

8. Некрасова Н. Симфонія-спогад [Текст] / Н. Некрасова // Музика. — 1975. — № 2. — С. 10.

9. Осадча В. М. І. С. Польський — фундатор кафедри українського народного співу та музичного фольклору [Текст] / В. М. Осадча // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. М-ли міжнар. наук.-теор. конф., 3–4 квіт. 2008 р. / Харк. держ. акад. культури — Харків : ХДАК, 2008. — С. 110—111.

10. Очеретовська Н. Критерії творчого пошуку [Текст] / Н. Очеретовська // Музика. — 1976. — № 2. — С. 3—5.

11. Польская И. И. Деятельность И. С. Польского в культурном контексте эпохи [Текст] / И. И. Польская // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди : М-ли міжнар. наук.-теор. конф., 3–4 квіт. 2008 р. / Харк. держ. акад. культури. — Харків : ХДАК, 2008. — С. 75—76.

12. Польский И. С. Из мемуаров [Текст] / И. С. Польский // Истоки. — № 9. — Харків, 2001. — С. 116—127.

13. Семейный архив И. И. Польской.

14. Смаглій Г. Теремку півста! [Текст] / Г. Смаглій // Слобідський край. — 2001. — 6 січня.

УДК 78.03 : 78.071(477.54)“19”

Марина Бевз

ТВОРЧА ТА МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ Ф. Ф. БОГДАНОВА У СПОМИНАХ В. Т. БОРИСОВА. ПОРТРЕТ В ПОРТРЕТІ

Метою даної статті є введення в науковий обіг одного з останніх рукописів¹ видатного українського композитора Валентина Тихоновича Борисова (1901–1988). Цей архівний матеріал містить творчий портрет його сучасника і товариша, композитора та диригента Федора Федоровича Богданова (1904–1981). Разом з тим, у рукописі детально, як би «зсередини», висвітлюються неповторні часи бурхливого розвитку

¹ Текст рукопису російською мовою, розміщений в додатку до даної статті, має орфографію та пунктуацію В. Т. Борисова. Нерозбірливі слова та знаки пунктуації взяті автором статті в квадратні скобки.

музичної культури Харкова – першої столиці України. Ознайомлення з текстом рукопису широкого загалу музикознавців та шанувальників українського музичного мистецтва дозволить не тільки розширити уявлення про особистість Ф. Ф. Богданова, а й уточнити відомості про розвиток професійного музичного мистецтва означеного часу, простежити в деталях процес будівництва творчих спілок в Україні.

Рукопис був знайдений серед особистих речей Борисова, що залишилися в кімнаті-музеї композитора, створеної ще за життя його вдови Галини Олександрівни Тюменєвої у квартирі, де славетне подружжя мешкало протягом багатьох років. Документ був переданий автору статті для вивчення та опрацювання. Рукопис датований 8. II. 1988 р. – останнього року життя Борисова. Пожовтілі аркуші паперу «у клітинку» (формату А4) розкреслені жирними, широкими лініями – Валентин Тихонович вже майже нічого не бачив, писав практично «навпомацки». Безліч правок, уточнень свідчать про те, що митець наполегливо удосконалював текст.

Чому для тяжко хворого В. Т. Борисова, фактично за декілька місяців до смерті, було настільки важливим згадати Ф. Ф. Богданова? Чому так наполегливо він прагнув як найповніше передати власні враження, емоції, відчуття, пов'язані з особистістю митця та тими подіями, що їм довелося пережити разом? Відповідь криється в останніх рядках рукопису: «...про найголовнішу художню пам'ятку тієї епохи – творчість композиторів Харкова, крім монументальної праці Г. О. Тюменєвої про Коляду, ніяких робіт немає. Якщо знайдеться такий сміливець, який не злякається поринути в ці недосліджені хащі, то я впевнений, що творчість та музично-громадська діяльність Федора Федоровича Богданова в період 20–30-х років, як і наступні його твори, знайдуть достойне місце в історії української музичної культури» [див. *Додаток*]. На нашу думку, саме цією метою, сподіваючись на зацікавлених та неупереджених дослідників творчості харківських композиторів тих яскравих, славетних в історії Харкова часів, керувався Валентин Тихонович, згадуючи Ф. Ф. Богданова².

² Богданов Ф. Ф. (1904–1981) – український композитор, піаніст, диригент. У 1919–1921 рр. навчався у музичному училищі Харківського відділення РМТ (у Ф. С. Акименка), у 1928–1930 – Харківському музично-драматичному інституті. У його творчому доробку: симфонічна «Святкова увертюра» (1950), сюїта-поема

Рукопис надає можливість не тільки побачити «очима очевидця» творче життя в Україні першої половини ХХ ст., але й уявити масштаб особистості самого Борисова: його освіченість, блискуче володіння словом, яскравий полемічний дар, та, разом з тим, добрий гумор і легку людську вдачу. В безцінному, з точки зору історика, документі спогадам про 1920–30-ті рр. – найяскравіші та, разом з тим, найскладніші для Харкова часи – належить центральне місце. Бурхлива енергія столичного Харкова буквально полонила Борисова – уродженця невеличкого Богодухова: творчий підйом проходив у всіх сферах життя і був, насамперед, продуктом активності широких верств населення. Нова влада в перші роки свого існування мала широку підтримку пробуджених революцією мас: розвиток економіки, освіти, науки, культурне будівництво вражали своїми масштабами та перспективами. Харків був індустріальним серцем України – розбудовувалися такі промислові гіганти, як ХТЗ, ХПЗ, ХЕМЗ³. Статус столиці України вимагав відповідного архітектурного оформлення. Енергійна, смілива духовна сутність міста породжувала авангардні архітектурні рішення: символом індустріального Харкова став Держпром – «інтернаціональна споруда без прикрас» (за визначенням керівництва держави), що був втіленням естетики конструктивізму⁴.

Насиченим було літературне життя міста. Численні літературні угруповання – «Молодняк», «Авангард», «Нова генерація» – видавали свої журнали або альманахи, на сторінках яких не тільки точилася гостра дискусія про шляхи розвитку літератури, а й вирішувались політичні питання стосовно подальшого розвитку України. У пристрасній полеміці щодо шляхів розбудови новітньої української літератури та нової України брали участь майбутні метри українського мистецтва: М. Хвильовий, О. Довженко, П. Панч, В. Еллан-Блакитний та ін. У ці часи в Харкові

«1905» (1955), поема «Гомоніла Україна» (1959), Фантазія на 2 українські теми для фортепіано та симфонічного оркестру (1964), музика до драматичних вистав.

³ Харківський тракторний завод, Харківський плитковий завод, Харківський електромеханічний завод.

⁴ Загалом численні дослідники архітектурного середовища визначають Харків як музей конструктивізму під відкритим небом.

виходили 61 український та 12 російських журналів. Перелічити всіх письменників, талант яких розкрився і змужнів у Харкові, неможливо. Ніколи ані до, ані після цих років у місті не мешкало стільки яскравих особистостей: літератори Ю. Яновський, Ю. Смолич, В. Сосяра, П. Тичина, М. Островський, О. Вишня; науковці Д. Багалій, М. Сумцов, Ф. Шміт, А. Йоффе, Д. Іваненко, Л. Ландау, О. Лівшиць; музиканти С. Богатирьов, М. Пільстрем, М. Малько та ін. До Харкова приїздили М. Горький, В. Маяковський, А. Барбюс, Т. Драйзер, С. Есенін, О. Мандельштам, О. Толстой, М. Волошин, М. Зощенко, С. Прокоф'єв.

Унікальним було театральне життя Харкова. З 1923 по 1926 рр. у місті працював український драматичний театр ім. І. Франка, а з 1927 р. – діяли вже 4 українських театри: «Веселий пролетар», «Народний», «Театр для дітей», «Березіль» (Леся Курбаса хвилювала «провінційна ізоляція» [2, с. 60] створеного ним у 1922 р. у Києві «Березіля», тому, коли у 1926 р. керівництво республіки прийняло рішення про надання «Березілю» статусу центрального українського театру та запросило його у Харків, Курбас із задоволенням погодився). З цим театром мали тісний зв'язок літератори, які своєю творчістю визначили шляхи розвитку української драматургії: на його сцені побачили світ п'єси М. Куліша, О. Винниченка, О. Корнійчука; яскравими спробами синтезу кінодраматургії та літератури були «Арсенал», «Земля» і «Аероград» О. Довженка. Харків'яни мали змогу спілкування з видатними майстрами театральної сцени Н. Ужвій, А. Бучмою, Д. Мілютенком, М. Крушельницьким, І. Мар'яненком та ін. У Харківському драматичному театрі під керівництвом М. Синельникова почався творчий шлях К. Шульженко; відомий композитор І. Дунаєвський, актор М. Бернес пов'язують початок свого творчого життя саме з театрами Харкова. Взагалі Харків 1920-х називали «театральною Меккою».

У післяреволюційні роки Харків переживає справжній «музейний бум»: у місті було створено понад 20 музеїв, серед яких – Музей українського мистецтва, Музей Слобідської України, перший у світі Музей походження людини, перший в Україні Театральний музей. Перелік того, що можна назвати «першим» або «уперше» стосовно Харкова, є невичерпним.

Беззаперечним є твердження про унікальність досягнень науковців столичного Харкова, особливо у галузі хімії, фізичної хімії та фізики. Створення у 1928 р. за ініціативою академіка А. Йоффе Українського фізико-технічного інституту (УФТІ) відкрило нову еру розвитку фізики у світі: ідея протонно-нейтронної моделі ядра належить харків'янину – професору Д. Іваненку; перша у Радянському Союзі кріогенна лабораторія створена у Харкові; розщеплення ядра літію прискореними протонами здійснили харківські науковці. Розвитку досліджень з ядерної фізики сприяли розробки Л. Ландау, який також працював у Харкові.

У 1920–1930-ті рр. нагальною потребою стало підвищення освіти, що відповідало прагненням широких верств населення, особливо молоді. Жага до знань завжди вирізняла молодь, тому після громадянської війни Харківський університет, де викладали найкращі науковці того часу, «був заповнений талановитими неофітами, сповненими могутнім бажанням “вчитися, вчитися, вчитися” та прагненням до великої світової науки та культури» [3, с. 142]. Вишукана інтелігентність у поєднанні з наївним ентузіазмом стала притаманна харків'янам різних поколінь. «Наївний ентузіазм» може бути ключовим словосполученням для розуміння настроїв соціуму того часу.

Саме тієї доби у Харкові зростала нова українська культура. Революційні настрої, очікування позитивних змін повною мірою відбивалися у тогочасному мистецькому житті, робили його суперечливим і строкатим, але дуже привабливим та яскравим. Палкі дискусії щодо шляхів розвитку українського музичного мистецтва – характерна особливість медіапростору України 1920–1930-х рр. XX ст. Саме у Харкові – на той час столиці нової України, – а не в дещо патріархальному Києві відбувалась справжня боротьба різних мистецьких угруповань за єдине, на їх думку, вірне визначення місця та ролі мистецтва у житті суспільства. Ніколи раніше й ніколи у майбутньому творча діяльність не повинна була так безпосередньо і, так би мовити, агресивно позиціонувати себе. Вимоги партійного керівництва держави до «пролетарського змісту» творчості були приводом для палкої полеміки щодо загальних напрямків діяльності, «масовізму» та «індивідуалізму» в творчості, проявів революційної та буржуазної «непманської» ідеології, шляхів

використання фольклорних джерел у професійній музиці. «Музика – масам!» – головне завдання, на вирішення якого повинні були спрямувати зусилля творчі працівники. Зрозуміло, що мова музики більш нейтральна, ніж, скажімо, літератури, однак і в цій сфері відбувалися революційні зміни, палали пристрасті, у пилу полеміки стверджувалася нова ідеологія підпорядкування індивідуального колективному, загальному, ідеологія служіння новому «споживачу творчого продукту» – народній масі, що вже продемонструвала свої величезні руйнівні можливості і нагально потребувала «настройку позитивом», нівелювання агресії, виховання, гармонізації енергії. «Провідною тенденцією періоду, що розглядається, уявилося занурення творчої індивідуальності в море збуреної масової стихії» [4, с. 17].

Докази цього твердження ми знайдемо на сторінках рукопису В. Борисова. Розповідаючи про Ф. Богданова, В. Борисов живо та емоційно описує соціально-культурну ситуацію того часу, визначаючи її терміном «музичний фронт». В. Борисов та Ф. Богданов були одnodумцями в оцінці творчої та музично-громадської, просвітницької роботи керівництва мистецькими організаціями того часу, наголошували на невідповідності цієї роботи потребам суспільства. Їх погляди щиро поділяли товариші по «композиторському цеху» М. Коляда, К. Богуславський, А. Дашевський. Виступи у пресі цього колективу одnodумців, що у 1928 р. об'єдналися в АРКУ⁵, за висловом Борисова, мало ефект «бомби, що розірвалась»⁶. До складу новоствореної мистецької організації увійшли молоді композитори – учні фундатора харківської композиторської школи С. Богатирьова. В. Борисов неодноразово вказував на величезний вплив творчої особистості С. Богатирьова на формування своїх життєвих і творчих принципів [1]. Блискучий професіонал, вимогливий викладач, глибоко принципова та порядна людина – таким згадував свого професора В. Борисов. У класі С. Богатирьова студенти не тільки оволодівали секретами

⁵ Асоціацію Революційних Музикантів України.

⁶ З повним текстом статті «Де згода в сімействі», згаданої В. Борисовим, а також з іншими статтями митця в провідних періодичних виданнях того часу можна ознайомитись в архіві В. Т. Борисова та Г. О. Тюменєвої, що зберігається в Музично-театральній бібліотеці ім. К. Станіславського м. Харкова.

композиторської майстерності, знайомилися з великою кількістю нових сучасних творів, а й мали у його особі яскравий приклад гідного служіння обраній справі. Цікаво, що у споминах про Ф. Богданова Валентин Тихонович називає жорсткі ідеологічні «війни» щодо устрою мистецької справи в Україні «потасовками» та наголошує, що С. Богатирьов «ніякої участі у цих “потасовках” не брав».

«Револьюційні настрої» в музичному мистецтві того часу вирували не тільки в Харкові. Із захопленням В. Борисов розповідає про творчі контакти з молодими композиторами Москви та Ленінграду, участь в роботі Всеросійської музичної конференції, на якій, зокрема, з доповіддю виступав А. Луначарський, конференції по теорії ладового ритму професора Б. Яворського тощо. Оживляють розповідь спомини про різні курйозні випадки, що траплялися з Борисовим та Богдановим під час цих відряджень.

Але молоді митці не тільки займались полемікою щодо устрою музичної справи, а й, головне, створювали музику, яка дуже подобалась і виконавцям, і слухачам: «...виразна музика вокальних творів Богданова завжди звучала в концертах, по радіо, на літературно-музичних зустрічах тощо» – згадує в рукописі В. Борисов [див. *Додаток*]. «Щира дружба», що пов'язувала Борисова та Богданова «довгі роки» [там само], ґрунтувалася не стільки на радикальних поглядах, скільки на спільному захопленні «вітчизняною музикою, особливо Мусоргським» [там само]. Спільне музикування, спільні роки навчання, виступи в чисельних концертах, робота в театрі та на радіо міцно об'єднали музикантів.

В. Борисов розповідає не тільки про життєвий та творчий шлях Ф. Богданова, його досягнення та невдачі, про події мистецького життя, що їм довелося пережити разом. Цей рукопис, що сьогодні стає відомим читачеві, у певному сенсі є «портретом в портреті». Згадуючи Ф. Богданова, він згадує себе, ті енергії середовища, що надали міць його таланту, сповнили життєдайною силою його музику.

Висновок. Таким чином, введення в науковий обіг рукопису В. Борисова дозволить привернути увагу широкого загалу музикознавців, шанувальників українського музичного мистецтва до творчого спадку композитора й диригента Ф. Богданова як представника харківської композиторської школи; уточнити окремі

факти життя та творчості митця; одержати додаткову персоніфіковану інформацію про соціокультурну ситуацію в Харкові – столиці України в 20–30 рр. XX ст.; відчуті чарівливості особистості самого В. Борисова – його освіченості, блискуче володіння словом, добрий гумор та легку людську вдачу.

* * *

ДОДАТОК

Валентин Борисов

Богданов Ф. Ф.

Федор Федорович Богданов – один из талантливых композиторов, начало творческой и музыкально-общественной деятельности которого относится к первым годам бурного развития и становления молодой советской украинской музыки.

Долгие годы меня и Федора Федоровича связывала искренняя дружба, возникшая на почве нашей общей любви к отечественной музыке (в особенности к Мусоргскому) и весьма радикальных взглядов на состояние, как в то время говорили, «музыкального фронта» на Украине. Встречались мы с Федором довольно часто. Наша дружба крепла по мере возрастания обоюдного интереса к событиям музыкальной жизни Харькова.

Познакомились мы [в] 1922 году в консерватории на вступительном экзамене по фортепиано. Я по своей провинциальной неосведомленности думал – чтобы стать композитором, прежде всего надо получить пианистическое образование. О том [,] как я держал экзамены [,] можно было бы написать юмористический рассказ. Скажу только, что на фортепианный факультет меня не приняли, но поскольку я на экзамене сыграл свое сочинение, то был направлен комиссией на композиторский факультет к проф. Богатыреву. Здесь тоже пришлось держать экзамены по теории музыки и сольфеджио. Богданов же довольно бойко сыграл экзаменационную программу и был принят на первый курс.

Встречались мы с Федором довольно часто. Наша дружба крепла по мере возрастания обоюдного интереса к событиям музыкальной жизни Харькова, тогдашней столицы Украины. Наши разговоры во время свиданий невольно сводились к острой критике творческой и музыкально-общественной работы наших столичных деятелей культуры, а также руководимых ими учреждений (журнал «Радянська музика», Высший музыкальный комитет, издатель-

ство Музыкального общества им. Леонтовича и т. д.). В своих взглядах мы были не одиноки, их разделяли многие харьковские композиторы, главным образом[,] молодежь. К концу 1928 года постепенно организовалась довольно большая группа композиторов – членов О-ва им. Леонтовича, весьма критически относившихся к современной музыкальной жизни. Назревал, выражаясь астрономическим термином, «Большой взрыв».

К этому времени относится и получение Богдановым и мною первого авторского гонорара за свои сочинения. А дело было так. Кому-то из композиторов старшего поколения (С. П. Дремцов, Л. Л. Лисовский, Б. И. Новосадский) каким-то культурно-просветительским учреждением была заказана музыка к либретто детской оперы. К этой работе была привлечена и композиторская молодежь, в том числе Богданов и я. Расчет был произведен по количеству написанных страниц музыки. Сколько пришлось на долю Федора, я не помню, а я получил 12 р. 50 к., и в то время твердой золотой валюты это было не так уж и мало. На радостях мы вдвоем – к нам присоединился еще один молодой композитор Александр Дашевский – наняли частный открытый автомобиль (их стоянка была тогда на площади Розы Люксембург) и с шиком промчались по Сумской в городской парк им. Горького, сытно пообедали, а на следующий день тоже вдвоем, но уже вместо Дашевского был наш общий друг Федор Моисеевич Соболев, известный в Харькове хормейстер и зав. Сектором Госиздата Украины, с новенькими чемоданами, купленными за тот же гонорар, отправились в гости к моей маме в Богодухов. Там Федя познакомился с подругой моего детства и юношества Ларисой Леонтьевной Громовой и вскоре женился на ней.

Жил он тогда во втором доме от угла площади Руднева и Московского проспекта по правой стороне. Еще до женитьбы Федора я частенько заглядывал к нему, мы музицировали, особенно нам нравилось играть на ф-но в 4 руки. Не раз мы выступали в качестве фортепианного дуэта у знакомых на вечеринках. Наш репертуар состоял из увертюры к «Эгмонту» Бетховена, увертюры Литольфа «Робеспьер», «Триумфального марша» Грига, его же сюиты из музыки к «Пер Гюнту». Из русской классики мы с большим увлечением исполняли «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, 1-ю симфонию Калинникова. На дипломном экзамене по композиции мы с Федей исполнили в 4 руки мою симфоническую поэму «Кармелюк».

В эти годы Богданов увлекался вокальной музыкой, много писал романсов. Его особенно привлекала поэзия Василия Блаkitного (Эллана). На его

стихи он написал несколько популярных в то время романсов «Юний лад», «Удари молота і серця» и др. Тогда же был написан прекрасный романс на слова Тычины «Як упав він з коня», а позднее – романс «О деле 96-ти» на слова Маяковского. Был написан им и тогда же напечатан хор с ф-но «У поході за врожай».

У харьковских исполнителей того времени был огромный интерес к молодой советской украинской музыке. Профессиональные хоры, струнные квартеты им. Вильома и им. Леонтовича, певцы в концертах филармонии и на радио стремились расширять, обновлять свой репертуар за счет современной украинской музыки. Естественно[,] что свежая, искренняя, выразительная музыка вокальных сочинений Богданова всегда звучала в концертах, по радио, на литературно-музыкальных встречах и т. д. Ни один из концертов не проходил без внимания прессы; были случаи [,] когда на один и тот же концерт появлялось одновременно две-три рецензии в разных газетах. Напр., на тематический концерт «Соціалістичне будівництво в пісні» было опубликовано 3 рецензии за подписями Сігурда, Коваля и Ткаченко.

К концу 1928 [года] в музыкальной атмосфере Харькова ясно ощущалась необходимость каких-то перемен, реформ. Переименование Музыкального общества им. Леонтовича во «Всеукраїнське товариство революційних музик» – ВУТОРМ – никаких изменений в музыкальную действительность не внесло. Почти стихийно возникла инициативная группа по созданию новой композиторской организации – Ассоциации революционных композиторов Украины – АРКУ. В нее вошли композиторы Богуславский, Богданов, Борисов, Коляда и Дашевский.

Когда количество отрицательных фактов в работе музыкальных учреждений и их руководителей достигло, так сказать, «критической массы» – произошел взрыв: в газете «Комсомолец України» от 7-го декабря 1928 года на основании собранных нами материалов была напечатана разгромная статья под заголовком «Де згода в сімействі...» за подписью О. Мак. Это был псевдоним Александра Лейна, будущего режиссера ТРОМа – «театра робітничої молоді». С кем бы нам потом ни пришлось говорить, все в один голос утверждали, что статья произвела впечатление «разорвавшейся бомбы». В этой статье подвергалась резкой и нелицеприятной критике деятельность Высшего Музыкального Комитета Наркомпроса Украины и его председателя, композитора Филиппа Емельяновича Козицкого, занимав[шего] в то время все ключевые руководящие

должности в государственных и общественных музыкальных учреждениях. Инспектор музыкального отдела Наркомпроса Украины, председатель Высшего музыкального комитета, главный редактор 2-х журналов – «Музыка» и «Музыка массам», председатель правления ВУТОРМа, член правления «Українського товариства драматургів і композиторів (УТОДіК), член правлений, консультант и т. д. многих организаций, лектор в Харьковском Муз.-драм. институте, и так далее и тому подобное.

Естественно, что критический огонь статьи «Де згода в сімействі...» был направлен на руководителей учреждений, в которых процветали бездельность, волокита, безалаберность, отсутствие свежей инициативы, бездушное отношение к композиторской молодежи, отсутствие массовой музыкальной работы и так далее. Обо всем этом и еще о многом отрицательном в музыкальной жизни того времени с горечью и возмущением писалось в газете «Комсомолец України».

Через 6 дней, 13-го декабря, в той же газете было напечатано наше «Письмо в редакцию», которому предшествовал комментарий редакции – «Лід рушив: композитори стверджують факти, наведені в статті О. Мака “Де згода в сімействі...”». Треба організувати диспут про стан та шляхи нашої музичної роботи».

В письме мы выражали редакции полное удовлетворение и большую благодарность за то, что газета первая, и пока что единственная, подняла вопрос о неблагополучии на музыкальном фронте. В этом же письме мы заверили редакцию, что в случае надобности подтвердим все факты, приведенные в статье, документально. Далее следовали подписи: 1 Бюро инициативной группы АРКУ – Богуславский, Богданов, Борисов, Коляда, Дашевский. Так закончился первый этап нашей борьбы за оздоровление музыкальной атмосферы Харькова.

Возникла новая композиторская организация АРКУ, в состав которой вошла главным образом композиторская молодежь – выпускники класса композиции проф. С. С. Богатырева, сам он никакого участия в этих «потасовках» не принимал. Но не прошло и года, как музыкальная общественность Харькова стала свидетелем новых событий.

В июне 1929 года Богданов и я получили командировку в г. Ленинград на первую Всероссийскую Музыкальную конференцию, где слушали доклад Луначарского и ряд интересных выступлений. К этому времени в ряды Российской Ассоциации Пролетарских Музыкантов (РАПМ) – влилась мощная

группа молодых композиторов – участников так наз. «Проколла» (производственного коллектива студентов-композиторов Московской консерватории. Это были Давиденко, Белый, Шехтер, Коваль, Чемберджи, Рязов, Левина и др. Возглавлял РАПМ музыковед Лебединский. За несколько дней нашего пребывания на конференции мы ознакомили рапмовцев с положением музыкальных дел на Украине. Многие наши болезненные проблемы волновали и москвичей. Это сблизило нас и все они в один голос настаивали, чтобы по приезде в Харьков мы начали работу по организации пролетарских музыкантов Украины. Руководство РАПМа было заинтересовано, чтобы рапмовское движение охватило побольше союзных республик.

Возвратившись в Харьков, мы с Федором рассказали о наших встречах, о поддержке со стороны москвичей. И закипела работа. К октябрю 1929 года сформировался основной костяк будущей организации. После диспута о дальнейшем развитии украинской советской музыки, на который приезжал из Москвы Виктор Белый, ознакомивший участников диспута с платформой РАПМа, в той же газете «Комсомолец України» от 26-го октября 1929 года появилось новое письмо в редакцию следующего содержания: «Шановний товариш редакторе, просимо вмістити у Вашій газеті таке: з огляду на те, що діяльність ВУТОРМу (Всеукраїнське товариство революційних музик) і АРКУ (Асоціація Революційних Композиторів України) розходилась з ідеологічним постановленням, покладеним в основу цих організацій (питання ідеології творчості, масової музичної роботи, музичної критики і т. ін.). Ми – член ревізійної комісії харківської філії ВУТОРМу Белокопитов, член правління харківської філії ВУТОРМу Шатенко і члени бюро АРКУ Богданов, Борисов і Коляда – віднині не вважаємо себе за членів названих організацій і приєднуємося до групи, що в основному поділяє ідеологічну платформу РАПМа. Белокопитов, Шутенко, Богданов, Борисов, Коляда».

Это и был день рождения еще одной общественно-музыкальной организации – Ассоциации пролетарских музыкантов Украины – АПМУ. В это же время в Харькове организовался «Театр робітничої молоді» – сокращенно «Тром». По своему направлению он был близок установкам АПМУ и естественно, что руководство театра пригласило композиторов АПМУ для музыкального оформления спектаклей. Там стали работать Арнауты, Борисов и Коляда. Дирижером театрального оркестра стал Богданов. Кроме того, Федор работал музыкальным редактором Укррадиокомитета. В составляемых им программах концертов он усиленно пропагандиро-

вал творчество композиторов АПМУ, из-за [чего] у него не раз возникали конфликты с руководством радиовещания.

Если не ошибаюсь, то зимой того же года Богданова и меня командировали в Москву на конференцию по теории ладового ритма. Докладчик был сам автор этой теории – профессор Яворский. Мы снова встретили[сь] с рапмовцами – Давиденко, Белым, Ковалем, Шехтером и другими. Они пригласили нас на творческое собрание, которое происходило в одном из полуподвальных этажей Московской консерватории в квартире профессора консерватории, музыковеда Надежды Яковлевны Брюсовой, сестры известного поэта Валерия Брюсова. Она очень сочувствовала рапмовскому движению и поддерживала его.

В Москве с нами произошел забавный случай: московские товарищи устроили нас на ночлег на диванах в кабинете директора консерватории. Глубокой ночью Федя, спавший более чутко, проснулся вдруг от раздавшегося тихого скрежета в двери, ведущей в кабинет из коридора. Он немедленно разбудил меня и испуганным шепотом сообщил: «Валентин, вставайте, к нам лезут воры». Мы на цыпочках подошли к двери и начали прислушиваться: снаружи явно кто-то пытался открыть дверь и все время елозил ключом в замочной скважине. А дверь мы заперли изнутри. «Кто там?» – наконец спросили мы. В ответ раздался спокойный голос – «Откройте, это полотер». Было 6 ч. утра, зимой еще ночь.

АПМУ просуществовала неполных три года. Как известно, после постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» все они были ликвидированы и в области музыки возник единый Союз советских композиторов СССР с национальными отделениями.

В 1934 году столица Украины переехала в Киев, возможности композиторских заработков значительно поубавились. Многие композиторы, жившие до этого главным образом творческим трудом, вынуждены были искать постоянный твердый заработок. Богданову предложили место завмузчастью и дирижера в Донецком драматическом театре, который возглавлял тогда известный на Украине режиссер Василько. В середине 30-х годов Федор переехал в Донбасс. Его жизнь с Ларисой Громовой не удалась, и в Донецке он женился вторично.

Как-то композитору Нахабину и мне довелось быть в Донецке. Мы побывали в театре на спектакле «Пісня про свічку» Кочерги с музыкой

Богданова. Должен сказать, что музыкальное оформление произвело на нас самое отличное впечатление. Музыки было много, вся она была чрезвычайно яркой и выразительной, а хоровые эпизоды мало чем отличались от оперных сцен.

Во время войны Федор был в действующей армии военным дирижером. После демобилизации он возвратился в Харьков.

Наша более чем десятилетняя разобщенность не могла, естественно, не отразиться и на нашей дружбе. Мы оставались добрыми товарищами, но прежнего единодушия в наших мыслях уже не было. Федя стал раздражительным, желчным, нервным. Многое в работе Союза композиторов он критиковал с позиций 20-х годов. Такому его состоянию, как мне кажется, во многом способствовало несколько творческих неудач с изданием партитур его симфонических сочинений. Так, например, я помню, что он очень переживал отказ издательства «Музична Україна», несмотря на рекомендацию нашего Союза, напечатать партитуру его симфонической поэмы «Гомоніла Україна». В то же время его небольшие фортепианные произведения часто печатались в издательствах Киева и Москвы.

В заключение мне хотелось бы сказать вот о чем. Последние годы некоторые молодые музыковеды, педагоги-историки консерватории стали обращать свои «исследовательские взоры» на ряд проблем, связанных с музыкальной жизнью Харьк[о]ва в двадцатые и начале тридцатых годов. Это работы (некоторые из них диссертации) о фортепианной педагогике, музыкальной критике, о концертной жизни и т. д. Но, к сожалению, о самом главном художественном памятнике той эпохи – о творчестве композиторов Харькова, кроме монументального труда Г. А. Тюменевой о Коляде, никаких работ нет. И вот, если найдется тот смельчак, который не побоится ринуться в эти неисследованные дебри, то я уверен, что творчество и музыкально-общественная деятельность Федора Федоровича Богданова в период 20-х, 30-х гг., равно как и последующие его сочинения, найдут свое достойное место в истории украинской музыкальной культуры.

8.02.88 г.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Богатырёв С. С. Исследования. Статьи. Воспоминания [Текст] / С. С. Богатырёв. — М. : Советский композитор, 1972.— 299 с.
2. Голоха В. Л. Театральная жизнь Харькова во второй половине XIX – начале XX веков [Текст] / В. Л. Голоха // Культурна спадщина Слобожан-

щини. *Культура і мистецтво* : зб. наук.-попул. ст. / Харк. худож. музей та ін.; [голов. ред. Л. Г. Морозко]. — Харків : Курсор, 2004. — С. 48—66.

3. Юхт В. *Харьков как форма духовной жизни* [Текст] / В. Юхт // *Двадцать два*. — 2007. — № 106. — С. 139—153.

4. Ястребова Н. А. *Советское искусство и его эстетическая энергетика* [Текст] / Н. А. Ястребова // *Мифы эпохи и художественное сознание: искусство 30-х* / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред. Н. А. Ястребова. — М., 2000. — С. 7—35.

УДК 78.01 : 78.071.1(477)“19”

Олег Рудницький

ТИП ОСОБИСТОСТІ ЯК ВИЗНАЧАЛЬНИЙ ФАКТОР У ВИБОРІ ПРОФЕСІЇ КОМПОЗИТОРА: М. КОЛЕССА

Постановка проблеми. Сучасна музикознавча наука в останні роки досить часто звертається до вельми важливих тем. Зокрема – розкриття первинних основ творчості, першопричин, що спонукали композитора до написання тих чи інших опусів, стали генератором ідей, інтенцій, першопоштовхом до виконання, чи, навіть, ширше – до обрання власне професії композитора або виконавця. Ця проблематика стала чи не найактуальнішою в працях багатьох музикознавців. Адже розкриття «особистісного» компоненту, свідомо чи несвідомо закладеного автором у музичний текст, дає можливість більш повніше зрозуміти особливості його творчої натури, його психологію, що спрощує такий нелегкий шлях інтерпретатора його творів.

Серед дослідників, які працювали у даному напрямі, згадаємо Стефанію Павлишин, Олену Зінкевич, Любов Кияновську, Ірину Драч, Віктора Москаленка, Мар'яну Копицю, Ольгу Катрич. Їхню увагу привертала не лише творчі здобутки, результати діяльності та місце видатної особистості в історико-культурному контексті свого часу, але й неповторні риси психології індивідууму, що завжди, так чи інакше, обумовлюють стильову манеру композитора чи інтерпретаторів різних спеціальностей – інструменталіста, вокаліста, диригента, їх пріоритети в мистецтві, а, якщо заглибитись у пошук витоків натхнення далі –