

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ

**НОВІ ВІХИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА  
У XXI СТОЛІТТІ**

Колективна монографія



Львів-Торунь  
Ліга-Прес  
2021

УДК 7.01:008«20»  
Н73

*Рекомендовано до друку Вченою радою  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
(протокол № 4 від 03.11.2021 р.)*

**Рецензенти:**

**Самойленко Олександра Іванівна**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, голова ГО «Музикознавці України у світовій культурі» (відповідальна за випуск);

**Оганезова Ольга Вадимівна**, доктор мистецтвознавства, професор, народна артистка України, проректор з науково-педагогічної та навчальної роботи Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

**Осадча Світлана Вікторівна**, доктор мистецтвознавства, професор, зав. Кафедрою історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової;

**Черноіваненко Алла Дмитрівна**, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри народних інструментів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

**Нові віхи розвитку культури і мистецтва у XXI столітті** : колективна монографія / за заг. ред. О. І. Самойленко. – Львів-Торунь : Ліга-Прес, 2021. – 128 с.

**ISBN 978-966-397-249-7**

УДК 7.01:008«20»

ISBN 978-966-397-249-7

© Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової, 2021

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ 1. НОВІ ІДЕЇ У ВИРІШЕННІ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

*Самойленко О. І.*

Музично-мовна свідомість як історичний  
та психологічний феномен: творчі конекції  
і теоретичні пролонгації ..... 1

*Панченко С. А.*

Нові ідеї у вирішенні актуальних проблем  
у сучасному українському кінопросторі:  
культураологічний аспект.....23

*Фрайт О. В.*

Фортепіанні прелюдії українських композиторів:  
генеологічно-еволюційний і компаративний  
ракурси .....43

### РОЗДІЛ 2. АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

*Sapsovych O. A.*

Sound-creative memory of the musician-performer .....71

### РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Пацунов В. П.*

Мистецтво театру «потрясіння» як мистецтво  
найвищого енергетичного рівня..... 98



# **РОЗДІЛ 1. НОВІ ІДЕЇ У ВИРІШЕННІ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ КУЛЬТУРОЛОГІЇ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-249-7-1>

**Самойленко О. І.**

*доктор мистецтвознавства, професор,  
проректор з наукової роботи  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової  
м. Одеса, Україна*

## **МУЗИЧНО-МОВНА СВІДОМІСТЬ ЯК ІСТОРИЧНИЙ ТА ПСИХОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН: ТВОРЧІ КОНЕКЦІЇ І ТЕОРЕТИЧНІ ПРОЛОНГАЦІЇ**

*Головним завданням даної праці є створення розгорнутого та понятійно усталеного системного підходу до феномена музично-мовної свідомості, що визначає одну з найбільш важливих проблемних зон сучасного музикознавства.*

*Поєднання історіологічного та психологічного підходів на основі музикознавчої концепції дозволяє розглядати музично-творчий процес в історичному парадигматичному вимірі, доводити значення музики як важливої мови історії людської спільноти і людяності, ставити питання про музичну символологію та значення явища «внутрішньої людини» у формуванні власного образного тезаурусу музичної свідомості.*

*Наголошується, що актуальні сьогодні методично-категоріальні взаємодії психології і музикознавства набувають особливої теоретичної ваги саме у зв'язку з оновленими історіологічними положеннями, а це примушує звертатися до уточнення категорії історії й поняття історизму – у тій мірі, у*

якій вони виступають суміжними між досвідом мистецтва і досвідом психологічного знання.

Виявляється, що відтворення у символічній формі взаємодії історичного та інтимно-особистісного людського начал, як дієвий психологічний феномен, доступно винятково музичній мові та музичній свідомості. Дані два явища, музична мова та музична свідомість, існують та еволюціонують, виконують свої комунікативно-пізнавальні функції лише у повній єдності, тому у теоретичному моделюванні музично-пізнавального процесу пропонується спиратися на категорії музично-мовної свідомості та музично-мовної особистості.

У цілому, до основних поняттєвих узагальнень у сфері теорії музично-мовної свідомості віднесені наступні.

Музична свідомість – як музично-мовна свідомість – створюючи власну семантичну мережу, утворює і свій іманентний логічний – онтологічний – порядок, що передбачає «вершини» (об'єкти), атрибути (властивості та якості), відносини (конекції, релевантності). Але, головне, вона знаходить і власних «інтентів», відповідно до історичних епістем, створює власний «світ мрії» – утопічний, але цілком реальний, який організовує процеси мислення та мови в музиці, і це також визначає змістовні контексти музикознавчої думки.

Інтерпретація музики та в музиці, в цілому – це відношення з музикою як з художньо організованим культурним (культурно-історичним) середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння як глибинної смислової взаємодії між людьми. Таким чином історія постає «візаві» психології в музичному втіленні та осмисленні.

Прецедентні смисли, як типологізований історичний досвід усвідомлення, взаємодіють з музичними епістемами, породжуючи: час – ритм; кохання – мелос; гра – фактуру (тканину, матерію звучання, просторовий масштаб).

Два роди семантичних мереж, зовнішні предметні та внутрішні психологічні, можуть бути представлені як паралельні онтології (загальні формалізації певної галузі знання за допомогою концептуальних схем та їх описів), репрезентовані у музичній «семантичній мережі».

Музика як всесвітня семантична павутина існує в артефактному середовищі та в особистісній (індивідуальній) свідомості. Семантична мережа самої музики – віртуальна інформаційна модель предметної галузі музичного мислення.

*Музична мова – система специфічних внутрішньо-художніх відносин, конекцій та релевантностей, що встановлює власний логічний іманентний порядок (формалізований), за допомоги якого відтворює (і визначає, тобто створює наново) історичний порядок як смисловий.*

### **Вступ**

Однією зі специфічних методологічних рис сучасного музикознавства виявляється його досить тісна поняттєво-дисциплінарна спорідненість з психологічною та історичною (історіографічною) сферами знання й, у цілому, тенденція гуманітарної універсализації, тобто причетності до спільних проблем гуманітарного пізнання. Зокрема, музикознавчі категорії придбають нову актуальність у контексті питань психології мистецтва, дозволяючи уточнювати уявлення про діяльність людської свідомості на її найбільш глибинних рівнях, що межують з несвідомим; водночас, оскільки феномен свідомості існує в історичному розвитку, а мисленнєві функції свідомості відображують динаміку буття як окремої особистості, так і людської спільноти у цілому, проблематика психології мистецтва, у тому числі психологія музичного мислення, набувають суттєвого історичного виміру, повинні узгоджуватися з певними історичними епістемами, пізнавально-смисловими апріорі, що презентують типові й необхідні сторони сумісного життєвого людського досвіду [5].

Відтак можна сказати, що психологічні та історичні передумови, чинники та критерії оцінки є тими двома своєрідними «епістемологічними крилами», на яких злітає та парить людська свідомість...

З іншого боку, психологічне знання сьогодні вже цілком традиційно апелює до мистецтвознавства й саме в мистецтвознавчому досвіді шукає підтвердження низки власних позицій, дефініцій, можливих нових теоретичних ідей і т. д. Таким чином, і з боку психології у різних її різновидах – теоретичної або експериментальної психології, психофізіології, психолінгвістики і т. д. – виокремлюється специфічний діалог з мистецтвознавством, зокрема музикознавством. Новий синтез методичних настанов психології та мистецтвознавства зумовлюється й активується також сукупністю їх ноологічних інтересів, тобто їх

спільним зверненням до ноосферних явищ, одним з яких можна вважати *метафізичний час людської історії*.

Отже, актуальні сьогодні методично-категоріальні взаємодії психології і музикознавства набувають особливої теоретичної ваги саме у зв'язку з оновленими історіологічними положеннями, а це примушує звертатися до уточнення категорії історії й поняття історизму – у тій мірі, у якій вони виступають суміжними між досвідом мистецтва та досвідом психологічного знання.

І почнемо з того, що, як справедливо вважають провідні історики [4], історія, яка створена й розбудована людиною – це завжди наскрізно *людська історія, тобто історія, що відчута, осмислена, пережита людиною*. І це та її головна якість, що, нарешті, помічена та починає розкриватися. Нарешті людина зрозуміла, що її історія не лише «про неї», а й виведена з її власної здатності вивчати й відтворювати, з її власного пізнавально-оцінного досвіду.

Імовірно саме в силу даного метаісторичного самоусвідомлення стає помітним поступове дорослішання сукупної колективної людської свідомості, що спирається на досвід саморефлексії, причому досвід спільний, колективний, оскільки в сфері смислотворення без колективних зв'язків не досягаються бажані результати. Серед них варто звернути увагу на *деякі особливості отриманого історичного знання*.

Перша з них, звичайно, це те, що історичне знання завжди тією чи іншою мірою вербалізоване, адже без допомоги слова, без проказування, без *написаної історії* («записаної оповіді», як визначав історію Володимир Даль [6]) історія у великому сенсі слова відбутися не може. Вона повинна бути розказаною й записаною, причому розказаною навіть більшою мірою, ніж записаною, оскільки усна історія завжди передреє письмовій й багато в чому її перевищує, обганяє; важко собі уявити, щоб вся усна історія вмістилася в письмові свідчення. Напроти, думається, що дуже багато чого не помістилося в припустимі форми слова, у припустимі не тільки для наукового викладу, а й для повсякденної оповіді, оскільки у словесної форми фіксації й зберігання досвіду є певні логічні обмеження.

І саме вони, парадоксальним чином, змушують вказувати на іншу важливу властивість історичного знання: на його надзвичайну широту, і всезагальність, й узагальненість. Можна



без перебільшення зазначити, що за широтою та ґрунтовністю, навіть *опорною фундаментальністю* з історичним знанням ніщо не здатне посперечатися. Воно перевершує й обсяг філософського знання, оскільки в багатьох відношеннях є первинним. І саме тому, що воно є надзвичайно широким, постійно виникає потреба в деякій його алгоритмізації, тобто у *виробленні спільних гуманітарних критеріїв оцінки людського історичного досвіду*, оскільки він має й послідовний, і поступовий накопичувальний характер, він не зникає, але постійно прирощується. І з цим колосальним обсягом, з цим нагромадженням пізнавального досвіду потрібно щось робити. І тому провідну роль здобувають, як відзначали вчених різних дисциплінарних напрямів, особливі *символічні форми* історичної пізнавальної акумуляції.

Галузь *символології* пов'язана не лише зі словесно-літературним матеріалом; до створення символічних форм, здатних увічнювати людський історичний літопис, залучаються й інші мистецькі знакові системи, зокрема музика. Більш за це, найбільш імпліцитно-людська, інтимно-внутрішня історія людини пишеться саме музикою, оскільки існує певний таємничий договір *між Часом і Звуком*, між часовим процесом і звукоорганізацією, що винайдена, втілена та використовувана людиною. І тому *музичні звукові форми* – по-своєму інтегруючи, алгоритмізуючи людські стосунки з дійсністю, а, головне, апелюючи до психологічного змісту людського життя та сумісної історії – здатні ставати специфічною мовою передачі людського досвіду.

Власне кажучи, музика, якщо розглядати її в історичному становленні, історичному парадигматичному вимірі, виявляється *важливою мовою* історії, причому як історії людського начала, *людяності*, водночас й умовною розповіддю про способи звукового перевтілення людської істоти, про музично-історичне в людині. Відтворення у символічній формі дивної взаємодії історичного й людського, що відбувається завжди на психологічно-знаковому рівні, доступно винятково музичній мові та *музичній свідомості*.

Дані два явища, музична мова та музична свідомість, існують та еволюціонують, виконують свої комунікативно-пізнавальні функції лише у повній єдності, тому у *теоретичному моделюванні музично-пізнавального процесу варто спиратися на категорії музично-мовної свідомості та музично-мовної особистості*, від

яких похідними є поняття музичного мислення, музичної мови, музичної форми, музичної семантики, музичної поетики, музичної логіки, музичного стилю – й всього того, що ми можемо сказати про музику з узагальнюючих теоретичних позицій.

### **1. Поняттєво-термінологічне поле категорії музично-мовної свідомості**

Єдність історичного та психологічного змісту музичної свідомості передбачає наявність особливих *творчих конекцій*, поняття про які є більш емним, ніж поняття зв'язку, відносин й залежності, оскільки включає усі дані сторони музичної змістової організації та самоорганізації. Окрім цього, конекції постають як певні напрямки, релевантності, тобто очікувані відповідності й виконання *бажаних відповідностей*, котрі виникають між музично-звуковими феноменами й дозволяють їм набувати сталих семантичних позицій. Відповідальність конекцій за здійснення музичного смислотворення зумовлюється, зокрема, тим, що вони пов'язані з явищами/діями *узгодження – відокремлення, причетності – автономії, також з якостями безперервності – дискретності, довжини й завершеності*, деякими іншими.

Таким чином під конекціями розуміються такі відносини, котрі придбають якісну визначеність, а входячи до цілісного складу музичного тексту стають самостійними художньо-семантичними якостями. Їх виявлення й вивчення породжує *ефект теоретичної пролонгації*, оскільки дані конекції, стаючи предметом наукового обговорення, тобто долучаючись вже й до музикознавчого усвідомлення, допомагають визначати психологічні функції музично-мовної свідомості. Музикознавчі теоретичні пролонгації, музикознавчі міркування про феномен музично-мовної свідомості розвиваються як *продовжене існування творчого досвіду – художнього змісту музики*, завдяки якому саме це існування може стати більш повним і більш зрозумілим.

Поняття музично-мовної свідомості, як і поняття музично-творчих конекцій музичного мислення, прийнято відносити до відвернених або *абстрактних* категорій. Але, особливо враховуючи сполучні ланки музикознавства й психології, доцільніше пропонувати розглядати та використовувати їх не як відвернені, а як *залучені, притягнуті категорії*, які ніяк не можна розглянути, зрозуміти, розкрити, не прикладаючи їх – не залучаючи їх – до

*конкретного творчого людського історичного досвіду. Усі ці чотири слова – конкретний, творчий, історичний, людський досвід – важливі для того, щоб зрозуміти значення даних, істотних для музично-творчого процесу, категорій.*

Отже, музично-мовна свідомість – це наповнююча та включена, *імплементована* категорія, як і все, що з нею пов'язане. Тому завдяки даній категорії та її історичним залученням, а також психологічному зануренню, можна сказати, що спільність між психологією та музикознавством виникає, насамперед, як спільність порівняльно-історичного методу, але, звичайно, з опорою на *історичну місію музики*.

На сьогоднішній день і проблема музичної свідомості, і методичні складності її вирішення підводять до специфічної пізнавальної межі, яка є спільною для музичної та музикознавчої свідомості. *Музикознавча свідомість є важливою складовою музично-творчої свідомості, і поза неї, поза проказування музично-історичного досвіду творчих конекцій, музична культура як певний міжособистісний феномен не спроможна існувати. Але якщо музикознавча свідомість є частиною музичної, то тоді цілком закономірно, що й для неї є важливим пошук нової стильової змістовно-сислової інтеграції – той пошук, який у композиторській творчості зазначається як пошук «нової простоти», але як «нової складної простоти» (причому дефініція нової простоти без внутрішньої вставки поняття «складності» – як тенденції нового способу синтезу, узагальнення й підйому на нову висоту усвідомлення – не набуває дійсного й справжнього свого значення). Це й пояснює, врешті-решт, постійний антиномічний зв'язок «нової складності» та «нової простоти» у стильових визначеннях, наданих самими композиторами в їх спробах вербалізації творчого методу. Зокрема, певні думки з цього приводу висловлював Георгій Пелецис, котрий в одному з останніх інтерв'ю зауважив: «Коли ми вмиремо, то господь скаже нам, запитає нас: а чи внесли ви ясність?»<sup>1</sup>. Тим самим музичний майстер вказав на поняття «ясності» – як на необхідний якісний синонім, що можна сприяти і як спрямованість, внутрішню якість творчої конекції, разом з поняттям простоти (нової або оновленої).*

---

<sup>1</sup> Див. бесіду М. Солоднікова з Г. Пелецисом від 7 травня 2020 р. <https://www.youtube.com/watch?v=jz09Y07whW0>

Особливої важливості набуває пошук «нової ясності» стосовно сучасної творчої свідомості у силу того, що надзвичайно ускладнюється інформаційне поле культури, перемішуються реальні й віртуальні світи, впорядковані та хаотичні комунікативно-ціннісні сфери, про які справедливо сказати, що гірше хаосу може бути тільки неправильний порядок або невірна впорядкованість. Тому дуже багато чого в напрямку алгоритмічного прояснення в складній культурно-інформаційній ситуації залежить від того, як буде звучати людська свідомість, які звукообрази стануть для неї вирішальними й, власне кажучи, якими шляхами може бути створена, організована або реорганізована, ця нова, вкрай необхідна, *правильно впорядкована єдність* музичної свідомості.

Відзначимо дві дослідні обставини щодо проблеми музичної свідомості та її мовних засад. По-перше, проблема музичної свідомості в традиційній музикознавчій науці дуже мало досліджена, й саме тому, що щільно збігається з психологічними питаннями та термінами. Почасти постановкою проблеми музичної свідомості займався М. Арановський [2], але навіть в останніх своїх роботах він фактично ототожнює музичну свідомість та музичне мислення, протиставляючи підсвідоме, несвідоме – та власне свідоме, що виражається в певних раціонально-логічних мисленневих операціях, разом з цим розглядаючи дієву свідомість винятково як усвідомлений набір розумових операцій, тобто звужуючи поняття усвідомлення.

В працях видатного музикознавця міститься багато цікавих спостережень з приводу звукової організації людської свідомості, навіть є думки про те, що саме звук допомагає людській свідомості проникати до езотеричних галузей космічного й божественного, також пропонується багато важливих семіологічних узагальнень. Але про музичну свідомість М. Арановський пише як про принципово аналітичне начало, який диференціює світ і представляє його як суму дискретних феноменів, що не може викликати повної згоди. Аналітичне мислення може виступати одним з проявів творчого функціонування музичної свідомості (як свідомості, що породжує музичні, музично-мовні, зокрема, феномени). Імовірно саме те, що Арановський працював над проблемою музичної мови найбільшою мірою й привело його до такого розуміння свідомості [2].

І звідси – інша, друга, обставина у розвитку даної проблеми. Оскільки свідомість – це дуже багатоярусний, багатовекторний, але водночас постійно цілісний та самозростаючий феномен, то у ньому відображується й структура «внутрішньої людини», тобто енергійно-інформаційна побудова людини, яка є базовою для усіх форм прояву людської психічної та психологічної природи, для розуміння цієї природи. Тому формування уявлення про людини у її *внутрішньому системному екзистенціальному вимірі та представленні*, як творчо-інтерпретативної істоти, що здатна відкривати нові обрії у пізнанні та освоєнні світу, але на той же час є залежною від масштабів та інструментів власного пізнання, входить до теоретичних завдань музикознавця, до кола його *теоретичних пролонгацій*. І тому музикознавство (мистецтвознавство) отримує можливість підказати психології, де, у яких місцях і у зв'язку з чим шукати провідні механізми людської свідомості та її головні якісні показники.

Певні передумови системного та поглибленого вивчення музичної свідомості знаходимо у докторському дослідженні А. Торопової (2009) [11], у якому музична свідомість визначається як багатоскладовий антропологічний феномен, що породжує принципи й засоби інтонаційно-символічного втілення життєво-важливих переживань реальності, разом з ними – систему відношень зі світом та сталі культурні ідеї. Особливо важливою видається думка А. Торопової стосовно здатності музичної свідомості ставати основою «внутрішнього Я» людини, виступати джерелом духовності та рефлексивних дій, смислороджущим чинником, котрий дозволяє «історичне полотно музичної культури» вважати «об'єктивованою формою досвіду музичної свідомості», а до «музичну історію народів» розглядати як «сховище станів свідомості» та генофонд людських індивідуальностей [11].

Але, за нашою думкою, розгляд музичної свідомості може ставати достатньо верифікованим, подолати надмірну умовність (звісно, не повністю, адже цілком умовним є сам предмет вивчення) лише завдяки опорі на конкретний музичний матеріал, тобто завдяки простежуванню, з чого виростає музика та з якої матерії музичної виростає музична свідомість; подібної аналітики з необхідними історичними узагальненнями в дослідженні Торопової немає, внаслідок її іншої дисциплінарно-методичної спрямованості.

Тому на сучасному етапі ми все ще стоїмо перед завданням постановки проблеми музичної свідомості у її цілісному музикознавчому розумінні, з врахуванням необхідних інтердисциплінарних тенденцій. І отут до переліку категорій, які є суміжними для психології й музикознавства, потрібно *залучити* ще одну – *категорію семантичної мережі* або «всесвітньої семантичної павутини», яка сходить до наук про програмування й до певного кібернетичного простору сьогodнішньої думки, але, одночасно з цим, є корисною для того, щоб спробувати уявити, як працює музична свідомість і як вона організована зсередини себе самої.

На думку відомого американського антрополога Леслі Уайта, людина створює собі новий світ, світ ідей і філософії за допомогою слів. Дозволимо собі додати, що за допомогою звуку людина також створює розгорнутий світ відносин і чуттєво-емоційного обміну, світ психологічного самостояння. Зокрема Л. Уайт пише: «І в цьому світі людина живе настільки ж істинно, як і у фізичному світі відчуттів...; ...людина відчуває, що теперішня цінність її існування зводиться до перебування в цьому світі символів і ідей, або, як вона ще іноді формулює, у духовному світі. Цей світ ідей, на відміну від зовнішнього світу відчуттів, має властивості сталості й безперервності. Він містить у собі не тільки теперішні моменти, але також минулі й майбутні. З часової точки зору це є не сукупністю дискретних епізодів, а континуумом, відкритим в обох напрямках, у кожному з яких лежить вічність. Цей внутрішній світ ідей, у якому перебуває людина, часом видається їй більш сьогodenним, ніж зовнішній світ почуттєвих вражень». Л. Уайт звертається до інструментів пізнання, інструментів творчості людини, тобто він користується поняттям інструменту в широкому значенні цього слова й пише, що «інструмент для неї, (для людини – О. С.) – не просто предмет матеріального світу, не просто почуттєвий образ, яким він може представлятися, вибачте, мавпам, а він також і ідея, він частина того позачасового внутрішнього світу, у якому перебуває людина. Інструмент для людини не є щось існуюче лише на цей момент, він діє в живому минулому й проектується на майбутнє, що ще не настало. У такий спосіб досвід людини не зводиться до серії не зв'язаних між собою епізодів, у кожному з яких людина бере інструмент, користується ним і відкладає убік. Кожна із цих зовнішніх дій є лише частковим

вираженням ідеаційного досвіду, який є тривалим і безперервним» [12].

Настільки тривала цитата знадобилася тому, що у висловленні Л. Уайта висвітлюються відразу два поняття/явища: *поняття свідомості* як континуальне, що вказує на явища, котрі є безперервними, володіють часовою єдністю й сталістю – і ця непряма характеристика феномена свідомості є і переконливою, і прийнятною для мистецтвознавчого аналізу; *явище семантичної мережі*, яка формується досить тривалим історичним шляхом і має на увазі як зовнішні межі, артефактне поле культури, так і внутрішні, психологічні властивості, якості, здатності. І, власне кажучи, саме цим узгодженням зовнішнього й внутрішнього, *трансляцією зовнішнього у внутрішнє*, і є цікавою така структура, як *всесвітня музично-семантична павутина*, якщо насмілитися запропонувати дану дефініцію.

Одна з найважливіших творчих проблем, яка встає й перед музикантами, і перед музикознавцями, це проблема адекватності висловленого, експлікованого матеріалу внутрішньому змісту свідомості. Вона стосується й музикознавчого аналізу, оскільки не так просто знайти правильні слова й аргументи, вдалі номінації стосовно музично-творчого процесу, особливо з його семантичної сторони. Але ще гостріше ця проблема стоїть, звичайно, перед музичною композиторською свідомістю.

Для сучасного композитора дана проблема полягає в тому, що необхідно узагальнити стильовий досвід минулого й розбудувати його в нових або принципово оновлених музично-мовних категоріях. Таким чином неминучим є протиріччя, що виникає між стильовими образами музики та її сьгоднішніми сучасними мовнол-мовленнєвими ресурсами.

Саме у зв'язку з цим Володимир Мартинов відзначав, що найбільш щасливий момент для нього під час творчості – це момент зародження ідеї, коли ідея живе у свідомості, поки вона наповнює свідомість і солідарна з нею. Але як тільки намагаєшся це висловити, запам'ятати, навіть у звучанні, цю ідею, а перед цим, звичайно, її записати, імовірно, у вигляді музично-письмового тексту, відбувається її «псування» [7]. З іншого боку, сучасний композитор все більш уважний до тих трьох головних складових музичної мови – мовних ресурсів, інструментів музичної свідомості, які припускають, за словами Леоніда Десятникова,

насамперед, ритм, щільність звучання як *тіло звуку* і тембр. Доцільно включити до цих парадигматичних властивостей музики, що стають її історичними епістемами, ритм, мелос, мелодійну організацію й, звичайно, фактуру, обсяг, просторові параметри музичного звучання, які є як природнього акустичного походження, так і штучно винайденими авторами музики й прописаними, описаними музикознавцями.

Водночас не можна не відзначити, що сьогодняшня проблема існування й розвитку музичної свідомості – це проблема загальна, напевно, для всіх етапів історичного розвитку музики. Навіть не можна сказати, що сьогодні є суттєво нові труднощі, але ці онтологічні труднощі музичного усвідомлення й висловлення зараз перебувають на новому етапі, на новому рівні прояву інтенціонально-інтерпретативної природи музичної творчості.

Сьогодняшня кризова ситуація, причому кризова не тільки для художнього досвіду, але й для життєвого процесу, змушує особливо гостро вирішувати проблему людини у зв'язку з проблемою мови, проблему автора музики у зв'язку з проблемою музичної мови, способів музичного вираження, які багато в чому залежать від того, як буде проявлятися власна стильова інтенціональна логіка музики та з якими загальними смисловими орієнтаціями культури, загальними історичними епістемами будуть узгоджуватися мовні засоби музики.

Семантична мережа музики припускає певні *вершинні об'єкти*, і саме вони утворюються за допомогою історичних епітем, але припускає також відгомін, резонанс даних загальних смислів, загальних змістових орієнтацій у власне музично-мовних епістемах, пролонгованих, сталих і водночас специфічних засобах музики.

Музично-мовна трансляція смислових ідей і утворює те, що варто називати семантичною мережею музики; дана мережа, крім вершин-об'єктів і атрибутів власного музично-мовного змісту, також передбачає конекції та способи поєднання даних начал, їх мотивацію, пов'язану з так званими *інтенстами*.

Інтент – термін, що йде від сфери програмування, але дуже вдало вказує на те, що вже відбулося в концептуально-предметному полі музики й служить зразком, *впливовим прецедентом*.

Слово «прецедентний» дуже доречно по відношенню й до загальних історичних установок людської свідомості, і до



установок музично-мовної свідомості, оскільки прецедентність в різних її вимірах й втіленнях утримує семантичну мережу разом, робить її міцною павутиною, і не лише тим, за допомогою чого виловлюється зміст, а й тим, що *вже виловили, що вже встоялося* й працює в тих напрямках, які потрібні сьогодні людській свідомості.

Поняття *музичної епістемі* передбачає змістовну єдність думки про музику й музики як форми осмислення, тобто *внутрішньої форми життя свідомості* – показників її континуальності, модальності й енактивізму – спрямованості на вдіяння. *Музичні епістемі повинні утворювати єдину систему пізнавальних орієнтирів*, покликаних: зміцнювати художньо-смысловий лад музики; розбудовувати, виявляти музикальність як найвище кваліа людської свідомості й необхідна умову (якість) художнього світу взагалі; забезпечувати «семантику прецедентності».

*Семантика прецедентності* є основою музично-логічної системи, базується на повторюваності, впізнанні, досягненні значимості, поновлюванні значень музичного висловлення, що дозволяють йому ставати художньо-психологічним артефактом і мати структурно-функціональні ознаки тексту/твору. Музична епістема формується й виявляється залежно від «пізнавальної оптики», від критерію вивчення – точки зору дослідника; її визначає методологічний рівень і понятійний інструментарій дослідження, однак не менш важливим є залучений художній матеріал.

*Прецедентні смисли* та їх історичне просування виявляються у співвіднесенні з музичними епістемами, але між ними дієвим компонентом семантичної мережі виступають особливі «музично-психологічні інтенти» – пошукові запити, наміри, «мрії», відповідні до смислових вершин, «об'єктів» семантичної мережі.

*Історичну послідовність прояву та втілення прецедентних смислів у музиці* можна представити наступним чином.

Як прецедентні ноетичні смисли виступають *Час, Гра, Любов*, які послідовно віддзеркалюють відносини: бог для людини (людей); людина для інших людей; людина для самої себе – і бога. В історичному просуванні вони співвідносяться з музичними епістемами, конекціями та «інтентами».

В історії музики перший етап даної семантично-мережової взаємодії – це освоєння звукової матерії; він обумовлений синкретичними ритуальними хронотопами (із залученням

музичного звучання), діями (висловлюваннями) від імені бога, без особистої чуттєвої співучасті, умовним світом божественної гри та храмового часу.

Другий етап – це відокремлення жанрових форм (перш за все оперно-мадригальних, інструментальних з «загальними формулами рухів» та афектів, коли музична дія йде вже від імені людини; його представляють явище любові як любові до Іншого, розвиток світської традиції, що збігається з автономією музики, нові мелос та граматика музики, нова комунікативно-чуттєва гра, трансформація поняття часу відповідно до уявлень про особисту долю та його драматизація.

Третій етап – обумовлений становленням індивідуального композиторського стилю, розвитком авторського начала, підтверджує думку, що три ноетичні прецедентні смисли мають діяти одночасно і невідривні один від одного, але з домінуванням, узагальнюючою функцією одного з них. На даному етапі Гра переважає і стає *грою з мовою та мовними можливостями музики*, аж до гри з не-звучанням. Час концептуалізується як психологічний феномен, як особистий та особистісний час, Любов – виражає рівень самосвідомості, самооцінки, але постає і як об'єкт, архетип соціальної свідомості, буттєвий самодіалог «внутрішньої людини» [9].

## **2. Іntenціональна логіка музичного мислення та типи інтерпретуючої особистості в історії музики**

Попередній виклад дослідного матеріалу дозволяє дійти висновку, що визначальною у процесі формування й розвитку музично-мовної свідомості є ідея людини й, відповідно, можливості відтворення й *нового створення* образу людини в музиці. І ідея людини, і образ людини в музиці естетично поєднані з тим, що італійський режисер Паоло Соррентіно назвав «пошуком великої краси». Його фільм «Велика краса» демонструє особистісно-екзистенціальне походження цієї ідеальної субстанції, причому виявляється, що вона не може бути присутньою у певному місці або на певний час. «Велика краса» є присутньою у всьому тому, що намагається вдосконалити й зберегти людина, вона ховається в найбільш важкому досвіді людського життя, веде від нього до піднесеного звільнення у творчому діянні. І з позиції цієї «великої краси» завдання інтерпретуючої музичної свідомості

полягає в тому, щоб забезпечувати позитивними семантемами історичну людська свідомість, створювати ідеальний образ людини, яка є інтерпретуючою засобами музичного мислення й мовлення.

Про наскрізну еволюції, водночас цілісність образу «людини інтерпретуючої», свідчить схематична *характеристика трьох основних історичних етапів розвитку музично-творчої традиції, як традиції професійного музичного мистецтва.*

Перший, середньовічно-ренесансний етап, відбувається у 2 фазах: монодичній (освоєння ефекту руху звучання, оформлення слова та дії звуком, осмислення особливої «соматики» музики, фізичного зусилля молитви) та багатоголосній (освоєння простору-обсягу звучання та станів сприйняття релігійно-храмової служби, ритуальності інтроспекції). Тут діє феномен світової музики, поза-, надлюдської й метафізичної, нехай і у первинному оформленні.

Другий етап, бароково-романтичний протікає у 3 фазах. Перша фаза – афективно-театральна, передбачає емоційність та риторичність (разом зі словесною риторикою), освоєння часу як фізичного життєвого та концептуального. Друга фаза – класична, вводить нові, вже автономні художні канони, яким властиві абсолютність, відкриття іманентного змісту та форм музики, узагальненість та колективність образних принципів. Тут діє людська музика – музика комунікативних відносин, зв'язків, станів, ситуацій, з великим переважанням зовнішнього портретування, у типових проявах. Третя фаза – відкриття романтичних ефектів дисгармонії та диспропорції, поступова індивідуалізація музичного змісту/переживання, нарощування енергії дисонансів (веде до емансипації дисонансів), деканонізація та психологізація/ліризація; акцентуація ефекту подиву, семантичної функції подиву, розширення свідомості, посилення емоційної катартичності музичного впливу. Це індивідуалістична програмна фаза, з особистісною концентрацією, гіпертрофією душевності, надмірністю емоційного осмислення (художнього пафосу), чуттєвої стихії – але – з формуванням образу/концепту почуття, пов'язаного з розширенням (граничним) фактури (хронотопів), сонорно-тембрового матеріалу, динамічних. Вона пов'язана з розвитком інтровертного індивідуалізовано-

особистісного спрямування музичної семантики, тобто з рухом усередину людини, зі входженням у її «внутрішній світ».

Третій етап – зумовлений попереднім романтичним, тобто виростає з нього і може бути названий постромантичним у широкому значенні, зосереджений саме на музично-психологічних процесах. Також вміщує 3 фази: власне постромантичну; актуалістсько-експресіоністську (розвиваються паралельно до середини століття); з 70-х років. – постстильову, постсучасну. Загальні технологічні та художні властивості його: естетика уникнення, елімінування, звуження; уподібнення різного та розрізнення подібного; переосмислення тотожності та контрасту, емансипація дисонансу та консонансу одночасно; парадоксальність та суміщення трагедійність/антитрагізм. Характерними рисами також є: гранична динаміка та статика; поляризація прийомів та значень; вичерпаність зовнішніх соціально-комунікативних мотивацій та входження у внутрішні мовні простори музики, зростання музики із себе самої, тобто повернення до деіндивідуалізації та абстрагованих ідей, до надособистісного, що пов'язано також з ідеями ноосфери та трансцендентного. Саме на останній фазі цього етапу музично-змістовий пошук узагальнюється в антиномічних тенденціях нової складності – нової простоти.

Більш конкретну типологію «людини інтерпретуючої» в історії музики можна запропонувати, розділяючи її по п'яти основним позиціям, виділяючи наступні номінації.

*Людина ораторіальна* – молитесь і діє, ритуальна (середньовіччя, відродження).

*Людина афективно-риторична*, яка відчуває, трагічна (бароко).

*Людина мисляча, міркуюча, знаюча, об'єктивно-нормативна, гармонізуюча, але і граюча, homo ludens* (класицизм, що веде від «неправильної краси» в естетиці бароко до «краси за правилами»).

*Романтична людина* – людина чуттєво-персоніфікована, що рефлексує, вперше ставить проблему особистісних смислів та ідею особистої життєтворчості, передбачає оцінку життя як мистецтва. Спеціально зауважимо, що музика романтизму як інтерпретативний феномен передбачає розвиток ліричного начала зі значними внесеннями драматизму та трагізму, також розвиток теми «психологічного героїзму», тобто внутрішнього подвигу, самопожертви на душевно-духовному плані життя

(свідомості), але й виявляє гедоністичну націленість, прагнення насолоди.

XX століття представлено *людиною комунікативною та полілінгвальною*, що веде від Равеля до Пендерецького, через Стравінського, Шостаковича, Прокоф'єва, але й через Рахманінова, Метнера та ін. Його ідеалом стає людина універсальна, цілісна, але й багатомовна, естетичний поліглот з рольовою поліфункціональністю; це збірний «персонаж», з явною іміджевою залежністю... Тому виникає проблема самоідентифікації внаслідок певного відчуження від заповітного «Я».

Найбільш сучасний, можна сказати – *шостий*, прецедентний тип мислячої інтерпретативної людської особистості – це *людина інтенціональна, але водночас технологізована*, тобто здатна пізнавати й відтворювати, при цьому *делегувати новим штучним знаряддям власні психологічні можливості*, перерозподіляти енергію свідомості та творчі інтереси за власними потребами; таким чином це *людина автопоезисна, або самоактуалізована*.

Якщо ж знову повернутися до питання розвитку власної інтенціональної логіки музичного мислення, пов'язаної з тенденцією входження до «внутрішнього світу», або до світу «внутрішньої людини», з поглибленою саморефлексією, то варто звернути увагу на наступне.

Виявляється, що з усіх трьох прецедентних смислів найскладнішою для сучасної особистості постає установка Любові, оскільки вона пов'язана із самосвідомістю, самооцінкою, повинна проявлятися і *як любов до самої себе*. Відносини з самою собою для людини завжди неймовірно тривалі, вони нескінченні й стомлюючі, оскільки відмовитися від себе неможливо. І от цей обов'язок, це зобов'язання любити себе, для того, щоб щиро й за «правильним» смислопорядком полюбити іншу людську істоту, є надзвичайно важким. Навіть виникає питання: чи володіли цим даром люди попередніх епох? Насмілимося припустити, що навряд чи. Так, на ранніх етапах формування культурної людської свідомості вирощувалася любов до вищого начала, до Бога, як головної захисної сили; бароково-романтична фаза освоювала любов до іншого, і всі визначення любові були пов'язані саме із цим; і тільки в другій половині XX століття критерії феномена любові та екзистенціального стану любові пов'язані із

самотворенням, тобто зі зверненням уваги особистості на саму себе, всередину себе.

Одночасно, найважливіша тенденція того процесу перебудови музично-мовної свідомості, що відбувається сьогодні, це зміна зовнішніх границь заради зміни внутрішніх, переструктурування всієї музичної творчості та соціокультурного досвіду відповідно до тих психологічних завдань, які повинна розв'язати людина сьогодні. Те, що відбувається зараз з музикою, те, як вона функціонує у відкритому культурному просторі, є результатом намагання вирішити «важку проблему свідомості», тобто є результатом прояву загальноекзистенційних труднощів людського усвідомлення та розуміння, орієнтації у швидкозмінному зовнішньому світі.

Зокрема, вичерпаність зовнішніх соціально-комунікативних мотиваций змушує заглиблюватися до внутрішніх мовних просторів музики і наголошувати на *значенні виростання музики із себе самої*. Це стає у певному сенсі поверненням до деіндивідуалізації та музичних абстракцій, уподібнених до першого раннього монодичного й багатоголосного етапу, до періоду метафізичної надлюдської музики, до стану пошуку світового часу. Тільки зараз цей світовий час вже шукається й інтерпретується як час космічний, міжпланетний, надглобалізаційний і т. д. Міняються оцінні судження, але смислові інтенти залишаються колишніми. Працювати з часом людини найважливіше й найскладніше – це постійне завдання й постійна, досить дискомфортна, умова функціонування її свідомості.

На основі того, що було сказано, можна запропонувати деякі *узагальнення та уточнення понять*, особливо наголошуючи, що музична свідомість у стані створювати власний світ мрії, утопічний, але цілком реальний, що організує процеси мислення і мовлення в музиці й визначає у такий спосіб змістовні контексти музикознавчої думки.

З цього, звичайно, випливає нове розуміння відносин з музикою та інтерпретації музики: остання є художньо організованим культурно-історичним середовищем, що накопичує, культивує досвід розуміння як глибинну смислову взаємодію між людьми. Прецедентні смисли постають візаві музичних епістем: Час – ритм, Любов – мелос, Гра – фактура, тканина, матерія звучання, просторовий показ. Два роди умовних, *на сьогодні вповні*

*дієвих віртуальних*, семантичних мереж представляють зовнішні предметні і внутрішні психологічні сторони людської свідомості, можуть бути описані як паралельні онтології. І, нарешті, семантична мережа самої музики може бути зрозумілою та відтвореною як віртуально-інформаційна модель предметної сфери музичного мислення.

Також зауважимо, що для постановки проблеми музичної свідомості, також для інтеграції розуміння феномена музичної свідомості надзвичайно важливим є розмежування так званих *природних і штучних систем*. Підхід до музики та підхід до свідомості як до природних і штучних системи, водночас, виправдовує їх постійну взаємну гру. Ідею природної музичної мови вводив М. Арановський, який міркував з приводу того, що штучність підказується самою назвою «музичне мистецтво», номінацією, мистецьким іменем музики, але це анітрошки не скасовує значення того, що для соціального життя, для соціальної людської свідомості саме так звані штучні знакові системи стають природним середовищем проживання [1]. Відтак перехід штучного у природне, й навпаки – це необхідна й цілком «нормальна» умова життя музичної свідомості.

### **Висновки**

Два головні феномени, які сьогодні змушують до прокладання нових пізнавальних парадигм, це історія і свідомість, зв'язок між якими, як і реальними, і умовними об'єктами, опосередковується різними діяльними сферами, але глибше і найпоследовніше, «чутливіше» всього виявляється в мистецтві, в художній творчості. Можна навіть припустити, що історія, як незалежний від волі окремого суб'єкта, соціальної групи, процес – і свідомість, як вроджена властивість людини, є природними системами людського життєзабезпечення, тоді як мистецтво, що впливає вже з його імені, є штучною системою їх взаємодії, їх привчання однієї до одного та організації їх дійсної єдності, включаючи головне – смислової єдності. Але між мистецтвом та двома його екзистенційними сусідами постає ще одне закономірне явище, частиною якого, власне, художня система, і постає. Це досвід – як досвід саме людської життєтворчості загалом, що породжує історичні епістемі культури, стає підтвердженням її колективного характеру та призначення, також веде до різних «польових»

організацій епістем у художній сфері, з властивими їй знаковими можливостями (до музичних епістем, зокрема).

Зворотний зв'язок не менш важливий, оскільки мовні художні «поля» культури поєднуються в єдину предметно-смыслову мережу, у «всесвітню семантичну павутину», яка забезпечує збереження та трансляцію досвіду у його вихідній онтологічній якості. Вона ж забезпечує позитивний характер та логічну (психологічну) вибудованість головних історичних епістем культури, стає мовою їх пояснення та прояснення, катартичної кларитизації – очищення від «життєвої каламуті».

Для сучасної музичної культури як психологічного феномену найбільш значимими параметрами стають:

вимірювання (парадигми) головних парних складових, як-то: особистість – соціум; суб'єкт (людина) – час; музика – історія (автор – музика);

може поставати певна опозиція, представлена як: соціальна культура – музичне мистецтво, за якою проступає протиставлення історичного життєвого досвіду (включно з особистісно-авторським) – музичної мови, взагалі мови як форми збереження та передачі досвіду;

критерії вивчення за компонентами: комунікативні процеси; дискурсивні поля; символізація – провідні символічні форми; співвідношення соціального та персоналізованого в людині, творчі ресурси особистості; психологічні інструменти; полікультурність сучасної музичної практики; перехідність та маргінальність; полілінгвальність повсякденної та художньої свідомості:

сфери сучасної музичної культури: повсякденна естетична (з частковою спеціалізацією); прикладна професійно-масова (з прикладними естетичними функціями); передхудожня аматорська; професійно-масова художня; позаакадемічна/неакадемічна; академічна професійна, автономно-мистецька.

У найбільш загальному плані для музичної свідомості визначальними є дві полярні, але існуючі у зустрічному русі, величини, і вони обидві являють собою й природний, і штучний досвід історичної «людини інтерпретуючої» – *Час і Звук*. Взаємодіючи та перероджуючись разом у художню символіку, вони утворюють автономний образно-смысловий простір людської історії.



І тому завершимо музикознавчо-епістемологічне моделювання музично-мовної свідомості висловленням Генріха Орлова, занотованим у його книзі «Древо музики»:

«З усього, що існує у світі, зі всіх речей створених, музичний звук є найчистіша і найповніша маніфестація часу. У часі він і рухається, і спочиває...; ...невловимо мінливий і той самий, він поєднує минуле з майбутнім, перетворюючи ці нереальності в реальне сьогодення, що триває.

Музичний звук має міради форм і фарб, які збагачують і зміцнюють це набуте сьогодення. Невидимий, невловимий, але всепроникний, він легко зникає як об'єкт і зливається з інтимним внутрішнім життям кожного і продовжує жити в ньому. І щоразу, коли це відбувається, музичний звук зцілює, хоча б на мить повертаючи людині внутрішню цілісність і відновлюючи її єдність зі світом по той бік відмінностей та змін» [8].

#### Література:

1. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. *Статьи, интервью, воспоминания*. М. : Государственный институт искусствознания, 2012. 440 с.
2. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления: сост. и ред. М. Арановский*. М.: Музыка, 1974. С. 90–128.
3. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства М. : Композитор, 1998. 343 с.
4. Виппер Р. История древнего мира. В. Ю. Виппер. *История древнего мира; А.А. Васильев. История средних веков*. М. : Изд-во «Республика», 1993. С. 14–244.
5. Выготский Л. Психология искусства. М. : Искусство, 1968. 576 с.
6. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х тт. Т 2. М. : ОЛМА Медиа Групп, 2007. С. 54.
7. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования. *Психология художественного творчества*. Минск : Харвест, 2003. С. 130–144.
8. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон, СПб., 1992. 440 с.
9. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. *Научная монография*. Одесса : Астропринт, 2002. 244 с.

10. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. *Наукова монографія*. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

11. Торопова А. Феномен музикального сознания: методология исследования и развитие : автореф. ... докт. педаг. наук : 13.00.08; 19.00.01. М., 2009. 59 с.

12. What, L. On the Use of Tools by Primates. *Journal of Comparative Psychology*, 1942, V. 34. P. 369–374.

**Панченко С. А.**

*кандидат культурології, доцент,  
професор кафедри культурології та інформаційних комунікацій  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтва  
м. Київ, Україна*

**НОВІ ІДЕЇ У ВИРІШЕННІ АКТУАЛЬНИХ ПРОБЛЕМ  
У СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ КІНОПРОСТОРІ:  
КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*Автор розглядає нові ідеї у вирішенні актуальних проблем у сучасному українському кінопросторі. Акцентується увага на пост-модернізмі в кінематографі, аналізуються твори, наукові розвідки, дисертаційні дослідження, сценарії, фільми, в яких застосовуються постмодерністські прийоми. Автор розглядає основні джерела виникнення постмодернізму, принципи функціонування постмодерністського кіно, основні риси постмодерного кіно. У результаті дослідження автор з'ясував, що характерними ознаками постмодерністського дискурсу є: інтертекстуальність, цитатність, зміна традиційних форм, моральна й етична маргіальність; зневаження будь-яких канонів, тотальна невизначеність, інтерпретація світу як аморфної, поліваріантної реальності, що саморозвивається. Для розвитку української культури необхідно впроваджувати постмодерні інтерпретації в сучасний кінематограф для того, щоб від слідкувати за трансформацією творчих процесів від першоджерел до сучасних творчих форм у кіно, що засвідчує сучасних підхід до розвитку українського кінематографа.*

**Вступ**

Все частіше ми спостерігаємо як постмодернізм втілюється у всі сфери культурного життя: літературу, живопис, музику, кіно, театр. Всі постійно шукають нові форми чи навпаки форми шукають своїх авторів. Все змінюється із швидкісною прогресією, набуває нових недовідомих форм, які по новому впливають на формування особистості і дійсності.

Невивченим є питання постмодернізму в кінематографі, оскільки він проникає в кіномистецтво пізніше ніж в інші види мистецтва. Це відбувається у другій половині 70-х рр. На 80-ті рр. припадає розквіт постмодернізму в кіно, після чого настає певний спад.

Постмодернізм в кіномистецтві присвячено значну кількість наукових розвідок кінознавців, серед них О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контексти», О. Безручко «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя», І. Зубавіна «Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті», Л. Брюховецька «Приховані фільми. Українське кіно 1990-х», А. Плахова «Режисери сучасності», М. Ямпольський «Пам'ять Тиресія: інтертекстуальність та кінематограф», філософів, серед них: О. Аронсон «Комунікативний образ (Кіно. Література. Філософія)», І. Ільїн «Постмодернізм. Словник термінів», культурологів, серед них Н. Агафонова «Загальна теорія кіно та основи аналізу фільма», В. Діанова «Постмодерністська філософія мистецтва: витоки та сучасність», Е. Усовська «Постмодернізм».

Постмодернізм слід розуміти як безпосереднє відображення реальних, суперечливих, що іноді не вписуються в раціональне мислення, процесів, які відбуваються в складній організації сучасного суспільства. Постмодернізм, як система координат, яка конструє сприйняття й встановлення змістовних кодів демонстративно проявляє себе в кіномистецтві, де режисери прокладають шлях до глядачів між цитатою та ремінісценцією, майстерно володіючи навичками гри при дозованому змішуванні елементів чужого та власного мистецтва [6, с. 95].

Прояви постмодернізму в українському кінопросторі прослідковуються в наукових працях Д. Колос «Українське кіно в передчутті постмодернізму», Ю. Сабадаш «Постмодернізм: сміх та прогрес крізь призму пародії» та «Сакральне осмислення та постмодернізм Умберто Еко», Л. Гоц «Медіа-війни крізь призму Cinema Studies: між Фуко та Бодріаром», «Вавилон ХХ» та «Солом'яні дзвони», Л. Брюховецької «Іван Миколайчук», «Кіносвіт Юрія Іллєнка», Л. Госейко «Історія українського кінематографа 1986-1995», І. Зубавіної «Кіно незалежної України: тенденції, фільми, постаті», О. Мусієнко «Українське кіно: тексти і контексти», Є. Більченко «Цілі людини між модерном і постмодерном: спроба критичного культурологічного прогнозування

XXI століття», А. Колодко «Функції екранної культури та вплив на суспільну свідомість інформаційної продукції на українському телебаченні в період незалежності», Т. Лютий «Модифікації ідентичності в українській масовій культурі (випадок впливу мас-медій)», О. Павлова «Візуальна культура як поле ліквідності Модерну», І. Покулита «Зорові метафори культури у візуально-смысловому сегменті медіа комунікації», К. Станіславська «Про стан та перспективи розвитку освіти у сучасному медіапросторі в умовах екранної культури», Г. Чміль «Філософсько-антропологічні інтерпретації відносин людина-екран», О. Безручко «Famous Ukrainian teacher of screen arts Volodymyr Grygorovich Gorpenko».

Важливої значущості набувають дисертаційні дослідження молодих науковців: Є. Ворожейкіна «Візуальні стратегії сучасної екранної культури: філософсько-антропологічний аспект», О. Сухини «Рефлексія людської буттєвості у постмодерній культурі», Ю. Коваленко «Феномен реальності в культурі пост-модерну: парадокси дистанціювання», О. Вісич «Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі», Г. Погребняк «Авторський кінематограф у художній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття», Г. Погребняк «Художнє осмислення дійсності у творчості Юрія Ілленка». Ці наукові напрацювання свідчать про цікавість до українського постмодерного кінопростору, а також факторів, які його формують і насичують.

### **1. Основні прояви постмодернізму в кіномистецтві**

Основними джерелами виникнення постмодернізму, за спостереженнями М. Павлишина, були: 1) невдача проекту модерності з його раціоналістською самовпевненістю, амбіцією рятівника людства, претензією на загальнолюдськість; 2) перебування суб'єкта вже після історії: «історія», «великі розповіді» – закінчилися – людина має влаштуватися в сучасному; 3) скептичність щодо будь-яких систем та ідеологій; 4) іронія, гра, цитування; 5) змішування жанрів, рівнів мовлення, високої і популярної культури; 6) деконструкція, тобто розвінчування ідеологій та ієрархій цінностей, розмаскування ідеологій задля дестабілізації ідеології взагалі [11, с. 22].

Як влучно зазначає Ю. Сабадаш в монографії «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей», що постмодернізм проголошує гасло «відкритого мистецтва», вільної взаємодії з усіма старими і

новими традиціями. Передбачається смілива гра з цитатами, жанрами, стилями різних епох, відмова від поняття «норма». Постмодернізм встановлює партнерсько-ігрові стосунки між читачем і автором [13, с. 35].

І. Гассан трактував постмодернізм як мистецтво порожнечі, мовчання, смерті. Він окреслює постмодернізм як суму притаманних людському суспільству та людській свідомості різноманітних рис, таких як урбанізм, технологізм, дегуманізація, примітивізм, еротизм, експерименталізм тощо [18, с. 437].

*У постмодерністському кіно діють наступні принципи, а саме:*

- 1) від оповідальності до травестування;
- 2) від композиції до ризому;
- 3) від персонажа до інтерперсонажа;
- 4) від автора до гіперавтора;
- 5) від твору до інтертексту;
- 6) від тиражності до серійності;
- 7) від конфронтації до симбіозу;
- 8) від аналізу до інтерпретації.

Як влучно зазначає Д. Колос, що світ дійсності у кінематографічних постмодерністських творах наповнений із позиції своєрідного поліфонізму, який реалізується в поєднанні різних елементів, стилів, цитат, ремінісценцій» [20].

І. Гассан *виділяє наступні риси постмодернізму:*

- ❖ Невизначеність, культ непорозумілості, помилок, пропусків;
- ❖ Фрагментарність і принцип монтажу;
- ❖ «Деканонізація», боротьба з традиційними ціннісними центрами;
- ❖ «Все відбувається на поверхні», відсутність психологічних і символічних глибин;
- ❖ «Ми залишаємося з грою мови, без Его»: мовчання, відмова від мімезису й образотворчого начала;
- ❖ Позитивна іронія, що затверджує плюралістичний всесвіт;
- ❖ Змішання жанрів, високого і низького, стильовий синкретизм;
- ❖ Театральність, робота на публіку, обов'язкове врахування аудиторії;
- ❖ Зрощення свідомості з засобами комунікації, здатність пристосовуватися до їхнього становлення та рефлектувати над ними [19, с. 67].

*Серед основних ознак постмодернізму можна виділити наступні:*

- культ незалежної особистості;
- потяг до архаїки, міфу, колективного позасвідомого;
- прагнення поєднати, взаємодоповнити істини (часом полярно протилежні) багатьох людей, націй, культур, релігій, філософій;
- бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу;
- використання підкреслено ігрового стилю, щоб акцентувати на ненормальності, несправності, протиприродності панівного в реальності способу життя;
- зумисне химерне переплетення різних стилів оповіді (високий класицистичний і сентиментальний чи грубо натуралістичний і казковий та ін.; у художній стиль нерідко вплітаються науковий, публіцистичний, діловий стилі);
- суміш багатьох традиційних жанрових різновидів; сюжети творів – це легко замасковані алюзії (натяки) на відомі сюжети літератури попередніх епох; запозичення, перегуки спостерігаються не лише на сюжетно-композиційному, а й на образному, мовному рівнях;
- як правило, у постмодерністському творі наявний образ оповідача;

іронічність та пародійність [12].

Глядач, знайомий зі зразками європейського та американського кіно, вже звик до творчих прийомів, породжених завдяки впливу постмодернізму на різні форми мистецтва. Якщо українські режисери прагнуть привернути увагу вітчизняного глядача до своїх творів, вони мають говорити з ним звичною і зрозумілою йому кіномовою. Для цього треба розуміти зв'язок між культурно-філософськими тенденціями і їх практичним впливом на кіномистецтво. Що таке зв'язок між постмодернізмом і варіативністю, можна побачити, розглянувши варіативність і загалом постмодернізм в історичній перспективі. Аналіз сучасних постмодерністських мистецьких прийомів у кіно потребує вивчення культурного контексту, на фоні якого проявився прийом, дослідження його ґенези і структури впливу на глядача, і, головне, культурно-мистецьких передумов постмодерністського характеру.

Яскравий вияв постмодернізму в кіномистецтві – це принцип гри, симуляції, фрагментарності. Виражено постмодерністськими є зарубіжні фільми Джейн Кемпійон («Яскрава зірка» (2009), «8» (2008), «У кожного своє кіно» (2007), «Щоденник води» (2006), «Янгол за моїм столом» (1990), «Піаніно» (1992)), Карела Рейша («Ігрок» (1974), «Хто зупинить дощ» (1978), «Усі у виграві» (1990)), Серджо Леоне («Хороший, поганий, злий» (1966), «Колос Родоський» (1961), «Одного разу в Америці» (1983)), Майкла Вінтерботтома («Цілодобові тусовщики» (2002), «Жадібність» (2019), «Обличчя янгола» (2015)), Федеріко Фелліні («Дорога» (1954), «Солодке життя» (1960), «Амаркорд» (1973), «8½» (1963)), Девіда Лінча («Твін Пікс», (1990), «У кожного своє кіно» (2007), «Темна кімната» (2002)), Квентіна Тарантіно («Одного разу в Голівуді» (2019), «Джанго вільний» (2012), «Планета страху» (2007)), а також кіно Пола Шредера («Канйони» (2013), «Воскреслий Адам» (2008), «Перша реформаторська церква» (2013), «Люди-коти» (1982)), Рідлі Скотта («Царство небесне» (2005), «Чужий: Заповіт» (2017), «Усі гроші світу» (2017), «Марсіанин» (2015)), Стівена Содерберга («Зараза» (2011), «Божевільна» (2018), «Кафка» (1991)), братів Коен («Людина, якої не було» (2001), «Старим тут не місце» (2007), «Серйозна людина» (2009), «Всередині Л'юїна Девіса» (2013), «Залізна хватка» (2010) та ін. [23].

В українському кінематографі також є фільми постмодерністського напрямку таких режисерів як: Юрій Іллєнко, Роман Балаян, Кіра Муратова, Олесь Санін, Олександр Шапіро, Сергій Лозниця, Єва Нейман, Алан Бадоев, Іван Кравчишин, Олександр Кирієнко, Сергій Параджанов, Іван Миколайчук. Однією з особливостей картин цих режисерів є не акцентування на події, навколо якої вибудовується драматургічний стрижень картини, як такої, а рефлексування героїв стрічки з приводу пізнання навколишнього світу, знаходження належного місця у ньому, є опосередкованим поштовхом до встановлення внутрішньої гармонії з самим собою [8].

Досить нестандартним є доробок Олександра Шапіро, а саме такі стрічки, як «Цикута» (2002 р.), «Путівник» (2004 р.), «Нарру реорле» (2005 р.), «Кастинг» (2008 р.), «Дніпро» (2009 р.), які є свого роду авторським трактуванням дійсності українських



вулиць, а українські вулиці із жорсткими реаліями і є прояв постмодернізму.

Заслугове на увагу режисерська робота І. Миколайчука «Вавилон ХХ» (1979) У фільмі «Вавилон ХХ» режисер грає з образом сільського філософа Фабіана, в якому комічне, саркастичне домінує над авторитетним, розважливим началом. У фільмі «Вавилон ХХ», доцільно враховувати специфічне використання міфів, в яких можна прослідкувати поєднання умовного, «ігрового» характеру з особливою сакральною сферою людської думки. У цій стрічці міф постає не через історичний час, а виривається з його контексту й відповідно набуває певної самоцінності, а візуальні образи набувають самодостатнього значення.

Досить сміливим проявом постмодерністського кіно є фільм Юрія Ілленка «Солом'яні дзвони» (1987). Певне роздвоєння особистості на фоні історичних подій можемо простежити і у фільмі «Солом'яні дзвони». Події у стрічці розгортаються в повоєнний час, герой не може позбутися минулого, яким навіки заклеймила його Друга світова війна: він роздвоюється між острахом бути викритим за підсобництво фашистським загарбникам та бажанням насильно позбутися єдиного свідка, який заважає йому «мирно» жити. У «Солом'яних дзвонах» Ю. Ілленко грає зі свідомістю головного героя, з його псевдореальним та надминулим життям, яке здатне взаємозамінюватися та доповнюватися одне іншим. У грі актуалізовано архаїчні навички та цінності, які втратили протягом часу свій першопочатковий практичний зміст [8].

Із виходом на екрани фільмів «Вавилон ХХ», «Солом'яні дзвони» розпочався шлях українського кінематографа до широкого використання постмодерністських принципів. Саме з кінця 1980-х починається новий період в історії українського кіномистецтва, якому віднині притаманні: самоідентифікації митця, як результат подолання наслідків соціалістичного реалізму; відбувається активне переосмислення з погляду сучасності модерністських мистецьких течій початку ХХ століття; проходить адаптація постмодерністських течій в кіномистецтві.

Кінознавець Ірина Шилова у своїй науковій розвідці «Кінематограф 80-х: нові тенденції», наголошує на *чотирьох типах* художнього моделювання реальності в фільмах режисерів:

1) *відтворення реальності*, яке пропонує не пряму фіксацію дійсності для отримання ефекту достовірності, натуральності, «подібності» шляхом художнього «відновлення» самої реальності засобами ігрового кіно – через відбір неперетворюваних елементів дійсності, які введені в цілісну, «живу» просторово-часову систему;

2) *відтворення умовної реальності* – не дійсність, а певний естетичний канон дає прообраз певної системи та ключ до її розуміння, а кожна одиниця звукообразного ряду претендує на самостійну образну значущість, приховує символічне або метафоричне значення, виявляє його в зіткненні чи зчепленні з іншими. Предмети та явища претендують на більшу значущість, ніж їх екранне втілення, накопичення смислів проводиться завдяки відстороненню об'єктів, встановленню нових зв'язків між ними;

3) *сумісні варіанти*, у цьому випадку відбувається поєднання реального та умовного, «образне» та «подібне» тут слугують засобом взаємоперевірки реальних можливостей одного та іншого. Часто підкреслюється «люз» форми та змісту: естетизовано достовірне, введено свідомо життєподібний матеріал у межах умовної жанрової конструкції, акцентовано образні основи дійсності, яка фіксується немовби хронікально;

4) *колажні варіанти* – поєднання режисером різнохарактерних систематичних пластів у композиції фільму, вільне чи конструктивне їх комбінування, поєднання або зіткнення часто дають змогу продемонструвати сучасний рівень розвитку виразних засобів не тільки кіно, а й суміжних видів мистецтв, уможливають проводити експерименти не тільки з формою, а й актуалізувати важливу проблематику [15, с. 23].

Хотілося б звернути увагу на фільми із духовою тематикою, які відображають першоджерела (біблійні сюжети, історичні моменти), а потім за допомогою постмодерних прийомів переходять на новий рівень світосприйняття. Це відомі кінокартини: «Код да Вінчі», «Гра в бісер», «Молодий тато», «Новий тато», «Подорожуючий», «Ангели і демони», «Син Божий», «Чудеса небес», «Павло, апостол Христа», «Догма», «Інтерв'ю з Богом», «Брюс Усемогутній», «Страсті Христові», «Неможливість праведності», «Ной», «Вихід: Боги та царі», «Метрополіс», «Страсті Жанни Дарк», «Це прекрасне життя», «Левіафан», «Життя»,

«Мойсей», «Десять заповідей», «Царство небесне», «Принц Єгипту». Але детальний аналіз і характеристика сюжетних ліній цих фільмів є темою наступних наукових розвідок.

## **2. Характеристика постмодерних фільмів**

Постмодернізм – це індивідуалізований рух без жодної єдиної властивої істини. Усі інтерпретації та істини здійсненні, тому він має таке перехідне визначення. Як ми знаємо візуальна культура пов'язана з візуальними подіями, які передають інформацію, значення або задоволення споживача за допомогою візуальних технологій. Це поширення візуальності зробило постмодерністський фільм дуже унікальним, ніж інші фільми будь-якої епохи.

Тож у цьому немає сумнівів постмодерний фільм – це візуальна форма засобів масової інформації у постмодерному світі. Постмодерний фільм дуже цікавий елементом своєї подвійності і тим, що покриває великий простір у фільмі. Ці фільми досить зручні з точки зору змішування різних видів таких фільмів, як стилі, жанри та розповіді, а також спосіб фільму роблячи разом в один фільм. Більше того, ідея саморефлексивності в постмодерністському фільмі досить помітна, оскільки вона доносить глядачам той факт, що вони дивляться фільм. Отже, і кіно, і візуальна культура доповнюють одне одного у постмодернізмі.

У постмодерністських фільмах є кілька певних характеристик. Більшість із них часто розгалужені або навіть пов'язані між собою. Поодинокий постмодерний фільм з іншого боку, може не мати всіх характеристик постмодернізму, фільм, який не є постмодерним, може мати деякі особливі характеристики постмодернізму, щоб реалізувати свою ідею.

*Інтертекстуальність, самореферентність, пародія, пастиш* та звернення до минулих форм, жанрів та стилів – найпоширеніші характеристики постмодерного кіно. Ці особливості можна знайти у формі фільму, історії, технічній лексиці, кастингу або їх поєднання. Постмодернізм можна навіть знайти у формі кінематографії або режисерського стилю фільму або навіть деяких маленьких або мінімальних деталях, таких як зачіски, костюми, декорації та багато інших речей, які можуть бути просто простими елементами фільму.

### **Інтертекстуальність**

Інтертекстуальність – визнання попередніх літературних творів у межах літературного твору. *Якщо ще сто років тому міжтекстові зв'язки в художній літературі виникали ніби самі по собі – «просто тому, що можуть» – то в 1922 році вийшла книга, яка змінила все. Після публікації роману Джеймса Джойса «Улісс» інтертекст став спочатку одним із найважливіших літературних прийомів, а згодом і взагалі – будівельним матеріалом для літературного твору. Так людство отримало Хорхе Луїса Борхеса, Умберто Еко, Мілорада Павича, Вільяма Берроуза та інших класиків ХХ століття.* «Менталіст» – це відомий американський серіал, який зараз транслюється в Американській телевізійній мережі. В одному зі своїх епізодів (EP 06) 2 сезону, де це видно головний герой, який є консультантом СБІ (Каліфорнійське бюро розслідувань), намагається вполювати старого ворога «Червоного Джона», який є головним лиходій драматичного серіалу. «Червоний Джон» використовує деякі символи кожного разу, коли вбиває хтось і він малює символ на стіні кров'ю. У назві майже кожного епізоду присутнє слово червоний, кривавий або слова, які характеризують відтінки червоного, що є натяком на «Червоного» Джона. Роблячи це, він завжди посилається на злочин, який він вчинив проти головного героя, вбивши його дружину і дочка багато років тому і безпосередньо напала на головного героя психологічно. Це приклад інтертекстуальності.

Поняття інтертекстуальності ввела у науковий обіг болгарсько-французька науковиця Юлія Крістева у 1967 році. Під інтертекстуальністю мається на увазі наявність зв'язків між текстами і здатність явно чи приховано посилатися один на одного. Звісно, ці властивості тексту були відомі й раніше, але в епоху постмодернізму, коли текст було проголошено єдиною реальністю – «Поза текстом немає нічого» (Жак Дерріда) – виникла потреба систематизувати ці знання. І, що найголовніше – ці властивості тексту стали головним засобом культурної комунікації і творення культури взагалі [5, с. 15]. Чи не першими зразками суто «інтертекстуального» кіно цілком вірогідно можна вважати фільми-мозаїки Жана-Люка Годара, зокрема «На останньому подиху» (1960), «Зневага» (1963), «Вікенд» (1967) і десятки інших його стрічок. Вони майже повністю складаються з

алюзій, цитат, оммажів, парафразів та інших інтертекстом, за якими часто губиться і без того вельми умовний сюжет. Інтертекстом насичені фільми Бернардо Бертолуччі, Андрія Тарковського, Девіда Лінча. А такі режисери, як Пітер Грінвей або Квентін Тарантіно взагалі перетворили це на творчий метод і власну режисерську «фішку».

### **Метафікція**

Метафікція – ознайомлення читачів з вигаданою суттю тексту, який вони читають. Спроба усвідомити читача про його функціональність, а іноді і про присутність автора в письмовій формі, багато постмодерністських авторів застосовують цей прийом. Автори іноді використовують цей прийом, щоб дозволити кричущі зміни в розповіді, неможливі стрибки в часі або підтримки емоційної дистанції як оповідач. Тому у постмодерністській думці референт є «реальність», про яку ми говоримо, а не дана реальність, а це означає, що для історіографічної метафікції референтом є дискурсивна одиниця. Початок вивчення метафікції припадає на 1980-ті рр. і пов'язане з іменем Бертона Хатлена, американського літературознавця. Також можна назвати таких дослідників, як Патрісія Во, Жерар Женетт, Фредрік Джеймсон, Лінда Гатчен, Д. М. Сегал. В Україні питання метамистецтва досліджували А. Вітрук, О. Безручко, О. Бровко, О. Тихомирова, О. Юферева, К. Станіславська.

### **Іронія**

Для багатьох постмодерних авторів, використання іронії в постмодерному письмі, стало ознаками їхнього індивідуального стилю. Наприклад, у фільмі жахів персонаж входить у будинок і глядачі знають, що вбивця в будинку. Це формує напругу і ажіотаж серед аудиторії та спосіб її створення робить це обдуманим. Ще один приклад іронії постмодерністського фільму може бути таким – заручені двоє людей мають бути одруженими, але глядачі знають, що чоловік планує втекти до іншої жінки. Цей сценарій є дуже поширеною практикою в постмодерному фільмі. Тобто в реальному житті плануються і вибудовуються одні події, а потім все переінакшується і змінюється ситуація в іншу сторону.

### **Пастіш**

Пастіш є художнім прийомом «подвійного кодування» внаслідок «діалогу» двох і більше текстів – першоджерело та його інтерпретації у нових умовах; щонайменше кількох свідомостей –

автора і реципієнта, включаючи дослідника та виконавця. Поєднання або вставка пастишних елементів попередніх жанрів та стилю літератури для створення нового оповідального голосу або коментування їх сучасного письма, автори постмодерну використовують пастиш. Більшість літературних творів Томаса Пінчона детективні вигадки, наукові вигадки та військові вигадки, які часто зустрічаються в різній формі, навіть іноді у формі пародії [1, с. 144].

### **Часові спотворення**

Щоб пояснити ці характеристики найпростішим способом, я можу використати рядок – «що ти бачиш це реально, але ти не можеш це побачити неозброєним оком» або я навіть можу сказати «те, що я бачу, не завжди є тим, що я думаю». Цей прийом часто використовується в літературі, але це стало ще більш поширеним у фільмах.

### **Технокультура та гіперреальність**

Фредерік Джеймсон у своєму однойменному нарисі назвав постмодернізм «Культурна логіка пізнього капіталізму». За його логікою, суспільство рухалося поза капіталізмом в епоху інформації, в якій ми постійно перебуваємо засипані рекламою, відео та розміщенням продуктів. Багато авторів постмодерну відображають це у своїх роботах, вигадуючи продукти, які відображають дзеркало фактичної реклами або розміщення їх персонажів у ситуаціях, в яких вони не можуть уникнути технологій.

### **Параноя**

Багато постмодерністських авторів пишуть, припускаючи, що сучасне суспільство не може бути поясненими або зрозумілими. У французькому фільмі Люсі – головна героїня (жінка) страждає від серйозної параної, але, здається, це не так початку або протягом усього фільму. Це розглядається як якась еротика думки протягом її п'єс у фільмі, але в кінці, коли вона опиняється в Острів, лежачи на пляжі з іншим чоловіком, вона схильна виявляти, що вона справді все життя перебувала в стані параної. Це дуже свідомо характерне для постмодерного кіно, і справді, фільм Люсі дуже хороший приклад постмодерного фільму.

### **Магічний реалізм**

Магічний реалізм – включення магічних чи нереальних подій у реалістичну історію. Навпаки, магічний реалізм – найважливіший

прийом постмодерну, що полягає у введенні фантастичних або неможливих елементів у розповідь, що в іншому випадку це нормально. Магічні реалістичні романи можуть включати мрії, що відбуваються під час нормального життя, повернення раніше померлих персонажів, надзвичайно складні сюжети, дикі зрушення у часі, а міфи та казки стають частиною розповіді. Багато критиків стверджують, що магічний реалізм сягає корінням у творчість американських письменників, а деякі класифікують його як латиноамериканський стиль [22, с. 150].

### **Невизначеність**

Невизначеність щодо всієї історії чи її кінця – це ще одна із головних характеристик для постмодерного кіно. Це також дуже відома техніка в сучасному медіа-просторі, щоб утримувати аудиторію прив'язаною до візуальної продукції. Це справді є ключовим гравцем багатьох успішних візуальних постановок. Чудовим прикладом цього є фільми *Departed* («Відступники») (2006), *The Sixth Sense* («Шосте відчуття») (1999) або *Memento* («Пам'ятай») (2000) у яких невизначеність відіграє провідну роль.

Постмодерністський бум особливо відчутний в кінематографі і театрі. Живописні та архітектурні принципи постмодернізму в поєднанні з естетикою відеокліпів, агресивної телереклами, комп'ютерних ігор, електронного монтажу рішуче змінили кіностилістику, що спричинило за собою різке зрушення в аудіовізуальній структурі масового сприйняття. Виникнувши на межі американського шоу-бізнесу і європейського кіновангарду, кіномова постмодернізму поєднує в собі риси комерційного супервидовища і авторського кіно. Його предтечі – футурологічні трилери С. Спілберга і Дж. Лукаса, шокові прийоми Р. Поланського, Д. Джармуша, Д. Лінча, маньєризм і мальовниче бароко Ф. Фелліні, М. Феррері, Л. Вісконті, пізнього П. Пазоліні, міфологізований історизм В. Вендерса, Р.-В. Фасбіндера, світломузична енергія Б. Фосса, агресивний еротизм С. Кубрика, культурологічні комікси К. Рассела, яких об'єднували яскрава видовищність, іронізм, подвійний інтерпретаційний код, що дозволяє вільно маніпулювати елементами кіномови в діапазоні від класики до кічу: гра з кічем, усвідомлена інкрустація його елементів в художню тканину перетворюють його в одну з іронічних фігур постмодерністського стилю.

Концептуальну оформленість придбали у Ж.-Л. Годара, Д. Джармена, П. Гринуея, К. Тарантіно, З. Рибчинського постмодерністський цитатний принцип, колаж кіноряда і літературного тексту, ігрових і анімаційних прийомів, особлива роль титрів, заставок, авторського коментаря, звукових ефектів і контрастного музичного супроводу, «сторонніх» звуків, відстороненого погляду кінокамери.

Сучасна наука використовує поняття «постмодернізм» для позначення: 1. Нового періоду культурного розвитку; 2. Стилю постнекласичного наукового мислення; 3. Нового художнього стилю, що є характерним для різних видів сучасного мистецтва; 4. Нового художнього напрямку (у зображальному мистецтві, архітектурі, літературі та ін.); 5. Художньо-естетичної системи, що склалася наприкінці ХХ століття; 6. Теоретичної рефлексії на перераховані вище явища (в естетиці та філософії).

Характерними ознаками постмодерністського дискурсу є: інтертекстуальність; цитатність; зміна традиційних форм; моральна й етична маргіальність; зневаження будь-яких канонів; тотальна невизначеність; інтерпретація світу як аморфної, поліваріантної реальності, що саморозвивається.

Американський теоретик постмодернізму І. Гассан пропонує таку класифікацію ознак соціокультурної парадигми сучасності: 1. Невизначеність, що включає в себе всі види двозначностей, розривів оповідання, перестановок. 2. Фрагментарність. Митець-постмодерніст проводить деконструкцію, віддає перевагу колажу, монтажу, використовуючи готовий або розчленований текст. 3. Деканонізація, стосовно всіх канонів і всіх національних умовностей. 4. Безособовість, поверховість. 5. Представлення принципово невідображуваного. 6. Іронія, усмішка. 7. Гібридизація, або мутантна зміна жанрів, що породжує неясні форми «паралітератури», «паракритики», «нехудожнього» роману. 8. Карнавалізація, яка означає відцентрову силу мови, «веселу відносність» предметів, участь у дикому безладді життя, іманентність (внутрішня присутність) сміху. 9. Перфоманс, участь. Театр стає діючою нормою деканонізації життя. 10. Конструктивізм. Постмодернізм конструює реальність. 11. Іманентність. За допомогою нових технологічних засобів стало можливим розвивати людські почуття, здатність перевести знання про світ в



мову знаків, перетворивши тим самим природу на культуру, іманентну семіотичну систему [18, с. 438].

Належної уваги заслуговують праці сучасних українських культурологів та мистецтвознавців, в яких вони торкаються теми постмодерну в сучасній українській культурі і впливу постмодерну на формування різних сфер культури, зокрема кінематографу. Це наукова праця П. Герчанівської «Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст.», в якій автор розглядає питання української специфіки суб'єктивації людини в епоху постмодерну, також описані параметри нового світу: премодерн-модерн-постмодерн, After-postmodernism: інноваційні форми та технології культурної практики. Автор детально зупиняється на вивченні питань культурного розмаїття, формах розвитку соціокультурних систем, моделей міжкультурної взаємодії, діалогізації як сучасної форми інтернаціоналізації суспільного життя, параметрах нового світу, який постійно змінюється і вносить культурні корективи. У роботі запропоновано авторський концепт феномену діалогізації як нової форми інтернаціоналізації суспільного життя, котрий приходить на зміну глобалізації, розроблена теоретико-методологічна модель дослідження цього феномена в контексті міжнародної практики, осмислені його парадигмальні основи [4].

У монографії Ю. Сабадаш «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей», автор цікаво, лаконічно і науково обґрунтовано аналізує літературну діяльність письменника, детально зупиняється на культурологічних, естетичних та етичних поглядах Умберто Еко. Як пише автор: «За зовнішніми ознаками постмодернізм можна переплутати з кітчем, однак якщо кітчу не вдавалося спокусити інтелектуальну публіку, то постмодернізм, навпаки, розраховує саме на ту аудиторію, що здатна оцінити іронію, «штучність» твору, відстежити в ньому інтертекстуальні коди, тобто розважатися й одночасно одержувати нове знання. З цією метою постмодернізмом виробляються певні принципи організації повідомлення» [13, с. 68].

У пізніх роботах У. Еко звертається до аналізу взаємин між різними формами авангардистського мистецтва і їхнім інтерпретативним співтовариством, а потім – до трансформації саме цих форм і відповідно взаємовідносин твору з аудиторією в постмодерністській культурі. Щоб обґрунтувати свою тезу про зближення масової культури з авангардним або інтелектуальним

мистецтвом, тобто довести, що в епоху мас-медіа класичні критерії естетичного повідомлення виявляються не актуальними, У. Еко пропонує поміркувати над опозицією «повторення-інновація» у новій культурній ситуації [16, с. 50].

Позиції Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди, У. Еко сходилися в тому, що позицію автора як єдиного творця твору вони повністю заперечували. Митець у постмодерністському творі не може презентувати фігуру першого творця, оскільки він не має справи з «чистим» матеріалом, який до нього вже культурно опановано, та який становить мережу алузій на інші твори [13, с. 64].

У науковій праці Т. Кохана «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття» автор детально зупиняється на питаннях кінематографу у контексті культурного простору ХХ століття, розглядаються напрями художньої культури ХХ століття і кіномистецтва, кінематографічний дискурс сюрреалізму, інтерпретаційні тенденції в кіномистецтві ХХ століття, кінознавчі дискусії як рефлексія кінематографічного процесу. Матеріал монографії, що систематизує й узагальнює кінематографічні здобутки цілого століття, може бути використаний у процесі викладання відповідних курсів з історії та теорії культури і кінознавства, а також стимулювати молоде покоління практиків кіно до переосмислення спадщини його класиків у різних ракурсах висвітленої у монографії «Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття», втілюючи у такий спосіб основоположну тріаду творчого процесу: традиція – спадкоємність – новаторство [9, с. 7].

У колективній монографії «Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі» сучасні культурологи Ю. Богуцький, Н. Корабльова, Г. Чміль розглядають розвиток культурології, течії, розвиток особистості в культурній площині через ролі. Зокрема в розділі «Терор тотальної множинності доби мультикультуралізму», автори детально зупиняються на питаннях мультикультуралізму і мультикультурності, розглядається постмодерн Кіри Муратової, її філософія присутності, дискурсивний хронотоп, культурна самоідентифікація як набуття часом індивідуальних характеристик, екранна інтертекстуальність [3].

У монографії О. Безручка «Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя» розповідається про відомих

свого часу українських кінематографістів, театральних діячів, педагогів творчих дисциплін, деякі сторінки життя і творчості яких з різних причин (радянська цензура, арешти, репресії, залишення на тимчасово окупованій території тощо) було забуто або знищено. Реконструкція відбувалася за допомогою копіткого вивчення тогочасної фахової, партійної, комсомольської вітчизняної і загальносоюзної преси; під час роботи в українських і російських архівах; опрацювання мемуарної спадщини [2].

Не можна не звернути увагу на працю К. Станіславської «Мистецько-видовищні форми сучасної культури», зокрема автор розглядає такі питання як видовищність у площині культуро-творчих процесів постмодернізму, специфіку постмодерністської образотворчості, екранну культуру в структурі інформаційного суспільства, інсталяцію, хепенінг як мистецтво дії, тілесну образотворчість перформансу, флешмоб як мистецько-ігрову акцію, вуличне мистецтво як транскультурний феномен, сценічні мистецько-видовищні форми, екранні мистецько-видовищні форми [14, с. 3].

Необхідно звернути увагу на колективну монографію «Problem space of modern society: philosophical-communicative and pedagogical interpretations» (Проблемний простір сучасного суспільства: філософсько-комунікативні та педагогічні інтерпретації). У цій науковій розвідці мистецтвознавці, культурологи, кіномитці, філософи розглядають питання постмодерного суспільства, його потреби, напрями розвитку освіти, мистецтва, культури. Робота пропонує опис філософських засад визначення комунікативних, компетентнісно-педагогічних умов формування комунікативних навичок у різних сферах. Автори окремих глав вибрали тему, яку вони вважали найбільш важливою і актуальною в своїй галузі дослідження із використанням логіко-семантичного аналізу, методу рефлексії, текстової реконструкції і порівняльного аналізу. Теоретичні та прикладні проблеми сучасного суспільства досліджуються в контексті філософських, комунікативних та педагогічних інтерпретацій [21].

### **Висновки**

У другій половині XX сторіччя з'явилися твори відомих філософів, які визначили сучасне філософське поняття постмодернізму. Через гіркий історичний досвід, вони прийшли до

усвідомлення марності спроб поліпшити світ, відмовились від ілюзій. Саме це ми бачимо у зміні позитивного героя, що намагається покращити світ, на негативного, який живе як може, не переймаючись категоріями добра та зла. Постмодерністи вважали прогрес ілюзією, вичерпаню історію, естетику, мистецтво. Саме це ми бачимо у відмові від усталеної художньої концепції, але відмові не повній, а лише від її суспільної трактовки. Замість пошуку нового, нове знаходять у переосмисленні старого, переосмисленні з повним відкиданням старих змістів. Це міцно сполучає кіно та постмодернізм. Хоча тут ще немає варіативності, але динаміка розвитку зв'язку між постмодерном і кіно веде все ближче до появи останньої.

Постмодернізм в кіно відрізняється жанровими міксами, стиранням граней між авторським і жанровим кінематографом. У душі властивою постмодернізму «дисгармонійною гармонією» в ньому переплітаються високе і низьке, духовне і фізіологічне, піднесене і шокує, прекрасне і потворне. Постмодерністський кінематограф активно включає в свій арсенал такі форми актуального мистецтва, як інсталяції, перформанси, акції, об'єкти, відео-арт, відеоігри. Спроби синтезу класики і неокласики в душі іронічної постмодерністської гри виливаються в створення знятих на кіноплівку перформансів, «оповідних скульптур» («Кремастер» і «Долаючи кордони» М. Барні). Широко використовуються прийоми шокової естетики і абсурдизму. Кінематографічному постмодернізму притаманна поліжанрова – синтезування рис драми, трагікомедії, мелодрами, детективу, трилера; цитатність, надмірність образотворчих прийомів (поліекран, анімація, кінодокументалістика, комп'ютерна графіка).

У ньому використовуються засоби вираження телебачення, Інтернету (комп'ютерні вікна, шлейфи від попередніх кадрів, серії інтертекстуальних подвійних експозицій і просвічують накладень, доповнена реальність, ефект перегортання і інші дигітальні прийоми, досягнуті шляхом комп'ютерних спецефектів – морфинга, композітінга). Знаходить місце прийом «театр в кіно», націлений на іронічне відсторонення відбувається на кіноекрані («Анна Кареніна» Д. Райта), свідому архаїзацію кіномови («Гольціус і компанія пеліканів» П. Грінуея). Постмодерністські експерименти виходять в XXI ст. за межі традиційного кінематографа в сферу посткіно (термін

П. Грінуея, що означає впровадження у кінематограф новітніх цифрових технологій, мультимедіа).

Прояви постмодернізму в сучасному українському кінопросторі свідчать про часові трансформації, їхню актуальність і необхідність надалі розвивати цю тему, оскільки українські кінознавці, мистецтвознавці, культурологи розглядають цю тему під різними кутами, знімають фільми, пишуть статті, монографії, але тема досить не розкрита тому потребує подальших розвідок.

### Література:

1. Афоніна О. С. Постмодерне розуміння «подвійного кодування» в мистецтві. *Актуальні проблеми історії, теорії і практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Міленіум, 2015. Вип. XXXV. С. 142–151.
2. Безручко О. В. Українські кінематографісти, педагоги: відновлені сторінки життя : монографія. Київ : КиМУ, 2015. Т. 5. 226 с.
3. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
4. Герчанівська П. Е. Культура в парадигмах ХХ–ХХІ ст. : монографія. Київ : НАКККіМ, 2017. 378 с.
5. Дерріда Ж. Цілі людини. Після філософії : кінець чи трансформація? Київ : Четверта хвиля, 2000. 432 с.
6. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі) / Акад. мистец. України, Ін-т пробл. сучас. мистец. Київ : Інтертехнологія, 2006. 272 с.
7. Зубавіна І. Б. Час і простір в кінематографі. Київ : Щек, 2008. 448 с.
8. Колос Д. Особливості постмодерністського кіно письма режисера Олександра Шапіро. URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1173> (дата звернення: 13.05.2021).
9. Кохан Т. Г. Кінематограф у контексті культурного простору ХХ століття. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2017. 304 с.
10. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контексти. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.

11. Павлишин М. Канон та іконостас: літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 447 с.
12. Постмодернізм в українській літературі. URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/3500-postmodernizm-v-ukrajinskij-literaturi> (дата звернення: 16.06.2021).
13. Сабадаш Ю. С. Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей: монографія. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2012. 156 с.
14. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури. Київ : НАКККІМ, 2016. 352 с.
15. Шилова И. М. Кинематограф 80-х (новые тенденции). Москва : Знание, 1987. 47 с.
16. Эко У. Инновация и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна. *Философия эпохи постмодерна*. Минск, 1996. С. 48–73.
17. Bezruchko O. V. Famous Ukrainian teacher of screen arts Volodymyr Grygorovych Gorpenko. *Аудіовізуальне мистецтво і виробництво: досвід, проблеми та перспективи*: колективна монографія. Київ : Видав. центр КНУКіМ, 2018. С. 186–201.
18. Hassan I. Making Sense: The Trails of postmodernism Discourse in Literacy, Popular Culture and the Writing of History. *New liter. hist.* 1987. Vol. 18, № 2. P. 437–457.
19. Hassan I. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. Medison : The University of Wisconsin. 1982. 267 p.
20. Kolos D. Ukrainian cinema in anticipation of postmodernism: «Babylon XX' and 'Straw Bells». URL: <http://scaspee.com/all-materials/kolos-dm-ukrainian-cinema-in-anticipation-of-postmodernism-babylon-xx-and-straw-bells> (дата звернення: 18.06.2021).
21. Problem space of modern society: philosophical-communicative and pedagogical interpretations: collective monograph. Part I. Warsaw : BMT Erida Sp. z o.o, 2019. 672 p. URL: <http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/13389/1/collective%20monograph.%20Part%201..pdf> (дата звернення: 18.06.2021).
22. Sardar Z. Postmodernism and The Other: New Imperialism of Western Culture. London : Pluto Press, 1998. 346 p.
23. The 20 Best Postmodernist Movies of All Time. Taste Of Cinema. URL: <http://www.tasteofcinema.com/2014/20-best-postmodernist-movies/> (дата звернення: 01.06.2021)

**Фрайт О. В.**

доктор мистецтвознавства,  
доцент кафедри фортепіано та музикознавства  
Дрогобицький державний педагогічний університет  
імені Івана Франка  
м. Дрогобич, Львівська область, Україна

**ФОРТЕПІАННІ ПРЕЛЮДІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ:  
ГЕНОЛОГІЧНО-ЕВОЛЮЦІЙНИЙ І КОМПАРАТИВНИЙ РАКУРСИ**

*У підрозділі розглядаються шляхи формування прелюдії в українській фортепіанній музиці крізь призму загальноєвропейських тенденцій і надбань. Попри очевидні орієнтири на вершинні жанрові зразки у творчості Й. С. Баха, Ф. Шопена, К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, українські композитори зробили вагомий внесок до збагачення жанрового фонду. Прелюдії В. Барвінського, Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, П. Козицького, А. Кос-Анатольського, І. Карабиця та інших позначені стильовою розмаїтістю, міжжанровою взаємодією, міжмистецькими кореляціями, діалогами з фольклорними джерелами, музично-лексичними інноваціями. Завдяки цьому, а також релевантності з рисами ментальності українців, жанр отримав статус традиційного в національній фортепіанній літературі. Генологічно-еволюційний аналітичний ракурс продовжено компаративним у зіставленнях «осінніх» прелюдій Ф. Надененка, М. Колесси, О. Герасименко та Р. Цися. Констатуються збіги й відмінності у музичних інтерпретаціях відповідної психологічно-образної семантики. Наголошено на інтермедіальних, а саме живописних аналогіях у прелюдіях-акварелях. Це зумовлено заголовковою програмно-жанровою поліномією, що, своєю чергою, спричиняє еміненнтність текстів (внутрішню інтерпретацію додаткових значень). Вказано на багатогранність фортепіанних відображень пори року, що інспірує до творчого натхнення не лише музикантів, а й інших митців.*

### Вступ

В історії європейської музики є жанри, що вирізняються особливою живучістю, незгасаючою популярністю, здатністю до адаптації будь-якими художніми стилями чи напрямками. Один із таких жанрів – прелюдія (прелюд), походження якої сягає початків музичного професіоналізму. Вже в самій її назві (praeludus у Баха, від prae ludio – перед-гра, перед грою) міститься слово «гра», чого немає в жодному іншому жанрі (крім однокоріневих, менше вживаних у ранзі жанрів постлюдії – після гри та інтерлюдії – межигри). Як відомо, поняття й сенс «гри» в епоху модернізму піддалися багатозначному історико-культурологічному трактуванню в праці Йогана Гейзінги «Homo ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури» (вийшла 1938). Він тлумачив гру як віддавна притаманний людству феномен, присутній у всіх сегментах буття. Це також передуючий культурі чинник, на основі якого, зокрема, сформувалося мистецтво. Роман «Гра в бісер» Германа Гессе – це художньо-прозове вираження полісемантичного значення гри. Заголовок фортепіанного циклу Пауля Хіндемита «Ludus tonalis» (1943), що складається з прелюдії, 12 фуг, 11 інтерлюдій та постлюдії, унаочнив закладений у творі принцип акустично-поліфонічної гри тональностями. Прелюдія посідає тут вагомий роль, «стисло роз'яснює весь тональний розвиток циклу, стає в цьому смислі як би його конспектом», – зазначив Лев Гаккель [5, с. 247].

Дефініція «прелюдія» так само знайшла застосування в різних сферах – суміжних мистецтвах, науці. Це, зокрема, автобіографічна поема Уільяма Вордсворта «Прелюдія або становлення свідомості поета» (1805), книжка Фрідріха Ніцше «По ту сторону добра й зла. Прелюдія до філософії майбутнього» (1880-ті), збірник праць філософа Вільгельма Віндельбанда «Прелюдії», полотно живописця й композитора Мікалоюса Чурльоніса («Прелюдія і fuga», «Лицарська прелюдія»), перша збірка поезій Миколи Вінграновського під заголовком «Атомні прелюди» тощо. Ці жанрові запозичення зазвичай мають метафоричний характер, однак вказують на наявність додаткових значень, що інтерпретуються в тексті, тобто, на його «еміненність» (термін Г.-Г. Гадамера).

Використання музичного жанру для заголовкового окреслення ідеї іномистецького чи наукового твору є також свідченням відновлення давньої культурологічної теорії «синтезу мистецтв»



на різних етапах: у добу романтизму, на порубіжжі XIX–XX століть, в кінці XX століття, коли відбулася її модифікація в «інтермедіальність». Остання трактується як семантична й семіотикомовна синергія кодів різних мистецтв / медій у одному творі. Можна згадати музичні екфразиси прелюдій, тобто їх вербально-мистецькі описи, серед інтермедіальних творів українських літераторів: поезію «Прелюдія Des-dur» з циклу «Відзвуки (з мотивів Шопена)» Степана Чарнецького, прозовий етюд «Прелюдія Фіс-дур Василя Барвінського (Allegretto pastorale)» Дарії Віконської.

До вивчення жанру прелюдії зверталоса не так багато зарубіжних і українських музикознавців. Зокрема, це автори монографій і підручників з історії музики та фортепіанного мистецтва (А. Алексєєв, Л. Гаккель, Н. Кашкадамова, В. Клин, В. Конен, Т. Ліванова, Л. Мазель, В. Панкратова і ін.), енциклопедичних статей-гасел (Л. Ніколаєва та ін.); дослідники творчості композиторів, у тому числі фортепіанної (Т. Булат, Ю. Булка, Т. Дубровний, Л. Кияновська, Л. Назар, С. Павлишин, Й. Н. Форкель, С. Яроцінський та ін.). Праця під назвою Прелюдія (Аналіз і пояснення «Повного зібрання творів Ф. Шопена») належить українсько-польському музикознавцю Йосипу Хомінському. Спеціальне дослідження онтології жанру в українській фортепіанній музиці досі відсутнє.

### **1. Засади кристалізації прелюдії у загальноєвропейському вимірі**

Хоча зразки прелюдій існували й продовжують з'являтися в музиці різних родів (симфонічній, камерно-інструментальній для різних складів, вокальній<sup>1</sup>), найбільш природно й невимушено прелюдія «прижилася» у фортепіанній царині, де проявилася

---

<sup>1</sup> Найвідомішими є симфонічні «Прелюди» Ф. Ліста, прелюд до «Післяполуденного відпочинку фавна» К. Дебюссі, Прелюдія для оркестру з хором ор. 44 А. Шенберга, «Прелюдію» для симфонічного оркестру написав В. Варичький; серед камерно-інструментальних творів можна назвати 10 прелюдій для віолончелі соло М. Букиника, 24 прелюдії М. Рославця для скрипки та фортепіано, «Прелюд пам'яті А. Кос-Анатольського» Я. Бабинського для струнного квінтету, це також численні прелюдії в сюїтах і партитах різних композиторів для скрипки, альту, віолончелі, оркестрів різноманітних складів тощо; хорові прелюди належать П. Козицькому (Вісім прелюдів-пісень, присвячені пам'яті М. Леонтовича), Л. Дичко (П'ять прелюдій у стилі «шань-шуй» на слова середньовічних японських поетів для жіночого хору a capella).

значно плідніше, ніж у творчості для інших інструментів. Це зумовлено генезою жанру, який первісно розвивався в імпровізаційній стихії органного репертуару та близького до нього клавірного, що водночас набував іманентних рис. Михаель Преторіус у третьому томі фундаментальній праці «Синтагма музикум» («Музичні терміни», 1619) ототожнив прелюдію з токатою, пишучи про них, як про імпровізаційні вступи на органі чи на клавичембало до мотетів або мадригалів [25, с. 170].

Поняття «прелюдійності», як і «прелюдування» склалися в органно-клавірному стилі пізньо-ренесансової епохи. Ними передбачалося «щось вільне, більш чи менш імпровізаційне, антираціоналістичне» [15, с. 486]. В. Конен ототожила цю антираціональність із романтичною первиною естетичної свідомості автора: «в тій мірі, в якій могла проявитися романтична первина в музиці передкласичної та класицистичної епохи, виразником такої первини був жанр прелюдії» [15, с. 486]. І дійсно, така риса романтичного світовідчуття, як прагнення прориву за встановлені епохою чи стилем рамки, притаманна композиторам будь-якого часу й полягає у пошуку самовираження у відповідних жанрах: прелюдіях (преамбулах, інтрадах) і близьких до них фантазіях, імпровізаціях, капричію тощо. Геній Й. С. Баха вів його незвичними для своєї доби шляхами, що й відбилося на докорінному жанрово-стильовому оновленні ним органної і клавірної музики. Тож вивчення прелюдії задає також вектор виходу в площину психології творця.

Поряд із усталеною належністю до циклів прелюдія поступово усамотійнювалася, повністю позбуваючись первісного суто вступного амплуа. Це видно вже на прикладі творчості Луї Куперена (племінником якого був Франсуа Куперен). Публіку XVII століття вражали й захоплювали його «немезуровані» прелюдії – «це розгорнутий твір, написаний у імпровізаційній манері і зафіксований лише частково – тобто без тактових рисок та точної фіксації ритму, цілими нотами... це абсолютно свідомий і довершений запис, який надає виконавцеві повну свободу» [9, с. 193-194]. 14 прелюдій відкривають рукописну «колекцію Бойна» (одного з дослідників творчості композитора) [9, с. 193]. Водночас усі сюїти Л. Куперена розпочинаються прелюдіями, за якими йде алеманда та інші танці.

Показовим є наведене А. Жуковим висловлювання Франсуа Куперена про жанр прелюдії, як «музичну прозу», в той час, як п'єси з чітким, найчастіше танцювальним ритмом, асоціювалися в нього з поезією [9, с. 194]. Ілюстрацією цього стали «декламаційні прелюдії» Луї Куперена, споріднені з природною людською мовою. Щодо розмаїття прелюдій XIX–XX століть твердження Ф. Куперена не зовсім релевантне, та з боку досліджень концепту «музичної прози» воно показує композитора першовідкривачем цієї дефініції, оскільки вважається, що вона була запроваджена в епоху романтизму, а саме в працях Фрідріха Шлегеля.

Повне право на самодостатність прелюдія завоювала завдяки Баху, зокрема, в його дидактичних циклах «Маленьких прелюдій» (6 і 12), побіч яких у «Зошиті Анни Магдалени Бах» опубліковані окрема Прелюдія соль мажор і Прелюдії з фугетами. Йоганн Форкель зауважив про історію появи «Шести маленьких прелюдій» як ситуативних вправ для початківців, учнів Баха. Згодом ці п'єси були перероблені ним на прекрасні й виразні мініатюри [30, с. 40]. Симптоматично, що видатний композитор, виконавець і педагог звертав найбільшу увагу на жанр прелюдії для навчання дітей і молоді, як поштовх до розвитку їхнього власного імпровізування-фантазування.

Органна хоральна прелюдія – ще один прояв високохудожньої автономії, наданої Бахом. Відтоді статус хоральності, як прикметний генетичний знак, міцно закарбувався в «пам'яті» не лише органної музики, а й фортепіанної. Це заслуга також попередників і сучасників Баха: співвітчизників Йогана Каспара Фердинанда Фішера, Георга Філіпа Телемана, Йогана та Ієроніма Пахельбелів, Йогана Кребса, італійця Джованні Габрієлі та ін.

Поруч із тим, Бах усталив і закріпив жанрову пару-диптих «прелюдія і fuga», як одиницю (малий цикл) великого поліфонічного циклу, з доповнюючою або контрастною функцією самодостатньої прелюдії. «Запроваджуючи точно зафіксовану „облігатну“ прелюдію, Бах виступив за обмеження імпровізаційної стихії і породженої нею сваволі виконавців» [1, с. 69]. А також запропонував варіант поліфонічної сюїти з нетанцювальною прелюдією («Англійські сюїти» та «Партити»). Георг Фрідріх Гендель дав ще вільніші зразки різноманітних складів сюїт, у тому числі з прелюдіями (подекуди «увертюрами»). Тож за допомогою прелюдії кристалізувалися інші, в тому числі синтетичні жанри.

Тому прелюдію можна вважати жанром-кластером, уперше репрезентованим у різних художньо-досконалих відгалуженнях Бахом. Як жанру-кластеру, їй властиве інваріантне розростання в межах підлеглої ролі, поступової емансипації та «самоутвердження», паралельно зі стабільним включенням в циклічність різних видів.

Роль прелюдії в складі поліфонічного циклу зазнала еволюції від повної функційної підрядності й часто цілковито чи частково незафіксованого нотографічно твору *ad libitum* – до рівноправної складової диптиху, триптиху (напр., «Прелюдія, хорал і fuga», «Прелюдія, арія і фінал» Сезара Франка) чи сюїті. Якщо частини сюїти є валідними та можуть виконуватися вибірково й окремо (за винятком зазначених атасса), то складові диптиху / триптиху є нероздільними.

Вслід за поліфонічною почала формуватися гетерогенна сюїта, яку складали, побіч суто поліфонічних (згодом замість них, що не означало повну відмову), найрізноманітніші гомофонно-гармонічні жанри, під впливом яких відбувалася подальша трансформація прелюдії – вона звільнялася від фактурно-поліфонічної «залежності» (що помітно вже в деяких маленьких прелюдіях, прелюдіях із ДТК Баха, хоча Прелюдія мі-бемоль мажор з першого тому, навпаки, несе подвійне навантаження – містить у собі fuga).

Гомогенний великий цикл із 24 прелюдій ор. 28<sup>2</sup> – відкриття Фридерика Шопена, в якому він почасти спирався на Баха й розвинув його автономні здобутки в напрямі романтизації, психологізації, суб'єктивізації, тонально-циклічної структуризації та формотворення. Наприклад, щодо новаторства в останньому Володимир Протопопов зауважив уперше застосовану Шопеном форму періода для самостійного завершеного твору, коли «всі функції музичної форми наявні, але всі вони в мініатюрі, в гранично лаконічному викладі» [26, с. 184]. На відміну від бахівської лінійної індивідуалізації тем, шопенівська поліфонія, якій притаманний вихід прихованого мелодичного голосу на поверхню для контрапунктичного переплетення з основним, була

---

<sup>2</sup> Побіч великого однорідного циклу, в спадщині Шопена є дві поодинокі прелюдії.

названа російськими дослідниками інструментальним дуєтом [27, с. 185].

Вплив Шопена природно поширився передовсім на його співвітчизників (Кароль Мікулі, Кароль Шимановський, Людомир Ружицький і ін.), які зверталися до цього жанру у вигляді менших прелюдійних циклів і окремих п'єс. Для молодого Шимановського, зокрема, творчість Шопена становила «частину музичної традиції, на якій він кшталтував свій артистичний смак і композиторське ремесло. Перша друкована збірка Дев'яти прелюдій ор. 1 дозволяє нам ближче зорієнтуватися в колі його тодішніх зацікавлень: Шопен, Вагнер, Скрябін і ... дядько Шимановського, Фелікс Блуменфельд, автор 24 прелюдій для фортепіано» [32, с. 7].

Фелікс Мендельсон, який приклався до відродження бахівської спадщини, написав кілька окремих прелюдій та цикл Шість прелюдій і фуг ор. 35, що був рідкісним явищем у добу романтизму. Взірці фортепіанних прелюдій належать також Ріхарду Вагнеру, Габрієлю Форе, Ісааку Альбенісу, М. Чурльонісу, Берджиху Сметані та ін.

Клод Дебюссі переосмислив шопенівські нововведення небувалим доти розширенням живописно-ілюзорних і сонористичних ресурсів фортепіано у однорідному великому циклі з двох зошитів (1910-1913). Особливість цих прелюдій – програмні назви, вміщені не в заголовках, а після закінчення кожної у дужках, ніби для верифікації вражень реципієнта зі своїми. Це свого роду запрошення до гри уяви, асоціацій, фантазії із наданням прав погоджуватися чи не погоджуватися з автором. При цьому він не вважав потрібним зазначити, що прелюдія «Дівчина з волоссям кольору льону» мала джерелом натхнення однойменну поезію Леконта де Ліля [31, с. 164].

Водночас Дебюссі долучився до традиції вміщення прелюдії у гетерогенні сюїти, як першої частини («Для фортепіано» й «Бергамаську»). Моріс Равель, апелюючи до досвіду своїх попередників (Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Баха, Дебюссі), створив гетерогенну сюїту «Гробниця Куперена» (1914–1917) – «завершене втілення равелівського неокласицизму», за визначенням Л. Гаккеля [5, с. 126], в яку увійшли прелюдія, fuga, форлана, ригодон, менут, токата. Окрема Прелюдія (без опуса) цього ж композитора написана в неоромантичному стилі. Стабільний інтерес до прелюдії виявляв Артур Онегер. Крім кількох

оркестрових, писав фортепіанні: 1932 року віддав данину пам'яті Баха в триптиху «Прелюдія, аріозо й фугета на тему ВАСН», трохи раніше створив цикл «Три п'єси», що відкривається Прелюдією (1919). Прикметно, що збірку його музикознавчих статей «Заклинання закам'янілостей» розпочинає допис «Маленький прелюд».

Не можна оминати російських композиторів, особливо наприкінці XIX – першої третини XX віку (Анатолій Лядов, Олександр Скрябін, Сергій Рахманінов, Сергій Прокоф'єв, Дмитро Шостакович), яким належать різноманітні цінні звершення в ділянці фортепіанної прелюдії. Як і в представників інших національних шкіл, у них не обійшлося без деяких впливів Баха й Шопена, та багато важать сильні індивідуальності митців, кожен з яких залишив власний стильовий «відбиток» на шляху розвитку жанру.

## **2. Національні особливості розвитку прелюдії**

Фундатором прелюдії в українській фортепіанній творчості став Микола Лисенко, він же поклав початок її модифікації. Прелюд до мінор (без опуса, 1904) став першим самостійним жанровим зразком. Авторська ремарка *Allegro moderato pathetico*, особливості викладу складної тричастинної форми (октавно-акордова мелодія і фігураційний супровід провідної теми, ритмічний малюнок, підголосковість у похідній темі центрального розділу тощо), з одного боку, свідчать про спробу взорування на Шопена (Етюд до мінор, декотрі прелюдії), а з іншого, спростовують уявлення про прелюдію, як монотематичний, лаконічний і однотипно-фактурний твір. Щодо авторитетів, то для Лисенка, крім Шопена, таким був і Бах. «Бах то ваш насущний хліб», «Це і є справжня музика» – такі Лисенкові твердження згадували його учні [4, с. 21].

Перед тим, в «Українській сюїті у формі старовинних танців на теми народних пісень» (1867), Лисенко презентував прелюдію «Хлопче-молодче» в іпостасі частини циклу – нетанцювальної, проте з художньо оформленим, визначеним у заголовку фольклорним тематизмом, як і в куранті, токати, сарабанді, гавоті, скерцо. Це, з одного боку, національно-романтична версія західноєвропейського сюїтного канону й водночас передбачення тенденції до його неостилізацій, а з іншого – вперше здійснена в українській музиці «інструменталізація» пісенного джерела в

жанрі прелюдії (доти пісенні й танцювальні мелодії використовувалися у варіаціях, рапсодіях, попури, фантазіях тощо).

Порівняння структурної організації художнього цілого в сюїтах Лисенка та Василя Барвінського («Українська сюїта», 1915) унаочнює національно-сецесійне розростання малого циклу-диптиху й перетворення його на гетерогенну сюїту: поміж прелюдією, що відкриває, і варіаціями з фугою, що завершують композицію Барвінського, розташовані Скерцо й Пісня. Прелюдія, побудована на темі української пісні «Та нема гірш нікому», виявляє автентичний мелодизм не відкрито, як у Лисенка, а приховано (спершу уривками в підголоскових поспівках).

Творчий шлях Барвінського розпочався з дев'яти прелюдій [21, с. 14], написаних під час студій у Празі (1908-1909, вперше видані 1918). В цих п'єсах він, зокрема, тонко підхопив «народні особливості розвитку й ладовості» [23, с. 19], що природно влилися в «тонку гру стильовими моделями», спостережену Олександром Козаренком [13, с. 166], та стали прикладом сецесійного «підсвічування» ... «народно-романтичного загалом стилю композитора» [13, с. 166]. В Прелюдії № 4 сі-бемоль мінор, що має додаткове жанрове окреслення «Хорал», дихотомія заголовку «програмує» засади необароковості. «Сліди» Баха помітні як у почерку українського автора (поліфонія акордових пластів крайніх частин, що досягає органної потужності в охопленні регістрового об'єму, динамічних планах інтенсивних наростань, у басових педалях), так і у втіленні самої ідеї сакральної містеріальності, увиразненої Барвінським імітацією дзвоніння. Наталя Посікіра-Омельчук розглянула прелюдії під кутом зору впливу імпресіонізму на його стиль: «Об'ємно-просторова фактура, барвіста гармонічна мова, типово імпресіоністичний принцип статичності в динаміці, коли вихідний короткий мотив «перезабарвлюється» у різних фактурних і гармонічних комбінаціях, дозволяє трактувати ці мініатюри як один із найяскравіших зразків звукопису у західноукраїнській музиці початку ХХ сторіччя» [24, с. 9].

Втрачена «Прелюдія методом Ж. Далькроза» (1913) – експериментальний твір, прикметний синтезом метроритмічного й агогічного принципів у ролі рушіїв розвитку, – приклад застосування жанру для апробації новітньої техніки письма. Опис прелюдії «зі слів автора» засвідчив, як ствердила Стефанія

Павлишин, передбачення Барвінським, «майже на 40 років, системи „перемінних метрів” Б. Бляхера» [23, с. 32].

Для «Малої прелюдії» Нестора Нижанківського, написаної 1924 року на тему української народної пісні «Не бий, сину, коня в головоньку», характерне трактування української народно-пісенної лірики в сецесійному дусі. Після експонування задумливо-журливої теми повторення її другої фрази зазнає різючих метаморфоз: ритмічної аугментації, октавного дублювання, експресивного гармонічного збагачення іншими функційними тяжіннями, розширення об'єму реєстрів. Стиснення форми в часі зумовило надшвидке наростання яскравої кульмінації, що нагадує сецесійну «лінію хвилі». Тож народна пісня послужила для прелюдію-афористичного виразу психологічного афекту.

Композитор написав також «Прелюдію і фугу на українську тему», де в обох складових малого поліфонічного циклу використана одна й та ж коломийкова мелодія в гуцульському стилі [3, с. 28].

Миколі Колесі належить низка програмних зразків жанру, створених у різний час – «Фантастичний прелюд» (1938), «Осінній прелюд» (1969) прелюд «Про Довбуша» (1979), Гуцульський прелюд (1984). Окрім «Осіннього», всі вони позначені національною характерністю вислову. «Фантастичний» прикметний теж першістю втілення в українській інструментальній музиці специфічної образної тематики, спорідненої з легендарно-казковим світом давніх народних переказів, язичницьких вірувань. Дослідники справедливо зауважили спільність цих скерцозно-фантастичних музичних образів із літературними творами Лесі Українки, Михайла Коцюбинського [22, с. 41]. Ці шедеври («Лісова пісня», «Тіні забутих предків») так само показові тісною інтеграцією слова з елементами музики й живопису.

«Прелюд», як перша частина гетерогенної сюїти «Картинки Гуцульщини» М. Колесси (1934), запроваджує до своєї пейзажно-побутово-мистецької атмосфери карпатського краю, що розгортається також у наступних п'єсах (Контрасти, Колискова, Веснянка). Поліметрія, поліритмія, гуцульський лад, терпкі сполучення розщеплених щаблів, імітаційні перегуки надають музиці прелюду яскравих етнолокальних ознак.

Паралельно з галицькими композиторами, в умовах напливу художніх течій зі Заходу та Сходу, формували нові етапи стильової



еволюції прелюдії композитори Наддніпрянщини. Яків Степовий у своїх прелюдях чутливо перейняв надбання російської композиторської школи, насамперед від свого вчителя Анатолія Лядова, частково від О. Скрябіна та С. Рахманінова. Прелюди Степового оп. 7, 10, 11, 12 (1910–1913), «що становлять своєрідну серію, набирають характеру лірико-психологічного висловлювання» [2, с. 30]. Та більшість із них пронизані українськими фольклорно-пісенними й танцювальними інтонаціями (навіть прелюд, присвячений Миколі Мясковському). В рукопису залишився прелюд із програмним підзаголовком «И скучно, и грустно» (1913), який є рядком поезії Михайла Лермонтова.

Особливе місце у фортепіанній спадщині Я. Степового належить Прелюду пам'яті Шевченка. Цей твір, що з'явився до 100-річчя від дня народження поета-мислителя (1914), відобразив усвідомлення автором його вічної присутності в національному мислительському просторі через пов'язання музики з фольклорними мотивами-знаками історичних пісень і дум, що впізнаються через наслідування різних способів хорового викладу, думного епосу та імперативно-вольове проведення домінуючої ідеї нескореного духу. Завдяки цьому прелюд вирізнявся з типового кола фортепіанної музики Степового, набув трансцендентних рис.

Майже одночасно зі Степовим почав творити малі цикли прелюдій Левко Ревуцький (оп. 4, 1913–1914; оп. 7, 1918–1921; оп. 11, 1924). Ці твори щоредставляють неоромантичний стиль мислення й світовідчуття, вони стали окрасою національного жанрового фонду. Віктор Клиш, зокрема, відзначив такі властивості ідіому прелюдій, як «психологічне переінтонування» вислову, «багатошаровий мелодизм», «комплексний тематизм», «розсосередження функціонального напруження» тощо [12, с. 153; 155; 162]. Дослідник вказав на індивідуальне переломлення Ревуцьким художніх принципів фортепіанної творчості О. Скрябіна та віднайдення майстерного балансу між наслідуванням та власним художнім почерком. Окрім Скрябіна, Ревуцькому послужили зразками прелюдії Шопена та Рахманінова.

Впродовж 1920-х років паралельно співіснували дві тенденції: поява поодиноких прелюдій і групування в малі цикли. У програмних прелюдях першої відчутні урбаністичні пріоритети доби, проникнення джазової стилістики (прелюдії «В кабаре» та

«Калейдоскоп» С. Жданова). Загальною спільною рисою обох тенденцій стало бачення жанру як поля для новацій в ладо-гармонічній, метроритмічній сферах. Це проглядає, зокрема, у ранніх прелюдях учня Болеслава Яворського Михайла Вериківського, де застосовано принцип систематики нових ладових сполучень на основі старовинної ладовості народної музики та модальної техніки (початок 1920-х). В. Клин зауважив незалежні збіги шляхів Олів'є Мессіана та Вериківського у творчих спробах і теоретичних узагальненнях своїх задумів [12, с. 159]. Ознайомлення з рукописами українського композитора виявило також співпадіння нумерологічних схильностей двох митців. Якщо Мессіан спирався на символіку цифри «5» у композиційному плануванні фортепіанного циклу «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» [19, с. 10], то у Вериківського це цифра «7», про що говорить нереалізований повністю задум написати «Сім прелюдій у старогрецьких ладах» і уривок теоретичної праці: «49-ступеневим діатонічним звукорядом є об'єднання семи семиступеневих ладів: іонійського, дорійського, фригійського, лідійського, міксолідійського, еолійського та гіпофригійського в один лад» [12, с. 182].

Лаконічні «Сім прелюдій» ор. 12 (1920) Пилипа Козицького – мініатюри з присвятами друзям і соратникам композитора з таємної «дев'ятки» діячів української культури, серед яких Павло Тичина, художник-графік Григорій Нарбут, поет-футурист Михайло Семенко, художник Юхим Михайлів, актор і режисер Лесь Курбас (у радянському виданні присвяти відсутні). Сьома п'єса – це парафраза на акордово-хорально-маршову Прелюдію № 20 до мінор Ф. Шопена. Перетворення стосуються укрупнення форми до тричастинної, часткових змін інтонаційно-ритмічного малюнка та запровадження рухливого підголоска в насиченій тональними зміщеннями середині (крайні частини в до мажорі).

1922 року написав п'ять прелюдій модерніст Микола Рославець. У їхній основі лежить авторський винахід системи синтетакорду – специфічної моделі ладо-гармонічної організації, унаслідок чого вони набули стильових ознак конструктивізму. Перед тим, 1915 року, з'явилася його Прелюдія пам'яті А. Абази (піаніста, композитора, педагога), де, як зазначила Ольга Коменда, ці ознаки вже були намічені [14, с. 110]. Чотири прелюдії ор. 5 Ігоря Белзи (1923–1925), на думку В. Клима, започаткували в цьому жанрі «мікромініатюру інтелектуально-чуттєвого характеру, засновану

на психологічній місткості компактного тематизму» [12, с. 161], пошуки в цій сфері продовжив Олександр Зноско-Боровський (ор. 1, ор. 3 (1927), ор. 5, ор. 8 (1930)). Його Прелюдія ор. 1, № 3 має всього шість тактів, це найкоротша з фортепіанних мініатюр українських композиторів, що нагадує двоголосу інвенцію. У чотирьох прелюдіях Михайла Скорульського ор. 20 (1932), поряд із деякими прикметами музики Скрябіна (зокрема, екстатичною пристрасністю емоцій), проступає тяжіння до французького імпресіоністичного письма [12, с. 169]. 1939 року вийшли друком 6 прелюдій Володимира Грудина, який після Другої світової війни покинув Україну.

Піонером у створенні великого прелюдійного циклу в українській фортепіанній музиці став Всеволод Задерацький. Його «24 прелюдії» (1934) виникли не без впливу аналогічного циклу Д. Шостаковича (1933) [12, с. 186], проте Задерацький проявив оригінальний підхід у репрезентуванні художніх стилів і віянь, властивих прелюдіям минулих віків і іншим малим формам фортепіанної музики. Алюзії на письмо Баха, Шопена, Прокоф'єва доповнилися присвятами творам Рахманінова, Дебюссі, Роберта Шумана та відповідним майстерним застосуванням прийому інтертекстуальності – творчого перелицювання чужого музичного матеріалу. Крім того, Задерацький вніс вагому лепту до поповнення поліфонічного фонду циклом 24 прелюдій і фуг (1937–1941, написані на Колимі, видано 8) [20]. Першим такий цикл створив Тадеуш Маєрський 1934 року.

Важливими образно-стильовими віхами в еволюції гомогенних прелюдійних циклів були композиції Бориса Лятошинського, що постали впродовж 1942-1943 років як відгук на лихоліття Другої світової війни. «10 прелюдій на теми українських народних пісень» (до яких увійшли «Шевченківська сюїта» ор. 38, ор. 38-bis, ор. 42) несуть виразний відбиток «кольору часу» (Ю. Вахраньов) передусім завдяки похмурій суворості ритмоінтонаційних і ладових зворотів думи й пісенного фольклору доби козаччини, запровадженим у близький до експресіоністичного стильовий ареал. Однак не тільки похмурість, а й пристрасний патетичний заклик до боротьби з поневолювачами відчутний у музиці. Її синтез із епіграфами-рядками з «Кобзаря» у сюїті з трьох прелюдій укотре актуалізував Шевченкове слово, тут у фортепіанній оправі, як неперехідну національну цінність, філософсько-етичний

кодекс українського народу. Національно-пісенний матеріал (у вигляді цитувань і стилізацій) сполучений із характерними жанрово-стильовими знаками європейського бароко (музично-риторична фігура *lamento* в першій прелюдії, мірний поступ похоронної процесії в другій, форма пасакалії у третій).

У другій половині XX століття фортепіанна прелюдія продовжувала розвиватися як самостійно, так і в однорідних циклічних формах. З поодиноких зразків і малих циклів прелюдій вирізняються композиції А. Мухи, В. Годзяцького, М. Дремлюги, В. Барабашова, М. Жербіна, Ю. Знатокова, О. Красотова, О. Киви, Ж. Колодуб, Р. Верещагіна, Л. Юріної та ін. Етапними варто вважати гомогенні цикли Анатолія Кос-Анатольського (із 6 прелюдій, що згодом влилися у 13, 1950-1960) та Івана Карабиця.

Відомо, що Кос-Анатольський неодноразово творив тексти до власної вокальної музики. Він продемонстрував своє поетичне обдаровання і в фортепіанній ділянці, підібравши суголосні за образністю вірші-епіграфи до Другої і Третьої прелюдій. Четверта присвячена «Музичному моментові» мі мінор № 4 ор. 6 С. Рахманінова; Шоста – пам'яті дружини Софії. Відособленими є два програмні прелюди: «Желязова Воля», написаний до 150-ліття від дня народження Шопена та присвячений йому (1960); «Над Прутом (На мотив І. Воробкевича)» (1979) [6, с. 312–313]. Названі й решта раніше неопублікованих п'єс, віднайдених Тарасом Дубровним, свідчать про широке коло індивідуально-авторських і жанрово-стильових алюзій та ремінісценцій, аж до безпосередніх запозичень-парафраз<sup>3</sup> [8, с. 77–94]. На основі аналізу музичної мови прелюдій Кос-Анатольського дослідник довів їхнє вписання до естетики постмодернізму.

У 24 прелюдях Івана Карабиця (1976) сполучення різних стилістичних нашарувань під егідою неоромантичного модусу мислення було викликане причиною виявити «стан творчої особистості, затиснутої лещатами авторитаризму в задушливому вузькому просторі офіційної культури» [10, с. 141]. Традиційний великий цикл непрограмних прелюдій як камерний жанр «без обмежень» давав змогу, як ствердила Любов Кияновська, «перенестися у стихію чистих звучань і через них виражати свої

---

<sup>3</sup> Можна додати, що властиві Прелюду до мінор двоелементність теми й впливаючий з цього стрижень драматургічного розвитку схожі з Прелюдією фа-дієз мінор № 2 ор. 4 Л. Ревуцького.

істинні рефлексії і почуття» [10, с. 141], або ж висловлюватися Езоповою мовою. Як зауважив В. Клин, основними стильовими орієнтирами циклу стали жанровість національного музичного фольклору (веснянка, дума тощо), музика видатних майстрів минулого й сучасності та характерність джазової та поп-музики [12, с. 208; 211; 212].

У доробку композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття помітно зростає кількість циклів Прелюдій і Фуг (В. Сирохватов, В. Подвала, В. Борисов, М. Тиц, В. Бібік, Ю. Щуровський, О. Яковчук, М. Скорик і ін.). 34 прелюдії і фуги Валентина Бібіка прикметні вміщенням їх у три окремі томи (на білих клавішах, на чорних у дієзних і бемольних тональностях). Олександр Яковчуку належать 12 концертних прелюдій і фуг. 12 прелюдій і фуг написав Мирослав Скорик.

Залишаються стабільними сюїтні координати прелюдії як першої частини в «Сюїті у формі старовинних танців» Ф. Надененка (тут вона фігурує в жанровій комбінації прелюдіі-токати), поліфонічних сюїтах Михайла Тица, «Класичній сюїті» Ігоря Шамо, «Партиті № 5» М. Скорика, Партиті Людмили Шукайло та ін. Варто відзначити появу циклу-триптиха «Прелюдія, токати, арія» Володимира Шумейка (1977), незвичного циклічного поєднання в опусі «Прелюдії та новели» Володимира Золотухіна (1993), «Трьох прелюдій за казками М. Реріха» Любові Працюк (1997). Повернення до великого циклу 24 прелюдій продемонстрував наприкінці ХХ століття Юрій Іщенко (1996).

Тож прелюдія в українській фортепіанній музиці утвердилася в статусі традиційного жанру та традиційної складової синтетичних жанрів у множинності авторизованих утілень і стильових парадигм. Звернення до неї зумовлене й певними національно-ментальними підвалинами. Зокрема, тут знайшли благодатний ґрунт властиві українцям персоналізм і волелюбність. Ці специфічні прикмети кордоцентричної української душі, а також урахування іонаціональних художніх «еталонів» у багатовіковому досвіді творення прелюдій дали плідні результати. Олександр Кульчицький, покликаючись на Карла Ясперса, виклав національне розуміння досвіду не в зовнішньо-емпіричному, а «у цілком внутрішньому сенсі», як «прислухування» до того, що є дане, «переживання» в ситуаціях, зворушеннях, цінуваннях, у русі ідей [16, с. 61]. В музичній творчості подібне переймання досвіду

відбувається через діалоги й полілоги з різними епохами, композиторами й митцями, жанровими прототипами та комбінуваннями, іномистецькими прообразами тощо й може проявлятися у вигляді програмних доповнень, присвят, інтертекстуальних тематичних зерен, інтермедіальної семіотичної взаємодії, неординарних творчих рішень-експериментів. Так твориться національна пам'ять жанру, яка закладає фундамент традиції і формує її. «Саме традиція як «втілена пам'ять культури» стає регулятором відносин між «сміслом» і «текстом», отже, між «естетикою» і «поетикою» у художній творчості, але в якості особливої «семантичної пам'яті» [28, с. 23]. Розглядаючи «механізм» породження музичної семантики в результаті *семантичної репрезентації музики*, утвердження її знаково-значущих функцій, Олександра Самойленко зазначила про переведення музичних значень завдяки цьому «у нову систему виміру, з понятійним, у тому числі зі словесно-понятійним, поясненням і проясненням звучання» [28, с. 24]. Звідси впливає можливість прирощування музичних значень, а також, як видається, потенціал *семантико-семіотичної репрезентації музикою* немусичних сенсів. Семантична пам'ять здатна поширитися й на додаткові онтологічно-інтенційні сенси «позахудожньої реальності» (О. Афоніна), що присвоюються та засвоюються музикою як її образно-художні змісти. Із цієї перспективи представляють інтерес фортепіанні прелюдії українських авторів Федора Надененка, Миколи Колесси, Оксани Герасименко й Романа Цися «на осінню тему», що мотивують до компаративного аналізу-зіставлення індивідуальної музичної поетики та стилістики.

### **3. Компаративний ракурс утілення образно-психологічної семантики осені в прелюдях українських композиторів**

Осінь є поняттям містким: не тільки циклічно-природним, а й філософським. Ним позначається, наприклад, людська старість – «осінь віку». За словами Андрія Содомори, «осінь – це прощання, відхід, відліт, покидання...» [29, с. 121]. Осіння тематика поширена в поетів, вона нерідко сусідує в них із музичними асоціаціями. В японських класиків сумна пісня вітру викликає аналогію з настанням осені: «Вітер щось сумне співа, – чи не осінь наспіва?» [18, с. 65]. У циклі «Осінь» Богдана Лепкого переважає

песимістичне її сприйняття. Він також слухає спів вітру й констатує:

«Недаром же такий сумний він і жалібний,

Недаром у душі вбиває всю надію

І серце аж до сліз зворушити спосібний» [17, с. 77].

Читаємо про «зів'ялий / мертвий листок» (в перекладі А. Содомори [29, с. 83])<sup>4</sup> чи «жовклий лист» (в перекладі М. Лукаша) із «Осінньої пісні» Поля Верлена, де голоси осені пов'язуються з «тужним хлипом» скрипок [17, с. 238]. Осінь оспівували у своїх творах Олександр Пушкін, Іван Франко, Василь Стефаник, Дмитро Павличко та багато інших літераторів. Осіння пора приваблювала малярів Ісаака Левітана, Іллю Рєпіна, Вінсента ван Гога, Клода Моне, Сальвадора Далі, Томаса Кінкейда, Грегорі Тілкера та інших, з найвідоміших українських – Івана Труша, Олексу Новаківського, Олену Кульчицьку, Сергія Шишка, Йосипа Бокшая, Тетяну Яблонську.

Прелюд «Осінь» Ф. Надененка ввійшов до його фортепіанного циклу «Акварелі» (1961). В живопису акварель – один із родів, а радше давня техніка, що характеризується особливою прозорістю й легкістю завдяки змішуванню фарб із водою. Термін «акварель» перемандрував з малярства до музики та літератури, де частіше застосовувався в ранзі жанру. Іван Денисюк відзначив появу акварелі в малій імпресіоністичній прозі – українській і зарубіжній – на зламі XIX–XX століть, як кольорово акцентованого образка. Дослідник навів слова Гната Хоткевича про акварельний спосіб малювання й писання: «поле акварелі – тиха краса» [7, с. 232].

Поєднання специфіки музичного жанру прелюду, натяку на живописну техніку та «осінньої» програмної назви передбачає довільний плюралізм мальовничо-звукових візій. Твір Надененка із авторською ремаркою *Moderato con moto espressivo* відповідає цим сподіванням. Він написаний у тричастинній формі з дещо схвильованішою мажорною серединою. Його будова та суцільна баркарольна ритміка, якою тут символізується невпинний плин часу, сприяють навіюванню розмаїтих осінніх настроїв.

Та головна роль у цьому належить елегійно-розповідній і разом з тим виразно-експресивній мелодії-темі в ошатному плетиві

---

<sup>4</sup> Тут виникає паралель з прелюдією «Мертве листя» К. Дебюссі.

решти трьох супроводжуючих голосів, що розгортається в спадній траєкторії з високого квінтового тону й постійно спирається на нього в різних октавах. Стійкою тональною основою виступає малорухливий бас. Зате третій голос, на противагу другому, що гармонічно підтримує тему, веде від тоніки до квінти низхідні хроматизми, чим привносить інший – журливо-приречений відтінок до загальної картини (як відголосок фаталізму барокового катабазису).

Середина відрізняється не лише жвавістю, а й перемінною ладовістю та напрямком розвитку музичної течії. Висхідні речення, структуровані в секвенційні ланки, знаменують зростаючі в динаміці поривання (наче до сонця й світла), які відразу затьмарюються гармонічними «тінями» в хроматичних зсувах іншого ряду секвенцій, протиставлених першим ще й наявністю тритонів у акомпанементі. Перехід до репризи побудований на варіантних зворотах основної теми, він модулює до основного мінору.

Динамізована синтетична репрiza дуальна за лексичним складом. Вона дещо видозмінена під впливом матеріалу середини, зокрема, основна тема продовжується другою варіативною. З іншого боку, значно інтенсифікується гармонічний перебіг, губиться чітка квадратність побудов. При відсутності яскравої кульмінації усім цим створюється сум'яття почуттів, що гальмується перед кодою *Meno mosso*. За допомогою нижнього голосу наче задаються питання, на які немає відповідей. Можна припустити, що відповідь міститься в кінцевому кадансі – після домінантового нонакорду настає розв'язка, всепоглинаючий спокій і зменшення звуку до трьох піано: осінь неминуча...

Згаданий вище «Осінній прелюд» М. Колесси, присвячений доньці Ксені, дещо «випадає» з домінуючих у його фортепіанній спадщині прикмет скерцоозності чи аскетизму, переваги графічно-чіткого й ударно-реального письма та апелює до засад колористичних імпресій митців-імпресіоністів. Тут «автор намагається змалювати барви і звуки тихої погідної осені» [11, с.177]. Відомо, що М. Колесса поруч із музичною освітою здобував фах художника, довго вагався з остаточним вибором. Це природно відбилося на багатомірності його фортепіанного словника, майстерному використанні виражальних і зображальних засобів. Зокрема, особливо живописними є приглушено-інтимна



фонічна аура «Осіннього прелюду» з єдиним сліпучим кульмінаційним спалахом, «розмиті» гармонічні згустки вертикалей.

Прикметною ремаркою *Andante amoroso* підкреслено символістичний ореол твору. Чуттєва щемливість висловлювання виринає з перших звуків тритактової фрази в змінному метрі, з гнучкими інтонаційними вигинами, насиченими альтераціями. Наступна фраза, що базується на секвенційному зсуві тематичного матеріалу на півтона та на розширенні до п'яти тактів, утворює разом із початковою фразою першу частину прелюду.

Вона плавно перетікає в середню, де фактура набуває ще щільнішого згущення, ще мінливішого ладотонального плану, поліфонізується. Пунктир, що лежить в основі нової теми, перемешується з тріоллю, в процесі розвитку вони дробляться, стають рвучкішими й доповнюються мелізмами. В певному моменті заклично-пунктирна побудова викликає аналогію з повторюваними журавлиними голосами, що віддаляються й наче зникають за горизонтом. Від піанісімо наростає експресивна висхідна хвиля, але на мить переривається контрастним вклиненням раптового піано, чим підсилюється чуттєва первина образності прелюду. Друга фаза наростання продовжується в парі з пришвидшенням темпу, досягає форте на стрімкому пасажі. Найвищим за накалом і гучністю є кульмінаційний дисонуючий акорд із розщепленим щаблем. Опісля наступає спад динаміки, розрідження викладу й сповільнення темпу.

Реприза, попри тактове зрівнення двох фраз (3+3) і загальне емоційне урівноваження, динамізовано-синтетична за рахунок введення варіантного мотиву середини. Він тут повністю трансформується у тендітно-крихке, вкрадливе згасання звучності, підноситься у верхні регістри й остаточно завмирає. Прелюд завершується розкладеними основними тонами до мажору (після політонікальності усієї п'єси). Цим ніби знаменується очищення-звільнення від пригніченості, якою інколи супроводиться осінь. Так, осінь неминуча, проте й вона минає.

О. Герасименко присвятила осінній тематиці цикл із семи прелюдій «Осінні акварелі» (2002-2008), декларуючи цією загальною назвою взаємопроникнення музики та живопису, подібно до «Акварелей» Ф. Надененка чи Віталія Кирейка. В циклі Кирейка (з трьох п'єс без назв) цю взаємодію доповнює літературний

епіграф – уривок поезії П. Тичини «Квітчастий луг», де власне йдеться про осінні акварелі:

«... А вдалині, мов акварелі, –  
Примружились гаї, замислились оселі,  
Ах, серце, пий!  
Повітря – мов прив'ялий трунок.  
Це рання осінь шле цілунок,  
Такий чудовий та сумний...».

Ці прекрасні рядки з багатосенсорною символікою образної гами можуть послужити віртуальною поетичною програмою і для композиції О. Герасименко.

Її цикл відноситься до дидактичної фортепіанної літератури, ним авторка продовжила традицію написання прелюдій для дітей та юнацтва (представлену в українській музиці Ісааком Берковичем, Михайлом Скорульським, Юдиф Рожавською, Юрієм Щуровським, Миколою Ластовецьким, Людмилою Думою, Романом Цисем) у вигляді кількох п'єс одного жанру зі загальним програмним заголовком.

Сім прелюдій різноманітні за художньо-образними особливостями. № 1 і № 7, наділені вальсовою ритмікою, виявляють органічний синтез імпровізаційності та танцювальності, витоки якого коріняться в прелюдях Шопена. Перша (*Andante cantabile*) – це спочатку витончено-граційний, а в середині фактурно масивніший вальс, із акордовою мелодичною лінією, тріольним акомпанементом. Особливістю співучо-танцювальної теми є коливальний рух між першим і п'ятим щаблями – спочатку вгору-вниз, а в другій фразі дзеркально-обернений, чим наче відображується кружляння опалого листа. Акомпанемент – то синкопований, то з пунктирами – надає примхливості мелодичному малюнку. Раптовий відступ-контраст звучності (фортепіано) перед остаточним кульмаційним підйомом (фортісімо) є подібним прийомом до застосованого М. Колессою в «Осінньому прелюді» (включно з ремаркою про прискорення темпу). У видозміненій репрізі панує спокій, тиша й поступове розсіяння звуку.

Дихотомія образів – основний драматургічний принцип Прелюдії № 2 (*Allegro moderato*), закладений у її перших тактах. Тему складають два протиставлені компоненти: стакатно-хореїчний і легатно-ямбічний, безтурботна веселість модифікується у

схвильовані переливи думок, одночасно із зіставленням тональностей. Легатний компонент перебирає на себе ініціативу розгортання музичної тканини, де стакатний перетворюється на фігураційно-остинатні звороти. Таким чином дискретність вислову вливається в континуальну течію, що прямує до кульмінації на фортісімо.

В динамізованій репрізі відновлена стакатність звучить сміливіше, одноголосся змінюється паралелізмами інтервалів. Крім того, з'являється тріоль, похідна від легатно-ямбічного компонента теми, тобто, відбувається інтеграція через хореїзацію, тому тепер уже відчутною є перевага безтурботно-стакатного компонента. Життєвий оптимізм авторки перемагає осінню депресію.

Прелюдія № 3 (*Andantino molto cantabile*) належить до споглядально-наративних. Епічність вислову зникається з моментами рефлексії та зі звуконаслідуванням. Тут присутні такі атрибути музичного наративу, як перемінний метр, неквапна мелодійна розповідність структурних ланок, наскрізна архітектоніка. Гармонічна мова виявляє спеціальний акцент на кварто-квінтовості – як горизонталей, так і вертикалей.

Короткочасне вкраплення нового інтонаційно-ритмічного образного матеріалу можна дешифрувати як мимолітну міметичну алюзію на голоси птаства. Вона доречно вписується в загальну розповідь про осінь. Скорочений початок твору завершує його, як кода, чим створюється аркове обрамлення форми. Останнє співзвуччя із двох паралельних квінт закріплює відчуття розімкнутого природного середовища, пленеру.

Незвичною для української фортепіанної музики є жанрова матриця сициліани, на якій базується Прелюдія № 4 (*Andantino molto cantabile*). Знайдену композиторкою суголосність із осіннім настроєм можна пояснити властивим для цієї італійської пісні спокоєм і стриманою серйозністю, що іноді порушуються тут неочікуваними розмашистими поривами мелодики, як експресивними вигуками. Модернізація-осучаснення сициліани, що збагатила своєю неповторністю європейський інструментальний тезаурус XVIII віку, стосується також ладогармонічного та фактурного оформлення. Тональні переміщення вказують на трактування ладогармонічного каркасу як дванадцятишаблевої діатоніки. У викладі комбінуються гомофонні моменти, де тема

лунає на тлі наповнених секундами співзвуч, з лінійно-контрапунктичними, інколи з рівнобіжними паралелізмами. Регістрові контрасти локації тематичних проведень сприяють світлотіньовим звуковим ефектам.

Прелюдія № 5 (*Andante cantabile*) ґрунтується на синтезі наративних і танцювально-вальсових тематичних утворень, що відображено насамперед фактурно, а також метрично-змінно (3/4 та 4/4). Постійні тональні та варіаційні оновлення тем сприймаються як накладання веселково-акварельних смуг на папір. Варіантність торкається й ритміко-тактової організації, коли здрібнюються тривалості, а звукова тканина насичується тріолями, квінтолями, подекуди ще й поліритмією і бітональністю партій рук. На зміну витриманим акордам супроводу приходять рухливіші потоки тонів і співзвуч, в яких стабільне місце посідає секундовість як сонористичний штрих. Секундами, квартами й квінтами обростають також тематичні тони в експресивніших фразах. Усе підкорюється завданню відтворення образної множинності осені – її дощів, хмар, туманів, тонких сонячних павутинок бабиного літа.

Прелюдія № 6 (*Moderato*) займає осібну позицію в циклі наслідуванням хоральності й наслідуванням осені через хоральність, що цілком логічно. Крім усього іншого, це велична й урочиста пора, що примушує замислитися над сенсом буття, нагадує про швидкоплинність людської екзистенції. Та акценту на трагічному в музиці немає. Це радше ще один «лик» осені, втілений сукупністю різностильових складових.

Поруч із домінуючим зосередженим хоралом, усередині твору лунають гучні вальсові ремінісценції, далі навіть вклинюються елементи джазу. Як і у всіх решта прелюдій, ладогармонічний чинник лексики не скований жодними шаблонами. Метро-ритмічний компонент так само розмаїтий. Завдяки синкопі хорального тематизму увиразнюється архітектонічне членування твору. Суттєво трансформована в інтонаційно-фактурному обрисі, вона знаменує тут коротке репризне утворення – скорочений підсумок сказаного, простий і тихий.

В заключній прелюдії № 7 (*Moderato*) вальс наділений імпровізаційною стихійністю, відчутнішою ніж у першій частині циклу. Привертає увагу широко роззосереджена фактура, перенесення теми в різні регістри, емансипація численних

тональних устоїв. Більше й просторовості, а також «гри тональностями». При цьому гучніший діапазон витриманий у межах піанісімо-мецо форте, тобто, доволі делікатний, дійсно акварельний. Розлога тема демонструє розмаїті варіантні «самопроростання». Доповнюючись відлунням октавних ходів у вищих регістрах, що розширюють період уже в експозиції, вона модифікується далі за рахунок розмаху інтервальних кроків, а також вичленення інтерлюдійних арабесок-фігурацій, що сполучають три її проведення. На зміни в пульсації суттєво впливають агогічні відтінки. Внаслідок таких особливостей тричастинна форма прелюдії наближається до поемної наскрізності. Кінцівка твору прямує вгору й «розчиняється» на піанісімо в арпеджованому акорді.

Цикл «Осінні акварелі» позначений такими семантико-виразальними особливостями: співучістю (згідно ремарок *cantabile*) – у чотирьох прелюдіях із семи чутні осінні пісні, в тому числі прощально-пташині; танцювальністю, що сприймається як візуально-образний і настроєвий штрих; хоральністю, потрактованою як символ непорушної неунікності природних змін; наративністю, що служить оповідальному способу донесення багатоманіття картин осені; прелюдійністю як імпровізаційністю, що полягає у довільності тональних переходів і зіставлень, комбінувань жанрово-стилістичних елементів, поетичній фантазійності кожної п'єси й цілого циклу.

Залучення прелюдійного циклу О. Герасименко до компаративного аналізу, поруч із окремими зразками жанру Ф. Надененка, М. Колесси, Р. Цися, зумовлене спільністю ідеї музичної інтерпретації образної семантики осені, зафіксованої у заголовках творів. Кожна прелюдія із «Осінніх акварелей» – це завершена мініатюра, що може вилучатися з циклу для виконання, адже вона є однією квіткою з букету осінніх рефлексій авторки.

Прелюдія «Осінь» – четвертий номер із циклу «П'ять прелюдій» Романа Цися (видані 2014) – єдина програмна мініатюра в дидактичному опусі. Двочастинна структура прелюдії, єдиний темп *Moderato*, тип фактури «мелодія плюс акордовий акомпанемент» викликають схожість із пісенно-естрадним перекладенням у куплетній формі. Разом із тим, осінній образ не є однозначним: він постає як вираз меланхолійної журби та

зображально-фонічних асоціацій унаслідок варіантної змінності тріольного мотиву, що є ядром мелодики й розгортання прелюдії.

Порівняно з його початковим обрисом – сентиментально-ніжним і консонантним (ходи на квінту та сексту зі секундами), в середині п'єси він перетворюється на напружений зворот із тритону, кварта й великої септими, що отримує імітаційне вкраплення в партії лівої руки й доповнюється новим мотивом-зітханням і його відлунням. Це різні смислові грані програмного задуму. З переносом серединної побудови на октаву вгору експресія посилюється, гучність збільшується до форте. Динамічний план підживлює уяву змалюванням процесуально-віртуальної картини наближення й віддалення птахів або ж нестійкості емоційного стану людини в осінню пору, що коливається між погідним та песимістичним полюсами.

Зручність фактури, доступність змісту, реєстрово-настроєві перезабарвлення виразної мелодики, що легко запам'ятовується, – безумовні переваги цього прелюду в навчальному репертуарі.

### **Висновки**

Прелюдія – це ексклюзивний за онтогенезом первісно інструментальний жанр, що в XIX столітті проникає в інші види мистецтва та науки як заголовок-метафора чи символ, а в XX стає також вокальним жанром. Часто характеризується інноваційними рисами.

Прелюдії належать представникам різних композиторських шкіл, тому в цих творах інколи проступають виразні національні риси, втім, щодо лексичного та формального аспектів загалом, їм притаманна відсутність стабільних жанрових ознак художнього детермінування. Єдиним корелятом прелюдії як жанру і як сенсу (коду) є її жанрове означення, що викликає історико-стильові конотації та, внаслідок довільності форми й компонентів змісту (інтонаційно-фактурних, ладогармонічних, метроритмічних тощо), позбавляє конкретного «горизонту очікувань» (Г. Р. Яусс), лише у випадку програмності забезпечуючи образно-асоціативне скерування реципієнта вмістом заголовкової номеносфери.

Прелюдія відкрита до інклюзії, а саме, екстравключення у інші музичні жанри (диптихи, триптихи, сюїти, цикли) та інтравключення ознак іножанрової іманентності (танець, марш, пісня,

поема, хорал і ін.). Сукупність незалежних (окремих твір, малий однорідний цикл, великий однорідний цикл) і підпорядкованих парадигм утворює кластерний ареал жанру. Крім міжжанрового діалогу, прелюдій часто притаманні міжепохальні перегуки, де вершинними досягненнями служить «класика жанру» від Баха, Шопена, Скрябіна, Дебюссі, Рахманінова. Це властивість інтертекстуальних прелюдій – як із зазначенням першоджерела чи присвяти (композитору / твору), так і без, але із легко вгадуваним прототипом. Міжмистецька (інтермедіальна) взаємодія проявляється в прелюдіях через музично-живописні / музично-поетичні інтерференції, що впливають із програмного паратексту. В таких випадках закономірно зростає роль фактурно-артикуляційного, тембрально-регістрового та ладогармонічного чинників звукової колористики. Ці прикмети, безперечно, можуть належати й музиці без заявленого в назві міжмистецького синтезу, як, наприклад, «Осінньому прелюду» М. Колесси чи «чистим» прелюдіям без будь-якої програми.

Біном «жанр+програма» володіє подвійною здатністю до конкретизації сприйняття, тому необхідно враховувати і жанрову основу, і образно-змістову метафорику, що взаємодіють і збагачуються. Якщо назви «Осінній прелюд» М. Колесси та прелюдія «Осінь» Р. Цися – приклади паратекстуальних біномів, то заголовки прелюду «Осінь» Ф. Надененка (з циклу «Акварелі») й циклу прелюдій «Осінні акварелі» О. Герасименко мають ознаки поліномій з огляду на інтермедіальну жанрову інтеграцію, з якої випливає складніша синергія з програмою.

Добірка «осінніх» прелюдій названих композиторів уможливила порівняння втілень ідентичної образної тематики, виявлення схожих і відмінних засобів. Збіги проявляються у полівалентно-поліхромних баченнях осені, в яких усе ж переважає пастельність і субтильність, виражені ліричною мелодійністю тем, ясністю навіть складних тонально-гармонічних співвідношень і нанизувань, перевагою тихої звучності. Схожість полягає у відтворенні осінньо-психологічної атмосферності без надто похмурих кольорів, у превалюванні світлих штрихів і мажорних закінчень. Автори нерідко користуються тотожними композиційними схемами, а саме, тричастинними, з контрастом крайніх частин і експресивнішої середини, а також згасаючим нюансуванням звуку кінцівки твору. Ще одна подібність декотрих

прелюдій – у ймовірності вловити моменти звуконаслідування пташиних голосів і побачити «внутрішнім взором» журавлиний ключ, як аудіовізуальну емблему осені, навіяну специфічними остинатними, імітаційними чи пунктирно-ритмічними зворотами, «процесуальними» відтінками динаміки.

Паралелі зі запозиченим з малярства окресленням «акварелей» проглядають у емінентних текстах творів Надененка та Герасименко крізь різноманітні сугестивні засоби філігранності письма: тонкі градації фактурної прозорості та переважно тихої динаміки, колористичну мінливість реєстрово-фонічних і гармонічних барв тощо. Відмінності всіх порівнюваних композицій знаходяться у індивідуалізації концепцій (від назви, структурної масштабності задуму до мовно-сміслових елементів усіх рівнів) і ступенях складності. «Осінній прелюд» М. Колесси є найважчим твором – і з технічного боку (в широкому піаністичному розумінні), і з художньо-філософського. Та авторів поєднала щирість вислову, інспірована притягально-надихаючою дією осені на митців. Перспективними напрямками дослідження жанру прелюдії можна вважати перетин європейських і американських тенденцій, а також досягнення композиторів української діаспори.

### Література:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1. Москва : Гос. муз. издат., 1962. 144 с.
2. Булат Т. Яків Степовий. Київ : Музична Україна, 1980. 79 с.
3. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів-Нью-Йорк : Вид-во М. Коця, 1997. 59 с.
4. Витвицький В. Микола Лисенко-учитель. *За океаном*: збірник статей / ред.-упор. Ю. Ясиновський. Львів : Вид-во НТШ, 1996. 19-23.
5. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: очерки. 2-е изд., доп. Ленинград : Советский композитор, 1990. 228 с.
6. Гнатишин О. Архівна спадщина композитора Анатолія Кос-Анатольського: каталог рукописів / відпов. за том. О. Купчинський. Львів : Вид-во НТШ, 1998. 354 с.
7. Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. Львів : Наук.-видавн. тов-ство «Академічний експрес», 1999. 280 с.



8. Дубровний Т. Фортепіанна творчість Анатолія Кос-Анатольського в проекції стилю доби. Львів : Вид-во НТШ, 2007. 184 с.
9. Жуков А. О. Риси клавесинної творчості Луї Куперена на прикладі його деяких сюїт. *Мистецька освіта та мистецтво освіти в контексті формування сталого суспільства* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції. Київ : ДАКККІМ, 2005. Ч. 1. С. 191-195.
10. Кияновська Л. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.
11. Кияновська Л. Син століття Микола Колесса в українській культурі XX віку. Львів : Вид-во НТШ, 2003. 294 с.
12. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.
13. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Вид-во НТШ, 2000. 285 с.
14. Коменда О. Творчість Миколи Рославця в контексті становлення музичного модернізму : навч. посіб; вид 2-ге, доп. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. 208 с.
15. Конен В. История зарубежной музыки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1981. 532 с.
16. Кульчицький О. Світовідчужання українця. *Українська душа* / ред. В. Плачинда. Київ : Фенікс, 1992. С. 48-65.
17. Лепкий Б. Поезії / упоряд., вступ. ст. і прим. М. М. Ільницького. Київ : Рад. письменник, 1990. С. 76-77.
18. Лукаш М. О. Від Бокаччо до Аполінера: переклади / ред, упоряд., авт. передм. М. Н. Москаленко. Київ : Дніпро, 1990. 510 с.
19. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі XX століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : Автор-т дис. ... к. мист. : 26.00.01. Київ, 2021. 20 с.
20. Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 351 с.
21. Назар Л. Три неопубліковані прелюдії Василя Барвінського / *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури* : статті та матеріали / упор. О. Смоляк. Тернопіль : Астон, 2003. С. 13-24.
22. Ніколаєва Л., Колесса К. Камерно-інструментальна творчість / *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : збірка

статей / впорядк. та ред. Я. Якубяка. Львів : Вищий держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка, 1996. С. 30–43.

23. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Музична Україна, 1990. 88 с. (Творчі портрети укр. композиторів).

24. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці XIX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтв : 17.00.03. Львів, 2021. 20 с.

25. Преториус М. Синтагма мусикум. *Музыкальная эстетика Западной Европы XVII – XVIII веков* / сост. текстов и общая вступ. статья В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. С. 158–172.

26. Протопопов В. В. Новая трактовка классических музыкальных форм в произведениях Шопена. *Венок Шопену* : сб. статей / отвеств. ред. Л. С. Сидельников. Москва : Музыка, 1989. С. 178–184.

27. Протопопов В. В. Полифония Ф. Шопена. *Венок Шопену* : сб. статей / отвеств. ред. Л. С. Сидельников. Москва : Музыка, 1989. С. 185–199.

28. Самойленко О. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології / *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. статей на пошану д. мист., проф., члена-кор. Академії мистецтв України Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Київ, Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. Вип. 2. С. 20–29.

29. Содомора А. Надинці зі словом. Львів : Літопис, 1999. 475 с.

30. Форкель Й. Н. О жизни, искусстве и произведениях Иоганна Себастьяна Баха / пер. с нем. В. Ерохина; коммент. и послесловие Н. Копчевского. Москва : Музыка, 1987. 111 с.

31. Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм / пер. с поль. С. Попковой; общая ред. и вступ. статья И. Бэлзы. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.

32. K. Szymanowski o Chopinie. W dwusetną rocznicę urodzin Fryderyka Chopina / wstęp S. Gołahowski. Kraków : Polskie wydawnictwo muzyczne SA, 2010. 64 s.

## РОЗДІЛ 2. АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-249-7-4>

**Sapsovych O. A.**

*Ph.D. in Art Studies,*

*Associate Professor at the Department of Special Piano*

*Odessa National A. V. Nezhdanova Music Academy*

*Odesa, Ukraine*

### **SOUND-CREATIVE MEMORY OF THE MUSICIAN-PERFORMER**

*The study traces the consistent and indissoluble unity of various aspects of professional memory and sound-formation-process of a musician-performer, which is, in fact, a semantic link in a musician's technique. Based on the concept of "sound-creating will" by K. Martinsen, it is proposed to introduce the concept of "sound-creating memory" into the pianist's glossary.*

*By sound-creating memory, we mean the central force of performing creativity, the sensation of which is cultivated from the very beginning of communication with music and does not leave the musician along the entire path of his development. This research examines such facets of sound-creating memory as:*

- emotional memory,*
- auditory memory,*
- constructive-logical memory,*
- tactile memory, known in the circle of pianists by the French word "le toucher" and motor memory, which together form the so-called technical element of sound-formation-process.*

*Continuing the consideration of the structure of the sound-creative memory of a musician-performer, our special attention is paid to the technical aspect of sound producing in the frame of describing its problematic and methodology of the development. An algorithm for generating sound evenness, evenness of rhythm and evenness of tempo is*

*described. They form three pillars, on which the controllability of the technical aspect of the musician's sound-creating memory is built. The proposed concept solves the issue not only of developing a virtuoso beginning of performance, expressed in the usual manifestations of speed, dexterity and endurance of performance, but also addresses the category of quality of sound making when performing cantilena, which is largely expressed in the skill of a legato performing.*

### **Introduction**

It is a common belief, that “musical memory” is just an ability to learn a text by heart and play it “without notes”. On the other hand the majority of performers practically equal the sound-producing-process to the making of dynamic range only. The rhetorical question, however, is whether people who consider the above categories purely in their artisan vein should be considered musicians at all. But if we are talking about that rather narrow stratum of people who really make, perform music for the sake of the music itself, the above-mentioned categories immediately begin to reveal their transcendence and such polyphonic properties that they open unimaginable horizons of knowledge for both performers and researchers.

When we talk about a musician's professional memory, we touch upon a phenomenon that permeates his entire creative life. When we talk about the very creative image of the performer, we inevitably trace his personal sound – that magical property that is both a gift from above and a systemically trained skill. However, with the generally accepted understanding that both of these principles can be developed to the greatest extent, no one for some reason connects them into a single, mutually determining one whole, which is realized in unity. At a minimum, both of these parameters should be in the initial data of talent, but at the same time, in professional literature, they are rarely considered among basic musical abilities. In fact, both of these areas, which require the highest measure of awareness – “understanding” and a heightened “feeling” of oneself, start to drift by itself. But these two colossus – memory and sound – make a musician-being.

From the first moments of acquaintance with music, the future performer begins to accumulate (at first *unconscious*) that layer of personal musical content (archive) without which the very process of mastering piano skills will be devoid of foundation: “before starting to learn playing any instrument, the learner – a child, a teenager or an

adult – must already emotionally own some kind of music; so to speak, keep it in your mind, carry it in your soul and hear with your ear. The whole secret of talent and genius lies in the fact that music already fully lives in their brain before they first touch the key or move the bow along the string; that is why, as a baby, Mozart “immediately” began to play the piano and the violin” [7, p. 11]. The position indicated by H. Neuhaus is realized through repeated listening to music and also corresponds to the “pre-performing” period of education. By its implementation, this idea already launches the very important process of forming the basics of the professional memory of a musician-performer, as far as it synthesizes auditory and emotional aspects of memory. In other words, the creation of that musical “soil” takes place, in which, as said by A. Artobolevskaya, “the teacher seeks to sow his own seeds” [1, p. 10].

At the same step – in parallel with the accumulation of the musical “background” of all further activities of the musician-performer, a conversation about sound-formation-process is about to start. To be more exact, the *preparation* for its professional realization on the instrument (at first as unconscious, as in the case of memory). Buildup (again, in memory) of some motor techniques that *precede* the process of the professional piano “le toucher” making, is realized by exercises that aim at absolute emancipation of the shoulder, elbow, forearm and hand.

Thus, according to our practical observations, the needs of the “pre-performing” period of music education determine the parity work on the primary formation of:

- a) mnemonic processes of the performer, initially consisting in aspects of auditory and emotional memory;
- b) the basic skills responsible for the freedom of pianism and natural sound production.

These are the milestones of the most favorable scenario for this stage in the development of a musician. As we can see, the very close proximity of the two spheres discussed here reveals itself already.

Initially, these two phenomena – memory and sound – are on a par, although they do *not* show absolute interdependence. But in the future, they begin to intertwine more and more closely.

### **1. Sound-creative memory of a musician-performer: a systematic approach**

In fact, immediately after the primary (pre-performing) period of the musician's training, the entry into the theoretical world of music begins – the entry to the world, which will subsequently be responsible for the rational perception of the configuration of our art. At first, gently and imperceptibly, but then more and more thoroughly, the performer begins his path towards competent reading of the structure and logic of the musical language. And after a certain number of years, there comes an understanding, that the force that allows one to enter the stage with the greatest degree of reliability is called constructive-logical memory. But it is even more important to understand that this highly specific aspect of a musician's professional memory, which is responsible for rational perception and reproduction of the text, is consistently realized precisely in combination with motor and tactile memory, which, in turn, are the basis of sound-producing process.

Let's explain our idea based on the practical performing experience. When working on learning a text, the evolution from the intuitive and unconscious to the non-accidental and conscious is realized through rational comprehension, as well as logical reading of the musical score. It is no secret that the motor, or kinesthetic memory of a musician-performer, which is the strongest for most musicians, becomes a true "accomplice" of the artist only when being supported not only by the auditory and visual aspects of "professional fusion" with the musical piece (by the way, auditory, visual and motor aspects form triad of physical perception of music), but also by a clear constructive-logical analysis, which is itself a systematic "grasping" of the horizontal and vertical of the musical score. Mastering and repeated elaboration of the linear (interval) and harmonic (functional) structural grid of each individual piece acts as an element of work capable of providing such a level of professionalism in which the head, controlling the hands, minimizes white text spots and contributes to a special level of reliability of reproduction and durability of preservation of the text [11, p. 226-227].

**But if the constructive-logical memory determines the reliability of the functioning of the motor, tactile memory, then the sense of the vertical and horizontal position, felt by "seeing" fingers – significantly enhances the musician's perception of the constructive element itself.** The feeling of the linear and

harmoniously functional movement of musical thought, the feeling of the scores template predicted by the blocks of elements that were previously archived in memory (being characteristic of the composer's language in each individual case), reveals the most important element of the reverse movement from the kinesthetic component to the rational layers of perception and reproduction of a musical piece.

Similarly, the technical perfection of sound-producing, and more broadly, the truly virtuoso mastery of the performer often determines the depth of the semantic reading of the musical canvas.

Obviously, H. Neuhaus was right, when noted the most important and complex dialectics in the relationship between content and resources of performance, recalling that along with the overestimation of technique, there is «<...> a delusion, though much rarer among performers, which consists in underestimating the difficulty and enormity of the task full mastery of the instrument for the sake of ... the music itself. <...> The clearer *the goal* (content, music, perfection of performance), the clearer it dictates *the means* to achieve it, <...> "What" determines "how", although in the last analysis, "how" determines "what"» [7, p. 11]. So, if HOW determines WHAT, therefore, sound – the mastery of pianist's sound-making, the pianist's technique, fulfilling (in varying degrees) any meaningful and conceptual discoveries, stands on a pedestal in relation to the multi-layered and polyphonic emotional memory of a musician?

And really, what is the point of a perfectly read out logic of a musical work, deep understanding of the rhetorical and symbolic layers of the musical scores, if they are not supported by the *performing* expression of the musical idea, which is penetrated into the depths of the soul by fingers? What is the use of comprehensive work on the performer's emotional memory if the technical means of its implementation do not correspond to it? By our definition, the emotional memory of a musician, among other things, implies:

- penetration into the composer's auto-noetic consciousness, his semantic memory, which becomes the objectivity of the existence of music for the very "incarnator" or "executor" of the author's ideas;
- the growth of the performer-interpreter's subjective baggage of experiences, "input" consisted of the artistic and personal knowledge: "reservoir" or "archive" that acts as the basis for the artist's reproductive and productive type of activity;

- reformation of the accumulations formed by the above mentioned levels in the imagination, for their further use in the embodiment of already pianistic and artistic tasks [10, p. 159].

And if, relying on this definition, we fully implemented in the preliminary work this process of accumulation, awareness and preservation of the experience of cognition of an objective composer's as well as subjective personal perception and experience of symbols that ultimately form a meaningful component of the interpretation of a work, what should be the pianistic – sound mastery, so that the meaningful depths and the process of cognition of the composer's "hieroglyphs" inherent in ourselves do not remain "a thing in itself"?

These questions are rhetorical and hardly require a precise answer. Rather, they make one remember that theory without practice is blind, and practice without theory is stupid. It is important to understand that both the deep mastering of the constructive element of the scores, and the emotional scenario of the performance, and the performing aspects of interpretation do not just clarify, make more specific the physical actions and motor sensations of the pianist, they are also *determined by* their quality – their filigree personification on the instrument.

The consistent observation of such a close relationship – to the point of blurring the boundaries – between various aspects of the professional memory of a musician-performer and the mastery of sound-formation-process (which is, in a broad sense, a musician's technique) suggests the possibility of developing a common denominator for both of these phenomena, which can be marked with a phrase – and in fact a "combination of meaning" – **the sound-creating memory**.

It is hard not to notice here the influence of K. Martinsen, who discusses in his book "Individual piano technique" such a phenomenon as the sound-creating will.

According to K. Martinsen, the sound-creative will is what every true pianist absolutely directly feels in himself during the performing work as a central, primary force (it should be noted that, first of all, K. Martinsen is talking here about the auditory principle!). Dividing his concept into six elements, the author warns against the mistaken perception of the whole as a simple summation of its constituent parts. The researcher refers to general psychology: "in the field of the psyche, a product formed from a certain number of elements is more than a simple sum of these elements" [cit. by: 5, p. 28-29]. This provision



precedes the description of six separate directions of the will of the auditory sphere. The researcher systematically emphasizes that each of the formulated aspects of his system – “tone will”, “timbral-dynamic will”, “line-will”, “rhythm-will”, “will to form” and “shaping will” – are not individually able to create a work of art, but combined, these “components” form that whole that is greater than their sum, namely, the sound-creating will. We fully adopt this message, emphasizing that, in our deep conviction, the above-mentioned ones – auditory memory, emotional and constructive-logical memory, motor abilities of the performer, his tactile sensations, his “*le toucher*” in combination with personal psycho-physiological characteristics, are not working “separately”, but acting in unity, also form an integral phenomenon, much larger in scale than the very sum of the aspects that formed its basis, a phenomenon that ultimately determines the musician’s being in art – **sound-creating memory**.

However, the relationship between our concept and K. Martinen’s ideas is not limited to general formal features.

Let us take the first element of the sound-creating will, which is called the “tone will”.

“Tone will is, so to speak, an abstract relation of the will to the “kingdom” of sounds. It is not directed towards anything else but a specific sound, as its highness distinguishes it from all other sounds. This ability to imagine a sound of a certain highness, to desire the appearance of such, is not manifested in all musicians in the same way. There are actually two fundamentally different types of giftedness. Some musicians are able to determine immediately the tone of any of the sounds used in practice, they are able to imagine it and want it, – the other – and there are, perhaps, the majority of them – can do this only after having previously received some initial or “comparative” sound of a certain highness. The first category of musicians has absolute, and the second – relative hearing” [5, p.29-30]. So, K. Martinsen considers the tone will as something given by nature. Similarly, regarding to the sound-creating memory – in that aspect of it that relates directly to sound-formation-process – even at the level of determining the musical inclinations, there are musicians (future musicians), who are naturally gifted with a wonderful *le toucher* and those who are not. And as in the case of the tone will, the presence of this ability still “does not promise” anything. It is much more important that there are performers who unconsciously perceive the sound they

reproduce as the one that is just “given”, and those who are in a constant search of its best characteristics throughout their lives. True, in contrast to the formulation of K. Martinsen, in the piano performance art the number of the last ones is much less.

The second element of K. Martinsen’s sound-creative will is “timbral-dynamic will”. “The specific sound coloring of each instrument is something that is given to the performer mainly in advance. And yet, within this predetermined specific sound, the master’s hand is able to change the color of the sound in a wide range on each instrument. Teaching to extract the optimal color from each instrument is the task of instrumental – technical and artistic education. The timbral-dynamic will is that element of sound-creating will, which is a prerequisite for solving this problem. Such musicians – have an exceptional ability of critical hearing the tiniest nuances of the sound characteristics [5, p. 31]. Obviously, this aspect correlates for us with such an important category for musical performance as timbre-dynamic hearing, which is one of the highest forms of functioning of the musical ear, as far as presupposes itself the artistic and aesthetic categories.

And this is where the piano becomes a true king. For it is the piano that is the instrument of the richest timbre-dynamic potential. The colossal resources of loudness dynamics, a huge sound range (about 90 keys), pedals that allow you to create a variety of picturesque and coloristic effects – all this gives a reason to speak, and without exaggeration, about the kaleidoscopically multicolored sonority of a modern grand piano. F. Busoni emphasized that the piano is “a great actor”: it is able to imitate the voice of any musical instrument, to imitate any sonority. According to K. Cerny, it is possible to get one hundred different timbre-dynamic gradations on the piano; his “opponents” (F. Blumenfeld, A. Schnabel, V. Giesecking) objected him only in the sense that the piano is capable of not a hundred, but an “innumerable set” of timbre-dynamic nuances [quoted from: 13, p. 68]. Finally, H. Neuhaus claimed the piano to be the most “intellectual” instrument: “Precisely because the piano, as it seems to me, is the most intellectual instrument and does not have the sensual “flesh” of other instruments, therefore, in order to fully reveal all its richest possibilities, it is allowed and needed for all the sound phantasmagorias and miracles, all real diverse timbres and colors of the human’s and all the instruments’ voices in the world to be concretized in the *imagination* of the performer” [7, p. 63]. However, where do they come from – these

numerous sound landmarks? Where is that musical “box” from which the performer will draw a variety of colors to play them on the instrument? Obviously, in the hierarchy of the sound-creating memory, this role will be given to auditory and emotional memory – the categories which we started our research with. And indeed, returning to the methodology touched upon at the beginning of our presentation – generating of the “listened content” becomes the key to creating that “sound space” that can become an inexhaustible treasure trove of sound characteristics, colors, shades and properties capable of directing influence to the final “appearance” of the piano sound. The following feature should also be noted: auditory memory is largely responsible for the musician’s inner hearing. Namely, internal sound representations are a kind of space for archiving and unarchiving the timbre-dynamic properties of sound before constructing it on the instrument.

The third element of K. Martinsen’s sound-creative will is called line-will. The researcher defines this aspect as “the first of those elements that form a musical phenomenon from timbral-dynamic will and tone will”. This is followed by a practical explanation: “a musical task can be internally solved in two ways. Suppose that it consists in the formation of a tetrachord, in a sequence of sounds do, re, mi, fa. In one case, the main thing for the auditory sphere will be the search for sounds by themselves, in the other case, the goal, intensively living in consciousness, will be the transition from sound to sound. In the first case, the auditory sphere of consciousness is limited by the desire to extract the sounds do, re, mi, fa in turn as some sound points; in the second case, the dominant representation will be the unification of these sound points into a melodic line. [5, p. 32] And indeed, some musicians do not in the least realize the gap between the successions of sounds that are far apart from each other, do not understand the magnitude of the necessary sweeping effort. “An interval” is just a word for them, and not the strongest element of influence in creating a “speaking” interpretation of a musical score. The true sound phenomenon is sometimes terrifyingly far from them, because the true sound phenomenon is not a series of sounds that arise in turn, point by point, but what happens between sounds, the tendency of one sound to strive to another, which is the deepest nerve of the musical miracle. But let’s go step by step: in the performing arts, these are internal auditory control, emotional memory and the musician’s technique who are

responsible for the qualitative overcoming of the jerky-point nature of the piano and the development of horizontal thinking. We have already carried out the idea that sound mastery is inseparable from the technique itself in the usual sense of the word: virtuosity, endurance, speed and dexterity. Consequently, the practical ability to play truly legato – so important for the categorization of line-will according to K. Martinsen, is associated with technique in a broad sense, which, in turn, acts for us precisely as a category of sound-creative memory. As for the feeling of tension in the sound sequences, which K. Martinsen also mentions, here one cannot but recall the definition of melodic hearing by B. Teplov, according to which the melodic ear consists in “the perception (and reproduction) of a melody as a *musical* melody, and not as a series of sounds going one after another” [12, p. 161]. On our own behalf, we add that this can be realized only if the musician feels and understands that every interval, besides its individual theoretical definition, has its own emotional memory. For a vocalist (a good vocalist), for example, each interval is colored by a certain degree of tension, since the distance between sounds must be “taken”; from a technical point of view, for pianists the interval seems to be a much less problematic area, however, for creating a truly rich sound image, even R. Schumann gave a covenant to pianists to learn from singers vocalization, which is made through “accomplishing” the distance between notes – “reaching out” the intervals, that are associated with a certain rhetorical coloration and are interconnected precisely with the emotional – affectation component, which, is being deposited, first unconsciously, and then consciously – in memory.

“Rhythm will” – the next element of the system – is the rhythmic pulsation of the piano. K. Martinsen refers to H. von Bülow: “in the beginning there was a rhythm”, and draws historical parallels with the “conductor’s source” of the harpsichord, which was deprived of the opportunity to make accents available to the piano, but had the ability for the most accurate articulation, which made the harpsichord a leader, rhythmic frontrunner for all other instruments. In sound-creating memory – in that aspect of it that concerns both the technical level of the pianist’ art and kinesthetic memory – it is the motor skills that play a significant role, partially correlated with K. Martinsen’s thought about the rhythm wave. Motor memory forms, on the one hand, the accuracy of spatial orientation during performance – sound creation, on the other – the pulsation of the musical line in time,

requires a separate methodology of mastering, is certainly important and is included in the configuration of sound-creating memory as a separate component.

“The will to form” and “forming will” – the last two facets of the sound-creative will of K. Martinsen relate, on the one hand, to the musical-formal side, and on the other, to the individual content of musical performance [5, p. 33]. “The will to form lives in the composer’s soul while a piece is generated as a kind of common survey of the work being created, whether it is a clearly conscious survey, like in Mozart and probably also in Bach and Handel, or, rather, at first a vague, unconscious striving, like in Beethoven. This overall synopsis dominates all the details. The whole canvas needs them only insofar as the whole lives in every detail” [5, p. 34]. So, according to K. Martinsen, the will to form is the force that is manifested in the creative act of the composer. Besides, it is quite obvious that musical performance is not considered in the presence of only one will to form in the musical composition itself. The phenomenology of a convincing performance of any work always boils down to the following: the will to form in the piano piece was internally felt and fulfilled by the personal spiritual forces of the performer.

The latter already gives rise to the Martinsen’ concept of “forming will”. «Even a great master would have been hampered, probably, by the ideal performance of the separately taken second movement of Beethoven’s so-called Moonlight Sonata. If he performs this part in an organic connection with the whole work, if the demonic beginning of its third part is already visible in his performance of the first part, then the middle part blooms almost by itself under his hands, according to F. Liszt, like “a flower between two abysses”» [5, p. 35].

So, what is such a “look from above” at the form, the skill to “rise” upside the score in order to be able to observe the musical canvas through the inside and the outside, if not a constructive-logical memory of a higher level, which we could call a constructive-logical review? We associate “ordinary” constructive-logical memory with detailed perception/reproduction of a musical text with every second analysis of its structural elements. But developing this meaning in depth, we clearly imagine that any construction cannot be thought of solely in relation to its small details. The particular must necessarily serve “the whole”. Otherwise, it will only come out “harmony measured by arithmetics”, but not “building up a musical form” in any way. That is

why constructive-logical memory is not only based on the knowledge and archiving of the musical language elements like melody and harmony, but also includes the stages of building musical form and drama. In other words, the constructive-logical link not only works in relation to the analysis of small relations in the textual mechanism of a musical score, but also in relation to:

a) the relationship of parts and the whole on the scale of one movement of any work;

b) on the scale of the relation of all parts of a single cycle;

But here, as well as in many other facets of sound-creating memory, we cannot overlook the presence of the factor of emotional memory. Both the will to form of the composer – an area for which it is the author's instinct that is responsible for, and the forming will of the performer, which requires his "sharp look" from being above of the musical canvas, cannot work without feeling the golden section of the musical work, which, as you know, accounts for 62% of the musical score in a whole. And the science of the golden proportion, rooted in ancient Greece, and mathematically penetrating through the centuries, history of art, architecture, painting, and at last music, turns out to be a zone of emotional intuition for musicians who are worried about their baggage of existed experience of art perception and obeys all laws of synthesizing and cultivating precisely the emotional memory of a professional level. This layer goes over the constructive embrace of the form of a piece of music and raises it to a new level, bringing the score into the context of the arts that live according to general laws. It turns out that these are the constructive-logical and emotional aspects of professional memory that are actually responsible for the true accomplishment of the last elements of K. Martinsen's sound-creative will, but in the configuration of sound-creative memory they play only their single role in an ensemble of various aspects.

Having carried out such a polyphonic analysis, which reveals a consistent, although not linear, correlation between the components of K. Martinsen's sound-creating will and sound-creating memory we, in our understanding, firstly, give confirmation that the relationship of our concepts is not limited only to formal signs, and secondly, we can, on the basis of this review, offer a working definition of sound-creative memory itself.

So, inspired by the idea of K. Martinsen, appreciating the acuteness and capacity of his formulations, we insist that the predominant role in

the creation of a musical phenomenon of any order is given to the mnemonic sphere, but not the auditory one. Therefore, by sound memory we understand the central, initial and final power of the performing creativity, the feeling of which is cultivated from the very beginning of communication with music and does not leave the musician along the entire path of his development.

We examined such aspects of sound-creating memory as:

- emotional memory:
  - in relation to the algorithm for the formation of primary skills of musical perception of information,
  - in connection with the deep processes of the formation of the musician's accomplished technique, including both a virtuoso skill and a timbre-dynamic richness,
  - in the development of horizontal thinking,
  - in matters of constructive and logical coverage of the form,
  - in the format of the implementation of the semantic scenario of the score;
- auditory memory:
  - in relation to the same algorithm for the formation of primary skills of musical perception of information,
  - through archiving the experiences of listened content and constructing new one,
  - in relation to the development of sound-formation-process techniques;
- constructive-logical memory:
  - producing the reliability of motor processes,
  - produced by tactile and motor sensations previously archived in memory,
  - in the format of a constructive and logical review of an entire musical canvas;
- tactile and motor memory, which together form the technical element of sound production.

In the next section, we will consider last category, which is the closest to the practical implementation of sound in its physical form.

## **2. To the question of the algorithm for the development of the technical aspect of the performer's sound-creating memory**

As practice shows, not all pianists adequately feel and realize that truly filigree work on pianistic technique contributes not only to the

development of the skill of virtuoso, high-speed and dexterous playing with due endurance, but also solves the much more delicate task of mastering your own hi-qualified sound when performing cantilena. In fact, the jewel-like control of a melody, in which sudden instabilities of weight (sound “dips”, “jumping out” notes) are minimized and ideally excluded, directly depends on the controllability of the extremely delicate muscles that are hidden in the fingers of the musician-performer. And this controllability, although being, to a great extent, carried out in the ears, still requires obedience of both the *motor and tactile* apparatus. We separate these aspects for a reason. They are different for us and are linked by analogy with the fact that the kinesthetic memory of a musician-performer is divided into motor and tactile – one is responsible for the memory of distances, the other, at the macro level, is responsible for connection of a finger and the keyboard. However, both aspects are trained with the material that can be attributed to the instructional block of the pianist’s work. The scale of this publication does not allow us to highlight this layer in all its aspects and variations, but let us dwell on scales – which are the flagship of the pianist’s “small” (or finger) technique, and chords – the most important aspect of “large” technique. J. Hoffman in his famous book “Answers to Questions about Piano Playing” expresses the idea that “a well-played scale is a truly wonderful thing, although they are rarely played well, because they are not practiced enough. Scales are one of the most difficult things in piano playing” [2, p. 85]. Further, the pianist says that he has no idea how a student who seeks to rise above the level of mediocrity can hope for success without fundamental and serious training in all kinds of scales. According to the reminiscences of the performer himself, he was “drilled tirelessly” in this regard [2, p. 85], felt gratitude for it throughout his life. “Do not despise scales, but try to make them *beautiful* [our italics]”, – J. Hoffman marks. This clue defines for us the vector of practical work on learning this type of exercise. It is the task of making the scale beautiful – to devote it not only and not so much to the development of the speed and loudness of the fingers, but to the magnificence and controllability of sound – and that goes back for us to the idea of the tutoring the sound-creating memory in its technical aspect. So, together with the understanding that the scales are the basis of pianism for the repertoire from the Baroque and Classicism era to romanticism and partly stylistics of the XX century, we insist that according to the feelings of the musician –



performer, while working on the scales, work should be done on the variety of the melodious and artistic sound production. Yet, big starts with small.

One of the most important “knots” when learning and performing gamma-like sequences is placing the first finger. The keystone point linking the positional blocks of three or four following notes should ideally remain a “seamless” joint, however, it often reveals the stumbling of the performer. Nevertheless everything here starts with a competent “sculpting” – setting the first finger. L. Oborin wrote: The “lying” first finger is awkward, uncomfortable in movements and more tense than the “high” first finger. The player leans on the third finger and then slides down onto the light and high first finger” [8, p. 51-52]. Here’s what we find on this issue from H. Neuhaus: “the first finger in advance (vorschlag) is lightly put in place (key), which it should be taken in the very near future, that is, to be ready in time” [7, p. 96]. A. Corto uses a very good formula. The pianist proposes to collect in keys in a sort of cluster-sound, that block of the position where sounds are played with two (2nd and 3rd fingers) or three (2nd and 3rd and 4th) fingers in a row and play these peculiar groups alternately with the “problematic” the first finger [4, p. 26]. The above exercise by A. Corto became the basis for Professor G. Popova’s development of techniques for rising the smoothness of the 1<sup>st</sup> finger slipping: “the first finger is taken deeply and thoroughly. Further, using the rhythmic figure of a triplet (with a variable accent), notes from the left and right are played: the third or fourth finger – going before the first, and the second finger – coming after the first finger. Then the sounds “situated by sides” go to two seconds and so on, like that we reach the full position of the consecutive notes, as in the case of A. Corto’s exercises.

Absolutely on the same principle, as shown in this example, the fourth – first finger re-throw is worked out. This principle naturally applies to the left hand as well” [9, p. 245].

In our work, we rely on the key points made above and develop in its entirety the idea of using a variable accent. **By a variable accent, we mean such a form of exercise when a certain musical figuration, a certain sound sequence with a scale of two notes or more is played as if “in a circle” – from beginning to end and back, using accents of 3 or 4 sounds. This structure of accenting allows, through alternate attacks, to work out the muscle impulse of each finger engaged in the corresponding position.**

Let's start with the fact that working with triplets with a variable accent to develop smooth insertion is not a unique practice, it has been used from generation to generation as a common way of "cleaning" the connections of the 3rd - 1st / 4th - 1st fingers. However, to use this formula only to work out the insertion of the first finger means to impoverish the process of working out other fingering combinations. So, a variable accent - when three notes are played with an accent on a circular principle, we will be using, for example, through learning the simplest C major (accented notes are printed in large print): DO-re-mi-RE-do-re-MI-re-do-RE-mi-re-DO etc. Let us emphasize that this algorithm provides, by means of alternate impulse, the training of muscle strength for each individual note and in conjunction with neighboring notes, which ensures further evenness and strengthening of the piano apparatus. For continuing of the filigree improvement of the entire scale, we would advise performers to work out combinations of three sounds from each tone of the scale. From the note "re": RE-mi-fa-MI-re-mi-FA-mi-re-MI-fa-mi-RE etc. In accordance with the basic fingering in C major, re-throwing of the 1<sup>st</sup> finger also happens here: after the 2nd finger on "D" and the third on "E" - goes 1st on "F". What is very important: the re-throwing of the 1<sup>st</sup> finger in that case is worked out not only when the 1st finger is "in the center" - between the other two fingers of the formula 3rd-1st-2nd / 4th-1st-2nd fingers, but in combination with two consecutive to it - 2nd-3rd and 1st or 3rd-4th and 1st fingers. However, we repeat, the most diverse development of a coherent and seamless re-throwing of the finger does not go on by itself, but in combination with a similar and no less important elaboration of all other possible three-note combinations. So, it will be equally important to pay attention to the bunch of the 2nd-3rd-4th fingers, which, for example, in the C major shown as an example, falls on the notes of sol-la-si: SOL-la-si-LA-sol-la-SI-la-sol-LA-si-la-SOL, etc.

Based on our long-standing experience in performing, we insist that just as important is the separate and detailed development of the smallest musical unit - intonation, consisting of at least two sounds, so is the technical development of the smallest fingering ligaments and sound articulations. The latter idea seems quite simple, but in fact it requires a lot of perseverance and a certain perfectionism in work, which is not given to everyone. So, we have worked out the three-sounding combinations from each tone of the scale. But the work of

varying emphasis does not end there. Now we advise, using the principle already described, to go through the entire scale from each note with a variable accent within the framework of quintoles.

Again, let's take C major as an example. To begin with, we take five consecutive notes, and pay special attention to the "outside" notes in the quintole: Do-re-mi-fa-SOL-fa-mi-re-DO-re-mi-fa-SOL-fa-mi-re-DO. This ligament is worth "rolling" back and forth five or more times. Then we go "inside": do-RE-mi-fa-sol-FA-mi-re-do-RE-mi-fa-sol-FA-mi-re-do-re etc. It is very important to pay attention to the following: working on this "middle" of the quintole with a variable accent of 4 notes, we train the attack of the conditional note "D" from below – as this sound comes after the note "C", and we emphasize the conditional note "F" only when it comes after the sound "SOL" from above. This means that for the full development of these two sounds, they should be played with a variable accent and in such a combination when the note "D" will be accentuated after the note "E" coming from the top (which didn't happen in the first version), and the note "F" – after the note "mi" coming from the bottom, which was also absent in the example described above: do-re-mi-FA-sol-fa-mi-RE-do-re-mi-FA-sol-fa-mi-RE and etc. Now the very center remains. In the case of the described position, this is the sound "mi". Everything is simple here: do-re-MI-fa-sol-fa-MI-re-do-re-MI-fa-sol-fa-MI-re-do-re-mi... When such type of work is done and all five fingers from the selected fingering formula are strengthened, we proceed to a similar algorithm of actions from each note of the scale. By developing "fives" in this way, we train finger strength and *evenness of attack*. It is imperative to ensure that the accented notes, when played with variable accent, are equal in weight. In no case the auditory attention centers should be turned off. The same request applies to "unstressed" notes in each individual formula. A special result is achieved in the case of a simultaneous polishing of the technique of a legato-performing, which should be going alongside with this method.

We would like to pay attention once more on the point, that the work on sound-sculpting through cleaning of pianism in such a way – within the framework of the aforementioned positional/finger fives goes hand by hand with auditory concentration and tone control. Further, as well as these small formulas, all the blocks of passages from any work that require special attention, are strongly recommend to be learned according to the "method" of prof. E. Vulin, which is reflected

in the pedagogical approach of prof. G. Popova. In her work with students, G. Popova paid tremendous attention to five methods of sound production:

1. Molto legato
2. Non troppo legato
3. Finger staccato
4. Leggiero
5. Jeu perle [9, p. 241–242].

These components are explained: the first technique – “molto legato” is a kind of connecting between consecutive sounds, when each separately taken note is not removed at the moment of playing the next one, but is overexposed to exactly half of its sound. At the same time, sounds should be taken with a pre-prepared, tenacious touch, with support to the bottom of the key (it is absolutely necessary to avoid “slapping” with your fingers). Hearing should be chained to a beautiful, extended sound [in her article G. Popova relies on an example on the exercises of Sh. Ganon. However, we extrapolate exactly this method of performance to scales and all passages of small technique without exception].

It is worth highlighting once again that in general, all technical work should take place with the active participation of hearing. The attitude to the sound determines all the settings for the formation of the student’s skills. The urge to sing cultivates the techniques of “singing” the intervals. For many pianists – masters, “taking” the interval is preceded by the “opening” of the finger, due to which the sound is taken with a subtle delay in time, emphasizing the tension and volume of the interval. The principle of reaching of the interval “from the palm”, as if by an embracing movement, is musically justified. At the same time, the aforementioned “layering” of notes is realized exclusively by alternating one and two notes with the same time, with a clear removal of the finger at the eighth pauses, which requires special attention. Practice shows that only a few musicians can control the true legato, while this particular technique is the key, “basic” element in the declarative set of performing skills. To bring the pianist closer to the art of truly coherent playing, which, as we noted above, also inseparably affects the further development of the technique of “singing on the piano”, this way of studying is precisely advised.

The second technique – “non troppo legato” differs from the previous one by the absence of layering of sounds. On the contrary,

active fingers, as if with small gaps between them, clearly remove each note at the moment of taking the next one. However, you should avoid harshness, roughness of sound, but, as before, feel the support of your fingers on the bottom of the key.

The third technique, “staccato”, uses only the fingers, deliberately avoiding the movement of the hand and the weight of the whist. The so called finger staccato is realized with a lashing blow of only the phalanx of the finger and develops their independence. This method is a “central bridge” to the next two exercises and prepares the fingers for high-quality *leggiero* and *jeau perle*. The fact is that even playing the dynamic piano shade requires an extremely active muscular impulse. This foundation is laid at the moment of correct and verified work with this technique.

The fourth technique – “*leggiero*” removes all finger activity implied in the previous three methods. The tenderness of the sound, the feeling of “resting” fingers, as if playing in the air should be cultivating. The goal here is to achieve an aligned pianissimo where evenness is required in both sound and rhythm.

The fifth technique – “*jeau perle*” (French) translates as “beautiful pearl”, or, in our case, “pearl play” – is embodied without taking your fingers off the keys. First, the tip touches the key, then presses it to the support, when a sound appears, at the moment of the subsequent release of the key, the finger does not rise above it. Consistent key feel at the fingertips is realized by positioning, but without overlapping sounds. Soft sound must be achieved – warm and round like pearls. The position is presented as a pearl necklace with strung sounds – beads.

We believe it is domineering to emphasize that it is exactly the “permanent feeling of the keys at the fingertips” that corresponds to the tactile level of the musician’s sound memory and also correlates with the fundamentals of performance laid down by the principal professors of the Russian Piano School, who urge to play “at the bottom” of the keyboard/at the bottom of the soundboard.

After the selected “5 keys sections” have been worked out in this way – the technical (power) aspect of the performance and *the sound aspect* has been completely covered on the scale of the five-finger structure – from each single sound and in each hand separately, “rolling” the scales with a gradual increase in speed from slow to fast can be started.

Here we would like to outline another important principle of sound production, which is largely responsible for the technical aspect of the sound-creating memory of the musician-performer.

Based on the simplest laws of physics, we understand that the intensity, the force of sound production depends on the speed and height of the fall of the finger on the key. However, it is precisely the height of the fall, or the height of the swing of the finger, which doesn't help, but stop the pianist's technique. The reason is very simple: at a fast tempo, the pianist does not have time to raise his fingers high in order to enhance the fullness of tip-hit. So is it worth spending a lot of time in the classroom by "finger-walking" – a method that is so often encountered in piano lessons? And if we are talking about the development of the technique of sound production – is it worth it to accustom your fingers to the certain amplitude of the movements at a relatively slow working tempo, if as you accelerate – reaching the required tempo, this amplitude will decrease more and more? These and some other arguments made the professor of the Odessa Conservatory A. Kardashev to develop the most a position, which became central in his pedagogical doctrine: you need to play by a "keyboard" – detecting an almost "airtight" coupling with the surface of the key – the finger should become a continuation of the key-plane, and cultivating the power of sound, using *not* the height that is born from the high rise of the tip, but the distance and the height that is enclosed with the space between the plane of the key in a static – not pressed state of it and the point at which the surface of the key occurs immediately after clicking.

When the task is focused on a fast tempo (but to a great extent being solved at a slow tempo – by playing "by a keyboard" with a strong sound, provided through the minimization the height of the "fall" of the finger to almost one centimeter – the distance that the key instantly travels, descending from its usual position to the bottom of the deck), it is obvious that the speed itself requires a significant boost – a lightning-fast impulse of the finger, which will now be responsible for the loudness of the dynamics and the power of sound. A finger that has no amplitude for "acceleration" from above learns to play much more accurately and intensely. However, when cultivating such a forced performance at the level of the smallest muscles and ligaments, special attention is required to the same lightning-fast relaxation. It is no less important than the moment of pressing the key. Moreover, *this method*

*also requires psychological self-control, since the position of the finger in a stress-free state on the key in anticipation of the strongest hit of it, during which an instant "muscle shot" occurs, otherwise – relaxation on the keyboard, interspersed with the most intense "shot" – provokes accelerating the overall tempo. The last should be strictly avoided.*

**Evenness of the sound, evenness of the rhythm and evenness of the tempo are three pillars, the basis on which the controllability of the technical aspect of a musician's sound-creating memory is built.**

Despite the fact that the aforementioned exercise "by the keyboard" requires minimizing the swing of the finger in the air, of course, practicing with a high lift should not be neglected. It is just needed to understand which motor scenario – which motor amplitude the finger should come to when reaching a final tempo, and depending on it – to strive for a close touching, leaving a high swing only for muscle training. In general, the described principle of sound production correlates for us with the message addressed to violinists: to perform "from the string", and this becomes quite clear to the pianists if we admit, just for a second, the analogy between the finger and the bow. We also find statements in favor of playing with "close fingers" from the outstanding composer and performer N. Medtner. In his book about the daily work of a pianist and composer, the author mentions some diary entries: "in small puzzled passages, *raise your fingers less!* To practice without raising the fingers *slowly and quickly*" [6, p. 27]. Obviously, the words in italics by the author himself: "slow and fast" are responsible for the overall slow tempo of performance and the most biting, internally, energetic hitting just at the amplitude of the key's immersion in the soundboard. In a small subsection about the finger touché it is also noted: "the closest possible proximity of the fingers to the keys" [6, p. 25]. In the notes about the specifics of the performance of some of his own works, as well as in relation to the musical pieces of other authors, there are also such summaries: "<...> to practice only by this technique, which consists in the minimum separation of the hand from the keys <...>"; "the maximum approach of the fingers to the keyboard" [6, p. 21]. Here it should be noted, however, that this method of "close" practicing the most "tight" grip of the finger and the key by N. Medtner often appears in combination with "the greatest ease (pp, *leggiero*) of touches". And it is also often combined with playing with flat fingers, with which we certainly agree. One way or another, it is always worth

remembering that if you can get to the forte through the piano, then you can never get to the piano through the forte. And to develop the skill of performing passages with a light and “chiffon” sound, it is necessary to alternate forced work with the practicing of scales, exercises or passages using the techniques of “leggiero” and “jeu perle”, which was already discussed above.

On the other hand, contradicting himself, and, perhaps, simply revealing the dialectic of the approach, the composer writes the opposite: “exercise your fingers first, as it should be for schoolchildren! Getting them up, making energetic hit (while performing in quiet dynamics) at a slow tempo and clenching the hand, concentration at a slow tempo (on this day N. Medtner worked on Chopin’s Etude op. 10 No. 4 and wrote in his diary: “fingers got stuck”). If the preliminary work was carried out correctly, with both hands and head, ears (we repeat, with proper concentration and dedication), then the scale will go “like clockwork”. *The sound will be smooth and full; the fingers – light and resistant, the touch – controlled and sensitive.*

All of the explained above, only to a small extent describes those techniques that develop tactile memory, which we talked about at the beginning of this section. However, the aspect of the technical embodiment of sound-creating memory is no less important for the memory of distances – motor memory, the work on which will be discussed further.

For the successful working of a pianist, energetic, active muscle tone is required. The elasticity of the tone is combined with the condition of the hands, in which the sound flows through them – from the body and over the fingers and keys into the strings. At the same time, the performer gets the impression that the keyboard “works by itself”, and notes are being heard, being sensed, being easily controlled, almost without feeling of the hands. This “transference of sound” requires a state of complete liberty, complete fusion of the pianist with the instrument, the absence of clamping and fixation of the apparatus. At the same time, the performer and the instrument become a single organism: the fingers are felt as a “prolongation of the strings”, the palm – the extension of the fingers, the forearm and the entire hand behind it – continue the palm. The body “gives” a hand to the keyboard and strings.

To find the state of “sound transference”, the following exercise should be carried out: raise your arms up and feel their lightness –



their weight seems to flow down the back. At the moment of sound-construction, there should be the opposite state: the weight of the hand is, as it were, transmitted from the back to the tip of the fingers and straight to the keyboard – the strings.

With such a basic feeling, we recommend starting to work on the arc movements – the basis that forms the spatial orientation of the hand, a confident sense of distance.

Let's take, for a start, one-finger transpositions through an octave of the weight of the hand. It should start with the 3rd, the most central finger, then turn on the 2nd, 4th, 5th and, finally, the 1st (this sequence is recommended). First, you should exercise with separate hands, then together. The hand is transferred in a wide arc movement, it is necessary to feel it like a wing. At the same time, the sound should be made with good support, melodiously, without the slightest overtones. This exercise should be played calmly, smoothly, with hand resting on the key, without raising the shoulders.

After mastering this technique, one note at a time (monophonic), it is possible (keeping the above settings), to turn on sixth-chords and quart-sixth-chord in the work. Considering that initially it was a question of monophony, and the sixth and six-four chords consist of three voices, the approach to them is carried out through the practicing the arc transfer of the intervals that make up these chords. So, to “gather” the sixth-chord, you first need to play the quart with the second and the fifth fingers, then move on to the third with the first and the second fingers. Finally, together they will form a chord played with the first + the second + the fifth fingers by an arc. For a quart-sixth-chord, similarly, you first need to practice a third with the reference the third and the fifth fingers, then work out a quart with the first and the third and, in the end, combine the first + the third + the fifth fingers into the formula. For the left hand, the principle is identical. Only the fingering differs: the sixth chord will begin with working out the transfer combined with the fifth and the third fingers, then the third and the first, and then combining them into a chord, for a quart-sixth chord it will be the fifth – the second fingers, then the second –the first and, finally, an arc transfer of the chord with three corresponding fingers together.

The “flying” moves of hands from key to key resulting from the arc movement prepare hands for the legato skill, and weight-performing-practicing of the simplest chords prepares the hand for performing more complex and multi-part chords.

The given chords, in our opinion, combine the principles of the development of the tactile and motor aspects of the pianist's sound-creating memory in its technical regard.

In this case, the instructions for practicing the chords will be the following: chords should not be played in a hard position (when the sound is dry and wooden). The chord should, so to speak, "hide" in a soft, gathered hand, which opens when it falls from above to the required position, at the very moment of lowering to the keys. Each individual combination of sounds in their simultaneous grouping must be ready in the representation of the performer right before opening the hand with the ever-present feeling of the width of the palm. While maintaining the principle of practicing with extremely economical movements, avoiding the high raising of the hand above the keyboard and categorically avoiding raising the shoulders, constant attention is given to the support of the fingers and the weight of the entire arm. It is advised to pay special attention to the first finger – it should not lie on the keyboard, it should be somewhat rounded, with its large phalanx at the same time, should be somewhat moved away from the palm, making it visually and "psychologically" wider.

To check the sound quality in chords, it is recommended, after producing a chord, to release a few notes, listening to the remaining sounds: if the remaining notes sound full and even, then the chord was played correctly. To make the chord sound stable and "filled", there are the following types of exercises:

1. Take an octave, feel the elasticity of the arch and the whole hand, then, holding the octave around the edges, with light "patting" movements of the fingers "out of the palm" take the middle sounds of the chord;
2. Take a chord and, without changing the position of the hand, hold the two middle sounds, then remove the first and the fifth fingers and transfer them to the holding ones in the middle (the second and the third / the fourth fingers) with a subsequent return back. Thus, the hand will alternately contract and expand;
3. While holding the first or fifth fingers (conventionally half-duration), play the other three chord sounds with short patting movements (conventional three eighths).

Such wishes for the development of elements of large technic set the sound component as the main task, and only after that – the technological component. However, based on practice, these aspects

should merge together into a “sound technique”, or “technique of sound production”. Remaining the outlined principles on other technical skills and formulas, invariably putting concentration and critical, physical (auditory, tactile, motor) control over sound production at the forefront, the pianist is able to make significant progress in honing his proficiencies and consistently implement K. Leimer’s message about “conscious sound-producing” [3, p. 14-15], which certainly corresponds to the form of the final realization of sound-creating memory.

### Conclusions

The interconnection of various aspects of sound-formation-technique and the professional memory of the musician performer considered in the body of the work, and the influence of K. Martinsen’s deep scientific and methodological research in relation to the sound-creative will, lead us to the formulation of a new concept of “**sound-creating memory**” for piano performance.

**By sound-creating memory, we mean the central, initial and final power of performing creativity, the sensation of which is cultivated through the methods of development of its various aspects.** Constructing of the sound-creating memory begins from the very first moments of communication with music and does not leave the musician along the entire path of his development. We examined such aspects of sound-creating memory as emotional memory, auditory memory, constructive-logical memory, tactile and motor memory, which together form the so-called the technical element of sound production. In accordance to this configuration, **emotional memory** reveals its special significance in relation to the algorithm for the formation of the primary skills of musical perception of information, in connection with the deep processes of the formation of the musician’s versatile technique, including both a virtuoso beginning and timbre-dynamic richness, in the development of horizontal thinking, as well as constructive-logical coverage of the form and, finally, in the format of the implementation of the semantic scenario of the work; **auditory memory** is not second-rate to emotional memory due to the same algorithm for the formation of primary skills in musical perception and reproduction, and is just as important in relation to archiving the past listening experience and constructing a new one. In addition, it is extremely important in relation to the development and control of sound production techniques; **constructive-logical memory**

determines the reliability of motor processes, and itself conditioned by tactile and motor sensations previously archived in memory and is no less important in the format of constructive-logical review of the whole musical canvas; **tactile and motor memory** – the duo, which forms the technical element of the sound production, are responsible both for the development of the virtuoso beginning of the performance, expressed in the usual manifestations of speed, dexterity and endurance of performance, and for the categories of the quality of sound-making when performing the cantilena, which is largely expressed in the skill of the coherent, legato touch. The algorithm proposed in the second paragraph for generating sound evenness, evenness of rhythm and evenness of tempo, forming three pillars, on which the controllability of the technical aspect of the musician's sound memory is built, consists in the regular use of the method of: variable accent developed (and improved) by us, 5 methods of sound production according to E. Vaulin – G. Popova, A. Kardashev's "by keyboard performing" method, and N. Medtner's "close sound production", as well as the principles of "weight practicing".

#### References:

1. Артоболовская А. Д. Первая встреча с музыкой : учебн. пособие, 6-е изд. Москва : Сов. композитор, 1992. 101 с.
2. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. Москва, 1961. 222 с.
3. Грохотов С. Обучение игре на фортепиано по Леймеру – Гизекину. Москва : Классика–XXI, 2009. 116 с.
4. Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. Москва : Музыка, 1966.
5. Мартинсен К. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
6. Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. Страницы из записных книжек. Москва : Музыка, 2011. 72 с.
7. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
8. Оборин Л. Н. Статьи. Воспоминания. Москва : Музыка, 1977
9. Попова Г. В. Прийоми розвитку звукової техніки: комплексний емпіричний підхід. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2020. Вип 29/2. С. 235–250.

10. Сапсович О. Емоційна пам'ять музиканта-виконавця (до постановки питання). *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2020. Вип 31/1. С. 147–160.

11. Сапсович О. Системна організація конструктивно-логічного аспекту професійної пам'яті музиканта-виконавця. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. 2021. Вип 32/1. С. 215–228.

12. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва, Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 335 с.

13. Ципин Г. М. Обучение игре на фортепиано : учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2119 «Музыка и пение». Москва : Просвещение, 1984. 176 с.

## **РОЗДІЛ 3. КОНЦЕПЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА**

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-249-7-5>

**Пацунов В. П.**

*професор, професор кафедри режисури та майстерності актора  
Київський національний університет культури і мистецтва  
м. Київ, Україна*

### **МИСТЕЦТВО ТЕАТРУ «ПОТРЯСІННЯ» ЯК МИСТЕЦТВО НАЙВИЩОГО ЕНЕРГЕТИЧНОГО РІВНЯ**

*Вперше в театрознавстві сформульовано концептуальні засади мистецтва театру «потрясіння» як найенергетичнішого з усіх театральних напрямів, що увінчує триступеневу піраміду театального мистецтва: удавання–переживання–потрясіння. Результатами дослідження є висновок про те, що мистецтво театру «потрясіння» можливе за умови втілення у сценічному просторі таких базових компонентів як герметичний модуль драматургії, мускулатура подій вистави, сценографічна режисура, техніка психологічного театру, театральна метафорика та енергетичне поле випромінення вистави. Наведені компоненти є найефективнішими засобами впливу на глядача, а, отже, прокладають шлях до народження вистав найвищого духовно-естетичного та енергетичного рівня.*

#### **Вступ**

З легкої руки К. Станіславського в театрознавчій науці, освіті та практиці прижилася теорія про два основні театральні напрями: мистецтво театру «удавання» та мистецтво театру «переживання». За думкою класика режисури, сутність цих напрямків полягає в тому, що «...мистецтво "переживання" намагається відчувати почуття ролі кожного разу та при кожній творчості, а мистецтво "удавання" намагається пережити роль вдома, лише один раз, для того, щоб спочатку пізнати, а потім

*підробити форму, що виявляє духовну сутність кожної ролі» [1, с. 31].*

Як бачимо, що в наведеній цитаті йдеться про технологію акторської творчості, про міру занурення актора, а разом з ним і глядача, у внутрішній світ персонажа та у вир подій, з ним пов'язаних. Власне, йдеться про співвідношення внутрішньої та зовнішньої техніки актора в процесі народження художнього образу та в процесі його втілення на сцені. На ґрунті вищезгаданої теорії та сценічної практики сформувались, як відомо, дві провідні російські театральні школи – школа «переживання» (мхатівська) та школа «удавання» (вахтанговська). Під впливом цього розмежування (досить умовного в реальній практиці) у вжиток потрапили такі поняття як режисура «кореня» (мхатівська школа) та режисура «результату» (вахтанговська школа). І донині, в першій чверті XXI століття, технологія театру «удавання» та театру «переживання» легко ідентифікується за певними ознаками, що правда дещо відмінними від вищезитованих.

З надр цих напрямків народився та переможно крокує по світу третій (не названий К. Станіславським) напрямок, ім'я якому – театр «потрясіння». Не названий він автором «системи» тому, що твориться театр «потрясіння» не лише акторами, а насамперед режисерами, для яких спеціальну «систему» засновник МХТ, на жаль, не встиг запропонувати. Адже апогей розвитку режисури як професії стався лише після Станіславського – у другій пол. XX ст., і саме цей період характерний появою театру «потрясіння» сучасного зразка, театального напрямку, що увінчує триступеневу піраміду театального мистецтва: удавання–переживання–потрясіння.

### **1. Поняття, діагностика та технологічні компоненти мистецтва театру «потрясіння»**

На відміну мистецтва театру «удавання» та мистецтва театру «переживання» мистецтво театру «потрясіння» передбачає найвищий енергетичний рівень видовища, цілковите панування над емоціями глядача, занурення його у стан трансу.

Намагання не лише хвилювати, але й вражати, і навіть потрясати глядача живило амбіції діячів сценічного мистецтва з давніх часів. Загальновідомо, що емоційним надзавданням давньогрецьких трагедій Есхіла, Софокла та Евріпіда було

доведення публіки до катарсису, тобто, до очищення через потрясіння. Для досягнення цього ефекту була сформована відповідна естетика античного театру, що передбачала ряд засобів впливу, включаючи унікальну акустику сценічного простору, техніку звукоутворення та голосоведення в ритмі гекзаметру (вірша шестистопного дактиля), котурни, музичний супровід тощо. Однак, протягом століть форми та засоби впливу мистецтва потрясіння зазнавали суттєвих метаморфоз, а з завершенням формування режисури як професії та динамічним розвитком режисерського інструментарію протягом ХХ століття вірогідність зустрічі глядача з виставою потрясіння суттєво зросла, хоча й залишається винятковим мистецьким «делікатесом». І все ж автору цих рядків неодноразово щастило «куштувати» його. Наведемо лише деякі вистави другої пол. ХХ століття, що генерували енергетику, здатну знімати або занурювати публіку до стану трансу: «Король Лір» Шекспіра в режисурі Пітера Брука, «Медея» Софокла в режисурі Миколи Охлопкова, «Романьола» Л. Скуарціні в режисурі Бориса Равенських, «Апокаліпсис» в режисурі Єжи Гротовського, «А зорі тут тихі» за А. Васильєвим в режисурі Юрія Любимова, «Служниці» Ж. Жене в режисурі Романа Віктюка... Ці вистави значно різняться за естетикою, однак їх об'єднують певні технологічні засоби, здатні спричиняти потрясіння у глядача. Саме дослідженню цих режисерських засобів і присвячена наша праця.

Виникає природне запитання: а як діагностувати стан потрясіння? Чи не є це всього лише фантазією автора? Як заміряти емоції, та ще й структурувати їх, скажімо, кількістю ендорфінів (гормонів задоволення): оце вам, шановна публіко, відчуйте звичайне задоволення від процесу *переживання* вагою у сто ендорфінів, а оце, добродію, скуштуйте *захоплення* від яскравого видовища на тисячу ендорфінів; і, нарешті, пані та панове, отримайте глибоке *потрясіння* на мільйон ендорфінів?

Хоча сучасне технічне оснащення інститутів нейрофізіології дозволяє здійснювати відповідні виміри, але навряд чи в цьому є практична потреба. Щоправда, в соціології існують спеціальні дослідження з проблем генерування енергетики масовими акціями (мітингами, масовими заворушеннями, бунтами, спортивними змаганнями тощо). Досліджується також вплив психотропних засобів на людську психіку. Однак, у театральній сфері



сформувалась перевірена тисячоліттями традиція покладатися на чуттєву сферу людини. Адже людський організм є ідеальним приладом, що чудово відрізняє театральну фальш від правди, театральне переживання від театрального удавання, емоційне захоплення від стану потрясіння.

Легко діагностується цей стан під час проведення вистав, коли відбувається активний процес взаємообміну енергетичними потоками між творцями та глядачами, через які ми «шкірою» зчитуємо емоційний стан публіки («товстошкірих» до уваги не беремо). Помилка в оцінці результатів «шкіряної» діагностики є мізерною, тому що чуттєво-емоційна енергія, генерована виставою потрясіння, має багато спільного з актом кохання, де обидві сторони безпомилково відчують його результат.

У всякому разі, стан трансу помітно відрізняється від стану звичайного емоційного захоплення і своєю тривалістю, і якістю енергетики. Автору багаторазово доводилося особисто відчувати зацепеніння публіки по закінченні такого видовища. Найшасливіша мить: виставу завершено, в глядацькій залі – мертва тиша, актори за кулісами завмерли в очікуванні, поки публіка отямиться і почне аплодувати. Ця священна тиша, в якій сотні людських організмів завмерли у спільному кратері вулкану, що от-от вибухне, може тривати надто довго – від 30 до 90 сек. Для театру це – вічність! І от, нарешті, вибух! Виверженням вулкану глядацьких емоцій! Інколи таких тривалих, що якимось змусили дирекцію театральної зали славнозвісного Всесвітнього Единбурзького фестивалю (Шотландія) категорично зажадати від нас скорочення виходів акторів на поклони до публіки, емоції якої не вщухали, бо, мовляв, надто довга тривалість овацій порушує регламент оренди театального приміщення. Звісна річ, наступного вечора (а їх було тридцять три за два фестивалі поспіль) довелось все ж скоротити..., ні, не овації, а шмат вистави. Бо овації – це святе, це акторський гонорар.

Стан потрясіння ми часто спостерігали також і у нас на Батьківщині під час творчих зустрічей, що влаштовувались одразу ж після завершення вистав. У перші хвилини спілкування з акторами глядачі через глибокий затяжний транс були не в змозі зібрати думки для діалогу, про що по виході з цього стану вони зі сльозами на очах засвідчували його.

До речі, аби не переривати стану трансу під час вистави, її не слід розривати антрактами. Глядач має перебувати в безперервному енергетичному полоні протягом 90–120 хвилин.

Звичайно, театр «потрясіння» не може належати до індустрії розваг. Наші багаторічні спостереження засвідчили, що в мистецтві театральної попси, як і в шоу-індустрії, царює інша якість емоцій – яскравих, але швидкоплинних. Театральне ж потрясіння здатне залишатися в емоційній пам'яті десятки років, навіть усе життя. Такі випадки нам теж відомі.

Якими ж є основні компоненти театру «потрясіння»? Хоча якість театральної «кулінарії» залежить від багатьох «інгредієнтів», однак перелік тих, що є базовими для забезпечення смакових якостей «делікатесу» на ім'я «Театр Потрясіння», виглядає так:

1. Герметичний модуль драматургії.
2. Мускулатури подій вистави.
3. Сценографічна режисура.
4. Техніка психологічного театру.
5. Театральна метафорика.
6. Енергетичне поле випромінення вистави.

Саме на цих шести «стовпах» і тримається мистецтво театру «потрясіння».

Однак, навіть і вони не гарантують успіху, якщо не будуть зцементовані ефективною постановочною методикою втілення всього комплексу режисерською задумою.

Розглянемо кожний з «інгредієнтів».

### ***Герметичний модуль драматургії***

Зазвичай будь-який літературний матеріал має значний відсоток неенергетичного масиву: необов'язкові подробиці, повтори, побутовізми, багатослів'я тощо. Вони є своєрідними дірками, з яких витікає енергія. Тому режисер має перетворити літературу в щільну «м'язову» систему, звільнивши її від усього зайвого, як це робить скульптор із брили граніту або золотошукач з купи золотоносної руди. Адже навіть найгеніальніший автор тексту не є автором вистави. Тому театральна література в театрі «потрясіння» має бути лише приводом для постановки, а не директивою для виконання, вона є катапультною для злету, а не кайданами режисера.

Саме тому шлях до такого театру має починатися з ретельного відбору відповідного літературного матеріалу та перетворення його в герметичний модуль, позбавлений зайвих елементів, що обтяжували б його, та щілин, звідки витікало б енергетичне паливо видовища. Цей драматургічний модуль призначений виконувати функцію на кшталт першої ступені космічного корабля – відірвавши корабель від земного тяжіння, він має вчасно полишити його задля вільного польоту керманічів вистави в безмежному всесвіті фантазії. Тобто, запліднившись від герметичного модуля драматургії та відчувши зародження «ембріону» задуму, режисер має взяти на себе повну відповідальність за його подальшу долю, всі свої органи почуття та фантазію підкорити ритму серця та диханню нового організму. В цей момент для режисера вже не існує п'єси, а є лише життя нового створіння. І віднині творцем його є не драматург, а режисер, який перебрав на себе тотальне авторство. Так режисер вивільняється від драматурга-заплідника, на кшталт вагітної жінки, що вивільняється від чоловіка-заплідника. А це, як відомо, подекуди не додає радості ні чоловікам, ні драматургам.

Теза про вивільнення режисера від пут драматурга переконливо підтверджена новітньою концепцією сучасного театру, розробленою одним із найавторитетніших театрознавців світу Х.-Т. Леманом у дослідженні «Постдраматичний театр» [2], згідно з яким нинішній період розвитку театрального мистецтва є епохою *Постдраматики*, в яку ввійшов світовий театр кінця ХХ – початку ХХІ ст. За твердженням автора, Постдраматичний театр відмовляється від літератури як цементу театрального дійства, звільняється від структури літературного першоджерела та творить власну композицію. Те, про що мріяли теоретики та практики театру ХХ століття Антонен Арто, Всеволод Мейергольд, Лесь Курбас, Єжи Гротовський – аби театр позбавився залежності від літератури та вийшов на широке поле безмежного розмаїття власних самодостатніх виражальних засобів – втілилось в ідеї Постдраматики. І хоча окремі аспекти лемановської концепції, і перш за все, депсихологізація видовища, неприйнятні в театрі «потрясіння», однак процес вивільнення театру від диктатури драматурга прокреслений достатньо ґрунтовно.

Отже, в моделі театру «потрясіння» виставу структурує не драматургія, а режисура. Якщо до ХХ століття смисли буття

театральній публіці пропонували драматурги, то у ХХ столітті режисура перебрала на себе авторство фундаментальних смислів, завершивши формування себе як професії. І відтоді мистецтво режисури стає мистецтвом генерування нових смислів шляхом синтезу всіх без винятку мистецтв.

Отже, першою ступінню театального корабля, що виведе його на орбіту театру «потрясіння», має стати герметичний модуль драматургії, створений режисером, заплідненим авторським першоджерелом.

### ***Мускулатура подій вистави***

У ХХІ століття людство увірвалось нестримною кометою, несучи з собою нові ритми, нові виміри часу та простору. Тотальна комп'ютеризація людського мозку сформувала кліпове мислення, а з ним і нову кардіограму людського буття, в якому незрівнянно зросла вартість кожної секунди. Тому партитура вистави театру «потрясіння» має бути розроблена за законами гострого детективу з захоплюючою інтригою, з надзвичайно напруженою мускулатурою подій, що непередбачувано розвиваються в екстрім-атмосфері. Ці закони успішно працюють у найкращих зразках видовищних мистецтв, і саме за ними режисер театру «потрясіння» розробляє насичену непередбачувану кардіограму сценічного твору.

### ***Техніка психологічного театру***

Для досягнення ефекту потрясіння актори мають бути озброєні школою психологічного театру. Вона відіграє ту ж базову роль у театрі будь-якого напрямку, як і школа класичного балету в будь-яких різновидах хореографії, чи то в бальній, чи то в народній, чи то в спортивній, чи то в модерній. Адже без глибокої психологічної театральної школи збудити почуття та емоції глядача та здійснити їх до рівня потрясіння неможливо. Про техніку психологічного театру досліджень маємо вдосталь, тому обмежимося цією засторогою.

### ***Сценографічна режисура***

Упродовж останньої третини ХХ століття стався різкий злет сценографічного мистецтва. Сценографи нової хвилі 60–80-х рр. запропонували над-виразну образно-дієву лексику. Сценографічна

мова почала успішно замінити літературну мову, що, за висловом О. Курбаса, *«заволоділа театром і вбила і його, і актора»* [3, с. 41].

Театральна режисура охоче підхопила сценографічний бум і відтоді образно-пластичне мислення творців вистави стає одним із вирішальних факторів успіху сценічного твору. Різко активізувався процес асиміляції двох провідних театральних професій: режисера та сценографа. Сценографи перехопили у режисерів прерогативу визначення пластичної концепції вистави, а режисери відповіли їм активним втручанням у мистецтво сценографії. Більше того, найрадикальніші з них навіть перебрали на себе функції сценографа. Назвемо цей новоутворений кентавр сценографічною режисурою.

Заради справедливості варто нагадати, що коріння цього феномена можна знайти у творчості Гордона Крега, Євгена Вахтангова, Всеволода Меєргольда, Олександра Таїрова, Леся Курбаса тощо. Всіх їх об'єднує потяг до яскравої сценічної форми, а, отже – до мислення категоріями сценографічної режисури.

Режисер В. Василько ілюструє сценографічний хист свого вчителя О. Курбаса на прикладі вистави *«Макбет»* В. Шекспіра (художник – В. Меллер):

*«Настромлену на спис голову забитого Макбета виносив його убивця Макдуф, виголошуючи славу новому королеві Малькольму. Лунали звуки органа, на сцені з'являвся Єпископ (Бучма), який ніс корону. Малькольм ставав перед ним навколішки, і Єпископ коронував нового короля, говорячи: "Несть власті, аще не від бога". Малькольм з короною на голові підводився, відходив убік. На нього нападав новий претендент на престол, убивав його мечем, забирив корону, підходив до Єпископа, ставав навколішки, і Єпископ таким же спокійним тоном, коронуючи вбивцю, знову промовляв: "Несть власті, аще не від бога". Підводився новий король – і з ним те саме проробляв ще один претендент на престол... На цьому вистава кінчалася»* [4, с. 21-22].

Віртуозно оперував сценографічними аксесуарами у виставі *«Ліс»* О. Островського режисер Всеволод Меєргольд (художник – В. Федоров):

*«Сцена перетворилася на рухому систему речей та предметів, центром якої був сам актор. Він бігав по сцені, розігруючи короткі пантомімічні сцени, рухливі фарси та скетчі, і речі безупинним потоком рухалися за ним, переміщались по сцені, без кінця*

*замінюючи одне одного... З-за сцени на очах у глядачів з'являлися і знову виносилися фрукти, гарбузи, банки, тазы, глечики, столи, садові ослони, роялі, дзеркала, трельяжні альтанки, гігантські кроки, гойдалки. І все це рухалося, проходило через руки актора, ставало легким, перетворювалось у своєрідні предмети жонглера. Не лише великі предмети грали таку роль. Дрібні речі, такі як вудки, чайник, носова хустка, пістолет – включалися теж у цю систему речей, що рухається навколо актора. Вона розгорталася навколо нього від початку до кінця вистави, як чарівна стрічка в руках китайського фокусника» [5, с. 314].*

Сценографічна режисура може виявлятися не лише у співпраці режисерів зі сценографами, а й у поєднанні цих двох професій в одній особі – чи в особі режисера, чи в особі сценографа, конструктора, дизайнера.

Яскравим втіленням цього міксу є такі митці як винахідник синтетичного кіно-театру «Латерна Магіка» чеський сценограф-режисер Йозеф Свобода, польський художник, дизайнер та режисер Юзеф Шайна, американський сценограф-режисер Роберт Уільямс, постановки яких вражають нищівним руйнуванням традиційного театру та епатажністю сценічних форм. Знаковим митцем з особливим пластично-сценографічним мислення є також український режисер Андрій Жолдак, який плідно співпрацює зі сценографами. Не менш яскраві прояви сценографічної режисури початку XXI ст. можна знайти у творчості російських режисерів нової хвилі К. Серебренікова, К. Богомолова та ін.

Розглянемо процес творення сценографічної режисури зсередини, зазирнувши у творчу лабораторію режисера-сценографа. А оскільки режисерські муки відбуваються зазвичай за зачиненими дверима, то автору цих рядків не лишається нічого іншого, як дозволити собі кричущу нескромність і відкрити дверцята власної лабораторії, де секрети народження сценографії в мозку режисера-сценографа стануть цілком очевидними.

Отже, вистава «**Король вмирає**» Ежена Йонеско в Київському театрі «Золоті ворота» (Режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов, художник костюмів – О. Богатирьова).

Режисер визначив жанр вистави як Апокаліпсис без антракту.

Дещо про проблематику вистави. Сучасна історія нашої держави оригінальна тим, що майже всі президенти незалежної України зазнавали нищівної електоральної поразки на фініші

владної кар'єри, залишаючи по собі чергову політичну та економічну кризу. З огляду на це п'єса вождя абсурдизму Ежена Йонеско «Король вмирає» може слугувати красномовною метафорою нежиттєздатності вітчизняних керманичів.

У Йонеско з кожним ударом королівського серця тріщать стіни його палацу, разом з угасанням Короля з катастрофічною швидкістю зникають під водою ліси, поля, міста, державні установи, люди. З колись грандіозного королівства залишились лише маленькі острівки та затонулі міністри. Але генієві абсурду і цього замало – загибель королівства він супроводжує катаклізмами Всесвіту – зіштовхує між собою Планети та знищує Галактики. Армагедон! Блискучі літературні, а водночас і кінематографічні метафори! Здавалося б, театрові з його скромними технічними можливостями нема чого тут робити.

Як же кінематографічну драматургію переплавити в сценічну метафору? Яким має стати сценографічний образ приреченості нікчемної влади? Аби знайти відповідь на ці питання, варто взяти до уваги, що сценічна метафора зазвичай проростає зі сценографічних компонентів – предметного середовища, костюму, реквізиту, світла, кінетики та пластики під акомпанемент звукоряду.

Здавалось, що надто грандіозні планетарні катаклізми п'єси Йонеско (всесвітня повінь, руйнація королівського палацу, зіткнення планет тощо) в умовах матеріальних можливостей театру є непідійомними. І дійсно, вони виглядатимуть надто жалюгідними, якщо обрати шлях реалістичної лексики, зводити на сцені бутафорські палаци, підвішувати розмальовані бутафорські планети, демонструючи цим технологічну неспроможність театрального мистецтва.

Феномен сцени полягає в тому, що натуралістична правда життя обертається неправдою, і навпаки. Загальновідомо, що, наприклад, живі квіти сприймаються глядачем, як бутафорські, а бутафорські, як живі. Або, скажімо, свиняче хрюкання, створене технічними засобами, виглядає на сцені значно природнішим та виразнішим за натуральне хрюкання. Обпікшись колись на театральному натуралізмі, Станіславський назавжди залишив цей хибний шлях. А от сценічна умовність, створена фантазією митця, може виглядати правдивішою за життя. Це і є головним парадоксом сцени. І тому театр здатний вирішувати будь-які

найскладніші творчі завдання, які не до снаги жодному іншому мистецтву. Сучасний сценографічний інструментарій дозволяє створити «бурю у склянці води», а в нашому випадку з Йонеско – в басейні.

І от одного чудового дня в одному із спортивних магазинів ми натрапили на великий надувний басейн американського виробництва. Наливаємо 25 кубометрів теплої води, а в центрі цього «моря» ставимо на воду королівський трон! Ось тепер усе зійшлося! Всесвітній потоп! Хиткість влади на воді! І відтепер цей рятівний Басейн диктує режисерові подальший сценографічний набір: надувних крокодилів, надувних левів, плавальне спорядження, включаючи ласта для короля, риболовну вудочку, на яку виловлюють з «моря» тіла міністрів (для цього згодні голови, тулуби, руки та ноги дитячих ляльок-пупсів). А головне, знайшовся і королівський трон у вигляді великого надувного крісла-кенгуру. Неначе всі бутіки України та Болгарії (режисер і туди мотнув) змовились та викинули того літа в продаж конче необхідні для сценічного абсурду дотепні курортні аксесуари.

І, о, диво, – коли на першій водній репетиції виконавець образу Короля приплив до трону-кенгуру і намагався його осідлати, то в нього геть нічого не виходило – слизький трон вислизав з-під нього! Актор нервував, лаявся, проклинав режисера та сценографа в одній особі, кляв басейн та кенгуру разом з крокодилами, згадував їхніх матерів, та все було марно – трон нахабно ігнорував свого володаря. А режисер у захваті голосно верещав із зали: «Геніально! Продовжуй копірситися в боротьбі за трон! Це і є образ твого ідіотського царювання!». Так випадково вмить загострилось відчуття хиткості влади. Будь-якої влади! Буквально! Фізично!

Та чи випадково знайшлося це напрочуд влучне рішення? У відповідності з відомим законом діалектики ця випадковість була проявом закономірності, втіленням щойно народженої конституції вистави, прописаної Басейном. І з тієї миті він, Басейн, став режисером та сценографом вистави. А штатний режисер лише покійно виконував його волю!

І коли, нарешті, розлючений актор долав цей підступний владний бар'єр та важко дихаючи знесиленим падав у його лоно, наставала мить рідкісної для театру мистецько-філософської гармонії, – і на сцені, і в глядацькій залі. Бо і творці, і глядачі спіймали і смисл і нерв вистави. І розумом і відчуттям. Щаслива мить!



Однак це була лише половина справи. Бо хиткість влади є лише локальним фактом цієї історії. А от як глобалізувати Армагедон по-йонесківськи? Якби збожеволіли усі королі та президенти планети Земля, то чи не розкололася б земна куля? А слідом за нею чи не порушилася б гармонія Світу, фізика Космосу, на що так уперто натякає Йонеско?

Сценічне рішення цієї філософської сентенції теж впало на режисерську голову цілком «несподівано» – її продиктував усе той же Басейн. Уявіть собі, шановні, що ви сидите в партері. Як відомо, планшет сцени має висоту біля 80 см. Висота нашого басейну – 70 см. Разом – півтора метри. То чи будете ви зі свого крісла, висота сидушки якого становить біля 50 см., бачити воду з крокодилами, пупсами-міністрами та Всесвітній потоп? Ні за яких умов! Що ж робити? «Споруджувати наді мною овальне дзеркало» – шепоче режисерові Басейн. І режисер слухняно виконує волю свого новоспеченого Диктатора, підвісивши на тросах величезне овальне дзеркало п'ятиметрового діаметру, та отримує у його віддзеркаленні Двійника Басейна з усіма його водними пригодами. Дякуючи Богові, «море» врятовано! Подальші дії диктує режисерові новоявлене Дзеркало. «Для полегшення монтажу ріж мене на вісім сегментів!» – волає воно. І режисер слухняно виконує його примху та отримує легко керовану штанкетами восьмидольну конструкцію. І вже не чекаючи підказок Диктатора, режисер самостійно злітає в макрокосм вистави! Тепер з кожним ударом серця Короля дзеркальне небо над королівством буде тріщати та розколюватись, а з кожним ударом грому – здригати та розхитуватись!

В режисерських руках опинився дивовижний трансформер з безліччю образних перетворень – якщо підняти одночасно гострі вершини трикутних сегментів, як пелюстки величезної квітки, то отримаємо грандіозну корону; якщо ці гострі пелюстки опустити донизу, то отримаємо гострозубі щелепи страхітливого монстра. До того ж, його зуби можуть «дихати», розкриватись та закриватись, загрожуючи проковтнути все, що трапиться на їхньому шляху.

Фінал вистави: голову Короля, тіло якого по груди разом з тронем поглинуло море, засипає густий мокрий сніг. Під музичну «Космогонію» польського авангардиста Кшиштофа Пендерецького на сніжну королівську голову з Небес повільно опускаються

величезні щелепи страхітливого космічного монстра і поглинають останню грішну людину грішної Землі. Апокаліпсис з Армагедоном вкупі! Потрясаюче філософсько-мистецьке видовище! Винайшовся театральний адекват шаленій літературній гіперболі засновника театального абсурду Йонеска! Більше того, вдалось домогтися надпотужного енергетичного випромінення не лише живого актора, але й мертвих сценографічних конструкцій! Виявляється, в мистецтві театру можна змусити випромінювати абсолютно все! Навіть сценічний пил! Дивовижне мистецтво! А тепер визначте, шановні, хто тут фантазував? Режисер чи сценограф?

Сценографічна режисура як продукт історичної еволюції режисерського мистецтва другої половини ХХ століття суттєво збагатила образно-філософську та видовищну компоненти сценічного твору, являючи собою могутній інструментарій театру «потрясіння».

## **2. Метафорика та випромінення вистави як вирішальні компоненти мистецтва театру «потрясіння»**

### **Театральна метафорика**

Образна сценографія розгорнула крила театральної метафорики, що має унікальну здатність вражати публіку значно глибше, ніж реалістична лексика. Це пояснюється тим, що, по-перше, влучна метафора розкриває глибинну сутність образу або явища, по-друге, вона вражає публіку своєю мистецькою красою, по-третє, надає глядачеві естетично-емоційну насолоду від процесу розкриття ним утаємничених смислів, даруючи потрясіння від пробудження в собі творця. І всі ці чесноти були продемонстровані вище на прикладі постановки шедевр Е. Йонеска «Король вмирає».

Метафора, на погляд Ю. Любимова, це *«...найбільш емоційний, сильний та ощадливий спосіб художнього вияву та впливу на глядача. Тому що метафора діє на людину озарінням»* [6, с. 14].

Вражає глибиною осягнення сутності метафори поет Б. Пастернак: *«Метафора – природний наслідок недовговічності людини та надовго задуманої грандіозності її завдань. При цій невідповідності людина змушена дивитись на речі по-орлиному зірко та спілкуватися миттєвими, одразу зрозумілими озаріннями»*.

*Це і є поезія, метафоризм – стенографія великої особистості, скоропис її духу» [7, с. 306].*

Додамо, метафора – це завжди творча радість як її творця, так і її споживача. *«Метафора – перлина мистецтва. Вибух пізнання. Проникнення в Сутність явища. Трансплантація в Дух людини» [8, с. 5].*

Метафора глибоко проникає в духовні надра «споживача» і, трансплантуючись у них, проростає творчістю. Тому роль метафори у формуванні енергетики потрясіння реципієнта важко переоцінити.

Виразальні можливості сценічної метафори не мають меж? Аби не бути голосливим, автор знову змушений звернутись до власного досвіду, до постановки вистави «Убивець» (фантасмагорія на тему роману Ф. Достоєвського «Злочин і покарання»). Автор п'єси, режисер-постановник та сценограф – В. Пацунов).

Роль головного сценографічного контрапункту цієї вистави виконує труноподібна скриня, де упокоїлась лихварка, яку імітує бутафорська лялька. Наважившись на пограбування, Радіон Раскольников в оточенні юрби навіжених з піднесеними над головами сокирами боязко підкрадатиметься до ляльки-лихварки.

Подаємо текст епізоду з режисерськими ремарками:

Раскольников: (зупинився біля відкритої труни з лялькою-лихваркою). *Будь-що треба зважитися хоч на щось. (Пауза) Сьогодні, рівно о сьомій годині вечора, Лізавети, сестри старої, вдома не буде. (Пауза) І стара рівно о сьомій годині залишиться вдома сама. О сьомій нуль-нуль. (Тремтить).*

Хор юрби: (з-за спини Раскольникова, пошепки) *Страшно вже дуж-ж-же?*

Раскольников: *Ні, не страшно!.. Або-або! Або відмовитися зовсім.*

З юрби: *Я би цю кляту стару вбив і пограбував, і запевняю тебе, що без жодного зазору совісті!*

З юрби: *З одного боку, дурна, безглузда, нікчемна, зла, хвора скнара..,*

З юрби: *з іншого боку, молоді, свіжі сили, що пропадають дарма, без підтримки. (Раскольников простягає до голови ляльки руки, але в страху відсмикує їх назад).*

З юрби: *Вбий її та візьми ці гроші.*

З юрби: *За одне життя – тисяча життів, врятованих від загинання та розкладання.*

З юрби: *Та й що означає на загальних терезах життя однієї сухотної, глухої та злої старушенці? Не більше, ніж життя блохи, таргана.*

(Раскольников застиг у нерішучості).

Хор юрби: (пошепки з нетерпінням) *Сьома година давно!*

Раскольников: (вагаючись) *Усі законодавці та керманічі людства, починаючи з найдавніших, продовжуючи Магометами, Наполеонами тощо, всі до одного не зупинялися і перед кров'ю, якщо кров могла їм допомогти.* (Спроба простягти руки в бік старої знову переривається його нерішучістю).

Хор юрби: (пошепки) *Сьома година давно!*

Раскольников: *Та що я – тварюка тремтяча, чи герой, особистість? Наполеон? Час дізнатися!* (Однак вагається).

Хор юрби: (пошепки) *Сьома година давно!*

(З натовпу лунає сім дзвінких ударів сокири об сокиру. Раптом зі скрині повільно виростає тулуб ляльки-лихварки, і вона опиняється в сидячому положенні спиною до Раскольникова. (Пауза)

Хор юрби: (пошепки, нетерпляче) *Сьома година давно-о-о-о!*

Нарешті Раскольников долонями різко стискає вуха старої, аби «не чула» того, що відбувається. Юрба повільно здійснює догори сокири. Під оглушливе хорове «Хр-р-р-р-р-ясь!!!» десяток сокир обрушується додола, і в цей момент Раскольников висмикує голову ляльки-лихварки з її тулуба).

Хор юрби: (співає молитву) *Господи, помилуй, Господи, помилуй, Господи, помилуй, Амінь...*

Однак, повного відокремлення голови від тулуба не сталося. Між ними залишилася червона артерія. Раскольников спробував і її висмикнути, але марно – вона, немов реквізит фокусника, потяглася з тіла старої.

Почувши чийсь кроки, вбивця намагається втекти, не випускаючи з рук голови жертви, проте червона артерія слідує за ним, продовжуючи тягнутися з тулуба. Раскольников метушиться, намагається позбутися червоного хвоста втечею, однак врешті-решт артерія обплутує його тіло. Нарешті, зачепившись у череві старої, артерія натяглася в струну, немов риболовна волосінь. Цікавість охоплює хворобливу уяву вбивці. Обережно

перебираючи руками вздовж струни, він повільно підкрадається до торса старої і, як затятий рибалка, «підсікає улов», проте якась перепона заважає його вилучити. Зрештою, нерви роблять свою справу – Раскольников щосили рвонув уперту струну, і з утроби небіжчиці вилітає крихітний кисет-гаманець. Невдаха-рибалка збентежено дивиться на жалюгідний «улов», що, дзенькнувши монетами, знущально погойдується на кінці артерії. Відтепер і до кінця вистави тіло Раскольникова буде оповите червоним паутинням».

Унікальна метафорика «Убивця» разом з рідкісною гармонією сценічних компонентів та органічним синтезом всіх «інгредієнтів» мистецтва «потрясіння» забезпечили виставі роль візитної картки театральної України за багатьох міжнародних фестивалів Європи, Азії, Африки.

### ***Енергетичне поле випромінення вистави***

Слово Костянтину Сергійовичу Станіславському:

*«Чи не помічали ви в житті або на сцені, під час ваших взаємних спілкувань, відчуття вольового струму, що виходить з вас, що начебто струмує з очей, з кінців пальців, з пор тіла? Як назвати цей невидимий шлях і засіб взаємного спілкування? Випроміненням та впроміненням?»*

*Невдовзі настане час, коли невидимі струми, які нас нині цікавлять, будуть вивчені наукою, і тоді для них створять більш відповідну термінологію»* [9, с. 267].

*«Все це невидиме спілкування через впромінення та випромінення, яке, на кшталт підводної течії, безперервно рухається під словами та в мовчанні, утворює той невидимий зв'язок між об'єктами, який забезпечує внутрішнє зчеплення»* [Там само, с. 269].

Мудрий режисер зазирнув у найпотаємнішу сферу людської природи, однак, на жаль, не скористався нею під час практичної діяльності. У будь-якому разі, в теоретичній спадщині К. Станіславського ми не знайшли жодних свідчень того, що режисер практично володів зброєю випромінення. Наука тих часів ще не мала достатньо матеріалу для цього, та й сам режисер був надто зосереджений на іншому – на реалістичному відтворенні дійсності.

Сучасна світова наука невпинно продукує над-розумну апаратуру, здатну фіксувати і біополе людини, і електромагнітні

параметри кожного людського органу, і різноманітні енергетичні поля. Врешті решт, сучасна нейробіологія стверджує, що людина є коливальним контуром, і все її життя та діяльність являють собою ні що інше, як... хвильові коливання. А на фоні езотеричного буму взагалі не видно кінця відкриттям нових фізико-хіміко-енергетичних джерел випромінювань людини. І попри подальші найкарколомніші досягнення вчених, людина залишатиметься чи не найзагадковішою з усіх загадок природи. Навіть про Всесвіт людство знає значно більше, ніж про себе.

Силу людського випромінювання ми відчули на собі, коли в дитячому віці опинилися на сеансі легендарного Вольфа Мессінга, який змушений був заробляти на життя філармонійними гастролями. Згадується, як його асистентка-дружина енергійно пересувалася вздовж і поперек глядацької зали Київського Будинку культури «Арсенал» та за наводкою Мессінга винаходила заховані серед публіки предмети (годинники, гаманці тощо). Через багато років з'ясувалось, то були не банальні трюки ілюзіоніста, а прояв дивовижних здібностей видатного екстрасенса «бачити» приховану інформацію. Це занурення у потаємне вимагало від Мессінга величезних енергетичних витрат. Закарбувалася у вразливій дитячій пам'яті його фанатична зосередженість та вкрай виснажене обличчя.

На репетиції вистави «Горе з розуму» Станіславський каже:

*«Люди спілкуються між собою невидимими душевними струмами, випромінюваннями почуття, вібраціями, наказами волі. Цей шлях із душі в душу є найпрямішим, впливаючи безпосередньо, він є найбільш дійсним, сильним, сценічним для передачі того, що не передається, надсвідомого, що не піддається ні слову, ні жесту. <...> Непереборність, заразливість, сила безпосереднього спілкування через невидиме випромінювання людської волі та почуття дуже великі. За його допомогою гіпнотизують людей, приборкують звірів або розлючений натовп ... » [10, с. 183].*

Чи можемо ми стверджувати, що і театральна вистава здатна гіпнотизувати глядача? Дійсно, вистава, що потрясає публіку, неодмінно сягає сили гіпнозу, вірніше, її початкової стадії. Відірвавши глядача від реальності, вона кидає його у прірву людських пристрастей, страждань, подій та катаклізмів сценічного твору. Цей стан і є станом трансу. Але здійснити публіку до такого стану неможливо без генерування всіма творцями вистави сумарного енергетичного поля випромінювання, про що йтиметься нижче.

Якою б віртуозною технікою не володів актор, якими б вражаючими зовнішніми якостями його не обдарувала природа, але якщо він не генерує випромінення, то ні за яких умов не зможе довести публіку до стану потрясіння. Історія театру знає безліч обласканих природою акторів, які попри всі старання, не проникають у серця глядачів, бо далі авансцени їхні промені не світять і не гріють. Як і кожна з фундаментальних людських властивостей, здатність людини випромінювати енергію є не лише вродженою, але й схильною до розвитку.

Не пожалкуємо часу для згадки про деяких геніїв випромінення, під безпосередній вплив яких автору пощастило потрапити, і почнемо з актора Іннокентія Смоктуновського, бо немовливо забути не лише його князя Мишкіна на сцені БДТ, але й тридцятилітньої давнини виходу його на сцену МХАТу у виставі «Іванов» за п'єсою А. Чехова.

В епізоді, що передував появі Іванова, були зайняті славетні корифеї театру. Типова балаканина «під Чехова» – начебто про все, і разом з тим ні про що. Звична необов'язковість слів, рухів, мізансцен. Такий собі Будинок творчості «Актор» на чорноморському узбережжі Криму. Ще п'ять хвилин такого «Чехова», і затятому театралу можна прямувати до буфету. Але театрал прийшов на Смоктуновського, тож він терплячий.

І зненацька неначе вітром виносить на сцену довгоочікуваного Іванова-Смоктуновського, а, втім, не його самого, а невагоме його тіло. Здається, що вихор несе його, немов осінній лист, і на мить зупиняє. Фізично відчуваємо, як терзається, рветься на шматки його зранена душа. Раптом права рука стрімко здіймається догори. Цього вистачило, аби тисячною залогою прокотився розряд блискавки. Все, що до виходу Смоктуновського багатослівно гралось славетними корифеями славетного театру, вітром стерло з пам'яті. Залишився лише оцей драматичний політ осіннього листа та сюрреалістичний злет руки генія.

Недарма ж Станіславський сутність акторської творчості зашифрував у понятті «життя людського Духу». Звертаємо Вашу увагу, шановні, на найсуттєвіше – життя Духу, а не людини. А що ми найчастіше бачимо на сцені? В кращому разі, життя людини. Є акторська органіка, і слава Богу. А чи часто творці вистави переймаються Духом образу? А саме Дух є продуктом Надсвідомості людини. І саме він, Дух, має бути святою метою високого

театру, тому що процес відтворення на сцені життя людського Духу породжує значно вищий рівень генерування променевої енергії, ніж процес відтворення життя людини в її побутовому стані. Відповідно, й духовна сфера сценічного образу через опромінення глядача значно глибше западає в його душу, аніж побутова.

Якщо ж ми глибоко пірнемо у море людського Духу, то перед нами постане неосяжний підводний світ, що лежить поза текстом. І, головне, поза свідомістю, якій відведено всього лише біля десяти відсотків нашої діяльності. Спираючись на дослідження Ельмара Гетса, Станіславський зазначає, що: *«...лише одна десята людського життя протікає в площині свідомості; дев'ять десятих, і при тому найбільш піднесеного, важливого та красивого життя людського духу протікає в нашій під- і надсвідомості»* [10, с. 155].

Чи не означає це, що гра на рівні тексту, без відтворення процесів підсвідомості та надсвідомості, рівнозначна сценічній брехні? Адже така гра не лише не опромінює глядача, але й приховує від нього дев'яносто відсотків духовного стрижня вистави, а, отже, вибачте, обкрадає його!

У зв'язку з цим нас давно полонила ідея «Театру підсвідомості», де події розгортались б одночасно по лінії двох сигнальних систем (за І. Павловим): друга (вербальна) сигнальна система актора-ролі озвучувала б текстами його (її) думки, а перша (невербальна, інстинктивна, тваринна) – візуальними, тональними та іншими засобами демонструвала б його (її) істинні бажання та наміри, які, безумовно, не співпадали б з вербалізованими актором думками. Уявімо, на якому конфліктному інформаційному полі працював би такий театр! Або, скажімо, «Театр надсвідомості», де взагалі перед нами розверзається безмежний всесвіт людської природи!

У зв'язку з проблемою випромінення не можна на останок не поділитись ідеєю «Театру Нерухомості». Цей термін 1907 року промайнув у голові Мейєрхольда з приводу постановки трагедій Метерлінка, де режисер рекомендував акторам вдатись до економії рухів на кшталт пластики античної трагедії.

Але нас вразив цей термін не стільки в контексті пластики, скільки в контексті випромінення. Нерухомість! Саме в цьому стані можна швидше досягти найвищої концентрації енергії, а, отже, і найбільшої сили впливу на глядача-реципієнта.



Якось, сидячи у невеликій затишній залі Київської академічної театральної майстерні «Сузір'я», щедро оздобленій химерною ліпниною та рясною позолотою в естетиці барокко, з великою кількістю старовинних дверей, розташованих безпосередньо перед глядачами, ми уявили «Театр Нерухомості» в стилі Хічкока:

*«Повільно, дуже повільно, надто повільно згасає світло. Цілковита темрява. Величезна пауза. Тиша.*

*Раптом у темряві лунає звук важкої краплини води, що впала у цинкове відро. Знову тиша.*

*Зненацька над головами глядачів прошелестів легкий вітерець. Вщух. Тривала тиша.*

*Раптом з-під землі пролунав короткий металевий скрегіт. Вщух. Величезна пауза.*

*Здалеку лунає важкий удар маятника годинника. Тривала тиша.*

*Нарешті на одній з центральних дверей з'являється маленький промічок світла, який в дитинстві ми називали «зайчиком». «Зайчик» нервово «мацає» двері, вивчаючи кожну зморшку рельєфу, і зупиняється на позолоченій рукоятці дверного замка. Завмер. Величезна пауза. «Зайчик» міцно «тримає» у своєму полі зору рукоятку дверей.*

*Раптом рукоятка з неприємним скреготом ледь-ледь ворухнулася. І завмерла. Над-велика пауза. І знов ледь ворухнулася рукоятка. І знов завмерла. І от вона робить повний поворот донизу і завмирає в положенні відкритого замка.*

*Про те, що у цей момент знов настане велика пауза, ви, друзі, мабуть здогадалися. Бо вже збуджені атмосферою цього експромту, а, отже, включені у творчий процес. Та от, після великої паузи нарешті сталося те, на що ми з вами з острахом сподівались – двері повільно, дуже повільно, надто повільно, ну, скажімо, із швидкістю 1 мм. за 1 сек., з ехидним скрипом відк... та ні, лише на 1 мм. за 1 сек..., 2 мм., 3 мм., 4., 5 ... Завмерли.*

*Тепер вже, шановні, можете самі робити будь-яку довжелезну паузу, бо публіка вже ваша! Інтригою ви її полонили, і тепер можете робити з нею все, що вам заманеться! Скажімо, повільно випускати актора... одного... другого... розгортати подієвий ряд, нагнітаючи інтригу, але суворо дотримуючись запропонованого гіпер-рапірного темпо-ритму. А втім, ключі від модуля «Театру Нерухомості» ми вам запропонували, я далі все залежатиме від міри вашого таланту» [12, с. 193-195].*

За кілька років після народження цієї ідеї ми побачили її блискуче втілення на Міжнародному фестивалі «Балет XXI століття» у фрагменті вистави «Тристан та Ізольда», що виконувався прийомом гіпер-рапіду видатними танцівниками Марсіа Гарде та Ізмаель Іво (режисер – Марсіо Ауреліо). Публіка була приголомшена, бо в балетному гіпер-рапіді вона майже фізично відчула випромінення стану кохання.

А чи давно ви, шановні, потрапляли під вплив випромінення традиційного класичного балету на кшталт «Лебединого озера», «Жизелі» чи «Дон Кіхота», де вже понад сто років (з часів хореографа М. Петіпа) артисти змагаються в кількості балетних фуєте, що є чи не найвищою ознакою мистецької вартості класичного хореографічного твору? І хоча назви тих балетів різні, однак пластична лексика в них одна. А завдяки прийому гіпер-рапіду у вищенаведеному хореографічному творі «Тристан та Ізольда» випромінювання акторів, помножене на філігранну виконавську техніку, досягло нечуваного для мистецтва балету рівня, що й забезпечило митцям шалений успіх, близький до потрясіння.

Однак, повернемось до акторів драматичного театру. Гіпер-рапід, або т. зв. «нерухомість», за умов виключної концентрації актора на внутрішніх психо-фізіологічних процесах та за умов досягнення стану фізичної свободи провокує у виконавця молекулярну зосередженість. При цьому в його організмі автоматично спрацьовує механізм «підзарядки», від чого енергетичні поля актора збуджуються, вмикається процес генерування енергії, випромінення якої транслює глядачеві невербальну інформацію, накопичену актором. Цей процес проживання ми називаємо «молекулярним». Саме на молекулярному рівні організм актора немов би перетворюється на єдину «гранд-молекулу», на генератора променів, за допомогою яких і транспортується у публіку весь спектр устремлень та відчуттів актора-ролі.

Саме за цим опроміненням, не усвідомлюючи того, люди йдуть до театру. Не за сюжетом, – вони, зазвичай, вже чули щось про Гамлета, Отелло, Ромео та Джульєтту. Їх цікавить не «що?», а «як?». І всмоктують вони оце «як?» кожною своєю молекулою. І це не метафора, а хімія. Адже загальновідомо, що на дві третини людина складається, вибачте, з H<sub>2</sub>O. А вода, як вже неспростовно доведено, все чує, все бачить і навіть відчуває наш з вами настрій та реагує

на нього. Японські вчені примудрилися навіть зняти на фотоплівку її емоції (!). Виходить, що вода чудово сприймає невербальний спектр інформації, наймогутнішим компонентом якої і є випромінення енергій.

Згадаймо, як в дитинстві ми за допомогою лінзи концентрували розсіяне сонячне світло в один гострий світловий пучок, яким випалювали візерунки на дереві. Так ми добували вогонь шляхом концентрації енергії Сонця. І за аналогічним фізичним законом добувається вогонь актора. Його енергія, народжена гомою устремлінь та почуттів, сконцентрована в гострий енергетичний пучок (в «гранд-молекулу»), генерує випромінення, що запалює душі та серця десятків, сотень, тисяч охочих до солодкого енергетичного вогнища театроманів, любителів спалахувати та згоряти в пожежі пристрастей та емоцій.

Вищенаведене дає автору підстави запропонувати формулу акторської творчості. І виглядає вона, на нашу думку, так: *«Актор – це людина, яка володіє та управляє своєю нервовою системою для створення сценічного образу та випромінення його у простір глядача»* [11, с. 35].

Про вирішальну роль випромінення в театральному мистецтві ми переконалися в процесі проведення унікального експерименту – постановки в Київському театрі «Золоті ворота» моновистави за п'єсою М. Розовського «Чорний квадрат». Оскільки йшлося про людину, якого енергетика «Чорного квадрата» Малевича, як зазначалося в ремарці п'єси, *«на кшталт смерчу, схопила, скрутила, потягла та й сунула в якусь погань, в цю чорну імлу, в цю непроглядну темряву»*, то сценічне світло у виставі не передбачалося. Адже місце дії – чорна імла.

Афіша попереджала публіку: «Вистава йде в цілковитій темряві». Але це чомусь не лякало її, а навпаки – камерний зал на сто місць завжди був переповнений. Оскільки ми зважилися на неймовірний ризик, то перш, ніж вимкнути на цілу годину світло, нам довелося на прем'єрі вийти до публіки і підготувати її до перебування в незвичних для неї обставинах. І відразу ж виявилось, що це спілкування має стати неодмінним складовим елементом вистави, процесом дослідження феномену випромінювання.

Пригадуємо приблизну схему тих діалогів з публікою.

– *Дорогі глядачі, маю вас засмутити – виставу «Чорний квадрат», на яку ви прийшли, ми вам ... не зможемо показати.*

На обличчях глядачів – здивування та розчарування.

– Чи всі ви читали на афішах попередження про те, що вистава відбудуватиметься у цілковитій темряві?

– Так, читали.

– І це не жарт, – тільки-но я залишу сцену, світло дійсно буде відключене на цілу годину. Чи немає серед вас тих, хто боїться темряви, хто страждає на клаустрофобію?

– Ні.

– Якщо серед вас все ж є не впевнені в собі глядачі, то можете, поки не пізно, вийти із зали, і касир театру готовий повернути вам кошти за квиток.

Протягом кількох років прокату тієї вистави касир жодного разу не знадобився. Однак, продовжимо діалог:

– Друзі, якщо ви заздалегідь знали, що світла у виставі не буде, тобто, не буде головного козиря театру – видовища, то на що ж ви розраховуєте? Чого ви очікуєте від театру, який позбавив вас найголовнішого – видовищності?

Глядачі спантеличені. Такі питання їм ніколи в театрі не ставили. І вони змушені включати «сіру речовину». Спостерігати в такі миті за цим процесом – величезна насолода.

– То для чого ви сюди прийшли? Вистави все одно не побачите, – не вгамовувався режисер.

– Будемо чути, – видавлюють з себе найсміливіші.

– Тоді навіть для цього ходити в театр? Ми роздамо вам аудіодиски вистави, а ви у себе вдома, лежачи на дивані та посьорбуючи запашну каву, будете її слухати. Це ж значно комфортніше. Чи згодні на аудіодиск?

– Ні, ні, не згодні! – захвилювалися майже всі присутні.

– Чому ж? Хіба це не одне і те ж?

– Ні.

– Чому?

– Тому що тут живий актор!

– Але ж ви його не побачите!

– Так почуємо.

– На аудіодиску теж почуєте.

– Ні, нам потрібно чути його тут, в театрі.

– Чому саме в театрі? Чого, крім голосу, який ви можете почути дома з диску, ви чекаєте від актора в театрі, та ще й суцільній темряві?

І тут під пресом наших наполегливих запитань почалося найцікавіше, – можливо, вперше у своєму житті глядачі намагалися осягнути найголовнішу сутність театрального мистецтва. Виявляється, що видовищність не є, як вважалося раніше, найвагомим козирем театру. Незрівнянно сильнішою є його енергетика, його біополе, його живе випромінення, його живий струм, його Душа. (Як до речі, і в людині). Саме навколо визначення цих ознак і завершувався діалог між режисером і глядачем.

Чи не в цьому полягає секрет безсмертя театрального мистецтва?

Повернемося ж у «цілковиту темряву». З'ясувалося, що в театрі, абсолютно позбавленому компонентів видовищності, знадобилась нова акторська техніка, не розрахована на глядацьке око, але яка загострює всі органи почуттів актора та глядача, відкриваючи в них внутрішній зір та народжуючи кінострічку бачень. Виникає нова уявна реальність, що будучи в темряві максимально загостреною, є набагато зримішою, бо відчуттєва фантазія не має меж.

Отже, ми підійшли до порогу нової для нас акторської школи, позбавленої зовнішньої техніки, але цілком зосередженої на внутрішньому світі персонажа, на небаченому досі рівні інтимного проживання людського Духу. Така техніка має ознаки ювеліра, сапера, мікрохірурга та інших надточних професій. І виявилось, що цими капілярними мікрозасобами можна генерувати надпотужне енергетичне поле, характерне для згаданих вище професій. В «Чорному квадраті» енергетичне поле, згенероване актором, щедро опромінювало глядацький зал, перетворюючи його в духовну сауну. (Творці вистави отримали Дипломи Книги Рекордів України за найдовшу виставу у темряві. Лише організаційні та фінансові причини завадили виставі «Чорний квадрат» увійти в Книгу Рекордів Гіннеса).

Однак «молекулярний» метод стріляє не лише на полігоні театру «потрясіння». Він надзвичайно ефективний в будь-якому театрі. Сконцентрувавши енергетичні поля кожного виконавця вистави, режисер збирає їх в єдиний енергетичний джгут, і поєднавши з енергетикою сценографії, музики, пластики та інших суміжних мистецтв, запалює «вольтову дугу» між творцями та глядачами. На цьому спільному вогнищі емоцій глядачі стають рівноправними творцями взаємної насолоди.

Так народжується театр «потрясіння»... Або не народжується. Бо на тернистому шляху творчої вагітності на митців такого рівня чекає надто багато ускладнень, яких «ні в казці сказати, ні пером описати». В усякому разі, повною мірою запалити «вольтову дугу» нам пощастило лише чотирма-п'ятьма виставами за довге творче життя. Набутий досвід не лише підтвердив дієздатність концепції театру «потрясіння», але й нагородив нас можливістю багаторазово пережити диво, містичний акт прозріння, заради якого варто хворіти театром. Адже в режимі «вольтової дуги» і в тобі самому, і в твоїх співтворцях відкривається Надсвідомість. І тоді за нас говорить Небо. А це – невимовна насолода, помножена на потрясіння публіки.

Хіба не про це мріяв Станіславський?: *«...Природа виходить з-під опіки розуму, з-під влади умовності, забобонів, насилля та віддається власній надсвідомій ініціативі»* [12, с. 156].

### **Висновки**

Театр «потрясіння», увінчуючи триступеневу піраміду: удавання-переживання-потрясіння, є енергетичною вершиною театрального мистецтва.

Шлях до мистецтва театру «потрясіння» пролягає через:

- 1) герметичний модуль драматургії;
- 2) мускулатуру подій вистави;
- 3) сценографічну режисуру;
- 4) техніку психологічного театру;
- 5) театральну метафорику;
- 6) енергетичне поле випромінення вистави.

Наведені режисерські компоненти є найефективнішими засобами впливу на глядача, а, отже, прокладають шлях до народження вистав найвищого духовно-естетичного та енергетичного рівня.

### **Література:**

1. Станіславський К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1959. Т. 6. 466 с.
2. Леман Ханс-Тис. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
3. Молодий театр. Генеза. Завдання. Шляхи / упоряд. М. Г. Лабінський. Київ : Мистецтво, 1991. 320 с.

4. Лесь Курбас: Спогади сучасників /за ред. В. С. Василька. Київ : Мистецтво, 1969. 360 с.
5. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. Москва : Наука, 1969. 528 с.
6. Любимов Ю. П. Алгебра гармонии. *Аврора*. 1974. № 10.
7. Пастернак Б. Л. Замечания к переводам из Шекспира : Избранное в 2 т. Москва : Художественная литература, 1985. Т. 2. 559 с.
8. Пацунов В. П. Театральна вертикаль : Крок до образу. Київ : КНУКіМ, 2003. 120 с.
9. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1954. Т. 2. 424 с.
10. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1957. Т. 4. 551 с.
11. Пацунов В. П. Станиславский в XXI в.: Культ? Миф? Или Реальность? Киев : Макрос, 2011. 216 с.
12. Станиславский К. С. Собрание сочинений : в 8 т. Москва : Искусство, 1958. Т. 5. 686 с.

*Наукове видання*

**«НОВІ ВІХИ РОЗВИТКУ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА  
У ХХІ СТОЛІТТІ»**

**Колективна монографія**

Підписано до друку 05.11.2021. Формат 60×84/16.  
Папір офсетний. Гарнітура Cambria. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 7,44. Обл. вид. арк. 6,96  
Наклад 100. Ціна договірна.  
Віддруковано з готового оригінал-макета.

Надруковано: ТОВ «ЛІГА-ПРЕС»  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 6423 від 04.10.2018 р.  
Україна, м. Львів, 79012, вул. Кастелівка, 9  
Польща, м. Торунь, 87-100, вул. Лубіцка, 44  
Тел. +38 (050) 758 14 36