

ПРОФЕСІЙНО-ПЕДАГОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ



Ігор Гайденко
Віра Осадча
Ніна Руденко

Професійно-педагогічні технології в музичній освіті

Хрестоматія для мистецьких закладів вищої освіти. Том II

Хрестоматія для мистецьких закладів
вищої освіти. Том II, препринт.

Опубліковано: LAP LAMBERT Academic Publishing

До хрестоматії увійшли тексти харківських музикантів, педагогів та психологів. Їх тематика відповідає програмі навчальної дисципліни «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті», яка викладається у творчих ВНЗ України. Деякі статті було скорочено відносно їхніх оригіналів, опублікованих у наукових фахових виданнях, щоб не завантажувати студентів громіздкими списками літератури. У таких випадках ми наводимо посилання на оригінальні тексти.

Укладач хрестоматії Євгеній Воропаєв, кандидат психологічних наук, доцент кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури. Рецензенти: Ігор Гайденко, композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури та Володимир Черненко, кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського.

Зміст

Зміст	1
Колектив авторів	2
Від укладача	4
Психолого-педагогічні та естетичні аспекти мистецької діяльності	5
<i>Воропаєв Євгеній, Черненко Володимир</i> Діалог про споглядальність у	

мистецтві	6
Функціональне та гедоністичне	8
Захопленість як небезпека	12
Підсумки	18
<i>Бондаренко Олена, Воропаєв Євгеній</i> Споглядально-медитативна практика в артистичній діяльності: експеримент у творчих ВНЗ Харкова	19
Література	27
<i>Кирилова Мар'яна, Воропаєв Євгеній</i> Споглядання як компонент художньої творчості	28
Література	34
<i>Воропаєв Євгеній</i> Проблеми взаємин «душі» та «тіла» в артистичній діяльності	36
Підсумки	42
Список використаних джерел	45
Український музичний фольклор як джерело сучасної педагогіки	46
<i>Осадча Віра</i> Проблеми збереження і творчого втілення слобожанського музичного фольклору	47
Використана література:	56
<i>Осадча Віра</i> Про закономірності успадкування в музиці усної традиції	58
<i>Осадча Віра</i> Відтворення регіональної фольклорної традиції міськими гуртами молоді	61
<i>Осадча Віра</i> «Завоєнні» пісні в фольклорній традиції Харківщини	65
Висновки	67
Використані джерела	68
<i>Осадча Віра</i> Інтонаційна активність мелодики як провідний засіб формотворення слобожанської пісенної лірики	69
Особистість митця. Нариси життя і творчості видатних музикантів-педагогів Харкова	72
<i>Руденко Ніна</i> Піаністичні традиції у творчій спадщині Наталії Олександрівни Єщенко	74
Література	87
<i>Гайденко Ігор</i> Як я вчився грі на фортепіано в класі Наталії Олександрівни Єщенко	88
<i>Єгоров Єгор</i> Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу	95
Постановка проблеми	96
Висновки	111
Література	113
Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу	115
<i>Воропаєв Євгеній, Гайденко Ігор</i> Діалог про музичний звук	116
Підсумки	127
<i>Бескорсий Валерій</i> Багатоканальні системи просторового звуковідтворення. Історія та перспективи розвитку	130
Література	134
<i>Бескорсий Валерій</i> Система синтезу хвильового поля та її використання в аудіовізуальному контексті	136

Колектив авторів

Бескорсий Валерій, аспірант Харківської державної академії культури, керівник аудіостудії «Танаїс», звукорежисер Харківського академічного театру музичної комедії

Бондаренко Олена, викладач Харківської державної академії культури (ударні інструменти), викладач Дитячої музичної школи № 1 імені Л. ван Бетховена (ударні інструменти), артист оркестру «Lords of the sound»

Воропаєв Євгеній, кандидат психологічних наук, доцент Харківської державної академії культури, керівник Зразкового художнього дитячого театру «Візаві» КЗ ЦДЮТ №7

Гайденко Ігор, композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури

Єгоров Єгор, аспірант кафедри української та зарубіжної музики, викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Кирилова Мар'яна, викладач сольного та хорового співу вищої категорії, завідувачка музичного відділення Школи сучасних театральних-сценічних напрямів м. Харкова

Осадча Віра, український науковець у галузі мистецтвознавства, фольклористка, музикологиня, кандидатка мистецтвознавства (2000), професорка (2013), завідувачка кафедри українського народного співу та музичного фольклору ХДАК (2001-2017), професорка кафедри теорії та історії музики (2018), заслужений діяч мистецтв України (2004), кавалер ордена княгині Ольги III ступеня (2010), фольклористка театру народної музики України «Обереги» (1992-2018)

Руденко Ніна, доцентка, викладач-методист вищої категорії Харківського державного музичного ліцею, Заслужена артистка України

Черненко Володимир, композитор, кандидат філософських наук, доцент кафедри суспільних наук Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського

Від укладача

У другому томі хрестоматії ¹ ми зосередимося на педагогічних знахідках харківських дослідників та музикантів. Представляємо основні розділи хрестоматії:

– *Психолого-педагогічні та естетичні аспекти мистецької діяльності*. Тут будуть підійматися фундаментальні проблеми музичного мистецтва, питання становлення музиканта, його світосприйняття, набуття особистісної та професійної зрілості. Центральна тема розділу – споглядальність в мистецтві: «механіка» цього процесу, його значення в професійній діяльності

– *Український музичний фольклор як джерело сучасної педагогіки*. Розділ присвячений народній творчості Слобожанщини. Фольклор – це та опора, яка дозволяє нам залишатися собою, тому сьогодні повернення та вивчення традицій стає найбільш актуальною педагогічною технологією

– *Особистість митця. Нариси життя і творчості видатних музикантів-педагогів Харкова*. Розділ присвячений Наталії Олександрівні Єщенко, українській піаністці, педагогу, професору, Заслуженому діячу мистецтв; та Олександрові Володимировичу Міщенку, Заслуженому артисту України, професору ХНУМ імені І.П. Котляревського

– *Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу*. Тут говоритиметься про поточні педагогічні та виконавські завдання:

¹ Препринт першого тому можна подивитись за посиланням <https://docs.google.com/document/d/1prNsbNDUmG7Vt4IupcRCYCCZYl2IyiH3WknCcZDM-Ew/edit?usp=sharing>

оволодіння тембром, побудова звукової картини з використанням сучасних акустичних засобів; також ми торкнемося «болісних точок» конкурсів та фестивалів.

Психолого-педагогічні та естетичні аспекти мистецької діяльності

Нижче буде розміщено статті для поглибленого вивчення наступних тем програми навчальної дисципліни «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті»:

- Тема 1. Знайомство з предметом курсу. ... Професійне та етичне у вихованні служителя муз: цінності, на яких ґрунтується спроможність музиканта...

- Тема 4. Психологічні аспекти музично-виконавської діяльності. Особистість митця. Роль мотивації, темпераменту, інтелекту й емоційного вираження у творчій діяльності музиканта-інструменталіста. ... Психолого-педагогічні технології розвитку мотиваційної й емоційно-почуттєвої сфер особистості майбутнього музиканта-інструменталіста.

- Тема 12. Основні етапи формування творчої особистості майбутнього музиканта-інструменталіста. Алгоритм виховання артистичних здібностей.

Споглядальність – особливий блаженний стан, який, на думку авторів розділу, супроводжує спілкування з музикою. Механізми цього переживання будуть досліджувати професійні музиканти, педагоги, композитор та психолог – Олена Бондаренко, Мар'яна Кирилова, Володимир Черненко та Євгеній Воропаєв.

Остання стаття розділу присвячена проблемам втілення художнього образу у матеріальному носії.

Діалог про споглядальність у мистецтві

Діалог, на жаль призабута форма, з якої починалась традиція європейського філософського дискурсу. Автори статті вирішили саме в такій формі поміркувати над сучасними проблемами музичної педагогіки й освіти. Ключові питання, які стоять у центрі дискусії – взаємовідносини між етикою та естетикою, а також між операційно-функціональним та душевно-емоційним аспектами мистецтва. Адресати діалогу – педагоги та учні шкіл мистецтв, а також студенти та викладачі творчих ВНЗ.

Є.В. Сьогодні пропоную доторкнутися до «таємниці художнього тремтіння», яку артисти традиційно, але даремно, практично не обговорюють. Так, у кулуарах концертних залів зазвичай широко обговорюють подробиці стилю виконавця, особливості його трактування, точність інтонування, ансамблевисть, свіжість задуму композитора, відповідність прийнятим канонам, а також багато з того, що можна назвати зовнішніми контурами твору. І майже нічого не йдеться про дуже особисті та навіть інтимні переживання й відкриття, без яких мистецтво мертво: мені здається для вивчення цієї «таємниці» буде доречним звернути увагу на термін «споглядання».

У своїх статтях, що написані із моїми колегами-музикантами [вони розміщені в нижче у хрестоматії] ми підійшли до формулювання: споглядальність у художній діяльності – це здатність людини, яка долинула до прекрасного, не тільки знайти в ньому певний зміст (що наполегливо рекомендують теоретики), а й перейти в особливий, благодатний, «розчинений», святково-щасливий стан, який може охопити її з першої секунди сприйняття краси, а не лише внаслідок цілісного охоплення естетичного об'єкта. Тобто споглядання – це сприйняття, яке практично відразу забарвлюється позитивним тоном. У психології такі переживання

частіше називають естетичними почуттями, але механізм їх виникнення потребує уточнення.

Ці переживання проявляються, коли ми «знічев'я побачили» за вигином дороги поетичний краєвид, або раптово в храмі звучить гарний голос, до якого неодмінно хочеться нібито «прикладатися» руками, така приваблива його текстура. Споглядально-блаженний настрій прокидається, коли ми прогулюємося ранковим містом, коли тільки-но встало сонце. Мабуть, щось подібне відчували давні греки, стверджуючи, що музикування Орфея заворожувало слухачів та приборкувало стихії, а гру Аполлона приходили слухати навіть тварини. Тут доречно використовувати слова «зачарованість», «милування», «дивовижність»; думаю, для багатьох наших громадян такі стани зараз, коли йде війна, стають порятунком.

Стверджують, що у Японії існує національна традиція милування квітами, вона називається ханамі: під час цвітіння сакури багато людей віддаються спогляданню цього явища природи та насолоджуються їм. Схід взагалі багатий на такі переживання, але в західному мистецтві споглядання представлено також широко, щонайменше його старанно описують літератори. До речі, якщо подивитися на фотографії чи відео Володимира Горовиця, то, як правило, ми знайдемо в них втілення цього блаженного «витання у хмарах», зумовленого укоріненістю у гармонії.

Слід підкреслити не релігійну чи духовно-ідеалістичну природу цього стану: воно наскрізь пронизане предметами матеріального, «профанного» світу, походить із нього і любить його, оскільки народжується внаслідок його чуттєвого, інтуїтивного, нерационального пізнання. Тому хотілося б відразу відмежуватись від паралелей, нав'язаних вживанням слова «споглядання» як синоніма медитації чи інших релігійних та містичних вправ.

Все це має велику педагогічну цінність: щось вкрай важливе для наших студентів повідомляє така постановка питання, всупереч «невловного» характеру самого предмета; не зупинитися на ньому –

залишити величезну прогалину в художньому вихованні, оскільки це не менш важливо, ніж теоретичні нюанси та рухові навички. Досі пам'ятаю, як Ніна Іванівна Руденко [Заслужена артистка України, доцент, її статті присутні в хрестоматії], у якої я навчався у консерваторії, якось наполегливо порекомендувала мені переглянути фільми Федеріко Фелліні та в результаті ознайомлення з ними мені стало більш зрозуміло, що саме вона хоче повідомити, коли ми аналізуємо на уроці особливості звуковедення та фразування. Так, у фільмі «І корабель пливе» мені раптом відкрилася аура артистичного цеху: комічна і снобістська, повна любові та уразлива, піднесена і заздрісна... Ця аура несе особливий стан – перебування, «витання» в якихось перистих хмарах, без чого неможливий сам матеріалістичний процес, що відбувається на сцені.

Отже, естетично чутлива людина не тільки «сприймає», аналізує та розуміє твір (чи красу навколишнього світу), але вона також впадає в особливі позитивні споглядальні стани й саме про це мовчать наші колеги та вчителі. Мабуть, тому що вкрай важко описати специфіку таких переживань і дуже легко стати при цьому смішним, безглуздим, романтичним і наївним у своєму позаземному гедонізмі.

Функціональне та гедоністичне

В.Ч. Думаю, нам слід звузити розмову про естетичні переживання до трактування їх в лоні мистецтва. І в першу чергу я нагадаю про два «стрижні», на яких воно ґрунтується. Користуючись тезаурусом Гегеля, зверну увагу на діалектичну пару, що рухає розвиток мистецтва: співвідношення операційно-функціонального та (умовно назовемо) гедоністичного. Перше – це те, про що говорив ще Арістотель: завдяки мистецтву ми пізнаємо світ, олюднюємо його, трансформуємо, обживаємо. Звідси в мистецтві техніка, методика, концептуалізація, засоби виразності. А друге – це те, що простою мовою визначається як подобається/не подобається, відчуваю я задоволення, емоційну ейфорію, чи ні. І ці два

елементи у різні епохи, у різних художників, у різних творах одного й того самого художника по-різному збалансовані. Зокрема, якщо ми візьмемо авангард ХХ століття, безумовно, там на перший план виходить операційно-функціональний компонент, а класична категорія естетики, «краса» відійде на периферію свідомості. Акцентуються аспекти: «шокувальне», «концептуальне», «незвичайне», «виразне», тому щоб сприйняти об'єкт мистецтва ХХ століття мало просто побачити або почути його. Потрібно ще щось прочитати – про те, що думав митець, що він сюди вклав, оскільки безпосереднє сприйняття цього артефакту може не викликати в нас емоцій. А може навіть збудити негативні переживання (наприклад, музика Шенберга, картини Малевича, Кандинського, абстракціонізм).

Традиційно це пов'язують із бурхливим розвитком науки на межі ХІХ-ХХ століть, через що люди мистецтва також проголосили, що вони, як і вчені, дають деякі знання про світ, а не лише доставляють задоволення через гру емоцій. Звідси така концептуальна сповненість мистецтва ХХ століття. Візьмемо, зокрема, «шедевр» італійського художника П'єро Мандзоні «Лайно художника» – цей «твір» існує лише тому, що він щось означає, але він не є гарним у класичному розумінні цього слова. Або візьмемо джерело творчої наснаги Лучо Фонтана, італійського художника минулого століття: якось в акті відчаю він розрізав біле полотно на мольберті й тут його осяяло! Фонтана увійшов в історію живопису як той, хто кремсав білі полотна, але він додавав при цьому: «через це просвічую вічність».

Наближуючи сказане до викладання у художній школі, виявимо, що перед педагогом завжди стоїть питання: що давати учню? Я мушу за допомогою музики впливати на душу дитини? Чи мені потрібно виховати професіонала-віртуоза, який згодом зароблятиме гроші своїм ремеслом? Зрозуміло, завжди в навчанні присутні обидва компоненти – і

гедоністичний та операційно-функціональний. Але все ж таки це різні підходи.

Є.В. На щастя, в моєму житті дуже багато театральної педагогіки, в якій взаємини компонентів, що розглядаються, мають особливу специфіку. Коли в одному колективі переплітаються театр, музика, хореографія та образотворче мистецтво, виникають дивовижні синтези. Але це предмет окремої розмови. А щодо традиційного викладання, то, можливо, слід усвідомлювати: коли та що ми формуємо в учня, а також, чи слід йому самому пояснити різницю в підходах?

В.Ч. Це добре звучить на словах, але насправді – не тільки в школах, а й у консерваторії відбувається зворотне. Можу підтвердити сказане на своєму прикладі. Так, на кафедрі композиції мені одразу пояснили: якщо ти пишеш у мейнстрімі (тобто якщо ти хочеш, щоб твої твори гарантовано проходили на композиторські конкурси, де будуть дуже чіткі критерії відбору та нагородження), то слід відмовитися від ідеї писати музику, яка тобі просто подобається. Щобільше, я відчував сильний тиск на кафедрі. Можна, звичайно, реалізувати інший підхід, в рамках якого кожен пише так, як він відчуває світ, але тоді ти не будеш затребуваним. Тому, навіть якщо в тебе від додекафонії зводить шлунок, то слід все ж таки себе пересилити й робити те, що потрібно.

Є.В. У сучасній поп-індустрії це називається «формат» і вихід за його межі означає втрату глядацьких симпатій і, як наслідок – фінансування.

Однак, ми зафіксуємо: існує проблема протистояння функціонального та емоційно-духовно-гедоністичного принципів формування професіонала, але ми до цього ще повернемося. Зараз хотілося б зосередитись на наступному. Допустимо, ми з тобою відкрили школу мистецтв і в ній превалює споглядальний початок. Але нам слід сформулювати деякі її підвалини, вербалізувати орієнтири побудови діяльності – хоч би для того, щоб пояснити це учням та батькам. І перше, з

чого хочеться почати – це визначити різницю між сприйняттям та спогляданням. Щоб це стало зрозумілим і функціоналу і гедоністу.

В.Ч. Ми можемо сперечатися про етимологію слів, але тоді краще звернутися до словників та енциклопедій.

Я бачу різницю в мірі активності чи пасивності суб'єкта. У *спогляданні* він повинен розчинити своє «я» в об'єкті, виявити деяку пасивність і здатність до дифузії. А людина, яка *сприймає* – постає вольовою та активною у цьому акті, і межа, стіна між тим, хто сприймає і тим, що сприймається має бути різкіше окресленою, ніж у спогляданні: тут суб'єкт добре розуміє, що те, що сприймається – не я. Але ця пасивність не є млявим розслабленням, для її набуття потрібно докласти деяких зусиль. Розчинення в суб'єкті не надаватиметься автоматично, для цього теж потрібна навичка, майстерність, допомога когось зі сторони.

Є.В. Чи можемо ми сказати, що сприйняття більше відноситься до функціонального (будемо так скорочено називати) аспекту мистецтва, а споглядання – до емоційно-гедоністичного?

В.Ч. Думаю що так.

Є.В. Тоді слід уточнити характеристики особливих станів свідомості, що виникають у моменти сприйняття та споглядання. Це актуально і для мене особисто і для тих моїх студентів, які на різні лади повторюють наступну тезу: одного разу (часто в дитинстві чи юнацтві) я відчув у театральньо-концертному залі особливі відчуття і тепер мої заняття багато в чому обумовлені пам'яттю тих переживань або бажанням повторити ті миті. Під час цих станів спостерігається тремтіння (по-простому «мурашки»), може відчуватися печіння в животі або «волосся стає дибки», іноді відчувається «ком в горлі» і виникає непереборне бажання ридати. У психології є термін «кристалізуюче переживання», який описує подібні явища. Здається, саме так народжується професіонал у мистецтві – щонайменше так часто трапляється.

Я звертаюся до тебе з цим питанням, оскільки знаю, що ти розумієш те, про що я хочу сказати. Наприклад, споглядальність приходить у нашому спілкуванні – коли ти починаєш грати та співати свої опуси; але сам знаєш, ти не тільки не Карузо, а й навіть не Гілельс. Проте, стан дифузії приходить, незалежно від якості інструменту, на якому ти граєш – настільки натхненно та переконливо твоє музикування. Отже, твої трактування сприйняття, споглядання та особливих станів при зіткненні з твором.

Захопленість як небезпека

В.Ч. Треба враховувати насамперед, що захопленість мистецтвом є двосічне явище, тому існує небезпека: занадто естетичний погляд на світ може бути руйнівним для нього. Зокрема, німецький дослідник, Габріель Маркус (не плутати з Габріелем Гарсія Маркесом) у книзі «Влада мистецтва» говорить, що між етичним та естетичним є конфлікт. Адже етичні закони вимагають підпорядкування нашої індивідуальності універсальним принципам. В естетиці ж шлях зворотний: гарний твір мистецтва неповторний, він один такий на світі, тому мистецтво як джерело унікального автономно від етики.

Є.В. І тому Аполлон Мусагет так нещадно трощить недосконалості світу, всупереч етичним орієнтирам? Починаючи з цього нещасного змія Піфона і далі за списком: сім'я Ніоби, сатир Марсій та інші.

В.Ч. Зі сказаного виникає принципова можливість – для тих людей, які дуже далекі від етичних принципів (Нерон, Гітлер та інших) – насолоджуватися мистецтвом.

Нагадаю також, що влада завжди використовувала мистецтво у своїх корисливих цілях, тому що в прекрасному є моменти одурманення, придушення, маніпуляції. Крім того, художній гедонізм та сильні почуття – це не завжди благосне тремтіння. Іноді це напівтваринні насолоди, пов'язані з кітчем, солодкою та вульгарною попсою, опускання у

фізіологізм... Візьмемо фільм «Чужий» Рідлі Скотта. Подібно до того, як ці чужі монстри проростають у тілах землян, фільм інфікує й мене, захоплює мене, я «захворюю». І ця захопленість розгортається не за законами етики.

Є.В. Ти вважаєш, що функціонали ближчі до етики, ніж гедоністи?

В.Ч. Ні, це все різні аспекти, але функціонали вносять у мистецтво закон і в цьому сенсі їхній внесок позитивний.

Класичне мистецтво, яке визначається високим професіоналізмом, наявністю творця, який вражає своєю технікою, недоступною масам, передбачає певну стіну між об'єктом мистецтва та глядачем. Це часто стає нестерпним викликом для пересічного обивателя, що відчуває привабливість прекрасного, але не може зрівнятися своїм даруванням з майстром. Звідси музейний вандалізм: традиція накидатися на шедевр із ножом, молотком, долотом.

Є.В. І літературний Сальєрі, якому дані тонкі та глибокі переживання, однак, вбиває Моцарта, не дозволяючи йому бентежити музичний Олімп.

В.Ч. Так зруйнували «П'єту» Мікеланджело, відбулася маса спроб зіпсувати картини «Венера із дзеркалом», «Нічний дозор», «Мона Ліза» тощо. Шедевральність твору може когось пригнічувати, принижувати.

Після Другої світової війни виникає так зване реляційне мистецтво (від слова «реляція» – ставлення, англ. Relational Art або Relational Aesthetics). Це твори, які роблять частиною себе глядача, який стає співучасником артоб'єкта. Насамперед це перформанси, але не тільки. Реляційне мистецтво розвивається як реакція на руйнування тези «мистецтво рятує світ», оскільки стало зрозуміло, що класичне мистецтво, яке будується на традиційному розумінні краси – не рятувало планету, що пройшла через дві жахливі світові війни, тоталітарні системи, криваві революції... Представники реляційної течії почали рушити стіну між художником та публікою, робити її співучасником, співхудожником, творцем. Це Марина Абрамович зі своїми перфомансами, дадаїсти, що

пропонують робити мистецтво з чого завгодно. Це реді-мейд, зокрема, відомий «Фонтан»-пісуар та «Сушарка для пляшок» Марселя Дюшана. І тут важливо, що твір може робити будь-хто і важливіший сам процес створення його. У класичному мистецтві, звичайно, акцент перенесений на результат, шедевр.

Є.В. Для нас важливо те, що всі ці нововведення не врятували світ, який сьогодні знову у вогні, а також не зблизили естетичне з етичним. Зокрема, відомо, як Марину Абрамович мало не вбили її співавтори та співхудожники, коли вона в рамках свого перформансу шість годин дозволяла робити із собою що завгодно. Це погано закінчилося для неї: після шостої години жаху вона, ледве жива і понівечена, дійшла висновку, що більшість «нормальних» людей можуть демонструвати граничну безпричинну агресію.

Підійдемо з іншого боку: ми сьогодні багато говорили про гедонізм, або емоційно-духовний компонент. Уточнімо визначення. Наскільки мені були дані ці переживання (а також опираючись на визнання тих, хто описував такі стани) – вони не є однозначно приємними. Найчастіше говорять про «солодкий біль», про те, що людина «проплакалася», пережила співчуття. Візьмемо катарсис, описаний Арістотелем: адже він говорить про очищення, яке стає результатом душевного потрясіння та перенесеного страждання! Герой гине. Так, переживання у лоні мистецтва – це вишукані насолоди, але назвати їх гедонізмом не повертається язик.

Можливо, коли ми говоримо про болісну захопленість мистецтвом, то ми маємо справу з недомистецтвом або з недорозумінням мистецтва? І якщо фашисти в концтаборі грали Моцарта в момент страти, то, можливо, вони щось сильно не розуміли в музиці Моцарта? А ті, хто кидався з молотком та палицями на картини, просто відчували елементарну заздрість?

В.Ч. Слово невдале, згоден. «Невимовне блаженство»? Але я наполягаю на тому, що краса може пригнічувати. Об'єкт мистецтва можна

використовувати етично, але сам об'єкт мистецтва неетичний. Тому його можна використати неетично. Щодо терміну, то говоримо не про духовний, а душевно-емоційний підхід.

Є.В. Згоден.

В.Ч. Але нам слід повернутися до характеристик споглядального та функціонального – для цього я пропоную обговорити різницю у переживаннях глядача, автора та виконавця. Тут також криються важливі відмінності. Людина, яка створює і людина, яка тільки сприймає створене – це не одне й теж. Митець повинен мати операційно-функціональні навички в першу чергу, але публіка може бути невинною як дитина і не знати всяких «ізмів». Вона може не вміти малювати та знімати кіно, але виносити судження – скільки завгодно. Це її право.

Є.В. А от герой Гофмана, пам'ятається, складав, ніби вбачаючи готові літери на листах і його робота зводилася до того, що ці літери треба було просто обвести чорнилом. Тобто творчість у стані осяяння, коли працює інтуїція, потік, що проходить через автора – така творчість відступає від функціонального. Тоді автор одночасно і творець, і медіум, і споглядач. Але він має вміти бути функціоналістом, згоден. Та той, що сприймає може бути не досвідченим у техніці, як та дівчина Дагні в оповіданні Паустовського «Кошик з ялинковими шишками» – вона почула у звуках оркестру і шелест лісу, і дзюрчання води, і морські краєвиди. Але хороший слухач після цього піде в бібліотеку, відкриє книжечку і почитас біографію автора, а також відомості про стиль, епоху, батьківщину композитора.

В.Ч. Розповім про свій конфуз. На четвертому курсі училища у мене був державний іспит з фортепіано, і я грав сі-бемоль мінорну п'ятиголосну фугу та прелюдію Баха з 1 тому ХТК. У мої 18 років мені здавалося, що головна тема прелюдії – це вираз сублимації сексуальної енергії (а я ще начитався Фрейда на той час), тому її так і грав. І лише за двадцять років дізнався, що це хода на Голгофу! Але на іспиті мені поставили «відмінно»! Тобто моя інтерпретація голові комісії сподобалася. Або ось інший

приклад: у «Болеро» Равеля ти чуєш звуки металургійного комбінату? Але ж цей твір був написаний під враженням від відвідування металургійного підприємства!

Є.В. Згоден, операційно може бути вкладено одне, а почуте інше. Але все-таки, шлях слухача – від безпосереднього спонтанного переживання до функціонального занурення, тобто глибшого вивчення почутого за книгами, ознайомлення з додатковими джерелами, що трактують почуте (навіть якщо більшість не стає на цей шлях). Є велика різниця: слухати «Страсті за Матвієм» і одночасно читати лібрето, розуміючи, про що співає соліст, або сприймати все як гармонійну нескінченну кашу, не знаючи, про що йдеться.

Композитор же, як ми погодилися, одночасно використовує всі підходи, інакше він не відбудеться (навіть якщо в балансі цих підходів є перекоси).

В.Ч. Поділюсь своєю проблемою. Я одного разу зрозумів, що те, що виникає під моїми пальцями, зовсім інакше звучить у реальності. Намагався записувати себе і завжди був здивований та незадоволений результатом. Коли я вигадую, завжди знаю, що музика буде іншою, коли її почую. І навіть намагаюся врахувати цей ефект у момент творчості.

Є.В. Творці часто говорять, що їхні задуми відрізнялися від творів, що утворилися внаслідок матеріалізації цих задумів. Проте, історія мистецтв свідчить, що ці твори живуть своїм життям, наповнюються різним змістом і часом та у чужому виконанні більше подобаються своїм авторам – так було, здається, з Бетховеном, який стверджував, що гра піаністки глибша і цікавіша за його опус.

В.Ч. Мабуть. Тоді добрий виконавець це і слухач і творець твору.

Є.В. Мої вчителі пропонували мені слухати себе ніби збоку, тобто ти виконуєш якийсь прийом, вибудовуєш фразу заздалегідь запланованим чином і одночасно намагаєшся її сприйняти, ніби сидячи в залі. Взагалі, є стандартне побажання нескінченно вслухатися у свою гру, про яке говорять

усі поспіль; інша справа – як це виходить. У театрі подібне питання ставиться інакше: там є поділ на техніку *вистави* та техніку *переживання*. Вони теж не розділені абсолютно, але в рамках *вистави* актор стурбований правильним виконанням виразних прийомів (при спокійному ставленні до переживання, що викликається ними); у техніці *переживання*, навпаки, передбачається, що правильний прийом спонтанно народиться в органічного актора. Зокрема, актор театру *вистави* збереже свої нерви в сцені удушення Дездемони, йому буде важливо лише вчинити правильні дії, які вразять глядача. А ось актор театру *переживання* після кількох десятків таких вистав може потрапити до «жовтого будинку», оскільки щоразу «по-чесному» пережити таку сцену – напевно, не просто.

Мені здається, у контексті сказаного можна запропонувати нарис ієрархії майстерності виконавця. Так, на нижніх її поверхах розташуються оркестрові музиканти, які добре читають з листа, старанно відкладають такти за рукою диригента, мають добре поставлений звук – і зовсім не занурені у зміст виконуваного. Про таких є маса анекдотів в артистичному середовищі: вони примудряються читати книги під час концерту, непомітно для диригента ставити ноги в тазик з водою, грати один з одним у різні ігри. Мабуть, тут же знаходяться концертмейстри, змушені багаторазово повторювати один і той же твір, від чого він начебто «стирається» і перестає існувати як щось виразне.

Вище розташовані оркестрові солісти, які можуть гідно та осмислено відтворити більшу чи меншу частину твору самостійно і, як кажуть, «з почуттям». А також музиканти невеликих ансамблів, від виконавської майстерності яких залежить дуже багато в інтерпретації.

На вершині знаходяться музиканти, які дають сольні концерти (у тому числі й у супроводі оркестру). Вони не можуть не проникати в задум автора, інакше просто не відбудеться їхня кар'єра.

В.Ч. Думаю, що в останніх, як і в композиторів-професіоналів, інтуїція, безпосереднє переживання, насолода від музикування переходять

в операційність та навпаки. Якщо багато років займатися матеріалізацією задумів, то прийоми, які при цьому працюють, утворюють сплав. Як це сказано у Шумана: «вогненний потік у гранітному річищі» – ось гарна формула майстерності.

Підсумки

Є.В. Очевидно, тут треба зупинитися і підвести межу. Ми просунулися у розумінні споглядальності у художній діяльності, коли співвіднесли його з душевно-емоційним гедоністичним началом у мистецтві та протиставили йому операційно-функціональне начало. Ми з'ясували, що між цими компонентами немає непрохідної прірви, але їхній баланс та взаємодоповнюваність – велика проблема, зокрема педагогічна.

Ми говорили про небезпеку захопленості мистецтвом, яка виростає з гедоністичного аспекту споглядальності, оскільки твір може ставати «наркотиком», який перетворює слухача (глядача, читача...) на емоційно-залежного (цю тезу можна ілюструвати гоголівським оповіданням «Портрет» чи романом «Портрет Доріана Грея» Оскара Уайльда).

Хоча ми також побачили, що захопленість може бути болісною і в рамках новомодних течій, що базуються на операційно-функціональному компоненті. Таким чином підкреслюється відмінність між естетичним та етичним: особливі щасливі споглядальні стани можуть бути й проявом добра, світла, а також зла та чаклунства.

Споглядально-медитативна практика в артистичній діяльності: експеримент у творчих ВНЗ Харкова ²

У статті уточнюються теоретичні та практичні аспекти технік медитації та споглядання; обґрунтовано вживання більш коректного для артистичної аудиторії терміна (споглядально-медитативна практика); представлені деякі результати експерименту в ХДАК та ХНУМ.

Ключові слова: медитація, споглядання, психофізичне вдосконалення артистів, педагогіка мистецтв.

Сьогодні в усьому світі поширюється рух за психологічне та фізичне здоров'я артистів. У Харківській державній академії культури та Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського також тестуються методики, спрямовані на формування та підтримання необхідної професійної форми студентів і викладачів музичного та театрального відділень [1]. Серед цих методик – медитативні практики, що широко використовуються психологами. Експеримент показав, що в рекомендаціях їх популяризаторів багато спірного, а в роботі практиків недостатньо представлені результати теоретичних досліджень. Крім того, слід визнати, що в академічній науці приділяється недостатньо уваги вивченню психологічних механізмів медитації. В результаті вчені іноді спираються на спрощення, зводячи її,

² Стаття подається у скороченні. Посилання перероблені та частково перенаправлені на портал Вікіпедія. Оригінал опубліковано: Раціогуманістичні студії [збірник наукових статей за матеріалами круглого столу 30 травня 2019 р.] / за ред. В.Л. Зливков, О.В. Завгородня, Лукомська С.О., Котух О.В. / за гол. ред. Зливкова В.Л. – К., 2019. – 285 с. С. 11-20.

зокрема, до десенсибілізації або зупинки думок [див. «Систематична десенсибілізація» у Вікіпедії].

У назву статті винесено словосполучення, яке рідко зустрічається – це «споглядально-медитативна практика». Причина звернення до такого словосполучення – плутанина у вживанні слів, що складають його. Зокрема, термін медитація означає досить широке коло явищ, а це породжує суперечки навколо доцільності його вживання [див. «Медитація» у Вікіпедії]. Адже, з латинської, *meditatio* – це роздуми, обдумування. Але сьогодні термін використовується і в описах східних духовних практик, і при розгляді релігійних станів у християнстві, оздоровчих психологічних методик, творчих переживань тощо. Хоча відомо, що на сході вже існують терміни, які відповідають вправам, спрямованим на занурення у /медитативний/ особливий стан: дх'яна, дхарана, самадхі та інші. У християнстві до східних віянь часто ставляться не завжди позитивно, сподіваючись більше на молитву у протигагу захопленню асанами, мантрами та медитаціями.

У практичній психології доводиться зустрічатися з некоректністю описів технік самої вправи. Так, Г. Вільсон [4, с. 321] стверджує, що медитація знімає в артиста страх сцени, стресові стани та створює оптимальні умови для виступу. Викладаючи шість етапів медитативної релаксації, автор висловлює ряд положень, з якими є сенс сперечатися з позицій досвіду, отриманого у ході нашого експерименту. По-перше, здається не зовсім доречним містичний контекст, в який занурюється учень. Священний для індуса склад «ом», для європейців є нещодавно відкрите малозрозуміле слово з чужого культурного середовища. Те ж саме можна сказати й про рекомендовану мантру «один», сенс якої не пояснюється (можливо мається на увазі Єдине Плотіна). Усе це на практиці робить з психолога шамана. По-друге, традиційна фраза «прийміть зручну позу», яка використовується перед медитаціями, здається малоефективною. Будь-який музикант знає, що зручна поза (постановка виконавського

апарату) – це плід довготривалих вправ. Але насправді часто доводиться бачити, що після такої рекомендації респонденти приймають положення, у яких неможливо довго сидіти: або мляво-розслаблені (коли, наприклад, голова падає на груди) або напружено-затиснуті (що старанно імітують асани йоги, але без тієї колосальної дисципліни тіла, яку проходять адепти східних шкіл). Крім того, часте повторення психологами слова «релаксація» дуже поверхово відображає суть розглянутих вправ. Потрібно зауважити про тонкий баланс розслаблення і тону, але не про тотальне «звільнення» (ця проблема існує і в педагогіці мистецтв [1]). Згадаємо тут жартівливе театральне висловлювання, яке наполягає, що повністю розкутий тільки труп. До речі, слід нагадати, що ряд східних медитативних поз не припускає тотальної релаксації (наприклад, утримання рук в позиції «намасте» вимагає напруги, існують також пози з піднятими до неба руками).

Важливо підкреслити, що артисту ближче споглядання, ніж медитація. Медитація акцентує розумові процеси та відриває артиста від споглядальності, яка пронизує всю його професійну діяльність. Адже споглядання це «чуттєвий етап пізнання», передумова інтелектуальної діяльності [див. «Споглядання» у Вікіпедії]. Дійсно, стикаючись з твором мистецтва, реципієнт повинен співвіднести те, що він сприймає з інформацією про автора, епохою, формою та жанром твору, але спочатку має відбутися те «шанобливе спостереження» (користуючись виразом Гете), що є умовою формування первинних контурів образів і подальшого їх осмислення. Уже на цьому етапі можна спостерігати захопленість фарбами, величию, витонченістю твору, тембром, колоритом звучності, у результаті чого навіть непідготовлений слухач може пережити захват, як це, зокрема, сталося з недосвідченим героєм розповіді О. Генрі «Фараон і хорал».

Філософські енциклопедії пропонують безліч трактувань поняття «споглядання», серед яких: «емпіричне, непонятійне, нерациональне

осягнення дійсності». Тобто, споглядаючи, ми, безумовно, пізнаємо: кажуть, що «мистецтво є безпосереднім спогляданням істини». Але пізнання це специфічне. На думку Канта, до того як розум почне порівнювати, класифікувати та аналізувати предмет, цей предмет повинен бути представлений свідомості як дорефлексивна цілісність, що і є спогляданням (в українській мові встановилася традиція саме так переводити термін *Anschauung*).

У психологічному контексті споглядання «може бути сприйняттям явного (реального) та ірреального, контамінуючи перцепцію з уявою» [3, с. 107]. Психологи наголошують, що «активне сприйняття і споглядання творів мистецтва є початком духовної практики» [там же]. Дотепною здається думка, що споглядальне життя (*vita contemplative*) – це стиль життя творця, не орієнтований на цілеспрямовану корисну діяльність (*vita activa*) [див. *Споглядання у Вікіпедії*; 3, с. 88]. Однак, творячи ідеал, образ світу, автор долає відчуження людини та середовища [3, с. 88]. Споглядання можна вивчати як змінений стан свідомості. У цьому разі психологи наполягають, що «споглядання, на відміну від медитації, не обов'язково і не часто асоційоване зі зникненням «Я», «розчиненням його в єдиній свідомості світу». «Я» людини, яка споглядає, одночасно знаходиться і «в собі» і «в об'єкті» (світі) – незмінне, хоча і з ледве помітними межами, що, мабуть, більш характерно для західної ментальності у порівнянні зі східною» [3, с. 106]. Дійсно, вже ряди зручних крісел з підлокітниками в театрах і кінотеатрах свідчать – тут відбувається повільне занурення в таїнство мистецтва, в ході якого тілесність відійде на другий план.

Таким чином, виходячи з приведеної аргументації, споглядання більше відповідає специфіці художньої діяльності, ніж медитація. Але, з огляду на те, що медитації надійно ввійшли в сучасний психологічний ужиток, в роботі ми будемо використовувати словосполучення

споглядально-медитативна практика. Це також буде підкреслювати, що раціоналізм та роздуми не чужі артистичній практиці.

Експеримент, проведений в ХДАК та ХНУМ, показав, що вправи, спрямовані на вдосконалення рівня А побудови рухів за Бернштейном побічно сприяють зануренню респондентів у споглядальні стани. Як відомо, рівень А відповідає за утримання пози (постави), тонус і рівновагу. Для його тренування була обрана техніка Александера, добре відома як спосіб вдосконалення майстерності артиста та як оздоровча методика [1]. Працює вона наступним чином: респондентам пропонується ряд словесних формул-директив, які при систематичному їх повторенні «про себе» (наприклад протягом місяця) вибудовують раціональне положення тіла, оскільки такі нагадування запускають ідеомоторні реакції, що оздоровлюють поставу. Також піддослідним пропонуються оптимальні способи рухів у побуті (манера сідати на стілець і вставати, нахилитися, лягати на підлогу, підіймати щось важке тощо). Мета таких дій – набуття стану «польоту», що і є показником успішності тренування. Таким чином, логіка Александера, вироблена практикою, повторює теоретичні викладки Бернштейна: поза і тонус тісно пов'язані, а оздоровлення постави дає «внутрішній ландшафт» (вираз У. Барлоу, учня Александера) особливої якості чуття та легкості, що є передумовою артистичної продуктивності.

Набуття згаданих «легких» станів ми трактуємо як споглядальність. Але життєвої переконливості недостатньо для наукової точності вживання цього терміну, тому буде запропонована операціоналізація коректності його використання. Для виявлення критеріїв споглядання будуть використані матеріали методологічного симпозіуму «Свідомість. Рефлексія. Споглядання» 2014 року, в ході якого була досягнута певна узгодженість думок вчених [3], а саме:

- Джерелом споглядання може бути не тільки зовнішній світ, але і тілесні гармонійні відчуття, а також спокійний тривалий рух. Дійсно, в ході експерименту респонденти відзначали, що споглядання починається з

власного тіла, що знаходиться в радісному стані оскільки поза є джерелом м'язового комфорту, що з часом веде і до психологічного «світлоносного стану».

- Споглядання – це стан, у якому «минуле і сьогодення, а також майбутнє ... зливаються, і ми відчуваємо безодню вічності» (Петренко, Кучеренко, [3, с. 106]). Звідси особливе почуття часу, що відзначається респондентами: тривалий відрізок часу, проведений так, може здатися коротким епізодом.

- «Споглядання не тотожне станам осяяння або інсайту, тому що вони виступають підсумковими фазами цілеспрямованого пошуку, очікуваного рішення заздалегідь поставленого завдання». Дійсно, споглядання вільно від результативності (безкорисливо), оскільки вже сам його процес є бажаною метою.

- Споглядання не вимагає «ситуації екстремальних обмежень у зовнішній комунікації (різні форми усамітнення)». «Тут, на наш погляд, лежить межа між медитативним (трансовим) і споглядальним станами». Воно також не тотожне містичним станам, оскільки в ньому відсутнє «прагнення вступити в прямий контакт з надприродним» [2].

- Спогляданню властива «невимовність, тобто неможливість вимовити власні відчуття і враження, адже передача “істинного” змісту вимагає інших знакових засобів» [там же]. Таку саму якість естетичних переживань часто відзначають любителі мистецтва: те, що сприймається, неможливо описати словами, людська мова не дозволяє адекватно висловити це. Звідси інтуїтивність споглядання як особливої форми пізнання.

- У. Джеймс пише про «океанічну свідомість, в якій усуваються відмінності між індивідом і світом. Вони розчиняються в безмежній цілісності» [там же]. Ця свідомість досягається, на думку дослідників, при бездіяльності волі та відсутності вектора руху. В ході експерименту ми зупинилися на пошуку ненасильницьких вольових напружень. Все-таки

певне цілепокладання властиве споглядальності. Респондент повинен знайти час і місце для вправ, прийняти певну позу, контролювати рівновагу і тонкі деталі постанови, налаштувати свідомість на певні переживання, позбутися відволікаючих внутрішніх діалогів тощо.

Перераховані критерії стали показниками того, чи знаходяться респонденти в спогляданні, або просто релаксують, розмірковують, мріють.

В ході експерименту були також відібрані пози, які сприяють споглядальним станам. Серед них відомі музикантам позиції: посадка скрипалів з підтягнутою під стегно однією ногою, віолончелістів з розсунутими колінами (подібну позу, до речі, рекомендував для сталого сидіння й Александер), ряд варіацій на відому «американську четвірку» і «позу Анжеліки», положення зі схрещеними ногами та інші. Цікаво, що ці положення легко виконуються на сидіннях без спинки та більшість з них не викликають особливої уваги в оточення, тобто вони нагадують звичайні пози, які приймають в парку, на робочому місці або в транспорті. Але для успішності «занурення» в споглядальний стан слід враховувати деякі деталі. Зокрема, необхідно шукати рівноваги в посадці, оскільки неправильний кут нахилу тулуба може надмірно напружувати м'язи. Це схоже на їзду на велосипеді (відома психологічна метафора запозичена у Люшера): спочатку процес здається неможливим невмілому учневі, але коли «раптом» починає виходити, виявляється, що це не важко.

Пояснюючи респондентам біомеханіку правильного сидіння, ми звертаємося до рівня А управління рухами, який відповідає за позу, тонус і рівновагу. Виходячи з пов'язаності між собою цих функцій, споглядання може трактуватися як стан спроможності тонусу, який знайдено в результаті раціонального розміщення тіла в просторі. Крім того, для сидіння слід шукати стільці необхідної висоти (піаністи знають, що кут, утворений коліном, не повинен бути гострим, для цього використовуються спеціальні підкладки на сидіння); особливе значення для споглядального «розчинення» має кут колін (-а) в 90° , що дає відчуття рівноваги; іноді

потрібно неглибока посадка і відмова від опори на спинку, оскільки тулуб зі стегном також повинні розташовуватися під 90°.

Переходячи до висновків і перспектив дослідження в ХДАК та ХНУМ, відзначимо, що артистам ближче споглядання, ніж медитації, оскільки художник орієнтований в першу чергу на чуттєве безпосереднє сприйняття дійсності, охоплення сенсу відразу, не звертаючись до інтелекту (що не заперечує раціональної компоненти художньої діяльності). Медитація як обдумування, спрямоване на контакт з надприродним, може бути наступним етапом самозаглиблення і це, можливо, виведе служителя муз за межі його професійних пошуків.

Перспективними видаються спроби пояснити тонкі «поза межні» стани відомими в психології теоріями. Зокрема, за результатами експерименту, умовою споглядання стає опановування власними тонічними відчуттями, механізми роботи яких вивчені ще в роботах Бернштейна.

Нині експеримент зі споглядально-медитативної практики може бути класифікований як «експертне оцінювання». Ми спираємося на усні, письмові анкети респондентів і вікові традиції, що склалися в артистичній діяльності. Безумовно, більш стандартизовані вимірювальні методи будуть уточнювати погляди науковців щодо феномену споглядання. Особливий інтерес представляють медично-оздоровчі аспекти дослідження, а також знаходження зв'язків з іншими методиками, тестованими в експерименті. Важливо також встановити спадкоємність тестованих технік зі сформованими в історії людства схожими відомими практиками.

Література

1. Воропаєв Є. П. Шляхи вдосконалення майстерності артиста. Saarbrücken: LAP Lambert Academic Publishing, 2017. – 77 с.
2. Джеймс. У. Різноманітність релігійного досвіду/Павло Семенович Гуревич. - Київ: Наука, 1993. – С. 411–424.
3. Свідомість. Рефлексія. Споглядання: Матеріали методологічного симпозиуму (2-9 серпня 2014 року) / Анісімов О. С., Акопов Г. В., Акопян Л. С., Передмова – Коршикова Л. В. Івано-Франківськ: Вид. Прінт СВ, 2014. – 155 с.
4. Wilson, Glenn. The psychology of the performing arts. New York : St. Martin's, January 1, 1985. 180 p.

Споглядання як компонент художньої творчості

У дослідженні розглянуто деякі закономірності художньої творчості через призму механізмів споглядання, що може уточнити структуру творчого процесу взагалі.

А. Маслоу наголошував, що причетність до художнього цеху не визначає високого творчого потенціалу самих митців [8], тому спочатку розглянемо принципову можливість для творчості, артистизму і споглядання – перетинатися, наповнювати одне одного. В роботі [3] аргументований тезис: артистам близьке споглядання, оскільки художник орієнтований в першу чергу на чуттєве безпосереднє сприйняття й «відкриття» дійсності (або художнього образу, який породжує ця дійсність). Митець – завдяки мімезису (механізму наслідування, в лоні якого, за думкою Аристотеля, криється творче втілення і перетворення природи); а слухач, глядач, читач – завдяки механізму співтворчості – намагаються вловити сенс (або його значні складові частини) відразу, симультанно, інтуїтивно, звертаючись до інтелекту лише на наступних етапах художньої діяльності. Також і споглядання – це чуттєвий етап пізнання, передумова інтелектуальної активності [6].

Філософські енциклопедії пропонують безліч трактувань поняття «споглядання», серед яких: «емпіричне, непонятійне, нераціональне осягнення дійсності». На думку Канта, до того як розум почне порівнювати, класифікувати та аналізувати предмет, цей предмет повинен бути представлений свідомості як дорефлексивна цілісність, що і дає споглядання (в українській мові встановилася традиція саме так переводити його термін *Anschauung*).

Крім того, в історії філософії аналогом споглядання було поняття інтуїції; словом споглядання часто перекладають грец. θεωρία, що означає англ. *contemplation*, під яким розуміється стан після отримання інформації, коли відбувається ефект зупинки думки, «одномоментне схоплення» та інсайт [там же]. Дотепною здається думка В. Дружиніна, який стверджує, що споглядальне життя (*vita contemplative*) – це саме стиль життя творця, не орієнтованого на цілеспрямовану корисну діяльність (*vita activa*) (однаке, творячи ідеал, образ світу, автор долає відчуження людини та середовища [там же]). Зауважимо також, що царина споглядальності є бажаною атмосферою життя деяких представників артистичної богеми, ба більше – іноді вони не мають грошей навіть на хліб, але занурюються у спозирання, яке несе щастя, хоч і гірке [1].

Повернімося тепер до розуміння споглядання в мистецтві – як творчого акту. Справді, розглядаючи картину, прослуховуючи музичний твір – ми споглядаємо, чуттєво вживаючись в образи та ситуації. Але при цьому ми обов'язково генеруємо власне трактування твору. Відбувається інтуїтивне розшифрування художнього образу, який спочатку надихнув автора, потім (у виконавських мистецтвах) – актора, танцюриста чи музиканта, який, своєю чергою, за умовними знаками партитури чи віршованого тексту побачив естетичний зміст, який він тепер несе слухачеві – знову ж таки кодуючи його у звуках, словах, інтонаціях, пластиці, випромінюючи (як стверджують актори) майже містичну прану (цей йогівський термін прижився у так званому театрі переживання). Тобто і написання і сприйняття твору, в нормі (якщо його сприймає не Шаріков із «Собачого серця», а сам автор наділений творчою індивідуальністю, не графоман), – є складний творчий процес, який вимагає, зокрема, семантичної гнучкості мислення (тобто здатності виділити функцію об'єкта та запропонувати його нове використання), також включення в нову систему зв'язків і відносин (так у звуках рояля можна почути дзвони, а у звуках дерев'яних духових – спів птахів тощо). Крім того, механізми

художньої творчості обов'язково викликають реле-ефект та різні психологічні трансформації, які мають тут специфічні назви: натхнення, екстаз, ейфорія, захват тощо.

Ці особливі стани свідомості добре відомі любителям мистецтв, до їх опису нерідко вдаються літератори. Зокрема, реле-ефект можна побачити в оповіданні О. Генрі «Фараон і хорал». Його герой, бродяга, розсіяно слухає звуки церковного органу, але раптом, за мить естетичне потрясіння обрушується на нього: скороминуще переживання призвело до внутрішньої лавини. Він несподівано починає ставити собі одвічні питання: навіщо я? як я прийшов до такого життя? що буде далі? як вийти із цього кола? Тобто споглядання віддаленого звучання органу стає психологічним каталізатором нового інтуїтивного розуміння речей. Осяяння нашого героя не призвело до практичного розв'язання його проблеми: трагікомічний фінал оповідання переводить нас зовсім в інше річище, але метаморфоза сталася в етичній площині: до волоцюги повернулася пам'ять про людську гідність, про покликання, про добрі уподобання. У цьому бачиться те раптове «замикання структурно-функціонального смислового ланцюга, що призводить до створення нової ідеї» про що говорив В. Моляко в [4].

Бісоціації, які, на думку В. Роменця, виникають у творчому процесі як поєднання ідей, що не мають між собою очевидної спільності й зв'язок між якими іноді виглядає навіть «протиприродним», що не відповідає повсякденному досвіду – можна побачити у відомому оповіданні К. Паустовського про те, як Е. Гріг написав музику для юної Дагні («Кошик з ялиновими шишками»). Опис її сприйняття твору, присвяченого їй особисто, відбувається у визначеннях: «свист птахів, що перекидаються в повітрі», «гукання дітей», «скляні кораблі пінили воду», «вітер трубив у їх снастях» тощо. Це саме бісоціації, оскільки оркестр Гріга не оперує прийомами, які сьогодні називають конкретною чи шумовою музикою! Але Дагні у своїй уяві руйнує стереотипні зв'язки, її фантазія відкидає закони

формальної логіки й у симфонічних звуках дівчина чує шум моря та інші артефакти.

Таким чином, творчість, споглядання та артистизм тісно переплетені, попри те, що можлива художня творчість без споглядання (наприклад, твір за лекалами чату GPT), споглядання без творчості (спокійне реєстрування подій життя в дусі буддійської відчуженості), а також сприйняття без глибокого, безперервного (і додаємо – благодатного) занурення в предмет, що відрізняє споглядання. Далі слід зупинитися на двох аспектах споглядання, що рельєфно виділяються саме у художній діяльності. Це *гедонізм цього процесу і тісний зв'язок із тілесністю самого споглядача*, зокрема, з його позою (поставою) та розкутістю.

Артист мислить споглядання як специфічний стан, наповнений милуванням, ейфорією та м'язовою релаксацією (що підтверджується, наприклад, атмосферою картини Ежена де Блааса «Споглядання». Для споглядання характерні особливі положення тіла та витончені рухи. Обов'язкові предмети богемно-творчої обстави та звернення до традицій «розслабленого» артистичного побуту: так, А. Онеггер розповідає, що під час творчого акту він поводить як справжній ледар, сибарит, що насолоджується життям; митці всіх часів зізнаються, що ідеї до них приходять на прогулянці, на лоні природи, у стані безтурботності чи навіть під час сну.

У роботі [1] богемність трактується як спроба артиста (часто невдала) долучитися до ненасильницького способу життя, стану легкої творчої плідності, органіки та гедонізму. Але цією здатністю переважно володіють зрілі художники, які вміють цілеспрямовану діяльність (часом енергійну та обов'язково довгострокову) – поєднувати з індивідуальною нормою комфортного самопримушення.

У такому контексті творення постає як вишукана насолода, тут віддаляються на другий план «муки творчості» і ми бачимо лише

автора-тріумфатора, якому аплодує захоплена публіка. І такий погляд добре поєднується з ідеями А. Пуанкаре та інших дослідників, які поділяють творчий процес на різні етапи [7]. На одних стадіях ретельний розум енергійно і планомірно спрямований на розв'язання проблеми, сувору перевірку гіпотез (етап «мук творчості»); на іншому – проблема якби «сама» пропонує свої рішення в ході тимчасового відволікання уваги від свідомого пошуку, або протягом ряду специфічних евристичних станів. Зауважимо, що у мистецтві популярні ніцшеанські метафори, що описують подібні творчі етапи: це діонісійське сп'яніння, що веде до екстазу, осяяння, а також аполлонічний сон-ілюзія, що породжує красу, очищену від недосконалостей реального життя.

Також моменти ейфорії приходить і в життя того, хто сприймає твір мистецтва: його увага спрямована на «шанобливе спостереження» (користуючись виразом Гете), що є умовою формування первинного контуру художнього образу твору та подальшого його осмислення (етап насолоди, пестоців, спозирання, захоплення красою, яка сприймається відразу, лежить «на поверхні»). Вже на цій першій щаблі можна углядіти захопленість естетикою фарб, натхненність величчю або витонченістю картин, розмаїттю тембрів, колориту звучності, у результаті чого слухач може пережити колосальне захоплення, естетичне потрясіння, ейфорію. Але набагато більшого досягне той слухач, який втратить час на аналіз твору і відкриє глибини, недоступні первісному спостереженню. Для цього він повинен співвіднести те, що він безпосередньо чує «тут і зараз» з інформацією про автора та історичну епоху, про форму та жанр твору; також треба ознайомитись з його трактуваннями, тобто, здійснити раціонально-дослідницьку роботу, але цей процес є не поверхневий, а ретельний та копіткий, й починається він вже після споглядання.

Далі, гедонізм художньої творчості (і споглядання, як її частини) тісно пов'язаний із культом тілесності, що присутній у мистецтвах. Як було зазначено вище, важливою умовою споглядання твору, відповідно до

канонів мистецтва, стає комфортна поза того, хто сприймає. Приходячи на концерт, ми неодмінно знаходимо ряди крісел зі зручними підлокітниками, завдяки яким можна розвантажити власне тіло та досягнути фізичного комфорту. Самим виконавцям теж наказані особливі пози, які регламентують стандарти постановки виконавського апарату, тіла та рук. Їхні рухи специфічні: махи диригента закруглені, оскільки тільки такі жести дозволять маестро витримати багатогодинне сценічне навантаження; танцюристи роками тренують тіло, домагаючись максимальної видимої легкості та витонченості па; молодих акторів «заново» вчать ходити та керувати власним тілом на заняттях зі сценічного руху.

Тонкості цієї біомеханіки пояснюються теорією рівнів побудови руху М. Бернштейна та розглянуті у низці робіт [2; 3]. Учасники експерименту, що проводиться у творчих ВНЗ Харкова, трактують споглядання як стан тонічної спроможності, набутої внаслідок раціонального розміщення тіла у просторі. Воно виникає як результат гарної роботи рівнів А і В управління рухами за Бернштейном. Такий стан ще називають «паріння» – у формулюванні Ф. Александера, видатного майстра сцени та тренера зі сценічного руху, популярного в англomовному театрі. Звертаючись до практичної психології, відзначимо, що існує погляд, за яким такий стан може бути викликаний десенсибілізацією.

Підбиваючи підсумки, відзначимо, що художня творчість митців наповнена спогляданням, тобто цілісним чуттєво-інтуїтивним осягненням предмета, який часом супроводжується особливими станами свідомості: натхненням, екстазом, шаленством, захопленням; також у театральном-концертному залі відбувається процес споглядання-сприйняття, який за сприятливих умов вінчається катарсисом, осяянням чи просто зміною настрою, суттєвим коригуванням (хоч на певний час) ціннісних орієнтирів та життєвої позиції слухача, глядача (пор.: «... В човні дівчина пісню співає, а козак чує – серденько мре...»).

Важливими умовами цих творчих трансформацій образів, понять, суб'єктивних орієнтирів та станів стають: поза артиста, характер його рухів, а також його націленість на непримушеність творчого процесу та гедоністичність – при збереженні індивідуальної норми вольової активності та цілеспрямованості зусиль у діяльності.

Предметом окремого дослідження є вивчення відмінностей між художнім сприйняттям і спогляданням. Поки зупинимося на констатації спорідненості цих процесів і, припущенні: споглядання гедоністичніше і більш відсторонене, ніж сприйняття, яке в психології мистецтва часто трактується як вбачання художнього сенсу у звуках, фарбах, пластиці танцюристів, театральній дії тощо.

Перспективними видаються спроби пояснити тонкі «поза межні» благосні стани відомими в психології теоріями. Зокрема, за результатами експерименту авторів, умовою споглядання стає опановування власними тонічними відчуттями, механізми роботи яких вивчені в роботах Бернштейна. Тобто, не обов'язково говорити про «потoki енергії» та «прани» для того, щоб схарактеризувати приємні тонічні переживання, що дарують приплив сил.

Література

1. Вороніна Г. Л., Воропаєв Є. П. Артистична богема: психолого-педагогічні аспекти ціннісних орієнтирів спільноти // Імідж сучасного педагога. 2022. № 3 (204), С. 95–99.
2. Воропаєв Є. П. Психолого-педагогічний експеримент у творчих ВНЗ Харкова: попередні висновки // Раціогуманістичні студії [збірник тез наукових доповідей методологічного семінару, присвяченого 47-р. лабораторії методології і теорії психології...] / Відп. ред. В. Л. Зливков; укладач С. О. Лукомська. Київ: Інститут психології імені Г. С. Костюка НАПН України, 2020. С. 15–19.

3. Воропаєв Є. П. Споглядально-медитативна практика в артистичній діяльності: експеримент у Харківському національному університеті мистецтв // [збірник наукових статей за матеріалами круглого столу 30 травня 2019 р.] / за ред. В. Л. Зливков, О. В. Завгородня, Лукомська С. О., Котух О. В. / за гол. ред. Зливкова В. Л. – К., 2019. С. 11–20.

4. Моляко В. А. Психологія рішення школярами творчих задач. К. : Рад. школа, 1983. 94 с.

5. Роменець В. А. Психологія творчості. К. : Вища школа, 1971. 245 с.

6. Споглядання. URL:
<https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A1%D0%BF%D0%BE%D0%B3%D0%BB%D1%8F%D0%B4%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D1%8F&oldid=35048097> (дата звернення: 17.07.2024).

7. Творчість. URL:
<https://uk.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%87%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C&oldid=42668473> (дата звернення: 17.07.2024).

8. Maslow A. H. The Farther Reaches of Human Nature. Harmondsworth : Penguin, 1971. 432 p.

Проблеми взаємин «душі» та «тіла» в артистичній діяльності

У запропонованій роботі розглянуто психофізіологічні механізми, які є недостатньо вивченими у сучасній педагогіці мистецтв. Демонструється, що правильне засвоєння учнями виконавських прийомів або оволодіння художнім твором внаслідок старанності, сліпого наслідування керівнику чи механічному копіюванню його емоційності та пластики – часто не супроводжується адекватним сценічним станом виконавця. І навпаки, глибокі та щирі індивідуальні переживання дітей на сцені можуть залишитися незрозумілими глядачеві, оскільки не призводять до відповідних виразних рухів молодих артистів. Тобто психофізична взаємодія «душі» та «тіла» для виконавця стає окремим сценічним завданням, яке потрібно усвідомлювати та знати як його вирішувати, а художній образ, який має бути донесений до слухача, глядача часто губиться у педагогічному процесі: турботах про постанову рук, зубрінні тексту та наслідуванні керівника.

Результат такого стану справ – примітивізація художнього рівня роботи колективу, орієнтація на похвали та перемоги на різноманітних конкурсах, «зоряна хвороба» дітей та керівників, а також профанація першорядних цілей і завдань педагогіки мистецтва та художньої творчості.

Виходячи з окресленої проблеми, в цій статті буде намічено шляхи виправлення небажаних тенденцій, запропоновано етапи проникнення в задум твору, уточнено більш продуктивні способи артистичної самореалізації на сцені, які мають привести юних артистів до сценічного успіху.

Митці часто скаржаться: який, однак, примхливий процес втілення художнього образу у життя і наскільки далекий його матеріалізований зліпок, тобто, художній твір, від задуму, нав'язаного натхненням автора. Здається, що у художній творчості дистанція між психічним і фізичним настільки велика, а їх зв'язок настільки складний, що часом руйнується звична у житті відповідність психічних процесів фізіологічним. В ідеомоторному акті уявлення людини про дію породжує реальну дію (захотілося взяти телефона – і рука начебто сама його взяла), а завданий тілу біль переживається як реальне страждання. Але у сценічній практиці часом доходить до курйозів: контрабасист з однойменного оповідання Патріка Зюскінда зізнається, що найгострішим *свідомим* бажанням оркестрантів може бути не втілення задуму автора, а демонстрація непокору диригенту. Саме це ми бачимо й у фільмі Федеріко Фелліні «Репетиція оркестру», де музиканти навмисне шкодять маестро. А оркестрант зі старої чеської кінокартини Борживоя Земана «Примара замку Моррісвіль» взагалі всю виставу читає кримінальний роман (дія детектива відбувається паралельно з виконанням опери у театрі).

Отже, художній ефект створюється не завдяки усвідомленим зусиллям музикантів, а всупереч їм, через деякий професійний автоматизм, так би мовити, за звичкою. Захоплення слухачів, які придбали квиток на виставу і в такому виконанні вбачають очікуваний ними художній сенс та насолоду – не резонують із переживаннями самих виконавців, яких у цій ситуації можна порівняти з живою грамплатівкою. Психофізичний зв'язок між рухом, звуком й адекватним переживанням в оркестрантів не встановлений, хоча слухач цього не знає: він чує натхненні звуки та розчинений у магії мистецтва.

Відомо також, що таємний (а часом і надто явний) мотив багатьох виконавців – здобути оплески публіки. Що не заважає їм «паралельно» втілювати й глибокі сенси, закладені у творі, всупереч тому, що обидві мотивації буквально розривають його на частини, оскільки вони

знаходяться в опозиції. З одного боку, треба розчинити себе, перетворитися на ліричного героя, запропонованого автором, а з іншого, – щогодини нетерпляче перевіряти: чи достатньо публіка закохана в «я» виконавця, чи буде достатньо квітів та оплесків? Про це, зокрема, говорить британський психолог, актор та режисер Гленн Вільсон [2, с. 331]. Крім того, цей дослідник, розкриваючи професійні таємниці митців, стверджує, що *розрив між дією і художнім змістом, яке вона виражає, є одним із фундаментальних принципів сценічної діяльності!* Пояснюється це просто: якби актор щовечора протягом багатьох років відчував усі пристрасті Отелло повною мірою, то така напруга просто вбила б його. Щирість переживання доречна раз-другий на стадії читання ролі та на першій репетиції, стверджує вчений. А на момент прем'єри актор досягає здатності майже холонокровно наслідувати продуманій манері виконання, не вживаючись у почуття, що супроводжують трагедію [там же, с. 117].

Для кращого розуміння взаємозв'язку технічних та художніх аспектів художньої творчості, проаналізуємо рядовий випадок, взятий із музичної педагогіки. Маестро, слухаючи незграбну гру учня, просить його: «Будь ласкавий, зроби так, щоб у твоєму виконанні було більше повітря та прозорості: адже цей твір передає тонкі почуття ліричного героя, зануреного у стани роздумів і світлої печалі». Учень грає знову, видно, що намагається зробити якнайкраще. Проте педагог морщить ся і вимовляє: «Педадь коротше, бас глибше, лівою рукою не гуркай, а в кінці фраз у мелодії не стріляй, як із рушниці!». Учень знову грає, після чого педагог задоволено зазначає: «Ось тепер добре».

Що ж сталося? Спочатку педагог запропонував реалізувати коротку формулу: «художній образ → безпосередньо його матеріальне втілення». Цей прийом добре працює із музичними учнями, емоційними, сугестивно обдарованими; вони легко перевтілюються, утримують канву ролі та логіку почуття. Так, мабуть, пише автор в стані осяяння – тут доречно згадати добре відомі роздуми М.В. Гоголя про сутність натхнення: письменник

стверджує, що свідомо вольова цілеспрямована робота по зосередженню на художній задачі, яку генерує якийсь «внутрішній фонтан» – рано чи пізно увінчається польотом фантазії, особливими станами свідомості, що неодмінно подарує безсмертні рядки. Вільсон також вважає, що сценічній творчості притаманна деяка одержимість, психолог називає цей стан «хунган»: актор не може вийти з-під впливу ролі, продовжуючи діяти відповідно до її логіки навіть після закінчення спектаклю. Цю ідею ефектно висловив Ніцше, стверджуючи, що творець – це «мундштук потойбічних імперативів», посередник, що пише «під диктування» надприродних сил. У вітчизняній психології подібні ідеї висловлюються теж часто; дослідники механізмів художньої творчості стверджують, що художник працює у зміненому стані свідомості, образи приходять до автора «з нізвідки» і немов самі лягають на папір.

Але ж повернемося до нашого невдалого учня, який не впорався з першим поставленим завданням: спонтанно втілити у звуках уявний образ, немов би співавтор цього твору. Тоді вчитель запропонував іншу схему: абстрагуючись від тонких та складних психологічних завдань, розв'язав виконавську задачу на механічному рівні, пропонуючи виконання деяких простих рухових завдань. Звичайно, виконання їх також вимагали від учня присутності свідомості, але якість психологічної складової тут зовсім інша. Успішні дії учня можна порівняти у цьому випадку із результатами дресури. Враховуючи, що музиканта виховують часом понад 15 років, можна зрозуміти сумний педагогічний жарт, що за цей час можна навіть ведмедя навчити музикуванню (або, скажімо, мавпу відомого дослідника приматів В. Келера). Але «не можна грати, як дресований птах, виконання має йти від душі» – стверджував Філіп Еммануїл Бах. Ймовірно, перекодування ідеального в матеріальне в такому випадку не відбулося, або якість цього перекодування не відповідає. Замість втілення у звуці художнього образу ми бачимо реалізацію покрокової інструкції, з чим міг би впоратися комп'ютер чи механічне фортепіано..

Намальовану картину корисно розглянути з погляду М. Бернштейна – автора відомої теорії рівнів організації рухів [1]. Припустимо, що у разі механічного виконання твору на сцені можна говорити про роботу в артиста рівня управління рухами «D», який, на думку вченого, зумовлює виникнення перших осмислених дій. Види рухів та дій цього рівня: самообслуговування у широкому розумінні, всі предметні, трудові та виробничі дії, а також спортивні ігри. Підкреслимо: балерина, що танцює, перебуває на більш високому рівні організації руху. На відміну від спортсменки, що майстерно виконує, можливо, ті самі рухи, артистка, паралельно з цим, *ще й втілює художній образ*, тобто її пластика передає складний і мінливий внутрішній світ героїні – Кармен, Одетти, Коппелії... Бернштейн вважав, що дії, які ґрунтуються на образному мисленні та пов'язані з розумінням мови, письмовим та усним висловлюванням своїх думок керуються з рівня управління рухами «E». На думку вченого, це не один, а, можливо, кілька різних рівнів психофізичної діяльності. Здається, саме цього поверху управління не вистачало учневі із запропонованого вище шкільного прикладу.

Цю проблему по-своєму бачив Дені Дідро, розмежовуючи у своєму «Парадоксі про актора» гру обдуману, яка спирається на знання природи людини та інтуїтивну гру «нутром», у якій багато спонтанності, але мало продуманості: «Влада над нами належить не тому, хто в екстазі, у нестямі: ця влада – привілей того, хто володіє собою» [3]. Як ми пам'ятаємо, вище розгорнуто і протилежний погляд: дослідники наполягають на участі у творчому процесі художника саме інтуїтивного, несвідомого, екстатичного. Як же узгодити ці погляди?

Здається, найбільш збалансовану позицію можна побачити у листуванні Гоголя. Аналізуючи свою роботу над «Мертвими душами», письменник говорить, що більшість сцен вимагає лише міркування; коли ж він доходить до сцени, яка вимагає натхнення, він чекає на нього або пропускає цю сцену – такий спосіб роботи доводить свою

результативність. Іншими словами, деякі епізоди створюються за допомогою техніки, в опорі на відомі закономірності, канони творчості; але деякі вимагають від автора несамовитості чи зміненого стану свідомості.

У театральній творчості також можна виділити два підходи, що протистоять і одночасно доповнюють одне одного. Вільсон визначає їх як художній та технічний (у вітчизняній літературі – «театр переживання» та «театр уявлення»). Основна відмінність між цими двома школами виконавської майстерності полягає в тому, чи грає актор «зсередини – назовні» або «зовні – всередину», тобто «вживається» він у роль або досягає здатності майже холонокровно слідувати продуманій манері виконання. В результаті, «Якщо актор здатний прикинутися щирим – він досяг професійної майстерності» [2, с. 111]. Сполучення цих двох протилежних підходів, мабуть, є шляхом подолання недоліків нашого «механічного» учня, оскільки у такому разі він стає одночасно і своїм власним учителем («маестро», викладачем у нашому прикладі) і старанним виконавцем його побажань, десь спираючись на живе почуття та імпрровізацію, а десь – на математичний розрахунок та пам'ять чітко вивчених рухів.

Повернімося до гри «нутром», описаної Дідро. Мабуть, тут виконавець знаходиться на рівні керування рухами «Е» за Бернштейном. Діяльність цього рівня координується сенсами, які об'єднані не предметами, а абстрактним завданням чи задумом. Але при цьому планомірність та продуманість, професійна відточеність рухів, характерна для рівнів «А», «В», «С» та «D» керування діями, можуть загубитися: «Не чекайте від них жодної цілісності; гра їх то сильна, то слабка, то гаряча, то холодна, то плоска, то висока. Завтра вони провалять епізод, в якому сяяли сьогодні, зате вони розквітають там, де провалилися напередодні» [3]. Це може означати: така гра слабо спирається на «фони» (автоматизми) з нижчих рівнів управління рухами, описаними Бернштейном – «А», «В», «С» (у рамках невеликої статті ми широко не пояснюємо функції цих

рівнів. Обмежимося тим, що вони цілком належать до фізіологічних механізмів людини і являють собою архаїчні утворення, споріднені з механізмами тварин царства риб, земноводних, ссавців). Мабуть, саме тут ми стикаємося з тією невідповідністю між психічною і фізичною царинами, про що йшлося в перших рядках запропонованої статті: складний образ не завжди «сам» знайде своє вираження у пластиці. Про це ж говорить Вільсон: «слуховий образ, за який так борються деякі музиканти-педагоги, будучи продуктом вищих органів психіки, не може сам по собі привести до найточніших виконавчих рухів, оскільки він спрямовує, головним чином, смисловий бік і не може відповідати за тонкі цілеспрямовані рухи» [2, с. 53].

Підсумки

Можна стверджувати, що взаємозв'язок між психічним та фізичним, «душею» та «тілом» у художника-митця, як у наймолодшого, так і у видатного, може здійснюватися по-різному. На перших етапах навчання ми бачимо *школярську гру*: старанний учень, не вміючи вкласти у свою інтерпретацію художній зміст, сенс, задуманий автором – виконує та контролює свідомістю дії, які слухачі, проте, іноді можуть трактувати як адекватне виконання твору. При цьому рівні керування рухами, що лежать вище за рівень «D» (по Бернштейну), «відключені» у такого музиканта, або їхня присутність недостатня. Грає «дресований птах» (за Ф.Е. Бахом). У крайніх випадках, коли виконавець грає автоматично й при цьому ще читає книжку (розмовляє, дивиться телевізор, смалить...), можна стверджувати, що таке виконання описується формулою: фізичний стимул → фізична реакція, тобто «бачу нотний запис – механічно натискаю на клавішу», «бачу поетичний текст – автоматично читаю» (або, користуючись комп'ютерною лексикою: працює запрограмований секвенсор, несвідомий пристрій, що точно відтворює всі вказівки програміста). Це опускає «з

небес на землю» деякі зразки артистичної діяльності та вказує, зокрема, на недоліки педагогіки мистецтв.

Наступний різновид взаємозв'язку назвемо *аматорським*. Рівень «Е» (по Бернштейну) вже керує інтерпретацією, яка, однак, розгортається як художньо незріле, примхливе і мінливе дійство, схильне до раптових провалів і зльотів. Причини цього – недостатня розвиненість у музиканта уяви, емоційності, також не достатня поінформованість щодо задуму автора твору. Можливо, виконавець при цьому уявляє, що сценічна самореалізація – це демонстрація «розхристаного серця», примхливих почуттів та мінливих мотивів; тобто самовираз, не пов'язаний із задумом автора, який, на відміну від невміхи-інтерпретатора, є визначним діячем людської культури, і кожна нота (слово, жест, лінія) у його творі детермінована загальним масштабним задумом.

В рамках окремої роботи буде цікаво розглянути такий творчий процес, що, мабуть, перевершує недоліки цього «аматорського» рівня, хоч і схожий на нього: *натхненний художник у стані несамовитості створює новий твір*. Перемінливість такого процесу походить від новизни створюваного «тут і зараз» твору. Можливо, доречно буде припустити існування рівнів (за Бернштейном), що лежать вище за рівень «Е» і характеризують управління рухом у змінених станах свідомості (екстаз, наснагу, творча одержимість, шаленство).

І останній (в рамках нашого розгляду) різновид зв'язку між психічним та фізичним у художника-митця: *зрілий майстер, професіонал* грає керуючись розумом, вивченням людської природи, невпинним наслідуванням ідеального образу, уявою, пам'яттю. Вся його діяльність розрахована, вивчена, впорядкована у його голові й тому завжди буде досконалою. Говорячи метафорично, у такого творця «сльози ллються з мозку» (Дідро). Його гра керується складними ідеальними об'єктами з рівня керування рухами «Е» за Бернштейном; в той самий час, майстерність такого митця ґрунтується на володінні «фонами» з поверхів,

що лежать нижче і своїми автоматизмами забезпечують адекватне і спонтанне «переведення» нематеріальної інформації (художнього образу) – в матеріальну: жест, звук, рух, виразно вимовлене слово..

Підкреслимо, що цей ідеал, часто недосяжний для учасників навчальних закладів естетичного спрямування (насправді, також і для майбутніх професіоналів зі шкіл мистецтв та училищ) – обов'язково має бути присутнім як орієнтир педагогічної діяльності. Оскільки, якщо ставити інші, простіші й легко досяжні цілі, то й результати будуть примітивними. Вважаю, що ці орієнтири є конкретизацією цілей та завдань, сформульованих у державних законах України Про позашкільну освіту, де, зокрема, зазначено, що додаткова освіта може здійснюватися в рамках:

1. художньо-естетичного спрямування, який забезпечує розвиток творчих здібностей, обдарувань та отримання вихованцями, учнями та слухачами практичних навичок, опановування знаннями у сфері вітчизняної та світової культури та мистецтва;

2. художній, який забезпечує набуття здобувачами спеціальних художніх виконавчих компетенцій у процесі активної творчої діяльності [Детальніше: https://urst.com.ua/ru/o_vneshkolnom_obrazovanii/st-15].

Тобто, саме творча діяльність, а не механічне повторення вказівок викладача є пріоритетом позашкільної освіти. Адже шлях художника, навіть самодіяльного – це завжди імпровізація, пошук нових форм та смислів, гонитва за натхненням. Багаторічний досвід роботи в позашкільних закладах показує, що автодидакт-аматор, випускник художніх гуртків може бути більшою мірою творцем, ніж його побратим – професійний артист, пов'язаний необхідністю заробляти своїм ремеслом (навіть не мистецтвом) «на життя» і нерідко розчарований у своїй професії.

І підкреслимо останнє: важливим наслідком зі сказаного є те, що *використання виконавцем різних варіантів психофізичної взаємодії є проблемою вибору самого виконавця, тобто викладач та учень самі*

визначають, на який «поверх» художньої діяльності орієнтуватися. Звичайно ж, ця орієнтація багато в чому визначає результати навчання.

Список використаних джерел

1. Loosch E. & Talis V. (Eds): Feigenberg I.M.: «Nikolai Bernstein. From Reflex to the Model of the Future», Berlin: LIT 2014. — 272 S.
2. Wilson, Glenn. The psychology of the performing arts. New York : St. Martin's, January 1, 1985. 180 p.
3. Дені Дідро. Парадокс про актора. Київ: Мистецтво. 1966. 148 с.

Український музичний фольклор як джерело сучасної педагогіки

Матеріали глави мають відношення до наступних тем програми навчальної дисципліни «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті»:

- Тема 1. Професійне та етичне у вихованні служителя муз: цінності, на яких ґрунтується спроможність музиканта. Роль традиційної української культури у ціннісних орієнтирах сучасної національної педагогіки
- Технології діагностики та розвитку музикальних здібностей. Педагогічні умови розвитку музикальності майбутнього музиканта-інструменталіста.

Добре відомо, що є народна музична педагогіка. Результативність її, мабуть, була високою, про що можна судити з розповідей старшого покоління: ще мені вдалося бачити, як у селі, після трудового дня жінки збиралися та співали багатоголосні пісні, а на святах обходилися без дискотеки, бо досить було баяніста (село Коханівка Кегичівського району, 60-ті, 70-ті роки минулого століття). Вивчення прийомів цієї педагогіки – джерело збагачення методів роботи професійних навчальних закладів.

Крім того, фольклор – це та опора, яка дозволяє нам залишатися собою. Минуле століття пройшло під знаком експансії джазу та рок-музики, і слід визнати, що якість цих напрямків була гарною: сьогодні можна сміливо говорити, що ця музика стала новою класикою (ми не обговорюємо тут складні стосунки цих напрямків з академічною музикою, яка сама претендує на звання «класика»). Але захоплюючись мистецтвом закордонних митців, ми виробили поблажливе ставлення до своєї власної традиційної української культури, що безумовно є дорогою в нікуди.

Тому сьогодні повернення та вивчення традиції стає найбільш актуальною й сучасною педагогічною технологією. Мають створюватися нові й нові підручники для музичних шкіл, які наповнені нашою народною музикою; слід звертати більше уваги творам вітчизняних авторів, та, зрозуміло, постаратися обійтися без перегинів і не заперечувати всього цінного, що створило людство.

Віра Осадча

Проблеми збереження і творчого втілення слобожанського музичного фольклору

Сучасні умови побутування традиції на селі, поширення «кічу» та напливових творів, а насамперед культурно-мистецький стереотип сприйняття пісенних творів на фольклорному ґрунті як розважальної музики викликати до життя рух виконавського фольклоризму у міському середовищі, зумовили популярність творчості автентичних аматорських колективів на селі. Новий підхід до подання фольклорного матеріалу обов'язково залучає його історико-культурне сприйняття, інтерес до «серйозних» жанрів фольклору, зокрема відображення виконавського стилю самобутньої регіональної традиції.

Розгляд етномузикологічних досліджень, науково-методичних видань, репертуарних публікацій дозволяє стверджувати, що нині провідним принципом озвучення народної пісні є регіональна самобутність, яка залежить від умов побутування репрезентативних форм і реалізації складових виконавського стилю. Враховується інтровертність виконавської спрямованості, реалії полістадіального розвитку народної пісенності, такі як певна динаміка розвитку жанрової системи – стильове

домінування пісенної лірики, наявність ознак кількох жанрів у одному творі (ефект «біжанровості»), використання жіночими фольклорними гуртами елементів чоловічої манери розспіву, реконструювання молодими за віком виконавцями гуртового звучання у переданні носіїв традиції похилого віку та інші. Над цими особливостями плідно попрацювали аматорські та дослідницько-виконавські гурти, які представляють напрямок виконавського фольклоризму, на Харківщині це «Муравський шлях» Харківського обласного центру народної творчості, а також гурт російської пісні «Талиця» Червонозаводського центру культури м. Харкова. Інша справа – розробити на основі їх досвіду систему професійного навчання. Мистецькі навчальні заклади Харкова мають 40-річний досвід цієї справи.

Потреби часу викликали відповідні зміни у принципах і методах професійної музичної освіти, зокрема створення концепції та навчально-методичного забезпечення спеціалізації «народний спів». Цю роботу ось вже протягом 10 років здійснює кафедра українського народного співу та музичного фольклору Харківської державної академії культури, якій нині виповнюється 20 років.

Кафедру українського народного співу та музичного фольклору створено у 1991 р. на базі секції народного хору кафедри хорового диригування ХДІК. Першим завідувачем кафедри був заслужений діяч мистецтв, головний диригент Харківського академічного театру опери та балету Я.А. Скибинський. Створенню кафедри передувала багаторічна організаційно-творча діяльність видатних педагогів-музикантів Харкова. З 1979 по 1980 рр. учнівським народним хором секції кафедри хорового диригування керував заслужений працівник культури В.М. Шипков, з 1980 по 1997 – ст. викл. кафедри М.М. Когутич. З часу заснування кафедра українського народного співу та музичного фольклору готувала керівників самодіяльних народних хорів та фольклорних ансамблів.

Також перспективний напрям мистецького подання автентичної пісенної традиції репрезентував фольклорний ансамбль «Горлиця» під

керівництвом кандидата мистецтвознавства, доц. А.В. Гуріної. У 1994 р. він здобув звання лауреата Всеукраїнського конкурсу учнівських фольклорних колективів.

З 1991 по 1993 рр. кафедрою завідував кандидат мистецтвознавства, композитор, учений-етномузиколог, професор І.С. Польський. До роботи на кафедрі були залучені повідні фахівці міста, серед яких В.М. Осадча, Ю.Б. Алжнєв, О.В. Чернікін, В.Т. Дмитренко. У січні 1992 року відбувся перший звітний концерт народного хору та фольклорних ансамблів кафедри. Уже в перші роки існування кафедри народний хор представляв художні колективи ХДАК у міських концертах, різноманітних заходах Академії.

У 1992 р. при кафедрі було створено лабораторію фольклору та етнографії Слобідської України. Ініціатива і розробка науково-творчого профілю Лабораторії фольклору належать видатному досліднику східнослов'янського фольклору І.С. Польському при підтримці декана факультету, харківського історика В.З. Фрадкіна. Певних зусиль до формування й опису фольклорних фондів текстів та фотоматеріалів Лабораторії надали завідувачу В.М. Осадчій (1992-1996 рр.) та Н.В. Харченко (з 1996 року). Пісні та обряди Слобожанщини записані під час студентських фольклорних експедицій під керівництвом викладачів кафедри. З урахуванням досвіду роботи зі знавцями усної пісенно-обрядової культури були розроблені програми фольклорної практики. Матеріали фольклорних експедицій під час практики стали основою для формування фольклорно-етнографічних фондів лабораторії фольклору. Туди увійшли експедиційні матеріали доц. В.М. Осадчої, доц. А.В. Гуріної, ст. викл. (на той час – студентки кафедри) І.В. Щербіни, М.М. Когутича, викладачів А.В. Кулик, О.А. Шишкіної. Нині у лабораторії зберігаються та обробляються унікальні фонди первинних записів. Основний фонд аудіозаписів налічує 38 одиниць схову, це 1036 зразків пісень, награвань, інформацій про звичаї та обряди, також 50 касет

допоміжного фонду: копії студійних записів колективів-репрезентантів, а також міжнародних фестивалів та телепрограм за участю колективів кафедри. Фонди лабораторії активно опрацьовуються не тільки в навчальних та творчих програмах. Ними постійно користуються режисери, хормейстери, музиканти — виконавці інших кафедр факультету музичного мистецтва та театального, хореографічного факультетів Академії. З 2011 року лабораторію підпорядковано факультету музичного мистецтва ХДАК.

Творчо-виконавська специфіка навчального процесу наклала своєрідний відбиток на спрямованість збирання та вивчення фольклору викладачами й студентами Харківської державної академії культури. Під час фольклорних експедицій вивчається переважно пісенна культура окремих сіл, які мають автентичні виконавські осередки, а також ареали активного або активізованого побутування звичаєво-обрядової культури. У 1992-1996 рр. під керівництвом Осадчої В.М. за участю викладачів кафедри українського народного співу та музичного фольклору були обстежені пісенно-виконавські осередки центральних, північних та північно-східних районів Харківщини, зокрема репертуар відомих виконавських гуртів сіл Піски Радківські та Чернещина Борівського району, Шарівка та Очеретове Валківського району, Одноробівка та Писарівка Золочівського району; автентичних гуртів «Журавка» з Нової Водолаги, «Берізка» з Гетьманівки Шевченківського району. Також маршрутні виїзди 1990-1993 рр. у Нововодолазький, Великобурлуцький, Куп'янський райони проходили під керівництвом викладачів кафедри А.В. Гуріної, М.М. Когутича, А.В. Кулик. Осередки звичаєво-обрядової культури вивчалися у 1992-1996 рр. в межах етнографічної практики спеціалізації «організатори обрядової та святкової діяльності» по селах Валківського, Дергачівського, Золочівського, Первомайського, Ізюмського, Харківського, Шевченківського районів. Основні принципи збирацької діяльності згідно з програмними вимогами: комплексність, орієнтація на подальше творче втілення традиції, практичний вихід з проведених

обстежень. Вони були визначені й втілювалися згідно з науково-дослідницькою темою кафедри українського народного співу і музичного фольклору «Музичний фольклор Слобожанщини» (1993-1998). На фондах лабораторії фольклору базується навчально-методичне і репертуарне забезпечення курсів та практикумів кафедри. Нарешті, загальноновизнаним є вагоме наукове значення цього первинного зібрання фоно-, текстових документів і предметів матеріальної культури нашого краю. Наукове і методичне значення лабораторії фольклору поруч з іншими напрямками створює ХДАК імідж не тільки навчального, але й науково-дослідного закладу.

З 1993 по 2001 рр. кафедру очолював відомий концертний виконавець і педагог доц. О. І. Дроботай. За ці роки на кафедрі був сформований колектив провідних фахівців народного напрямку, до якого увійшли й колишні студенти кафедри – О. А. Шишкіна, І. В. Щербіна. Значно підвищився виконавський рівень народного хору, з'явилися нові творчі колективи, серед яких фольклорні ансамблі «Гільце» (кер. В.М. Осадча), «Любисток» (кер. О.А. Шишкіна), чоловічий квартет (кер. – викл. В.Я. Марчак). Харкову були представлені звітні виступи творчих колективів кафедри, фольклорний концерт «Оживлені скарби» за участю фольклорних колективів міста та області, фольклорних ансамблів кафедри (грудень 1994 р.).

Під керівництвом І.С. Польського, О.І. Дроботая у період з 1991 по 2001 рр. кафедрою успішно засвоєна спеціалізація «народний хор», значно підвищився її науковий ценз. У 2000-2001 рр. викладачами В.М. Осадчою, І.В. Щербиною та А.В. Гуріною захищені кандидатські дисертації, чим підведені підсумки розробки наукової теми кафедри «Музичний фольклор Слобожанщини». Творчі колективи кафедри гідно представляли свій мистецький напрям як в заходах ХДАК, так і на концертних майданчиках міста, взяли участь у виїзних концертах Академії в м. Києві (виступи в

Національній філармонії, 1997, 2000), Сумах (виступи в Вищому училищі культури та мистецтв, 1999)

З 2001 р. кафедру очолила Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, доц. В.М. Осадча. Під її керівництвом кафедра працює над засвоєнням нової спеціальності «музичне мистецтво» і вищим, фаховим рівнем мистецького втілення традиційної співацької культури України в межах спеціалізації «народний спів». Для підготовки фахівців нового гатунку розроблено навчально-методичне забезпечення, оновлений викладацький склад. Нині на кафедрі працюють визначні фахівці – відомі в Україні концертні виконавці народного напрямку, фольклористи, керівники відомих професійних і аматорських фольклористичних колективів. Серед них лауреати національних конкурсів, премій та стипендій Харківської обласної державної адміністрації, заслужені артистки України В.В. Осипенко, О.А. Шишкіна, викладачі Г.М. Бреславець, Ю.І. Карчова, кандидат мистецтвознавства доц. А.В. Гуріна. У 2002-2009 роках клас сольного співу вели відомі співаки міста: соліст ХАТОБу, театру народної музики України «Обереги», лауреат Всеукраїнського конкурсу В.Я. Марчак, соліст Харківської філармонії та театру народної музики України «Обереги», заслужений артист України М.І. Колодочка. Популярна концертна співачка, солістка Харківського академічного театру музичної комедії, заслужена артистка України, доц. кафедри В.Ф. Харитонova плідно працює над розробкою специфіки співу народного напрямку, вокальними концертними програмами за участі студентів та випускників класу сольного співу. Серед них Заслужена артистка України, солістка Донецького академічного ансамблю пісні й танцю «Донбас» В. Струкова, лауреати всеукраїнських конкурсів В.Ткач, О. Тарнопольська, К.Фоменко, Т. Гончарова.

Навчально-виховна робота на кафедрі тісно пов'язана із творчо-виконавською. Викладачі кафедри плідно працюють з творчими учнівськими колективами: зав. кафедри В.М. Осадча з гуртом «Гільце»

(1996-2008), викл. Г.М. Бреславець – гуртом «Фарби» та тріо «Барви», доц.. О.А. Шишкіна – гуртом «Лада», доц. А.В. Гуріна с гуртом «Горлиця»(1992-2004) викл. А.В.Кулік – ансамблем «Купалочка» (1991-1995), ст. викл. П.Г. Сміюха – художній керівник і диригент учнівського українського хору кафедри, ансамблю «Традиція»(1991-2010). Колективи та студенти кафедри здобули звання лауреатів та дипломантів Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів та фестивалів. Це зокрема конкурси «Перлини сезону», «Нові імена України»(1999), «Екофольк-1999» у м. Харкові, «Мистецьке березілля» (м. Київ, 2000). серед лауреатів гурти «Горлиця» «Гільце», «Фарби», «Лада». Студенти класів сольного співу викл. Бреславець Г.М., Карчової Ю.І., серед яких Христина Воловик, Катерина Усик, Вікторія Розторгуєва, Лідія Карпук – переможці всеукраїнських та міжнародних конкурсів: «Червона рута» (1997-2010), «З народних джерел» (м. Рівне, 2005-2009), конкурсу фольклорного солоспіву в межах Міжнародного фестивалю традиційної народної культури «Покуть»(1996-2010). Вони перемагають на міжнародних фольклорних та мистецьких фестивалях, серед яких «Червона рута»(1997-2010), «Найстаріші пісні Європи» в м. Люблін, Польща (2001), конкурсах «Золота колиска» (Ялта, 2004-2005) «Аплодисменти» (2002), «Золота нотка» (Дніпропетровськ, 2008). «Дельфійські ігри» (Київ, 2010), «Самородки-2010» у м. Севастополі. 12 студентів та викладачів кафедри стали переможцями у Всеукраїнському конкурсі молодих виконавців «Слобожанський вернісаж», який проводиться ХДАК (2004-2010).

13 листопада 2002 р. відбувся перший звітний концерт кафедри за новою спеціальністю. В лютому та квітні 2003 року – перші сольні концерти студентів які представили харків'янам класи сольного співу М.І. Колодочки, викл. Г.М. Бреславець, О.А. Шишкіної. І нині викладачі кафедри щорічно дають сольні концерти, організують виступи студентів класів сольного співу та вокального ансамблю, народного хору кафедри у залах Академії культури, Харківського академічного театру опери та балету

імені М.В. Лисенка, Українського культурного центру «Юність», Харківського обласного центру народної творчості, Центру культури Київського району м. Харкова. У 2010-2011 роках вокальні ансамблі та солісти кафедри здійснили творчі зустрічі зі студентами та викладачами Сумського училища культури й мистецтв, Лозівського училища культури. На державних іспитах вони виступають з сольною програмою, отримують фахові кваліфікації: «артист-вокаліст (соліст)», керівник ансамблю, викладач, виступають в професійних колективах як концертні виконавці.

Основні принципи роботи колективів кафедри ґрунтуються на комплексності у відношенні до пісенних джерел: поєднанні збирання матеріалу в польових умовах, транскрибуванні та аналізу стильових, зокрема виконавських особливостей твору з орієнтацією на подальше творче втілення традиції, згідно науково-дослідницької теми кафедри «Народнопісенне виконавство України: проблеми мистецького засвоєння». За 20 років існування кафедри в Харкові, в Україні та за її межами виступали 15 студентських гуртів, зокрема «Горлиця» (кер. доц. А.В. Гуріна), «Співаймо», «Гільце» (кер. зав. каф. Осадча В.М.) «Великдень» (кер. Засл. арт. України, ст. викл. В.В. Осипенко). Власний виконавський стиль подання та увага до автентичного звучання репертуару, що наслідується, характеризує виступи тріо «Барви» та гурту «Фарби» (кер. викл. Г.М. Бреславець), «Сварожичі», «Лада» (кер. доц. О.А. Шишкіна), ансамбль української пісні «Зорина», кер. викл. Ю.І. Карчова.

Творчо плідні форми співробітництва в харківському культурному середовищі притаманні системі: дитяча школа мистецтв – училище культури, музичне училище та ВНЗ із закладами культури міста й області. Заслужена артистка України доц. О.А. Шишкіна з 1998 р. керує фольклорним ансамблем Харківського училища культури «Слобожаночка», до фольклорних експедицій та конкурсів залучається викладач Лозівського училища культури Н.В. Марченко, керівник гурту «Чорнобривці», який працює над відтворенням традиції співу півдня Харківщини. Випускники

та студенти кафедри українського народного співу та музичного фольклору створили фольклорні гурти у музичних школах міста, серед яких «Веселка», «Птички» (ліцей мистецтв №4), «Посестри» (ліцей мистецтв №133), у музичних школах №3, 5,12, а також у міському, районних та обласному центрах дитячої та юнацької творчості. Провідний колектив – зразковий фольклорний ансамбль фольклорно-етнографічного центру районного центру дитячої та юнацької творчості смт. Нова Водолага «Вербиченька, керівники О.В. Коваль, Т.П. Коваль). Нині складається багатоступеневе – від музичної школи, училища до Академії культури – сходження до мистецтва народного співу, у якому поєднані підвищення виконавської техніки та своєрідність засвоєння, поступове наближення до завершеності фольклорного матеріалу.

Колективи й солістів кафедри запрошують до участі в міських концертах та святах, концертах-звітах митців Харківщини у м. Києві, в програмах обласного та Українського радіо, обласного телебачення, серед яких «Муравський шлях», «Трамвай», «Автограф на пам'ять», «Молодіжний канал», «Шкільний діалог», «7 студія», «Ранковий максимум». З 1992 р. викладачі, студенти та випускники кафедри складають основу вокальної групи та виступають як солісти унікального професійного колективу народного напрямку – Міського театру народної музики України «Обереги», естрадних та шоу-колективах «Ойра», »Радослав». Випускники кафедри успішно працюють в провідних професійних колективах України, зокрема, в Державному академічному народному хорі ім. Г. Верьовки, філармонійних колективах Донецька, Полтави, Дніпропетровська, Запоріжжя, в Харківському академічному театрі опери та балету імені М. В. Лисенка, Академічному театрі музичної комедії.

Протягом 20 років кафедрою на практиці втілюється сучасна концепція спеціалізації «народний спів», яка полягає в мистецькому узагальненні та індивідуалізації досягнень української співацької культури

усної традиції у популярних і перспективних концертно-виконавських формах. Це насамперед автентичний фольклор, сучасні форми його мистецького втілення: виконавський фольклоризм, модерн, фольк-рок, «country» тощо. Разом з тим оновлюються усталені, академічні форми – виконання обробок народних пісень, створених композиторами-класиками, сучасними майстрами вокально-хорового жанру української композиторської школи, зокрема, Є. Станковичем, Б. Алжнєвим, А. Гайденом, О. Чухраєм.

За десять років засвоєння спеціалізації «народний спів» кафедра підготувала 148 випускників. Нині на кафедрі навчаються 56 студентів, працюють 8 викладачів, з яких 6 мають наукові ступені та почесні звання, а молоді викладачі, випускники кафедри Г.М. Бреславець та Ю.І. Карчова – звання лауреатів міжнародних та всеукраїнських вокальних конкурсів. Також на кафедрі працюють високопрофесійні концертмейстери І.Г. Давидова, Л.Д. Хуртіна, Л.І. Потоцька, А.І. Піха. Під керівництвом Осадчої В.М. нині кафедра українського народного співу та музичного фольклору має достатній науковий та високий творчий потенціал для подальшого розвитку вокального мистецтва народного напрямку. Серед вокальних та хорових кафедр ВНЗ Лівобережної України це єдина кафедра, яка здійснює підготовку фахівців зі спеціалізації «народний спів», закладає основи та виробляє критерії професійного підходу до мистецького засвоєння традицій народного виконавства.

Використана література:

1. Осадча В. М., Польський І.С. Харківська державна академія культури як один із центрів вивчення фольклорного процесу на Слобожанщині [Текст] / В.М. Осадча, І.С. Польський // Культура України: Зб. наук. пр.- Х., 1999.- Вип. 5.- С. 200-206.

2. Осадча, В. М. І. С. Польський - фундатор кафедри українського народного співу та музичного фольклору [Текст] / В. М. Осадча // Харків у

контексті світової музичної культури: події та люди : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф., 3-4 квіт. 2008 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології. - Х., 2008. - С. 110-112.

3. Осадча, В. М. Харченко Н.В. Формування фондів лабораторії фольклору та етнографії Слобідської України Харківської державної академії культури [Текст] / В. М. Осадча, Н.В.Харченко// Культурологія та соціальні комунікації: матеріали міжнар. наук. конф., 18-19 листоп. 2010 р. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури, Акад. мистец. України, Ін-т культурології. - Х., 2008. - С. 212-216.

Про закономірності успадкування в музиці усної традиції

Нині пісенна культура усної традиції побутує переважно в формах фольклоризму. При цьому варіативно відтворюється первинна звукова картина світу (І. Романюк): активізуються на рівні світогляду та спадкової пам'яті звукові образи, лінії функціональностей, відновлюються системні взаємодії. При цьому потік явищ, дотичних до фольклоризму, доповнює та розквітчує традиційний фольклор з його усталеними формами побутування, кодексом правил та заперечень під час відтворення.

Естетична домінанта сприйняття фольклорних текстів як творів (опусів) формує інерцію сприйняття. І як наслідок, нівелює ініціативу, внутрішній поштовх до їх озвучення – наспівування, сольного або колективного виконання у сучасного носія традиції та, навпаки (всупереч цьому) формує культурну ініціативу в учасника фольклористичного руху.

Дозволимо собі уявити знання о пісенній культурі усної традиції та уявлення про логіку її побутування як про своєрідну «культурну ноосферу», інформаційне поле свідомості (В. Буряк). Інформація має розсереджений характер, просто присутня в навколишньому просторі, – ніби всі пісню знають, але мало хто співає. Традицію співу рятує від зникнення гнучкість самого матеріалу, ідентичність зберігається і при зміні функції побутування.

Згідно з механізмом побутування фольклорної традиції кожне нове покоління приймає в себе ті чи інші звукообрази, засвоюючи їх *пасивно*. Але під час відтворення в більшості випадків функція тих чи інших творів зберігається, при чому це відбувається *несвідомо*, бо при цьому залучений сугестивний рівень мислення. Точніше, без концентрації свідомої уваги виконавця. Специфіка успадкування фольклорної традиції полягає в тому,

що функція як відповідність призначення пісні зберігається, коли її відтворюють поза обрядом, і навіть коли сакральний прошарок змісту пісні є втраченим.

При умові, що виконавці – не носії традиції, а фольклористичний гурт, задіється інформативний, навіть концептуальний рівень мислення, який не тільки зберігає, але і доповнює, актуалізує похідний.

Паралельно можна спостерігати процес зміни функції при успадкуванні сучасної усної традиції, коли фольклорні жанри, особливо обрядові, переходять до дитячого середовища виконання. В дитячій виконавській практиці домінує ігрове мислення (Г. Виноградов), і функція пісні або оповідального твору з обрядової переходить до ігрової. Набуває прав логіка залишкової, рудиментарної форми побутування (Л. Новикова). Дитяче середовище може вважатися своєрідним сховом обрядових пісень та оповідального фольклору як живої традиції виконання.

Еволюція усної професійної культури кобзарства, лірництва містить приклади розгалуження не тільки функцій, але і типів культурної діяльності. Під впливом ідеалів доби просвітництва і зародків естетики романтизму ще у XVIII ст. в українському музичному побуті відбулося розгалуження між носіями епічного співоцтва (К. Черемський) на кобзарів, лірників та бандуристів-виконавців. Кобзарі та лірники зберігають засади життєтворчості, цехову організацію побутування традиції епічного співоцтва, дотримуються філософських, морально-етичних та норм поведінки в суспільстві та між собою. Вони *свідомо* уявляють відносини «братчиків» не тільки як носіїв музично-поетичного спадку, але і як утаємнчених спадкоємців традицій, культури українського козацтва. Виконавці-бандуристи культивували концертні форми музикування: виступали в панських садибах, крім старосвітської бандури використовували для супроводу витончений за виразними можливостями торбан, значно розширювали репертуар. Тобто, в цьому випадку доречно говорити про зміну не тільки функції, але й типу культурної діяльності, що

впливає і на характер спадкоємності традицій українського епічного співочтва і є актуальним для сучасних культурних процесів.

Таким чином, фольклоризм в умовах сучасної культурної ситуації виступає не тільки як результат культурної діяльності, але і як процес звукотворчості, який спирається на інформативний та концептуальний рівні мислення. Живе виконання самобутньої регіональної фольклорної традиції як першопричина та основа її продуктивного відтворення на системному рівні призводить до успадкування традиції. При цьому якість фольклорного матеріалу та логіка збереження традиції дозволяють ідентифікувати нові форми його виконання зі зміною функції та різновиду культурної діяльності.

Відтворення регіональної фольклорної традиції міськими гуртами молоді

Збереження, вивчення нематеріальної культурної спадщини, аматорське та мистецьке оживлення кращих її зразків визначає актуальність і зміст фольклористичної діяльності в Україні. Це пропагування живого звучання фольклору у виконанні носіїв традиції, а також репрезентація регіонально самобутньої пісенності дитячими та молодіжними фольклористичними гуртами. Відмінність їх підходу до матеріалу – в обов'язковому зануренні у фольклорну пісенність, контактному засобі відтворення її самобутніх зразків від носіїв традиції, орієнтація на фольклорний матеріал як довершену художню систему із врахуванням характеру інтонування, діалекту та манери виконання, цілісну презентацію місцевої культури.

Виходячи з думки про субкультурний характер побутування фольклору в типовому молодіжному або підлітковому середовищі, необхідно врахувати насамперед такі його властивості, як втрата оцінювального пріоритету дидактики, орієнтація на цінності того чи іншого мікросередовища своїх однолітків. В підлітково-молодіжному *гурті* на перше місце стає самоідентифікація, зокрема, з фольклорним матеріалом як з «своїм власним», «мелодіями цього покоління», або музичного супроводу стрижньових для певної субкультурної єдності подій, наприклад, рольової гри, подорожі на фестиваль авторської пісні. Відносно об'єднань підліткових або молодіжних фольклорних колективів це участь у фольклорно-етнографічних та козацьких таборах, репетиції колективів та спільна участь у концертах.

Для характеристики виконавського стилю фольклористичних гуртів у складних сучасних умовах побутування традиції діють насамперед такі фактори:

- побутування фольклорних творів відповідно до їх функції в жанровій системі зі збереженням сталих стилістичних ознак певного жанру;
- спрямованість на збереження музичної традиції в її найбільш узагальнених проявах, з метою утримання єдності музичної культури усної традиції, притаманній окремому осередку.

Ці фактори дозволяють проаналізувати не тільки специфіку місцевої культури сільського землеробського типу, але й визначити потенціал аматорського за формою існування і творчо плідного характеру відтворення пісенного фольклору з огляду на потреби етнічного самозбереження нації в умовах міського культурного середовища.

Починаючи з 80-х років XX ст. на Сході України формується рух дитячих та молодіжних колективів, які діють на межі аматорського об'єднання і дослідницько-творчого гурту. Під час роботи над фольклорним матеріалом увага виконавців зосереджується на засвоєнні, сприйнятті та переданні таких чинників місцевої музичної культури усної традиції, як *двомовність, особливості мовного та музичного діалекту, інтонаційна активність*, – зокрема, схильність до створення своєрідних *ритмоінтонаційних комплексів* та на їх основі *нових варіантів розспіву* відомих пісенних сюжетів.

Ці якості проявлені у творчості молодіжних фольклорних гуртів опосередковано. Складність позитивного сприйняття та засвоєння фольклорного матеріалу пов'язана насамперед із відмінністю мовленнєвого процесу у побуті й під час розучування пісень, необхідністю переключення на традиційну музичну мову та виразність під час розучування, виконання зразків регіонально означеного фольклору. До цього додається агресивність фонового музичного супроводу – популярних естрадних

пісень, «естетики шансону» та інших негативних проявів буденної, масової музичної культури.

Поєднання духовного і фізичного, ментального і вітального вимальовує реальні перспективи, оскільки на сьогодні в Україні вже діють десятки колективів, для яких ця царина є освоєною, обжитою, повсякденною. Відтворювачі автентичного фольклору – професійні й аматорські дослідницько-виконавські гурти студентів та наукової молоді: гурти «Древо», «Отава», «Володар», «Божичі» з Києва, «Гілка» та «Дике поле» з Кіровограда, «Родовід» зі Львова, «Мальви» з Сум, «Муравський шлях» із Харкова. Нині у Харкові існують дитячі колективи на українській етнічній основі «Мережка», «Веселик», гурти шкіл мистецтв «Птички», «Веселка», «Посестри», студентські ансамблі «Слобожаночка», «Фарби», «Зорина», «Лада», «Веснянки» з Харкова, юнацькі колективи «Вербиченька» з Нової Водолаги та «Джерела Слобожанщини» з Одноробівки Золочівського району; харківський колектив російської пісні «Талиця». Вони учасники дитячих та юнацьких фестивалів «Крокове коло», «Слобожанська родина», «Святовид», «Коляда», «Покуть», «Талиця», «Слобожанські передзвони».

Проблема сумірності культурного артефакту, що споживається, і життєвої, визначеної в часопросторовому відношенні ситуації, в якій відбувається виховання фольклором, звичаєво-обрядовим спадком нині вже реально і досить своєрідно вирішується харківськими вченими, викладачами, а також культурно-просвітніми закладами. Це використання фольклору, звичаїв, обрядів не в сценічному вигляді, як виконання мистецьких творів певного образного змісту, а як результатів комплексної культурної діяльності – на рівні усвідомленого ритуалу, або гри, як неусвідомлюваного ритуалу, і вище – справжньої екзистенції. Своєю чергою двомовність виступає як на рівні взаємодій російського та українського складових слобожанської музичної культури, так і на рівні спілкування двох субкультур – традиційної, виразно означеної та масової,

виразно знівельованої та креативно пасивної, взаємодією їх діалектних проявів на прикладі сучасних форм відтворення регіональної фольклорної традиції міськими фольклористичними гуртами підлітків та молоді.

«Завоєнні» пісні в фольклорній традиції Харківщини

Визначення «завоєнні пісні» взято з уст народних виконавців – респондентів, і уявляє собою місцевий варіант більш узагальненого терміну «вояцькі пісні», прийнятого в жанрово-тематичній рубрикації українських позаобрядових пісень. «Завоєнні пісні» це фактично новотвори слобожанської традиції, що склалися про події світових воєн ХХ сторіччя. Хоча вони більшою мірою відтворюють реалії цих історичних подій та їх драматично-напружений емоційний стрій, за сюжетними мотивами, образністю та стилістикою поетичних текстів вони наслідують традиційні суспільно-побутові пісні козацької та солдатської тематики. Серед них спільні сюжетні мотиви проведів до війська, загибель козака (вояка) на чужій стороні, як найбільш змістовно та емоційно вразливі. Також вагоме місце займають сучасні перетекстування відомих пісень

Доцільно розглянути традиційні складові завоєнних пісень на еволюції та процесі взаємопроникнення образів та сюжетних мотивів. Щільну рубрикацію сюжетних мотивів вояцьких пісень подала Л. Єфремова у статті «Вояцькі пісні: каталогізація і...». Вона об'єднує пісні козацької, чумацької, рекрутської, солдатської тематики терміном «вояцькі пісні» за домінівною колізією поетичного тексту. Дослідниця узагальнює динаміку жанроутворення в піснях суспільно-побутової тематики, пропонує каталогізацію пісень за сюжетними мотивами, вказує приблизні регіони їх поширення, джерела, де опубліковані варіанти пісень. Зокрема на Слобожанщині поширені такі сюжети: «Ой гук, мати, гук, де козаки п'ють» (за каталогом О. Дея – Бк1 де Бк «Балади козацькі» [1]), в ній розкривається образ отамана. Як козацьку баладу вчені визначають «Стоїть явір над водою» (козак журиться, поїхав на чужину, там і загинув)

цей сюжет поширений на Полтавщині, і на Харківщині також). Як типовий кваліфікується образ «кінь-свідок і вісник смерті козака (воїна)» каталог 21Бк03а, віз зачином із Подніпров'я «Ой на горі сніжок летить» [2, 165]. На Харківщині цей сюжет має зачин «Ой на горі вогонь горить» Бк036. Версія цієї балади із зачином «Ой поля ви, поля, ви широкі поля» записана на Сумщині й відтворена народним художнім колективом Вербиченька Нововодолазького БДЮТ.

Л. Єфремова підкреслює умовність поділу суспільно-побутових пісень на козацькі, рекрутські та солдатські, бо у поетичних текстах часто змінюється герой, але не обставини сюжету. Вона ілюструє цю тезу прикладами розповсюджених на Харківщині сюжетних мотивів. Пісню «Забелелі снежки» вчена об'єднує із чумацькою «Ой ходив чумак сім год по Дону», варіанти якої побутують с. Яковенкове Балаклійського р-ну). В основі сюжету – діалог героя, який помирає, із товаришем, який відповідає, що поховать його (чумака, козака, бурлака) в сосновій трунці: «сосновая трунка, глубокая ямка, під калиною».

З історичними піснями перегукується тенденція конкретизувати описи історичних подій і навіть вказувати в тексті дати: «Ой ви хлопці-комсомольці двадцять першого сентября як дралися ми з поляком от рассвета до темна» (с. Киселі) (Варіанти з сіл Комсомольське, Новий Бурлук Чугуївського району «Ой ви братці, ви кубанці двадцять першого сентября...»), «Йшло три героя із польського боя/Із польського боя йшли домой А їх завернули на фінську границу/На фінську границу воювать» (с. Староверовка Нововодолазького району), в яких відображені події початку Другої світової війни. Вагоме місце займають сучасні перетекстування відомих пісень. Нові сюжетні мотиви – зустріч батька з сином на полі бою, як в пісні «Ой там за горою там бої ідуть» з с. Осіївка.

Мотив загибелі на чужій стороні, далеко від рідні, типовий і для частини рекрутських та солдатських пісень. За музичною характеристикою вони відповідають баладному типу: повільний темп, кантиленна мелодика,

розспівність і поважність виконання. Серед них розспів сюжетів «Ой за горою, ой там за крутою/Живуть люди слободою» (с. Яковенкове Балаклійського району), «В суботу пізенько, в неділю раненько/Кувала зозуля в саду жалібненько» (сел. Печеніги Чугуївського району).

Серед солдатських пісень поширений і відмінний набір стильових ознак, притаманний стройовим козацьким (вояцьким) пісням: маршовий темпоритм, чітко артикульована і підкорена маршовому ритму мелодика, гомофонно-гармонічні риси багатоголосся. Приклади з Харківщини «Не плач, мати, не журисть», «Калина-малина ні складка, ні горька» (Огіївка Сахновщинського району), «Ой галочки-чубарочки круті гори вкрили» (с. Піски Радківські Борівського району)

Музична стилістика «завоєнних» пісень розвивається у двох напрямках:

- Згорнуті розспіви, мелодика розвиває інтонаційний стрій ліричних пісень пізнього походження, врівноважена структура строфи, можливий інструментальний супровід. Приклад – Я сьогодні від вас від'їжджаю» сел. Печеніги Чугуївського району. Новотвори в стилістиці протяжних ліричних пісень «Ніхто так не літає, як пташечка вгорі» с. Абазівка Зачепилівського району, «Ой война, война, кров пролитая» с. Киселі Первомайського району

- Або в характері традиційних стройових (козацьких) пісень, але з уповільненим темпом і наповненим, розспівним голосоведенням «Раз козак у поход собирався» с. Мартова.

Висновки

Крім закріпленого в науковій практиці терміну «вояцькі пісні» пропонується вживати «завоєнні пісні» для виокремлення пісенного спадку 20 сторіччя, що відображає в народній пам'яті трагічні події двох світових воєн і відрізняється за образним строем і музичною стилістикою. Пісні

цього прошарку широко представлені в традиції Сходу України, зокрема Харківщини.

Значення новотворів у жанровій системі фольклорної традиції важко переоцінити: вони свідчать про її творчий потенціал. Момент творчої активності традиції зосереджений на інтонаційне «перетравлення» сучасних музичних стилів. Зокрема це пізня селянська лірика, міський романс, авторська пісня – елементи стилю засвоюються з музичної атмосфери сучасності.

На Харківщині спостерігаємо великий обсяг і різнобарвність завоєнних пісень. Актуальність тематики у воєнний час може бути в тому, що в цих піснях утілена і духовна сила українського народу, подолання рефлексії на трагічність, незворотність подій, ситуацій, відображених в піснях. Практичне значення теми, яку розглянуто, у приверненні уваги до цих зразків, залученні їх до репертуару фольклорних та мистецьких колективів.

Використані джерела

1. Єфремова Людмила Вояцькі пісні: каталогізація, динаміка жанроутворення, російські та польські впливи / Л. Єфремова // Матеріали до української етнології: Зб. наук. пр. – К.: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2008. – Вип. 7(10). – С. 67–79.

Інтонаційна активність мелодики як провідний засіб формотворення слобожанської пісенної лірики

Мета викладу – розглянути механізм дії створення варіантів розспіву ліричних сюжетних мотивів та інтонаційно інтегрованих на їх матеріалі самобутніх слобожанських наспівів локального побутування, які сформувалися і закріпилися в традиції у слобожанський період життя новопоселян – 18-19 ст.

На мелодичну подібність пісенної лірики незалежно від жанрово-тематичної групи, до якої можна віднести пісенний текст, вказують українські етномузикологи, починаючи з Ф.М. Колесси та К.В. Квітки до А.І. Іваницького, О.І. Мурзіної, Є.В. Єфремова, Л.О. Єфремової та ін., які розвинули це положення в річищі районування регіональних співочих стилів в українській традиції та більш ґрунтовного розгляду ліричної пісенності на прикладі окремих регіонів, сполучаючи свої аналітичні висновки насамперед із процесом виконання. Але виникнення нових прийомів фактурного розвитку, практика їх засвоєння обдарованими виконавцями – носіями певної локальної традиції розспіву і розгляд мелодичних структур, що являють собою результат цього виконавського процесу постає як достойний виклик для сучасного дослідника музичної етнографії та актуальний дослідницький напрямок. Методологічні засади розгляду цієї проблематики вбачаються на поєднанні ґрунтовних музикознавчих положень (теорія музичної форми та інтонації) та мелогографічних ракурсів розгляду пісенного матеріалу (створення карти музичних діалектів української етнічної території на основі поширення мелотипів), жанрово-стильового аналізу практики розспіву в

народному виконавстві (виконавський аналіз). Вихід музичної стилістики в авангард свідомих пошуків нового – особистісного аспекту виразності, вихід на засвоєння виконавською практикою ліричного модусу мислення в традиційній пісенності може бути розглянутий як в макромасштабі (класифікація та районування співочих стилів) так і мікропроявах, зокрема в аналізі складових культури співу видатного (або типового) носія пісенної традиції. В українському музичному фольклорі це не тільки сольний виконавець або лідер автентичного співочого гурту. Окремого дослідження, на нашу думку, вимагають такі видатні різновиди народного вокального виконавства, як практика виконання народних пісень представниками традиційного епічного співоцтва з інструментальним супроводом та народні псалми у виконанні гуртів «півчих», які паралельно входять до складу церковних хорів («клиросний» спів).

З власної практики аналізу позаобрядових пісень слобожанської традиції можна сформулювати гіпотетичне положення про плідність пісенного спадку історичної Харківщини для подібного розгляду. Матеріал для такого ракурсу дослідження накопичений зокрема завдяки багаторічному спілкуванню із видатними народними виконавцями та культурологічної практики із відновлення гуртової традиції співу та повноцінного місцевого репертуару автентичних фольклорних колективів сучасної Харківщини в період 70 – 90-х років ХХ ст. У цей період українськими фольклористами вирішувалися питання створення відповідної системи фольклорної роботи з відновлення і пропагування традиційної музичної спадщини, дослідження проблем побутування пісенної традиції через її озвучення і «повернення» в сільське фольклорне середовище. Спостереження за практикою варіативності розспіву лідерів цих колективів та носіїв пісенних традицій старшого віку із мешканців-односельців, які співпрацювали з аматорським фольклорним колективом, зокрема допомагали поповнювати репертуар зразками лірики з поспівочно-модальною мелоосною. Попередній висновок про плідність

слобожанського пісенного спадку для подібних висновків можна зробити насамперед завдяки тому, що у варіантах розспіву ліричних пісенних сюжетів, на нашу думку, не тільки плідно сполучаються стилістичні риси староукраїнської лірики, мелодійна витонченість пісень-романсів і ритмічна пульсація, якість артикуляції в піснях з елементами маршової метрики: рекрутських, солдатських, а також ліричних пісень із рисами «жанрів-біфункціоналів» (за Л.І. Новиковою), але і спостерігаються процеси вироблення на основі їх інтонаційної розробки якісно нових, інтегрованих мелоформ, які перетворюють стилістичну обмеженість пісні-романсу, «кічового» та сучасного ліричного новотвору, створюючи й в наш час естетично переконливі зразки фольклорного мелосу.

У відношенні ритміки дія інтонаційної активності мелодики призводить до зміни відчуття кратності у співвідношенні «довга-коротка тривалість» під час розспіву, ампліфікації ритміки, музичному засвоєнню ефекту часового «витягування» складноти шляхом накопичення напруженості звучання під час розспіву, а також акцентованій «стопності» ритму у деяких варіантах розспівів. Ці якості музичної традиції впливають на структуру і композицію таких наспівів. Зокрема вплив на варіативність розспіву має відчуття музичного часу, якість цезурування, що призводить до поділу рядка на кілька окремих мотивів, при розспіві яких спостерігається ефект інтонаційного «пророщування» з подальшим формуванням музичних фраз на розспіві слова або піввірша та елементами протяжної форми в музичній стилістиці.

Особистість митця. Нариси життя і творчості видатних музикантів-педагогів Харкова

У розділі буде розміщено статті для поглибленого вивчення наступних тем програми навчальної дисципліни «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті»:

- Тема 1. ... Професійне та етичне у вихованні служителя муз: цінності, на яких ґрунтується спроможність музиканта...

- Тема 4. ... Особистість митця. Роль мотивації, темпераменту, інтелекту й емоційного вираження у творчій діяльності музиканта-інструменталіста. ... Психолого-педагогічні технології розвитку мотиваційної й емоційно-почуттєвої сфер особистості майбутнього музиканта-інструменталіста.

- Тема 12. Основні етапи формування творчої особистості майбутнього музиканта-інструменталіста. Алгоритм виховання артистичних здібностей.

У роботі «Піаністичні традиції у творчій спадщині Наталії Олександрівни Єщенко» розкрито особистісні й професійні властивості митця, педагога, чарівної людини, гру якої старше покоління харківських музикантів добре знає. Автор статті – музикант і педагог, яка віддала консерваторії 55 років свого життя, виховала 165 піаністів (серед них понад 20 з Китаю) – Ніна Іванівна Руденко, Заслужена артистка України, доцентка, викладач-методист вищої категорії Харківського державного музичного ліцею (де вона працює понад 30 років).

Спогади про Наталію Олександрівну продовжує її учень, сучасний український композитор, кандидат мистецтвознавства, доцент, зав.

кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури, Гайдено Ігор.

Характеристики баянної школи Заслуженого артиста України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Олександра Володимировича Міщенка розгорнуті у статті Єгора Єгорова, аспіранта консерваторії, учня Олександра Володимировича.

Піаністичні традиції у творчій спадщині Наталії Олександрівни Єщенко³

Протягом багатьох років моє життя пов'язано з цією чудовою піаністкою. Я закінчила Харківський інститут мистецтв (консерваторію), а саме кафедру спеціального фортепіано, тобто знала Наталію Олександрівну – педагога кафедри – як студентка, товаришувала з учнями її класу. Потім почала працювати на тій же кафедрі та вже познайомилась з нею як з колегою – доценткою, а згодом – професоркою. Не пропускала її концертних виступів і насолоджувалась музикою в її виконанні як слухач. Нерідко виступала разом з нею, тобто була як би співучасницею концертних заходів, а, отже, могла спостерігати процес її підготовки до виходу на сцену, вчилась у неї стійкості та професіоналізму.

Наталія Єщенко народилась у Харкові 20 березня 1926 р. в сім'ї музикантів. Варто підкреслити, що Наталія Олександрівна Єщенко, як і Марія Олександрівна Єщенко, належать до відомої харківської музичної династії, що налічує 4 покоління музикантів. Ця династія існує вже майже півтора сторіччя. Бабуся Наталії, Олександра Євгенівна Ястремська була піаністкою, викладачем. Її мама, Марія Василівна Ястремська, піаністка, після успішного закінчення Харківського музичного училища в 1914 р., де вона займалась у класі легендарного Олександра Йоахимовича Горовиця, своє життя теж присвятила музиці. Батько, Олександр Миколайович Єщенко, котрий відзначався сильним красивим голосом, здобув музичну освіту під керівництвом відомих у Харкові педагогів-вокалістів: видатного Федеріко Бугамеллі та професора Харківської консерваторії Павла

³ Статтю подано з деякими скороченнями, повний варіант – у збірці: Гуманістична наука XXI століття: концепти та дискурси / В.О. Черненко [та інші]. ; GlobeEdit (2022-06-04), 276 с.

Васильовича Голубєва. Саме тому О.М. Єщенко працював солістом Харківського оперного театру та Ансамблю пісні й танцю Харківського військового округу. Сьогодні продовжує традиції старшого покоління Наталія Соколова, дочка Марії Єщенко, яка після закінчення Харківського інституту мистецтв, мешкає та працює викладачем музики в США.

Наталія Олександрівна почала займатись на фортепіано під керівництвом своєї бабусі. Заняття потребували вдумливості, серйозності, посидючості. Як важливо в юному віці отримати правильне направлення в заняттях, навчитись організовувати час, чути те, що граєш, бути вимогливим до себе, виховувати в собі працелюбність і волю. Без цього навряд чи виросте справжній музикант. Уже в перші роки навчання дівчинка робила помітні успіхи. Через багато років Наталія з вдячністю зазначить: «Основи моєї фортепіанної техніки заклала бабуся». Олександра Євгенівна була досвідченим педагогом, вимогливим наставником, що вміє знаходити спільну мову з будь-яким учнем. Її внесок у розвиток музичної освіти Харкова не обмежується педагогічною діяльністю. Вона зробила значно більше, ставши разом з Володимиром Андрійовичем Комаренком засновницею музичної школи № 2, яка діє і досі.

До вступу в Школу обдарованих дітей, згодом, музичну десятирічку – дівчинку, звичайно, готувала бабуся [2].

Тут доцільно розповісти детальніше, що являла собою ця школа.

Ось що розповідала Наталія Олександрівна під час нашого спілкування.

За ініціативи викладачів консерваторії, а точніше Музично-драматичного інституту, як у той час називалась консерваторія, відбувся набір у групу музично обдарованих дітей за різними спеціальностями з метою надалі перетворити цю групу в музичну школу при консерваторії, щоб перспективні діти займались професійно під керівництвом професорів ЗВО.

Загальноосвітні предмети діти тоді відвідували в школах в різних районах міста. Очолили цю групу доцент Михайло Самійлович Хазановський (1906–1982) і викладач Марія Володимирівна Ітігіна (1905–1961).

М.С. Хазановський у 1925 р. закінчив курс навчання в Харкові в Людвіга Йосиповича Фаненштіля в Музично-драматичному інституті, потім стажувався в Леоніда Ніколаєва (1926–1928 рр.), закінчивши екстерном консерваторію. У ті часи було «модно», престижно виїхати в інше місто, щоби підвищити рівень своєї освіти. Так, Михайло Самійлович Хазановський удосконалював свої знання в Леоніда Ніколаєва, а Олександра Євгенівна Ястремська, бабуся Наталії – у Павла Августовича Пабста.

Таким чином, естетичні погляди й принципи харківських та закордонних музикантів, тісно переплетені, заклали професійний фундамент М.С. Хазановського як особистості, на якому успішно розвивалась його виконавська та педагогічна діяльність. З 1953 по 1971 рр. він керував кафедрою спеціального фортепіано в Харкові, був вимогливим і доброзичливим, пунктуальним до педантичності, неабияким професіоналом та прекрасним організатором. У період завідування ним кафедрою зберігались тенденції піаністичної школи, закладені багато років тому, активізувалося творче життя, зміцніла професійна майстерність студентів та викладачів, частіше відбувалися циклічні й монографічні концерти за участі студентів і викладачів кафедри, відчувалась насиченість концертного життя. У той період слухачі почули 32 сонати Л. Бетховена, п'ять програм з фортепіанних творів Ф. Шуберта, концерти з творів українських композиторів тощо.

У класі М.С. Хазановського здобули професійну освіту педагоги, які згодом заклали основу фортепіанного факультету Харківської консерваторії. Це заслужений діяч мистецтв України, професорка Наталія Олександрівна Єщенко, кандидат мистецтвознавства, лауреат

міжнародного конкурсу, професорка Марія Олександрівна Єщенко, кандидати мистецтвознавства Віктор Олексійович Сирятський, Наталія Вікторівна Смоляга, лауреати регіональних конкурсів Гарі Лазаревич Гельфгат, Віктор Євгенович Крамаренко, Михайло Васильович Сечкін, Олена Йосипівна Могилевська, заслужений діяч мистецтв України, доцентка Ніна Борисівна Казимірова, заслужений діяч мистецтв України, доктор філософії, професорка Ольга Олексіївна Кузнєцова, старші викладачі Валентин Запорожський, Ірина Матвіївна Кармінська та інші [3].

Створення групи обдарованих дітей – це був експеримент. За шість років існування учні зробили помітні успіхи.

В організаторів і викладачів, які навчали дітей – А.Л. Лунц, Н.Б. Ландесман, Л.І. Фаненштіль, І.В. Добржинець, утвердилась впевненість, що вони рухаються в правильному напрямку. Школа поступово розширювала контингент учнів, і після повернення радянських військ до Харкова в серпні 1943 р., через 10 років діяльності групи, в уряді був підписаний офіційний документ про створення 23.08.1943 р. Харківської музичної десятирічки. Директором назначено Володимира Андрійовича Комаренка. Відтоді цикли музичних і загальноосвітніх предметів були об'єднані. Заклад розміщувався з 1943 по 1959 р. на вул. Полтавський шлях 30, у першій цегляній будівлі Харкова, у якій раніше розташовувалось Харківське відділення ІРМТ з його музичними класами, а в момент організації школи-десятирічки в цій же споруді дислокувалось Харківське музичне училище, яке вже мало свою історію й існувало з 1883 року.

Помічницею М. Хазановського в організації школи була викладач Марія Володимирівна Ітігіна, молодий спеціаліст, піаністка, яка щойно закінчила Харківський муздрамін.

В інституті вона вчилася на двох факультетах: професійної освіти та музичного виховання. Закінчивши заклад у 1930 р., Ітігіна здобула 2 кваліфікації: педагог спеціального фортепіано і методика музичного

виховання. Вона, як учениця Павла Кіндратовича Луценка, спиралась на основоположні моменти його методики. Її заняття відрізнялись надзвичайно серйозним ставленням до процесу гри. Вимоглива, сувора Ітігіна багато уваги приділяла роботі над звуком і розвитку технічного апарату, не терпіла неякісної гри, відзначалась винятковим умінням розпізнати талант учня в ранньому віці й намітити перспективи його розвитку. Вона відразу відзначила маленького й занадто рухливого хлопчика... Видатним учнем цього педагога став Володимир Крайнів, всесвітньовідомий піаніст.

Можемо запевнити, що ставлення до музики, до процесу навчання в цій школі було серйозним, кваліфікація педагогів – найвищою, байдужих не було, всі сповнені ентузіазму, віддаватися роботі...

І нині педагоги Харківської музичної середньої спеціалізованої школи-інтернату, яка нещодавно змінила назву і тепер (з квітня 2021 р.) називається Харківський державний музичний ліцей, зберігаючи давні традиції установи, самовіддано виховують талановитих дітей, справжніх музикантів.

Саме в такій школі при консерваторії в 1939 р. здала на «відмінно» іспит та потрапила до класу М.С. Хазановського юна Наталія Єщенко (зберігся документ – Наказ про зарахування № 212 від 25.09.1939 р.).

Програма, яку грала Наталія, була досить складною для тринадцятирічної дівчинки: поряд з Гавотом Баха з Французької сюїти та Етюдом Лешгорна (педагогічна цінність цих етюдів на той час була безумовною), виконано Концерт № 2 ре мінор Мендельсона (!).

Дівчинка відразу долучилась до роботи – займалась з неабияким інтересом і незабаром проявила себе як яскрава виконавиця.

У 1943 р., через 4 роки, Наталія закінчила музичну школу і вступила до Харківської консерваторії (у 17 років!) в клас М.С. Хазановського. Можна зазначити, що в ці роки почалось формування молодого піаністки як творчої особистості. Багато складних творів вона опанувала під час

навчання (Бах-Ліст Органна прелюдія і fuga ля мінор; Бетховен Сонати № 21 тв. 53; Скрябін Соната №4 та ін.). Наприкінці навчання в консерваторії, з-поміж інших творів, виконано Прелюдію і фугу Баха Мі мажор і Концерт Шопена №1 мі мінор (1947 р.).

Прагнення до масштабних творів відрізняли Наталію з юних років. Вона прекрасно виконала «Крейслеріану» Шумана, Етюд і Баладу Шопена». Підкреслимо, що виконувалась Балада № 1 Ф. Шопена – надзвичайно складний твір композитора.

Надалі репертуарний список піаністки поповнився Фантазією «Блукач» Ф. Шуберта, Сонатою № 2 Ф. Шопена, Сонатою № 2 Р. Шумана, Сонатами В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта. Простежимо далі шлях становлення піаністки Наталії Олександрівни Єщенко.

З 1947 р. Наталія Олександрівна почала працювати асистентом на кафедрі спеціального фортепіано, поєднуючи педагогічну роботу з концертмейстерською. Ці перші кроки в педагогіці безумовно також збагачували професійний досвід талановитої піаністки. Школа, консерваторія, робота концертмейстером, невеликий період, пов'язаний з педагогікою – усе допомагало творчому зростанню. Але ще була мрія – навчатись в аспірантурі. І ця мрія здійснилась.

В ті роки Наталія пройшла немало найскладніших творів, таких як 9-та Рапсодія Ф. Ліста, «Спогади про Дон Жуана» Моцарта-Ліста, Хроматична фантазія і fuga Й.С. Баха та ін. В концертних програмах з'явилися етюди Ліста з циклу «Етюди вищої виконавської майстерності». Спочатку їх було шість: «Прелюдія», «Пейзаж», «Мазепа», «Спогад», «Заметіль» і Етюд № 10 фа мінор. Наталія декілька разів виконувала їх на сольних концертах і завжди з великим задоволенням. З'явилась мрія вивчити інші та зіграти весь цикл [2].

І в 1961 р. харківській публіці був піднесений подарунок – у концертних залах Харкова: у Великій залі консерваторії, а потім у Концертній залі філармонії прозвучали всі «12 Етюдів найвищої

виконавської майстерності» Ліста. Воістину, грандіозна подія для музикантів-професіоналів і любителів музики.

Автору цих рядків пощастило чути весь цикл «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста в інтерпретації Н.О. Єщенко саме тому прем'єрному виконанні – у концертних програмах, деякі – у класній роботі з учнями. І кожне її подальше доторкання до цієї музики – власне виконання на естраді чи організація творчого процесу досягнення етюдів одним з її учнів – зароджувало в Наталії якийсь новий нюанс, іноді навіть новий погляд, сприяючи досконалішому проникненню в музику.

«Трансцендентні етюди» Ф. Ліста привабили Наталію не лише тому, що це – етюди вищої майстерності й подолати наявні в них технічні завдання вже само по собі цікаво і почесно. Однак свою головну мету піаністка вбачала в тому, щоби піднятися над цими складнощами, оволодіти ними за допомогою цієї самої віртуозності найвищого ступеня, передати зміст кожної п'єси, підкресливши її особливості.

Слід додати, що донині ніхто з харківських музикантів не повторив цей творчий подвиг.

Відкріймо завісу часу і згадаємо, як Наталія Єщенко грала «Етюди найвищої виконавської майстерності» Ференца Ліста.

Розпочинається цикл Етюдом №1 – «Прелюдія». Вона скромна за масштабами, лаконічна, небагатослівна. Наталія виконує п'єсу, підкреслюючи її значення вступу, який вводить у світ лістівських образів і лістівського віртуозного розмаху. У цій п'єсі сконцентовано настрій усіх майбутніх етюдів; вони, як у бутоні, зібрані в ній усі разом, очікуючи свого часу, щоби по черзі постати перед слухачем.

Етюд № 2 (ля мінор) – без назви – і у виконанні Наталії справляє враження бурхливого потоку почуттів за незвичайної концентрації емоцій. Це враження посилюється завдяки прекрасному відтворенню піаністкою лістівського прийому прискорення темпу (згідно з ремарками автора в

другій редакції): лістівська фактура під пальцями Н. Єщенко наче кипить, переливається, затягуючи слухача в цей нестримний вир.

Етюд № 3 – «Пейзаж» – в інтерпретації піаністки постає як картина природи, повна млості й спокою. Чарівна мелодія в її виконанні захоплює, веде за собою і ніби обволікає слухача ласкавим висловлюванням, що наче ллється. Гра Наталії дивовижно пластична, вона вміло вплітає у виклад теми підголоски та, здається, сама із задоволенням занурюється в атмосферу споглядальності й захвату. Деяка частка тривожності та схвильованості почуттів не порушує загального пасторального настрою. Зачаровує напрочуд тонке володіння педаллю.

В Етюді № 4 – «Мазепа» – піаністці вдається відтворити закладене композитором неабияке емоційне напруження, що підкреслює трагічність музики. Стрімкі арпеджовані акорди у виконанні Н. Єщенко подібні різким ударам канчука. Пронизаний ритмом дикої шаленої гонитви, завдяки звуковому і темповому наростанню, етюд в її інтерпретації, передає нестримний рух вперед, повний розпачу й сум'яття. Майстерне володіння звуковою палітрою фортепіано дозволяє виконавиці наповнити домінівне в Етюді *forte* різноманітними смисловими відтінками. У ньому і мужність, і суворість, і невідворотність долі героя.

Етюд № 5 – «Мандрівні вогники» – у виконанні Наталії Олександрівни сприймається як фантастична картина. Мерехтливі відблиски – відлуння примарних вогнів, стрімко переміщаючись у звуковому просторі, стаючи художньою реальністю, «відбиваються» на клавіатурі. Під час прослуховування цього Етюд у виконанні Наталії, здається, що подвійні ноти, з дивовижною винахідливістю представлені тут Ф. Лістом, – найулюбленіший і найзручніший для неї вид техніки. Дивно, як це у неї виходить – невимушено, без напруження, у фантастично швидкому темпі (думаю, що вона могла б зіграти й ще швидше!). І водночас усе так чітко чути, що вдається стежити за кожним з «вогників» в їх безперервному химерному русі.

Етюд № 6 – «Марення» – не часто виконується на концертній естраді як самостійна п'єса. Тому почути його в циклі надзвичайно цікаво. Тут виконавиця переконливо передає урочистість, імпозантність, властиву лістівській музиці. Владно і гордовито розгортається тема на тлі величних хвилеподібних пасажів. Насиченість звучання у виконанні Наталії ніколи не переходить меж допустимого звукового рівня. Так, *ff* і *fff* звучать наповнено, піднесено, масштабно й потужно, але завжди по-різному.

Етюд № 7 – «Героїка» – у виконанні піаністки приваблює своєю дивовижною енергетикою. Один за іншим немовби «спалахують» під пальцями Наталії перші акорди, перемежовуючись каскадами пасажів. Головна тема – тема героїчного маршу – звучить надзвичайно піднесено, з кожним новим проведенням акумулюються її сила і міць. І це призводить, нарешті, до бурхливих октав в кульмінації. Надзвичайно складне для піаністів місце виконавиця долає впевнено, і виникає враження, що все це для неї легко: жодного напруження в руках, є лише напруження в музиці, яке досягає крайнього ступеня.

Етюд № 8 – «Дике полювання» – звучить стрімко, грізно, напружено, відразу з перших акордів наче обрушуючись на слухача. Акорди в подачі Наталії – сильні, компактні, наповнені пружним пульсівним ритмом. Вона грає рішуче, часом люто, так, що в слухача майже перехоплює подих. У середній частині дивовижної краси мелодія звучить спочатку ніжно і трепетно, залучаючи довірливими мовленнєвими інтонаціями. У процесі розвитку, поступово наповнюючись звуком і набуваючи розмаху, тема під пальцями виконавиці звучить як гімн життю.

Етюд № 9 – «Спогад». Ніжна граціозність мелодії, її проникливість і теплота з перших же тактів створюють образ загадковий і неповторний. Природність і невимушеність фразування, ледь вловне *rubato* допомагають звукам розчинятися у своєрідному серпанку спогадів. Невже почуття піаністки тільки що «вирували» в «Дикому полюванні»? Майстерне перевтілення, вміння швидко і переконливо перемикатися, природно

проявляючи себе й у шаленому розмаху, і в майже нереальній душевності – ось це мистецтво! Зовсім інакше підносить Наталія другу тему: виразно, наповнено й стверджено. Етюд заворює бездоганно сплетеним мереживом невагомих пасажів і сприймається як політ думки, як хвиля приємних серцю спогадів. Виконавиця досягає найтонших відтінків різноманітних звучань. До кінця Етюду все розчиняється, віддаляється і зовсім зникає.

Етюд № 10 фа мінор не має назви. Після умиротворення «Спогадів» він вривається в цикл, повний стриманої пристрасті, збудження, відчаю, занепокоєння, які не відразу прориваються назовні. Наталія будує Етюд дивовижно природно, цілісно, на одному подиху. Кілька динамічних хвиль приводять до кульмінації. Але здається, що розвиток триває і в Коді. Вона звучить *Prestissimo*, вільно, розкуто, захоплююче.

Етюд № 11 – «Вечірні гармонії». Вишукана краса мелодії, пишність гармоній, фактурна щедрість – усе сплелось в цьому творі. І звуки його у виконанні Наталії, здавалося, повністю заповнювали залу. Широта дихання, велична дзвонарність, внутрішня стрункість і благородство – таким він запам'ятався слухачам. Здається, що і після закінчення Етюду все ще тремтять, віддаляючись, нашарування вечірніх гармоній.

Етюд № 12 – «Заметіль». Фігурації супроводу створюють на початку Етюду той хиткий вібруючий фон, на якому розвивається лірична драма. Виконавиця використовує можливості рояля як справжній художник. Ми чуємо ніжне звучання сумної теми та ніби бачимо, як срібляться сніжинки, які вабить вітром, як вимальовуються незрозумілі снігові візерунки на землі, як завиває вітер стрімкими хроматичними пасажами. Піаністка дійсно вміє створити видимий образ. Цей Етюд можна трактувати як живу картину природи, але у виконанні Наталії природа – лише фон, на якому розвиваються людські почуття і переживання.

Тонка психологічність Етюду захоплює виконавицю. Вона, не підкреслюючи зовнішніх ефектів, зосереджує увагу на головному – як

проявляються і змінюються почуття ліричного героя. Елегійний стан на початку Етюду змінюється дедалі зростаючим хвилюванням. І ось уже пристрасні вигуки на тлі бурхливої стихії, підкреслюючи піднесеність почуттів, розкривають душу Героя, переповнену пристрасстю і відчаєм.

Такими є «Трансцендентні етюди» Ф. Ліста у виконанні Наталії Єщенко. Вони відрізняються яскравою образністю, тонким смаком і технічною досконалістю. Виконання Наталією цього циклу Ф. Ліста – це, безумовно, вагомий внесок у розвиток музичного виконавського мистецтва та, звичайно ж, в історію культури Харкова, це показник рівня майстерності виконавця і незабутнє враження для слухачів.

Саме тому необхідно відроджувати ту виконавську концепцію

«Трансцендентних етюдів» (нехай навіть у словесній оболонці), яку понад півстоліття тому представила талановита піаністка Н.О. Єщенко [6, с. 16-21].

У періодичних виданнях з'являлися рецензії на концерти Н. Єщенко.

Ось невеликий фрагмент зі статті «Чарівні клавіші», авторка О. Журавльова («Соціалістична Харківщина» 3.08.1977 р.). «Наталія Єщенко прагне весь свій талант віддавати улюбленому мистецтву. А для цього педагогу і виконавцю необхідно й самому показувати творче зростання». Далі рецензентка продовжує:

«Активна виконавська діяльність Н. Єщенко відмічена високою музичною культурою, проникливим трактуванням музичних образів. Ось чому сольні концерти талановитої піаністки завжди приваблюють любителів музики. ... Але є у неї й інша муза, яка також потребує наполегливості та самовідданості. Це – педагогічна робота. Її вихованці успішно виступають на концертних сценах, викладають у вищих та середніх музичних закладах Києва, Харкова, Донецька, Дніпропетровська та ін. ... Від свого педагога вони сприйняли працелюбність та вміння передати свій талант іншим, незвичайну чуйність і людяність, високий

професіоналізм, бездоганне знання класичного та сучасного мистецтва, пошук нових шляхів у творчості та педагогіці» [5, с. 4].

Нещодавно я перебувала в кабінеті звукозапису. Знову прослуховувала записи п'єс у виконанні Н.О. Єщенко. Це було наприкінці робочого дня – раптом зайшли декілька студентів-піаністів, я вирішила їм запропонувати послухати те, що я слухаю. Мені захотілося дізнатись, як сучасні студенти сприймають музику, записану, можливо, не на найкращому для запису пристрої, і взагалі, чи цікаво їм знати, як грали наші професори. Вони зацікавились, ми розмовляли, потім слухали диск (Запис республіканського радіо): «Твори М. Лисенка, Ф. Ліста». Ось їхні відгуки.

Ф. Ліст Рапсодія № 9 «Пештський карнавал»:

- Яка досконала майстерність! Нотка до нотки!...
- Дуже яскраво, сміливо, емоційно.

Ф. Ліст Забутий вальс № 2

- Тонко, вишукано, вільне володіння часом, неперевершено...
- Культура у всьому! Нічого зайвого!

М. Лисенко Рапсодія №2 «Думка-шумка»

- Справжній український характер, дуже правдиво.
- Яскраво, чудові фарби, захоплює...
- Відчуваєш національний колорит, цікаво!

«Сподобалась музика, сподобалося виконання. Спасибі за нову для нас музику...» – зазначили студенти.

Так, після таких відвертих висловлювань молодих людей відчуваєш, що насправді чудове виконання цих складних п'єс професоркою Наталією Єщенко нікого не залишає байдужим. Вийшло – чи то бесіда, чи то прослуховування музики, чи то знайомство з виконавською творчістю Наталії Єщенко, яку ще не знали мої юні друзі... Але для мене це виявилось як справжнє знайомство з сучасною молоддю. Вийшло спонтанно, насправді хоча й доволі несподівано, але корисно. Перед

молодими піаністами сьогодні прозвучала невеличка сторінка музичної культури Харкова... Вони зазначили, що завітають знову.

А тепер – про випускників професорки Єщенко, яких налічується понад 90, можна створити окрему книгу. Вихованці цього натхненного педагога – люди професійно підковані, відповідальні, віддані улюбленій справі, як і їхній наставник. Вони сумлінно працюють у музичних навчальних закладах різного рівня, де готують кадри для подальшого навчання. У Харківському національному університеті мистецтв імені І.П. Котляревського працюють кандидат мистецтвознавства, професорка кафедри загального і спеціалізованого фортепіано, проректор університету Марина Бевз, а також концертмейстери Людмила Венжега, Тетяна Кравченко, Марина Фісун, Олена Левашова, Ганна Саламатова, Тетяна Ляшенко. Кандидат мистецтвознавства, доцент, композитор, піаніст Ігор Гайденко зараз працює в Харківській державній академії культури.

У Харківському національному педагогічному університеті імені Г.С. Сковороди тривалий час викладала фортепіано випускниця Н.О. Єщенко, кандидат педагогічних наук, доцент Лариса Радомська. Нині в цьому навчальному закладі працює кандидат мистецтвознавства Оксана Цуканова; в Сумському педагогічному університеті викладала кандидат психологічних наук Тетяна Маслова (нині мешкає в США), а зараз у цьому навчальному закладі працює інша вихованка Наталії Олександрівни – кандидат мистецтвознавства Олена Антонець-Тімшина.

Деякі колишні випускники опинилися за кордоном й там знайшли своє місце як педагоги: Тетяна Маслова і Леся Назарчук – у США, Поліна Волинська – у Німеччині, Оксана Шеремет – у Швеції, Ганна Кнюпфер – в Ізраїлі, Ганна Хромова – у Китаї. Багато колишніх вихованців майстра, які здобули капітальну професійну підготовку в класі професорки Н.О. Єщенко в ХНУМ імені І.П. Котляревського, з успіхом працюють у музичних школах різних міст України, де набули чималого авторитету серед колег і учнів. Серед них Ірина Сорокіна, Олена Матвієнко (Полтава),

Ольга Нетецька (Харків), Ірина Поклонська (Бердянськ), Зоя Ільющенко-Кривцун (Київ), Валентина Кадочнікова, Наталія Морозова, Людмила Кузнецова, Ірина Черняєва, Наталія Романова, Олена Новікова, Володимир Жолудєв та багато інших.

Значну кількість абітурієнтів ХНУМ підготували колишні випускники – нині педагоги різних музичних училищ: Наталя Льодова, Тетяна Шемеліна-Ульянич, Ольга Курбико (Суми); Неллі Харченко (Дніпро); Ірина Спірідонова, Ірина Петренко (Харків), Наталія Скорлупіна (Запоріжжя), Наталія Петренко (Луганськ); Валентина Нагорна (Полтава); Ганна Пасюк (Луцьк). Багато їхніх вихованців продовжували навчання як студенти в класі Наталії Олександрівни Єщенко.

У цьому вічному творчому тандемі учитель-учень простежується спадкоємність поколінь, яка перебуває в основі навчання і проявляється як передача знань та досвіду від вчителя до учня [6, с. 96-98].

Література

1. Архівні документи Харківського нац. ун-ту мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків.
2. Колекція особистих документів Н. Єщенко. Харків.
3. Колекція особистих документів Н. Руденко. Харків.
4. Ганзбург Г. Єщенко Наталія Олександрівна // Українська музична енциклопедія / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2008. Т. 2. 63 с.
5. Журавльова О. "Чарівні клавіші" // Соц. Харківщина. 1977. 3 серпня.
6. Руденко Н. І. Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість. – Х. Мачулін, 2021. – 150 с., 64 ілл.
7. Харкову 350. Лідери ХХІ століття. Харків, 2004. 458 с.

Як я вчився грі на фортепіано в класі Наталії Олександрівни Єщенко

У 1980 році я поступив на перший курс фортепіанного відділу Харківського інституту мистецтв і був розподілений до класу Наталії Олександрівни Єщенко. На той час я був єдиним хлопцем у класі та у мого викладача з'явилися певні надії, що цей хлопець може у перспективі стати переможцем конкурсів і гастролером. Але так не сталося.

Не можна стверджувати, що моя піаністична попередня підготовка була на високому рівні. Цей факт пояснюється не тільки лінощами й небажанням відточувати техніку, але й недостатнім баченням мети опанування мистецтва фортепіанної гри. Я на той час вже мав музичні інтереси поза межами академічного фортепіанного репертуару і той репертуар був не дуже близький до моїх уподобань. Моїми юнацькими товаришами були не музиканти, а майбутні архітектори та інженери, які активно цікавились актуальними на той час течіями західної рок-культури. Ми слухали все нове, що протікало через «залізну завісу» до Харкова і мені це дуже подобалось. Та музика несла в собі відчуття свободи, енергії, новизни. А вдома у мене звучала музика, яку слухав мій батько – композитор Анатолій Гайденко. Це насамперед був польський музичний авангард – твори К. Пендерецького, В. Лютославського. Звучала музика Б. Бартока, Л. Яначека, Б. Мартіну. Класичну музику я слухав у концертах і на уроках музлітератури у якості обов'язкового блюда, але у мене було відчуття, що хоча вона безперечно велика, але її актуальний час вже минув. Ця думка інколи навіщає і тепер. Вступ до консерваторії з її академічними традиціями не міг не привести до неминучого конфлікту інтересів, з якого я згодом вийшов через композиторську професію. Але то було потім, а у 1980 я попав у клас Наталії Єщенко, високопрофесійного музиканта з

блискучим піаністичним апаратом, але з консервативними академічними пріоритетами. І їй довелось якось впливати на мої музичні уподобання і шукати методичні компроміси.

Атмосфера в класі була гарна. Наталія Олександрівна багато зробила для формування, як би зараз сказали, корпоративного духу. Були виїзди класу на спільні концерти в Полтаві, Сумах, інших містах. Були виїзди на природу або спільні неформальні зібрання у квартирі Наталії Олександрівни, де обов'язково брав участь її чоловік, видатний харківський архітектор і політичний діяч тих часів Володимир Реусов. Спілкування відбувалося досить демократично, хоча відчуття деякої незручності ситуації було – студенти дещо ніяковіли у компанії академіка і професорів.

Володимир Олексійович цікавився музикою й робив багато для організації концертної роботи Наталії Олександрівни та її класу. Він вносив елемент порядку у творчий процес, сам створював рекламні буклети з фотографіями, афішами різних років, де структурував і систематизував роботу Наталії Олександрівни, був у курсі досягнень студентів і цікавився їх подальшою долею.

Н.О. Єщенко, без сумніву, була видатною піаністкою з доброю харківсько-московською школою. Класичний репертуар в її виконанні звучав блискуче і філігранно. Пальці та кисті були напрочуд сильними. Пригадую, коли в концертній поїздці на трапезі у поїзді виникла потреба розподілити велике яблуко між студентами, а ножа, як виявилось, не було, вона без жодних зусиль просто розірвала фрукт руками на рівні шматки. Сильна була жінка.

Вимоги до студентів ставились серйозні. Так новий твір – а це могла бути частина сонати, концерту, велика п'єса – мав бути «розібраний» самостійно і показувався викладачеві вже вивчений «на пам'ять». Ноти забирались, Наталія Олександрівна сідала з ними на задні ряди 58 класу консерваторії та робила у процесі гри студента помітки олівцем,

відмічаючи хибні ноти й записуючи загальні зауваження. Згодом ноти ставилися на роялі перед студентом і йшла ретельна робота над помилками, штрихами, фразировкой, формою. На наступних заняттях процес повторювався, ноти поступово перетворювались у великий конспект олівцевих поміток, а виконання набувало певної якості.

Педагогічна робота над творами проводилась ретельно і систематично і тому академічна програма здавалась вчасно і без особливих проблем.

Не пам'ятаю, щоб хтось з нас готувався до участі у республіканських конкурсах піаністів. Тоді це сприймалося мною як щось недосяжне, на кшталт польоту у космос. Але перед студентами класу м'яко, але невідступно повставало завдання підготувати та грати раз на рік або сольний концерт, або один концерт на двох. І ми поступово починали ставитись до цього як до неминучого: готувались, грали, набували концертної практики й поступово позбувались сценічного страху перед аудиторією.

Репертуарна політика в класі була досить консервативна: І.С. Бах; класика – Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен; романтичний репертуар, який дуже подобався нашим дівчатам і не дуже Наталії Олександрівні, – твори Ф. Шопена, Р. Шумана, Й. Брамса та їх вітчизняних послідовників.

Але у моєму випадку перед викладачем постала серйозна педагогічна проблема. Мене аж ніяк не цікавив цей репертуар і таке відношення було відчутно у виконанні. Можу визначити, що причина була не в нелюбові до класики, але в несприйнятті стилістики та манери її подачі, у якій виховувалась Наталія Єщенко та яка досі присутня у грі багатьох наших музикантів. За бездоганною технікою ховались невизначеність формоутворення, звукова одноманітність та відсутність певної музичної новизни. Особливо бракувало логіки у фразоутворенні. Можливо, я був і є не правий, але сприймав ситуацію саме так. А якісного виконавського результату не було.

Наталія Олександрівна, усвідомивши це, мудро вирішила поміняти тактику роботи та дозволила обирати репертуар більш близький до моїх уподобань. Вона правильно вирішила, що це мають бути твори з ясною, майже театральною музичною драматургією. І саме логіка драматургії надасть поштовху виконавській виразності.

Таким твором стала 17 соната Л. Бетховена з її речитативами та переливчастим фіналом. Ти речитативи навчили тримати увагу слухачів і вибудовувати форму на контрастних епізодах.

Етюд «Мазепа» Ф. Ліста надавав можливість презентації «віртуозності» (якої у мене ніколи не було) і образу летючого полями коня з прив'язаним до нього майбутнім гетьманом України. Ох, і намучився я з фактурою цього твору, але виконання мало результатом те, що викладач запропонувала мені розучити сонату Ф. Ліста «по прочитанню Данте». Цей твір мені дуже сподобався. Він був драматургічно ясным і це допомагало долати лістівські «трансцендентні» фортепіанні технічні труднощі. А їх секрет виявився ось у чому: звичайно музиканти розучують складний твір у повільному темпі, поступово прискорюючи його у процесі занять до того, що вказав композитор. Але фактура Ліста, яка побудована на прийомах, що імітують симфонічні функції, при виконанні в авторських темпах потребує зовсім інших траєкторій руху рук, ніж у повільному темпі. Руки мають рухатись по широкій дузі та, як правило, виконавець не має можливості контролю процесу зором. А це дуже непросто і потребує тренування «м'язової» пам'яті та навичок «сліпої» гри.

Після твору Ліста був відомий з 1875 року репертуарний концерт для фортепіано з оркестром, який ми грали з Наталією Олександрівною та який у мене «не пішов»: я виконав його на екзамені й отримав «п'ятірку», але музичного дива не сталося. Можливо тому, що не дуже люблю подібну музику, а можливо тому, що його фортепіанна фактура для мене виявилась дуже складною і не давала можливості «піднятися» над технічними складностями.

Після цієї невдачі Н. Єщенко відчула, що тут потрібна інша музика, більш сучасна і близька до моїх рок- та авангардних уподобань. Ми спробували Прелюдію і додекафонну блискучу фугу Des-dur дуже популярного тоді автора. Це вже було щось таке, що мені дійсно було до вподоби грати. Після успішного виступу на концерті я набрався сміливості та запропонував викладачеві зіграти почутий в авторському запису Другий концерт для фортепіано з оркестром з джазовим епізодом всередині. Але для Н.О. це вже було занадто – вона явно не хотіла грати партію акомпануючого фортепіано у подібному концерті – це зовсім не збігалось з її музичними уподобаннями. Але виконати Другу сонату того ж автора вона мені дозволила. На той час для Харкова це було самим звичайним музичним хуліганством: яскрава, віртуозна, енергійно-агресивна музика, яка нікого зі слухачів не залишає байдужим. Не можу сказати, що працювати над тим твором було великим задоволенням для Н.О. – дуже далеко була та музика від її уподобань і концертно-педагогічної практики. Але тут і проявилась мудрість вчителя і досвід музиканта, які допомогли побачити у цьому виборі риси майбутнього успіху. Так і вийшло. Ця соната стала для мене моїм піаністичним досягненням і педагогічним успіхом Н.О. Єщенко в роботі з непростим студентом.

Для Н.О. Єщенко було нормою радитись з колегами щодо тієї чи іншої студентської роботи. Це відбувалося не тільки при обговоренні результатів академконцерту чи екзамену, але й у процесі навчальної роботи над твором. У нашому класі частими гостями були Марія Єщенко, М.С. Хазановський, Р.С. Горовиць, Г.Л. Гельфгат, В.І. Лозова, Н.О. Мельникова, Н.І. Руденко. Наталія Олександрівна запрошувала колег висловлюватись щодо виконання і давати поради, а такі речі не є звичайними у переповненому професійними ревнощами музичному середовищі.

Не можу сказати, що ці поради від колег Н.О. були завжди цінними, але деякі важко переоцінити.

Так, коли я взявся розучувати твір мого улюбленого на той час композитора Ігоря Стравінського «Три фрагменти з балету Петрушка», то зустрівся з численними виконавськими проблемами. Як відомо, цей твір Стравінський писав спеціально для великого піаніста-віртуоза Артура Рубінштейна і багато фрагментів цієї «партитури» (а ноти там дійсно написані на трьох і навіть чотирьох нотоносцях) зіграти без «ноу хау» Рубінштейна неможливо. Побачивши, що її компетенції замало для вирішення низки виконавських проблем, Наталії Олександрівні дістало мудрості запросити на допомогу Гаррі Гельфгата, який грав колись цей твір і консультувався для цього у самого Еміля Гілельса. Ноти «Петрушки» з помітками Гілельса дуже допомогли нам знайти необхідні прийоми гри, які були зовсім неочевидні в авторській редакції. До речі, напевне, сам Стравінський ніколи не грав цей твір власноруч – це просто неможливо фізично.

Цей нетиповий для Харкова тих часів репертуар неодноразово виконувався у концертних програмах і на сольних концертах, які довелось грати.

На жаль для Наталії Олександрівни я не виконав її сподівань і не доклав усіх зусиль, щоб стати концертним виконавцем. Мені хотілось скласти власну музику. Це для мене було і є більш привабливо, ніж виконувати чужу і до того ж я не бачив свого майбутнього як виконавця. Тому на третьому курсі фортепіанного відділу поступив на перший курс композиторського відділу до класу В.М. Золотухіна і з того моменту все життя було пов'язано з музичною композицією. Цей факт явно засмутив Наталію Олександрівну, але професійний вибір було вже зроблено і на заняття фортепіано лишалося небагато часу.

А випускався з консерваторії у 1985 я з Четвертим концертом Бетховена. На виконанні саме цього твору наполягла Н.О. Єщенко і це було символічно і показово: її студент, який спочатку не відчував академічний

репертуар і нормально грав тільки сучасну музику закінчив навчання з пристойно зіграним класичним концертом.

Отже, підсумуємо:

1. Наталія Олександрівна Єщенко – видатний виконавець, яка була особливо яскрава у творах віденських класиків. Музика пізнішого часу була для неї менш близькою.
2. Вона була мудрим педагогом, не перешкоджала студентам бути переконливими в обираємих ними стильових напрямках, але й не дозволяла їм оминати базові академічні цінності.
3. Наталія Олександрівна, наперекір всіх ознак поважного статусу, цікавилась думкою колег, особливо там, де їй бракувало знань, брала її до уваги та уміло використовувала.
4. Навчання у класі Наталії Олександрівни давало студентам всі можливості для розвитку і не заважало саморозвитку. І велика їй подяка за це.

Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу

Статтю присвячено дослідженню характеристик баянної школи Заслуженого артиста України, професора Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського Олександра Володимировича Міщенка. Визначено теоретичні засади виникнення явища «виконавська школа», генезу баянної школи О. Міщенка та певні механізми спадкоємності традицій навчання баянних виконавців. Задля осмислення сутності школи, яка вивчається, запропоновано погляд на постать її фундатора через призму концепції творчого універсалізму особистості. Використано диференційований підхід до дослідження сфер творчої діяльності О. Міщенка: розглянуто такі його іпостасі, як виконавець, педагог, аранжувальник, дослідник; підсумовано його досягнення у цих напрямках його творчої реалізації. Вперше введено та описано поняття «баянна школа О. Міщенка», окреслено творчі принципи, сформульовано ідею та методiku школи. Виокремлено характерні риси, притаманні перекладенням та виконавським редакціям О. Міщенка. Особливості творчо-педагогічного процесу у класі митця розкрито через метафори та реалії університетського уроку, трактованого як мініатюрне відтворення школи О. Міщенка як цілого, де відображені її ключові параметри. Розглянуто конструктивні характеристики університетського уроку О. Міщенка, котрі постають як складові його школи як системи вмінь і знань, які дозволяють розкрити її авторську специфіку.

Ключові слова: виконавська школа; баянна школа О. Міщенка; виконавське мистецтво; спадкоємність традицій; виконавська майстерність; творча особистість вчителя; творчі принципи; творчий універсалізм.

Постановка проблеми

Творча постать заслуженого артиста України, професора Олександра Володимировича Міщенка (1956–2018) посідає особливе та поважне місце на мапі харківської баянної школи. Природні обдарування цього непересічного музиканта яскраво та оригінально втілилися у різних гранях його творчої діяльності як виконавця, аранжувальника, науковця і педагога – професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Митець пішов з життя зарано, у своїй квітучій порі, але втіливши себе як виконавець в ранзі Майстра і виховавши плеяду талановитих послідовників. Він встиг сформулювати власні художні та педагогічні принципи, створити науково-методичний та репертуарний фонд, необхідний для реалізації всіх тих параметрів, які свідчать про створення авторської школи виконавської майстерності – *«Баянної школи О. Міщенка»*, яка у XXI сторіччі набула значення плідної гілки на дереві баянного мистецтва Харківщини.

На жаль, вищенаведена констатація відбувається вже після відходу Вчителя у Вічність як прагнення до осмислення його спадку і життєво-творчого шляху та у продовження суспільного визнання, яке не встигло здійснитися повною мірою за життя Митця.

Метою пропонованої статті є обґрунтування поняття та визначення основних параметрів баянної школи О. Міщенка з огляду на багатогранність творчої особистості митця, специфіку його творчо-педагогічного процесу та контекст розвитку баянно-акордеонної педагогіки харківського регіону. Звідси, **завданнями дослідження є**:

- визначення теоретичних засад виникнення явища «виконавська школа» в опорі на ключові положення відповідних наукових праць;

- розгляд механізмів спадкоємності традицій навчання баянних виконавців та генези баянної школи О. Міщенка;
- осмислення сутності його школи через призму концепції творчого універсалізму особистості, для чого сфери творчої діяльності О. Міщенка диференціюються;
- узагальнення досягнень митця у різних його творчих іпостасях – виконавця, аранжувальника, дослідника, педагога;
- розкриття поняття «баянна школа О. Міщенка» та окреслення її творчих принципів, ідеї та методики;
- характеристика творчо-педагогічного процесу у класі О. Міщенка, а саме уроку як базової форми творчої взаємодії учня та педагога. Заглиблення у таємниці університетського уроку О. Міщенка як художнього дійства схиляє нас до метафоричного трактування його ходу для відтворення як земного, так і піднесеного змісту уроку.

Актуальність теми дослідження визначається необхідністю поглибленого вивчення виконавських традицій, що формувалися упродовж вже більш ніж 105-річної історії Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Однією з її важливих сторінок, ще не досліджених на сьогодні, є творчий внесок заслуженого артиста України, професора О. Міщенка у процес розвитку українського баянного виконавства у цілому і харківської баянної школи зокрема.

Отже, виконавська школа як спадкоємність традицій, взаємодія індивідуального і закономірного є *об'єктом* нашого дослідження; баянна школа О. Міщенка в контексті її традицій – його *предметом*.

Останні дослідження і публікації за темою. Специфіка висвітлення представленої дослідницької теми полягає в тому, що обґрунтування поняття «баянна школа О. В. Міщенка» започатковане саме автором пропонованої статті у матеріалах дипломної магістерської роботи (Єгоров, 2023). При вивченні життєтворчості О. Міщенка ми спираємося на концептуальні дослідження універсальності творчої особистості (Коменда,

2020), харківської баянної школи (Стрілець, 2018; Снедков, 2021; Снедкова, 2021), на публікацію інтерв'ю з О. Міщенком (Гайдено, 2017), довідково-біографічний нарис з «Енциклопедії сучасної України» (Кононова, 2019), на матеріали, які опубліковані безпосередньо О. Міщенком (Міщенко, 2016).

Отже, **наукова новизна** цього дослідження зумовлена тим, що баянна школа О. Міщенка і творча постать її фундатора, які, беззаперечно, гідні ретельного вивчення з огляду на їхню унікальність, до сьогодні не ставали об'єктами уваги у фундаментальних наукових працях.

Методологія дослідження. При оцінці історико-художнього значення виконавської школи О. Міщенка в контексті баянного мистецтва харківського регіону ми спиралися на *принцип історизму*; застосування *історіографічного* методу спрямоване на розгляд ключових положень наукових джерел, необхідних для розкриття обраної теми; *біографічний* метод залучений з метою висвітлення життєвого і творчого шляху О. Міщенка; *дедуктивний* підхід орієнтує хід дослідження від з'ясування загальних понять до характеристики більш конкретних; заради осмислення специфіки творчої багатогранності, властивої особистості О. Міщенка, введено наукову концепцію діяльнісного універсалізму О. Коменди (2020).

Виконавське мистецтво, подібно до інших явищ і світобудови у цілому, перебуває у постійному розвитку, підкоряючись законам циклічності та процесуальності. Вони повною мірою відображаються у принципі спадкоємності традицій, що скеровують цей розвиток: вбираючи попередній досвід, наступні покоління через індивідуальні творчі відкриття формують нові культурні надбання. Саме спадкоємність як наслідування прикладу і досвіду Майстра, вкладаючи у молоді душі Прометееву іскру палаючого натхнення, поєднує мистецькі генерації у нескінченний ланцюг самовдосконалення, забезпечує кристалізацію найжиттєздатніших норм і форм, цінність яких стає навічно актуальною.

Аналізуючи дію механізму мистецької спадкоємності у музичному мистецтві як онтологічну і гносеологічну проблему, доречно звернутися до поняття «школа», широко вживаного у науковій теорії й практиці, зокрема у сфері педагогіки. Це поняття «застосовується з різних науково-теоретичних, соціально-освітніх, організаційно-громадських позицій, має багатовекторний спектр відповідних дефініцій. Завдяки різноспрямованості змісту, неоднорідності та різному рівню наукового узагальнення сутність поняття “школа” може розкриватися на макро- та мікрорівнях пізнання мистецтва, а саме: загальної теоретичної сутності в єдності її галузевих складових та в одному з видів гуманістичної діяльності» (Гуральник, 2011: 24). «Саме безперервність розвитку школи, обумовленість традиційного та індивідуально неповторного, нормативного і концептуально-новітнього забезпечує її продовження, динаміку, соціальну значущість, унікальність» (там само). Отже, поняття «школа» охоплює всі рівні здобуття та передачі творчого досвіду від генерації до генерації.

Подумки рухаючись вздовж умовної дедуктивної «лінії» розгортання змісту наукового поняття «школа», від його загального смислового обсягу до більш конкретного у сфері музичного мистецтва, доречно визначити зміст поняття «музично-педагогічна школа».

Н. Гуральник таким чином формулює сутність цього явища: «Музично-педагогічна школа – це обмежена за кількістю осіб і специфічною діяльністю соціальна група, яка існує реально або на свідомому (віртуальному) рівні через покоління митців, кожний індивідуум якої поєднаний в ній системою нормативних педагогічних дій конкретного виду музичної діяльності в межах суспільно-історичного та власного досвіду й творчих новацій, що організовані у процесі міжособистісного спілкування майже рівноправних партнерів (педагог-студент) “на музичній моделі” в певних історичних умовах, у структурі відповідних закладів освіти і детермінуються наступністю» (Гуральник, 2011: 66).

Рухаючись далі, доцільно вийти на рівень індивідуалізації постатей учасників віртуальної моделі «вчитель-учень» в одному з її різновидів – «педагог-студент». В ідеальному випадку, постать Вчителя набуває ознак яскравої пасіонарної особистості, прикладу для учнів, а модель «вчитель-учень» тлумачиться як продуктивна умова формування процесу навчання. У мистецьких колах виникає своєрідний *«егрегор» педагога* – очільника пізнавального процесу, продовжувача фундаментальних традицій у професійній сфері, зокрема, творця неповторного музичного мислення і стиля виконання. Такі властивості обумовлюють формування навколо творчої особистості педагога як своєрідного центру тяжіння, «сонця», що притягує до себе за законами доцентрового руху «малі планети» – учнів, *індивідуальної* мистецької виконавської школи. У метафоричному сенсі, музично-виконавська школа постає як своєрідний «всесвіт» або «сонячна система», «гармонія сфер», утворена навколо «космічного центру», у функції якого виступає *постать Вчителя* – видатного музиканта.

У контексті виконавської школи спрацьовує ще один закон: досягши досконалої індивідуальної форми існування, колишні учні («малі планети») самі перетворюються на світила, навколо котрих складаються нові професійні «сонячні системи». Примноження масштабів виконавського «всесвіту» – один із найбажаніших наслідків діяльності очільника виконавської школи, який підняв колишніх адептів до рівня нових творців сузір'їв майбутніх геніїв.

Ж. Дедусенко розцінює явище виконавської школи як особливого типу комунікацію, що здійснюється у синкрезисі двоєдиного процесу – творення і навчання творчій діяльності, осмислюючи виконавську школу як «діасинхронічний колектив», як «реально чи віртуально існуючу спільність суб'єктів, члени якої об'єднані за двома ознаками», а саме – спільність виконавської моделі, рольові функції вчителя та учня. Названі ознаки «концентруються навколо єдиного ядра – комунікації, у зв'язку з

чим актуалізуються проблеми традиції, спадку, внеску, наступності, тобто наукові питання, що є предметом культурологічних досліджень» (Дедусенко, 2002: 20).

Типологічну класифікацію виконавських шкіл надає В. Заєць. Вчений виокремлює такі типи, як: *емпіричні школи, описані не самим вчителем*, але іншими авторами, можливо, учнями; *емпіричні, розроблені вчителем у вигляді методичних рекомендацій*; *авторські науково-практичні виконавські школи, засновані на написаній теорії, створеній вчителем* (цит. за: Давидов, 2010: 159).

Олександр Володимирович як фундатор *авторської* виконавської школи – один з найяскравіших представників регіональної *харківської баянної школи*, яка наразі співіснує в нашій країні ще з трьома школами: «Нині в Україні діють чотири регіональні баянні школи: київська, одеська, львівська, харківська. (П'ята школа – донецька, з відомих причин втратила свої позиції)», – зазначає А. Стрілець (2018: 146).

У цьому сузір'ї баянних шкіл України особлива роль належить розташованій у її східному центрі – Харкові. Як підкреслює А. Стрілець, «Харків, як регіональний центр розвитку академічного виконавства на баяні, відомий ще з початку 20-х років ХХ ст. Перший в Україні клас народних інструментів відкрито 1920 року у музичній Профшколі № 2 Володимиром Андрійовичем Комаренком, а вже через рік професійне навчання здійснювалося у шести профшколах. 1927 року в Харкові було проведено Перший всеукраїнський конкурс гармоністів. У 1934 р. клас баяна відкрито у Харківському музичному училищі, а у 1943 р. – у спеціалізованій дитячій музичній школі. Але повноцінне формування оригінальної “харківської школи гри” почалося з відкриттям класу баяна при оркестровій кафедрі Харківської консерваторії в 1951 році, який і став верхівкою сформованої ланки підготовки професійних кадрів – виконавців на баяні та викладачів. Засновником класу баяна став Л. Горенко (1925–1989), який на той час працював солістом Харківського

обласного радіо та був завзятим популяризатором баяна» (Стрілець, 2018: 146).

Іншою визначною творчою особистістю у процесі становлення харківської баянної школи став В. Подгорний (1928–2010). А. Стрілець влучно зазначає: «Саме його неповторний композиторський і виконавський стиль, починаючи з другої половини 50-х – початку 60-х років минулого століття, назавжди змінив методику викладання гри на інструменті, виконавські пріоритети, підходи до транскрипції та перекладень творів для баяна, “гармонічне мислення” і культуру звуковидобування баяністів Харкова» (Стрілець, 2018: 146–147). Майже всі визначні представники харківської школи минулого та сучасності, так чи інакше, – прямі або через досвід поколінь послідовники В. Подгорного.

З ім'ям цього славетного корифея баянного мистецтва нерозривно пов'язане артистичне становлення Олександра Міщенка. Саме у Володимира Яковича почав він своє навчання 15-річним учнем Харківського музичного училища, продовживши його як студент Харківської консерваторії. Вважається, що О. Міщенко усвідомив та окультував принципи «школи Подгорного», успадкувавши та розвинувши їх, а згодом створивши й власну виконавську школу, яка у XXI сторіччі продовжує давати свої плоди, які б не зросли без пильної турботи В. Подгорного.

Продовжуючи метафоричні порівняння, зауважимо, що, подібно повному життєвих сил дереву, котре невинно зростає, школа теж має перебувати у стані постійної розбудови. У ході цього процесу, орієнтуючись на запити сучасності та спираючись на підґрунтя усталеного, народжуються нові творчі підходи та принципи, кристалізуються життєздатні методики та ідеї.

Серед *творчих принципів* авторської школи виконавської майстерності О. Міщенка рельєфно виділяються такі:

- загострена увага до побудови форми та драматургічного розвитку твору;
- активізація емоційного переживання музики згідно з її процесуальністю;
- пошук рівноваги у співвідношенні емоційного і раціонального планів;
- високі вимоги до культури звуковидобування;
- ретельний пошук виконавських засобів виразності (артикуляція, динаміка, темп, метроритм, реєстрування);
- прагнення до технічної бездоганності (особлива увага до вибору аплікатури, міховедення, посадки та постановки);
- відпрацювання дрібних інтонаційних побудов;
- теоретичний аналіз твору;
- теоретичне усвідомлення практичної сфери виконавства.

Сформульовані творчі принципи є безпосереднім відображенням виконавської майстерності, безмежності таланту і досвіду Майстра. Маючи конкретний прикладний характер, вони підпорядковані загальному методичному спрямуванню та етичній ідеї школи.

- Загальна методична орієнтація школи – направлення студента таким чином, щоб він будував власну виконавську концепцію, переконливу інтерпретацію твору, формував індивідуальну культуру звуковидобування, активізував своє мислення.

- Висока *ідея* школи О. Міщенка – допомога студенту піднятися до рівня *Музиканта*, прищеплення високих моральних якостей та духовний розвиток.

Як вже йшлося, очільник виконавської школи є своєрідним «*центром тяжіння*», тому для вивчення особливостей авторської школи необхідним є усвідомлення якостей творчої особистості її фундатора. Незалежно від типу виконавської школи, *вчитель* є її ключовою постаттю. У нашому контексті *вчитель* – видатна особистість зі значним

виконавсько-педагогічним досвідом, самобутнім поглядом на світ, унікальними творчими принципами та розвиненою інтуїцією, філософічністю мислення, багатою художньою фантазією, доскональними технічними можливостями. За формуванням подібних якостей стоїть дійсно напружене творче життя і постійний саморозвиток, важка робота, яка аж ніяк не обмежується здобуттям музично-педагогічної освіти, вбирає в себе досвід декількох видів музичної діяльності, а також захоплення іншими сферами мистецтва, напрямками філософсько-наукового знання. Такий тип особистості вчителя визначається як *універсальний* (Коменда, 2020), і йому цілком відповідає творча особистість О. Міщенка, в якій рельєфно проявлені іпостасі **виконавця, педагога, аранжувальника, дослідника**. Їх органічне поєднання в одній особі дозволяє вважати О. Міщенка *універсальною творчою особистістю*.

Заслужений артист України, професор, відомий виконавець, лауреат міжнародних конкурсів, ансамбліст, знаний викладач, автор навчальних посібників і публікацій з теорії та практики виконавства на баяні, майстер перекладень творів для ансамблю баяністів, член НВМС **Олександр Володимирович Міщенко (1956–2018)** – яскрава «зірка» на небосхилі баянно-акордеонного мистецтва Харкова та України, сяйво якої не тьмяніє і поза українським баянним простором.

Усвідомити ознаки індивідуальних проявів *універсальності творчої особистості* в діяльності О. Міщенка допомагають спостереження О. Коменди (2020), яка виокремлює *провідні* та *допоміжні* види діяльності митців у динаміці їх творчого шляху.

Розглядаючи постать О. Міщенка крізь призму теорії особистісного універсалізму, звернемо увагу на *артистичну* природу обдарованості музиканта як *провідну* серед властивих йому творчих проявів. Серед викладачів харківської баянної школи усіх генерацій О. Міщенко залишається єдиним, хто мав звання *заслуженого артиста України*.

Підкреслимо, що це високе звання є відзнакою саме виконавського таланту музиканта.

Потужний виконавський потенціал О. Міщенка був помітним ще у студентські роки. За численними свідченнями сучасників, саме про цього свого учня В. Подгорний відгукувався як про найкращого у той час. Відомість Олександра Володимировича як зрілого виконавця, перш за все, пов'язана з його концертною діяльністю в дуеті з іншим легендарним баяністом – І. Снедковим. Дебют ансамблю відбувся 1979 року, після чого віртуозне мистецтво обох виконавців отримало широке і стійке визнання в нашій країні та за її межами. У фондах державних радіокомпаній містяться 49 записаних дуетом творів різноманітних стилів і жанрів. Наприкінці ХХ століття (в 1999 році), після 20 років успішної діяльності, дует завершив свої виступи. І. Снедков перейшов до інших форм ансамблевого музикування, тоді як О. Міщенко продовжив свою виконавську діяльність, виступаючи як баяніст-соліст із різними оркестрами (всього в його сольній кар'єрі їх було вісім) та диригентами Києва та Харкова (наявні відомості про 12 диригентів). Ансамблеву діяльність О. Міщенко також продовжував, виступаючи в дуеті із кларнетистом С. Низькодубом, піаністкою М. Чернявською, а також у складі інструментального квінтету.

Знаковою подією цього періоду став у 2011 році запис компакт-диска, на котрому містяться виступи О. Міщенка з Національним оркестром народної і популярної музики (під орудою С. Литвиненка). На цьому компакт-диску записані, зокрема, твори крупної форми – «Концертино-ритміко» І. Гайдена і Концерт № 2 для баяна з оркестром А. Гайдена, а також оригінальні композиції В. Власова, Р. Гальяно, Л. Корхі. Присвячені О.В. Міщенку віртуозні концертні твори композиторів-харків'ян, батька і сина Гайденків, Анатолія та Ігоря, є об'єктивним визнанням виконавського таланту баяніста.

Названі композиції у виконанні О. Міщенка в якості соліста увійшли до фонду Національної радіокомпанії України.

У підсумку, у творчому арсеналі Міщенка-виконавця – 55 фондових записів, які наразі є унікальними свідченнями виконавського мистецтва Олександра Володимировича, котре приваблює інтелектуальною осмисленістю та естетичною досконалістю гри, емоційно-раціональною збалансованістю, високою культурою звуковидобування.

Досконала виконавська майстерність і набутий багатий концертно-артистичний досвід сприяли реалізації музиканта в іншій іпостасі його діяльнісного універсалізму – *педагогічній*. Серед численних вихованців його спеціального класу – лауреати національних та міжнародних конкурсів І. Нікулін, В. Зеленюк, В. Луньов, Ю. Мараховський, Д. Шаршонь, М. Шейко, М. Величко, В. Василенко, А. Пожого, Р. Столбунов, О. Бурдюг, Д. Жаріков, В. Султанбеєв, М. Борзенко, О. Яновський; студенти останніх років – І. Плюшко, Є. Єгоров; лауреати фольклорних фестивалів – А. та В. Гейко та ін. О. Міщенко був магнетичною натурою, до нього тягнулися навіть ті, хто фактично не являвся його учнем. Олександр Володимирович був щирий і відкритий до цієї дружби, міг дати влучний коментар, об'єктивну оцінку та корисну пораду. За це його любили й часто запрошували у якості члена журі на різноманітні конкурси, на численні майстер-класи, як головуючого державних іспитів, як лектора.

У педагогічній сфері, як і у виконавстві, Олександр Володимировичу також була притаманна певна багатогранність: окрім спеціальних класів баяна та ансамблю, він вів клас диригування та методику викладання гри на баяні. Заняття з методики викладання баянної гри О. Міщенко проводив за власним лекційним планом, структура якого охоплювала найважливіші практично-методичні питання, починаючи від найпершого знайомства учня з інструментом. Як людина широкої ерудиції, на уроках Олександр Володимирович проводив цікаві культурні паралелі та

ілюстрував їх прикладами зі зразків світової музики, які блискуче виконував на баяні. Змістовною гранню педагогічної діяльності О. Міщенка був і диригентський клас. Хоча митець сам і не був практикуючим диригентом, але багато співпрацював з різними оркестрами як соліст, тому був надзвичайно ерудованим і теоретично оснащеним у цьому плані.

Ще одна яскрава грань творчості О. Міщенка представлена його діяльністю *аранжувальника*, адже вона сприяла розвитку баянної школи Майстра та утворенню цілого пласта репертуару для баяна та ансамблю баяністів. Факт наявності власної репертуарної бази є увиразненням самодостатності та здатності школи до певної автономії. Багаторічна творча співдружність з надійним напарником по дуету І. Снедковим, плідна концертна діяльність, постійний творчий пошук та практична апробація творів зробили Олександра Володимировича майстром цієї справи.

Перекладенням та виконавським редакціям О. Міщенка притаманні такі риси:

- практична зручність та певний раціоналізм викладання;
 - уникання фактурного перенавантаження;
 - гармонійне розподілення функцій соліста і супроводу;
 - розподіл музичного матеріалу в партіях на засадах паритетності та рівноправ'я шляхом чергування їхніх ролей;
 - тембральне розмаїття;
 - розподілення тембральних функцій між мелодією, контрапунктами, акомпанементом;
 - підбір та використання таких засобів виразності, які б відтворювали звучання інструменту-оригіналу;
 - увага до артикуляції та її графічна фіксація у нотному тексті.
- Потрібність підсумувати власний потужний виконавський досвід, а також певний науковий хист, розвинути який допомогло навчання на історико-теоретичному відділенні, стимулювали невтомну працю

О. Міщенко як дослідника, автора численних публікацій з питань психології, теорії та практики виконавства на баяні, низки навчальних посібників та нотних збірок, де містяться і його майстерні перекладення для баяна шедеврів світової музики. Серед цих видань – «Початкове музичне виховання в класі баяна»,

«Психологічні особливості ансамблевого музикування», «Перекладення музичних творів для дуету баянів», «Інтерпретація музики Бароко ансамблем баяністів», «Регістрування в ансамблі баяністів», «Деякі особливості ансамблевої техніки в ансамблі баянів», «Концертні твори для дуету баяністів»; також у співавторстві – «Вдосконалення ансамблевої майстерності баяніста», «Виховання навичок інтонування на баяні», три випуски методичного посібника «Дует баяністів (питання теорії і практики)» з нотами, у тому числі в аранжуваннях О. Міщенко, та інші. Основна концепція більшості цих видань – перекладення та виконавська редакція вибраних творів для дуету (ансамблю) баяністів, методичні рекомендації з оволодіння технікою гри на баяні та пояснення щодо їх виконання. Загалом О.В. Міщенку належать *понад 40 публікацій* з питань психології, теорії, практики музичного виконання.

В останні місяці життя О. Міщенко підготував до друку і видав за власний кошт «Школу технічної майстерності та ладогармонічного мислення баяніста» (II том) В. Подгорного, чим віддав останню шану своєму славетному Вчителеві. Подяка і шана «довжиною в життя» втілювалися у постійній пропаганді та популяризації О. Міщенком творчості Володимира Яковича й у продовженні та розвитку ним сталих принципів «школи Подгорного». Свою власну педагогічну школу він немов би перевіряв на міцність, зіставляючи її з викладацькими принципами В. Подгорного – визнаного майстра баянного мистецтва.

Базовою та усталеною формою взаємодії Вчителя та учня у рамках навчального процесу є *урок*. З метою розгляду більш конкретних особливостей педагогіки О. Міщенко доцільно розглянути *специфіку його*

уроку, який поставав насамперед як концентрований вияв властивих музиканту виконавських принципів. Урок як об'єктивна форма університетського навчання специфікується залежно від характеру і масштабу творчого мислення та обдарування Учителя і можливостей учня, набуваючи діалогічних ознак.

Урок баянної гри від О. Міщенка – мініатюрне відтворення його школи як цілого, в якому відображені її ключові параметри. Тому розгляд конструктивних елементів уроку, що постають як складові школи як системи умінь і знань, є *необхідним завданням* при розкритті особливостей авторської школи О. Міщенка.

Спираючись на досвід навчання у класі О. Міщенка, який тяжів до філософського і водночас художнього усвідомлення баянного мистецтва, ми пропонуємо тлумачення його університетського уроку як процесу *творення і навчання творчій діяльності*. Уроки О. Міщенка ніколи не мали лише вузько навчального характеру, переростаючи у відкриття раніше непізнаних професійних горизонтів, художнього Всесвіту, призначеного лише для посвячених. Метою Вчителя було «творення» індивідуальності учня, розкриття часто невідомих йому самому потенціальних можливостей.

Урок від О. Міщенка ніколи не мав суто формального дидактичного характеру, перетворюючись на сумісну, сповнену пізнанням професійних таємниць захоплюючу «прогулянку» по лабіринтах професії, що передбачала необхідність взаємодії вчителя та учня, поєднання їх творчих зусиль. Упродовж такої «прогулянки» Учитель спрямовував учня до пошуків «Святого Граалю», прихованого у безмежній душі Баяну, спонукаючи того, хто навчається, до саморозвитку і знаходження власного шляху до розкриття звукової досконалості музичного інструмента. Отже, університетські уроки Вчителя вирізняло *романтичне* тлумачення сумісного творчого спілкування з учнем. Сполучною ланкою у цьому процесі поставав баян – немов своєрідна зачарована призма, крізь яку розкривалися технічні та духовні багатства світу музики; немов

посередник, завдяки котрому відбувалося таїнство мистецького діалогу між Вчителем і учнем, де останньому відкривалося Прекрасне у його раніше незнаній художній досконалості.

Водночас уроки О. Міщенка вирізняли *конструктивність і цілеспрямованість, раціоналізм і аналітизм*. Як блискучий практик і науковець, Учитель мав здатність у ході уроку чи консультації лаконічно і концентровано визначити головне, сфокусувати увагу учня на подоланні конкретних недоліків (деталей), влучно сформулювати завдання на майбутнє, пояснити шляхи їх виконання, допомогти досягти певного успіху вже упродовж уроку.

Як першокласний виконавець, Майстер часто використовував як навчальний метод показ на інструменті, ділився виконавськими секретами, пропонував варіанти аплікатури, демонстрував різноманітні тонкощі звуковидобування та міховедення. Неабияке зацікавлення студентів викликало виконання ним органних, клавірних, фортепіанних, скрипкових композицій, відтворення оркестрових барв, а також характерних прийомів харківської баянної школи – педалізації окремих звуків, прийому «битого скла» при виконанні акордів тощо.

Разом із цим, Вчитель спонукав учня до того, щоб отримані знання та опановані навички студент *засвоїв на рівні їх власного осмислення*. Тобто, щоб у майбутньому він мав здатність вирішувати творчі завдання самостійно, спираючись на якісно засвоєний досвід попереднього періоду навчання. Такому якісному опануванню навичок роботи з музичним матеріалом сприяли високоінтелектуальний, і водночас доступний стиль подачі знань, широке асоціативне коло, послідовність, структурність, що вирізняли творче мислення О. Міщенка-викладача.

Якщо представити *виконавську школу О. Міщенка метафорично*, то її уособленням постане художній *Всесвіт*, що складається з безлічі «атомів» (фрагментів досконалості) – *уроків*, які, своєю чергою, і виступають основною комунікативною ланкою між вчителем і учнем. Переходячи з

метафоричного рівня до філософсько-конструктивного мислення, зазначимо, що сам по собі урок, *урок як такий постає лише як форма*, котра може бути наповненою як земним, так і Піднесеним змістом. Саме *Вчитель* у взаємодії з *учнем* наповнює урок тим змістом, який відбиває масштаб обдарованості обох учасників *процесу переходу від звичайного до унікального*, коли вербальне втрачає свою формальну посередницьку якість, віддаючи свою функцію музичній метафізичній сутності – голосу мудрого нескінченного Всесвіту.

Своєрідність школи О. Міщенка полягає у тому, що цей видатний музикант пробуджував сам *Дух баянного мистецтва*, розкриваючи таємниці *сходження до вершин* музичного виконавства, досягнення яких уможлиблюється завдяки усвідомленню й використанню всіх існуючих шляхів до досконалості – практичного, науково-інтелектуального, емоційно-художнього в їх синтетичній єдності.

Висновки

Отже, охарактеризовані вище творчі іпостасі Вчителя (*виконавець, педагог, аранжувальник, дослідник*), корелюючи між собою протягом його тривалої музично-педагогічної діяльності, дозволяють констатувати існування *баянної школи О. Міщенка*, де її очільник – яскрава особистість, досвідчений концертний виконавець, а сама школа має *рельєфні творчі принципи, спільність виконавської моделі, науково-методичну базу, декілька поколінь вихованців-послідовників*, що цілком відповідає всім критеріям, які висуваються поняттям «школа».

Якщо звернутися до метафоричного стилю у спробі узагальнення особливостей школи О. Міщенка, то її можна уподібнити своєрідному свічаду, у глибинах якого віддзеркалений «портрет» її фундатора як *універсально обдарованої творчої особистості*.

Серед численних творчих обдарувань митця як *провідну* відзначимо його *виконавську* іпостась, що підтверджує звання заслуженого артиста

України, володарем якого був О. Міщенко. Водночас багатство музичної та інтелектуальної обдарованості Майстра дозволило реалізуватись також іншим його творчим іпостасям: *аранжувальника, дослідника, педагога* (за концепцією творчого універсалізму особистості О. Коменди, 2020, – *допоміжним*).

Саме власна творча потужність як *виконавця* підштовхує О. Міщенка до створення *авторської* художньої школи, де засадничі творчо-педагогічні принципи, успадковані ним від свого вчителя В. Подгорного, набувають не тільки *практичного*, але й *теоретичного* розвитку, спрямовуються на *формування насамперед концертно-виконавських навичок* музиканта-баяніста, розкриття його *композиторського таланту* та *наукового-теоретичного* мислення, яке допомагає створити переконливу інтерпретацію твору.

Натхненно та плідно працюючи як *аранжувальник*, О. Міщенко збагатив баянний репертуар численними новими перекладеннями та виконавськими редакціями значної кількості музичних композицій (особливо для ансамблю баяністів), тим самим він створив окремий репертуарний фонд і власної баянної школи, а його *дослідницькі* пошуки стали її науково-методичним підґрунтям.

Свідомством існування авторської школи виступають не лише її унікальні творчі принципи, а також їх наслідування і розвиток у мистецтві спадкоємців. Упродовж 38 років, беззмінно працюючи на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, О. Міщенко *виховав декілька поколінь гідних послідовників* та носіїв виконавського досвіду. Саме у спілкуванні з учнями, у творчо-педагогічному процесі, основною комунікаційною формою якого є університетський *урок як мініатюрне відтворення художнього Всесвіту митця* з його ключовими властивостями, виконавська школа Майстра набула своїх рельєфних творчих принципів.

Формуючи індивідуальні параметри, авторська виконавська школа, разом з тим, може існувати як частина більш масштабної школи, нести її загальні фундаментальні характеристики. Слід констатувати, що у ХХІ столітті баянна школа О. Міщенка як органічна складова харківської школи баянно-акордеонного мистецтва не тільки не втратила свого значення, а й набула нової актуальності, плідно продовжуючись у творчості сучасних харківських баянних виконавців.

Перспективи нашого дослідження полягають надалі у більш поглибленому вивченню баянної школи О. Міщенка і творчої особистості її фундатора.

Література

Гайденко, А. П. (2017). Штрихи до портрета Олександра Міщенка (до 60-річчя від дня народження). У зб. *«Виконавське музикознавство»*. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, М. А. Давидов (Ред.), вип. 23, с. 26–35. Київ; Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М.

Гуральник, Н. П. (2011). *Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання*. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова.

Давидов, М. А. (2010). *Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник*. Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня.

Дедусенко, Ж. (2002). *Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції*. (Автореф. дис канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Єгоров, Є. (2023). *Баянна школа О. Міщенка: творчі принципи*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Кононова, О. В. (2019). Міщенко Олександр Володимирович. *Енциклопедія сучасної України*. (Онлайн-видання). URL: <https://esu.com.ua/article-68090>

Міщенко, О. В. (2016). *Концертні твори для дуету баяністів*. Харків: Мадрид.

Снедков, І. І., Снедкова, Л. А. (2021). Етапи розвитку та типологічні ознаки сольного виконавства харківської баянної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 51–66. DOI: 10.34064/khnum1-5904

Снедкова, Л. (2014). Дуєт баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії й практики освіти*, 41, 380–391.

Стрілець, А. (2018). Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети, персоналії. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 141–156.

Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу

Матеріали глави мають відношення до наступних тем програми навчальної дисципліни «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті»:

- Технології діагностики та розвитку музикальних здібностей. Педагогічні умови розвитку музикальності майбутнього музиканта-інструменталіста.
- Шляхи оптимізації музикально-педагогічного процесу. Сучасні цифрові технології у навчанні.
- Технологія підготовки музиканта-інструменталіста до концертного виступу – у тому числі й в інтернет-форматі.

У розділі говоритиметься про сучасні естетичні, педагогічні та технічні аспекти формування музичного звуку (діалог Ігоря Гайденка і Євгенія Воропаєва; статті Валерія Бескорсого); також будуть обговорюватися етичні проблеми комунікації на фестивалях і конкурсах (стаття Володимира Черненка).

Євгеній Воропаєв, Ігор Гайденок

Діалог про музичний звук

Стаття написана у формі діалогу між двома її авторами, що є і данина науковій традиції, від якої, на жаль, відійшли дослідники, а також спроба зрозумілою мовою визначити професійні проблеми, які слід вирішувати сучасному музикантові (включаючи їхню педагогічну складову: потрібно з'ясувати, чого насамперед не вистачає нинішній музичній освіті).

Стверджується, що ставлення до звуку як відносно самотійного естетичного об'єкта є характерною рисою сучасного побутування музики; підкреслюється, що відкриття краси звучання інструменту є найважливішим педагогічним завданням, недостатньо усвідомленим у вітчизняних навчальних закладах; також це одна з базових щаблів, з яких починається цілісне розуміння твору і на перших етапах учнівства її достатньо, щоб зазнати радості сприйняття музики.

Адресати статті – педагоги та учні шкіл мистецтв, а також студенти та викладачі творчих ВНЗ.

Є.В. Сьогодні як ніколи актуальна розмова про якість сучасної музичної освіти (на всіх її рівнях) – і не тільки у зв'язку з війною, епідеміями чи іншими соціальними потрясіннями сучасності. Обов'язково слід відреагувати на загальний перехід людства до Інтернету, прихід нових технічних засобів і, по суті, фантастичних можливостей для артиста. Крім того, видається вкрай важливим – знову і знову повертатися до тієї професійної «планки», яку ми отримали понад півстоліття тому від наших вчителів. Повертатися, стверджуючи нові підходи, оскільки отриманого нами набору знань і умінь завжди не вистачало для успішної професійної

діяльності (хоча збереження найбільш цінного і плідного в цій базі, звичайно ж, вкрай важливо, оскільки без традиції мистецтво мертво).

Запропоную найбільш загальну тезу, яка звучатиме так: нас добре вчили, але, оскільки сьогодні твір живе найчастіше онлайн чи у звукозаписі, слід рішуче зрушити акценти у тому комплексі знань та умінь, який нам давали. І конкретніше: при сприйнятті твору з комп'ютера (телефону, акустичної системи) безпосередня чарівність концертного виступу розсіюється і на перший план виходять такі фактори, як якість відео та аудіосигналів, можливість їх адекватного відтворення на різній апаратурі – від смартфона до складних акустичних систем концертного залу, відповідність модним трендам, точність спрямованості на ту чи іншу аудиторію, сформованість іміджу виконавця та інших.

Таким чином, метою бесіди мені бачиться вербалізація та усвідомлення сучасних музично-акустичних тенденцій – на підставі нашого більш ніж півстолітнього професійного та педагогічного досвіду.

І.Г. Якщо врахувати, що виховання музиканта починається задовго до школи, то слід констатувати, що ми справді в музичному мистецтві вже понад півстоліття: починали навчатися ще за часи радянської влади, доучувалися в незалежній Україні й зараз знову змушені освоювати тонкощі вже сучасного музичного виробництва: це комп'ютерний звукозапис, розміщення контенту в Інтернеті, роботу з віддаленими виконавцями, замовниками, оволодіння сучасною музичною мовою та ін. – щоб продовжувати свою самореалізацію у мистецтві, аби не ставати «динозаврами». Думаю, що найважливішу роль в нашій здібності всі ці роки «бути на плаву» відіграли власні студії звукозапису, які – волею долі чи з вільного вибору – стали нам творчими лабораторіями.

Є.В. Я вважаю, що зараз відбулося колосальне зрушення уваги слухача зі змісту самого твору на якість звучання виконання. Це буде моя перша підтеза. Розвертаючи її, я згадую, як моя вчителька у спеціальній музичній школі (ХССМШ-і) – піаністка Бела Юріївна Юхт говорила мені

на кожному уроці: «звук!, звук!, якість звуку!». У неї самої був дуже гарний звук, і вона чудово грала романтиків. Але слова піаністки не «доходили» до мене: цілком я зрозумів їх лише після того, як років тридцять просидів у студії звукозапису, багато вдаватися у тонкощі озвучення концертів, вивчав різні прилади та програми, що формують тембр звучання, яке, зрештою, доходить до вуха слухача.

Звичайно, акустикою в консерваторії займалися в усі часи, пам'ятається, навіть предмет такий був, але, на моє спостереження, саме якість звуку, як правило, проходить повз уваги академічних музикантів. Чомусь, коли в мою студію приходить професіонал – він обов'язково почує тонкі динамічні відтінки в записаному матеріалі, чистоту інтонації, подробиці фразування та інтерпретації, але слово «тембр» найчастіше проходить мимо нього! На відміну від нинішнього покоління меломанів, та й просто любителів, які слухають добре зведену музику в якісних навушниках або на пристойній акустиці – ми виховані на старих записах, які зроблені, безумовно!, геніальними виконавцями, але вони жахливо шиплять, тембр в них змщений, розпливчастий, баси відсутні (хоча на цих записах ми примудряємось відрізнити найтонші відтінки та нюанси інтерпретації). Або, візьмемо іншу знайому ситуацію: хороший студент (або навіть викладач) на концерті класу демонструє гарне туше, шляхетність і багаточаровість звучання, акуратну педалізацію та ін. Але інструмент стоїть у приміщенні, яке дає гучну і деренчливу реверберацію, тому весь концерт чути ніби «з відра». І навпаки, посередній виконавець на розкішному інструменті у залі з гарною акустикою – безумовно має кращий вигляд. Це легко простежити, порівнюючи записи Ріхтера, Горовиця, Юдіної – із сучасними записами, зробленими, наприклад, молодими китайськими піаністами. В результаті такого порівняння з'ясовується, що сьгоднішні фонограми, зроблені навіть під час концерту, а не в студіях, виглядають цікавішими, ніж інтерпретації класиків фортепіанного виконавства. Звичайно, можна погодитися, що багато

китайських виконавців грають об'єктивно непогано, але як приємно, коли докладно промальовані тонкощі звуковидобування, фразування, коли присутня глибина і чарівність тембру, коли звук закутаний у багату і ненав'язливу реверберацію! Зрозуміло, тут не враховуються, безумовно, якісні записи, зроблені в давні часи на фірмі «Мелодія» або за кордоном. Але ми частіше слухаємо, як Горовиць грає у своїй квартирі, а Ріхтер – на концерті в записі якого-небудь магнітофона «Маяк» на четвертій швидкості перемотування стрічки!

Таким чином, я стверджую, що наша система викладання (й досі) недостатньо орієнтована на інтерес до краси тембру, хоча в її рамках учень, безумовно, отримує певне розуміння належної якості звуку.

І.Г. Почну з китайців, благо їх у наших музичних вишах достатньо. Я зауважив, що азіатам не потрібно десятки років сидіти у звукозаписній студії, щоб сприймати звук естетично, оскільки в них інша культура сприйняття музики та для них якість звучання дуже важлива. Гра на східних національних інструментах не передбачає великої майстерності гри, але передбачає сприйняття звуку як красивої естетичної самодостатньої субстанції. І я погоджуся, що нас цьому не вчили чи вчили недостатньо. Не секрет, що підготовка виконавців в СРСР була схожа на спортивний відбір. Приділялася велика увага віртуозності, розвитку м'язової пам'яті, вибудовувалася система музичних шкіл, за якої заради одного перспективного учня багато учнів йшли «у відвал», тобто за результатами навчання набували фізичних проблем (наприклад, переграних рук), а також стійкої ненависті до мистецтва взагалі.

Крім того, ми не мали можливості слухати себе з боку – по-перше, не було необхідної апаратури, а, по-друге, не було педагогічної традиції аналізувати власні записи з педагогом чи самотійно. Але коли ми почали займатися звукозаписом, ми раптом почули виконавців та твори композиторів з іншого боку. Це призвело до розуміння того, що у звичному всім музикуванні не завжди присутній нормальний якісний звук, тембри

сприймаються зовсім інакше, ніж на реальному концерті; також є колосальна різниця в тому, як звучить рояль, коли ти сидиш і граєш на ньому, або коли ти чуєш себе із зали завдяки звукозапису. Інакше сприймається форма твору та багато іншого. Відомо, що наше сприйняття дуже швидко підлаштовується під реальне звучання навколишнього світу, вихоплюючи з нього деталі, на які спрямована наша увага. Так, через секунду прослуховування твору, «завдяки» аперцепції або сугестивному впливу виконавця, його об'єктивне сприйняття вже недосяжно: ми зосереджені на фразуванні, розгортанні музичної тканини, тематизмі чи інших аспектах і не чуємо, що, наприклад, виконавець голосно сопє чи стукає педаллю. Це особливо гостро помітно у студії, коли, наприклад, через пару годин після перерви у зведенні звуку ми дивимося на роботу повторно та жахаємося: як я міг пропустити такі дефекти! Також слід враховувати, що виконавець перебуває під час гри в особливому стані, в якому аналізувати своє звучання взагалі украй важко. Зокрема, особливо гостро я це відчуваю, коли змушений співати вокальну партію у своїй театральній музиці – для ознайомлення з нею артистів. Той результат, який виходить, як правило, мене не задовольняє і мені доводиться редагувати й інтонацію і фразування та інші аспекти виконавства.

Є.В. Погляньмо на проблему з іншого боку. Звук і тембр відносяться більше до формальних аспектів музичного твору (згідно з енциклопедичними джерелами). А ми, як спадкоємці радянської школи, виховувалися на кшталт «марксистської теорії мистецтва», яка постулювала примат змісту над формою. Іншими словами, пильний інтерес до досконалості звуку міг трактуватися в наш час як схиляння перед «обгорткою» твору. Можна сформулювати м'якше: якість інструменту, акустична спроможність концертного залу розумілися як доданки, якими можна частково знехтувати – заради змістовної глибини. Звідси, можливо, й розбиті інструменти у музичних школах і навіть у консерваторії – у ті часи, коли, як здається, на матеріальній базі не заощаджували. Музикант

створював звук «із якоїсь деревини, із якихось грубих жил» – як говорив поет. Тому вітчизняні фортепіано були дорогі, але посередні. А якщо потрібний був хороший інструмент, тоді купувався імпортований.

Я не можу стверджувати, що марксистський підхід настирливо насаджувався, але приходить показовий спогад: нам розповідають на муз літературі, як Ліст грає концерт у якомусь схудлому селі на жахливому засмученому інструменті. При цьому віртуоз примудряється так подати фальшиві ноти, що це створює особливий ефект, що посилює художній вплив опусу! В наявності торжество змісту та подолання недоліків форми внаслідок одухотвореності виконавця. Але ось уже інший ракурс цієї проблеми: у нас у Харкові на площі Свободи (з боку саду Шевченка) встановлено фрагмент фрески. На ньому – лише частина обличчя з виразними очима. Проте цей фрагмент настільки переконливий, що його можна розглядати як повноцінний витвір мистецтва. До речі, такий самий ефект справляють напівзруйновані грецькі статуї та будівлі: складається враження, що деформована форма не заважає насолоджуватися красою, що прийшла з глибини століть.

Щоб пояснити таку «живучість» змісту та свободу від форми, можна заглибитись у музикознавчі трактування самого багатозначного терміна «музична форма». Мабуть, естетичне потрясіння, переживання катарсису, тонких і глибоких почуттів у результаті сприйняття твору можна досягти не тільки при його цілісному охопленні в сукупності всіх складових, але й при милуванні окремими – іноді мікроскопічними деталями – з властивими їм малими формами (фраза, період, мелодія...). Це також можна порівняти з впливом розімкнених музичних форм: нові виконавці вливаються в хоровод, причащаючись до тих художніх станів, які були досягнуті його учасниками раніше, а інші залишають піснеспляску; також вливаються в нескінченні джазові джем-сейшн нові імпровізатори, або послаблюючи вогонь свінгу, або розпалюючи його.

Тобто, повертаючись до радянської естетики, нав'язаної нам, слід сказати, що справа не у другорядності форми та приматі змісту, а в тому, що навіть невеликі фрагменти твору (що мають свої повноцінні формальні та змістовні ознаки) можуть надавати повноцінний естетичний вплив!

Тому можна бути враженим чудовим звуком інструменту, співзвуччям нот, тембром голосу, і далі – криками птахів, голосами тварин, шумом вітру і води, гуркотом каміння, що падає, і так далі. До речі, у відомому оповіданні Паустовського про те, як Гріг написав музику юній (і зовсім музично не досвідченій) Дагні – опис її сприйняття відбувається в термінах: «переливи та громи оркестру», «скляні кораблі пінили воду», «вітер трубив у їх снастях» і так далі. Це саме тембральні переживання, але вони, нарешті, дали героїні відчуття захоплення красою світу. І знову ж таки згадується, як нам стверджували, що захоплення від сприйняття яскравих фрагментів твору – це зовсім не те, чого слід прагнути! Неодмінно потрібно досягнути форму у всій її повноті – стверджували суворі теоретики. Дуже спірно – думаю тепер. Є естетична радість від сприйняття, припустимо, гарних людських голосів, а є репертуар, наприклад, романсовий, який може бути так собі... Заради справедливості зазначу, що вже в перших класах рядової музичної школи вчителька (як зараз пам'ятаю) сказала мені: треба, щоб все, що я роблю на інструменті, було музикою. У тому числі гами та етюди. І, обов'язково – сам дотик до інструменту, тобто тембр, що виникає під пальцями.

Відомо також, що давні греки вважали, ніби планети, обертаючись навколо сонця, видають особливі звуки та поєднання їх напрочуд гарні. А споглядання цієї гармонії сфер дозволяло людям, які присвятили себе заняттям науками (натхнених богами, на думку Цицерона) – відкривати шлях для повернення на небо! Мабуть, передбачалося, що це досить статичні тембри, в такому звучанні немає головної та побічної партії, кульмінації та розв'язки.

Тут можна заперечити, що естетичне ставлення до звуків взагалі – це не музика зовсім, а щось інше. Але можна сказати й за таку постановку: адже так звана конкретна музика давно існує, всупереч запеклим суперечкам навколо неї – і завойовує нових прихильників.

Таким чином, я озвучу підтезу: тембр – це не тільки форма, тембр змістовний сам по собі та в деяких випадках він може розглядатися як самостійний витвір мистецтва. Чи музичного? Тут уже є більш термінологічна проблема. Якщо «конкретна музика» буде остаточно визнана спільнотою теоретиків та естетів – тоді музичного. Якщо ні – тоді все одно потрібно розуміти, що музичне мистецтво найтіснішим чином залежить від звучання інструментів і часом це звучання шляхетніше, гідніше, змістовніше, ніж твори, які грають на них. Звук віолончелі викликає глибоке любовне хвилювання, валторна пробуджує якусь приховану і я б сказав чарівну мотивацію, флейта виражає м'якості і чудову делікатність – і так далі. Можна загострити сказане: кожен композитор, який пише для фортепіано свідомо чи мимоволі змагається з Бартоломео Крістофорі, винахідником фортепіано: а чи гідні його опуси звуку цього чудового інструменту?

І.Г. Пам'ятається, Арістотель шукав у гармонії сфер милозвучні інтервали – щонайменше, він припускав, що інтервали, що виникають в результаті «співів» планет – еммельські, тобто застосовні в музиці, а також їх співвідношення можна висловити математично (до речі, дослідники з NASA стверджують, що вони записали звуки планет і результат можна послухати в Інтернеті). Для нас важливо, що в основі тембру лежить натуральний звукоряд, який, як відкрив Піфагор, будується на підставі простих співвідношень (квінта – це $3/2$, кварта - $4/3$, терція - $5/4$ і так далі). Натуральний звукоряд лежить в основі конструкції оркестрових інструментів і я наголошу, що в цьому звукоряді всі інтервали є консонансами (на відміну від того, як нас вчили). Тобто, навіть мала секунда є консонансом, оскільки вона «озвучує» співвідношення $16/15$. До

речі, тому темперований лад, затверджений Бахом у ХТК, насправді оперує дисонантними поєднаннями. І він не так приємний нашому вуху, як натуральний звукоряд і лад.

Таким чином, тембр, що втілює різні співвідношення натурального звукоряду, безумовно, є і формальним аспектом музики, і змістовним. А унісон навіть якоїсь ревучої електрогітари, обробленої овердрайвом – невимовно приємний нам саме тому, що містить правильні гармоніки. Також і добре зведений мікс: його спектр містить правильні поєднання гармонік і тому він привабливий, а врешті-решт частіше купується і продається в музичній індустрії, хоча спроможність цього треку з погляду інших формальних факторів може бути мізерною.

До речі, саме тому спільна гра фортепіано та оркестру, який завжди тяжіє до натуральної темперації – таїть неприємні співзвуччя і це знають гарні професіонали: рояль органічний в оркестрі чи коли він солює, чи коли виступає як ударний інструмент. Довгі ж акорди, що підтримують гармонійну структуру твору, звучать потворно і можуть зіпсувати враження від твору.

Таким чином, гарне звучання викликає певний резонанс у свідомості, заснований зокрема на відчутті натурального звукоряду. Цей резонанс є джерелом душевної та фізіологічної гармонії – а значить, має і терапевтичний вплив (відомо, що цілитель Асклепій – син Аполлона Мусагета). Адже, зрештою, мистецтво є пошук та утвердження гармонії. І якісний звук є перша плінфа в побудові цієї гармонії. Ми чуємо звучання церковного органу і воно – незалежно від твору та виконання – викликає піднесені стани та переживання «космічності», духовного трепету. Так само виразно впливає звучання хору чи, скажімо, симфонічного оркестру: вони породжують піднесеність і поетичні почуття.

А як педагог чи учасник журі численних конкурсів, можу сказати, що виконавець із добрим звуком (або тембром голосу) завжди виділяється серед конкурсантів. Наскільки цей юний віртуоз пройнятий художнім

образом, ідеями віденських класиків, композиторів-романтиків чи як він розуміє глибину задуму Баха – визначити важко. Можливо, він просто якісно «запрограмований» учителем, але якщо звучить гідно, то його гра вже переконлива для слухача. Ми знаємо, що в різних віках ми вбачаємо у творах різні смисли, а отже, будуємо зовсім інше «ціле» сприйняття, яке не дорівнює тій повноті, яка була доступна нам десять років тому. Можна нескінченно сперечатися про правомірність різних трактувань, але звучання має бути хорошим, інакше твір наближається до деякої знакової схеми, зрозумілої та цікавої лише теоретикам чи окремим посвяченим.

Є.В. Тоді питання о межах естетичної спроможності звуку. Припустимо, я приходжу в наш міський парк і там у вихідні в деяких точках ніби розстилається фоновіа музика. Та сама, яку в наш час у консерваторії зневажливо називали «музичними шпалерами». Це якісь прості акорди під невігядливий ритм, але вони тембрально добре зведені та мають блаженну дію. Мені приємно слухати цю музику, вона посилює насолоду від споглядання парку, але вона примітивна! Це переживання навряд чи можна порівняти з катарсисом, але відчуття бувають дуже сильні (до речі, цікаво відзначити, що стандартна вокальна попмузика, яка звучить у саду Шевченка – дратує).

То, може, я просто люблю міський парк? І проєктую своє ставлення до звучання? Але, пам'ятається, в оповіданні «Фараон і хорал» О. Генрі бродяга теж розсіяно і здалеку чує звуки церковного органу і за мить естетичне потрясіння обрушується на нього: він починає ставити собі вічні питання: навіщо я? як я прийшов до такого життя? що буде далі? як вийти із цього положення? Не думаю, що він довго та професійно в деталях розбирався у бахівській поліфонії. Швидше за все, його трагікомічне катарсичне очищення за огорожею церкви було результатом тембральної дії. Так само як і в ситуації, представленій вище в оповіданні Паустовського.

І.Г. Щодо нас, професіоналів, то треба враховувати, що наше сприйняття може бути збагачене пам'яттю та професійними навичками. І тоді за невиразними звуками ми вгадуємо багату фактуру, яку не музикант не зможе уявити.

Однак для любителя, мабуть, акустичний колорит відіграє першорядну роль. Хочу нагадати опуси композиторів Сильвестрова та Пярта, побудовані на смакуванні акордів, звуків, що немовби перетікають в просторі. Професіонали ставляться до них по-різному, але вони добре сприймаються непідготовленим слухачем – що я неодноразово бачив на концертах. А мій творчий пошук теж привів мене до подібної ситуації (жанру?): живучи на Західній Україні, я зібрав цілу колекцію звуків водоспадів, розташованих у тих місцях. Тепер планую, використовуючи комп'ютерні технології, створити з цих звуків твір, який був би не «конкретною» шумовою музикою, а звуковисотною структурою, в основі якої лежить природне звучання об'єкта. Крім того, нещодавно мені вдалося засемплувати звучання звичайного українського глечика і ця робота увінчалася твором, написаним у сучасному звучанні, у стилістиці клубної танцювальної музики (<https://cutt.ly/AegygiRC>).

А повертаючись до меж естетичної спроможності звуку, зазначу, що у цьому пошуку легко зринути в нескінченну суперечку правомірності «чистого мистецтва» чи «Art for art». Звичайно, найчастіше говорять про декоративно-естетичну функцію окремого звуку, але хто визначив межі виразності орнаменту, ігри абстрактних форм, краси кольорів, квітів? Також нейтрально гарні картини природи, краса жінок чи дітей. Мені цілком зрозуміло, що гарний звук актуальний і в Африці, і в Заполяр'ї, бо добрий звук – цінність сама по собі. Якісна акустика, хороші інструменти потрібні для концерту в далекому селі та для озвучення дорогого клубу в Парижі. У цьому сенсі естетика звуку універсальна, автономна і байдужа до ідеологічних перекосів, абстрагована від потреб повсякденного життя та від суспільної «злоби дня».

Щобільше, відчужені медитативно-споглядальні стани, які викликають звучання, не обтяжені соціально-актуальними сенсами – зрештою допомагають людині жити, коли вона після заворожування в абстрактних звучаннях знову повертається в реальне життя. Тому краще зосередитися на вивченні та застосуванні тембру, ніж обмежувати сферу використання його жорсткими рамками.

Підсумки

Є.В. Спробуємо підбити підсумки сказаного, а також сформулювати деякі рекомендації.

Ми розглядали, з одного боку, музичний твір як об'єкт сприйняття і, з іншого боку – колорит звучання цього твору, який, як ми погодилися, також може бути естетичним предметом, але в реальній практиці музикування ці складові часто перебувають у складних відносинах. І добре, коли багатий задум автора реалізується через розкішне звучання, але буває і навпаки: витончений акустичний тон приховує смислову неміч опусу (що часто буває в комерційних жанрах), або об'єктивно глибокий твір подано, наче напівстертий спогад: на старій грамплатівці, або з позиції глядача театрального «райку», де погано помітні деталі інтерпретації, чи в іншому бездарному акустичному оформленні. Мабуть, можна знайти й інші ситуації, коли один змістовний шар твору не рівновеликий іншому: наприклад, гарний романс на посередній текст (або навпаки), також виконання пісні автором, який не вміє співати та важко справляється з акомпанементом на розбитій гітарі, або майстерне виконання пересічної теми видатним джазовим виконавцем, який дає цій мелодії «путівку у вічність».

А буває так, що твір вичерпується його колоритом, і тоді ми нескінченно вслухаємося в тембр дзвіночка, індійських ударних інструментів, бамбукової флейти або, відкривши для себе новий електронний синтезатор, невпинно перемикаємо його тембри,

насолоджуючись красою wavetable. Підкреслю, що насолода звуком – дуже сильне позитивне відчуття і вона реально вносить у життя міцну гедоністичну ноту (особливо це гостро відчувається зараз, під час війни), тому не слід відносити такий аспект сприйняття до нудних академічних штудій, коли, буквально з олівцем – доводиться розбиратися в хитросплетінні задуму автора.

І.Г. Також можна стверджувати, що перенесення уваги на милування звуком, його «смакування» є хорошою ідеєю і для сучасної педагогіки. Така установка дозволить насолоджуватися виконанням кожною секунду (якщо естетика акустичних умов видержана) і, можливо, так буде легше знайти шлях до серця слухачів. Розібратися в тонкощах побудови сонатного алегро та контрапункті складних образів зможе не кожен. Але кожен легко визначить, що у вокаліста є голос – чи він безголосий; також мені здається, легше бути зачарованим тембром, ніж складним філософським змістом (хоча я проти поверхнево-акустичного сприйняття, але, на жаль, будь-яка підзабірна реп-група нескінченно стурбована якістю запису своїх сумнівних треків, а запис симфонічного оркестру в нас чомусь відбувається «в робочому порядку»).

Крім цього, насамкінець перелічимо конспективно, що повинен (хоча б загалом) знати музикант, щоб якісно (а не просто абияк на телефон) записати своє виконання. Це:

- основні складові мікрофонного запису, у тому числі слід розуміти різницю між динамічними та конденсаторними, шнуровими та радіомікрофонами; розуміти призначення та функції аудіокарт; мати хоча б мінімальні навички роботи у музичних програмах; розуміти призначення величезної родини еквайзерів, компресорів, лімітерів, шумоглушників; знати основні стандарти збереження звукової доріжки; користуватися Інтернет-порталами для передачі та презентації даних

- знати основні групи сучасних електронних інструментів; особливо важливо розуміти різницю в клавішних інструментах: які для роботи в

студії, які для дітей, які для концертної діяльності різного масштабу (електропіано зараз широко користуються усі, навіть не піаністи, і часто виникає невідповідність між вкладеними коштами та результатами покупки)

- обов'язково слід ознайомитися з основними можливостями мікшерних пультів, оскільки концерт часто перетворюється на свавілля звукорежисера

- і, звичайно, треба навчити музикантів принципам контролю якості звуку, тому що трек, що добре звучить у телефоні, може бути провальним, якщо його відтворити в концертному залі. До хорошого та об'єктивного звуку треба звикнути й це окреме мистецтво.

Є.В. Схоже, для цього треба відродити ідеал середньовічного європейського музиканта, який умів усе: грати на різних інструментах, складати, вчити, керувати – і ще вибивати кошти з церковного начальства, як це робив, наприклад, І.С. Бах.

Багатоканальні системи просторового звуковідтворення. Історія та перспективи розвитку

Розвиток науки та технологій дав можливість наприкінці XIX – на початку XX ст. перетворити звукові коливання в електричний сигнал. Були створені можливості для підсилення, фіксації та передачі звуку. Техніка запису та відтворення звуку вже в 30-х роках XX ст. досягла високого ступеня досконалості. З'явилася можливість відтворення звуку у всьому діапазоні звукових частот і навіть за його межами, наприклад від 16 до 30000 Гц. Нелінійні спотворення вдалося мінімізувати до рівня меншого, ніж помітно навіть дуже досвідченим фахівцям.

Але не треба бути спеціалістом, щоб відрізнити натуральне звучання оркестру або людського голосу від звучання апаратури звуковідтворення. Як показали дослідження, одним з головних недоліків є «монофонічність» звичайного звуковідтворення. Слухач, що сприймає звучання в залі, має можливість локалізувати музичні інструменти з різних напрямків. Концертна зала також робить свій внесок, додаючи реверберацію. Таким чином ми отримуємо звукову картину насичену просторовою інформацією.

В грудні 1931 р. Алан Дауер Блюмляйн подає в патентне бюро заявку на винахід, яка через два роки втілилася в патент Великобританії № 394 325 [3] – базову, фундаментальну роботу з основ стереофонії. 24 сторінки патенту містили короткий виклад психоакустичної теорії стереофонії та сімдесят пунктів формули винаходу. У 1933 році його група розробила та побудувала дослідний комплект обладнання для стереофонічного грамзапису. В 1957 р. система Блюмляйна 45/45 стала

європейським стандартом стереофонічного грамзапису, а в 1958 р. систему визнали американські компанії.

В 1940 р. публіці був представлений анімаційний фільм Уолта Діснея «Фантазія», при демонстрації якого була використана звукова система Fantasound. Звук записувався на три оптичні доріжки. Для звуковідтворення використовувалися 10 груп гучномовців – дев'ять оточували глядачів у горизонтальній площині, і одна група була розташована на стелі. «Фантазія» стала одним із найсміливіших експериментів Уолта Діснея. У мультфільмі був вперше використаний багатоканальний звук «Фантасаунд» (англ. Fantasound), а стиль картини тяжіє до абстракціонізму та авангарду. Таким чином, «Фантазію» можна вважати першим успішним досвідом використання просторових багатоканальних систем звуковідтворення у кіно.

У 1953 році кіностудія 20th Century Fox поєднала технології анаморфної фотографії (для широкоформатного показу) та 4-х каналного магнітного запису. Магнітна стрічка із записом була приєднана до 35-мм кіноплівки. Така система була названа Cinemascope. При кінопоказі три канали відповідали за основний звук фільму, а один – за канал ефектів, при цьому використовувався один кінопроектор. У 1955 році компанією Todd AO було розроблено 6-ти каналний звуковий формат на 70-мм кіноплівці (реальна широкоформатне фільмування на відміну від «розтягнутої» Cinemascope). Використовували п'ять каналів для основного звуку та один канал для ефектів. Але всупереч успіху багатоканального звуковідтворення у глядачів, витрати на виробництво таких кінофільмів були досить високі, якість запису на магнітну стрічку страждала від високого рівня шуму. У 1958 році з появою першої вінілової грамплатівки у форматі стерео та початком бурхливого розвитку домашніх систем відтворення звуку, поступово і вся кіноіндустрія перейшла на стереофонію, тому що в цьому випадку витрати були значно нижчими. Проте розвиток просторового звуку на цьому не зупинився.

У 60-х роках з'явилися 4-х каналні системи звуковідтворення, названі квадрофонічними. Система складалася з чотирьох гучномовців розташованих, як правило, по вершинах квадрата, в центрі якого розташовувався слухач. Слід зазначити, що квадросистеми були призначені для домашнього використання, що було однією з причин їхнього комерційного провалу, оскільки передбачалося обов'язкове використання додаткової пари гучномовців і підсилювачів. Іншою причиною стало недостатньо ясне на той час розуміння принципів психоакустики при створенні квадрофонічної картини – як панорамувати ті чи інші звуки багатоканальної системи.

Як зазначено в [2] «однією з сучасних нагальних завдань є аранжування звукового поля – визначення та розташування компонентів фонограми у звуковому полі просторових систем. Художній звуковий простір, що створюється, має свої закони (умови) існування. Перша умова – драматургійна. Різниця між системами просторового звуку очевидна і відчутна тільки в сценах, насичених звуковими об'єктами. Цій умові відповідають як емоційно спокійні, меланхолійно-умиротворені споглядальні пасторалі, де точково розташовані джерела розцвічуються тембральними фарбами відображень в акустично незвичайному приміщенні (храмі, печері) або інтонаційними переливами повторів співу птахів, плескоту хвиль, шелесту вітру в листі тощо. З іншого боку, це можуть бути й досить гучні масові сцени, націлені на приголомшення глядача стихією (розбушувався океан, гроза, потужний водоспад, землетрус), масштабом та динамічністю дії (розгортання битви, стукіт копит стада диких тварин, робота складного механізму, полювання, перегони, спортивні змагання, рок-концерт тощо). Звукові фактури-патерни – звуки природи та звичні нам побутові звучання – саме періодичністю та індивідуальністю, варіаційністю кожного з повторів занурюють глядача в атмосферу простору та передають вірогідну життєвість світу (на противагу механістичної монотонності). Такі картини дуже складні для імітації в

студії або псевдопросторового розширення з моно/стереофонічних фонограм та вимагають для якісного звучання справжній багатоканальний звукозапис».

Очевидно, що побудова електроакустичного тракту, що дозволяє природну та автентичну передачу звукових програм, може базуватися на двох різних принципах: 1) можна прагнути «перенести» слухача в концертний зал; 2) транслявати звукове поле концертного залу слухачеві. «Перенесення» слухача у концертний зал може бути реалізовано за допомогою бінауральної системи звукопередачі, при якій від двох мікрофонів, встановлених у вушних раковинах моделі людської голови передаються сигнали, причому від лівого мікрофона – до лівого навушника, від правого мікрофона – до правого.

Бінауральна система найкраще відтворює оригінальну структуру звукового поля в концертному залі. При цьому звучання не спотворюється через акустичні властивості приміщення, воно не залежить від положення слухача і повороту його голови, допускає великий динамічний діапазон не порушуючи спокою слухачів. Проте бінауральним системам притаманні й недоліки: ефект локалізації звуку в голові слухача та відчуття відчуженості від навколишнього світу, що виникає у людини з навушниками. Ефект локалізації уявних джерел звуку у голові слухача при користуванні головними телефонами можна усунути відповідною частотною корекцією та часовою затримкою сигналів лівого та правого стереоканалів [10, 75].

Конкретні принципові схеми бінауральних перетворювачів відомі ще з 60-х 70-х років XX ст. [10, 76]. Однією із перших реалізацій бінауральної системи був альбом виконавця Лу Піда Street Hassle (1978). Він був записаний німецьким інженером Манфредом Шунке за допомогою кількох «штучних голів». З недавніх прикладів музичних робіт, що використовують у записі бінауральні системи, можна відзначити альбом Amazonia 2021 р. відомого електронщика Jean Michel Jarre. Він має відповідну позначку (Binaural Audio – Headphones Only).

Системи просторового звуку надають слухачеві підвищене відчуття реалізму у поєднанні з кіновідеопродукцією (проти стандартних систем типу 5.1, 7.1). Щодо популярності та окупності системи Dolby Atmos, DTS:X, Ambisonics VR займають найбільш вигідну позицію – системи об'єктного аудіо пропонують доступні рішення для домашнього кінотеатру – за допомогою пристроїв Soundbar можна при мінімумі витрат отримати реалізацію просторової системи у житловому приміщенні. Як наслідок, телеканали, такі як NBC (США), NHK (Японія), KBS (Південна Корея) готуються до проведення трансляції спортивних подій не лише у стандартних просторових форматах (5.1, 7.1), а й у форматах 9.1 (NBC) та 22.2 (NHK). Для цього ними зокрема використовуються і мікрофони формату Ambisonics.

На 146-й конвенції AES 2019 року, яка проходила в ірландському Дубліні, було представлено загалом 14 доповідей у секціях Spatial Audio (Просторовий звук), Perception (Сприйняття), Loudspeakers (Гучномовці), Machine Learning (Машинне навчання). Обговорювалося широке коло питань: від розвитку технології Ambisonics до панорамування. На 147-й конвенції AES, яка проходила в жовтні 2019 року в Нью-Йорку, було представлено вже 36 доповідей на тему просторового звуку, а один із днів конвенції був повністю присвячений просторовому звуку. Тобто ця тема є актуальною і продовжує свій розвиток у науці.

Література

1. Ананьєв А.Б. Акустика для звукорежисерів : посібник. Київ : Фенікс, 2012. 255 с.
 2. Бут О.В. Творче аранжування звукового поля у просторових системах //
- МИСТЕЦТВОЗНАВЧІ ЗАПИСКИ: Зб. наук. праць. – Вип. 28. – К. : Міленіум, 2015, с. 195.

3. Blumlein A.D. British Patent Specification 394,325 Improvements in and Relating to Sound-Transmission, Sound-Recording and Sound-Reproducing Systems //The Journal of the Audio Engineering Society.1958. №6, p. 91-98.
4. Десятник Г.О., Бадіон С.В. Професія: звукорежисер : тексти лекцій. Київ, Інститут журналістики КНУ, 2019. 69 с.
5. Griesinger D. Stereo and Surround Panning in Practice // DavidGriesinger.com.Cambrige(MA).2002.
http://www.davidgriesinger.com/pan_laws.pdf (accessed 27.04.2022).
6. Holman T. Surround Sound. Up and Running / 2nd ed. N. Y., L.: Focal Press, 2008. 240 p.
7. Newell P. Surround Sound and Multi-channel Control Rooms // Recording Studio Design by P.Newell, NY 2017.
8. Thomas M.R., Robinson Ch. Q. Amplitude Panning and the Interior Pan In AES org. NY, 2017 October 8. URL:
<https://www.aes.org/e-lib/browse.cfm?elib=19250> (accessed 27.04.2022)
9. Рязанцев Л.В. Звукорежисура : навч. посіб. Київ : ДАКККиМ, 2009.
10. Сухов М.Є., Бать С.Д., Колесов В.В., Чупаков О.Г. Схемотехніка високоякісного звуковідтворення. – Київ: Техніка, 1992. – 127 с.

Система синтезу хвильового поля та її використання в аудіовізуальному контексті

Більше ніж сто років минуло з появи звукозапису та звуковідтворення, і весь цей час актуальною проблемою є збереження та передача просторових відчуттів, що виникають у слухача в концертному та театральному залі. Намагання розв'язувати цю проблему призвело до переходу від монофонічного звукозапису та звуковідтворення до стереофонічного, а також до більш складних багатоканальних систем просторового звуковідтворення (наприклад, системи 7.1 або 22.2). Однак їх винайдення не є остаточним розв'язуванням проблеми просторового звучання, тому ми є свідками альтернативних рішень, наприклад, бінауральна стереофонія, амбіофонія та ін. До цих рішень належить особлива система просторового звуковідтворення Wave Field Synthesis (WFS) – система синтезу хвильового поля.

Синтез хвильового поля (WFS) – це техніка просторового відтворення звуку, яка розміщує віртуальні джерела звуку в реальному просторі. Загальноприйнятою теорією, що пояснює створення фантомного джерела звуку, є теорія «підсумовування локалізації». Згідно з цією теорією, стереофонія працює завдяки фізичному підсумовуванню сигналів двох гучномовців, які створюють віртуальне джерело. Теоретичні засади синтезу хвильового поля були закладені ще наприкінці XVII століття Христіаном Гюйгенсом у його статті про природу світла. Наведемо цитату з його роботи Трактат про світло: «Як і в усіх науках, де геометрія застосовується до матерії, демонстрації в оптиці ґрунтуються на істинах, отриманих з досвіду. Це те, що промені світла поширюються по прямих

лініях; що кути відбиття і падіння рівні; і що при заломленні промінь викривляється відповідно до закону синусів, який зараз так добре відомий і є не менш вірогідним, ніж попередні закони».

Він виклав наступний принцип: «Будь-який фронт хвилі (нагадаю, це є поверхня, що з'єднує точки, які перебувають в однаковій фазі коливань) можна розглядати як безперервний розподіл точкових джерел, кожне з яких випромінює вторинну хвилю, фаза й амплітуда якої визначається параметрами первинної хвилі, що проходить через цю точку. Огинаючи фронтів вторинних джерел дає фронт хвилі, що збігається з вихідним джерелом». Якщо застосувати цей принцип до звукових хвиль, то вимірявши за допомогою розподіленої системи мікрофонів амплітуди й фази на сферичному фронті хвилі точкового джерела, можна розмістити на сферичній поверхні гучномовці, до яких підвести сигнал від відповідних мікрофонів та одержати хвилю, фронт якої збігається з фронтом хвилі первинного джерела.

Саме на цьому принципі було засновано нову систему просторового звуковідтворення, запропоновану професором Делфтського університету А. Берхаутом в 1988 році. Пізніше в працях його учнів було показано, що можна синтезувати сферичне звукове поле за допомогою системи гучномовців розподіленої не на сфері, а на площині. Це відкриває можливості замінити реальне джерело на синтезований уявний звуковий образ, який почує слухач, що перебуває в тому самому приміщенні, де і вихідний образ. Таким же чином можна сформувати кілька уявних джерел. При цьому уявні джерела можуть розташовуватися як за межами площини, де знаходяться гучномовці, так і перед нею. Основні характеристики системи хвильового синтезу (WFS): для всієї зони прослуховування відтворена акустична сцена залишається постійною, тобто абсолютна структура акустичної сцени не залежить від положення слухача. Відносна акустична перспектива, яку сприймає слухач, змінюється разом з рухами слухача. Ця зміна також включає реалістичну зміну рівня звукового тиску

при зміні відстані до віртуального джерела (тобто умовного джерела створеного масивом WFS).

Це можна назвати «паралаксом руху» подібно до зорового сприйняття. Практична реалізація системи наступна: за допомогою розподіленої системи мікрофонів записується первинне звукове поле джерела, отримані сигнали обробляються у відповідному процесорному пристрої та подаються на систему гучномовців, за допомогою якої відтворюється звукове поле первинного джерела у вторинному приміщенні. У 2017 році Боббі Макелвер став першим саунд-дизайнером, який використав масиви WFS у театральному контексті для вистави Ендрю Шнайдера «AFTER», прем'єра якої відбулась на EMPAC (Experimental Media and Performing Arts Center, New York). Під час вистави звуки рухаються по всій аудиторії, точно локалізуючись перед масивом, для конкретних місць. Глядачі чують, як звук рухається, здавалося б, неможливими шляхами, шепоче у вухах і проходить крізь них. У 2020 році Боббі продовжив свої дослідження WFS в університеті Сан-Дієго, де зараз працює в лабораторії Інженерної школи Джейкобса. З того часу він виготовив новий масив WFS з 256 каналами для досліджень і розробок. Нові проєкти для майбутніх масивів знаходяться в стадії розробки. Синтез для системи WFS є точним і фізично коректним. Ви не можете відрізнити синтезоване джерело від «реального» хвильового поля на частотах нижче верхньої частотної межі системи. Система дозволяє генерувати неспотворене хвильове поле до частоти просторового зміщення 3,3 кГц, а також експериментальні конфігурації для тестування ефектів сприйняття частот між 700 Гц і близько 6 кГц.

Запропонована система може знайти досить багато застосувань: в кінотеатрах, концертних залах і театрах, при створенні систем віртуальної реальності, в системах для телеконференцій, де створюючи сфокусовані джерела в заданій точці можна концентрувати увагу учасників.

Посилання на відеоматеріали

https://www.youtube.com/watch?v=AYHxdJDD_jA

<https://www.youtube.com/watch?v=-fuvCVaMK6I>

<https://www.youtube.com/watch?v=wVEKcCw8F2s>

https://www.youtube.com/watch?v=AYHxdJDD_jA&t=58s

<https://www.youtube.com/watch?v=JhU26255KEY>

<https://www.youtube.com/watch?v=y82nth2Pnwk>

<https://www.youtube.com/watch?v=y82nth2Pnwk>

Фестиваль: комунікативний дискурс

Від редактора:

Участь у фестивалях та конкурсах – найважливіший компонент педагогіки (вважатимемо, що у фестивалях змагальність йде на другий план порівняно з конкурсами, але вона так чи інакше присутня – при підбитті підсумків форуму). Така діяльність мотивує й учня та педагога, що гаряче підтримується адміністрацією та батьками. Водночас кожен, хто організовував такі зустрічі, або сидів у журі, чи був конкурсантом – як правило, виносить гіркий досвід змагання, де багатьом здається, що члени журі необ'єктивні, організація не на належному рівні, претенденти претензійні та все це починання є суцільним нервуванням.

Такий стан справ багато в чому стає результатом ціннісних орієнтирів та базових установок, які свідомо чи ні – поділяють учасники дійства. Тобто, скоріш за все уявлення учасників авторитарні, вони не готові до діалогу, в ході якого з'ясується, що серед сторін змагання немає одного переможця, а є яскраві індивідуальності, які виявлені у різних сферах. Також треба наголосити, що завдання конкурсів та фестивалів – об'єднання учасників, а не нацькування їх один на одного; варто познайомити їх, створити творчу атмосферу, в якій яскравіше спалахнуть таланти.

Для розв'язування цих проблем існують позитивні практики, зокрема, журі може запропонувати велику кількість номінацій для конкурсантів, внаслідок чого майже всі одержують солідний диплом, який не співвідноситься з нагородами інших учасників як кращий чи гірший; іноді з учасників усіх творчих колективів складають дитяче журі, оцінки якого так само шановані, як оцінки дорослих; також оголошується конкурс глядацьких симпатій. Якщо форум відбувається в Інтернеті, можна

проводити підрахунок «лайків» та коментарів, що стає додатковим – об'єктивним мірилом майстерності учасника. Існує традиція влаштовувати круглі столи між педагогами та суддівством, у ході яких можна обговорити докладно: чому виставлено ту чи іншу оцінку, і тут часто ролі журі та конкурсантів змінюються, бо не так просто довести свою правоту, навіть, якщо вона начебто «лежить на поверхні».

Але це вже, як то кажуть, «кухня» процесу. Пропонована нижче стаття порушує дану проблематику на фундаментальному теоретичному рівні, що дозволяє побачити, що ця тема – не результат поганих характеристик чи примх сліпої долі, але одвічне базове питання, яке можна сформулювати, цитуючи автора: «Чому так складно встановити та підтримувати справжні людські відносини?».

Примітка: У статті спрощено систему посилань на літературу: основним джерелом є текст Habermas J. The Theory of Communicative Action / McCarthy T. (ed.) Boston: Beacon Press, 1987. V. 2.

Актуальність. Загальновідомо, що мистецький фестиваль утворює і створює особливий простір культурної комунікації, реалізуючи в даному просторі специфічний культурний полілог. Феномен художньої фестивалістичності поліфункціональний, він впливає на художньо-естетичні уявлення, формує ціннісні орієнтири, сприяє збереженню та ретрансляції національно-культурних патернів, збагачує світоглядні установки.

Мета. Продемонструвати гуманітарну рефлексію історичного процесу філософсько-наукового осмислення концепту «комунікація».

Методи дослідження. Феномен «фестивалістичності» в якості об'єктивованого художнього простору культурної комунікації розглядається в аспекті методології парадигми Ю. Хабермаса і Н. Лумана, складаючи акцент на емоційно-вольових якостях суб'єктів комунікативної дії, їх вимоги на значущість в акті естетичного самовираження в горизонті плюралістичного загального всім нам горизонту життєвого світу. Так,

комунікація, на думку франкфуртського філософа, є процесом, який реалізує себе двома способами: 1) як інструментальна дія, що призводить до зростання продуктивних сил за допомогою раціоналізації засобів і процедур їх вибору; і 2) як процес раціоналізації дії, орієнтований на взаєморозуміння.

Результати. Справжній консенсус досягається за допомогою дискурсу – діалогічно рівноправної процедури аргументації – і являє собою універсальне (значуще для всіх розумних суб'єктів комунікації) згоду. Головним учасником такої комунікації є інтерсуб'єктивне «я», яке вже з самого початку знаходиться в ситуації спілкування з іншою особистістю, що дозволяє суб'єкту ставитися до себе як учаснику взаємодії, дивлячись на себе з перспективи іншого, коли обидва належать спільному «життєвому світу» – сфері повсякденного, ні-предметної дотеоретичної цілісності. Таким чином, комунікація постає як воля до тотожності через визнання не-тотожності, тобто спроба затвердити свою не-випадковість (в ствердженні на значущість); це спроба утвердити світ як реалізацію вектору переваг в горизонті спільного існування за допомогою щирої комунікації.

Ключові слова: комунікація, цілісність, повсякденність, «життєвий світ», довіра, консенсус.

Вступ. Феномен художньої фестивальності поліфункціональний, він впливає на художньо-естетичні уявлення, формує ціннісні орієнтири, сприяє збереженню та ретрансляції національно-культурних патернів, збагачує світоглядні установки. Цей вплив здійснюється за допомогою особливих механізмів соціальної, ментальної та творчої діяльності: міжкультурна комунікація, гра, релаксація, нормативно-регулюючі та духовно-перетворюючі практики, агональність, культурна пам'ять, здатність до семіозису, конструктивної рефлексії та ін. Однак, основною, базовою функцією для всіх інших, виступає комунікативна. Розглянемо її більш детально.

Мета і завдання. Продемонструвати гуманітарну рефлексію історичного процесу філософсько-наукового осмислення концепту «комунікація». Історичний процес філософсько-наукового осмислення концепту «комунікація» можна умовно розділити на два періоди: імпліцитний та експліцитний.

По-перше, тривалий період розвитку людського світогляду, коли комунікація ставала не так об'єктом безпосередньої рефлексії, як така, скільки була приховано присутня в різних теоретичних дискурсах і практиках (філософських, релігійних, риторичних і т.п.), що описують взаємодію, або людини і світу, або людини і соціуму, або людини і людини. В даних дискурсах комунікація постає як одна з атрибутивних властивостей світобудови, обумовленої його матеріальною і телеологічно-смісловою єдністю, з чого виводиться весь взаємозв'язок і взаємозалежність явищ і процесів дійсності.

По-друге – інтерпретація комунікації не обов'язково передбачає лише обмін інформаційним повідомленням між індивідами або мовне спілкування. Комунікація може здійснюватися також у вигляді економічних обмінів (Ж. Бодріяр, М. Мосс), сприйняття та інтерпретації матеріальних пам'яток і текстів культури (Ю. Лотман), трансляції міфів (К. Леві-Стросс, Р. Барт). Проте, до початку XX ст. філософський інтерес до комунікації був обмежений, з одного боку, дослідженнями в області походження соціальних норм, моралі, права і держави (теорія суспільного договору), з іншого боку, чинними засобами організації власне філософської комунікації (проблема діалогу-полілогу, риторики).

Експліцитний період розгляду проблеми комунікації припадає на початок XX століття. І пов'язано це з одного боку зі зміною місця і ролі комунікативних технологій в різних суспільних сферах, що обумовлено виходом на історичну арену «людини-маси» (формування масової культури, ліберально-демократичної політико-економічної системи, масової свідомості тощо), а з іншого – інтенсивним розвитком засобів, які

забезпечують саму комунікацію («технологічний вибух»). Науково-технічний прогрес, масове виробництво й автоматизація діяльності гостро поставили питання організації та управління, і ці ж процеси зумовили збільшення вільного часу, яке людина змушена займати вибудовуванням структур вільного міжособистісного спілкування.

Методи дослідження. Філософсько-науковий аналіз комунікації став просуватися в різних напрямках, формуючи певні традиції (підходи), в рамках яких сформувалися різні комунікативні теорії. Як правило виділяють сім таких традицій:

1. Технологічна або кібернетична традиція (Н. Вінер, К. Шеннон та ін.). Комунікація розуміється тут як зв'язок, що з'єднує окремі частини будь-якої системи (комп'ютер, сім'я та ін.). Основна функція комунікативної дії – обробка і передача інформації. Основна проблематика: збереження оптимального балансу між прогнозованістю і невизначеністю одержуваної інформації, а також отримання максимальної пропускнуєї спроможності комунікаційної лінії з мінімальним спотворенням.

2. Соціопсихологічна традиція (Г. Лассуел, К. Левін, П. Лазарсфельд, К. Ховленда). Комунікація розглядається як міжособистісна взаємодія і вплив. Основна проблематика – аналіз причинно-наслідкових зв'язків, які призводять до успішної або неуспішної комунікативної поведінки в міжособистісному спілкуванні. В рамках даного підходу було виділено і вивчено три окремих причини змін в переконаннях: «*Хто*» – джерело повідомлення (компетентність, надійність); «*Що*» – зміст повідомлення (використання мотиву страху, порядок аргументів); «*Кому*» – характеристика аудиторії (особистість, схильність до впливу).

3. Риторична традиція (Демосфен, Аристотель, Цицерон та ін.). Комунікація розглядається як вправне публічне повідомлення, покликане надати ефект переконання і схилити в бік прийняття передбачуваного рішення.

4. Семіотична традиція (Ч. Пірс, Ч. Морріс, І. Річардс, Ф. де Соссюр, Б. Рассел, Л. Вітгенштейн, Р. Барт, Л. Крістева, У. Еко). У даній традиції комунікація занурюється в структури мови (мова, знак, символ, образ тощо), і, розташовуючись на перетині трьох семіотичних комплексів: а) *синтактики* – сфера внутрішніх відносин між знаками; б) *семантики* – відношення між знаками і їх об'єктами; в) *прагматики* – відношення між знаками й тими, хто ними користується), стає простором, в якому розгортаються ті чи інші мовні форми. Вітгенштейн починає розглядати комунікацію як комплекс мовних ігор, що мають свої семантико-прагматичні правила і свої принципові обмеження. Також важливу роль для теорії комунікації відіграє традиційне для семіотики розрізнення двох рівнів в повідомленні: *денотативного* (фактичне повідомлення) і *конотативного* (додаткове значення, соціокультурно зумовлене символічне навантаження). Таким чином, з одного боку семіотико-лінгвістичний поворот відкрив горизонти для штучно-технічного відношення до організації комунікації, дозволяючи конструювати різні формалізовані мови комунікацій. З іншого – дозволив досліджувати культуру як ієрархію знакових систем, що має свою логіку розвитку, яка фіксується семіотичними практиками, котрі своєю чергою задають і реалізують різні комунікаційні простори й стратегії.

5. Соціокультурна традиція розглядає комунікацію у двох ракурсах: а) як створення і втілення соціальної реальності та б) як рефлексивне заперечування несправедливого дискурсу. Перше базується на теорії «лінгвістичної відносності» Е. Сепіра – Б.Л. Уорфа, яка стверджує: структура мови певної культури формує те, що люди думають і роблять, тобто «реальний світ» більшою мірою несвідомо будується на мовних звичаях людей і обумовлений ними. Другий підхід розроблявся в рамках «критичної теорії» Франкфуртської школи (М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Г. Маркузе та ін.). Основний вектор аналізу даної традиції спрямовано на виявлення і критику принципу «влада – підпорядкування» в

комунікативних практиках, деконструкцію «індустрії підпорядкування і панування».

6. Феноменологічна традиція. Під феноменологією тут мається на увазі цілеспрямований аналіз повсякденного життєвого досвіду з погляду людини, яка його безпосередньо переживає (від першої особи), а також спроба розуміння й інтерпретації цього досвіду. Комунікація ж виступає в якості засобу пізнання себе та інших за допомогою діалогу (з самим собою та іншими). Дана традиція репрезентована широким спектром філософських напрямків: прагматизмом, персоналізмом, екзистенціалізмом, філософією життя, герменевтикою, гуманістичним психоаналізом та ін. Всупереч різноманітності підходів, два ключових поняття *конгруентність* і *емпатичне розуміння* утворюють загальне силове поле, навколо якого нарощуються концептуальні схеми даних течій. *Конгруентність* – це відповідність внутрішніх почуттів людини (збіг) і їх зовнішнього прояву; справжність, щирість, чесність. *Емпатичних розуміння* – це навичка прояви уваги, здатність проникнути почуттями в ситуацію іншого, «незаангажованість собою»; це активний процес прагнення почути думки, інтонації, емоції іншої людини як свої власні. Основне питання даного підходу звучить наступним чином: «Чому так складно встановити та підтримувати справжні людські відносини?»

7. Етична традиція стверджує: етична компонента є не тільки істотним елементом комунікативної дії, але з необхідністю повинна передувати йому. Етична комунікація лежить в основі відповідального мислення, прийняття рішень і розвитку відносин як всередині та між спільнотами, так і серед контекстів, культур, каналів і засобів масової комунікації. Даний підхід розглядає комунікацію крізь призму трьох етичних модусів: *телеологічного* – яка мета і довгострокові наслідки нашої спільної комунікації; принесе вона шкоду або користь; *деонтологічного* – чи зобов'язані ми, вступаючи в комунікацію, завжди бути чесними, щирими; що важливіше: емоційний заклик або раціональна думка?;

особиста відповідальність – які мої особисті мотиви, якими я керуюся в процесі комунікації: ціную я своїх партнерів, чи здатний я подивитися на світ очима іншої людини? Найбільш повно дана позиція викладена в недавно прийнятому Національною комунікативною асоціацією «Кредо комунікативної етики». Дозволимо привести його тут повністю:

- ми пропагуємо правдивість, точність, чесність і обґрунтованість як основні риси етичної комунікації;

- ми підтримуємо свободу вираження, різноманітність думок і терпимість до розбіжності в поглядах, щоб досягти поінформованого і відповідального прийняття рішень, яке лежить в основі громадянського суспільства;

- ми прагнемо розуміти й поважати інших учасників комунікації, перш ніж оцінювати та реагувати на їх повідомлення;

- ми сприяємо доступу до комунікативних ресурсів та можливостей, оскільки вони необхідні, щоб реалізувати людський потенціал і сприяти добробуту сімей, спільнот і суспільства;

- ми сприяємо комунікативному клімату уваги та взаєморозуміння, в якому до унікальних потреб і рис характеру окремих учасників комунікації ставляться з повагою;

- ми засуджуємо комунікацію, яка принижує людину і людство за допомогою спотворення, залякування, примусу і жорстокості, за допомогою виразу нетерпимості й насильства;

- ми зобов'язуємося мужньо висловлювати особисті переконання в прагненні до чесності та справедливості;

- ми виступаємо за те, щоб ділитися інформацією, думками й почуттями, коли перед нами стоїть значущий вибір, але також поважаючи приватне життя і конфіденційність;

- ми беремо на себе відповідальність за коротко- і довгострокові наслідки нашої власної комунікації та очікуємо того ж від інших.

Підсумувати вищевикладене можна думкою К.О. Апеля: по-перше, у всякої дії та діянні мова повинна йти про те, щоб забезпечити виживання людського роду як реального комунікативної спільноти й, по-друге, про те, щоб в такому реальному суспільстві втілити в життя ідеальне товариство.

Результати. До початку ХХІ століття гуманітарна і філософська думка розробила і накопичила достатню кількість інтерпретаційних стратегій. Ми вкажемо лише на дві, на наш погляд найбільш впливові й до цього дня.

Видатні німецькі мислителі ХХ століття Н. Луман і Ю. Хабермас репрезентують дві різні інтерпретативні стратегії комунікативної дії. Для Лумана комунікація являє складну багаторівневу систему, принципи організації та побудови якої органічно вливаються в річище ідей системної теорії – популярної наукової парадигми 60-70-х років ХХ століття, що виникла на стику різних наукових дисциплін до моменту початку активної дослідницької діяльності німецького соціолога. Категоріальний і аналітичний апарат даного підходу вибудовується навколо наступних бінарних опозицій: *система / агрегат, система / середовище, стабільність / нестабільність, редукціонізм / комплексність, емерджентність / ізоморфізм, каузальність / імовірнісний релятивізм*, а також оперує такими поняттями як ієрархічність, взаємовплив, універсалізація, автопоезис тощо. Розробляючи власну теорію комунікації в рамках даної парадигми, Луман постає як радикальний конструктивіст: він визначає комунікацію як замкнуту самодостатню автореферентну систему, що автопоетично реалізовує себе у вигляді товариства (хоча і не тільки), мета якої – перерозподіл знання і незнання, а зовсім не зв'язок або передача інформації. Динамічна суть комунікації – відмінність і селекція, де *інформація, повідомлення і розуміння* – структурні елементи комунікації й види селекції. Таким чином, основна функція комунікації – розрізнення і відбір. Базовою дихотомією виступає думка про те, що Все, що Є могло б бути Іншим (розрізнення теперішнє / можливе; Творіння не може

виключити ризик Іншого); негарантованість складної впорядкованості вимагає обґрунтування. Еволюція – підвищення *комплексності* (неймовірність буття і порядку), що передбачає сприйняття зреалізованого всього лише в якості одного з багатьох варіантів, що могли б реалізуватися. Складність несе в собі цілісність актуалізуємих і неактуалізуємих можливостей у світі, а будь-яка система – це постійний маятник між їх збільшенням / зменшенням. Світ – сенс (послідовність операцій, які здійснюють селекцію можливостей, необхідну для збереження системи, конструюються в процесі комунікації), а влада, гроші, любов, істина, мораль ... – засоби комунікації.

Для Хабермаса в комунікації важливий, перш за все, свідомо-емоційно-вольовий аспект. Комунікація, на думку франкфуртського філософа, є процесом, який реалізує себе двома способами: 1) як інструментальна дія, що призводить до зростання продуктивних сил за допомогою раціоналізації засобів і процедур їх вибору; і 2) як процес раціоналізації дії, орієнтованої на взаєморозуміння. І якщо перше вимірюється коефіцієнтом корисності й панування, то друге реалізує себе в задоволенні взаємного прагнення до значущості в горизонті прояснення і все більш глибокого розуміння загального життєвого світу.

Хабермас виділяє три види людських дій:

- 1) інструментальний – орієнтований на успіх і такий, що підкоряється технічним правилам;
- 2) стратегічний – орієнтований на успіх і покликаний впливати на рішення раціонально діючих партнерів по комунікації;
- 3) комунікативний – орієнтований не так на егоцентрично калькульований успіх, а на порозуміння в процесі прагнення до значущості в контексті загального життєвого світу, який постає у вигляді смислового горизонту, який постає як би тією трансцендентальною областю, де зустрічаються слухач і той, що говорить, і де вони можуть обопільно висувати претензії на те, що їх вирази та світобачення узгоджуються одне з

одним, де вони можуть критикувати один одного, долати свої розбіжності й досягати згоди. Комунікативна дія принципово відрізняється від стратегічних інтеракцій тим, що всі учасники беззастережно переслідують іллокутивні (спрямовані тільки на інтерпретаторське розуміння мовного акту слухачем) цілі для досягнення згоди, яке виступає підставою для координації відповідних індивідуально реалізуємих планів дії. Важливу роль в цьому процесі філософ відводить раціонального розуму, завданням якого є виявлення й усунення тих відносин примусу, які непомітно можуть бути вбудовані у структури комунікації. Найважливішу функцію філософії та самого суб'єкта Хабермас якраз бачить в усвідомленому протистоянні інституційному та культурному примусу, який спотворює комунікацію і нав'язує помилкову згоду. Справжній консенсус досягається за допомогою дискурсу – діалогічно рівноправній процедурі аргументації – і являє собою універсальну (значущу для всіх розумних суб'єктів комунікації) згоду. Головним актором такої комунікації є інтерсуб'єктивне «я», яке вже з самого початку знаходиться в ситуації спілкування з іншою особою, що дозволяє суб'єкту ставитися до себе як до учасника взаємодії, дивлячись на себе з перспективи іншого, коли обидва належать спільному «життєвому світу» – сфері повсякденної самозрозумілості, не-предметної дотеоретичної цілісності. Таким чином, комунікація постає як воля до тотожності через визнання не-тотожності, тобто як спроба затвердити власну не-випадковість (в претензії на значущість) всупереч контингентності буття; це спроба створити світ не як реалізацію свавілля ефективної калькуляції, а як реалізацію вектора переваг в горизонті спільного зі-існування за допомогою щирої комунікації.

Висновки. Отже, «феномен фестивального» в якості об'єктивованого художнього простору культурної комунікації розташовується швидше в річищі «хабермасовської парадигми», а не «лумановської», з її акцентом на емоційно-вольові якості суб'єктів комунікативної дії, претензії цих

суб'єктів на значущість в акті естетичного самовираження в горизонті
плюралістичного загального для всіх нас горизонту життєвого світу.