яких – музичні мотиви, записані під час рамазана⁶⁴ у Сімферополі, Бахчисараї та Євпаторії [71]. Про те, як народжувалась оркестрова версія кримських мелодій М. Римський-Корсаков згадував: «Арію Кончака Бородін оркестрував повністю, але закінчення оркестровки половецьких танців і заключного хору ніяк не можна було дочекатися <...> А між тим ці сцени вказані в програмі. Я в розпачі дорікаю Бородіну <...> Нарешті, втративши будь-яку надію, сам пропоную йому допомогти в оркестровці, і ось він приходить до мене ввечері, приносить свою недописану партитуру танців, і ми, <...> розібравши її по частинах, починаємо спішно дооркестровувати <...> Заключний хор я оркестрував майже один ...» [161, с. 121].

У педагогічній роботі при спілкуванні зі своїми учнями М. Римський-Корсаков високо цінував тяжіння до національного колориту. Серед його кримських вихованців – Олександр Спендіаров. Зустріч обох митців відбулася 1896 року в Петербурзі. З осені того ж року О. Спендіаров став учнем М. Римського-Корсакова в класі композиції. Вчитель підтримав «адресну» – східну спрямованість творчості кримського музиканта, заохочував його до обробок кримськотатарських мелодій [178].

У світлі регіонально-географічних контактів культурний – творчий діалог між Росією та Кримом кінця XIX – початку XX століття можна оцінити як період найбільш толерантного ставлення до інакшості з боку задіяних в модернізації Криму митців-пілігримів. Для представників європеїзованої російської композиторської школи знайомство з півостровом,

⁶⁴ Рамазан (тур. Ramazan) – місяць обов'язкового для мусульман поста (саум), є одним з п'яти стовпів ісламу. На честь закінчення Рамазану проводиться свято (тюрк. «Ураза-байрам»). Музичне оформлення є найважливішим компонентом для кожного ритуалу рамазана.

його музичними традиціями відкрили можливість урізноманітнити та збагатити новими засобами виразності семіосферу музичного орієнталізму. На прикладі творів М. Глінки, М. Римського-Корсакова ми спостерігаємо як картинність кримського Сходу виявляється семантично близькою паралельно існуючому (також у творчості зазначених композиторів) іспанському *orient*'у.

4.2. Кримський Схід у творчості Олександра Спендіарова

З ім'ям кримського вірменського композитора Олександра Спендіарова (1871–1928) пов'язано безліч яскравих подій в культурному житті кримського півострова ⁶⁵. Предками О. Спендіарова були вірмени-переселенці⁶⁶. Батько композитора Афанасій (Степанос) Спендіаров родом з невеликого приморського містечка Криму – Армянськ, мати – Наталія (Тшкуї) Селінова – донька Карасубазарського винороба.

З 1880 року родина Спендіарових оселилася у Сімферополі. Найсильніше враження дитинства О. Спендіарова – гра матері на фортепіано. Вона була надзвичайно музична. З дитинства підбирала на фортепіано татарські мелодії, виконувані чал-музикою [179]. Володіючи вже грою на фортепіано та скрипці, юний музикант записував та намагався відтворювати мелодії, почуті під час збору винограду, на весіллях, народних святах. Серед старих нот майстра зберігся альбом записів поширених на той час в Криму побутових мелодій: татарських, вірменських, болгарських, грецьких, російських, а також пісень українських співців-лірників.

⁶⁵ 1908 року О. Спендіаров був обраний головою правління «Товариства любителів музичного і драматичного мистецтва» в Ялті, а в 1910 році – товаришем голови Ялтинського відділення Російського музичного товариства. На цій посаді багато в чому сприяв успішній роботі музичних класів РМТ, брав участь в організації та роботі симфонічних оркестрів Криму, був талановитим диригентом.

⁶⁶ Вірменські поселення існували в Криму ще з XII–XIII століть. З середовища вірмен – уродженців Криму – ряд видатних діячів культури, серед яких: художники – І. Айвазовський, Е. Магдесян, В. Суренянц, письменник – С. Шахазіз, музиканти – О. Спендіаров, Х. Кушнар'ов, Х. Кара-Мурза.

Перебуваючи в Ялті, Судаку, композитор оточував себе народними музикантами, фіксував нові почуті мелодії, вказував коли і ким ці мелодії було виконано: «8 / Х.1910, Карасубазар, пісні наспівані Аказан Сундукчі, Халілеєм Апазова, Халілеєм Рахманова ...» [186, с. 105].

Безумовно, при обранні О. Спендіаровим фольклорних першоджерел спрацьовує генетичний аспект контактного діалогу, який і розставляє домінантні акценти в галузі обробок народних мелодій. Як зазначав сам композитор: «Я дуже великий любитель східної культури. Люблю Схід і ця любов у мені глибоко органічна. Європейська музика вже віддала, здається, максимум того, що могла дати. Сказати їй більше нема чого і замість нового слова вдається до різних музичних хитрощів. Щоб внести свіжість, західні музиканти звертають свій погляд на Схід і не помиляються ...» [179, с. 54].

Влітку 1890 року Олександр разом з батьком відвідали австрійську столицю. У віденському оперному театрі він вперше почув оперу Ж. Бізе «Кармен» і як пізніше згадував: «...був зачарований прямими екзотичними мелодіями і гармоніями опери, які здавалися мені особливо оригінальними, тому що нічого подібного досі я не чув. Приголомшений я вийшов з театру, мріючи як про вище щастя почути коли-небудь свій твір у виконанні такого ж прекрасного оркестру <...> з цього моменту в мені зародилася особлива любов до оркестру і стала зміцнюватися любов до екзотичного колориту в музиці» [171, с. 14]. Також композитор був вражений оперою К. Сен-Санса «Самсон і Даліла», відзначав в ній оригінальні мелодії, оброблені з чудовим розумінням духу східної музики.

Згодом, в творчість О. Спендіарова органічно вплелися кримськотатарські народні мотиви, з їх східним мелосом, танцювальними ритмо-інтонаціями, дуже спорідненими з вірменською народною музикою. Незважаючи на відмінності віросповідання, в обох культурах можна знайти безліч точок дотику, привнесених ірано-арабськими впливами, а також впливами Персії, Туреччини. Це монодичні музичні традиції народних співців-професіоналів (ашугів – у Вірменії, ашиків – в Криму), спорідненість

яких виявляється в подібних жанрах народної творчості: вірменському «мугамі» та кримськатарському «мак'амі». В інструментарії кримських татар і вірмен присутні спільні музичні інструменти (зурна, саз, співзвучні за назвою каманча – кеманча, доол – давул), географія поширення яких охоплює Азербайджан, Вірменію, Афганістан, Ірак, Іран, Туреччину, Таджикистан, Узбекистан, а також країни Близького Сходу.

Сучасний кримський композитор Дж. Каріков при розгляді побудови кримських ладів, та знаходячи паралелі між обома культурами, орієнтує нас на монографічне дослідження відомого музиканта кримського вірменського походження Христофора Кушнар'ова⁶⁷ «Вопросы теории и истории армянской монодической музыки»⁶⁸ [115].

О. Спендіаров виявив багато спільного і в засобах музичної виразності вірмен і кримських татар, а саме: мелодійні «обвивання» основних тонів ладу, імпровізаційні «ковзання», натуральний та гармонічний мінори, фрігійські оберти та ін. Композитор дуже поетично підкреслив східне за природою – екзистенційне переживання в музиці: «Це особлива манера східної музики – насолода співака і музиканта звуком, переливами, вигадливими прикрасами – фрагментами. Вони як фантастичні й ніжні, ажурні, тонкі фрески стародавньої архітектури» [179, с. 68].

Провідним жанром періоду творчої зрілості О. Спендіарова (1900-ті роки) стають симфонічні картини, симфонічні сюїти, і серед них найпопулярніші – «Кримські ескізи». Цей твір заслуговує особливої уваги, тому, що по-суті, він був першою в історії і дуже вдалою спробою симфонізації народних кримськотатарських мелодій.

⁶⁷ Христофор Степанович Кушнар'ов (04.06.1890 р., Сімферополь – 25.12.1960 р., Ленінград) – композитор, музикознавець, педагог, професор Ленінградської консерваторії (завідував кафедрами композиції і поліфонії), засновник Ленінградської (Санкт-Петербурзької) поліфонічної школи [10].

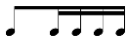
⁶⁸ Працю «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» сам Х. Кушнар'ов цінував вище всіх своїх робіт. Вона стала підґрунтям сучасної теорії монодичних ладів.

Володіючи, поряд з музичним та поетичним, ще й художнім хистом⁶⁹, композитор будує свій цикл з серії мініатюр, які навімисто називає «ескізами». Відомо, що «ескіз» в образотворчому мистецтві – це здебільшого вільно виконаний лаконічний малюнок із багатьох перекривних *ліній*. Дійсно, кожна окрема частина сюїти виглядає немов ескіз фрески «Сходу в мініатюрі». Таким жанровим позначенням О. Спендіаров не тільки розкриває мальовничий принцип – принцип ескізування при створенні музичного нарису, але й прояснює свій метод роботи з обраним фольклорним матеріалом як *лінійний* – поліфонічний. Сам композитор вважав, що поліфонічні методи обробки народних мелодій Сходу надавали набагато більше можливостей задля збагачення народного мелосу, не перешкоджаючи його ладово-інтонаційним та ритмічним особливостям [186, с. 115].

Перша серія сюїти (ор. 9, присвячена І. Айвазовському) створена у 1903 році в Ялті. Її циклічна форма складається з 4-х частин, в основі кожної лежать кримськотатарські народні теми весільного обряду.

Мініатюра, що відкриває цикл, сформована за принципом малого циклу: Оюн-ава і Хайтарма (повільно – швидко). *Оюн-ава* (мелодія гри, (додаток Б, приклад 8) – за давніми традиціями це чоловічий повільний танець, без якого не відбувається жодне весілля. В цьому випадку О. Спендіаров використовує народну мелодію під назвою «*Ак'мечіт яшлари*» («Молодь Сімферополя», додаток Б, приклад 8-а). Зберігаючи характерний для оригінальної народної теми – змінний ритм – 4/8, 5/8, композитор видозмінює (спрощує) мелодичну лінію. З перших тактів вона звучить у соло-фагота. Поступово залучаються поліфонічні голоси, тему вступу підхоплюють дерев'яні духові, скрипки. Повільний темп, прозорість гармонії та інструментовки (*pizzicato* струнних у чергуванні квінт, терцій, мерехтіння октав) – всі ці виразні засоби створюють відчуття пленеру, наповненого теплим морським повітрям.

⁶⁹ Художні ескізи восьмирічного О. Спендіарова І. Айвазовський брав із собою для презентації у Петербурзьку Академію мистецтв [186, с. 29].

Друга тема – темпераментна *Хайтарма*, за народними традиціями її можуть танцювати як молоді наречені, так і всі учасники весільного обряду. Для виконавців – інструменталістів, особливо звиклих до чіткої європейської метроритмики, відтворення швидких мелодій в розмірі 7/16 потребує неабиякої віртуозності та пов'язане з технічними труднощами. Враховуючи це, О. Спендіаров записує мелодію у розмірі 3/8 (додаток Б, приклади 9, 9-а). При тому, що мелодія хайтарми, так само як і першої теми, зазнає змін, її композиція більш розвинена. Тридольний метр підкреслено остінатною усулюю (usul – тюрк.) – ритмо-формулою  ударних інструментів, характерною як для кримських народних мелодій, так і для танцювальної музики народів Сходу загалом. Перший її імпульс, що виходить від бубна-даре, далі посилюють барабани та литаври. На фоні енергійного ритмічного остінато граційна тема звучить доволі вільно та навіть імпровізаційно. Сонорно-аутентичний характер мелодії підкреслено за допомогою solo-кларнету, що за своїм тембровим колоритом подібний до кримського к'авалу.

Тема танцю, прозвучавши тричі (у кларнета, флейти, гобоя) на динамічному зростанні, збагачується контрапунктуючими голосами, а також «відтінками» лідійського та еолійського ладів, які приходять на зміну натуральному мажору та врешті тему підхоплює увесь оркестр. Виникає асоціативне відчуття ніби грає чал-оркестр, створюючи атмосферу весільного свята.

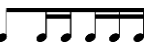
Друга частина сюїти – елегійна пісня «*Мен бостанджи дегілім*» («Я не городник», додаток Б, приклади 10, 10-а). Знов той самий ефект відкритого простору, але в цьому випадку – це морський пейзаж (Largo), відлуння якого відчутно у переливах – арпеджіо арфи та витриманих акордах засурдинених альтів та віолончелей. На цьому фоні піднесено та романтично звучить пісня без слів. Голос співця-ашика персоніфіковано солюючим гобоєм. При збереженні ладово-інтонаційних особливостей кримської народної пісні (вона звучить в еолійському ладу), композитор відозмінює тему – розширює її структуру за допомогою додавання тактів. Далі, у виконанні скрипок,

мелодія на тлі *pizzicato* струнних набуває танцювальної пластики (розмір 6/8), а динамічне підсилення додає їй емоційності та навіть експресії, особливо коли наприкінці частини основна тема трансформується в лірико-драматичний речитатив.

Різким контрастом по відношенню до «Елегійної пісні» починається третя частина (*Allegro giocoso*), в основі якої лежить народна кримська застільна – *долу* (додаток Б, приклади 11, 11-а). Ця наймініатюрніша композиція циклу – стрімкий, жартівливий жанровий ескіз. Неочікувані зміни темпу, динаміки, чергування оркестрового *tutti* та окремих інструментальних речитацій-скоромовок надають ефекту почергового фокусування то на масових, то на сольних фрагментах. Вихоплені із загальної сцени святкового дійства, всі вони сприймаються як його окремий кадр.

Першу серію «Кримських ескізів» завершує танцювальна форма – *Хайтарма*. Основному розділу частини передують повільна інтродукція – *Andante*. Немов контури гірських рельєфів вимальовує химерний візерунок східної гами (соло гобоя), підсвіченої ледь помітним тремтінням струнних *divizzi*. Мелодія вступу прикрашена бароковими форшлагами, тріольними зворотами, рефлексією яких стає віртуозна каденція сколюючої скрипки, що імітує звучання кеманчи. Її пришвидшений темп логічно підводить до основного розділу (*Allegro molto*, додаток Б, приклад 12), в якому О. Спендіаров використав тему карасубазарської хайтарми («К'арасубазар к'айтармаси», додаток Б, приклад 12-а). Цей танець, як і хайтарма 1-ї частини, адаптований для європейського сприйняття завдяки спрощенню розміру до 3/8. В рукописі партитури автор дає таке пояснення: «По суті, розмір «Хайтарми» є 7/16 (4/16 + 3/16), але в швидкому темпі останні три шістнадцятих набувають характеру тріолі, яку потрібно виконувати повільно» [186, с. 154].

Загалом аутентичний колорит кримського танцю зберігає основна тема, немов безкінечна мелодія, вона продовжує та довершує лінії музичного

живопису всієї сюїти. Кольоровості мелодичному орнаменту, що зітканий ритмічними фігурами  турецького барабану – *cassa* та бубна – *даре*, додає типовий як для кримської, так і для вірменської народної музики лад *хіджаз* зі збільшеною секундою (в цьому випадку від тоніки «мі»), а також тембри струнних, духових інструментів, за звучанням подібних до кримських кеманчі та к'авалу.

Перше виконання «Кримських ескізів» відбулося 4 вересня під керуванням автора в концерті в ялтинському міському саду, де біля естради юрбилася курортна публіка. Зі спогадів М. Спендіарової: «Зазвичай під час концертів вона без сорому займалася <...> пустопорожніми балачками. Але чи то аромат кримської пісні підкорив її, чи то жар натхнення, з яким молодий автор диригував близькою йому музикою, тільки, як згадують очевидці, в цей раз вся увага слухачів була прикута до естради. Припинився шурхіт гравію під ногами гуляючих. Перехожі зупинялися і мовчки, схвильовано слухали» [178].

Влітку 1912 року «дозрів в його душі другий Кримський симфонічний твір, навіяний м'якими контурами судакських пагорбів, побрязкуванням дзвіночків стад, що пасуться, поетичними кримськотатарськими обрядами, які супроводжувались близькими йому з дитинства татарськими наспівами» [178]. Ідеться про другу сюїту (ор. 23). Вона вже більш масштабна та різноманітна за змістом, але сприймається як продовження 1-ї серії, маючи з нею спільні ознаки. Композиція так само включає весільні обрядові мелодії: інструментальні – танцювальні, ліричні та жартівливі пісенні (всього – 8 народних зразків). Композиція другої серії «Кримських ескізів» більш розвинута, складається з 6-ти частин:

- 1) «Таксім» і «Пешреф».
- 2) «Пісня кохання» («Сєвгі йири»).
- 3) «Баглама».
- 4) «Не плач, наречена» («Аг'лама кєвін»).
- 5) Жартівлива «Січан йири» («Проказниця – миша»).

б) Танцювальні: «Оюн ава» і «Хайтарма».

Перший номер, як і в 1-й серії побудований за принципом малого циклу, що не є випадковим, адже всі кримськотатарські весілля розпочинаються з виконання «Таксіма» та «Пешрефа». Тема «таксім» (Andante), позначена О. Спендіаровим як прелюдия (quasi Preludium). Зазвичай таксім виконує скрипка-solo у вільному мелодичному звучанні. За визначенням Х. Кушнарьова, першоджерелом прелюдії – «Таксім» є частина мугама (мак'ама) [186, с. 155]. Це прояснює ритмічну свободу її оповідального мелодичного розгортання. Сама по собі мелодія вельми пластично розвинена різноманітними ритмічними групами. Зовнішнє метро-ритмічне структурування цієї теми (зміна дводольності – 2/4 та тридольності – 3/4) тут лише умовне. Основа мелодії – лад, зі змінною (нейтральною) терцією та підвищеним увідним тоном (#VII), що є характерним задля східної, причому як арабської, так і тюркської народної музики [203].

Друга тема (Allegretto non troppo) має назву «Пешреф»⁷⁰ (quasi Intermezzo). Етимологія слова «пешреф» має східне (перське походження), і перекладається як «попереду крокуючий» (pîşrev, від перс. pîş – попереду, rev – крокуючий). Тобто, в цьому випадку, в народному весільному обряді Pîşrev може виконувати функцію церемонії-походу, можливо подібного до угорського танцю – «palotash» (палоташ) або польського – «polonez» (полонез). Власне, такому характеру й відповідає загальна атмосфера pîşrev. Дводольний ритм маршу, що підкреслений акцентами ударної групи та низьких струнних-pizzicato, інтонаційні інструментальні переклички, гучна оркестровка – всі ці засоби відтворюють багатолюдну церемонію. Позначена дорійським ладом (гусейні) тема середнього епізоду – trio – привносить емоцію неспокою, хвилювання та ненадовго відтінює святковий характер крайніх розділів pîşrev.

⁷⁰ Пешреф також є складовою частиною великої циклічної форми традиційної для тюркської класичної вокально-інструментальної музики.

Другий ескіз циклу – «Пісню кохання» (*Adagio*) від всіх інших відрізняють пастельні барви камерного оркестру, склад якого: дерев'яні духові, арфа і струнний квартет. Ніжну кантиленну пісню розпочинає гобой, далі приєднуються фагот, імітують в октаву скрипки. Особливої чуттєвості цій східній інструментальній монодії надають мелізматичні прикраси (морденти, форшлаги), тріольні звороти.

В музичному оформленні наступної – третьої мініатюри, в основі якої лежить мелодія – «Баглама», О. Спендіаров наслідує одній з характерних для мелодій такого типу особливостей, а саме – застосовує принцип поступового прискорення руху від повільного на початку (соло англійського ріжка, підголоски фаготів, педаль валторн, ритмічний фон низьких струнних-*pizzicato*) до бурхливого швидкого фіналу (оркестрове *tutti*). Фрескова мозаїчність танцю прихована у варіантому розгортанні п'ятидольного розміру – 5/4: 2+3; 3+2; 1+2+2 і т. ін.

Четверта частина – «Не плач, наречена» (*Adagio con moto*). Сповнене глибоких почуттів *solo* англійського ріжка (з першого такту), звучить немов жіночий голос, та своєю інтонаційною побудовою нагадує плач-голосіння. Мотив-ламентация, стримана на початку, у подальшому поліфонічному розвитку драматизується вигуками відчаю та на кінець форми досягає психологічної глибини.

Наступна п'ята мініатюра – «Пісня про мишку» (*Allegro non troppo*) – весела гумореска-скерцо. Метушливі пасажі флейти-пікколо, «біганина» контрапунктуючих голосів оркестру, пискливе звучання унісону флажолетів скрипок і арф, завзяті вигуки засурдинених труб, грайливий ритм малого барабана – всі ці зображальні засоби komponують сюжет по дитячому грайливих кумедних пригод.

В основі останньої композиції циклу, подібно до першої мініатюри другої серії, лежать дві народні теми: спокійна, повільна мелодія танцю «Оюн ава», та стрімка, сповнена життєрадісних емоцій «Хайтарма».

«Оюн ава» має розмір 5/8-4/8. Наслідуючи звучання зурни, тему Allegro (на ритмічному фоні струнних та ударних) проводять кларнети та фаготи. У середньому розділі зберігається ладова своєрідність мелодії – співставлення в гармонії I-V-VII натуральних ступенів еолійського ладу використано задля збереження колориту кримської народної музики.

«Хайтарма» – стрімка, бурхлива, напориста. У цій серії композитор цитує тему Старокримської хайтарми. Ледь намічені О. Спендіаровим в хайтармі 1-ї серії прийоми тематичного розвитку народно-танцювальної музики тут використовуються із більшою сміливістю, винахідливістю та майстерністю.

Складна форма – соната без розробки із кодою, передбачає наявність контрастних зіставлень. Вже в експозиції чітко диференційовані дві тематичні сфери: перша – вольова – звучить у соль мінорі, друга – більш жіноча, лірична – сі бемоль мажорі (в репризі обидві теми звучать в соль мінорі). В розробці композитор вільно використовує різноманітні прийоми поліфонічного розвитку: імітації, полімелодичні поєднання, контрапункт.

В «Кримських ескізах», особливо в окремих фрагментах 1-ї серії вельми помітні впливи корсаківського орієнтального оркестру, склад якого завжди класично економний (дуже мало міді, основа – струнні та дерев'яні духові). Під впливом пейзажної ілюстративності тембрової поліфонії М. Римського-Корсакова О. Спендіаров досяг справжньої віртуозної майстерності в мистецтві оркестрування. «Кримські ескізи» оформлені як яскраві музичні картини мальовничої природи Криму, народного побуту, автентичність яких посилена залучанням до оркестрової партитури східних ударних інструментів. Обробляючи народні мелодії кримських татар, О. Спендіаров підкреслює їх ладову своєрідність, особливості формоутворення, з огляду на драматургічний принцип побудови обряду (від повільного, епічно-оповідального до швидкого – танцювального).

«Кримські ескізи» О. Спендіарова – це прекрасний зразок європеїзації кримського фольклору, який можна порівняти з такими прикладами в

світовій музичній культурі як «Угорські рапсодії» Ф. Ліста, мазурки і полонези Ф. Шопена, норвезькі танці Е. Гріга, слов'янські танці А. Дворжака, українські симфонії М. Калачевського, Л. Ревуцького і т. д. Як і всі ці композитори, О. Спендіаров включає кримський фольклор в «актуальні тренди музичного романтизму» [88, с. 4], роблячи її зрозумілою для європейського сприйняття. Сюїтний принцип подачі кримського фольклору, що визначився в творчості О. Спендіарова, був підхоплений музикантами покоління ХХ століття – кримськотатарськими композиторами: А. Рефатовим, Я. Шерфедіновим, І. Бахшишем та ін.

За життя О. Спендіарова сюїта була настільки популярною, що стала основою концертів-презентацій творчості композитора, виконувалась «на біс», «за досить енергійною вимогою публіки» [179, с. 90] не тільки в Криму, але і в Росії, Німеччині, Італії, Франції, Польщі, Фінляндії, Америці.

За порадою свого вчителя (М. Римського-Корсакова) О. Спендіаров почав роботу над оперою «Бахчисарайський фонтан». Пам'ятник архітектури пізнього середньовіччя Криму, оспіваний О. Пушкіним, стає джерелом натхнення для багатьох митців. Мотиви легенди поетизовані в кримських сонетах Адама Міцкевича («Бахчисарай») і Лесі Українки («Бахчисарайська гробниця»). Історія кохання Крим-Герая і Діляри Бікеч надихнула на створення музично-театральних композицій А. Аренського, Б. Асаф'єва, І. Бахшиша, А. Караманова та ін.

4.3. Український контекст розвитку музичної культури Криму

Продовжуючи презентацію феномену діалогічної комунікації у світлі регіонально-географічних контактів, зупинимось на українському контексті розвитку кримської культури.

Культурний зв'язок Херсонеса і Києва згадується ще в перших рукописах – пам'ятках давньоруської літератури. «Повість минулих літ»

(початок XII століття), яка описує історію хрещення князя Володимира, засвідчує, що саме через Крим Візантійське християнство простягало міст між минулим та майбутнім України-Русі.

Старохристиянські пам'ятки мистецтва й архітектури зберігалися в Криму у великій кількості, починаючи ще з кінця IV століття. В українській храмовій архітектурі XI–XIII століть спостерігаються наслідування архітектурним особливостям християнських храмових будівель, які зводилися в Криму у VI–IX століттях⁷¹. Такі архітектурні споруди, датовані VIII століттям, як: церква св. Івана Предтечі в Керчі, Партенітська базиліка біля Гурзуфа, а також базиліки в Мангупі та Ескі-Кермені (VI століття) рідкісні та цінні не тільки для України, а й для Європи загалом [166, с. 6].

Історія контактного діалогу між українцями та кримськими татарами сучасними українськими вченими розглянута у світлі слав'яно-тюркських відносин, пов'язаних з появою в Північному Причорномор'ї половців. Хазари, печеніги, торкі шукали захисту та підтримки від київських князів під час монгольського вторгнення у XIII столітті. Значна частина половців в цей час була включена в мусульманський субетнос. Водночас половці цілими родовими кланами приймали християнство. «Слово про похід Ігорів», як історичне джерело, презентує історію контактів, необхідних для укріплення політичної влади шлюбних тюрко-славянських союзів, що відбувалися між київськими та половецькими правлячими династіями ще у XII столітті. Всі ці процеси не могли не позначитись на культурному розвитку, який не виключає і наявності фольклорних взаємовпливів.

Вже у XV–XVI століттях «унікальним прикладом дифузії, яка доводить доцільність подолання автономії контактного та генетичного аспектів фольклорних зв'язків, явився феномен українського козацтва» [203, с. 9], розвиток якого із самого початку його зародження супроводжувався постійними контактами з тюркськими народами.

⁷¹ Ідеться про округлі будови, т. зв. ротонди, а також тринавні будови, згодом перетворені у посередній тип між базилікальною і центральною будовою, що став найбільш поширеним типом будов старокняжої доби в Україні X–XIII століть [166, с. 6].

При розгляданні процесу татарсько-казацької окультурації періоду правління Іслам-Герая-III (1644–1654) російський історик В. Возгрін відзначив спільні особливості між українцями-козаками та татарами. Вказуючи на об'єкти як матеріальної, так і духовної культури він писав, що: «...релігійні відмінності рідко ставали нездоланною стіною у взаємному зближенні двох сусідніх народів <...> якщо раніше обопільне переселення носило характер поодиноких випадків, то тепер маси козаків назавжди залишалися в мусульманському світі, який їх приймав» [34, с. 220]. Це пояснює наявність в музичному інструментарії запорізьких козаків східних за походженням музичних інструментів: литавр, сурн, труб, саза, кобиза, а також цілої низки особливостей, які говорять про спорідненість дум («козацьких псалм») з музичним епосом народів Сходу. Спільність сюжетних мотивів, ідентичність мелодичних зворотів, ладові паралелі, притаманна як для українських, так і кримськотатарських народних пісень (і насамперед для музики Сходу загалом) метроритмічна система, що формується за допомогою додавання тривалостей ($3+2/8$; $4+3/8$) – все це говорить про наявність генетичного аспекту фольклорних зв'язків в пісенній творчості кримських татар та українців [203, с. 23–24].

В українському фольклорі багатогранно представлені сюжети, пов'язані саме із Кримом. Наприклад, в думах: «Про невольників», «Втеча з турецької неволі», «Козак Голота», «Маруся Богуславка», «Самійло Кішка» – драматичні події турецької неволі розгортаються на тлі безмежжя Чорного моря. В думі «Буря на Чорному морі» лаконічні пейзажні штрихи поетизують почуття тривоги та неспокою:

*Ой на чорному морі,
На білому камені,
Ой там сидить ясен сокіл-білозірець,
Нізенько голову склонив,
Та жалибно квилить-промовляє
Та на святее небо,*

На Чорнеє море

Іспільна поглядає.

Що на святому небі,

На Чорному морі не гаразд починає:

На святому небі усі звізди потьмарило,

Половина місяця у тьму уступило;

На Чорному морі не гаразд починає:

Ізо дна моря сильно хвиля вставає,

Судна козацькі-молодецькі на три часті розбиває...[142, с. 131–132].

Кримські мотиви зустрічаються і в жанрово близьких до дум історичних піснях («За річкою вогни горять», «Пісня про взяття Азова». «Зажурилась Україна» та інші). В. Гуменюк зазначив, що і в народних піснях, і в літописах, висвітлюються не лише драматичні події, але й співпраця українців і кримських татар: «Сам факт існування в українському фольклорі великого масиву чумацьких пісень⁷² свідчить про те, що не лише набіги та битви (до речі це не раз були битви проти третіх сил⁷³), а й економічна взаємодія характеризує складний та суперечливий плин історичних процесів» [56, с. 7].

М. Якубович зауважив, що поняття «Крим» у літературних джерелах XIV–XV століття поширювалося за назвою однойменного міста (нині Старий Крим) не лише на відповідний півострів, але й на територію, яка охоплює землі сучасної Південної України [218, с. 13]. До 1917 року Таврійська губернія включала в себе не тільки півострів, а й три великі повіти прилеглої України, заселені майже виключно українцями.

⁷² Серед чумацьких пісень, тематика яких пов'язана з півостровом, слід згадати: «Жовте листя падає додолу, а чумаки вертаються з Криму додому...», «І раненько з Криму йду, гей, і всіх чумаків веду...», «Ой ревнули воли в мальованім ярмі, з Криму їдучі...».

⁷³ Ідеться про козацько-тюркські союзи між Україною та Кримом (XVII століття) в боротьбі проти Польщі і Московії, а також походи запорожців у союзі з Кримом проти турків (1628 р., 1629 р.).

Як зазначив український історик-схodosнавець Я. Дашкевич: «В період існування Новоросійського генерал-губернаторства Крим взагалі опинився в «українському оточенні»: до складу генерал-губернаторства увійшли, крім Таврійської, також Херсонська і Катеринославська губернії, свого часу (по 1842 рік) також Кубань – область Чорноморського війська» [58, с. 395]. Саме через ці території здійснювали «паломництво» в Крим представники мистецького світу Росії, України та суміжних з ними територій.

Розглянувши питання семантики кримського Сходу в творчості О. Спендіарова, звернемо увагу на те, що серед його опусів окреме місце займають обробки українських народних пісень. Це солоспіви: «Чи ти, милий, пилом припав», «Ніхто ж не винен», «Ой, не світи, місяченьку», «Час додому, час», «Коли б мене, господи», «Як поїхав мій миленький»; вокальні дуети в супроводі фортепіано: «Ой, йшов я вулицею», «Добрий вечір, дівчино», «Сидить дід на печі», «Лугом іду, коня веду», «Хіба ж я тобі не казала». Доповнюють цю ретроспективу «Українська сюїта» («Ой, наступила та чорна хмара», «За тучами, за хмарами», «Ой, летіла горлиця», «А вже весна, а вже красна») для 4-голосного хору з оркестром та 4-голосний хор а саррелла на текст шевченківського «Заповіту», так багатогранно оспіваного багатьма українськими композиторами XIX–XX століть⁷⁴. За спогадами сестри композитора – Марії – українські пісні О. Спендіаров з зацікавленістю слухав і нотував, коли виїжджав із Сімферополя на літні канікули в село Каховка (там композитор народився).

Ще один факт, який наводить Марія Спендіарова – постановка опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»⁷⁵ учнями 1-ї гімназії в роки навчання там Олександра. Опера на той час була дуже популярна в

⁷⁴ Загалом існує понад 60 музичних інтерпретацій цього вірша, серед яких найвідоміші – це твори М. Вербицького, М. Лисенка, О. Кошиця, К. Стеценка, В. Барвінського, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського.

⁷⁵ 1935 року на Ялтинській кіностудії за мотивами опери було знято фільм «Запорожцями Дунай артинда» («Запорожець за Дунаєм»). У виконанні відомої кримськотатарської співачки Сабріє Ереджепової (1912–1977) за кадром прозвучали кримськотатарські народні пісні «Пенжерепен к'ар геллір» («За вікном падає сніг») і «Меджбур олдім» («Я був змушений») [1].

Сімферополі після гастролей українського Театру Корифеїв⁷⁶. У літній сезон 1891-го Марко Кропивницький зі своєю трупю, окрім цієї опери, на сцені Дворянського театру Сімферополя успішно поставив п'єси Івана Котляревського («Наталка Полтавка»), Марка Кропивницького («Зайдиголова»), Михайла Старицького («За двома зайцями») [23]. Відомо, що у Таврійській губернії кілька сезонів із шаленим успіхом виступав творчий колектив М. Старицького. У зимовий сезон 1889–1890 років артисти представили сімферопольцям чимало класичних творів української драматургії. Серед них опери «Утоплена», «Різдвяна ніч» з лібрето Михайла Старицького та музикою Миколи Лисенка, комедія «За двома зайцями», драми «За одного», «Юрій Довбуш», «Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці» так само Михайла Старицького та інші [23]. Українське драматичне мистецтво, яке було репрезентовано на кримських сценах, знайшло свого вдячного глядача. Про високий рівень майстерності українських акторів трупи М. Старицького у Криму писала навіть російсько-татарська газета «Переводчик-Терджиман», основною темою якої було життя мусульманської громади. Таким чином, про особливості «малоросійських п'єс» були сповіщені й тюркомовні читачі цього видання [37].

Талант О. Спендіарова, ще в роки навчання в сімферопольській гімназії, помітив відомий художник-мариніст І. Айвазовський. З часом вони стають не тільки друзями, але й родичами (О. Спендіаров одружився з племінницею І. Айвазовського). Предки кримського художника були з галицьких вірмен, що переселилися в Галичину з турецької Вірменії у XVIII столітті. Відомо, що його родичі володіли великою земельною власністю у Львові, проте ніяких більш детальних документальних фактів про цей період з життя Айвазовських не збереглося. Батько І. Айвазовського – Костянтин (Геворг) після переселення до Феодосії, писав прізвище на польський манер – Гайвазовський (полонізована форма вірменського прізвища Айвазян). Сам

⁷⁶ У складі театру тоді були: Марко Кропивницький, Михайло Старицький, Іван Карпенко-Карий, Микола Садовський, Панас Саксаганський, Марія Заньковецька, Марія Садовська та ін.

І. Айвазовський в автобіографії говорить про свого батька, що той через сварки зі своїми братами переселився з Галичини в Дунайські князівства (Молдавію, Валахію), де зайнявся торгівлею, звідти переїхав в Крим, у Феодосію. Прижиттєві публікації, присвячені І. Айвазовському засвідчують, що серед його предків були також і турки.

Автор твору «Повість о художнике Айвазовском» Лев Вагнер, спираючись на сімейні спогади Айвазовських, художньо відтворює картину музичного фону Феодосії часів дитинства Ованеса (Івана), в якій слідом за піснями, що лунали з турецьких галер, звучав ліричний спів бандуристів, прибулих в Крим з чумаками. З репертуару кримських музикантів-рапсодів згадуються українські народні танцювальні пісні, серед яких найпопулярніша – «Гоп, мої гречаники»: «Хлопчики і сам Костянтин Гайвазовський підспівували співаку і притупували в такт ногами, а Ованес зірвався зі свого місця і закрутився, сміховинно підстрибуючи і наспівуючи ...» [26].

Символічно, що помешкання обох митців Криму, О. Спендіарова (будинок-палаццо в грецькому стилі в Ялті) та І. Айвазовського в Феодосії (художня майстерня), стають в той період культурними осередками, концертними та театральними камерними сценами, саме тут відбувались зустрічі, що спонукали до співтворчості та синтезу мистецтв.

В художній майстерні І. Айвазовського гостювали митці різних національностей та культур, крім вищезгаданих: польський композитор та скрипаль-віртуоз Г. Венявський, актори Маріїнського та Александрійського театрів Санкт-Петербургу Медея та Микола Фігнери, вірменський скрипаль Ованес Налбандян та багато інших. На сімейні свята з ранку біля будинку І. Айвазовського збиралися та співали під супровід кримськотатарських народних інструментів (а саме чал – ансамблю) кримські народні музиканти. Засиджуючись до глибокої ночі, І. Айвазовський грав на скрипці почуті мелодії, О. Спендіаров акомпанував йому на роялі [11].

Також, в музеї І. Айвазовського експонується автограф засновника української музичної класики – Миколи Лисенка, який відвідував Крим у

1886 році. Того ж року російський композитор О. Глазунов в листі М. Римському-Корсакову, після зустрічі на теренах півострова з українським класиком, писав: «Він мене зворушив <...> тим благоговінням та вдячністю, з якими він говорив про Вас» [168, с. 69].

Нажаль не збереглося детальних документальних свідчень перебування М. Лисенка в Криму, але існує факт, який говорить про зацікавленість композитором особливостями музичного інструментарію кримських татар. У своєму дослідженні «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм» український класик писав: «Я чув від осіб, добре обізнаних з побутом кримських татар, що народний їхній інструмент, бзура, <...> схожий з нашою кобзою» [121, с. 13]. Там само знаходимо зацентрованість спільних ознак між українськими мелодіями та мелосом народів Сходу: «... ті ж дрібні інтервали, аж до чверті тону трапляється помітити в співі і навіть в грі кобзаря. Прикраси ці виникають у різноманітній, простій і складній формі, то у вигляді окремого форшлагу, то подвійного, то навіть потрійного і більше з характерними особливостями підвищення і пониження тону в гамі. Більшість фіоритур майже невловимі для запису, оскільки вони дрібні і притому, будучи навіть схоплені, виходять на клавішах, внаслідок дроблення звуку, незрівнянно грубіше, втрачаючи у своїй прозорості та цілісності» [121, с. 20].

Також зауважимо, що проблема тюрко-українських фольклорних зв'язків попадає в сферу етномузикологічних зацікавлень К. Квітки (раніше ми згадували про зустріч українського вченого з кримськотатарським музикантом А. Рефатовим). У своїх дослідженнях К. Квітка наполягав на вивченні музичної культури народів Кримського півострова. Відомо, що у 1929-1930 роках він записував музику кримських болгар на теренах болгарських поселень у Криму, активно цікавився кримськотатарським фольклором [78].

Зазначивши тривалі, довговікові впливи на український фольклор музичних традицій східних народів (особливо турків і татар), Ф. Колесса

окреслював такі міжкультурні семіотичні паралеллі, як «... своєрідні гами, забарвлені хроматизмом, збільшені та зменшені інтервали, характерні звороти і каденції, неясне почуття тоніки, любовання в мелізмах» [91, с. 71].

Значна роль у вивченні, популяризації кримського фольклору належить професійному музиканту – етнографу Аркадію Карловичу Кончевському⁷⁷ (1882–1969). Характер його дослідницької діяльності подібний до пошукового занурення Вашингтона Ірвінга в історико-культурну спадщину Іспанії. Автор збірок: «Пісні Криму» (1923 р.), «Наспів Сходу» (1925 р.), «Казки, легенди і перекази Криму» (1930 р.) А. Кончевський у своїх кримських спогадах писав: «... на перших порах багато моїх нових друзів – кримських татар мене не розуміли і цуралися <...> з великими труднощами і наполегливістю вдалося їх розташувати до себе: поступово засвоїв багато татарських слів, виразів, навчився грати на національних музичних інструментах, <...> після чого мусульмани – кримські татари почали довіряти мені – поляку-католику ...» [71, с. 11].

Серед оточення польсько-українського митця – відомі на той час в Криму музиканти-виконавці: Едіге Дадай, Сейїт Абла, Керім Уста (Алушта); Бекір Уста, Мамут Уста (Оджа) Рефатов (Бахчісарай); Ібрет і Айтупи К'атик (Кєзльов – Євпаторія); Айше Ханум Тайганская (Акмесджит – Сімферополь); Ташчі Іслям, Осман Мурасов, Ак'к'ий Кілянйк Уста (околиці Севастополя – Ак'яра) [71]. Зі всіма А. Кончевський підтримував дружні й творчі стосунки, уважно слухав, нотував, а потім старанно вивчав та навіть особисто виконував татарські пісні у присутності професіонала (уста, чалг'иджи), за що й отримав статут професійного виконавця народних мелодій. Про те, з яким хвилюванням ставився музикант до майбутньої долі кримського музичного фольклору, передають слова з його статті «Музика кримських татар», виданої в 1920-х роках: «Народних співаків Криму, зберігачів та

⁷⁷ Аркадій Карлович Кончевський народився у місті Чернігів. 1911 року, після закінчення Московської консерваторії, переїхав в Крим. Останні роки життя працював в музичному училищі у місті Вінниця.

носіїв старої пісні, народних музикантів залишилось у край мало. Всього кілька осіб. Помруть вони й заберуть із собою назавжди й залишки матеріалів із народної творчості, які могли би бути цінним внеском до загальносвітової культури» [16].

Вже на схилі свого життя, А. Кончевський згадував: «...Крим моя друга батьківщина, без цього прекрасного куточка землі і дивовижних кримських татар я не уявляю прожите життя <...> Крим і татари – це мої вічні супутники життя <...> Чи вірите, уві сні я часто бачу моїх старих добрих друзів-татар, стежки й дороги, по яким багато ходив, чую виразно і ясно неповторні кримські мелодії...» [71, с. 13]. В оселі А. Кончевського, у Вінниці, було багато картин, які він вже сам намалював з пам'яті. Це пейзажі південного берега Криму, Бахчисараю, долини Качі, Бельбеку. Протягом багатьох десятиліть, ризикуючи під час депортації кримських татар, А. Кончевський зберігав народні музичні інструменти, які належали його кримським друзям [71].

Перша збірка народних пісень Криму в упорядкуванні А. Кончевського була видана 1923 року (у Москві). До неї увійшли 25 нотних зразків з текстами кримськотатарською та російською мовами. Пізніше, ця збірка видавалась ще двічі (у 1924 та 1929 роках) під назвою «Песни Крыма». Також у 1925 та 1927 роках А. Кончевський опублікував збірку «Напевы Востока»⁷⁸. Етнографічно-пошукову роботу А. Кончевського доповнюють: нотні записи М. Боровко⁷⁹ (1863–1913), які були надруковані у Стокгольмі; збірка «Песни крымских турок» відомого сходознавця українського

⁷⁸ Обидва видання супроводжує стаття російського радянського музикознавця В. Пасхалова (1878–1951) «Музыкальная структура крымских песен». В першій її частині автор пише про особливості кримськотатарських, в другій частині – турецьких (кримських) та арабо-палестинських мелодій.

⁷⁹ Микола Африканович Боровко – нащадок дворян катеринославської губернії (нині – місто Дніпро); народився у місті Заславль Волинської губернії. З 1902 року займав посаду директора ялтинської міської громадської бібліотеки; член Кримського товариства натуралістів і любителів природи; також був відомий як есперантист [66].

походження О. Олесницького⁸⁰ (1888–1943). Матеріали, що увійшли до цього видання, О. Олесницький збирав 1909 року, будучи студентом 2-го курсу Лазаревського інституту східних мов. До збірки увійшли тексти і ноти 60-ти пісень, які укладач записав з виконання мешканцями 15-ти сіл Південного берегу Криму.

Професійна зацікавленість українських митців кримським фольклором пояснюється їх усвідомленістю того, що в силу історичних реалій, географічно близькі південь України та Крим належать до єдиного й неподільного культурного поля, у якому тісно переплетена історія українців та кримських татар.

Проблеми пошуку спільних ознак, що лише начерком були актуалізовані у теоретичних дослідженнях М. Лисенка, Ф. Колесси, К. Квітки, знайшли своє фундаментальне обґрунтування в роботах сучасних кримських науковців. Так, розкриваючи генетичний аспект контактного діалогу на прикладі жанрів українського та кримськотатарського фольклору, О. Чернишева зауважує, що в пісенній творчості кримських татар та українців мало місце гармонійне поєднання та взаємодія як західного, так і східного типів музичної естетики: «Крим і Україна стали регіоном, <...> в якому у східній музиці виявлялися західні впливи, а у західній – східні <...> В цілому поліетнічність, регіональне розмаїття є характерними рисами культурно-історичного процесу як для України так і для Криму. Ці фактори нероздільно пов'язані з винятковою багатошаровістю фольклору, що зберігає спадщину багатьох епох та цивілізацій» [203, с. 27–28].

У зв'язку із взаємовпливами між українським і кримськотатарським фольклором звернемо увагу на те, що українські фольклорні елементи вже протягом декількох століть певною мірою також виконували функцію *orient*'у. Присутності українського мелосу у творчості композиторів різних епох, творчих напрямів та стилів (Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетовена,

⁸⁰ Олексій Якимович Олесницький – син письменника, сходознавця, доктора богослов'я та археології, професора Київської духовної академії Якіма Олексійовича Олесницького (1842–1907) [67].

Ф. Ліста, Ф. Шопена, Б. Бартока, М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та багатьох інших) присвячена праця Якова Сорокера «Українська пісенність у музиці класиків» [177].

Серед українських митців, в окремих сторінках творчості яких з історичною достовірністю, непідробними емоційними переживаннями закорбувались кримські мотиви (окрім вищезгаданих Лесі Українки, А. Міцкевича) слід згадати видатного поета, прозаїка, драматурга, фольклориста Івана Франка (1856–1916), який був першим, хто ознайомив українського читача зі світом газелей кримського хана Газі Герая в українському перекладі (через німецькі тексти Хаммера-Пургшталя) [197]. 1895 року відкрив для себе Крим український класик Михайло Коцюбинський (1864–1913). Враження, здобуті під час мандрів Кримом, письменник реалізував у новелах: «В путях шайтана», «Під мінаретами», «У грішний світ», «На камені». Причому, як зазначив В. Панченко «з маленького шедевра “На камені” (1902 р.), із цієї дивної, сповненої неоромантичної туги за красою і свободою, поеми про кохання і море починався новий Коцюбинський, прозаїк-модерніст, чиї художні відкриття стануть значним здобутком не тільки української літератури» [147]. В новелах «Кримські усмішки» Остапа Вишні (1889–1956), як класика української сатиричної прози, окрім фрескових «замальовок» з життя кримських татар знаходимо іронічно тужливі сторінки – свідоцтва абсурду псевдокультурного розвитку музично-театрального мистецтва Криму (новела «На татарській виставі») вже за радянських часів [33].

Події, що відбувалися в Криму присутні й в творчості українського Кобзаря – Т. Г. Шевченка (1814–1861). Це стосується ранніх історичних поем («Гамалія», «Іван Підкова», «Тарасова ніч») та «Щоденника». Митцеві не судилося побувати на півострові, хоч про це він і мріяв. Але, як зазначає Н. Вишняк, згадки про Крим Т. Г. Шевченко чув ще з дитинства від чумаків,

«що мандрували до Чонгару й Перекопу по сіль, і, як вважають дослідники, сам малим хлопцем їздив туди з батьком у чумацькій валці⁸¹» [32].

Першою «ластівкою», що посприйняла інтеграції творчості Т. Г. Шевченка в духовний світ кримців, була книга перекладів його поезій кримськотатарською мовою, видання якої готувалось до 125-річчя поета (1939 р.). Книга вийшла роком пізніше в Кримському державному видавництві «Кримвидав» у Сімферополі під назвою «Сайлама шиирлер» («Вибрані твори»), загальним тиражем 3000 примірників [32]. Серед перекладачів Шевченкової поезії – видатні кримськотатарські митці – майстри поетичного слова: Шаміль Алядін (1912–1996), Ешреф Шем'ї-Заде (1908–1978) та інші [169].

В образотворчій спадщині Т. Г. Шевченка також присутні орієнтальні малюнки – ескізи, один з яких «У хана Шагін-Герая» (1842 р.) ілюструє сцену зустрічі російського князя О. Суворова із останнім кримським ханом у Бахчисарайському палаці, що говорить про обізнаність поета в історичних подіях, які відбувалися в Криму за часів анексії 1783 року.

Неможливо залишити поза увагою внесок, який зробив задля модернізації української освіти та науки відомий вчений, кримський татарин за походженням – Агатангел Кримський⁸² (1871–1942), чия науково-просвітницька діяльність сприймається як зустрічний крок з Криму до України. Омелян Пріцак підкреслював, що Агатангел Юхимович є «найкращим кримським подарунком Україні» [8]. Завдяки перекладам А. Кримського український читач уперше познайомився з поезіями Гафіза, Омара Хайяма, Рудакі, Сааді, текстами «Корану», «1001 ночі». Сходознавець, історик, мовознавець (вільно володів більш ніж 30-ма мовами), літературознавець, фольклорист, етнограф, письменник, перекладач

⁸¹ Про чумацькі валки до Криму йдеться в повісті Т. Г. Шевченка «Наймичка».

⁸² А. Кримський називав себе кримським татариним. Відомо, що його кримськотатарські предки жили в Бахчисараї до XVII століття. Прадід ученого (мулла) був родичем кримського хана. А. Кримський помер в Казахстані, куди був засланий радянською владою за звинуваченням у буржуазному націоналізмі.

А. Кримський присвятив усе своє життя українській науці та культурі, був одним із організаторів Української академії наук⁸³. Першим президентом академії був український та кримський учений – Володимир Вернадський (1863–1945). Він довгий час займався науковим пізнанням природи півострова. Ще напередодні свого переїзду в Сімферополь⁸⁴, в одному з листів, учений зізнавався: «У мене зараз таке відчуття, що треба віддавати себе життю не тільки організаційному, але й творчому у самому справжньому сенсі, у створенні духовних цінностей, <...> мені хочеться розкрити свою особистість, свої думки, свої знання, всю духовну сутність моєї природи до кінця, на повну силу, не стримувати, не обмежувати її прояви...» [30, с. 90]. І саме Кримська земля, яка увібрала і сконцентрувала своїм магнетизмом потужну силу Космічного Світу, повністю розкрила творчий потенціал видатного ученого, привела його до нового наукового погляду на Світобудову. В Криму В. І. Вернадський збагнув великі закони Природи – цілісність біосфери, її живої речовини, що організує земну оболонку і неминучий перехід біосфери в ноосферу.

Отже, довготривалі економічні контакти між Україною та Кримом сприяли розвитку культурної взаємодії між обома географічно прилеглими територіями. На межі XIX–XX століть на Кримському півостріві у вивченні подібностей, спільної генези відбувалась найбільш плідна творча співпраця кримських і українських науковців, дослідників – етномузикологів. Наукові пошуки А. Рефатова, К. Квітки, А. Кончевського, А. Кримського та багатьох інших митців в нових умовах – умовах модернізації можуть бути розцінені як продовження-розширення того інтеркультурного простору, який зберігався на півострові впродовж попередніх століть.

⁸³ Заснована указом гетьмана П. Скоропадського 14 листопада 1918 року.

⁸⁴ У 1920–1921 роках В. Вернадський був професором та ректором Таврійського університету (м. Сімферополь).

4.4. Творчість Алемдара Караманова як зразок всеохопного діалогу

Звертаючись до вічних тем Життя і Смерті, Добра і Зла, до всесвітньо відомих сюжетів Священного писання, він поєднав Захід і Схід, пов'язував космічне майбутнє людства з історичними джерелами і прозріннями першохристиянства, вносячи в сучасну форму європейської симфонії чуттєві та магічно-відчутні, доступні йому за правом спадкування близькосхідні риси

А. Тевосян [185].

Попри багато існуючих наукових поглядів, що стосуються окремих ланок багатогранної композиторської спадщини А. Караманова (1934–2007), головним питанням залишається проблема розкриття феномену творчості композитора. А. Караманов є однією з тих постатей, «яка не може не викликати абсолютно різноспрямованих тлумачень, питань, <...> і активних, на межі відвертого скепсису відторгнень» [62, с. 75].

На наш погляд, позбавлення від міфологізації, що стала наріжним каменем задля осмислення музичної філософії А. Караманова, лежить у творчо-біографічній площині, в контекст якої повинні бути залучені та драматургічно систематизовані спогади близьких композитору людей (родичів, друзів, митців-професіоналів), і обов'язково висловлювання самого А. Караманова (він часто постає теоретиком своєї творчості), що сприяють найбільш повному проясненню парадигми його композиторського феномену.

А. Караманов народився в Криму, у Сімферополі. Його батько – Сабіт Темель Кагирман (Караманов – русифікована версія прізвиська) за походженням турок. Мати Алемдара – Поліна Сергіївна Величко українського роду (її прадіди – запорізькі козаки). Вона була музично обдарованою людиною, і навіть свого часу поступила у сімферопольський музичний технікум (училище), навчання у якому за сімейними обставинами їй прийшлось залишити. Саме мати була першою вчителькою Алемдара з фортепіано. Серед його перших найсильніших музичних вражень – музика віденських класиків (Л. Бетовен, В. А. Моцарт).

З ранніх років А. Караманов проявляв великі музичні здібності: абсолютний слух, чудове відчуття ритму. Про те, що в нього була прекрасна музична пам'ять свідчать спогади матері. Вона була здивована тим, як одного разу, прослухавши по радіо бетовенську «Апасіонату», Алемдар зміг її відтворити на фортепіано. З дитинства він захоплювався і театральною музикою, особливо після знайомства з оперою Дж. Верді «Аїда» (під час гастролей в Криму Саратовського оперного театру). Часто, за допомогою сестри Севіль, Алемдар організовував для своїх друзів імпровізовані сімейні театральні вистави, до яких сам писав музику, майстрував декорації, створював світлові ефекти. Такий ранній творчий досвід мав свій розвиток у подальшій співпраці А. Караманова-композитора з Євпаторійським театром, а також Кримським українським театром драми та музичної комедії Сімферополя.

Із самого початку імпульсом – корелятом творчого методу А. Караманова безумовно була образність, картинність кримської природи. Його музичні твори народжувались через філософське осмислення особистих вражень та переживань. Як зізнавався своїй матері ще юний музикант: «Коли я бачу море, гори, ліс чи нічне зіркове небо, це мене настільки хвилює своєю красою, що інструмент починає звучати. Звучить музика, оркестр звучить в моїй голові, у серці, у всій моїй істоті...» [57, с. 28]. В подальшому, всі ці враження мультиплікуються на естетику творчого акту. Так, неочікувані темброво-сонорні вкраплення у більшості симфонічних творів А. Караманова сприймаються як проекція сяючих відблисків від зіркових спалахів. Сталим методом побудови композицій на макро та мікро рівнях стає принцип хвилюподібності – «компонування цілого у ритмі коливань між зростаннями і спаданнями, згущеннями і розсіюваннями» [62, с. 81]. Сам процес створення партитур композитор ототожнював зі *сходженням* (по закінченні роботи над однією з своїх симфоній він промовив: «*Я взошел*») [150, с. 51].

Музичну освіту А. Караманов здобував в буремні роки 2-ї світової війни. 1944 року у сім'ю Караманових прийшла нова трагедія, що спіткала безліч кримських сімей. Батько Алемдара був репресований та депортований до Сибірських таборів, звідки так і не повернувся. Трьох дітей (Алемдара, його брата Олександра та сестру Севіль) мати виховувала сама, вона намагалась зробити все можливе, щоб її Алемдар надалі розвивався як композитор, «ця жінка мала героїчний характер: долаючи голод і холод, вона наполегливо водила сина на музичні заняття» [83, с. 106]. Навчаючись у 3-му класі музичної школи, А. Караманов вже відвідував лекції з гармонії в музичному училищі за рекомендацією викладача училища, професора теорії музики, учня М. Римського-Корсакова – І. Чернова. Особливих успіхів досягнув у грі на фортепіано.

По закінченню навчання у Сімферопольському музичному училищі, А. Караманов поступив в Московську консерваторію. На вступних іспитах молодий композитор вразив екзаменаторів оригінальною власною транскрипцією музики Л. Бетовена, вмінням за допомогою рояля передати барви оркестрової фактури [4, с. 35]. Та вже в авторських творах консерваторських років виявилася особлива схильність композитора до образотворчої характерності. Свідомством тому є враження від зіграного самим А. Карамановим його Першого фортепіанного концерту, які висловив композитор Г. Свиридов: «... багата, барвіста фантазія жителя півдня, схильність до буйних, соковитих фарб, до строкатої, декілька перебільшеної фантастики» [165, с. 28–29]. У низці творів цього періоду: фортепіанні сонати, три струнних квартети, вокальні та хорові цикли, фортепіанні та скрипковий концерти, симфонічні поеми, увертюри, балети, камерні твори, композиції для джаз-оркестру.

Серед десяти симфоній консерваторської доби найбільш перспективною виявилася доля сьомої симфонії («Місячне море», 1958 р.). Дуже поетично, із персоніфікацією природних об'єктів, про цей твір писав кримський музикознавець (за походженням кримчак) Моїсей Валіт:

«Симфонія №7 – “Місячне море” – це чудовий симфонічний ноктюрн, найталановитіше відображення у музиці природних явищ: царювання Ночі, Моря та Місяця, казкова краса Кримського південнобережжя» [27]. Деталі художньо-симфонічної марины тут проявляються через характерний для стилістики музичного авангарду творчий принцип моделювання із використанням прийому алюзії [94, с. 153–154]. Засоби візуалізації морського ноктюрну суто імпресіоністичні. Стилістично-асоціативна «гра» у перших двох частинах твору – немов відповідь К. Дебюссі та М. Равелю: «Засурдинені труби, “сплески” арф прямо відсилають до “Ноктюрнів” і “Моря”, а танцювальна розкіш другої частини у супроводі кастан’єт – до “Іспанської рапсодії”» [150, с. 43]. І надалі, риси, що заґрунтовані на традиціях імпресіоністичного походження, стають невід’ємною складовою стилю А. Караманова [62, с. 76].

Щодо особливостей композиторської техніки, які також презентують народження індивідуального стилю А. Караманова, то показовими, за словами Альфреда Шнітке, є такі твори консерваторського періоду як: Оркестрова сюїта (1956 р.), Симфонієта (1957 р.), концерт для фортепіано (1958 р.).

Зазначимо домінанти почерку майстра-художника, що безумовно мають своє як адресне, так і генетичне підґрунтя та зберігаються як константи творчого методу А. Караманова: «схильність до буйних, соковитих фарб» – «барвисте розмаїття тем» [62, с. 97]; «напрочуд яскраве інструментування» [212, с. 16] – «семантична насиченість інструментальних тембрів, що посилює зображальність» [150, с. 58]; «мелодична лінійність» [212, с. 14] – «пластичний тематизм» [150, с. 57]; «невизначена гнучка ритміка» [212, с. 14] – «ритмічне переакцентування», «стійке порушення метричної регулярності» [62, с. 88], «плаваючий ритм» [62, с. 83]. Наведені синонімічні характеристики дозволяють провести паралелі між згаданими творами та релігійними симфонічними композиціями більш пізнього – кримського періоду творчості А. Караманова.

Початок 1960-х років для молодого композитора – це час захоплення творчістю представників різнонаціональних культур ХХ століття: італійця – Луїджі Ноно, грека – Яніса Ксенакіса, поляка – Кшиштофа Пендерецького, француза – П'єра Булеза, німця – Карлгайнца Штокхаузена, композиторами нововіденської школи. Так, А. Караманов поповнив генерацію ідеологічно «незручних» задля радянської влади митців – «шістдесятників» (серед них – А. Шнітке, Р. Щедрін, Л. Грабовський, В. Сільвестров та багато інших). Знаходячись під потужним впливом захоплюючих ідей та експериментів, композитор пише низку фортепіанних циклів: триптих – «Пролог, думка, епілог» (1962 р.), Музику для фортепіано №1 і №2 (1962 р.), П'ять прелюдій, Дев'ятнадцять концертних фуг (1964 р.) та опиняється у епіцентрі музичного авангарду. Ю. Холопов визначив техніку цих творів як «вільну атональність із ритмодинамічними сонорними ефектами», «несерійну додекафонію», також відмітив «пронизливу різкість співзвуч, їх обпалюючу дисонантність, стихійну експресію, повну емоційну розкутість», сам композитор вказував на застосування в них прийомів серійності та алеаторики [150, с. 44–45]. Вражає швидкість та легкість опанування найновітнішими музичними засобами, методами, стилями. Якщо апелювати до висновків музично-наукового світу межі ХХ–ХХІ століть про те, що сучасна західна музика «весь час озирається на Схід», то доречно процитувати слова А. Караманова, що підтверджують наявність в його творчості того вектору, що продукує такий універсалізм. На запитання «Чи має якесь значення для Вас Східна культура?» композитор відповів: «Я люблю її більше ніж західну, тому що вона більш сучасна...» [63].

Маючи в російській столиці перспективи на творче майбутнє (закінчив консерваторію і аспірантуру у Москві), А. Караманов свідомо повернувся в Крим (1965 р.), щоб бути самим собою. Виникало багато питань про те, що було причиною чи наслідком покинути столицю. Сам композитор зазначив: «Це було особисте свідоме рішення <...> Я відчув якусь хвилю, живу струю, вона воскресила в мені все те, що було вбито, дала безмежну можливість

писати далі <...> Це було просто якесь диво – відчуття світлого життя <...> Просто я зрозумів, що в Москві мені нема чого робити, набагато більше я зможу зробити там, у провінції, хоча і загублю свою кар'єру» [150, с. 45], «... мені потрібні були тиша, самотність і таємничість неба» [180, с. 86].

В силу різних життєвих обставин митець обирає філософію відчуження. Екстроспекція поступається місцем інтроспекції. Коли А. Караманов – вже знаний митець – починає дивитись як у дзеркало у свою душу (вислів св. Августина), пробуджуються генетичні імпульси, екстраполюючись на творчий акт: «Він жив абстраговано від подій, розвивався у вакуумі, та приходив до своїх відкриттів суто зсередини <...> Він взагалі належить до тих, хто “поза цим світом”. Іллюзорне явище...» [4, с. 37]. В Криму композитор поринув у світ споглядально-медитативної екзистенції. Таке філософське – суфійське світосприйняття має свою причинність в тому, що А. Караманов підсвідомо є носієм певного світогляду, цінностей, традицій.

За спогадами рідних і друзів композитора, він створював свою музику не за робочим столом у кабінеті, а йшов «за декілька кілометрів від міста, на вільне повітря», піднімався в гори, з висоти дуже любив спостерігати за зірковим небом, морем [4, с. 32]. Як свого часу для П. Флоренського пізнання природи через медитативне споглядання стає живим релігійним досвідом [102], так для А. Караманова пізнання природи, намагання досягнути її індивідуальну виразність, і нарешті відчуття єднання у містично-естетичному переживанні поступово призводить до народження релігійного симфонізму.

Пояснюючи періодизацію своєї творчості, А. Караманов зауважив: «Моя творчість ділиться на два великі періоди. Перший, дорелігійний, фактично в консерваторії та аспірантурі написано десять симфоній. Ці симфонії я не чіпаю, вони більш-менш прості. Така моя незалежність, самобутність, виявляється вже з Одинадцятої симфонії “Звершилося” за Євангеліями, там проявляється вже принцип мого зрілого стилю, <...> відхід від модерністичної свідомості, мислення і форми, і гармонії ...» [63].

В художній системі А. Караманова кримського періоду вже не має місця іронії, гротеску, стилізації, тобто всього того, з чого складається суть постмодерністського світосприйняття, «в епоху дискретної, розірваної свідомості композитор залишається вірним основам цільного світорозуміння, що виключає будь-які прикмети релятивності, залишається у світі абсолютних цінностей, вічних ідеалів та кінцевих істин» [150, с. 67].

Відчувши радість тиші, цитуючи Тору, Євангеліє, Коран та вбираючи в себе імпульси одкровенень священних текстів Заходу і Сходу, А. Караманов створював свої музично-релігійні тексти: «Я глибоко вивчив їх (різні релігії – *Т. М.*), я порівняв і зробив справжні наукові протягання, суміщення, щоб побачити, як ось Крішна поступово породжує юдейську релігію <...> Біблія також переповнена цими квантами, цими потужними частинками з індійських писань, <...> », «я визнаю всі релігії та переконаний в їх єдності» [150, с. 46], «Я намагався вкласти дух симфонізму, яким я володію, у зміст релігійних документів» [85, с. 92], «Релігія та її писання стали постійною програмою для всієї моєї творчості. Я все більше заглиблювався в цей світ, постійно в ньому перебуваючи, читаючи, розширюючи свої пізнання. Релігія, як первинний імпульс, породжувала моє натхнення, підіймала на нову висоту всю мою творчість. Вона складалась в могутні симфонічні форми, насичені всіма музичними засобами» [150, с. 48].

Звернемо увагу, А. Караманов дає зрозуміти, що для нього релігійний досвід завжди співіснує із досвідом науковим. Музична практика А. Караманова відсилає нас до практики культур стародавнього Сходу, коли музика найтіснішим чином була пов'язана з осмисленням живого космосу, «музичні звуки розглядалися як засіб комунікації між небом і землею, суб'єктами їх “покірності” і об'єктами їх “могутності”» [94, с. 8].

Композитор завжди цікавився астрономією, астрофізикою, міг годинами розмовляти, дискутувати на теми нейтронних зірок, темної матерії, порівнював свій творчий метод із законом розширення галактик (законом Хаббла): «Я люблю астрономію, <...> нерідко відвідую обсерваторію, де мені

дозволяють користуватися телескопами. Так ось, я б порівняв свої інтервальні зміщення з так званим червоним зміщенням в астрономії. Я тому дозволив собі це порівняння, що хотів би висловити в музиці космічне звучання, яке може почути кожен, споглядаючи гори, море, і найбільше – зоряне небо. Музика – провідник світу, що звучить. Свої зміщення я розраховую, як вже сказав, точно, часом навіть за допомогою математичних методів. Але ці розрахунки виходять із краси звучання, не із упередженого звукового ряду. Тематизм, композиція цілого народжуються інтуїтивно, математика вступає у дію на стадії формування, розташування пластів, на стадії партитурного запису матеріалу. Такі зміщення, підлеглі виразним завданням, дозволяють, як мені здається, створити об'ємну звукову перспективу, внести в звукову матерію особливий лад і порядок», «...у моїй музиці живе повнота космічного сприйняття: зірки, планети, виряджене повітря <...> У моїй музиці звучить відкритий космос» [159]. Досягнення Сходження – Висоти, на даному етапі, слід трактувати вже як оволодіння космічним релігійним почуттям (визначення А. Ейнштейна), початок якого йде зі Сходу («Ex orienta lux»). Набагато сильніший елемент космічного релігійного почуття присутній у буддизмі, а також в деяких псалмах Давіда, у книгах пророків Старого завіту [214].

Вражає грандіозність втілених задумів: симфонічний цикл з 10-ти частин «Звершилося» за 4-ма текстами Євангелія, цикл з 6-ти симфоній «Бисть» за «Апокаліпсисом», дві симфонії під загальною назвою «In amorem et vivificantem» («І у любов життєдайну»), меса «Stabat Mater» (1967 р.)⁸⁵, Реквієм, третій фортепіанний концерт «Ave Maria» (1968 р.). Останній є одним з видатних та найбільш репертуарних творів А. Караманова кримського періоду творчості. Здавалося б, заголовок концерту передбачає осмислення євангельського сюжету, але пояснення самого автора вказують на те, що назва «Ave Maria» це лише епіграф-натяк на семантику молитовності: «... вона (назва – Т. М.) алегорична та не має прямого

⁸⁵ Месу «Stabat Mater» А. Караманов присвятив своїй матері.

відношення до музики концерту. Взагалі цей концерт – стародавнє єгипетське викликання дощу <...> Уявляєте собі ті маси рук, які тягнуться до неба, під час весни, коли немає дощу, і жерці молять про дощ! Але, звичайно, це духовний дощ, відразу стає зрозуміло, що це молитва про Божу милість, про велику благодать, яка повинна зійти з неба» [150, с. 55]. Подібність щодо трактування та розуміння програмних назв композитор висловлював і стосовно своїх симфонічних макроциклів: «Звершилося» (за 4-мя Євангеліями) та «Бисть» (за «Апокаліпсісом») [83, с. 108].

Джерелом задля усвідомлення найзначніших людських цінностей стають «сяючі дорогоцінні камені тексту» [209, с. 49] католицької «Stabat Mater». При збереженні літургійної циклічності («Stabat Mater» А. Караманова складається з п'яти частин), «художньою оправою» [там само] твору і в цьому випадку залишається караманівська «модель хвилі». Н. Довгаленко, аналізуючи месу «Stabat Mater», саме цю модель визначила як генетичну стильову ознаку музики А. Караманова: «Застосування як активного чинника конфігурації хвилі, чия абсолютна пізнаваність і універсальність вкорінена в організації матерії і яка приймає на себе основну драматургічну і структурну роль, стає у Караманова переважним прийомом в конструюванні музичного простору» [62, с. 81].

Альфред Шнітке оцінив «Stabat Mater» А. Караманова як «послання всьому людству» та зазначив, що в ній «з усією повнотою проявився караманівський синтез культур та епох: аскетизм романо-католицизму, візантійські псалми, висока велич Баха, велич Давнього Сходу» [180, с. 88].

У своєму космополітичному ідеалі, А. Караманов «декларує» бачення екзистенції всього людства, існуючого за єдиним всесвітнім законом. Також можна стверджувати, що симфонічно-релігійні одкровення А. Караманова випромінюють синергію універсуму, який поєднує «Схід-Захід» вже як дві компліментарні протилежності.

Осмислення семіосфери музики А. Караманова буде неповним, якщо не враховувати ще деяких важливих зауважень, висловлених самим

композитором. Знаком, музичним символом, лейтгармонією та водночас основним драматургічним принципом майже всієї «кримської музики» [180, с. 87] став так званий «ефект світлоносності» [83, с. 109], що полягає у «поглинанні мажором мінору» (визначення А. Караманова). Композитор акцентував, що цей принцип є символом усього релігійного періоду творчості та пояснював: «Таке поєднання, <...> відкриває можливість до духовного переосмислення всього, як би перехід, грань смерті» [63]. Семантика цієї універсальної композиторської моделі корелюється із відомою ще з часів античності філософською моделлю – метафорою «від темряви до світла». Також композитор підкреслював, що генеральною ідеєю, що об'єднує увесь музичний матеріал (наводячи як приклад симфонію за «Апокаліпсисом») є принцип моноспівки (*рос.* – монопопечочность, не плутати з монотематизмом), яка зберігається впродовж усієї величезної форми.

В релігійних симфоніях А. Караманова вершинами духовного сходження стають кульмінаційні зони, відмічені східною медитативно-молитовною екстатичністю, що випромінюють зорастрійсько-моцартівський світ добра, любові, натхнення.

У ті роки, коли його музика могла б звучати, але не звучала, А. Караманов виступав як провісник нового майбутнього – поставангардного мислення: його «космологічні» симфонії нібито написані звичайною мовою, але їхня впливова сила проявляється крім суто музичної сторони. Цей художник володіє якимось Досвідом. У його релігії багато пантеїзму, космічності, «його творчість як один гігантський текст – буде завжди виходити за свої межі, добудовуватись інтерпретаціями і в той же час противитися їм, воно ніколи не дорівнюватиме саме собі і завжди буде спрямовуватися на зовне» [150, с. 69].

Безумовно, увесь творчий поступ А. Караманова – композитора, від перших – кримських спроб створення музичної матерії, через засвоєння сучасних композиторських технік за межами Криму й до повернення в Крим

є шляхом **сходження** до всеохопного діалогу. Саме в Криму народжуються релігійні симфонічні тексти А. Караманова, всередні яких нероздільно співіснують Захід і Схід.

4.5. Музична культура Криму у просторі сучасності: проблеми розвитку та перспективи дослідження

Окреслюючи перспективи подальшого розвитку нашого дослідження зазначимо, що на сучасному етапі головною проблемою залишається вивчення композиторської спадщини, яка заґрунтована на традиціях музичної культури Криму та відповідно на традиціях діалогу між Сходом та Заходом. До такої, першою чергою, слід віднести творчість наших сучасників – кримців: Ельвіри Емір, Мерзіє Халітової, Джеміля Карікова, творчість яких безумовно є підставою задля формування сучасної композиторської школи Криму.

Так, українському слухачеві творчість Ельвіри Емір⁸⁶ має бути відома як авторки музики до художнього фільму «Татарський триптих», знятому кіностудією «Довженко» (2004 р., режисер О. І. Муратов) за трьома новелами вищезгаданого татарського циклу («В путях шайтана», «На камені», «Під мінаретами») українського класика М. Коцюбинського.

Ельвіра Емір народилась 16 вересня 1963 року у Казахстані (м. Чімкент). Її дитинство та юність пройшли у місті Бекабад (Узбекистан), де вона закінчила музичну школу. Професійну музичну освіту Е. Емір отримала у Ташкенті, в музичному училищі, пізніше вивчала композицію в класі професора Сайфі Джаліла в Ташкентській консерваторії.

У 1992 році композиторка переїзжає в Крим⁸⁷. Саме на батьківщині предків, живучи в Бахчисарай, Е. Емір переживає розквіт творчості. У 2000

⁸⁶ Е. Емір – членкіня Національної спілки композиторів України, лауреатка Премії Автономної республіки Крим (2002 р.).

⁸⁷ У 1992–1997 роках Е. Емір працювала викладачем музично-теоретичних дисциплін в музичній школі м. Бахчисарай, у 1997–2000 роках вона викладала музично-

році побачив світ її перший альбом для фортепіано з 14 композицій. 2004 року Е. Емір підготувала до друку камерно-вокальну збірку з 24-х творів «Балади, романси та пісні у супроводі фортепіано».

Загалом творчість Е. Емір охоплює різні жанри, і насамперед слід звернути увагу на симфонічні та оркестрово-хорові форми кримської мисткині. Серед них: симфонія-поема для соліста, хора та симфонічного оркестру, увертюра для симфонічного оркестру, балада для голосу з оркестром «Тут починає хан» (на вірші І. Буніна), транскрипція кримськотатарської народної пісні «Арабалар геліп те гечер...» для труби та симфонічного оркестру, «Азіз Ватан» («Дорога Батьківщино») для хору та симфонічного оркестру на вірші кримськотатарського поета та письменника Ідріса Асаніна (1927–2007), твір для хору та симфонічного оркестру «Гузель К'ирим» («Чудовий Крим») на слова кримськотатарського письменника Закіра Куртнезіра (1933–2016), а також цикл з двох п'єс для скрипки та оркестру «Візерунки Криму». Серед камерно-інструментальних композицій Е. Емір: струнний квартет у 4-х частинах, «Експромт» для скрипки та фортепіано, «Ден'їз» («Море») для інструментального ансамблю, «Хайтарма» для кларнета та фортепіано.

Ельвіра Емір є учасником багатьох міжнародних творчих заходів (форумів, фестивалів) України, Росії, Узбекистану, Німеччини, Литви. Твори мисткині неодноразово виконувались в Криму, на авторських концертах в Сімферополі; у 2002 році на День незалежності України в Ялті у виконанні Кримського Державного філармонічного оркестру (диригент А. Гуляницький) прозвучали «Візерунки Криму»; камерно-вокальні та фортепіанні твори Е. Емір звучали в Києві на фестивалях «Київ Музик Фест».

Серед найвідоміших композиторів сучасної України – Мерзіє Халітова⁸⁸, авторка низки оркестрових програмних творів, камерно-вокальних та камерно-інструментальних композицій.

Мерзіє Халітова народилася далеко від Криму (5 червня 1956 року) в Узбекистані, місто Янгиюль. Навчалася у музичному училищі ім. С. Хамзи (м. Ташкент). У 1982 році закінчила Ташкентську державну консерваторію імені Мухтара Ашрафі (клас композиції Георгія Мушеля та Мірсадика Таджигєва⁸⁹). Дипломною роботою молодої композиторки стала 5-ти частинна балетна сюїта «Арзи». Серед творів вже післяконсерваторського періоду: соната-монолог для solo-альта, поема «Спогад» для скрипки і фортепіано.

З 1993 року М. Халітова живе в Криму⁹⁰. На рідній землі місткня створила низку симфонічних композицій: поему «Хатира» («Пам'ять»), симфонію «Відродження» (присвячена пам'яті Ісмаїла Гаспринського), симфонію «Присвята» (до 65-річчя депортації кримських народів), 4-х частинну симфонію для камерного оркестру.

Окремо слід відмітити твори М. Халітової, яскравість, колористика, звукозображальність яких викликають в уяві слухача емоції, що змушують бачити та уявляти кримські образи у кольорах, будь то пейзаж, портрет чи акварельна замальовка. Серед таких: увертюра-фантазія для симфонічного оркестру «Ожерельє городів Крима» («Намисто міст Криму»), концертне капричіо для скрипки з оркестром, концерт для труби з оркестром «Біля підніжжя Демерджи», «Звуки Бешую⁹¹» для флейти і фортепіано (2003 р.),

⁸⁸ Членкіня Спілки композиторів України (1993 р.). Лауреатка Премії АР Крим (2000 р.), Премії імені М. В. Лисенка (2003 р.), Премії імені Бориса Лятошинського (2014 р.).

⁸⁹ Своєму вчителю М. Таджигєву композиторка присвятила «Епітафію» (1996 р.) для віолончелі та струнного оркестру.

⁹⁰ В Сімферополі М. Халітова працювала музичним редактором на Кримському державному телебаченні, деякий час викладала композицію в Сімферопольському музичному училищі. На сьогодні М. Халітова – викладач кафедри народно-виконавського мистецтва Кримського інженерно-педагогічного університету.

⁹¹ Бешуй (кримськотат. Beşüy) – на сьогодні вже зникле село в Сімферопольському районі Криму, що знаходилося в горах на південному сході району, у верхів'ї річки Альми.

«Феєрія Ай-Петрі» для кларнета і фортепіано (2006 р.), «Наспиви Чатир-Дага і Хайтарма» для скрипки і фортепіано (2009 р.).

Окрема галузь творчості М. Халітової – це камерно-вокальна лірика, що народжувалась під натхненням поезій авторів різних за національним походженням, але водночас близьких між собою за семантикою поетичного слова. По-перше це кримськотатарські митці ХХ століття: А. Гірайбай (1901–1930) та Е. Шемьї-Заде (1908–1978). Найпопулярнішими серед вокальних творів М. Халітової є романси на слова М. Волошина (1877–1932) «Портрет» та «Полин». Цього автора композиторка називає своїм улюбленим поетом, адже відомо, що творчість М. Волошина безпосередньо пов'язана із Кримом⁹². Митець дуже поважливо ставився до кримських татар, історії та мистецтва цього народу, з особливою любов'ю та натхненням поетизував красоту кримської природи у віршах «Карадаг», «Коктебель» та ін.

Серед вокальних творів мисткині, народжених в контексті кримсько-українських творчих контактів вже у 2012 році особливе місце посідає вокальний триптих на слова І. Франка⁹³, до якого увійшли солоспіві: «Лице небесне прояснилось», «Як почуєш вночі», «Чорте, демоне розлуки». В цьому триптиху М. Халітова прагне точності втілення лірики Франкового слова та, водночас, «творить оригінальний сплав мелодики, ладовості, ритміки, змісту і переживань українського і кримськотатарського народів» [196].

Окремі статті ([113], [125], [196]), в яких, на нашу думку, більш послідовно та ґрунтовно висвітлено окремі галузі творчості кримської мисткині, є підтвердженням тому, що творчість М. Халітової являє собою синтез Західних та Східних музичних традицій. Безумовно, її твори відрізняються яскравим, оригінальним почерком, який асимілював та

⁹² Більшу частину життя М. Волошин прожив у Коктебелі.

⁹³ Пропозицію написати вокальні твори на вірші І. Франка М. Халітова отримала від композитора Володимира Грабовського [51].

органічно поєднав у собі розмаїття та харизму кримських музичних мотивів з прийомами сучасної європейської композиторської техніки.

Твори М. Халітової неодноразово звучали в Україні. У 1995 та 1999 роках в Сімферополі на авторських концертах містчині оркестр Кримської Державної філармонії під керуванням народного артиста України Олексія Гуляницького виконував її симфонічні твори. 1996 року на Київському міжнародному фестивалі прозвучала Симфонія для камерного оркестру (у виконанні оркестру Київської державної філармонії під керуванням Народного артиста України Володимира Сіренка), на цьому ж фестивалі звучали пісні М. Халітової у виконанні народного артиста України Фемі Мустафаєва, у 1997 році на Міжнародному фестивалі в Києві була виконана «Епітафія» струнною групою естрадно-симфонічного оркестру під керуванням В. Здоренко (соло – віолончеліст Віктор Гайдук), 2014 року на міжнародному фестивалі сучасної музики у Львові академічний молодіжний симфонічний оркестр «INSO-Львів» виконував Другу симфонію М. Халітової.

Своєрідним послом від Кримської культури як в Україні, так і далеко за її межами є наш сучасник – композитор, етномузиколог Джеміль Каріков. Завдяки творчості, просвітницькій діяльності Дж. Карікова сьогодні музичне мистецтво кримських татар викликає непідробний інтерес в країнах, в яких він це мистецтво презентує: у Німеччині, Польщі, Бельгії, Турції.

Своєю батьківщиною композитор вважає Крим, а рідним містом – Ак'-Мечеть (Сімферополь), де народився його батько. Але, як й більшість кримців, що є дітьми депортованих народів, Дж. Каріков народився в Узбекистані (місто Беговат) 26 липня 1960 року. З відзнакою закінчив відділення народних інструментів державного музичного училища імені Д. Аракішвілі (Абхазія, м. Сухумі), пізніше – теоретико-композиторське відділення Ташкентської державної консерваторії.

Згодом композитор відчув необхідність відродження аутентичних музичних традицій Кримського півострова. В одному з інтерв'ю Дж. Каріков

зауважив: «... Займався західною традицією, потім я зрозумів, що необхідно займатися кримськотатарською музикою. Все має глибокий сенс. Раз Богу було завгодно, щоб я народився як кримський татарин, тож я повинен принести користь цьому народу» [192].

Повернувшись в Крим (1991 р.), Джеміль Каріков працював музичним керівником історичного кримськотатарського ансамблю «Хайтарма». Будучи головним диригентом Кримськотатарського академічного драматичного театру, написав музику для спектаклів: «Алім», «Евлєнюв» («Одруження»), «Антіквар тюкяни» («Антикварна крамниця»), «Айненні» («Колискова»). Обіймав посаду музичного редактора ДТРК «Крим», був співавтором таких телепроектів як: «К'адімій чалг'и алєтлері» («Старовинні музичні інструменти») та «Йирла сазим» («Звучи мій саз») на телеканалі АТР. Композитор є автором музики до художнього фільму «Хайтарма» (режисер – Ахтем Сеїтаблаєв), а також автором аранжування національного кримськотатарського гімну «Ант еткенмен» («Я поклявся») для хору та симфонічного оркестру. Цей гімн був заборонений за часів СРСР, і саме завдяки Дж Карікову у 2016 році зі сцени Київської опери зазвучала його академічна версія.

Деякий час Джеміль Каріков викладав у Сімферопольському музичному училищі ім. П. І. Чайковського, намагаючись впровадити вивчення у цьому навчальному закладі музичних традицій кримських татар. І по сьогодні головною проблемою сучасності для розвитку кримської музичної культури композитор вважає відсутність в Криму шкіл та освітніх закладів, пріоритетом яких повинні стати дисципліни, пов'язані із вивченням кримської, кримськотатарської музики. Прикладом для цього, на думку композитора, є навчальні музичні освітні заклади Туреччини, з яких щороку виходить плеяда виконавців на національних інструментах, тому й традиція вивчення музики минулих часів не переривається. Саме в Туреччині композитор придбав свій перший саз (баглама) – музичний інструмент, який свого часу був дуже поширений у музичному мистецтві Криму. Завдяки

співпраці з турецькими колегами, Дж. Каріков видав музично-теоретичну працю «Інструментальна музика ханського періоду» (2007 р.), що, на наш погляд, має стати базовою задля вивчення класичної музики Кримського Середньовіччя.

Джеміль Каріков – один з небагатьох кримських музикантів, який приклав усі можливі зусилля задля відродження національних музичних традицій, зокрема кримськотатарських народних музичних інструментів, таких як саз, баглама, кавал, сантир, кеменче, зурна, най. У 2004 році композитор ініціював створення ансамблю традиційної музики «Maqam» («Макам»), завдяки діяльності якого було повернуто з небуття велику кількість майже забутих народних пісень. У виконанні «Maqam» вперше за багато років прозвучали музичні твори ханських часів, зокрема династії Гераїв. Орієнтуючись на виконавський склад цього колективу Дж. Каріков розшифрував та адаптував для вокально-інструментального ансамблю релігійні піснеспіви «Иляһийлер» («Іляхійлер», 2009 р.). Після опрацювання цього унікального матеріалу композитор зізнався: «Маю сказати, що коли я займався розшифровкою цих співів, отримав колосальне моральне задоволення: було відчуття, ніби п'єш мед, співіснуєш із чимось дуже чистим, немов розшифровуєш голоси людей, які давно відійшли в світ інший ... » [216].

На думку Джеміля Карікова, людина, що присвятила себе музичній творчості, повинна бути національно пізнавана. Тож не дивно, що більшість його творів – це різноманітні інтерпретації – обробки кримського музичного фольклору. «Кримськотатарський альбом для фортепіано», виданий у Сімферополі ще в 1999 році, вважається першим виданням фортепіанної кримськотатарської музики. До нього увійшли твори, що були написані автором у 1980–1990 роках. 20 мініатюр, що складають альбом – це дуже різні п'єси, *по-перше*, за жанровими ознаками: від орієнтованих на європейські форми, якими є «Скерцо», «Вальс», «Експромт», «Гумореска», окремих програмних мініатюр («Сумний шарманщик», «Perpetum mobile») до

обробок кримськотатарських народних мелодій («Долу», «Дев-дев», «Танок з хустиною», «Жартівлива пісня»). В альбомі також присутні поліфонічні мініатюри («Прелюдія», «Канон», «Фуга»), до яких також можна віднести двухголосну фугу під назвою «Присвята Караманову». Остання наслідує особливостям композиторської техніки, що притаманна поліфонічним формам (фугам) Алемдара Караманова. І це не випадково, бо, як зауважив сам Дж. Каріков, саме під впливом стилістики А. Караманова, а також Б. Бартока була створена низка його композицій.

По-друге, дуже різні всі мініатюри й за ступенем складності виконання: від простих п'єс на дитячу тематику – до складних поліфонічних форм та енергійних джазових композицій. Але спільною рисою майже для усіх творів циклу є їхня ритмічна сторона, яка наслідує характерні особливості народних пісенно-танцювальних традицій кримських татар (йдеться про нерівнодоліні тактові розміри). Інтенації, що притаманні кримськотатарському фольклору, автор намагався об'єднати із сучасними засобами музичної мови: поліладовістю, хроматизованою лінеарністю, серійністю й т. ін.

Усі ці жанрові та стилістичні особливості композиторського письма мають своє продовження у фортепіанних циклах наступних років, якими є: «Caz al'boni piano için» («Джазовий альбом для фортепіано», 2010 р.), що складається з 12-ти композицій – інтерпретацій народних кримськотатарських тем; «Melek defteri»⁹⁴ («Зошит янгола», 2014 р.) – збірка з 18-ти обробок. Інструментальні збірки може бути доповнено циклом «Мініатюри для струнного квартету» (2001 р.).

Серед етномузикологічних праць Дж. Карікова – обробки для голосу і фортепіано: збірка «К'иримнин' чьоль йирлари» («Пісні степового Криму», 2005 р.), яка вийшла у співпраці із видатним кримським співаком, солістом кримськотатарського фольклорного ансамблю «К'ирим» («Крим») Ділявером

⁹⁴ Цей альбом композитор назвав ім'ям своєї доньки. Синові Дж. Каріков присвятив твір «Гумореска – колаж» (1988 р.), яка увійшла у збірку «Кримськотатарський альбом для фортепіано» (1999 р.).

Османовим, а також «Сайлама вокал есерлері» («Обрані вокальні твори», 2009 р.), «Іляхійлер» («Релігійні пісні», 2009 р.) і «Vatan türkülerі» («Народні пісні», 2015 р.). 2008 року композитор підготував до видання збірку обробок кримських народних мелодій «Сайлама вокал есерлер», автором яких є Іл'яс Бахшиш.

Останні роки Джеміль Каріков живе у Києві⁹⁵ і зазначає, що для нього зараз набагато більше перспектив на материковій частині України для розвитку та збереження музичної культури Криму. Композитор впевнений в тому, що ті перспективи будуть мати своє продовження на рідній землі: «Безперечно, ми повернемося, і, звичайно, наша музика має розвиватися в Криму, на батьківщині. Сам дух рідної землі допомагатиме нам у цьому» [216].

Отже, особливою цінністю творчого потенціалу Е. Емір, М. Халітової, Дж. Карікова є те, що поряд із різностильовою та різножанровою композиторською практикою (яка, безумовно, вимагає ґрунтовного теоретичного осмислення) відроджується музична спадщина минулих епох, а також зберігаються традиції кримсько-українських культурних контактів.

Висновки до 4-го розділу.

Отож, розглянуті на прикладі музичної творчості парадигми регіонально-географічного та генетичного аспектів контактного діалогу говорять про різноспрямованість відношення до кримського орієнт'у всередині творчого акту.

По-перше – це модель «Захід-Схід», яку репрезентують проаналізовані сцени оперних та симфонічних творів представників російської композиторської школи, що є першими спробами творчого переосмислення кримськотатарського музичного фольклору як фольклору іншої (інакшої) природи.

⁹⁵ У листопаді 2015 року Джеміль Карікову було присвоєно почесне звання Заслуженого діяча мистецтв України. У вересні 2016 року обійняв посаду заступника директора Державного підприємства «Кримський дім».

По-друге – відстежені прояви українського контексту розвитку музичної культури Криму надають змогу тлумачення дискурсу «Захід-Схід» як дискурсу внутрішньо спрямування. Тобто як пошуку себе у схемі «Я-Інший», усвідомлення своєї ідентичності через винайдення іншого у собі.

Обидві ці моделі органічно поєднуються в «Кримських ескізах» О. Спендіарова, творчий метод якого заґрунтований одночасно як на традиціях Заходу (через європейські впливи), так й на традиціях Сходу.

Розкриття феномену творчості А. Караманова через генетичний аспект діалогічності «Захід-Схід» надає змогу стверджувати, що його філософія, відмічена космополітизмом світосприйняття, вельми корелюється з генетичною діалогічною ноосферою кримського культурного ландшафту, і що універсальний творчий метод кримського композитора, об'єднавши усі існуючі техніки компонування музичної матерії, першою чергою підкорений живописанню рідної композитору кримської природи.

Попри всі негаразди, пов'язані із трагедією депортації кримців 1944 року, черговою анексією півострова, що здійснена Росією у 2014 році, сучасні кримські митці намагаються відродити та продовжити історію та традиції культури Криму. Безумовно, творчість Джеміля Карікова, Ельвіри Емір, Мерізіє Халітової (й багатьох інших представників кримсько-українського культурного ландшафту⁹⁶) має зайняти належне місце в семантичному полі українського мистецтвознавства.

Основні положення розділу розкриті у публікаціях: «Діалогічні пролегомени культурного ландшафту Криму: український контекст» [132], «Музично-історичний процес в Криму кінця XIX – початку XX століть» [133], «Семантика востока в симфонических картинах Н. А. Римского-

⁹⁶ Серед яких є видатні виконавці-інструменталісти, співаки, режисери (Сусанна Джамаладінова – Джамала, Енвер Ізмайлов, Ахтем Сєйтаблаєв, Наріман Алієв та багато інших).

Корсакова» [136], «Український контекст розвитку музичної культури Криму» [137].

Джерела до четвертого розділу

1, 4, 10, 11, 16, 18, 19, 23, 26, 27, 30, 32, 33, 34, 36, 37, 44, 45, 46, 51, 56, 57, 58, 62, 63, 66, 67, 71, 83, 84, 85, 86, 88, 94, 102, 109, 113, 115, 121, 125, 126, 127, 131, 133, 136, 137, 138, 139, 137, 141, 145, 147, 150, 156, 159, 161, 162, 165, 166, 169, 171, 172, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 189, 192, 196, 197, 203, 209, 212, 214, 216, 218, 238, 239, 240, 241.

ВИСНОВКИ

Діалог культур є формою комунікації, якісним наслідком якої стає процес зближення етносів, народів передусім у культурній сфері. Філософське осмислення проблеми діалогу дає можливість зрозуміти, що тільки за умови збереження морально-етичних цінностей у дискурсі «Я-Ти» або «Я-Інший» народжується потенціал задля розвитку окремих національних культур, кожна з яких є значущим елементом матриці загальносвітової культури. Саме через таке розуміння діалогічної екзистенції, нам вдалося наблизитись до вивчення проблеми діалогу в дискурсі «Захід-Схід» у контексті розвитку музичної культури Криму.

1. Досліджуючи якісні трансформації діалогічності «Захід-Схід» у світлі культурних контактів Європи із країнами Близького Сходу, можемо стверджувати, що саме у такому феномені культури як *мистецтво* відбувається зближення культур Сходу та Заходу. Про це свідчать літературні та образотворчі орієнтальні рефлексії творчості багатьох європейських митців. Найкращі твори мистецтва Відродження, Просвітництва, Романтизму народжувалися під впливом семантики арабського сходу, суфійської лірики, поезії стародавньої Індії, текстів Корану.

2. Спостереження за особливостями діалогічності «Захід-Схід» всередині музично-історичного процесу свідчать про наявність безперервного культурного діалогу між обома світами. Його історично та генетично обумовлена векторна спрямованість із Заходу на Схід з Нових часів породжує такий внутрішньо-культурний феномен Західної цивілізації як орієнталізм. Залучення у komponування композиторських текстів музичних «арабізмів», «тюркізмів» через запозичення інструментарію, засобів музичної виразності; алюзій до сюжетів, знаків, символів Сходу – все це вже у XVIII столітті призвело до зміни естетики та у XIX столітті, завдяки

розширенню географії культурних контактів, до переформовування архітектоніки європейського музичного мистецтва.

Отже, основні моделі музичного орієнталізму визначають три форми діалогу: сюжетна (образно-тематична); філософсько-концептуальна (морфологічна), ладово-темброво-ритмічна (фонетична). Вони між собою можуть комбінуватись, співіснувати всередині композиторського твору, імплікуючи орієнтальні парадигми композиторського стилю. Останнє можемо спостерігати на прикладі оперної творчості В. А. Моцарта як нової етико-естетичної моделі. Окремою парадигмою сприймається й орієнтальний інструменталізм М. Римського-Корсакова і т. ін.

3. Протягом століть одним з перманентних проявів музичного орієнту залишалися «іспанізми». Поєднавши імпульси як Заходу, так і Сходу, музичний фольклор Іспанії є прикладом колективного творчого акту. Множинність елементів іспанського музичного фольклору, його органічне співіснування із мальовничістю природного ландшафту півострова завжди вабили митців – пілігримів.

Вивчення іспанського контексту діалогу «Захід-Схід» через композиторську творчість надало можливості:

по-перше, визначити його аспекти: *регіонально-географічного*, при якому культурний обмін здійснюється за участю митців-пілігримів, які свідомо стають учасниками культурного діалогу. Серед таких, наприклад: Ф. Шопен, Ф. Ліст; *дистанційно-інформаційного*, що передбачає передачу інформації на відстані через посередників. Саме так, уможлядно, знайомилися з Іспанією Ж. Бізе, К. Дебюссі; *генетичного*, який екзистенціонує на підсвідомому рівні та проявляється в певний момент, керуючи творчим актом. Яскравим прикладом тому є творчість М. Равеля;

по-друге, стверджувати, що головним творчим методом при komponуванні музичного матеріалу задля відтворення «іспанізмів», композитори XIX – початку XX століть зазвичай обирали *метод живописання*. Про це свідчать твори митців різнонаціональних шкіл:

угорської (Ф. Ліст), німецької (Р. Шуман), російської (М. Римський-Корсаков), і, особливо, територіально сусідньої – французької (Ж. Бізе, М. Равель, К. Дебюссі).

Зроблені висновки диктують специфіку подальшої наукової розвідки та визначають методологію вивчення кримського музичного *orient*'у, що за своєю етногенетичною природою є вельми подібним до іспанського.

4. Періодизація музично-історичного процесу Криму передусім продиктована нашаруванням основних етнічних компонентів, які брали участь у формуванні автохтонного кримськотатарського етносу, який й по сьогодні залишається репрезентантом культури Кримського півострова. Отже у становленні культурного ландшафту Криму значну роль відіграли:

- *давньогрецькі* впливи у VIII до н. е. – I н. е. століттях, коли культурними центрами в Криму були: Боспорське царство, Херсонес, Ольвія;
- *елліністичні* імпульси пізньоантичної доби (I–V століття), які не втрачали своєї впливовості на півострові як за часів Римського, так й Візантійського панування;
- *східний напрям* культурного розвитку посилювався через *тюркські та арабські впливи*, що тривали протягом V–XII століть. В ті самі часи на територіях південно-західного Криму зберігалися впливи Візантії;
- період *хазарського каганату* (XIII–XIV століття) відзначений активною ісламізацією Криму та активізацією східного вектору;
- XV–XVIII століття – доба Кримського середньовіччя та *османських* впливів.

Дослідження розвитку музичної культури в такому історичному розрізі надало змогу продемонструвати як поліетнічність призводить до внутрішнього культурного трансферу для всіх етносів Кримського півострова.

- Кінець XVIII – початок XX століття. Крим у складі Російської імперії. Доба зміни геополітичного вектору, всередині якої простежується

європейський культурний вектор (друга половина XIX – перша половина XX ст.).

• Нові часи (друга половина XX – початок XXI ст.) як наслідок цілої низки драматичних історико-культурних зсувів, пов'язаних зі знищенням кримської інтелігенції у 1920–1930-х роках, трагедією Другої світової війни, насильственою депортацією автохтонного населення Криму. Вже після повернення кримців на батьківщину за часів української державності відбувається нова трагедія – чергова російська анексія 2014 року. Безумовно, все це призвело до втрати того ґрунту, який століттями тримав культурну вісь Кримського півострова як вісь діалогічного буття.

5. Підсумовуючи ретроспективу періодизації, відзначимо, що як етногенез автохтонних кримців, так і генезис музичної культури, яку цей народ реперезентує, заґрунтовані на традиціях діалогічності «Захід-Схід». Багатoelementна та різножанрова кримська музична культура, яка внаслідок ісламізації набула ще більш східних ознак, свого найвищого розквіту досягла в «золоту добу» Кримського ханства (XVI–XVIII століття). Свідченням тому є розмаїття мистецьких галузей, що існували до занепаду Кримського ханства:

- творчість поетів-співців ашиків;
- класичне музичне мистецтво світського характеру, осередками якої були палаци кримської аристократії;
- релігійна музика мечетей, медресе, та обителей суфіїв;
- побутова обрядова музична творчість;
- військова музика;
- театральне мистецтво.

Вже тоді в традиціях кримських народів сформувався певний алгоритм поведінки, а саме комплементарних взаємовідносин, створюючих атмосферу толерантної творчої взаємодії.

6. Впливи найпотужнішого *європейського* проекту (у світлі регіонально-географічних контактів другої половини XIX – початку XX

століть) з вивчення східних культур та їх модернізації, у якому були задіяні як представники європеїзованих творчих шкіл так й кримські культурні діячі (І. Гаспринський, А. Рефатов, Я. Шерфединов, І. Бахшиш та багато інших), надають осмислення того, як значущі явища в одній культурі породжують відповідні феномени в іншій. Так, розглянуті на прикладі музичної творчості парадигми регіонально-географічного та генетичного аспектів контактного діалогу показують різноспрямованість відношення до кримського орієнт'у всередині творчого акту.

Отже, модель «Захід-Схід», яку репрезентують проаналізовані сцени оперних та симфонічних творів російських композиторів, можна розцінити як спробу творчого переосмислення кримськотатарського музичного фольклору як фольклору іншої – **інакшої** природи. Для представників російської школи знайомство з півостровом, його музичними традиціями, адаптація кримського орієнт'у до музичного тексту, яка відбувалася завдяки використанню окремих мелодичних, ритмічних, ладових формул, запозичених зі зразків кримського музичного фольклору, – відкрили можливість збагатити новими засобами виразності семіосферу музичного орієнталізму. У нашому дослідженні це доведено як завдяки віднайденим висловлюванням – документальним спогадам, й особливо завдяки аналізу зразків композиторської творчості. Також на прикладі окремих фрагментів творів М. Мусоргського, М. Глінки, й особливо М. Римського-Корсакова спостерігаємо як **картинність** кримського Сходу виявляється семантично близькою паралельно існуючому (також у творчості зазначених композиторів) іспанському орієнт'у, і як ця картинність продукує метод **живописання**.

Такі аспекти контактної взаємодії як регіонально-географічний та генетичний органічно поєднано в «Кримських ескізах» О. Спендіарова. На прикладі першої серії цього симфонічного циклу вперше проілюстрована цитованість музичних зразків кримськотатарської народної творчості та зроблено порівняльний аналіз між автентичністю та композиторським

методом опрацювання фольклорного матеріалу. Безумовно, творчий метод кримського вірменського композитора заґрунтований одночасно як на традиціях Заходу так і й на традиціях Сходу. Партитура «Кримських ескізів» є першою в історії й дуже вдалою спробою європеїзації кримських народних мелодій. Майстерність симфонізації кримськотатарського фольклору надало цьому твору популярності у Німеччині, Італії, Франції, Польщі, Фінляндії, Америці ще за життя О. Спендіарова.

Відстеженні прояви українського контексту розвитку музичної культури Криму надали змогу тлумачення діалогу «Захід-Схід» як дискурсу внутрішнього спрямування. Тобто як пошуку самого себе у схемі «Я-Інший», усвідомлення своєї ідентичності через винайдення іншого у собі. Адже багатовікові економічні контакти між Україною та Кримом не виключали перманентності культурного співіснування. Історизм розглянутого діалогу (в контекст якого залучено приклади прямих творчих контактів між кримськими та українськими культурними діячами, паралелі між українським та кримськотатарським музичним фольклором) прояснює чому в авангарді вивчення етномузикологічних проблем, пов'язаних з науковим осмисленням етногенезу кримського фольклору, в першу чергу стояли саме українські митці. Такий висновок актуалізує проблему відродження культурної взаємодії між Україною та Кримом, особливо значущої у сучасних реаліях.

Досліджуючи прояви генетичної діалогічності, неможливо було залишити поза увагою творчість видатного композитора Алемдара Караманова, мистецтво якого вже у другій половині ХХ століття відкриває родюча на таланти Кримська земля. Розкриття феномену музики А. Караманова саме через виявлення екзистенціонування у його генезисі діалогічності «Захід-Схід» надає змогу стверджувати, що космополітична філософія композитора когерентна історично сформованій ноосфері кримського культурного ландшафту. Для втілення цієї філософії композитор, для якого відкривалися далекоглядні перспективи поза батьківщиною,

свідомо обрав Крим. На рідній землі релігійні музичні одкровення А. Караманова народжувались як картинний асоціативний ряд до унікального, єдиного у своєму роді, кримського ландшафту.

7. На сучасному етапі головною проблемою залишається вивчення композиторської спадщини наших сучасників – кримських митців: Ельвіри Емір, Мерзіє Халітової, Джеміль Карікова, творчість яких безумовно є підставою задля формування сучасної композиторської школи Криму. Сьогодні творчий поступ для більшості з них, в силу чергових геополітичних потрясінь, зазнає перепон, та потребує немалих зусиль для розвитку музичної культури Криму, для продовження українсько-кримських культурних контактів. Відторгнення півострова від материкової України тягне за собою культурну ізоляцію суміжних територій, які мають давню історію мирного творчого співіснування.

Унеможливити все те, що призводить до знищення духовних цінностей, можуть допомогти численні приклади гармонійної, комплементарної взаємодії. Окремі сторінки багатовікової історії культурних контактів, перехрестям яких довгі часи залишався Кримський півострів, підтверджують те, що тільки за умов толерантного діалогу, здійснюється культурне взаємозбагачення, формується духовна єдність, яка є основою задля самозбереження людства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдулла А. 7 неизвестных фактов о Сабрие Эреджеповой. URL: <https://www.crimeantatars.club/culture/music/7-faktov-o-sabrie-eredzhepovoj> (дата звернення 24.03.19.).
2. Абдулла Г. История театра крымских татар: видеоблог – URL: <https://ru.krymr.com/a/27190278.html> (дата звернення 27.02.2019.).
3. Абдульваап Н. Предисловие. Крымскотатарская инструментальная музыка Ханского периода / Ред.-сост. Дж. Кариков. Симферополь: Доля, 2007. С. 5–10.
4. Адаменко В. Интервью. Алемдар Караманов: штрихи к несуществующему портрету. *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 31–38.
5. Альшванг А. Произведения К. Дебюсси и М. Равеля. Москва: Музгиз, 1963. 176 с.
6. Антипова Н. Янычарская музыка и европейский оперный театр XVII–XVIII ст. URL: <http://21israel-music.net/Janitscharenmusik.htm> (дата звернення 15.11.2017.).
7. Античные государства Северного Причерноморья / Под ред. Г. Кошленко, И. Кругликовой, В. Долгорукова. Москва: Наука, 1984. 309 с.
8. Анцибор Д., Ивашкевич Т. Агатангел Кримський: доля сходознавця. URL: <https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2017/02/blog-post.html> (дата звернення 10.03.2019.).
9. Араджиони М. Крымские цыгане. *От киммерийцев до крымчаков*. / Ред. И. Н. Храпунов, А. Г. Герцен. Симферополь: Доля, 2004. С. 241–253.
10. Атаян Р. А. Кушнарёв Христофор Степанович. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Т. 3 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1976. С. 114.

11. Барсамов Н. Айвазовский в Крыму. URL: https://www.e-reading.club/bookreader.php/1030480/Barsamov_-_Ayvazovskiy_v_Krymu.html (дата звернення 20.02.2019.).
12. Баумейстер А. Вступ до філософських студій або інтелектуальні подорожі до країни філософії. Київ, 2017. 238 с.
13. Баумейстер А. Разговор с египтологом и теоретиком культуры Яном Ассманом. URL: <https://www.facebook.com/andriibaumeister/> (дата звернення 09.09.2018.).
14. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1986. 444 с.
15. Бахшыш И. Автобиография. Машинопис. 23 с. (у власності автора дисертації).
16. Бекірова Г. Асан Рефатов. URL: <https://ua.krymr.com/a/27426360.html> (дата звернення 20.02.2019.).
17. Берегова О. М. Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
18. Берестовская Д. С., Шевчук В. Г. Синтез искусств в художественной культуре. Симферополь: ИТ «АРИАЛ», 2010. 230 с.
19. Берлиоз Г. Михаил Глинка. *Берлиоз Г. Избранные статьи*. Москва: Музгиз, 1956. С. 134–141.
20. Бернацкая В. Чародей из Саннисайда. *Вашингтон И. Альгамбра. Новеллы*. Москва: Художественная литература, 1989. С. 3-10.
21. Библер В. С. Культура. Диалог культур (Опыт определения) / *Вопросы философии*. 1989. № 6. С. 3–42.
22. Бизе Ж. Письма. Москва: Гос. муз. изд., 1963. 528 с.
23. Борисенко Г. Українська мапа Криму: Театр Корифеїв у Сімферополі. URL: <https://ua.krymr.com/a/26889603.html> (дата звернення 29.12.2019.).
24. Брион М. Моцарт. Москва: Молодая гвардия, 2007. 91 с.
25. Бубер М. Я и Ты. Два образа веры. Москва: Республика, 1995. 165 с.

26. Вагнер Л. Повесть о художнике Айвазовском. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=112526&pr=3/> (дата звернення 13.09.2017.).
27. Валит М. Мир музыки Алемдара Караманова / *Культура: факты, проблемы, гипотезы*. Лос-Анджелес – Симферополь, 1994. С. 303–312.
28. Вашингтон И. Альгамбра. Новеллы. Москва: Художественная литература, 1989. 448 с.
29. Велилулаєва Е. І. Етнокультурні традиції як основа самоідентифікації кримських татар (кінець ХХ–початок ХХІ ст.): автореф. дис. ... канд. культурології: 26.00.04 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2021. 20 с.
30. Вернадский В. И. Дневники: 1917–1921. Киев: Наукова думка, 1994. 272 с.
31. Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Кн. 2. Научная мысль как планетное явление. Москва: Наука, 1975. 191 с.
32. Вишняк Н. Тарас Шевченко і його слово в кримському полікультурному середовищі URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/114324/26-Vishniak.pdf?sequence=1> (дата звернення 17.12.2019.).
33. Вишня Остап. Вишневі усмішки кримські. *Його ж. Усмішки, фейлетони, гуморески*. Твори в 4-х томах. Т. 1. Київ: Дніпро, 1988. С. 238–364.
34. Возгрин В. Исторические судьбы крымских татар. Москва: Мысль, 1992. 448 с.
35. Воронцовський палац. Діабазове диво на березі чорного моря. URL: https://tsn.ua/osoblyva_ukraina/voroncovskiy-palac-diabazove-divo-307876.html (дата звернення 24.03.2019.).
36. Воспоминания о Рахманинове / составитель З. Апетян. Т. 2 Москва: Музыка, 1974. 480 с.

37. Ганкевич В., Шендрікова С. Театральна труппа М. Старицького у Криму. URL: [http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74200/57-Gankevich.pdf/](http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/74200/57-Gankevich.pdf) (дата звернення 13.09.2017.).

38. Гачев Г. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца. Москва: Институт ДИ-ДИК, 1999. 369 с.

39. Гегель Г. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 3. Философия духа. Москва: Мысль, 1977. 471 с.

40. Гегель Г. Ф. Эстетика (в 4-х томах). Т. 2. Москва: Искусство, 1969. 326 с.

41. Гердер Й.-Г. Идеи к философии истории человечества. Москва, 1977. 703 с.

42. Гете Й. В. Божественно. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1793> (дата звернення 08.01.2020.).

43. Гете И. В. Западно-восточный диван / Ред. И. Брагинский. Москва: Наука, 1988. 895 с.

44. Гинзбург С. Песни и пляски крымских татар в обработке А. Глазунова. *Русская музыка на рубеже XX века: статьи, сообщения, публикации*. Москва – Ленинград: Музыка, 1966. С. 271–282.

45. Глазунов А. Исследования, материалы, публикации, письма. Т. 2. Ленинград: Музгиз, 1960. 569 с.

46. Глазунов А. Песни крымских татар. *Гул земли: литературно-научный и художественный сборник*. Ленинград, 1928. С. 148–153.

47. Глинка М. И. Записки. Москва: Музыка, 1988. 221 с.

48. Глинка. Литературное наследие, Т. 2. Москва – Ленинград, 1958. 890 с.

49. Гозенпуд А. Н. В. Лысенко и русская музыкальная культура. Москва: Музгиз, 1954. 153 с.

50. Гозенпуд А. Оперный словарь. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 632 с.

51. Грабовський В. Франкове слово у новій музичній інтерпретації. *Музика*. Київ, 2012. № 4. С. 48–49.
52. Грейвс Р. Введение. *Суфизм. Идрис Шах*. Москва: «Клышников, Комаров и К », 1994. С. 4–18.
53. Грибовский В. Шарль де Пейсонель «Записка о малой татарии». URL: <https://uaterra.in.ua/?p=215> (дата звернення 03.03.2019).
54. Григорьева Т. Дао и логос: встреча культур. Москва: изд. фирма «Вост. лит.» РАН, 1992. 424 с.
55. Грица С. Біблійні елементи в думах. *Проблеми етномузикології*. Київ, 2009. Вип. 4. С. 216–235.
56. Гуменюк В. Кримські мотиви в новій українській літературі (XIX ст.). Сімферополь: Таврія, 2006. 320 с.
57. Гурджи М. Композитор Алемдар Караманов. *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 20–30.
58. Дашкевич Я. Україна і Схід. Львів, 2016. 957 с.
59. Демидова С. Вечер памяти заслуженной артистки Крыма и Узбекистана Сабрие Эреджеповой. URL: <https://mytashkent.uz/2013/02/20/vecher-pamyati-zasluzhennoj-artistki-kryma-i-uzbekistana-sabrie-eredzhepovoj/> (дата звернення 23.10.2018.).
60. Деятели крымскотатарской культуры (1921–1944) / Гл. ред. и сост. Д. П. Урсу. Симферополь, 1999. 240 с.
61. Джунь В. Діалог і порозуміння в ситуації міжцивілізаційного дисонансу. *Тези міжнародної конференції: «Філософія діалогу й порозуміння в побудові європейської й світової спільнот»*. Львів, 2016. С. 77–79.
62. Довгаленко Н. Українська сучасна музика. Портрети і ландшафти. Одеса, 2015. 234 с.
63. Дудин Е. «Моя музыка космологична, она устремляется в вечность, в бесконечность...» (интервью с А. Карамановым). URL: <http://karamanov.at.ua/publ/1-1-0-5> (дата звернення 20.11.2018.).

64. Енар Матіас. Компас. Львів: Видавництво Старого Лева, 2017. 488 с.
65. Житомирский Д. В. Романтизм. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах*. Т. 4 / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 698–703.
66. Зайдман Е. Н. А. Боровко и русский период эсперанто-литературы. URL: http://miresperanto.com/pri_esperantistoj/nikolaj_borovko.htm (дата звернення 01.04.2019.).
67. Зайцев И. В. Труды и дни Алексея Акимовича Олесницького. URL: http://history.org.ua/JournALL/orientworld/orientworld_2009_1/0.pdf (дата звернення 03.01.2020.).
68. Захара І. С. Українська Філософія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 354 с.
69. Іваницький А. Українська музична фольклористика. Київ: Заповіт, 1997. 392 с.
70. Идрис-шах. Суфизм. Москва: «Клышников, Комаров и К », 1994. 446 с.
71. Изидинова С. О национальной музыке крымских татар. Севастополь: Изд-во СО «ЭКОСИ – Гидрофизика», 1995. 45 с.
72. Їырлар. Песни. URL: <http://karai.crimea.ua/390-jjyrlar.-pesni.html/> (дата звернення 19.05.2018.).
73. Калитина Н. Французская пейзажная живопись 1870–1970. Ленинград: Искусство, 1972. 264 с.
74. Кариков Дж. Крымскотатарская инструментальная музыка ханского периода. Крым. Бахчисарай. Симферополь: Доля, 2007. 96 с.
75. Карп'як А. Історичний огляд флейтового мистецтва українських земель до початку ХХ століття. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя: збірник наукових праць*. Рівне, 2017. Вип. 9. С. 15–23.

76. Катрич О. Т. Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 90–100.

77. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовский. Москва: Музыка, 1973. 168 с.

78. Квитка К. Избранные труды. Т. 1. Москва: Музгиз, 1971. 384 с.

79. Кенигсберг А. Опера Массне «Сид». URL: <https://www.belcanto.ru/sid.html> (дата звернення 12.04.2019.).

80. Кизилев М. Крымская готия. История и судьба. Симферополь: БФ «Наследие тысячелетий», 2015. 352 с.

81. Кирилина Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в.: Самосознание эпохи и музыкальная практика. Москва: МГК, 1996. 192 с.

82. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці: Книги - XXI, 2007. с. 424.

83. Ключкова Е. Алемдар Караманов: «Именно в музыке проявилась моя вера». *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 105–112.

84. Ключкова Е. Библийские симфонии Алемдара Караманова. Москва: Классика – XXI, 2010. 225 с.

85. Ключкова Е. Симферопольский отшельник. *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 92–97.

86. Книга путешествия. Турецкий автор Эвлия Челеби о Крыме (1666–1667) / Перевод и комментарии Е. В. Бахревского. Симферополь, 1999. 143 с.

87. Кодай З. Венгерская народная музыка. Будапешт: Корвина, 1961. 186 с.

88. Козаренко О. Коментар як результат культурного діалогу та феномену відчуження в українській музиці XIX–XX століть. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. 2018. Вип. 19. С. 4–9.

89. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 284 с.
90. Колесса Ф. Дещо про музику Сходу. *Його ж. Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 39–400.
91. Колесса Ф. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 591 с.
92. Колесса Ф. Наверствовання і характеристичні признаки українських народних мелодій. *Його ж. Музикознавчі праці*. Київ: Наукова думка, 1970. С. 248–269.
93. Комиссарова В. Служение Симферополю. Александр Шлее. Симферополь: Бизнес-Информ, 2009. 88 с.
94. Кондрацька Л. Музична антропологія. Практичне моделювання. Тернопіль, 2016. 254 с.
95. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. Москва: Музыка, 1975. 480 с.
96. Кончевский А. В татарском ауле / Приложение к №10 журнала «Всемирный следопыт». Москва: ЗИФ, 1929. С. 2–120.
97. Кончевский А. Песни Крыма. Москва, 1929. 49 с.
98. Кончевский А. Прошлое и настоящее в песнях Крыма. *Крым*, 1925. №1. С. 31–33.
99. Короглы Х. Турецкая народная повесть. *Эмрах и Сельви, необыкновенные приключения Караоглана и другие турецкие народные повести*. Москва: Гл. ред. Восточной литературы изд-ва «Наука», 1982. С. 5–20.
100. Котельников П. Легенды восточного Крыма. Смерть Митридата. URL: <http://www.krimoved-library.ru/books/legendy-vostochnogo-krima42.html> (дата звернення 12.04.2019.).
101. Коцюбинський М. Твори в семи томах. Т. 2: повісті, оповідання 1898–1908 / ред. О. Є. Засенко. Київ, 1974. 384 с.

102. Красноярова Н. П. А. Флоренский: задача постижения природы как творения. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/p-a-florenskiy-zadacha-postizheniya-prirody-kak-tvoreniya> (дата звернення 09.12.2018.).

103. Крачковский И. Избранные сочинения. Т. 2. Москва-Ленинград: Изд-во АН СССР, 1956. 712 с.

104. Кремлёв Ю. Камиль Сен-Санс. Москва: Советский композитор, 1970. 320 с.

105. Кремлёв Ю. Шопен. Болеро. URL: http://www.belcanto.ru/chopin_or19.html (дата звернення 12.04.2019.).

106. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 20 с.

107. Кримський А. Сторінки з історії Криму. *Студії з Криму, I-IX: відбитки з «Записок Історично-Філологічного Відділу»* / ред. А. Кримський. Київ, 1930. С. 1–17.

108. Крым глазами немецкого художника XIX века Вильгельма Кизеветтера. URL: <https://avdet.org/ru/2017/07/26/krym-glazami-nemetskogo-hudozhnika-xix-v-vilgelma-kizevettera/> (дата звернення 14.12.2019.).

109. Крюков А. Александр Константинович Глазунов. Москва: Музыка, 1982. 143 с.

110. Кузнецов К. Арабская музыка. *Очерки по истории и теории музыки*: сборник исследований и материалов. Т 2: Западно-европейская музыка. Ленинград, 1940. С. 265–279.

111. Кузнецов К. Древние основы испанской музыкальной культуры. *Очерки по истории и теории музыки*: сборник исследований и материалов. Т 2: Западно-европейская музыка. Ленинград, 1940. С. 223–264.

112. Культура крымских татар. Конец XVIII века – первая половина XX века. *Государственный архив в Автономной Республике Крым (справочник – указатель архивных документов)*: Толкование. URL:

<https://www.archives.gov.ua/Publicat/References/Simferopol.pdf> (дата звернення 16.12.2019.).

113. Курбетдинова Л. Преломление национальных традиций в пейзажной лирике М. Халитовой (на примере камерно-инструментальных произведений). URL: http://num.kharkiv.ua/share/intermusic/vypusk47/vip.47_277-291.pdf (дата звернення 25.11.2019.).

114. Куртиев Р. Крымские татары: этническая история и традиционная культура. Симферополь. 1998. 152 с.

115. Кушнарёв Х. Вопросы теории и истории армянской монодической музыки / Акад. наук Арм. ССР. Ин-т искусств. Ленинград: Музгиз, 1958. 626 с.

116. Левик В. Иоганн Вольфганг Гете. *В. Левик. Избранные переводы.* В 2-х томах. Том 1. Москва: ТЕРРА-TERRA, 2007. С. 72–129.

117. Левинас Э. Путь к Другому: сборник статей и переводов, посвященный 100-летию со дня рождения Э. Левинаса. Санкт-Петербург, 2006. 239 с.

118. Легенды Евпатории – мечеть Ашик-Омер. URL: http://krim.biz.ua/evpatorija_legenda_1.html (дата звернення 12.04.2019.).

119. Ле Гофф Ж. Рождение Европы. Санкт-Петербург: изд-во «Александрия», 2008. 82 с.

120. Лирики востока / Сост. М. А. Курганцев. Москва: Правда, 1986. 480 с.

121. Лисенко М. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем О. Вересаєм. Київ: Мистецтво, 1955. 87 с.

122. Литературная энциклопедия. Рюккерт. Толкование. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/4105 (дата звернення 09.09.2018.).

123. Лотман Ю. Избранные статьи. Т. 1. Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллинн: Александра, 1992. 479 с.

124. Лотман Ю. Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова. *Лермонтовский сборник*. Ленинград: Наука, 1985. С. 5–22.
125. Мамбетова Г. Полифонические приёмы и современная техника письма в «Эпитафии для виолончели и струнного оркестра» Мерзие Халитовой. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура*. 2012. № 7. С. 153–157.
126. Марков Е. Очерки Крыма. Симферополь: Таврия, 1995. 543 с.
127. Мартынов И. Клод Дебюсси. Москва: Музыка, 1964. 280 с.
128. Мартынов И. Морис Равель. Москва: Музыка, 1979. 335 с.
129. Мартынов И. Музыка Испании. Москва: Советский композитор, 1977. 360 с.
130. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века. Москва: «Музыка», 1970. 504 с.
131. Міцкевич Адам. Вибрані твори в двох томах. Т. 1 / переклад, ред. М. Рильський. Київ, 1955. 419 с.
132. Младенова Т. Діалогічні пролегомени культурного ландшафту Криму: український контекст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 86–99.
133. Младенова Т. Музыкально-исторический процесс в Крыму конца XIX – начала XX столетий. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2010. № 177. С. 176–179.
134. Младенова Т. Orient B. A. Моцарта: від алюзії до етико-естетичної стильової моделі. *World Science*. 4(56), vol. 2. Варшава, 2020. С. 14–20.
135. Младенова Т. Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 60–71.
136. Младенова Т. Семантика востока в симфонических картинах Н. А. Римского-Корсакова. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2011. № 217. С. 136–139.

137. Младенова Т. Український контекст розвитку музичної культури Криму. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 20–30.
138. Модест Петрович Мусоргский / составитель Р. К. Ширинян. Москва: Музыка, 1989. 192 с.
139. М. П. Мусоргский. Избранные письма / Ред. М. С. Пекелис. Москва, 1953. 238 с.
140. Мунипов А. Интервью с армянским композитором Тиграном Мансуряном. URL: <https://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/lyubaya-zapiskastriruet-muzyku/> (дата звернення 15.11.2017.).
141. Н. А. Римский-Корсаков / составители А. Кручинина, И. Образцова. Москва: Музыка, 1998. 192 с.
142. Нудьга Г. Народний поетичний епос України. Думи / Упорядкування текстів, вступ. стаття, приміт. та коментарі Г. А. Нудьги. Київ: Радянський письменник, 1969. 356 с.
143. Олесницький А. Песни крымских турок. Текст, перевод и музыка / Под ред. Вл. Годлевского. Москва: Типография Н. В. Гатуцка, 1910. 150 с.
144. Орлов Г. Дерево музыки. Вашингтон – Санкт-Петербург: Н. А. Zrager a Co.: Советский композитор, 1992. 408 с.
145. Ортенберг А. Я. Сальвадор-Даниель. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 4* / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1978. С. 826.
146. Павлишин С. Опера «Роксоляна». *Питання історії і теорії української музики*. Львів: Держ. Ун-т., 1957. Вип. 1. С. 71–99.
147. Панченко В. Кримські хроніки Михайла Коцюбинського. URL: <https://tyzhden.ua/History/119449> (дата звернення 03.01.2020.).
148. Песни Крыма. Собраны и записаны певцом – этнографом А. К. Кончевским. Гармонизованы М. А. Ставицким и В. В. Пасхаловым / Общ. ред. В. В. Пасхалова. Москва: Гос. изд-во «Музыкальный сектор». 1929. 49 с.

149. Петросян Э. Х. Генетические истоки анатолийского кукольного театра «Карагёз». *Советская этнография*. №6 (ноябрь-декабрь). Москва: Наука, 1988. С. 135–147.
150. Польшаева Е. Апокриф или послание (О творчестве Алемдара Караманова). *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 39–70.
151. Портреты европейских деятелей середины XIX века. URL: <https://humus.livejournal.com/2935236.html> (дата звернення 12.04.2019.).
152. Прицак О. Походження Русі: стародавні скандинавські джерела (крім ісландських саг). Т. 1. Київ: вид-во «Обереги», 1997. 1073 с.
153. Прицак О. Що таке історія України? *Вісник Міжнародної асоціації українців*. Київ, 1991. Вип. 1. С. 44–54.
154. Проніна Н. В. Феномен творчості А. Караманова в музичному мистецтві останньої третини XX століття (на прикладі творів 1960–1990 років): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2011. 23 с.
155. Пушкин А. С. Собр. соч. в 10 т.т. Москва: Гос. Изд-во художественной литературы, 1960. Т. 3. 539 с.
156. Пушкин А. Собр. соч. в 10 т.т. Москва: Гос. Изд-во художественной литературы, 1962. Т. 7. 456 с.
157. П'ятнадцять красивих мандрівок у минуле: спадок Потоцьких в Україні. URL: https://ua.igotoworld.com/ua/article/770_nasledie-potockih-v-ukraine.htm (дата звернення 24.03.2019.).
158. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Страны Европы и Америки. Ленинград: «Советский композитор», 1986. 782 с.
159. Рахманова М. Музыка – проводник звучащего мира (интервью с А. Карамановым). URL: <http://www.karamanov.ru/articles/6.html> (дата звернення 05.05.2019.).

160. Редя В. Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века»: Исследовательские очерки: монография. Киев: ДАКККиМ, 2006. 276 с.
161. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни. Москва: Музыка, 1982. 440 с.
162. Сабинина М. Дебюсси. *Музыка 20 века: очерки* (в 2-х частях). Ч. 1, кн. 2. Москва, 1976. С. 238–275.
163. Саїд Едвард В. Орієнталізм. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 511 с.
164. Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства. Автореф. дис. ... доктора мист.: 17.00.03 / О. І. Самойленко. Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 36 с.
165. Свиридов Г. В добрый путь. Алемдар Караманов. Музыка, жизнь, судьба. *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, беседы, исследования, радиопередачи* / ред.-сост. С. С. Крылатова. Москва, 2005. С. 28–29.
166. Сергійчук В. Український Крим. Вишгород: ПП Сергійчук М. І., 2016. 362 с.
167. Серов А. Музыка южно-русских песен (музыка украинских народных песен). *Серов А. Избранные статьи*. Москва–Ленинград: Музгиз, 1950. С. 109–129.
168. Серов А. Статьи о музыке. Выпуск первый, 1847–1853. Москва: Музыка, 1984. с. 415.
169. Сеферова Ф. Поэзия Тараса Шевченко в крымскотатарских переводах: традиционализм и новаторство. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/15141/1/Seferova.pdf> (дата звернення 14.02.2020.).
170. Ситниченко Л. Першоджерела комунікативної філософії. Київ: Либідь, 1996. 176 с.
171. Слово о Спендиарове / Составитель-редактор В. Бальян. Ереван: издательство ЦК КП, 1971. 112 с.

172. Смирнов А., Чалисова Н. Сравнительная философия. Москва: Изд. фирма «Вост. лит-ра» РАН, 2000. С. 245-344. URL: https://smirnov.iph.ras.ru/win/publicatn/texts/vstr_nd2.htm (дата звернення 06.01.2020.)
173. Сокальський П. Руська народна музика. Київ: Держ. видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури УССР, 1959. 403 с.
174. Соловцов А. Симфонические произведения Римского-Корсакова. Москва: Музгиз, 1953. 202 с.
175. Соловьёв В. Сочинения в 2 т. 2-е изд. Т. 2 / Общ. ред. и сост. А. В. Гулыга, А. Ф. Лосев. Москва: Мысль, 1990. 822 с.
176. Соловьёв В. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика. Москва: «Книга», 1990. 574 с.
177. Сорокер Я. Українська пісенність у музиці класиків. Вінниця: Нова книга, 2012. 184 с.
178. Спендиарова М. Спендиаров. URL: <http://www.e-reading.org.ua/bookreader.php/1001363/> (дата звернення 13.09.2017.).
179. Спендиаров о музыке / Составитель-редактор В. Бальян. Ереван: издательство ЦК КП, 1971. 116 с.
180. Стадниченко В. Евангелие от Караманова. *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 82–91.
181. Страницы жизни Н. А. Римского-Корсакова / сост.: А. Орлова, В. Н. Римский-Корсаков. Вып. 2. Ленинград: Музыка, 1971. 374 с.
182. Сугрובה Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного поліетнічного суспільства України (кримський досвід). Симферополь: Вид. центр КДМУ, 2012. 351 с.
183. Тарн В. Эллинистическая цивилизация. Глава 1: Исторический очерк. URL: <http://annales.info/greece/tarn/01.htm> (дата звернення 12.09.2018.).
184. Тарн В. Эллинистическая цивилизация. Глава 9: Наука и искусство. URL: http://annales.info/greece/tarn/09.htm#_ftnref147 (дата звернення 25.03.2019.).

185. Тевосян А. Откровение и благовествование Алемдара Караманова. URL: <http://www.karamanov.ru/articles/9.html> (дата звернення 11.09.2019.).
186. Тигранов Г. Александр Афанасьевич Спендиаров. Москва: Музыка, 1971. 287 с.
187. Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество (пер. с венг. Йозеф Уйфалуши, Мария Погань-Берталан) / Ред. И. Мартынов. Будапешт: Корвина, 1971. 392 с.
188. Узунова Л. В. Відродження традиційних свят та обрядів в сучасних умовах культурного життя Криму: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 / Держ. акад. керівн. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2003. 18 с.
189. Українка Леся. Іфігенія в Тавриді. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/u/ukrajinka-lesya/969-lesya-ukrajinka-ifigeniya-v-tavridi> (дата звернення 08.01.2020.).
190. Українка Леся. Кримські вірші. Сімферополь: Кримвидав, 1961. 79 с.
191. Усеїнова Г. Эдем Налбандов – профессионал в сфере крымскотатарской музыки. URL: <http://goloskrimanew.ru/edem-nalbandov-professional-v-sfere-krymskotatarskoy-muzyiki.html> (дата звернення 01.01.2020.).
192. Устаєв Н, Войцеховська І. Більше, ніж Крим / More than Crimea. Епізод 2. «Джеміль Каріков. Маєстро Криму». Відео. Режисер – Е. Скрипник. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T5v1yXHLojc> (дата звернення 24.11.2019.).
193. Фалья М. Статті о музыке и музыкантах. Москва: Музыка, 1971. 112 с.
194. Фейербах Л. Избранные философские произведения. Москва, 1955. Т. 1. 676 с.
195. Филенко Г. Вступительная статья. *Ж. Бизе. Письма*. Москва: Гос. Муз. изд., 1963. С. 3–35.

196. Філоненко Л. Німилович О. Особливості творчого процесу Мерзіє Халітової: вокальний триптих для голосу і фортепіано на слова Івана Франка. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2017. Вип. 17. С. 125–131.
197. Франко І. Кримський хан Газі-Гірей (1588–1607) і дещо з його віршів. *І. Франко. Художні твори. (зібрання у 50-ти томах). Т. 13: Поетичні переклади та переспіви*. Київ: Наукова думка, 1978. С. 609–613.
198. Французская музыка второй половины XIX века / ред. М. Друскин. Москва: Искусство, 1938. 252 с.
199. Фришман Д. Испанская рапсодия Равеля. Москва: Музыка, 1973. 80 с.
200. Холопов Ю. Аутсайдер советской музыки: Алемдар Караманов. *Музыка из бывшего СССР. Вып. 1*. Москва: Композитор, 1994. С. 120–134.
201. Хохловкина А. Жорж Бизе. Москва: Музгиз, 1954. 459 с.
202. Челеби Эвлия. Книга путешествий Эвлии Челеби. Походы с татарами и путешествие по Крыму (1641–1667). Симферополь: Таврия, 1996. 240 с.
203. Чернышева Е. Тюрко-украинские фольклорные связи в песенном творчестве. Симферополь, 2009. 91 с.
204. Чорна Є. Б. Дитяча фортепіанна музика у контексті авторського стилю А. Караманова: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 16 с.
205. Чухліб Т. Козаки і татари – Українсько-кримські союзи 1500–1700 років. Київ, 2017. 272 с.
206. Шавердян А. А. А. Спендиаров. Москва: Советский композитор, 1957. 66 с.
207. Шайтанов И. О. Вальтер Скотт. *История зарубежной литературы XIX века. Ч. 1*. Москва: Просвещение, 1991. С. 88–103.

208. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада: типы музыкального профессионализма. Москва: Советский композитор, 1983. 153 с.
209. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. Москва: Музыка, 1965. С. 725.
210. Шерфединов Я. Крымскотатарские танцы. *Крымские татары. Хрестоматия по этнической истории и традиционной культуре* / Авт.-сост. М. А. Араджигони, А. Г. Герцен. Симферополь: изд-во «Доля», 2005. С. 509–511.
211. Шерфединов Я. Песни и танцы крымских татар. Симферополь: Крымское гос. изд-во, 1931. 94 с.
212. Шнитке А. В поисках своего пути. *Алемдар Караманов. Воспоминания, статьи, прямая речь*. Симферополь: Таврия, 2009. С. 14–19
213. Штейнпресс Б. Музыка XIX века. Классицизм и романтизм. Ч. 1. Москва: Советский композитор, 1968. 486 с.
214. Эйнштейн А. Бог не играет в кости. Моя теория относительности. Москва: Родина, 2019. 256 с.
215. Эйнштейн А. Моцарт. Личность. Творчество. Москва: «Классика-XXI», 2007. 472 с.
216. Юрченко О. Джеміль Кариков: «Музыка крымских татар – це духовність і теплота» (інтерв'ю). URL: <https://ua.krymr.com/a/29094332.html> (дата звернення 24.11.2019.).
217. Якобсон А. Крым в средние века. Москва: Наука, 1973. 174 с.
218. Якубович М. Філософська думка Кримського ханства. Київ, 2016. 448 с.
219. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм. Москва: Прогресс, 1978. 232 с.
220. Ясперс К. Истоки истории и ее цель. Смысл и назначение истории: пер. с нем. 2-е изд. Москва: Республика, 1999. 527 с.

221. Яцков О. В. Музична культура Криму 1900–1980-х рр. в аспекті регіоніки: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 15 с.
222. Assmann Jan. Es gibt keine wahre Religion <https://philomag.de/es-gibt-keine-wahre-religion/> (дата звернення 09.09.2018.).
223. Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Biblioteca de Autores Cristianos. B.A.C. Madrid, 1946. 1714 p.
224. Hammer-Purgstall. Geschichte der Chane der Krim unter osmanische Herrschaft. Wien, 1856, 258 s.
225. Hitti Phillip, K. History of the Arabs. New York, Macmillan, 1951. 822 p.
226. Jäger Ralf Martin. Janitscharenmusik. Die Musik in Geschichte und Gegenwart (2). URL: <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg15525&v=1.0&rs=id-b82e320c-95a1-edf9-7429-b3d58f439738> (дата звернення 02.09.2019.).
227. Mladenova T. The Orient in Mozart's Legacy. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Heft 22*. Leipzig, 2020. С. 13–25.
228. Mommsen Katharina. Goethe und die arabische Welt. Insel, 1988. 669 s.
229. Mozart Wolfgang Amadeus. Bühnenwerke. Serie II. Werkgruppe 5, band 19: Die zauberflöte. Vorgelegt Gruber und Alfred Orel. Bärenreiter Kassel-Basel-Paris-London 1970, 379 s.
230. Nettl Bruno. Third edition. The Study of ethnomusicology. Thirty-three Discussion. University of Illinois press urbana, Chicago, and Springfield. 560 p.
231. Raju, P. T. Introduction to comparative philosophy. Lincoln: University of Nebraska, 1962. 241 p.
232. Refatov, H. Qъгъm tatar xalq ыrlarъ. Aqmescit: Qъгъm devlet nesriyeti, 1934. 27 s.

233. Wieland Christoph Martin. Dschinnistan oder auserlesene Feen - und Geistermärchen URL: <https://librivox.org/dschinnistan-oder-auserlesene-feen-und-geistermaerchen-by-christoph-martin-wieland/> (дата звернення 10.07.2019.).

НОТОГРАФІЯ

234. Алиев Ф. М. Антология крымской народной музыки. Акъмесджит-Симферополь, 2001. 600 с.

235. Бахшыш И. Къырымтатар халкъ йырлары. Симферополь, 2004. 383 с.

236. Глинка М. Опера «Руслан и Людмила». Москва: Музыка, 1979. 396 с.

237. Мусоргський М. Фортепіанні твори. Ред. В. О. Козлов. Київ: «Музична Україна», 1989. 80 с.

238. Римский-Корсаков Н. Снегурочка, опера (переложение для фортепиано и голосов). Ред. П. Ламм. Москва: Музгиз, 1949. 401 с.

239. Спендіаров А. Крымські ескізи, ор. 9. С. Петербург и Москва: В. Бессель и К°, 1903. 25 с.

240. Шерфединов Я. Звучит хайтарма. Ташкент: Изд. литературы и искусства имени Гафура Гуляма, 1978. 232 с.

241. Rimski-Korssakov. Sheherazade, symphonische suite. Druck: F. M. Geldel. Leipzig, III-18-11. 259 s.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій здобувача за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження

Статті у фахових виданнях, рекомендованих МОН України

1. Младенова Т. Парадигми орієнталізму в музичному мистецтві. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2017. Вип. 18. С. 60–71.
2. Младенова Т. Діалогічні пролегомени культурного ландшафту Криму: український контекст. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса: Астропринт, 2018. Вип. 26. С. 86–99.
3. Младенова Т. Український контекст розвитку музичної культури Криму. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*. Львів, 2018. Вип. 19. С. 20–30.

Статті у фахових виданнях,

включених до міжнародних наукометричних баз

4. Младенова Т. Orient B. A. Моцарта: від алюзії до етико-естетичної стильової моделі. *World Science*. 4(56), vol. 2. Варшава, 2020. С. 14–20.
5. Mladenova T. The Orient in Mozart's Legacy. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig, Heft 22*. Leipzig, 2020. С. 13–25.

Статті в інших виданнях:

6. Младенова Т. Музыкально-исторический процесс в Крыму конца XIX – начала XX столетий. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2010. № 177. С. 176–179.
7. Младенова Т. Семантика востока в симфонических картинах Н. А. Римского-Корсакова. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь, 2011. № 217. С. 136–139.

Відомості про апробацію результатів дослідження

Результати дослідження апробовані автором на таких наукових конференціях:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Пілігрими Криму». Сімферополь, 16-17 жовтня 1999 р. Тема доповіді: «Видатні діячі музичного мистецтва в Криму на початку XX століття». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

2. Міжнародна науково-практична конференція «Крим як перехрестя музичних культур в історії та сучасності». Севастополь, 25-26 квітня 2009 р. Тема доповіді: «Музично-історичний процес в Криму кінця XIX – початку XX століть як зразок перехрестя культур». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація статті);

3. Науково-практична конференція «Теорія та практика викладання професійних дисциплін напрямку “Музичне мистецтво” у вищій школі: традиції та перспективи». Сімферополь, 24 березня 2010 р. Тема доповіді: «Витоки орієнталізму у творчості композиторів Нової російської школи». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

4. Міжнародна науково-практична конференція «Крим як перехрестя музичних культур та сучасні культурологічні процеси». Севастополь, 15-16 жовтня 2010 р. Тема доповіді: «Семантика Сходу в симфонічних картинах М. А. Римського-Корсакова». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація статті);

5. Науково-практична конференція «Крим як перехрестя музичних та художніх культур та сучасні культурологічні процеси». Севастополь, 08 жовтня 2011 р. Тема доповіді: «О. Спендіаров. “Кримські ескізи”». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

6. Міжнародна наукова on-line конференція «Філологія, історія і культура кримських татар: традиції та сучасність». Сімферополь, 14 квітня

2011 р. Тема доповіді: «Кримськотатарські мотиви в музиці російських класиків». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

7. Міжнародні наукові читання «Культура народів Причорномор'я з найдавніших часів до наших днів». Сімферополь, 27-28 квітня 2011 р. Тема доповіді: «М. А. Римський-Корсаков і Крим». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

8. Міжнародна наукова конференція «Філологія, історія і культура кримських татар: традиції та сучасність». Сімферополь, 16 травня 2012 р. Тема доповіді: «Кримський Схід у творчості О. Спендіарова». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

9. Науково-практична конференція «Крим як перехрестя музичних та художніх культур та сучасні культурологічні процеси». Севастополь, 13 жовтня 2012 р. Тема доповіді: «Діалог культур “Схід-Захід”: вектор спрямування». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

10. Міжнародна наукова конференція «Філологія, історія і культура кримських татар: традиції та сучасність». Сімферополь 15 травня 2014 р. Тема доповіді: «Музична іспаністика і Крим». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

11. Міжнародні наукові читання «Культура народів Причорномор'я з найдавніших часів до наших днів». Сімферополь, 16-17 жовтня 2013 р. Тема доповіді: «Діалог культур “Схід-Захід” в музично-історичному процесі». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

12. Міжнародна наукова конференція «Мистецька культура: історія, теорія, методологія». Львів, 24 листопада 2017 р. Тема доповіді: «Український контекст розвитку кримської культури». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація статті);

13. Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність». Одеса, 19-20 квітня 2018 р. Тема доповіді: «Діалог культур на тлі ландшафту Криму». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

14. Засідання музикознавчої комісії Наукового товариства ім. Шевченка, XXIX Березнева наукова сесія. Львів, 22 травня 2018 р. Тема доповіді: «Діалог культур у музичному просторі Криму». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

15. Міжнародна наукова конференція «Event-менеджмент та кітч в полікультурному просторі». Львів, 02-04 грудня 2018 р. Тема доповіді: «Полілог як феномен музичної культури Криму». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

16. «Трансформація музичної освіти: культура та сучасність». Одеса, 30 квітня – 02 травня 2019 р. Тема доповіді: «Феномен творчості Алемдара Караманова». Форма участі: очна (виступ із доповіддю);

17. «Семіосфера культури в просторі сучасності». Львів, 30 вересня – 02 жовтня 2019 р. Тема доповіді: «Орієнт творчості В. А. Моцарта: від алюзії до етико-естетичної моделі». Форма участі: очна (виступ із доповіддю, публікація статті).

Додаток Б

НОТНІ ПРИКЛАДИ

1) М. П. Мусоргський. *Гурзуф. Біля Аю-Дагу* [237, с. 50].

Largo

The musical score is written for piano (pp) and consists of eight measures. The tempo is marked **Largo**. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 4/4. The score is divided into four systems, each containing two staves (treble and bass clef). The first two systems (measures 1-4) feature a continuous triplet pattern in both hands. The third system (measures 5-6) shows a change in the right hand, with the left hand continuing the triplet pattern. The fourth system (measures 7-8) shows the right hand playing chords while the left hand continues the triplet pattern.

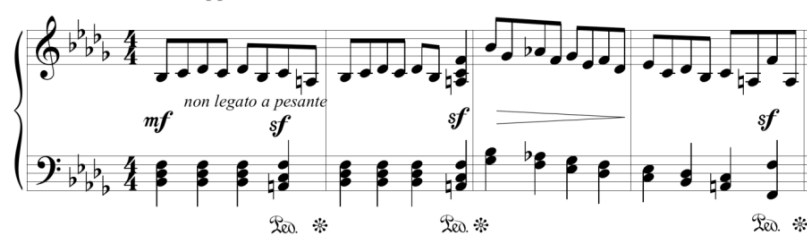
1-а) М. П. Мусоргський. *Гурзуф. Біля Аю-Дагу*. [237, с. 51].

Moderato scherzando leggiero



2) М. П. Мусоргський. *Байдары*. [237, с. 69].

Vivo ma non troppo



3) М. І. Глінка. *Перський хор (опера «Руслан і Людмила»)* [236, с. 179].

Andantino ♩ = 58

Voice

Lo - жит - ся впо - ле мрак ноч - ной,

Piano

pp Archi

3-а) Кримськотатарська нар. пісня «К'алєнин тюрюнде» [235, с. 105].

Allegro moderato

Къа — ле — нинъ тюр — бюн — де мен — даш о — лай дым, къа — ле — нинъ

тюр — бюн — де мен даш о — лай дым, ге — ле — не ге — че — не ёл — даш о —

лай — дым. Ге — ле — не, ге — че — не ёл — даш о — лай дым.

4) М. І. Глінка. *Сцена і арія Ратміра (опера «Руслан і Людмила»)* [236, с. 193].



4-а) М. І. Глінка. *Сцена і арія Ратміра (опера «Руслан і Людмила»)* [236, с. 193].



4-б) М. І. Глінка. *Сцена і арія Ратміра (опера «Руслан і Людмила»)* [236, с. 194].



5) М. І. Глінка. *Лезгінка (опера «Руслан і Людмила»)* [236, с. 187].



6) М. А. Римський-Корсаков. *Арія Весни* (опера «Снігуронька») [238, с. 12].

Andante tranquillo $\text{♩} = 69$

Cl.

p *pp* *pp* *ten.*

7) М. А. Римський-Корсаков. «Шехеразада» [241, с. 3].

Lento ($\text{♩} = \text{♩}$)

Recit.

Flute

Oboe

Clarinet in A

Bassoon

Horn

Harp

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

pp *p* *a. 2* *p* *colla parte* *f* *express.*

Recit.

Lento ($\text{♩} = \text{♩}$)

mf *p* *Cadenza* *ten.*

8) О. Спендіаров. «Кримські ескізи» (ор. 9, ч. 1) [239, с. 3].

Andantino pastorale = 112

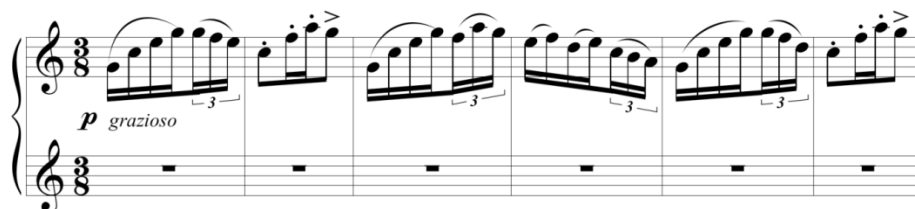


8-а) Кримськотатарська нар. інструментальна *агир-ава* (мелодія гри)
«Ак'мечіт яшлари» [240, с. 165].

$\text{♩} = 72$



9) О. Спендіаров. «Кримські ескізи» (ор. 9, ч. 1) [239, с. 5].



9-а) Хайтарма «Ак'мечит» [240, с. 169].

$\text{♩} = 200$



10) О. Спендіаров. «Кримські ескізи» (ор. 9, ч. 2) [239, с. 9].

Largo $\text{♩} = 42$

10-а) Кримськотатарська нар. пісня «Мен бостанджи дегілім» [240, с. 109].

$\text{♩} = 108$

Мен бос_тан_джи де_ ги_ лим, со_ гъан сач_ мам, а_ са_ бай.

Мен бос_тан_джи де_ ги_ лим, со_ гъан сач_ мам, а_ са_ бай.

11. О. Спендіаров. «Кримські ескізи» (ор. 9, ч. 3) [239, с. 13].

Allegro giocoso $\text{♩} = 126$

11-а) Кримськотатарська нар. долу (мелодія) «Борлу» [235, с. 312].

Moderato, maestoso



12) О. Спендіаров. «Кримські ескізи» (ор. 9, ч. 4) [239, с. 21].



12-а) Хайтарма «К'арасубазар» [234, с. 379].

Sostenuto



Додаток В

ІЛЮСТРАЦІЇ



Гази Герай II (1554–1607). Европейская гравюра 1593 года.

1) *Гази Герай II.*



2) Т. Г. Шевченко. *У хана Шагін-Герая.*



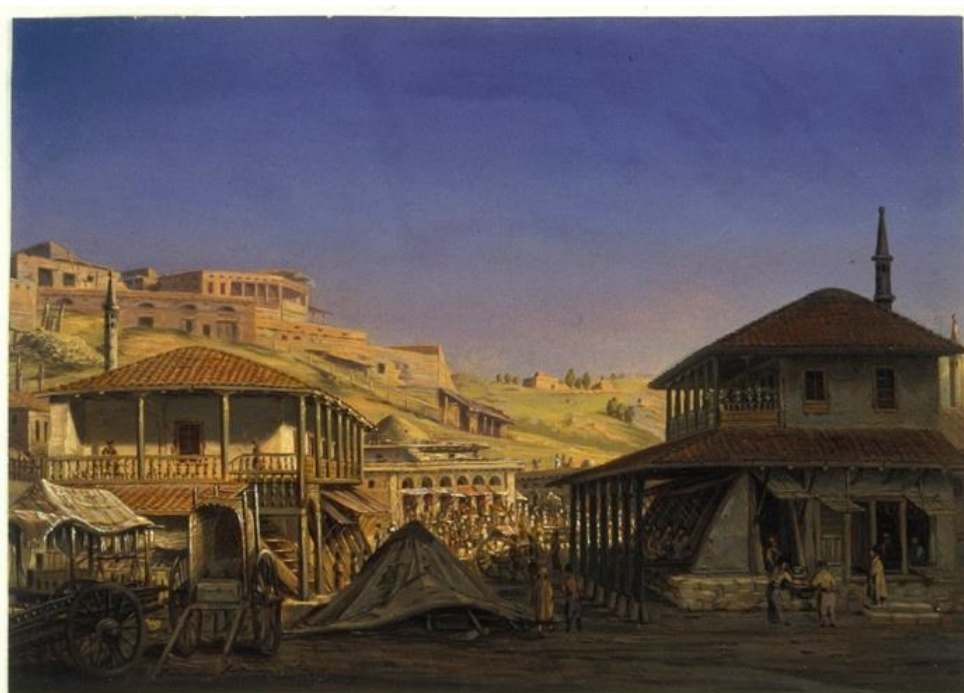
3-3а) А. Шмаков. Пам'ятник Ашику Омеру (м. Євпаторія).



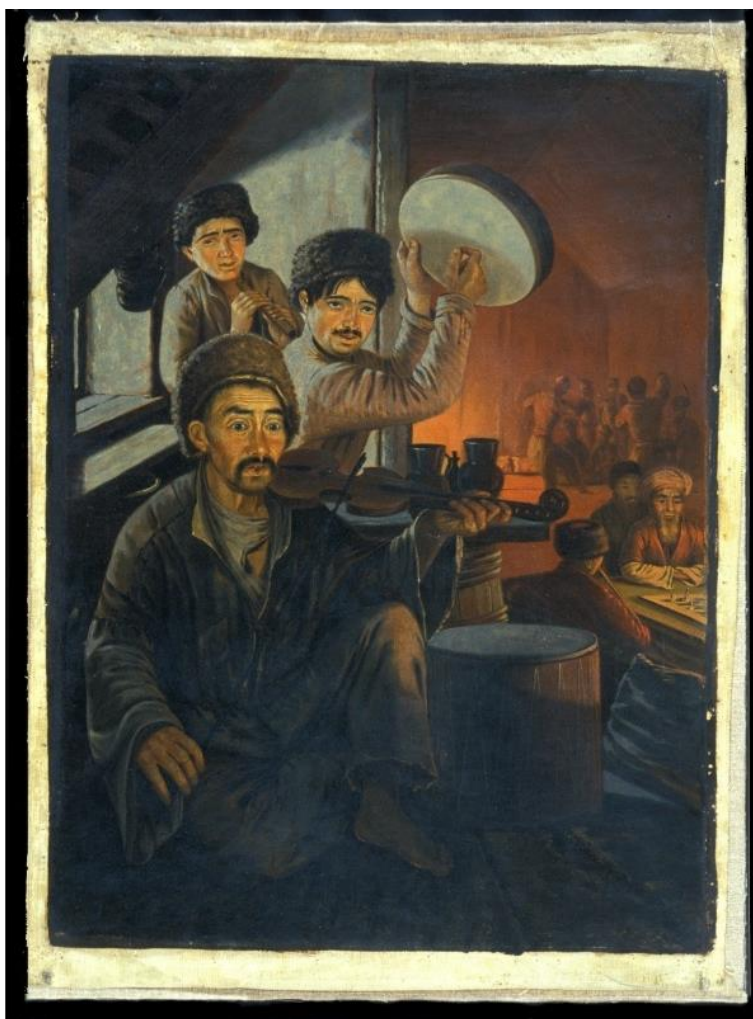
4) Огюст Раффе. Мечеть Ханського палацу.



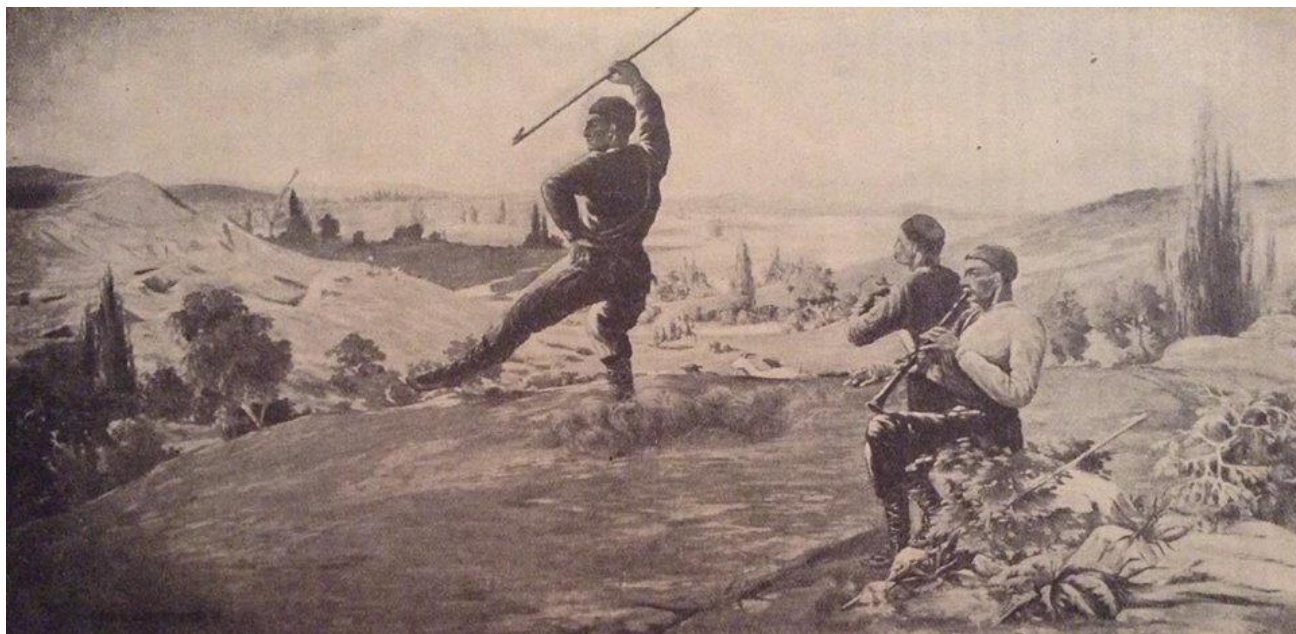
5) Карло Боссолі. Бахчисарай.



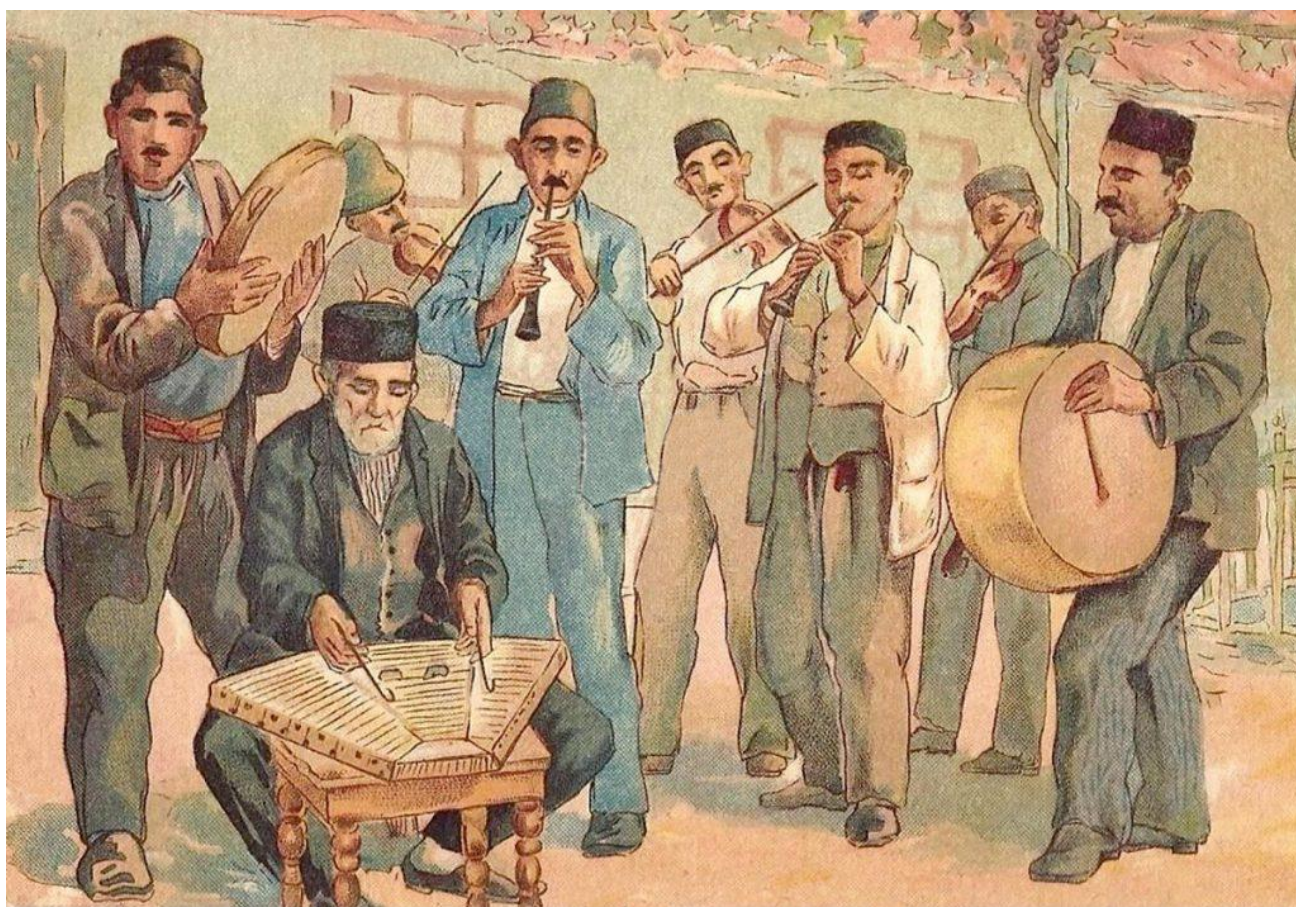
6) Вільгельм Кізеветтер. *Татарська кав'ярня на Бахчисарайському базарі.*



6а) Вільгельм Кізеветтер. *Музиканти – чінгене у татарській кав'ярні.*



7) Абій Ярмухамєдов. *Танець гірського чабана.*



8) Н. К. Жаба. *Кримськотатарський інструментальний ансамбль — чал.*



9) Кримські музики у м. Бахчисарай.



EUPATORIA. — DANSE TATARE A L'OCCASION D'UN MARIAGE.
(Photographie du baron de Baye.)



EUPATORIA. — DANSE TATARE A L'OCCASION D'UN MARIAGE.
(Photographie du baron de Baye.)

10-10а) Жозеф де Бай. На татарському весіллі у м. Євпаторія.



11) Томак Мустафа. На скрипці грає Сєїт-Мємєт. Нізамі Ібрагімов: «Навряд чи хто з кримських татар зможе стримати сльози дивлячись на цю фотографію. Батько, який грає на скрипці, та його маленький син, що танцює Хайтарму. Скромна обстановка 50-х років, це висилка. У цій фотографії є все: і щастя дитини, і радість батька, і сили жити у вигнанні, і навіть віра повернення на Батьківщину, до Криму» (переклад Т. М.).



12) Кримськотатарський ансамбль «Хайтарма».

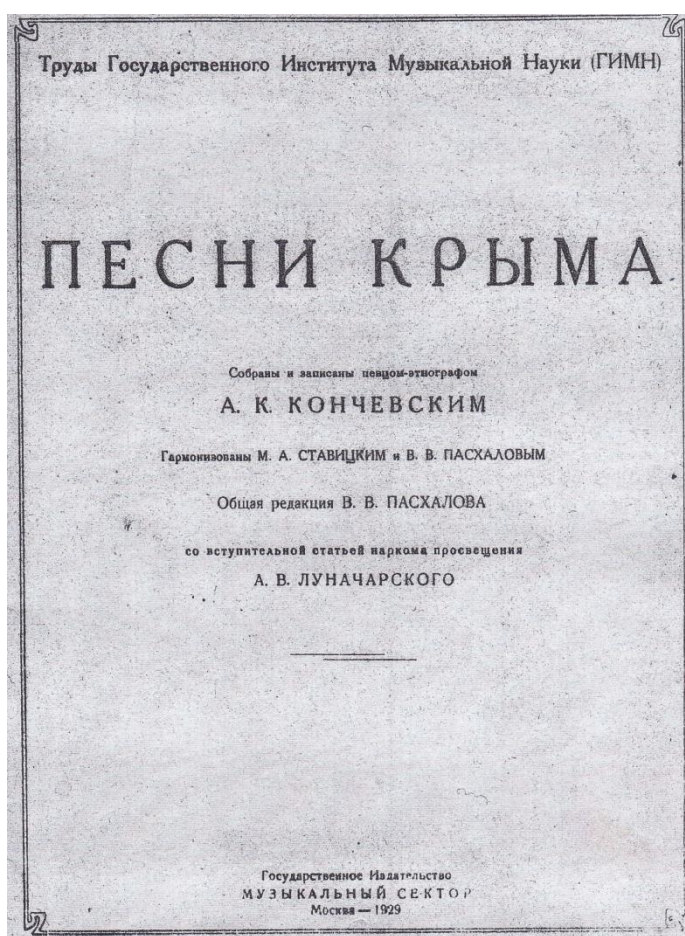


13-13а) Кримськотатарські музиканти (на фото 13а – Джеміль Каріков (третій зліва)).



А. Кончевский записывает посредством фонографа татарскую песнь ховалиста из дер. Улу-узенъ.

14) А. Кончевський за допомогою фонографа записує гру кримськотатарського к'аваліста в селі Улу-Узень.



15) Обкладинка до збірки А. Кончевського «Пісні Криму».



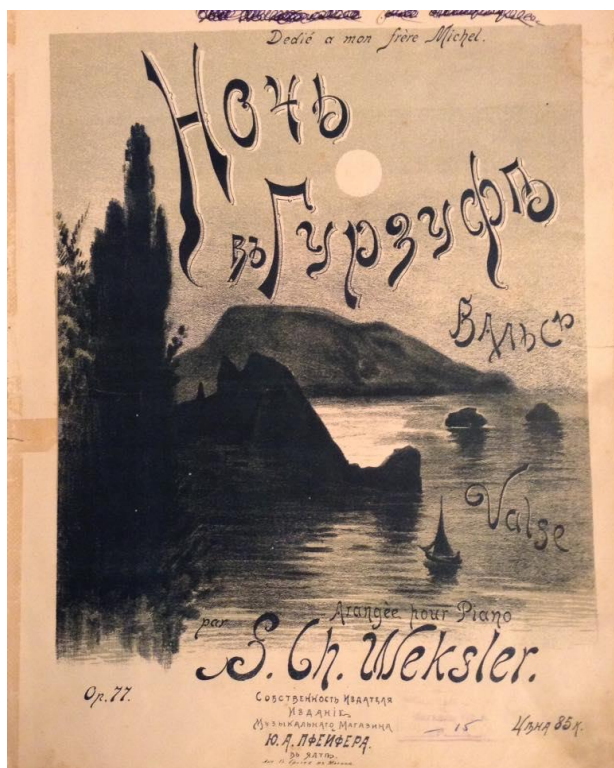
16) Музикант з кеманчею.



17) І. Айвазовський. Автопортрет зі скрипкою (тримає як кеманчу).



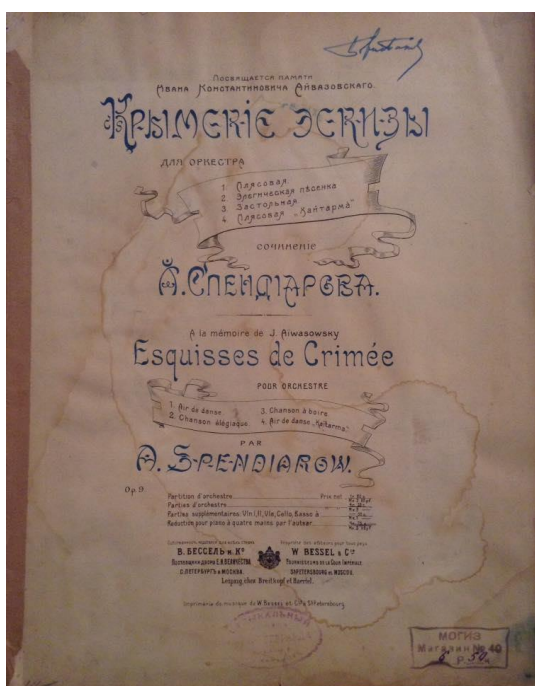
18) І. Айвазовський. Місячна ніч на березі моря в Криму.



19-19а) Обкладинки нотних видань кінця XIX – початку XX століть видавництва Ю. А. Пфейфера.



21) В. С. Асланян. Молодий Олександр Спендіаров у М. А. Римського-Корсакова.



22) Обкладинка партитури 1-ї серії «Кримських ескізів» О. Спендіарова.



23) Олександр Спендіаров.



24) Асан Рефатов з учнями.



25) Климент Квітка.



26) Асан Рефатов.



27) Яг'я Шерфедінов.



28) Ільяс Бахіши.



29) Едем Налбандов.



30) Алемдар Караманов.



31) *Мерзіс Халітова.*



32) *Ельвіра Емір.*



33) *Джеміль Каріков.*

1) *Газі Герай II* (1554–1607). Європейська гравюра 1593 року. Ілюстрація зі збірки Дж. Карікова «Крымскотатарская инструментальная музыка ханского периода», с. 3. Крым. Бахчисарай. Симферополь: Доля, 2007 р.

2) *У хана Шагін-Герая*. Малюнок Т. Г. Шевченка, зроблений у 1841–1842 роках є ілюстрацією до тексту книги «Історія Суворова», в якій розповідається про зустріч Суворова з ханом Шагін-Герасем у Бахчисарайському палаці після введення в Крим російських полків. Шевченко Т. Г. Полное собрание сочинений в 12-ти томах. Київ: Наукова думка, 2003 р., т. 7. Ілюстрація зі с. 83.

3-3а) *Ашик Омер* – пам'ятник кримськотатарському «кобзарю» скульптора А. Шмакова. Фотозображення пам'ятника, який встановлений в сквері біля мечеті Джума-Джамі (Хан-Джамі) у м. Євпаторія в 2004 році. URL: http://krymology.info/index.php/%D0%90%D1%88%D0%B8%D0%BA_%D0%A3%D0%BC%D0%B5%D1%80 (дата звернення 22.12.2019.).

4) *Мечеть Ханського палацу*. Картина французького ілюстратора Огюста Раффе (1804–1860). Зображення з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=389982007740042&set=a.389977797740463&type=3&theater> (дата звернення 22.12.2019.).

5) *Бахчисарай*. Картина італійського художника Карло Боссолі (1815–1884). Зображення з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=389982144406695&set=a.389977797740463&type=3&theater> (дата звернення 22.12.2019.).

6) *Татарська кав'ярня на Бахчисарайському базарі*. Картина німецького художника та етнографа Вільгельма Кізеветтера (1811–1865), зроблена у 1845–1847 роках. URL: [https://art.mirtesen.ru/blog/43764628588/Nemetskiy-hudozhnik-Vilgelm-Kizevetter-\(1811-1865\)](https://art.mirtesen.ru/blog/43764628588/Nemetskiy-hudozhnik-Vilgelm-Kizevetter-(1811-1865)) (дата звернення 21.12.2019.).

6а) *Музиканти – чінгене у татарській кав'ярні*. Картина німецького художника та етнографа Вільгельма Кізеветтера URL: [https://art.mirtesen.ru/blog/43764628588/Nemetskiy-hudozhnik-Vilgelm-Kizevetter-\(1811-1865\)](https://art.mirtesen.ru/blog/43764628588/Nemetskiy-hudozhnik-Vilgelm-Kizevetter-(1811-1865)) (дата звернення 21.12.2019.).

7) *Танець гірського чабана* (1933 р.). Картина кримськотатарського художника Абія Ярмухамєдова (188?–1937). Зображення з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1750635048341391&set=a.389977797740463&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

8) *Кримськотатарський інструментальний ансамбль – чал*. Картина російської художниці Н. К. Жаба (1895–1942), використана як малюнок на поштівці 1930 року. З архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1001361069935463&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

9) *Кримські музики у м. Бахчисарай* (1930-ті роки). Фотозображення з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1001361033268800&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

10-10а) *На татарському весіллі у м. Євпаторія*. Фото французького мандрівника, історика, етнографа – барона Жозефа де Бая (1853–1951). З архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1412232948848271&set=a.1379996792071887&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

11) *На скрипці грає Сеїт-Мемет*. Фото зробив Томак Мустафа за часів депортації (1950-ті роки). З архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3065248063546743&set=a.2627734070631480&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

12) *Кримськотатарський ансамбль «Хайтарма»* (1960-ті роки). Фото з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=2274510429287181&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

13-13а) *Кримськотатарські музиканти* (14-історичне та 14а-сучасне фото). Фотозображення. URL: <https://www.facebook.com/crimeantatarsmusic/> (дата звернення 21.12.2019.).

14) *А. Кончевський за допомогою фонографа записує гру кримськотатарського к'аваліста з села Улу-Узень* (неподалік від Алушти). Фото – ілюстрація до очерка А. Кончевського «В татарському аулі» зі с. 116 журналу «Всемирный следопыт» № 10. Москва: ЗИФ, 1929 р.

15) *Обкладинка до збірки А. Кончевського «Песни Крима»*. Москва, 1929 р.

16) *Музикант з кеманчею*. Поштівка з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3325480734190140&set=pb.100001847379188.-2207520000..&type=3&theater> (дата звернення 21.12.2019.).

17) *Автопортрет зі скрипкою* І. Айвазовського. URL: <http://i-aiwazovsky.ru/books/item/f00/s00/z0000007/st024.shtml> (дата звернення 21.12.2019.).

18) *Місячна ніч на березі моря в Криму*. Картина І. Айвазовського (1852 р.). Государственный Русский музей, Санкт-Петербург. Фотозображення. URL: [http://aria-art.ru/0/N/Noch%20v%20Krymu%20\(I.%20Ajvazovskij\)/1.html](http://aria-art.ru/0/N/Noch%20v%20Krymu%20(I.%20Ajvazovskij)/1.html) (дата звернення 23.12.2019.).

19-19а) *Обкладинки нотних видань кінця XIX – початку XX століть видавництва Ю. А. Пфейфера*. З архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1387665214638378&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 23.12.2019.).

20-20а-20б-20в) *Обкладинки нотних видань кінця XIX – початку XX століть різних видавництв*. З архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1387665214638378&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 23.12.2019.).

21) *Молодий Олександр Спендіаров у М. А. Римського-Корсакова*. Картина створена вірменським художником В. С. Асланяном у 1953 році. URL: <https://www.armmuseum.ru/news-blog/2017/11/1/-> (дата звернення 22.12.2019.).

22) *Обкладинка партитури I-ї серії «Кримських ескізів» О. Спендіарова* (видавництво В. Бессель і К, 1903 р.). З архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1848596468545248&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 22.12.2019.).

23) *О. Спендіаров у 1897 році*. Фотозображення з монографії Г. Тігранова «Александр Афанасьевич Спендиаров», після с. 32. Москва: Музыка, 1971 р.

24) *Асан Рефатов з учнями*. Фотозображення. URL: <https://ru.krymr.com/a/27424280.html> (дата звернення 21.12.2019.).

25) *Климент Квітка*. Фотозображення. URL: <https://m.day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya-osobistist/neznayomiy-znayomec-kliment-kvitka> (дата звернення 23.12.2019.).

26) *Асан Рефатов*. Фотозображення. URL: <https://www.slideshare.net/elibgaspra/ss-15696633> (дата звернення 23.12.2019.).

27) *Яг'я Шерфедінов*. Фотозображення з архіву Нізамі Ібраїмова. URL: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3326943434043870&set=a.1001360676602169&type=3&theater> (дата звернення 15.05.2020.).

28) *Ільяс Бахиши*. Фотозображення. URL: <https://www.slideshare.net/elibgaspra/ss-19564295> (дата звернення 07.05.2020.).

29) *Едем Налбандов*. Фотозображення. URL: <https://www.crimeantatars.club/culture/music/edem-nalbandov-kompozitor-vyzhivshij-na-lesopovale> (дата звернення 20.06.2020.).

30) *Алемдар Караманов*. Фото з архіву доньки композитора – Крістіни Караманової.

31) *Мерзіє Халітова*. Фотозображення. URL: <https://avdet.org/ru/2010/02/08/merzie-halitova-zacharovala-kievlyan-svoej-muzykoj/> (дата звернення 11.06.2020.).

32) *Ельвіра Емір*. Фотозображення зроблено з відео «Эльвира Эмир рассказывает о депортации языком музыки». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SKNC49hBnlM> (дата звернення 12.06.2020.).

33) *Джеміль Каріков*. Фото з архіву композитора.