фоноцентризм К.Станіславського, темпоритм, який задає ритм театрального часу, жестуальну свободу актора як актора, як режисера і разом театрального діяча у В.Мейєрхольда. Театр і Режисер із великої літери створюють одну систему всесвіту. Синкретизм режисера і актора, діяча – актора в театрі, театральність костюма, натуралізм і разом символізм, дисциплінарні практики сценоведення театру і костюма свідчить про те, що перед нами розгортається те, що Г.Крег визначив як пошуки матеріалу. Він заперечував, що людина може бути таким матеріалом. Цей матеріал П.Брук визначає як пустий простір. А.Арто – як „тіло без органів". Адже за всіма дефініціями ховаються ті ж самі імплікації: тілесні, культурні, драматургічні, сценічні.

Джерельні приписи

1. Арто А. Театр и его двойник / Антонен Арто. – СПб.: Симпозиум, 2000. – 440 с.
2. Брук П. Пустое пространство / Питер Брук. – М.: Лит. обозр., 2004. – 468 с.
3. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века / Е.М. Костина. – М.: Русское слово, 2002. – 416 с.
4. Крэг Э. Воспоминания. Статьи. Письма / Э.Крэг. – М.: Искусство, 1988. – 399 с.
5. Мейерхольд Вс. Лекции 1918-1919 / Вс. Мейерхольд // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режисер. Театр, 2008. – С. 315-403.
6. Пави П. Словарь театра / П.Пави. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
7. Павлова П. Борис Косарев: 1920-ті роки. Від малярства до теа-кіно-фото / Т.Павлова, В.Чечик. – К.: Родовід, 2009. – 288 с.
8. Проскуряков В.І. Архітектура українського театру / В.І. Проскуряков. – Львів: Львівська Політехніка, 2004. – 584 с.
9. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Часть 2. / К.С. Станиславский // Искусство режиссуры. XX век. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2008. – С. 11-294.

Резюме

Театральний костюм вивчається в контексті авторських систем режисури XX століття. Костюм визначається як епіцентр формотворення, антропоморфний простір сценографії. Надається характеристика стильових вимірів театрального костюма.

Ключові слова: костюм, театр, сценографія, мізансцена.

Summary

A theatrical suit is studied in the context of the author systems of direction of XX age. A suit is determined as an epicentre of formcreation, anthropomorphous space of stagegraph. Description of the stylish measurings of theatrical suit is given.

Key words: suit, theater, stagegraph, staging.

УДК 786.2:7(477)

С.С. Леонова

ЕВОЛЮЦІЯ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ У СФЕРІ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

На початку XX століття мистецтво намагалося пройти такі різні етапи естетичної самореалізації, як символізм, імажинізм, футуризм, абстракціонізм. „Нині маємо не так контамінацію, тобто поєднання, як механічну амальгаму класичної традиції і модних інновацій, елітарного модернізму і масового популярного постмодернізму та різних еклектичних стилів" [10]. У зв'язку з цим актуальним є питания еволюції вітчизняної художньої культури та ролі музичної культури *в контексті* стратегічних завдань розвитку національних культурних традицій.

Дослідження процесу взаємодії культур передбачає визначення поняття „культура". Західні культурологи розглядають феномен культури переважно в соціально-етнографічному значенні, з точки зору соціальної і культурної антропології, соціології, етнопсихолінгвістики (М.Вебер, Е.Кассірер, К.Леві-Стросс, А.Тойнбі, Д.Браун, С.Адлер).

У рамках культурно-історичної школи працювали вчені багатьох країн світу. Загальним для них було виокремлення існуючих причинно взаємопов'язаних та внутрішньо значимих соціальних чинників, що відрізняються від усіх змішаних культурних утворень та малих культурних систем, а також від держави, нації, політичних, релігійних, расових, етнічних та інших соціальних груп. Ці культурні надсистеми чи цивілізації визначають життя, організацію та функції малих груп і культурних систем, менталітет й поведінку індивідів, більшість історичних процесів і тенденцій.

Сучасне українське мистецтво аналізується в контексті гуманістичної концепції виховання [2; 114-124]. Відзначаються суперечності процесу виховання в межах масової свідомості, що призводять до гальмування активності і розвитку творчого потенціалу суб'єкта соціальної дії, і як наслідок – до декларативності і практичної неперспективності виховної системи.

Визначальною особливістю української музичної школи (починаючи з XIX століття) є розвиток національної специфіки шляхом розповсюдження українського фольклору та народних джерел (духовна музика). Ця тенденція виявляється, починаючи з другої половини XVIII ст., у пісні-романсі, духовній музиці, інструментальних творах на народній основі. Зазначимо, що фортепіанне мистецтво посідало особливе місце у мистецькій культурі Європи. Це головний музичний інструмент не тільки в побуті, а й свідомості, мисленні. Майже всі європейські музично-стильові новації зароджувалися у надрах саме фортепіанної культури. Наукове осмислення піаністичних явищ, здійснене В.Сирятським, є внеском у теорію музичного мистецтва [15].

Необхідно відзначити значення М.Лисенка у розвитку вітчизняного фортепіанного мистецтва. У період становления піаністичної культури в Україні, коли твори музикантів-аматорів являли переважно варіації на теми народних пісень чи танців або фантазії з популярних мелодій італійських опер, Лисенко став першим композитором, що поставив за мету створити національний концертний репертуар високого художнього та професійного рівня. Прагнучи „вивести українську національність із хуторянської обстановки на широкий європейський шлях" і не маючи на вітчизняному ґрунті своїх попередників, він орієнтувався на досягнення західноєвропейського фортепіанного мистецтва. Значну роль у становленні національної фортепіанної школи відіграла педагогічна діяльність Лисенка у різних навчальних закладах Киева. Аналіз його репертуарних зошитів, що збереглися у будинку-музеї композитора, свідчить про те, що виховання професійного музиканта Лисенка не відбулось без вивчення фортепіанної спадщини Шопена, репрезентованої в його педагогічному репертуарі у повному обсязі – від мініатюр до найскладніших драматичних поем. Музика польського композитора у виконанні учнів Лисенка звучала на вечорах, що привертали увагу громадськості і набували значения культурної події. Опанування творів Ф.Шопена Лисенко розглядав як важливий етап у становленні піаніста [11].

Звернемо увагу на розвідку Т.Куржеви, присвячену дослідженню проблеми взаємовпливу національних культурних традицій – виконавської, педагогічної, методичної та організаторської діяльності польських піаністів у Львові, їх внеску в сучасну львівську піаністичну школу [8]. У дослідженні здійснено періодизацію фортепіанної концертної практики Львова, окреслено особливості концертного життя і організації гастрольних виступів виконавців на фортепіано у Львові та діяльності львівських піаністів-поляків за кордоном, конкретизовано методичні, педагогічні, виконавські відмінності шкіл Ф.Шопена: К.Мікулі, Т.Лешетицького, В.Курца, О.Міхаловського, як провідних у діяльності польських піаністів у Львові; їх поєднання і впливи інших шкіл сформували персоналії провідних польських піаністів – представників цих шкіл. В роботі окреслено етапи процесу формування професійної фортепіанної педагогіки у Львові на прикладі діяльності вищих освітніх закладів та мережі музичних шкіл, підсумовано здобутки польських піаністів у

складі львівської фортепіанної школи, їх внесок у розвиток галицької музичної культури, формування львівського піанізму та міжнародне значення.

У дослідженні Л.Садової простежується вплив фортепіанної школи Вілема Курца на розвиток львівської піаністики [13]. Дисертацію присвячено науковому дослідженню фортепіанної школи В.Курца як сукупності результатів діяльності та системи переконань самого В.Курца і його найвидатніших учнів, розкриттю виконавсько-методичних засад цієї школи, їх ролі у формуванні львівської піаністики, подано визначення поняттю „львівська фортепіанна школа", досліджено засади фортепіанної педагогіки В.Курца, виконавсько-педагогічні принципи його учнів: Е.Штоєрмана, І.Штепанової-Курцової, В.Барвінського, Р.Савицького.

Дослідником виявлено тенденції розвитку методичних принципів В.Курца у фортепіанній педагогіці, простежено втілення естетично-виконавських принципів його школи у творчості чеських піаністів Р.Фіркушного та П.Штепана. При цьому розкрито роль школи у розвитку західноукраїнського фортепіанного мистецтва на основі аналізу засад музично-виконавської естетики й педагогічної діяльності В.Барвінського, Р.Савицького, прослідковано розвиток основних принципів школи В.Курца в українській фортепіанній педагогіці на основі аналізу методичних посібників Р.Савицького, Д.Герасимович.

У роботі В.Щепакіна проаналізовано вплив чеських музикантів на розвиток музичної культури України кінця XVIII – початку XX ст. і професіональної музичної освіти, інструментального виконавства, концертного життя. Дослідником розглянуто специфіку заснування інструментальних педагогічно-виконавських шкіл у регіонах України. Уперше комплексно досліджено чесько-українські музичні зв'язки в Україні дореволюційних часів, висвітлено процес розвитку чесько-українських музичних стосунків як цілісне історико-культурне явище, що є частиною загальнокультурного процесу в Україні кінця XVIII – початку XX ст. та проаналізовано українську музичну культуру зазначеного періоду, її значения в міжнаціональних контактах [16].

Однією з ключових і водночас нерозв'язних, „вічних" проблем музичного виконавства є стосунки інтерпретатора з композиторським текстом. У XX ст. ця проблема стала предметом досліджень мистецтвознавців та філософів, але зародилася вона значно раніше – відтоді, коли у європейській музиці з'явився нотний запис. У XX ст., коли точність прочитання авторського нотного тексту стала для піаністів одним із критеріїв фаховості в інтерпретації, музикознавці звернули увагу і на особливості запису творів Ліста. Цим питаниям зайнялися редактори фортепіанної музики – І.Селены, З.Ґардоньї, Я.Мільдтейн.

У дослідженні Ю.Зільбермана [4] аналізується період учнівства та початку творчої діяльності видатного піаніста В.Горовиця в історико-музичному контексті. Виявлено впливовість традицій, що склалися у музичних закладах Киева (музичному училищі та консерваторії) на формування особистості й виконавської індивідуальності В.Горовиця. Розглянуто і науково інтерпретовано репертуар, яким оволодів В.Горовиць-учень і молодий виконавець у київський період його біографії. Досліджено культурне середовище Киева кінця XIX – початку XX ст. – центру культурного регіону – як фактора, що формує особистість, художні пріоритети, музичний професіоналізм, риси виконавського стилю.

У розвитку культурологічних положень автор спирається на праці І.Гердера, А.Тойнбі, М.Бубера, Д.Антоновича, М.Грушевського, Л.Левчук, М.Поповича, Б.Єрасова, Е.Маркаряна, О.Радугіна та ін. Дослідник обґрунтовує висновок про те, що у київський період В.Горовиця інтенсивно проходили процеси культурного структурування й професіоналізації регіону, які, зокрема, відбувалися й в усіх сферах музичного мистецтва. Творчі досягнення його діячів – композиторів, виконавців, педагогів, музикознавців уже тоді свідчили про наявність творчого потенціалу у культурному просторі регіону. Особливості київського культурного середовища даного періоду дозволяють позначити вектори, що прокладаються до біографії юного Горовиця, засад його особистісного й творчого формування.

Відзначимо, що впродовж останніх десятиліть музичні досягнення й відкриття, зроблені композиторами у 1980-1990-ті роки, засвідчують величезний творчий потенціал фортепіанного мистецтва в контексті художньої культури України, здатного до адекватного відображення

реалій та духовних сутностей сучасного світу. Воно становить національне надбання України й може послужити творчим джерелом, яке стимулює подальщий розвиток українського фортепіанного мистецтва у XXI столітті.

У роботі М.Северинової висвітлені художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст. [14]. Досліджено проблему збереження та переосмислення художньо-світоглядних традицій у творчості українських композиторів даного періоду. Проаналізовано поняття „художньо-світоглядні традиції", розглянуто історико-культурологічні передумови становления художньо-світоглядних традицій та їх існування в композиторській творчості в аспекті дискурсу модернізму-постмодернізму. Розкрито значения індивідуального композиторського стилю та музичного полістилізму. Визначено перспективи розвитку творчості сучасних українських композиторів (у контексті традицій) для розвитку музичної культури.

У дослідженнях Ю.Богуцького піднімаються питання самоорганізація культури, що розглядаються з позиції філософського світогляду [3]. Самоорганізація культури є важливим ціннісно-нормативним аспектом соціокультурної організації співтовариств та їх сегментів, що закладають світоглядні, ідейні і моральні основи для соціальної консолідації, регуляції, комунікації й відтворення людства в усіх її вимірах (особистість, родина, колектив, громадські організації, товариства тощо). Емпіричні форми самоорганізації культури виявляються, перш за все, у методах культурної та соціальної регуляції суспільства, охарактеризованої в діяльності регулятивних інститутів (політичних, правових, релігійних та ін.), а також системі звичаїв, соціокультурних стандартів, стратифікаційних способів життя, типології світогляду, нормативних „культурних текстах" тощо. Самоорганізація культури пов'язана з метою людини в її колективній життєдіяльності, а різні типи самоорганізації культури можуть класифікуватися за детермінуючим їх цільовим та ціннісним підґрунтям.

У роботі Н.Волошко [5] висвітлені колізії розвитку сучасної вітчизняної культури, що призвели її до переосмислення системи цінностей, які лежать в її основі, через зміну культурно-історичних орієнтирів нової світової цивілізації на початку Ш тисячоліття. На думку автора, ідея свободи, як одна з вихідних цінностей західної культури, набуває нового звучания у сьогоденній культурній ситуації.

На думку автора, мистецтво виявилося тим середовищем, де раніше, ніж в інших формах світобачення, виникла тенденція до цілісного погляду на світ, сформувалося неприйняття диктату всепроникаючої раціональності, властивої Новому часу. Саме в мистецтві стало можливим співіснування різних позицій, цінностей, що втілилися в плюралізмі художніх методів, маргінальності жанрів, нівелюванні стилів. Тому мистецтво розглядається як модель неповторності буття, що творчо представляє чуттєве збагнення світу.

Музична спадщина Б.Лятошинського є золотим фондом української музики [9]. Лятошинський вважається найвпливовішим діячем української музичної культури епохи. Він виховав генерацію нинішніх українських композиторів: М.Дремлюгу, В.Гомоляку, О.Андреева, Г.Жуковського, Г.Майбороду і П.Майбороду, В. Кирейка, А. Филипенка, С.Жданова, А.Коломийця, О.Зноско-Боровського, Л.Левитова, В.Рождественського, Л.Грабовського та ін.[6].

Фортепіанне мистецтво формує сукупність почуттів та ідей, комплексно впливає на розум і серце людини, внутрішню гармонію особистості, сприяючи становленню позитивних якостей, потребу сприймати та створювати прекрасне [7].

На сучасному етапі розвитку комп'ютерних технологій істотно розширюються можливості поширення української музичної культури. При цьому важливо враховувати механізми культурної самоідентифікації - психологічні процеси, що відбуваються з індивідом і допомагають становленню особистості, її розвитку, пізнанню, взаємодії з іншими.

Усвідомленню культурней самоідентифікації, на наш погляд, може сприяти фортепіанне мистецтво, що допомагає розумінню приналежності до конкретної культури (етнічної, соціальної, професійної) [12; 21-24].

Розвиток української художньої культури в контексті світової художньо-освітньої парадигми, пов'язаний з певними особливостями українського народу: антропоцентризмом, емоційністю, духовністю. Проблема формування національної самосвідомості актуалізує

значення художньої культури й музичної освіти, пов'язаних із етнічними витоками. У зв'язку з цим актуальності набуває проблема культурологічного аналізу мистецькознавчих досягнень нації, суспільства як у далекому минулому, так і новітньої доби [1].

Соціокультурне завдання полягає в тому, щоб не тільки зберегти національну художньо-культурну спадщину, що пройшла тривалий та прогресивний шлях еволюції, але й актуалізувати її, тобто перетворити на ключовий чинник у музичній освіті й вихованні молоді, формуванні духовного потенціалу українського суспільства. Провідну роль у виконанні цих завдань відіграє фахова підготовка педагогів – музикантів. У процесі засвоєння вітчизняної художньої культури особистість закріплює культурологічні знания, перетворює їх у норми і принципи діяльності.

Джерельні приписи

1. Безклубенко С.Д. Етнокультурологія. Критичний аналіз теоретичних та методичних засад / С.Д. Безклубенко. – К., 2002. – 287 с.

2. Бітаєв В.А. Антропоцентричні аспекти історичного розвитку духовної суцільності людського бутя / В.А. Бітаєв // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. – К.: ДАКККіМ, 1998. – Вип. 2. – Ч. І. – С. 114-124

3. Богуцький Ю.П. Культурогенез як філософсько-історичний феномен: автореф. дис… канд. філософ. наук: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / Ю.П. Богуцький. – К., 2000. – 18 с.

4. Володимир Горовиць в культурному середовищі Києва кінця XIX – початку XX століття: автореф. дис… канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / Ю.А. Зільберман. – К., 2004. – 17 с.

5. Волошко Н.В. Романтична концепція свободи як естетичного феномену та її історична доля: автореф. дис… канд. філософ. наук.: спец. 09.00.08 / Н.В. Волошко. – К., 2004. – 16 с.

6. Горюхіна Н. Симфонізм Л. Ревуцького / Н.Горюхіна. – К., 1965. – С. 4-5.

7. Долгая Н. Мистецтво як засіб духовного становления особистості / Н.Долгая // Рідна школа. – 2002. – № 2. – С. 27-28

8. Кружева Т.І. Польські піаністи у Львові та їх внесок у розвиток фортепіанного виконавства та педагогіки (80-ті рр. XIX ст. – 40-і рр. XX ст.): автореф. дис… канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / Т.І. Кружева. – Л., 2006. – 17 с.

9. Копиця М. Симфонізм Б.Лятошинського: епоха, колізії, драматургія / М.Копиця. – К., 1990. – С. 34-36.

10. Марченко О.А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття: автореф. дис… канд. філософ. наук: спец. 09.00.12 / О.А. Марченко. – Х., 2003. – 20 с.

11. М.Лисенко і Ф.Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків: автореф. дис. канд. мистецтвознав. [Електронний ресурс]

12. Петрецька О.В. Поняття культурної самоідентифікації етнічних груп / О.В. Петрецька // Вісник АПСВ ФПУ. – 2007. – С. 27-28

13. Садова Л.І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністки: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / Л.І. Садова. – Л., 2007. – 20 с.

14. Северинова М.Ю. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років XX ст.: автореф. дис… канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / М.Ю. Северинова. – К., 2002. – 20 с.

15. Сирітський В.О. Піаністична спадщина Мусоргського в контексті європейської фортепіанної культури: автореф. дис… канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / В.О. Сирітський. – К., 2001. – 19 с.

16. Щепакін В.М. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст..: автореф. дис. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 „Теорія та історія культури" / В.М. Щепакін. – Х., 2001. – 20 с.

Резюме

Розглядаються особливості української фортепіанної школи кінця XIX – початку XX століття на прикладі спеціальної літератури.

Ключові слова: фортепіанна школа, художня культура, Україна.

Summary

The features of Ukrainian fortepiannoy school of end of XIX – of beginning of XX age are examined on the example of the special literature.

Key words: fortepianna school, artistic culture, Ukraine.