

8. Діло. – 1937. – Ч. 111.
9. Дудик Р.В. Хорова культура Прикарпаття кінця XIX – першої третини XX ст.: Автореф. дис. ... канд. ... мист. – К., 2000. – 18 с.
10. З життя гімназії в Городенці // Рідна школа. – Львів, 15 червня, 1936. – Ч. 12. – С. 190.
11. Івано-Франківський обласний державний архів, Ф. 69, оп. 1, спр. 627, арк. 16.
12. Кудрик Б. Музичне життя в українській гімназії перед війною // Діло. – Львів, 1934. – Ч. 259.
13. Лисько З. Дописи з краю // Українська музика. – 1937. – Ч. 4. – С. 59.
14. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної Академії у Львові. – Львів: Сполом, 2003. – Т. I. – С. 95–115.
15. Мороз Л.В. Диригентсько-хорове мистецтво Галичини другої половини XIX – першої третини XX ст.: Дис. ... канд. мист. – К., 2002. – 158 с.
16. Музичні авдіції в середніх школах // Рідна школа – Львів, 1 березня, 1936. – Ч. 5. – С. 71.
17. Нижанківський О. Маркіянове свято у Львові // Діло. – 1911. – Ч. 247.
18. Нагорещький М. Конкурс просвітянських хорів // Діло. – 1936. – Ч. 78.
19. Рідна школа. – Львів, 15 квітня 1938. – Ч. 8. – С. 133.
20. Толошняк Н. Система музичної освіти в навчально-виховних закладах “Рідної школи” // Музика Галичини. – Львів, 1999. – Т. II. – С. 171–180.
21. Фрайт І.В. Проблеми музичного виховання школярів у діяльності західноукраїнських композиторів (II пол. XIX ст.): Дис. ... канд. пед. наук. – Івано-Франківськ, 1998. – 177 с.
22. Черепанин М.В. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX ст.: Монографія. – К.: Вежа, 1997. – 328 с.
23. Шевченківські свята Рідної школи // Рідна школа. – Львів, 15 квітня, 1938. – Ч. 8. – С. 125.
24. Шевченківське свято у Станіславові // Діло. – 1911. – Ч. 84.
25. Шевченківські свята шкільної молоді у Львові // Діло. – 1931. – Ч. 72.

The article analyses activity of children's choruses of Halychyna in the first quarter of the XX century, considers forms of concert-chorus activity of youth and reveals peculiarities of school choruses repertoire. Simultaneously the author tries to evaluate contribution of children's choral art into the development of vocal and choral culture of the region.

Key words: children's choral art, concern activity, enlightening activity, repertoire.

УДК 7.071.2: 78.087.1: 781.68

ББК 85.310.71.3

Соломія Саврук

“МИСТЕЦТВО ПЕРЕЖИВАННЯ” В ТЕАТРІ ТА МУЗИЧНОМУ ВИКОНАВСТВІ (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ ТРАДИЦІЇ)

У статті розглянуто психологічні механізми творчості музичного виконавця у зв'язку з відповідними тенденціями в театральному мистецтві. Досліджено проблему співвідношення емоційного й раціонального начал у драматичному театрі та музичному виконавстві. Крізь призму існуючих підходів у теорії театального мистецтва проаналізовано специфічні аспекти переживання у творчості музиканта-виконавця.

Ключові слова: мистецтво переживання, виконання, виконавець, актор.

Характерні для нашої доби інтенсивна інформатизація, висока технологічність і універсалізація усіх галузей людської культури знаходять відображення й у стильовій своєрідності сучасного виконавського мистецтва, визначальними ознаками якого є підвищення ролі інтелекту, зростання рівня технічної майстерності, розширення репертуарного діапазону.

Водночас критики, музиканти і звичайні слухачі все частіше звертають увагу на тенденцію стандартизації у сучасному виконавстві, яка проявляється, зокрема, в усередненості виражальних засобів, емоційній вихолощеності, нівеляції почуттєвого компонента у виконанні, тенденції особливо небезпечній у музиці, виді мистецтва, зорієнтованого передусім на динаміку емоційного сприйняття. Кожна мистецька епоха й напромак по-своєму ставлять і розв'язують проблему співвідношення емоційного й раціонального начал у творчості. Вивчення їх досвіду повинно допомогти нам не лише зрозуміти сучасний стан розвитку виконавського мистецтва, але й спробувати змодельовати його розвиток у майбутньому.

Серед різноманітних аспектів теорії музичного виконавства питання психології музично-виконавської творчості, її специфічних особливостей розглядаються у роботах В.Москаленка [1], О.Маркової [2], О.Катрич [3]. Проте й дотепер в українському музикознавстві гостро відчутним є брак наукових праць, спеціально присвячених вивченню внутрішніх механізмів, які управляють процесом митця, зокрема музиканта-виконавця. Опора на ідею про глибинну спорідненість механізмів мислення у сфері художньої творчості дає підстави залучити науковий досвід теорії театрального мистецтва, спеціально спорідненого з музичним ще й завдяки наявності виконавського чинника, для осмислення творчих процесів у музичному виконавстві. Отже, **мета** даної статті – проаналізувати специфічні аспекти *переживання* у творчості музиканта-виконавця крізь призму існуючих підходів у теорії театрального мистецтва.

Показово, що увага до внутрішньо емоційного життя людини є однією з найбільш характерних особливостей українського мистецтва, культури, філософії. "Внутрішня людина", глибина її переживань як світоглядно-гносеологічна призма – квінтесенція української філософської думки. Емоційний світ (душа) окремо взятої людини цікавили всіх представників української філософії від митрополита Іларіона, філософів-полемістів барокової доби (К.Сакович, Ф.Прокопович та ін.) до М.Гоголя, П.Юркевича ("мудре серце") й далі. Усе це дало підстави класифікувати український національний тип осмислення світу як кордоцентричний. Високий "емоційний градус" відзначає українське мистецтво, театр та літературу в різні історичні періоди (бароко, романтизм, ХХ ст.).

На рубежі ХІХ і ХХ століть особливу увагу митців і теоретиків привертала проблема відображення внутрішнього життя людини, її переживань і почуттів засобами різних родів мистецтва. Великою мірою це зацікавлення було викликане успіхами молоді науки психології на шляху встановлення об'єктивних закономірностей діяльності людської психіки, зокрема її емоційної сфери. У цей час з'являється ціла низка нових теорій та методів, що ставлять своїм завданням пояснення і оволодіння підсвідомими творчими процесами з метою досягнення найповнішого ідейного та емоційно-естетичного впливу мистецтва на аудиторію.

Формулюючи на початку ХХ століття головні засади свого мистецького методу, засновник всесвітньовідомої театральної школи К.С.Станіславський стверджував: "Нема справжнього мистецтва без переживання". Постульована видатним режисером вимога щиро переживати у процесі кожного творчого акту, видавалася багатьом його попередникам та сучасникам непотрібною і навіть неможливою для виконання. Так, Антон Рубінштейн писав: "Актор повинен протягом своєї кар'єри зіграти одну й ту ж саму п'єсу декілька сотень разів; чи мислимо, хоча б із міркувань здоров'я, щоб він кожен раз сам проживав ситуацію? Отже, він повинен довести свою майстерність до такого ступеня, щоб своїм виконанням збудити в глядачеві (слухачеві) ілюзію, ніби він сам відчуває те, що передає, і тоді його завдання виконане" [4, с.192]. Однак, на думку Станіславського, підміна справжнього почуття у виконанні його більш чи менш майстерною імітацією неодмінно веде до емоційної фальші на сцені, штучності

виражальних засобів і закріплення ремісничих штампів, засилля яких він спостерігав у сучасному театрі і якому прагнув протиставити своє мистецтво.

Г.Коган, характеризуючи стиль фортепіанного виконавства на межі XIX і XX століть, відзначає, що “почуття” в ньому “було представлене в основному двома різновидами. Перший виражався в елегійності, поєднаній з вишуканістю більш або менш салонного характеру... Кращі артисти другого напрямку прагнули йти слідами молодого Ліста й Рубінштейна, підкорюючи слухачів технікою і темпераментом, “бурею і хаосом” виконання. Але поступово рубінштейнівський пафос підмінявся риторичною декламацією, рубінштейнівська велич – штучною позою, рубінштейнівські громи і блискавки – декоративною бутафорією” [5, с.42–43]. Критики все частіше дорікали виконавцям надмірною театральністю, саме тією театральністю, проти якої виступав Станіславський.

Пануючий на естраді стиль виконання, з характерним педалюванням зовнішнього вияву чуттів, насправді внутрішньо не пережитих і глибоко не відчutih, мав, проте, серед музикантів своїх супротивників.

Так, Ф.Бузоні, гру якого нерідко засуджували через брак пристрасності, писав: “І над усе вимагають його (почуття. – С.С.) недвозначного виявлення. Воно повинно підкреслюватись, щоб кожний його помітив, побачив і почув. На очах у публіки проектується воно на екрані у сильному збільшенні, так, що воно нав’язливо й розпливчато танцює перед очима. Бо й у житті практикуються більше зовнішні вияви почуття (підкреслення наше. – С.С.) у міміці й жестах; більш рідкісне і правдиве те почуття, яке обходиться без слів, найцінніше ж бо почуття, яке затаюється” [5, с.67]. Безумовно видатний музикант прагнув у своїй творчості правдиво виявити й розкрити внутрішній світ людини, її емоції та переживання, проте, йдучи тут своїм власним шляхом, відкидав загальноприйняті прийоми виразності, розповсюджені штампи, що значною мірою і зумовило неоднозначне сприйняття у публіки його мистецтва.

Правдивість переживання у процесі творчості не може, однак, на думку Станіславського, служити самоціллю. Режисер розглядає його лише як необхідну умову створення яскравого сценічного образу. Головне ж завдання актора він бачить у виявленні основного мотиву, суті твору і втіленні її у ролі. Гра актора не може бути повноцінною і виразною, якщо виконавець не ставить перед собою глибоко захоплюючого “надзавдання”, – вважав Станіславський. Відзначимо, що саме вміння виявити й розкрити головну думку твору Г.Коган розглядає як одну з визначальних рис творчості Ф.Бузоні.

Отже, у грі актора, на думку К.Станіславського, безпосереднє переживання, як необхідна умова відтворення “життя людського духу” на сцені має поєднуватись із дієвим прагненням до виявлення і втілення головної суті твору – “надзавдання”.

У музично-виконавському мистецтві I половини XX століття подібне намагання поєднати у грі ідейність та змістовність свіжістю та силою переживання ми знаходимо у творчості видатного швейцарського піаніста Едвіна Фішера. “Гра його вражала силою переживання, трепетністю кожної фрази і здавалося, що твір кожного разу наново народжувався (підкреслення наше. – С.С.) під пальцями художника, якому були зовсім чужі штамп і рутина” [6, с.357].

Не знайомий безпосередньо з теоріями К.С.Станіславського Е.Фішер виявляє у своїх статтях та висловлюваннях разучу схожість своїх естетичних поглядів із поглядами російського режисера. “У виконанні повинно пульсувати життя, крещендо і форте, які не пережиті, виглядають штучними”, – писав він [6, с.358].

Серед музикантів середини XX століття, мистецтво яких ми можемо умовно віднести до “школи переживання” у музиці, слід назвати В.Софроніцького та Г.Нейгауза.

"Переживати виконувану музику так, як переживав за роялем він, було дано не багатьом", – писав про В.Софроніцького Г.Ципін [7, с.56]. В.Дельсон у своїй монографії, присвяченій піаністу, відзначав: "Інтелектуальність виконавства Софроніцького завжди органічно пов'язана з щирою емоційністю, "співпереживанням" артиста. "Мистецтво переживання" (за Станіславським) звичайно, ближче Софроніцькому, ніж "мистецтво удавання" [8, с.20].

Творчу індивідуальність Софроніцького вирізняла "виключна, за словами Г.Нейгауза, здатність до перевтілення" [9, с.89], уміння бути різним, залишаючись при цьому вірним собі й щирим у своєму мистецтві. Критики відзначали імпровізаційний дар музиканта, який виконував одні й ті ж самі твори кожного разу по-новому, "так помітно по-різному, немовби створюючи щоразу новий задум виконання" (Г.Нейгауз). Сам Софроніцький писав із цього приводу: "Я завжди граю неоднаково, завжди по-різному, вся справа у тому, щоб була витримана єдина принципова концепція виконання (підкреслення наше. – С.С.), але записи, створені в різний час, не можуть бути зовсім ідентичними. Бо ж не можу я завтра грати так само, як учора. Бо завтра я й сам буду іншим, ніж сьогодні" [10, с.182]. "У Софроніцького ніколи не буває штампу. Можна десять разів слухати в його виконанні F-dur'ний ноктюрн Шопена, але слухаєш його немовби вперше", – підкреслював Г. Нейгауз [11, с.268], і ця характеристика повною мірою стосується і його власної творчості. "Йому, як і Софроніцькому, було великою мірою властиве "натхнення", "дар імпровізації", – писав Я.Мільштейн [11, с.268]. Яскрава експресивність, щирість переживання поєднувалися у грі музиканта з глибиною думки, продуманістю інтерпретацій як у цілому, так і в деталях. У процесі роботи над твором Г.Нейгауз надавав великого значення його цілісному охопленню. Манера артиста розкривати характер музики в коротких фразах нагадує спосіб, у який К.Станіславський виділяє і лаконічно формулює *визначальні риси* персонажів п'єси й усієї драматургічної дії, що надалі повинні служити основою роботи акторів і режисерів над виставою.

Пошук синтезу "думки" й "переживання", раціонального й емоційного начал у виконавстві продовжують у своїй творчості вихованці школи Нейгауза, видатні українські музиканти Марія Крушельницька й Олександр Слободяник. На запитання про роль емоційності та логічності у виконавстві Марія Крушельницька відповідала: "Вважається, що я як виконавець дуже емоційна, але я думаю, що без мислення обійтися неможливо... Натхнення має бути розумним" [12, с.36]. Наголошуючи на ролі розуму, логіки у творчості виконавця, вона виступає, однак, проти штучності, "робленості" інтерпретацій. Тільки щире, правдиве виконання, яке йде від душі, може, на думку артистки, бути проникливим і зрозумілим для слухача. Інший представник нейгаузівської школи, Олександр Слободяник, пройшов на своєму творчому шляху довгу і складну еволюцію. Уже замолоду він звернув на себе увагу широкої аудиторії і критики яскравою емоційністю своєї гри, щедрістю і глибиною виявлених у ній почуттів. Г.Ципін наводить ряд характеристик гри музиканта з тогочасної преси, як-от: "емоційна насиченість", "повнота чуттів", "стихійність художнього переживання", відзначаючи, проте, певну нерівність і "нестабільність", яка проявлялась у його виконаннях у молоді роки. Характеризуючи зрілий стиль Олександра Слободяника, Н.Кашкадамова відзначає, що виконання його з роками не втрачають своєї характерної експресивності й безпосередності і стають більш завершеними і продуманими. Експресивність музиканта, на її думку, "не тривіальна патетика", а виявлення "гострих, раптових реакцій у поєднанні з суворою логічністю думки" [13, с.228, 224]. Сам Слободяник вважає: "Для вдалого виступу музиканту необхідно самому захопитися музикою... Коли музика по-справжньому захопить тебе, коли запалишся, – говорить він, – усе навколо стає байдужим, не важливим. І ось тоді можна заграти дуже добре" [7, с.239–240].

У творчості сучасного львівського піаніста Йозефа Єрміна традиції «школи переживання» поєдналися із сучасними тенденціями постмодерністичного мистецтва. Музикант відомий передусім своїми виконаннями актуальної музики. У своїх інтерпретаціях творів класичного й романтичного періодів він намагається уникати загальнорозповсюджених прийомів і штампів. Їх концепції завжди оригінальні і глибоко продумані. Пафос інтелектуального пошуку пронизує найкращі виконання піаніста, робить їх надзвичайно емоційними й цікавими для слухачів. Інтелектуальний компонент у грі музиканта не стає на перешкоді вияву почуттів, а, навпаки, є джерелом і необхідною умовою високого емоційного тону виконання.

Як підсумок, коротко сформулюємо ряд принципів, спільних для творчого методу названих виконавців і теорії школи “переживання” у драматичному театрі:

1. Щире й безпосереднє переживання у процесі творчості як необхідна умова його правдивого втілення; відтворення живого процесу переживань у кожному виконанні, в кожному творчому акті.

2. Виявлення головного мотиву, суті твору й дієве прагнення до розкриття її у своїй грі й наскрізності виконання.

3. Рух від загального до конкретного, від головної мети (“надзавдання”) до проміжних творчих завдань у процесі оволодіння творчим матеріалом.

4. Підпорядкованість технічних завдань художнім завданням, головним з яких є розкриття світу людських почуттів у їх складній динаміці та різноманітності відтінків.

Сподіваємося, що у ХХІ столітті з його загрозливими тенденціями глобалізації та нівеляції національної самобутності в культурі саме мистецтво “переживання”, будучи генетичною сутністю музичного виконавства, стане альтернативою зазначеним процесам і запорукою збереження змістовності, індивідуальної та національної ідентичності окремих виконавських актів, творчих особистостей, виконавських шкіл.

1. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. – Киев, 1994. – 157 с.
2. Маркова Е. Вопросы теории исполнительства. – Одесса: Астропринт, 2002. – 126 с.
3. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). – Дрогобич: Відродження, 2000. – 100 с.
4. Рубинштейн А.Г. Литературное наследие: В 3-х т. – Т.1. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи. – М.: Музыка, 1983. – 215 с.
5. Коган Г. Ферруччо Бузони. – М.: Сов. комп., 1971. – 232 с.
6. Григорьев Л., Платек Я. Современные пианисты. – М.: Сов. комп., 1990. – 464 с.
7. Цыпин Г. Портреты советских пианистов. – М.: Музыка, 1990. – 334 с.
8. Дельсон В. Владимир Софроницкий. – М.: Сов. комп., 1959. – 87 с.
9. Нейгауз Г.Г. Владимир Софроницкий // Воспоминания о Софроницком. – М.: Сов. комп., 1970. – С. 87–92.
10. Дельсон В. В. Софроницкий в беседах, высказываниях и воспоминаниях // Воспоминания о Софроницком. – М.: Сов. комп., 1970. – С. 180–215.
11. Мильштейн Я. Генрих Нейгауз // Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1967. – С. 265–309.
12. Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали. – Львів: Сполом, 2004. – 208 с.
13. Кашкадамова Н. Традиції і сучасність у фортепіанному мистецтві Олександра Слободяника // Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові. – Тернопіль: Астон, 2001. – С. 222–229.

Psychological mechanisms of musical performer's creation are considered in the paper in connection with the correspondence tendencies of dramatic art. The problem of correlation of emotional and rational principles in dramatic art and music performance is studied. Specific aspects of musical performer's creative feeling are analysed in the light of existent approaches in theatre science.

Key words: the art of feeling, performance, performer, actor.