

ПСИХОЛОГІЧНИЙ ПОРТРЕТ КОМПОЗИТОРА ЯК ДЖЕРЕЛО ПІЗНАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

Л. Кияновська. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю.

У статті досліджуються проблеми реконструкції психологічного портрета композитора, за допомогою якого безпосередньо відбувається пізнання його індивідуального стилю.

Ключові слова: творчий процес, композитор, психологічний портрет, творчість, індивідуальний стиль.

Л. Кияновская. Психологический портрет композитора как источник познания индивидуального стиля.

В статье исследуются проблемы реконструкции психологического портрета композитора, с помощью которого происходит непосредственное познание его индивидуального стиля.

Ключевые слова: творческий процесс, композитор, психологический портрет, творчество, индивидуальный стиль.

L. Kyuanovska. Psychological portrait of a composer as source of cognition of an individual style.

The article deals with the problems of reconstruction of psychological portrait of a composer by means of that the direct cognition of his individual style takes place.

Key words: creative process, composer, psychological portrait, creative, individual style.

Останні роки вимагають від музикознавства підходів, співмірних з генеральними тенденціями гуманістичної науки. Один з найважливіших напрямів — дослідження впливу індивідуальності на творчий процес, співвідносності психограми (комплексу всіх рис особистості) з т. зв. «авторським стилем», особистих переживань і вражень з образним світом, втіленим в мистецьких формах. Така концепція творчості видається не лише цілковито виправданою і доцільною, але й повністю відповідає духові нашого часу, в якому тяжіння до багатовимірного гуманістичного пізнання і осмислення явища вимагає подолання старих міфів і створення принципово нових засад підходу до ролі і прояву особистості в мистецтві.

Хоча в радянському і пострадянському музикознавстві ці питання просто оминались, а в сучасній українській музичній науці такі підходи лише окреслюються (праці Стефанії Павлишин, Марини Черкашиної-Губаренко, Ірини Драч, Галини Побережної, Олени Зінкевич, Віктора Москаленка, Марини Копиці, Наталі Савицької, Ольги Катрич та ін.), та можна спертись на вельми значний масив зарубіжних досліджень, у пізнанні зв'язків «психологія творчої особистості — результат творчості», причому не лише на загальну філософську чи психологічну літературу, але й на музикознавчу, в тому числі такі фундаментальні дослідження, як монографії А. Швейцера про Й. Баха, Р. Роллана про Г. Генделя, Г. Аберта і А. Ейнштейна про В. Моцарта, Ролана-Манюеля про М. Равеля, а особливо ж видану кілька років тому об'ємну монографію М. Томашевського про Ф. Шопена та багато інших.

Таким чином можна підійти до охоплення основних складових індивідуального стилю, який окреслюється на підставі узагальнення різних рівнів дослідження світогляду автора, його оточення, образно-змістовних знаків творів, системи засобів музичної виразності, за допомогою яких ці знаки втілюються в конкретних творах. Це приводить до ствердження універсалізму, синтезу, а навіть синкретизму явищ духовної культури, до взаємодії культурно-мистецьких пластів як по горизонталі так і по вертикалі, тобто у перспективі попередніх епох і періодів мистецької історії, спрямованої до доби, в якій жив композитор тобто природно вписуючи постать митця у контекст світової культури. Усі зазначені витоки і паралелі у своїй цілісності і суперечливості проєктуються на світогляд творчої особистості.

Відтак досліднику, який хотів би бути цілком коректним у ставленні іншої особистості, тим більше особистості видатної і багатогранної, доводиться враховувати

чимало «модусів художньої індивідуальності», які передбачають різні парадигми спілкування композитора з усім багатоманітним оточенням, з урахуванням як імпульсів суспільства, так і генетичного коду, впливу родинного середовища, початків музичної освіти, перших вражень і духовних кумирів тощо.

Насамперед для досягнення найбільш обґрунтованих і об'єктивних висновків слід вибудовувати психограму митця, оскільки європейською гуманітарною наукою такі дослідження вже проводяться і доведена їх плідність для вивчення художнього світогляду і стилю, врешті — з виходом на вищі духовні смисли. Водночас окремі твори мисляться як первинні фундаментальні частки, що забезпечують єдність духовного та матеріального і в згорнутому, конкретизованому вигляді реалізують загальні етико-художні настанови, пріоритетні для автора. Розв'язання головного питання гуманістичного музикознавства — розкрити шляхи гармонізації митця з Богом, світом і самим собою як в усьому його доробку, так і в окремих творах.

Разом з тим слід враховувати значну суперечливість у корекції особистості через зіставлення «реального-ідеального». Адже взаємодія двох протилежних імпульсів у реалізації творчих процесів особистістю відбувається за діалектичним принципом: з одного боку, прагнення встановити контакт з оточенням, ствердити себе в середовищі собі подібних, з другого, це ствердження відбувається через усвідомлення і декларування неповторності своєї індивідуальності.

У реконструкції творчого портрету, однак, виникає багато опозицій. Передусім слід пам'ятати про специфічність прояву особистості в художній творчості, особливості сприйняття і відтворення дійсності у ній. Хоча основна характеристика індивідуального стилю — специфічність художнього бачення і відтворення всього компендіуму особистого досвіду в художніх образах, позначених неповторністю їх творця, це зовсім не означає, що етичні вартості людини пропорційні чи навіть взагалі сумірні з талантом, здатністю до «вищих переживань» — захоплення, потрясіння, духовного екстазу, при якому особистість неначе існує поза часом і простором, до почуття духовного переродження, піднесення, особистісної трансформації, які ведуть до потреби в творчості. Поданий постулат принципово суперечить більшості радянських музикознавчих монографій, в яких постає композитора а рїогї «іконізується» внаслідок визнання його таланту (генію). Подібна іконізація не тільки не має під собою ніяких підстав, але ще й нерідко залишає без відповіді запитання, що природно формуються при уважному аналізі творчості та діяльності визначних композиторів, їх естетичних, образно-змістовних та жанрових пріоритетів.

Чому Шопен так і не написав опери, хоча його до цього спонукали польські друзі як до «обов'язку перед Вітчизною»? Чому Лисенко, вихований як музикант цілком не в національному середовищі, так самовіддано служив українській культурі? Чому Вагнер з такою пасією прагнув до створення «музичної драми майбутнього»? Чому Сильвестров демонструє в своїх творах такий особливий підхід до простору і часу? Для того, щоби достатньо переконливо відповісти на ці питання, слід сягнути передусім до особистісних психологічних характеристик, але при тому врахувати, що недоліки (з точки зору суспільних оцінок «позитивної» і «негативної» людини) можуть бути не менш продуктивним стимулом до творчості, ніж чесноти — а іноді навіть продуктивніші. В тому сенсі знаменита фраза Анни Ахматової: «Когда б вы знали, из какого сора, растут цветы, не ведая стыда», видається вельми прозріливою у розумінні співвідношення: «митець — і його творіння».

Інша, не менш суперечлива опозиція, яка виникає у реконструкції психологічного портрету, пов'язана з аксіологічною сферою. Наскільки співвіднесеність власної оцінки свого твору композитором — музичною критикою — аудиторією свого часу — врешті майбутнім слухачем — має більш-менш стабільні точки перетину? Як видається, мінімальні і в кожному випадку особливі, тобто співвіднесення оцінок по асаф'євській вісі: «Композитор — інтерпретатор (критик) — слухач» швидше перебуває в сфері феноменології. Підтвердженнь вищенаведеного міркування можна відшукати не лише в пресі, але й в серйозних наукових трактатах за попередніх двісті-триста років. Якщо б скласти книгу найнеймовірніших, найбезглуздіших авторитетно-нищівних рецензій та відгуків, даних сучасниками тим художнім творам, які міцно увійшли в золотий фонд європейської культури, вона б, на жаль, зайняла не одну тисячу сторінок. Там не бракувало б ні концертів Антоніо Вівальді, ні кантат Йоганна Себастьяна Баха, ні 9-ї симфонії Людвіга ван Бетовена, ні опер Жоржа Бізе та Джузеппе Верді. І не меншим за обсягом був би том, де в якості ше-

деврів підносяться давно забуті та цікаві хіба що для істориків опуси колишніх «безсмертних». Найтяжче, мабуть, стати пророком в царині художньої критики, тож, як не прикро, нікому так часто не доводилось приміряти ковпак блязні історії, як поважним фаховим дослідникам і рецензентам. Хоча це проблема більше з царини соціальної психології, проте залишається проблема композиторської самооцінки як суттєвий елемент психологічного портрету митця. Наскільки він здатний сам усвідомити вартість свого творіння? А крім того, наскільки він здатний передбачити те, що буде потрібним людству завтра, нехтуючи сьогоденним визнанням? Чим може бути викликана переоцінка одних і недооцінка інших творів (з точки зору суспільної думки та ролі в культурно-історичному процесі) — чи завжди в таких випадках помиляється саме автор? Як видається, в цьому ключі авторецепція та авторефлексія — вельми важливий матеріал для наукового осмислення. Проте і тут виникає цілий ряд супутніх «обертонів змісту», які доводиться враховувати. Наскільки щирим буває митець у характеристиці своїх творів, залежить не лише від нього, але й від того, хто, чому, при яких обставинах запитує і для чого потребує цієї інформації. Тож, щоби й в такій ситуації відділити «зерно від плевели», знову слід повернутись до початку: психограма митця, пізнання його генетичних коренів, оточення, обставин становлення, кумирів і труднощів допоможе якщо не знайти відповідь на вище поставлені питання, то хоча б наблизитись до них.

Геннадій КАБКА,
мистецтвознавець

РОЛЬ ІСТОРИЧНОГО ФАКТУ У СУЧАСНІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ НАУЦІ НА ПРИКЛАДІ ПОСТАНОВКИ ОПЕРИ М. РИМСЬКОГО-КОРСАКОВА «МОЦАРТ І САЛЬЄРІ» В УКРАЇНІ 1960-х РОКІВ

Г. Кабка. Роль історичного факту у сучасній музикознавчій науці на прикладі постановки опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» в Україні 1960-х років.

Стаття присвячена визначній події українського музичного життя 1960-х рр. — постановці камерної опери М. Римського-Корсакова «Моцарт і Сальєрі» на сцені Київської філармонії у виконанні славетних українських співаків Б. Гмирі та М. Огневого.

Ключові слова: факт, камерна опера, музична історія.

Г. Кабка. Роль исторического факта в современной музыковедческой науке на примере постановки оперы М. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» в Украине 1960-х годов.

Статья посвящена постановке камерной оперы М. Римского-Корсакова «Моцарт и Сальери» на сцене Киевской филармонии в исполнении известных украинских певцов Б. Гмыри и Н. Огневого, что стало выдающимся событием украинской музыкальной жизни 1960-х годов.

Ключевые слова: факт, камерная опера, музыкальная история.

H. Kabka. The role of a historical fact in modern musicology science by the example of M. Rimsky-Korsakov's opera «Mozart and Salieri» in Ukraine in 1960s.

The article is dedicated to the distinguished event of Ukrainian musical life during the sixties — the production of Rimsky-Korsakov's chamber opera «Mozart and Salieri» on the stage of Kiev philharmonic society.

Key words: fact, chamber opera, music history.

Проблема розуміння і тлумачення факту, який буде музичну історію чи не основоположна проблема сучасного музикознавства. Власне глибоке його розуміння в інтертекстуальному широкому контексті відкриває глибокі горизонти розуміння основного музично-риторичного питання — розкриття глибинних музичних сенсів (текстів, підтекстів, контекстів, які втілює у музичну канву автора музики її виконавець). Фактологічний ряд (архівні джерела, спомини, щоденники виконавців тощо) у даному випадку дозволить органічно сконструювати музичний дух цього неперере-