

18. Надинский П. Н. Очерки по истории Крыма / Надинский П. Н. — Симферополь : Крымиздат, 1957. — Ч. 2. — 451 с.
19. Притуляк П. П. Економічний договір УНР з Німеччиною та Австро-Угорщиною 1918 р. / П. П. Притуляк // Український історичний журнал. — 1997. — № 1. — С. 37–54.
20. Сергійчук В. Український Крим / Сергійчук В. — К., 2001. — 157 с.
21. Состав правительств Крыма периода гражданской войны // Известия Крымского республиканского краеведческого музея. — 1995. — № 11. — С. 24–43.
22. Хроника революционных событий в Крыму. 1917–1920 гг. — Симферополь : Крымиздат, 1969. — 381 с.
23. Чирва И. С. Крым революционный. Историко-партийный очерк / Чирва И. С. — К., 1963. — 542 с.
24. Чумак В. Кримська карта / В. Чумак // Політика і час. — 1994. — № 9.
25. Чумак В. Україна і Крим. Спільність історичної долі: феномен на межі Європи і Сходу / Чумак В. — К., 1995. — 88 с.
26. Центральний Державний архів вищих органів влади і управління України. — Ф. 1064. — Оп. 1. — Спр. 4.
27. Там само. — Ф. 1064. — Оп. 1. — Спр. 5.
28. Там само. — Ф. 3766. — Оп. 1. — Спр. 132.
29. Центральний Державний архів громадських об'єднань України. — Ф. 57. — Оп. 2. — Спр. 76.

О. П. Гужва, П. Подорожний

УДК: 130.2: 7.01:93

ДРАМАТУРГІЧНА НАПРУГА В ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ ДОБИ МОДЕРНУ

Драматургічна напруга — усталена ознака всіх проявів духовного буття, його об'єднана сила, що знаходить виявлення в результатах людської діяльності, з яких складається єдине поле культури і формується творча особистість. Власне, за драматургічною напругою музичних та поетичних творів початку минулого століття вгадується нескінченність духовних колізій, що охоплюють гостро суперечливу історичну добу, в межах якої утворюється єдиний конфліктний вузол, неможливість розв'язання якого відчувається й нині.

Ключові слова: драматургічна напруга, драматургія того, що не сталося, відчуженість, симфонія, поетичне слово.

Драматургическая напряженность — устоявшийся признак всех проявлений духовного бытия, его объединяющая сила, которая находит выявление в результатах человеческой деятельности, составляющих единое поле культуры, и формирующих творческую личность. Собственно, за драматургической напряженностью музыкальных и поэтических произведе-

ний начала прошлого века угадывается бесконечность духовных коллизий, охватывающих остро противоречивую историческую эпоху, в рамках которой образуется единый конфликтный узел, невозможность разрешения которого ощущается и поныне.

Ключевые слова: драматургическая напряженность, драматургия несостоявшегося, отчужденность, симфония, поэтическое слово.

Dramatic voltage — an established feature of all manifestations of spiritual life, its unifying force that finds detection by human activities that make up the unified field of culture and formed a creative person. Actually for the dramatic tension of music and poetry beginning of last century assumed infinite spiritual collisions, covering acute contradictory historical epoch within which formed a single conflicting node, the inability to resolve which is felt even today.

Keywords: Dramatic voltage, drama that does not happen, alienation, symphony, poetry.

Драматургічна напруга корегує відносини між індивідуальною та колективною свідомістю, причому індивідуальне зумовлює неповторність буття кожної людини, що нерідко торує шлях усупереч загальноновизнаним нормам та розумінню. Й саме колективне з плином історії, переходячи з площини родинно-племінних та етнічних зв'язків у площину державно-соціальної, обмежує свою структурувальну дію на сферу духовності. Якщо ХІХ ст. характеризується пошуками та виявленням ідентичності народів, формуванням національних культур, то початок ХХ ст. зумовив спроби утворити єдину пан'європейську культуру, що прагнула охопити всі епохи і створити нарративи, які поширювались на Всесвіт. У центрі всеохопної драматургії опинилась особистість, що прагнула злитися з духом всесвіту, ставала на шлях творення світу, зливаючись зі Світовою душею. І ця тенденція зберігається в мистецтві аж до кінця століття. Нерідко особистість в пошуках щастя для всіх кидала виклик Творцю. Тотальний нігілізм зумовив поширення радикальних настроїв, коли так званий критичний реалізм потребував знищення соціальної системи.

Тобто, в періоди загострення соціальних супеченостей драматургічна напруга з площини суспільних відносин переходить у площину духовну, де її варто ототожнювати з певними колізіями-суперечностями в свідомості людей, що знаходять прояв безпосередньо в мистецьких творах, міжособистісних стосунках, творчих позиціях. Не зовсім несподівано виявляється категорія відчуження, що стає притаманною експресіоністичному сприйняттю світу, що вказує на звуження життєвої перспективи та його обумовленість соціальним статусом: «wir armen Leute». Разом з іншими про-

відними стилями зазначеної доби: символізмом та імпресіонізмом, експресіонізм зумовлює критику визнаних засобів виразності й усієї мови.

Завданням дослідження стало виявити драматургічну напругу в австро-німецькій культурі означеної історичної доби в синтетичних міжжанрових спробах, що поєднують музику зі словом. На думку автора, драматургічна напруга походить від неосяжних колізій — суперечностей у самій дійсності, яка до того ж віддзеркалюється в підходах до самої мови, скажімо, Карла Крауза, та картині світу, яку прагне в архітектурі звести Адольф Лоос.

У художньому житті багатьох європейських країн поняття *fin de siècle* асоціювалося з безліччю течій: натуралізм, символізм, імпресіонізм, експресіонізм, що сприймалися як протест проти загальноприйнятих норм, затверджених у мистецтві.

Для Австрії та Німеччини багато в чому поштовхом для формування опозиції офіційно прийнятим нормам, що дістали назву «вільгельмівські» [11, S. 35], послугували ідеї, привнесені ззовні. Перш за все — це ідеї французького натуралізму і скандинавської суспільної критики.

Свого роду знаменною виявилася доповідь, яку прочитав у Відні 1900 р. датський письменник та історик літератури Георг Брандес, про скандинавську літературу. На доповіді був присутній Зігмунд Фрейд, який подарував гостю на знак солідарності свою книгу «Тлумачення сновидінь» («Traumdeutung»).

Що ж могло привернути увагу австрійського психоаналітика, і що виликало в нього таке визнання: «таких сильних життєвих переконань ми тут не знаємо; наша маленька логіка і наша маленька мораль сильно відрізняються від скандинавських» [vrgl. d., S. 36].

У доповіді Брандес намагався зв'язати творчість трьох скандинавських письменників: Августа Стріндберга, Генріха Ібсена і Йенса Петера Якобсона з філософією К'еркегора. До початку століття творчість названих письменників була вже широко відома в багатьох країнах, сприймаючись, проте, не так тенденційно, як на тому наполягав Брандес, а у зв'язку з постановкою питання про те, чи може людина звільнитися від ілюзій минулого: моралі, етичних і естетичних норм.

«Драми Ібсена, — пише Жан Мегард, — досягають кульмінації в різкій суперечності сцен, в яких один за іншим представлені шари суспільства, що заявляють про своє падіння. Правда як катарсис стає надихаючим імпульсом не тільки для психоаналізу Фрейда, але і для симфоній Малера, а також для експресіоністичної естетики з її непохитною вимогою до правди. Мета досягається через повну віддачу відчуттю» [11, с. 37].

«Правда як катарсис» цікавить представників художньої інтелігенції в усіх країнах, пов'язана вона й зі створенням абсолютно нової техніки пи-

сьма в усіх мистецтвах. В Австрії та Німеччині каталізатором нових ідей став критик-публіцист Карл Краус з осередку нововіденців. У монументальній драмі «Останні дні людства» (1915–1921), що складається з понад двохсот сцен та п'ятисот персонажів, зображено Першу світову війну. Драма позбавлена наскрізної дії, її заміняє монтаж документів та повідомлень. Трагедію людства подано як абсурд, а її персонажі — імператори Франц-Йосиф, Вільгельм II — позбавляються величності. Їм протистоять прості солдати, яким співчуває автор. Так само на подібних контрастах будуватиме опери Альбан Берг — один із представників нової віденської школи. Окрім того, варто звернути увагу на ефект перетворення: те, що претендує на величне, позбавляється рис живого. Повністю відчужений ландшафт, як і його персонажі, створено в драмі «Щаслива рука» Арнольда Шенберга.

Близько до нововіденців стояв також архітектор Адольф Лоос, засновник нового стилю в архітектурі. На його думку, архітектура мала звільнитися від декору і завоювати простір. У статті «Орнамент і злочин» (1908 р.) Лоос виступає проти дотримання застиглих норм у мистецтві. 1911 р. на Міхаелерплац, напроти барочного палацу Хофбург, він створює будинок, який епатує імператора Франца-Йосифа. Останній, побачивши споруду, наказав надалі тримати порт'єри зачиненими. В цьому будинку Лоос зіставляє невідповідні за стилем частини: два нижні поверхи мають колони доричного ордера і є цоколем для верхніх чотирьох поверхів, позбавлених декору.

Лоос постає проти декору, котрий у російському та європейському модерні має неабияке символічне навантаження [5]. Модерн, за Лоосом, вилучає орнамент з ужитку. В статті «Архітектура» (1911 р.) філософ від мистецтва зазначає: «Для маленької дитини і папуаса не існує моралі. Папуас убиває своїх ворогів і їх з'їдає; але він не злочинець. Сучасна людина, що вбиває та з'їдає сусіда, або злочинець, або дегенерат. Папуас прикрашає себе татуванням, розмальовує свою пірогу та весло, все, що попадає йому під руку. Він не злочинець. Сучасна людина з татуванням або злочинець, або дегенерат. У багатьох в'язницях число татуюваних досягає 80%. Люди з тату, що живуть на свободі, є або потенційними злочинцями, або аристократами-дегенератами. Буває, що до кінця своїх днів вони ведуть бездоганне життя. Це означає, що смерть настала раніше, ніж вони скоїли злочин» [3].

Ідеї Лооса проростали в культурі минулого століття, кореспондуючи з багатьма явищами. Так, Лоос випереджав архітектурні принципи Корбюзьє, сформульовані на охоплення простору та створення нових тілесних форм, що все більше віддалялися від принципу антропоморфності. Несподівано Лоос засвідчив гостроту проблеми життя в штучному світі й тяжіння до смерті.

Відчуженість як філософсько-естетична категорія стала провідною в угрупованні живописців, що об'єдналися навколо альманаху «Синій вершник»,

саме тут висловлювалися принципи естетики експресіонізму. До експресіоністичного сприйняття дійсності близько підійшли композитори нової віденської школи. Це перш за все її глава — Арнольд Шенберг, хороший літератор і художник, та його учні: Альбан Берг та Антон Веберн.

Передумови для формування творчих принципів нововіденці знаходили також у музичному мистецтві, перш за все — творчості Густава Малера. Від Малера вони запозичили чи не найголовніше: найпристрасніше критичне ставлення до панівного стилю в музиці, неприйняття рутини, прагнення знайти свій шлях у мистецтві.

Багато в чому саме під впливом творчості Густава Малера в інструментальних творах композиторів нової віденської школи зберігається концептуальна основа і виробляються нові принципи симфонізму: непримиренні суперечності; насичені дії; неможливість затвердити ліричну сферу*, ситуації та «драматургії нездійсненого» (Н. Ксенофонтова); умовні час та простір (зумовлені постійними драматургічними зривами — *Durchbruch*, згущенням подій та афористичністю висловлення); відчуженість самих персонажів інструментальної драми, що відповідає естетиці експресіонізму. Ці принципи стають надбанням у композиторських доробках нововіденців, але їхнім передвісником були закономірності, що складаються в малерівських творах, особливо пізнього періоду, так само, як і в операх Р. Штрауса («Саломея» та «Електрика»); згодом їх можна віднайти в камерно-інструментальних творах Б. Бартока.

Важливим у розбудові творчої платформи стає нове ставлення нововіденців до музичного висловлювання. Так, драматургія опер А. Берга зберігає зв'язок з пізньоромантичною симфонією [14, с. 19]. Міжжанровий синтез, ледь помітний навіть при ретельному дослідженні партитур творів, дає змогу передати досить емкий зміст. Берг так писав своєму вчителю про задум Камерного концерту: «Скажу тобі, дорогий друже, що саме в цих трьох частинах приховано моє уявлення про дружбу, любов і світ людських духовних відносин...» [9, с. 232]. Спільність драматургічних принципів і самого кола образів зв'язує воедино основні сфери творчості Берга: камерно-інструментальні та оперні твори.

Так, «Три п'єси для оркестру» передбачають багато важливих штрихів в опері «Воцек» — на що вражає точно вказав І. Стравинський [6, с. 104–105]. Однаково пізні оркестрові твори сприймають багато закономірностей оперної драматургії.

Взаємодію різних сфер творчості обумовлено ідейною спрямованістю творчості композитора, яка розкриває складні конфлікти дійсності, антагонізм духовного і бездуховного. У твори Берга входить категорія експресіо-

* Також неможливим для себе вважав написати адажіо або ліричну тему симфонії Б. Барток.

ністичного відчуження, під променем якої тотально змінюється система музичного мислення.

Творча позиція Арнольда Шенберга була безпосереднім узагальненням творчої практики першої половини ХХ ст. Впродовж перших десятиліть ХХ ст. він виношує докладний план своєї містерії з двох симфоній для солістів, змішаного хору та оркестру, що конкретизується в 1912–1914 рр., але залишається нездійсненим [12, с. 101–106]. Пояснити це можна стрімкими змінами творчих принципів.

Якийсь час Шенберг перебував під гіпнозом творчості Р. Штрауса і написав твори, що стоять в одному ряду з найкращими завоюваннями програмного симфонізму початку століття (досить назвати струнний секстет «Просвітлена ніч», симфонічну поему «Пеллеас і Мелісанда»).

І надалі Шенберг не пориває з програмністю, але ставлення до неї змінює. В одному з листів він залишає таке зізнання: «у художньому відношенні сьогодні він [Штраус. — *Авт.*] абсолютно мене не цікавить, і те, чому я у нього свого часу навчався, було помилкою. Я не можу не сказати про те, що я відійшов від Штрауса з тих пір, як зрозумів Малера (і я не знаю, як могло б бути інакше)» [13, с. 48–49]. У творчості Шенберга намічається перехід від ілюстративної (тобто опори на літературний текст та його фабулу) до більш узагальненої, світоглядно значущої програмності.

В пошуках засобів для втілення задуму Шенберг звертається до синтезу музики з поетичним словом, драмою, пантомімою. У цьому синтезі взаємодії слова і музики ** є те, що визначає і може розглядатися як певний тип програмності — вокальність.

У такій програмності поетичне слово знаходить еквівалент у музичній темі або мотиві, які можуть набути значення символів і перейти з контексту одного твору до контексту іншого (явище у нововіденців не поодиноким, так само, як у Малера або Клода Дебюссі). Крім того, і в самому творі ці теми, включаючись у загальну лінію інтонаційних перетворень, можуть становити самостійний план, незалежний від вокальної партії. Твір наповнюється образами, які проходять становлення, стикаючись або взаємодіючи один з одним. Так формуються нові семантичні значення. Так, зокрема, складається коло експресіоністичної образності. Дебюссі завдяки опорі на слово знаходить шлях до втілення імпресіоністичної символіки.

Міжжанровий синтез у творчості Шенберга мав достатньо підтверджень у контексті часу. Широко впроваджуються в оперу структурні закономірнос-

** Важливі узагальнення в розкритті цієї проблеми містить дослідження Г. В. Григор'євої «Про взаємозв'язки вокалу та оркестру в ранніх операх Шенберга “Чекання” та “Щаслива рука”». Рукопис автором статті свого часу люб'язно надала Галина Володимирівна Григор'єва.

ті інструментальної музики, наприклад в операх «Дальній дзвін» Франца Шрекера та «Аріана і Синя Борода» Поля Дюка.

Шенберг збагатив музику новими індивідуалізованими формами. Його «Пісні Гурре» на текст Йенса Петера Якобсена (1901 р.) зростають на основі синтезу пісенного циклу, кантати, симфонічної поеми й симфонії. Одна з версій щодо складників жанрового синтезу в Шенбергових «Піснях Гурре» належить Рене Лейбовіцу, який вбачає у творі риси ораторії, опери, симфонії та пісенного циклу [10, р. 28–35].

Пісенний цикл «Місячний П'єро» наближається до форми опери-монодрами (про це йдеться, зокрема, в дослідженні Г. В. Григор'євої «Про взаємозв'язок вокалу та оркестру в ранніх операх Шенберга “Чекання” та “Щаслива рука”») [2, с. 18]. «Щаслива рука», за визначенням Шенберга, — це «драма з музикою», композиція якої стає подібною до симфонічного циклу (на що звертає увагу Б. Ярустовський) [8, с. 160].

Камерна симфонія ор. 9, і драма з музикою «Щаслива рука» віддзеркалюють духовну драму, розпад цілісної картини бачення світу, яку, згідно з семантичною програмою, покликана нести симфонія. Але, маючи на увазі творчість глави нововіденської школи, слід зауважити: назва «симфонія» стосовно його творів стає досить умовною: вони вже не здатні відповідати значенню слова «симфонія» — «досягнення злагоди».

Антон Веберн пропонує творче кредо, яке формується в нього завдяки глибокому осмисленню всього історичного розвитку музичного мистецтва, що є не лише запорукою впровадження новацій у техніці, а й безпосередньо відтворенням нового світогляду.

Перш за все Антон Веберн повністю подолав норми пізньоромантичної симфонії. Чи означає це, що Веберн повністю ізольований від художнього середовища? Ні в якому разі.

Рано проявивши самостійність, він назавжди зберігає захоплення творчістю Г. Малера і як диригент («з часів Малера — взагалі найбільший» — таку оцінку дав А. Берг) [7, с. 71] неодноразово сприяє виконанню його творів. У Веберна склався власний погляд на творчість Малера. І багато в чому мають рацію ті дослідники, які вважають, що «Веберн узяв музику там, де Малер її залишив» [7, с. 54]. Справді, полюсами звукового світу вебернівської музики є край несхожі твори Малера (автори монографії про Веберна називають їх двома взаємовиключними кодами в розвитку німецького мистецтва) — Восьма симфонія і «Пісня про землю» [7, с. 54].

Хоча відразу ж уточнимо: не драма привертає Веберна в творчості Малера. Його привертають піднесений етос, стоїцизм, віра в можливість духовного вдосконалення, які важливо було зберегти в епоху крайнього індивідуалізму і роз'єднаності.

Веберн далекий від втілення соціальної проблематики, гострих і непримирених конфліктів дійсності. Все більше його вабить світ природи, в ній він шукає душевну рівновагу і знаходить її.

За Веберном, розвиток мистецтва прямо залежить від збагнення законів природи. І ця гетеанська доктрина вплинула на формування його власного стилю.

Шлях Веберна до власного стилю багато в чому пов'язаний з «естетикою уникнення» (А. Шенберг): так, було відкинуто не тільки жанрові моделі, що сковують творчу ініціативу композитора, а й традиційні принципи письма. І тут, хоч як це парадоксально, на допомогу Веберну (і не тільки йому) прийшло слово.

«Всі твори, — відзначає Веберн у циклі лекцій, — створені в проміжку між зникненням тональності і становленням нового дванадцятитонового закону, були короткими, незвичайно короткими. Великі речі того часу всі “трималися” на тексті, тобто на чомусь позамузичному» [1, с. 78].

Вебернівські інструментальні твори також не виключають певних літературних асоціацій, хоча Веберн з часом відмовився від них. Поступово він підпорядковує всі сфери творчості єдиному стилю, пов'язаному з крайньою афористичністю змісту, що розкривається в лаконічних композиціях-структурах.

Але там, де немає поетичного слова, там, імовірно, мають діяти інші просторово-часові закономірності організації матеріалу. У Веберна цих відмінностей немає. От чому його Камерна симфонія перестає бути симфонією у власному значенні. Проте, чи є в ній концепція дійсності? Найімовірніше тут її цілісну картину, доступну сприйняттю, підмінює вкрай опосередкований вираз ставлення композитора до неї.

Порівняно з Восьмою симфонією Малера — це ледве помітний «кристал», який таїть енергію далеких світил і залишається причетним до світу художніх звершень.

Але все-таки найближчі прообрази Камерної симфонії Веберна є у творчості нововіденців. Зокрема, вона викликає асоціації з імресіоністично-експресіоністичним фоном у монодрамах Шенберга. Можливо, це «музика ночі». Можливо — відтворений у музиці медитативний стан, що досягається неймовірними зусиллями волі митця, котрий пропонує людям, як можна подолати суперечності дійсності та вийти за межі духовної драми.

Відсторонення від конфліктів дійсності знаходимо у контексті часу в композиторів Італії, що змушені були стати на шлях «внутрішньої еміграції» (С. Богоявленський) під час фашистської диктатури. Здається, й Мануель де Фалья сторонився конфліктів дійсності. Напередодні від'їзду до Перу в жовтні 1936 р. він говорив друзям: «Прощайте... усі! До зустрічі в долині Йосафата! — тобто долині Страшного суду» [4, с. 152]). Веберну ніде було подітись. Уже наприкінці Другої світової війни куля знайшла його.

Поza сумнівом, творчість композиторів нової віденської школи вписує яскраві сторінки в історію європейської музики як важливий чинник її подальшого розвитку. Цікава вона здобутками в симфонізмі, ставленням до конфліктів дійсності: їхнім відтворенням (у Берга та Шенберга) та відстороненням від них (у Веберна), рішучою перебудовою структури жанру, засобів виразності, всієї поетики.

Цікаво надалі уважніше дослідити зв'язки між задумами різних авторів. Скажімо, «Ліричною симфонією» Олександра Цемлінського, написаною на тексти з поетичної збірки «Садовник» Рабіндраната Тагора — обрані 5, 7, 30, 29, 48, 51, 61 вірші (1923 р.), та драмою Шенберга «Щаслива рука» (1913 р.), яка виникла в уяві композитора літньої ночі під час буревію. В «Ліричній симфонії» два солісти: баритон і сопрано, — кожен із них звертається до співрозмовника, якого собі уявляє. В «Щасливій руці» є тільки одна вокальна партія — героя драми. Втім, є ще хор із шести жіночих та шести чоловічих голосів, що обрамляє дію. Інші персонажі: жінки, пан, робітники — це образи-маски, що з'являються на сцені, але мовчать. Отже, основними компонентами партитури в «Щасливій руці» є спів, пантоміма, оркестрова музика. До побічних належать світлова гама, декорації (фантастичний звір, що пожирає розпростертого героя — алегорія в душі «Каприччос» Гойї — у першій картині; гірський ландшафт, на якому видні машини й люди, що добувають цінний метал, — на початку третьої картини).

Лірична сфера тут — це те, що шукається в пристрасних речитатіях-вигуках героя, звернених до жінки: «bleib bei mir», яка залишається байдужою й безмовною. На зміну романтичному Sehnsucht — томління — приходиться експресіоністичне відсторонення. Вся лавина почуттів героя: радість і ніжність, страждання та захват кохання, — поступаються відчаю. Опинившись на краю прірви (ремарка в партитурі), герой гине. Приклади цікаві тим, що в них розгортається драматургія того, що не склалося. Це приклади досить показові для художньої культури доби fin de siècle.

Власне, за драматургічною напругою музичних та поетичних творів початку минулого століття вгадується нескінченність духовних колізій, що охоплюють гостро суперечливу історичну добу, у межах якої утворюється єдиний конфліктний вузол, неможливість розв'язання якого відчувається й нині.

1. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / Веберн А. — М. : Музыка, 1975. — 143 с.
2. Григорьева Г. В. О взаимосвязи вокала и оркестра в ранних операх Шенберга «Ожидание» и «Счастливая рука». Рукопись / Григорьева Г. В. — 31 с.
3. Дегтярев В. Архитектура человеческих тел, или великая и ужасная эпоха Адольфа Лооса / В. Дегтярев // Литературно-художественный проект. — Folio Verso.
4. Мартынов И. Мануэль де Фалья / Мартынов И. — М. : Сов. композитор, 1986. — 191 с.

5. Николаева С. И. Эстетика символа в архитектуре русского модерна / Николаева С. И. — М. : Директмедиа паблишинг, 2003. — 191 с.
6. Стравинский И. Ф. Статьи и материалы / Стравинский И. Ф. — М. : Сов. композитор, 1975. — 527 с.
7. Холопова В. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М. : Сов. Композитор, 1984. — 319 с.
8. Ярустовский Б. И. Стравинский. Эскизная тетрадь (1911–1913 гг.). Некоторые наблюдения и размышления / Б. И. Ярустовский // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М. : Сов. композитор, 1973. — С. 162–206.
9. Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe. Schriften zur Musik / Berg A. — Leipzig : Philipp Reclam, 1981. — 383 S.
10. Leibowitz R. Schönberg / Leibowitz R. — Paris : Ed. De Seuil, 1969. — 187 p.
11. Maegaard J. Der geistige Einflussbereich von Schönberg und Zemlinsky in Wien um 1900 / J. Maegaard // Zemlinsky A. Tradition im Umkreis der wiener Schule. Studien zur Wertungsforschung. — Bd. 7. — Graz, 1976. — S. 35–41.
12. Rufer J. Das Werk Arnold Schönbergs / Rufer J. — Kassel, u.a. : Bärenreiter, 1959. — 207 S.
13. Schönberg A. Briefe / Schönberg A. — Mainz : Schott, 1958. — 309 S.
14. Weber F. Der Musikdramatiker Alban Berg. Ein Beitrag zur Dramaturgie der Oper in 20. Jahrhundert. Diss / Weber F. — Wien : Fischer, 1966. — 323 S.

Д. Л. Стефанович, В. В. Янковий

УДК: 069.53:629.7

ПЕРША МІЖНАРОДНА «КОСМІЧНА» ВИСТАВКА ТА ЇЇ ОРГАНІЗАТОРИ

Статтю присвячено маловідомому епізоду з історії вітчизняних космічних досліджень — першій в історії виставці проектів космічних ракет і міжпланетних апаратів, яка відбулася в Києві влітку 1925 р., та її організаторам — членам Київського гуртка з вивчення світових просторів.

Ключові слова: космос, виставка, Київський гурток з вивчення світових просторів.

Статья посвящена малоизвестному эпизоду из истории отечественных космических исследований — первой в истории выставке проектов космических ракет и межпланетных аппаратов, которая состоялась в Киеве летом 1925 г., и ее организаторам — членам Киевского кружка по изучению мировых пространств.

Ключевые слова: космос, выставка, Киевский кружок по изучению мировых пространств.

The article is devoted to little-known episode of native space research history — the first ever exhibition, which took place in Kyiv in summer 1925, where