

ПАРАДОКСИ ФОРТЕПІАННОГО ВИЯВЛЕННЯ ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ Й МОДЕРНУ В УКРАЇНІ І СВІТІ

Іванова Л. О.

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID ID: 0000-0002-5363-0685
E-mail: luda9369@gmail.com

Мета цієї роботи – осмислити в історично апробованих стильово-ціннісних виявленнях епохальної атрибутивної сумісності традиціоналізму й модерну-авангарду в мистецтві значимість внесків українських авторів у прото-традиціоналізм XIX і традиціоналізм XX сторіччя на матеріалі фортепіанних композицій і композицій з фортепіано. **Методологічна основа** роботи будується на герменевтичному та компаративно-культурологічному ракурсах інтонаційного підходу школи Б. Асаф'єва в Україні, що представлено в працях Д. Андросової, О. Козаренка, О. Маркової, А. Соколової та інших визначних науковців. Також висвітлено суттєві ідеї культурно-історичної школи, втілені Г. Вольфліном, культурологічний наратив Р. Барта. Провідними методами дослідження стали: дискурсивний, історично-компаративний, мистецтвознавчо-стильовий. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає у тому, що запропоновано визначення суттєвих ознак виразної семантики прототрадиціоналізму і традиціоналізму XIX – початку XX століття у фортепіанній пролонгації; розроблено самостійний варіант проєкції античного катарсису в художність фортепіанної творчості українських композиторів, парадоксальність втілення художності в них полягає у гармонічному поєднанні фольклоризму й академічної архітекτονіки німецької і французької шкіл. **Висновки.** Метафоричність становить атрибуцію художнього мислення, є демонстрацією механізму сполучення принципово різного, що була народжена літургійно-містеріальними діями релігійно-богослужбового призначення. Музичні проєкції «катарсису» Виготського цікаві прямою опорою музичної архітекτονіки на літургійно-церковні надбання музичного академізму, додавання до яких тем-образів, сприйнятих від національної фольклорної традиції, ще й у фортепіанному поданні «легкого» звучання виразної якості, містить у своїй основі ємну метафору, що поєднує вельми різні смислові утворення в цілісність культурно-умовної «другої реальності». Ефект шевченківської поємності, жанрово-композиційні показники якої, сприйняті від бардівської поетики, охоплюють суто національно-буттєву подієвість і відносини, становив об'єктивно-історично могутню методологічну основу для творчості українських митців, насамперед музикантів-композиторів.

Ключові слова: фортепіанний стиль, стиль у музиці, музичний жанр, традиціоналізм, модерн, парадокс художньої виразності в музиці, катарсис, виконавська виразність

Paradoxes of piano expression of traditionalism and modernity in Ukraine and in the world

Ivanova L.O.

Candidate of Art History,
Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

The purpose of this work is to understand the significance of the contributions of Ukrainian authors to the proto-traditionalism of the 19th and traditionalism of the 20th century, using the material of piano and piano compositions, in the historically proven stylistic and value detections of the epochal attributive compatibility of traditionalism and modern-avant-garde in art. **The methodological basis** of the work is based on hermeneutic and comparative cultural perspectives from the angles of the intonation approach of the B school. Asaf'ev in Ukraine, which is presented in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, O. Markova, A. Sokolova, other eminent scientists. Also, the essential ideas of the cultural-historical school embodied by G. Wölflin, the cultural narrative of R. Bart. The leading research methods were: discursive, historical-comparative, art history-stylistic. **Scientific novelty** of the obtained results is that the proposed definition of essential features of the expressive semantics of proto-traditionalism and traditionalism of the 19th – early 20th centuries in piano prolongation; developed an independent version of projections of ancient catharsis into the artistry of the piano works of Ukrainian composers, the paradoxical nature of the embodiment of artistry in them lies in the harmonious combination by folklorism and academic architecture of the German and French schools. **Conclusions.** Metaphoricality constituted an attribution of artistic thinking, a demonstration of a fundamentally different mechanism of connection, which was born from liturgical-mysterical actions of religious and religious purpose. Vygotsky's musical projections of "catharsis" are interesting due to the direct reliance of musical architecture on the liturgical and church assets of musical academicism, to which the addition of themes and images taken from the national folklore tradition, even in the piano presentation

of the "light" sound of an expressive quality, constitutes a capacious metaphor at its core, which combines very different semantic formations into the integrity of the cultural-conditional "second reality". The effect of Shevchenko's poetry, the genre-compositional indicators of which, taken from bardic poetics, encompass purely national-essential events and relationships, formed an objectively-historically powerful methodological basis for the work of Ukrainian artists – and musicians-composers in the first place.

Key words: piano style, style in music, musical genre, traditionalism, modernism, paradox of artistic expressiveness in music, catharsis, performance expressiveness.

Актуальність теми роботи зумовлена сучасним станом музичного мистецтва, спрямованого на усунення культу драматизму-трагізму на користь споглядальності й ліризму вираження. Традиціоналістський вимір творчості, який офіційно підтримувався в Радянській Україні, а в передперебудовні часи третирувався як «епохально-ущербний», становив пласт надбань, який досить однобічно оцінювався в ті чи інші періоди вітчизняної музичної історії. І якщо традиціоналістські стильові показники мали тенденцію отожднюватися з ознаками «соціалістичного реалізму», то згодом таке «вирівнювання» стильових цінностей відкидало довіру до талановитого внеску майстрів, що дотримувалися традиціоналістських позицій, зовсім неоднозначно для них самих співвідносних з офіційним соцреалізмом часів Радянської України.

Одночасно серед митців, що щиро сприйняли те звернення до реалістичних засад, апробованих класикою епохи романтизму, було немало талановитих музикантів, що створювали композиції, які стали емблематичними для українського художнього світу першої половини ХХ сторіччя. Творчість А. Штогаренка, К. Данькевича, Г. Майбороди і П. Майбороди, Г. Клебанова та багатьох інших, вписуючись в певні параметри традиційного реалізму і його соціалістичного різновиду, становила певну українську паралель геніям традиціоналістського методу, представленого такими блискучими іменами, як І. Піццетті, С. Барбер, високо-талановитими митцями рівня В. Малішевського, С. Мокрисяця, Д. Хримова та ін.

У цій роботі зроблено спробу відновити історичну справедливість щодо тих композиторів, які писали свої талановиті твори у традиціоналістській манері (у тому числі таких, як С. Орфеев, із впевненим розумінням духовної благосності традиціоналістського надіндивідуалізму у творчості), тим самим виконуючи «поклик часу», у якому саме в альтернативах традиціоналізму й модернізму-авангардизму розвивалося мистецтво антиномічного-«поліфонічного» ХХ сторіччя.

В останньому полярності мас-культури та художньо-самодостатнього мистецтва, вищезазначеного традиціоналізму й модерну-авангарду в авторській художній творчості, стильових різноспрямованостей, як це показано в роботах Д. Андросової та Л. Шевченко [1; 8], фортепіанної стилістики виконавства й композиторських надбань, загально-світоглядних альтернатив апогею атеїзму та вагомому релігійного відродження,

соціально-державних протистоянь тощо є визначними рисами минулого, прекрасного і жалкого, віку науково-технічної революції і психології підсвідомого.

Мета цієї роботи – осмислити в історично апробованих стильово-ціннісних виявленнях епохальної атрибутивної сумісності традиціоналізму й модерну-авангарду в мистецтві значимість внесків українських авторів у прото-традиціоналізм ХІХ і традиціоналізм ХХ сторіччя на матеріалі фортепіанних композицій і композицій з фортепіано. Особливий акцент зроблено на спадку одеських авторів, оскільки саме Одеса від початку ХХ сторіччя стала осередком російського модерну-авангарду, водночас традиціоналізм тут мав самостійні академічні засади, достатньо незалежні від офіційних вимірів радянської культурної політики.

Методологічна основа роботи будується на принципах інтонаційного підходу, тобто базованого на розумінні генетичної єдності мовлення й музики, якому властива органічна комплексна міждисциплінарна охопленість виразності слова, музики та зображальності. Для побудови концепції дослідження були вибрані естетично-філософські й загальноісторичні методологічні засади: компенсативна естетика С. Канарського [8], феноменологічний принцип Е. Гуссерля [6], культурно-історична школа в мистецтвознавстві в особі Г. Вольфліна, культурологічний наратив Р. Барта [3], метафізика музичної історії (за О. Марковою [7]). Провідними методичними інструментами дослідження стали: дискурсивний, історично-компаративний, біографічно-описовий і мистецтвознавчо-стильовий методи аналізу.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у розширенні уявлень про сучасний музичний вимір стильового спадку позаминулого і минулого століть як втілення апрогресистського парадигмально виступаючого принципу вираження академізму-традиціоналізму ХХ століття, що усвідомлюється як метастильове надбання, яке охоплює низку стильових показників, народжених на початку ХХ століття.

Асоціативні уявлення завжди відігравали суттєву роль в організації мисленнєвих акцій, рівно стимулюючи як наукові, так і мистецькі побудови. Тільки в пору виключного розсунення меж позитивістського методу з його культом підтвердження експериментом у Новий час асоціативний підхід був засуджений у науковому світі на користь диференціальної описовості суджень та суми понятійного узагальнення, залишивши

механізм асоціації на озброєнні образного будівництва у сфері мистецтва.

Однак від Середньовіччя в Ренесанс приходить техніка *тропування*, тобто *пояснення-прикрашення* тексту значимими вставками, у тому числі це музичні «розспівування» рядків тексту (див. *тропар* у православному співочому строї) чи, навпаки, словесні підтекстовки розспівних гімнічних мелодій візантійської традиції (секвенції та тропи Ноткера і Туотило тощо). Естетичний самозначимий принцип – це механізм поєднання структурно різних, однак семантично ідентичних текстів, визначений в епоху Ренесансу як «діалогіка», тобто мистецтво знаходження спільного в принципово різних текстах.

Діалогіка репрезентувала в текстових побудовах ідею ренесансної культури, у якій шанування християнських цінностей і поза християнством виділених культурних надбань становило єдність «двох в одному» культурної якості, визначаючи той «культ культури», який утворює сутність ренесансного світорозуміння. Тут на першому плані – гармонія, злагодження, а не риторична антитеза *narratio – confutatio*, за якою стоїть раціонально-логічне розуміння одиницності предметного знання. Ренесансна ж *діалогіка* формувала концепцію *musica poetica* бароко, в основу якої покладена *складна метафора, дисгармонічна в силу своєї складності поєднання церковного й позацерковного смислів*.

Метафоричність стала основою вибудовування концепції художнього образу, покладеного в основу тлумачення його Г. Гегелем: пояснення через «накладення» на нього іншого чи інших. На рівні гегелівської естетики народжується уявлення про художню цілісність продукту творчої діяльності, у якій художній образ становить «будівну одиницю» цілого – і цілого як такого.

В указаному ракурсі ідеальна сторона художнього вираження як предметна сторона матеріалу мистецтва, у якому літературно організоване слово, наповнене ритмізацією різних рівнів та зв'язків, барви як кольорова абстракція променевих переломлень світла, тонність у музиці визначали естетичний базис. Життєвий мімезис («наслідування»), що вноситься через сюжетіку-програмність, композиційні прийоми, що йдуть від життєвого становища тих, хто читає, дивиться, слухає (процесуальність у музиці як втілення живого – на відміну від форм остінато як образу Вічного), утворює напруження поєднання ідеальної абстракції матеріалу та бутійно-конкретної миметичної зображальності-виразності.

У живописі, в зображальній сфері загалом ідеальна значимість барв вступає в непросте співвідношення з композиційним рішенням, розгорнутим на того, хто дивиться (див. «обернену перспективу» в іконописі), і тим моделюється у глядача життєвий погляд на пропоновані в зображенні події.

Сполучення вказаних різноспрямованих векторів виразності (ідеальності матеріалу та «життєвого мімезису» сюжетіки-програмності й композиційних прийомів) створює глибокі основи для проявлення метафоричних нашарувань, ємність яких давала глибину цілісності авторського твору, де творча воля поєднує психологічно-фактично принципово різні якості.

Гегелівська схема живила концепцію талановитої «Естетики» Ю. Борева, яка найбільш цікаво і по-гегелівськи послідовно дає уявлення про *художній образ*. Однак художня метафоричність дає «збої» в переломній від Нового часу до Новітньої історії сфері. Відмова літератури «потому свідомості» від сюжетної диференційованості подій, зображальних мистецтв від об'ємності та предметної наочності зображення, музики від просторовості гармонічної співвіднесеності вертикалі й горизонталі чревата втратою метафоричної багатомірності втілення авторства. З'являється потреба в засобі, що поглиблює до ємної метафоричності втілюваний образ.

Так, «Острів мертвих» А. Бюкліна цікавий тим, що назва картини створює складні алюзивні значеннєві нашарування, тоді як сам представлений на полотні місячний пейзаж із човнярем, що везе закутану фігуру, вказаний багатоскладовий смисл не подає. Адже тільки прочитавши назву, глядач впізнає в човнярі Харона, а в закутаній фігурі (досить природно) – містичну тінь-душу померлого і т. ін. А образ Ахілла, з іменем якого нерозривна історія Острова мертвих (він же – Зміїний острів недалеко від Одеси), на полотні ніяк не показаний, але виникає у підготовленого глядача, що впізнав натяк у назві картини...

Дещо подібне складається у сприйнятті музики нововіденців, для яких нумерологічні зазначення вносять сюжетну наповненість у заміщення літературної програмності. Бо оперування в назві числовими величинами («5 п'єс ор. 16» А. Шенберга, «5 п'єс ор. 5», «5 п'єс ор. 10» А. Веберна та ін.) передбачає знання «таємниці числа», що споріднює ці опуси з творами типу, наприклад тріо-сонати із чотирьох в основі частин, де числові показники жанру та структури втілюють богословські символи. І Шенберг, і його співники підкреслювали, що їх твори, «як меси», потребують «переднастроювання» на вказану й іншу символіку, без знання якої саме музичне звучання «сплощується» і, в принципі, смислово не схоплюється.

Художній механізм, що склався на основі тропування і смисл якого розкриває концепція метафоричності, мав певне віддзеркалення у «психології мистецтва» Л. Виготського, який намагався вийти на психологію античного *катарсису*, ґрунтуючись на досвіді мистецького перетворення світу і психології споживача мистецького продукту [5].

Катарсичний ефект Л. Виготський висуває в синонімізації з художністю, називаючи доданками

останньої «зміст і форму» твору. Основна маса ілюстрацій ним своєї теоретичної позиції базується на літературних творах. І, звісно, вражає аналіз двох здобутків: «Гамлет» У. Шекспіра і «Легке дихання» І. Буніна, чудовий і глибокий аналіз байок І. Крилова і багато іншого. Однак у цьому випадку акцентуємо сам принцип підходу, психологічний ефект «замикання протилежностей», котрий Виготський вважає *катарсичним*, оскільки *очищувальним* опиняється етичний пафос, що піднімається з глибин суттєвостей, низьких пристрастей, багатозначності людських відносин.

У цьому плані символічно звучить назва знаменитого оповідання І. Буніна (діяльність якого в Одесі в 1910–1920-ті міцно підтримувала інтелектуально-творчий статус третього міста імперії) – «Легке дихання». Оскільки історія юної дівчини, що заплуталася в домаганнях соціально вагомих чоловіків, що була застрелена невдоволеним хтивцем у вокзальній метушні, не містить «просвітів» у життєвому «ковзанні» героїні. Однак одного разу заявлене нею спостереження смислу Краси як здібності «легко дихати» – це частинка пам'яті проелітарну обраність спілкування, що залишає «правду життя» заради психологічного «ширювання у Висях», заради уявлень про реальність «раю на землі».

Л. Виготський звертає увагу на цей «музичний тонус» розповіді про грубість характерів, згубних для обдарованих почуттів Краси, «ламаністю ліній» композиції, яка «розкидає» грубі деталі життєвого бруду, що дає змогу почути слова героїні в кінці оповідання про «легке дихання» як самозначимого персонажа-смислу, що втілює недоторкане у своїй чистоті устремління душ до надбуттєвого і тому – Істинного.

Композицію Виготський називає «формою», тоді як фабульно-сюжетне наповнення зазначає як «зміст». Лінійна важкість життєвих незграбних обставин «прорізається» композиційними «кидками», унаслідок яких сюжетна розв'язка опиняється в початкових фразах, тоді як естетичне резюме фіналу складається зі споминів про слова, які звучали задовго до описаних подій. Так психологічно *полегується* сприйняття-почуттєвість життєвої прози відносин, надаючи особливості *компенсативності* вказаним двом смисловим пластам: життєві нашарування незграбностей-грубостей-жорстокостей – і здатність душевного настрою на непомічання тяжкості прози життя.

Композиція шекспірівського «Гамлета», за тонким спостереженням Виготського, вибудована на лінії вольового устремління героя до здійснення помсти за вбивство батька й усвідомлення неприйнятності для героя функції Ореста, що безоглядно мстився своїй злочинній матері. Християнська мораль прощення явно приборкує династичні амбіції Принца Датського, створюючи заплутану композиційну криву, що жорстко коре-

гує лінійно правильний шлях шляхетної помсти. Композиційна лінія синовнього обов'язку помсти явно стикається із сюжетно-фабульним «опором матеріалу» обставин та ін.

А в них – дивна й безглузда смерть Офелії, якщо і некоханої, то явно тієї, що викликає добрі почуття в Гамлета, і материнська слабкість та розгубленість, зрозумілі ображеному Принцові, й ігрова переплутаність реалій та їх симуляцій, персоналізованих в акторських фігурах, однак впізнаваних у всій сукупності придворного інтриганства, притягального своєю ігровою невтомністю. І тільки обставини прямої зради розривають пута реакцій на психологію зв'язків та відношень – і звідси катарсичне Очищення через фінальну смерть Гамлета, що гине за свої та чужі гріхи і тим підноситься до богоприйнятого спокутного мучеництва.

У такому ж дусі аналізуються співвідношення фабульних і композиційно-ідеологічних нашарувань у байках Крилова, справедливо знаходячи в них «подолану трагедію», смислом якої стає психологічне Преображення тих, хто їх читає.

Як бачимо, психологічний механізм тут застосовується через здатність сприймаючого художню композицію подумки поєднувати ідеальні позиції надії, обов'язку, логічної побудови відносин із життєвими незграбностями та недосконалостями, що протистоять їм. Світ Краси поєднується зі світом хаотичних диспропорцій, створюючи компенсативно виявлене ціле, що викликає у свідомості непросту, але незмінно вибудовану гармонію таких поєднань.

Виготський розробив психологічну підоснову різноспрямованих-різносмислових єдностей, що в художній метафоричності знаходять опору для гармонізації світобачення, поза яким не існує цілісності людської психіки. Винайдені Виготським прояви психічних гармонізацій через мистецтво можуть бути пролонгованими в музичних відносинах, оскільки використаний ним для аналізу літературний матеріал щедро насичений музичними проявами.

Психологія дихання-душі в оповіданні І. Буніна «Легке дихання» викликає безумовні аналогії до мелодичного витоку музичного начала світу стосовно всієї фізичної сукупності буття. Музичність театру Шекспіра є очевидною, як і співвіднесеність «ламаності» душевних устремлінь Гамлета з мелодичною «прихованою поліфонією» саксофонного соло, введенного А. Тома в оперу «Гамлет» для характеристики героя. Мовленнєво-інтонаційно та музично-ігрово наповнені сюжети байок І. Крилова створюють музичні прецеденти, реалізація яких у композиції потребує особливого авторського «лицедійства», сьогодні успішно реалізованого в музиці до мультфільмів – і це дуже цінний та художньо надзвичайно цікавий шар творчості.

В основі будь-якого музичного здобутку лежить взаємодія «музичного мовлення»

(лексичний шар вираження), реалізованого на рівні мотивів-фраз-речень, та композиційно-архітектонічної структури, «форми» у вузькому музикознавчому розумінні. Лексична частина («музично-мовленнєвий» шар у музиці, оскільки структурно цілковито співпадає його членування інтонацій-мотивів-фраз-речень із лексемами-словами-фразами-реченнями вербального мовлення) викликає асоціативний смисловий ряд, який «втягується» в композиційну схему, регульовану архітектонікою. Музикознавці, посилаючись на Б. Асаф'єва, вказують, що саме формально-архітектонічний шар містить істинно-музичну змістовність, оскільки тут вирішальною стає смислова символіка, що йде від релігійно-ритуальних коренів музичних форм і жанрів.

Таке співвідношення смислів, що проходять від життєвих аналогій мовленнєвої сфери («музичні лексеми» тем-мотивів) і від високої абстракції форми-схеми, втілюючої релігійні абстракції Неба, утворюють початкове протиріччя в музичних побудовах. І це, як відзначалося вище, порівнюється з «протирухом форми та змісту» за Виготським, коли вказані «протизначенності» виявляються поєднаними в певній точці-«розв'язці» музичного дійства (бо твір – процесуальний, театралізований як початок – розвиток – кінець, в духовній музиці – інше).

Фантазія-експромт *cis-moll* Ф. Шопена асоціюється в автора дослідження з образом «Легкого дихання» за І. Буніним. Дійсно, у музиці «легке» – ще більш полегшене, ніж у літературному поданні, тому що в музиці не може бути бруду й непривабливості життєвих чвар. Однак своє «легке дихання» шопенівська мініатюра встановлює у розспівній пасажності (з мелізматичними, тобто Богопоминальними фігурами) мелодики правої руки – та «лінійності» ритмічного остінато лівої руки. «Душі прекрасні поривання», асоційовані з «мереживом» пальцевої фіоритури правої руки, і «закон стабілізації», виданий у фігурах лівої руки, то образ романтичної антиномії ідеалів та дійсності. І останні акорди все «замикають».

Висновком зі зробленого спостереження є така теза: психологія «зняття напруги» визначає катарсичний ефект художнього цілого як пролонгацій у музичний матеріал перетину тематичних лексем і архітектонічних абстракцій, що в сукупності народжує певний варіант музикознавчого цілісного аналізу.

Так психологія мистецтва живиться психологією артистизму, що за своєю природою є компенсативною якістю стосовно життєвих колізій як таких. Артистизм зумовлений, згідно з етимологією слова, поєднанням у ньому Небесного (від кельтського «арте», тобто Небо) та земного (від грецького артос – «ведмідь» і, більш широко, хтонічний знак), причому перше є породжувальним началом, а не навпаки. І будь-який художній твір, який би реалістичний-брутальний сюжет не

був узятий, вводить його в цілісність композиційної схеми, що підкоряється законам пропорцій, а це вже йде від астрономічних спостережень і космічних закономірностей. Мистецтво загалом компенсує людській спільноті той дефіцит ідеальних співвідносин та етичної вивіреності, який постійно становить предмет турбот та очікувань соціуму.

Катарсис у трактовці Л. Виготського утворює основи психологічних енергій, що є великим культурним надбанням і надією людських душ. А співвідношення «змісту» і «форми» автор, апелюючи до античного терміна «катарсис», вводить, згідно з історичними даними про давньогрецьку театральність, як протиріччя сюжетних перипетій вольово спрямованих дій героя – і богопоминальної рондальності цілого, народженої дифірамбом танцювально-співочого дійства на честь Діоніса.

Трагедійне і гімнічно-славильне поєднані культурною умовністю ритуалу-обряду, спрямованого на релігійно задане преображення душі тих, хто тією чи іншою мірою брав участь у виставі-«літургії» античного язичницького світу. І саме та символіка ідеального преображення була сприйнята християнською літургією, у якій символ віри – Христовий Хресний подвиг – став смисловим стрижнем літургійної обрядності, у цілому організованої на основі славильно-гімнічного співу й танцювальної за походженням пластики рухів-дій священників і дияконів.

Сказане пояснює внутрішні механізми парадоксів, які спостерігаємо в процесі втілення у фортепіанних здобутках XIX–XX сторіч прото- і традиціоналізму порівняно із загально-мистецькими показниками такої трансформації. Адже фортепіанний художній світ в Україні сформувався у XIX столітті в дворянсько-шляхетських колах соціуму, для яких салонний тип культурного вжитку був принципово базисним, не виділяючи в тій мірі, як це продемонструвала школа купкістів і А. Рубінштейна, висунення театральності-філармонічного музикування в трактування піанізму. Художній ефект, виділений Л. Виготським як катарсичний, створювався не через програмні нашарування й контрасти наслідування оркестральності та кантиленно-провокального звучання, а через наслідування фольклорних-популярних мелодій в поєднанні із семантикою композиційних, апробованих у Європі схем-смислів.

Ця обставина відносить аналогії фортепіанного вибудовування України у XIX сторіччі до досвіду Т. Шевченка, який національні образи і стрій інтонаційно-ритмічного подання текстів, написаних рідною мовою, поєднував із запозиченим (і не випадково саме тим!) поетичним композиційним принципом, розробленим зовсім не на терені національних поетичних надбань. І дійсно, у такому підході криється катарсичне «очищення» як сходження душі до висот божественної досконалості.

Так, у спрямуванні композиторів-фольклористів подати у фортепіанній звучності народно-національні надбання вставленими в рамки позанаціонально виробленими композиційними схемами маємо подобу до співвідношень «зміст – форма» за Л. Виготським. Оскільки саме шар музичної лексики, тобто мотивно-тематичні побудови, які традиційно називають «музичним мовленням», будучи співвіднесеним із мовленнєвими-вербальними структурами в тематизмі фольклорного походження, найчастіше пісенного наповнення з відповідним словесним рядом, виконує функцію фабульно-сюжетного насичення композиції, тобто у співвіднесеності зі «змістом» в системі аналізу художнього ефекту в Л. Виготського.

А от семантика композиційної схеми, музичної форми у вузькому музикознавчому трактуванні цього терміна, будучи запозиченою з практики художньо-самодостатньої музики західноєвропейського зразка, явно стає співвідносною із розумінням «форми» в Л. Виготського, де діє в цій якості саме композиційна схема. І чим більш наочним буде розходження вказаних шарів композиції, за гармонічності компенсаторних співвідношень між «змістом» і «формою» у прийнятому розумінні, тим більш цікавим маємо очікування виявлення художнього ефекту.

А у ХХ сторіччі, з виявленням неофольклористських позицій навіть у відверто традиціоналістсько налаштованих майстрів, вказані співвідношення між музичною лексикою і композиційним принципом її викладення стають більш неочікуваними, бо йдеться про вписаність у фортепіанну фактуру, яка в минулому столітті в традиціоналістській композиторській продукції опинилася в контакт з модерністськими стильовими налаштуваннями (див. про це спеціально у працях Д. Андросової, що акцентує «клавірність» фортепіано якраз у модерністському поданні [1], а також у Л. Шевченко, яка розрізняє «моцартіанство» й «бетховеніанство» у піанізмі ХХ сто-

річчя, підкреслюючи, що саме перше, споріднене з академізмом-консерватизмом у ХІХ сторіччі, у ХХ виходить на символізацію позицій модерну-авангарду [9]).

Зі сказаного стає зрозумілою неоднозначність стильових поляризацій у представників традиціоналізму минулого століття, що вбирає на рівних як академічний класичний фольклоризм, заповіданий віком романтизму, так і «варваристський» шар того фольклористичного надбання, який став через творчість І. Стравінського і Б. Бартока емблемою віку науково-технічної революції і психології підсвідомого. Метафоричність мислення – як ознака художньої вивіреності мистецьких здобутків – в умовах ХХ сторіччя має тенденцію наближатися до «концептуальності», оскільки не саме звучання, а алюзивний ряд числовою, опосередковано викликаною символікою виводить на позиції, відмінні від «катарсичної» (за Л. Виготським) класики фольклористських творів ХІХ сторіччя.

Висновки. Метафоричність становить атрибуцію художнього мислення, є демонстрацією механізму сполучення принципово різного, що була народжена літургично-містеріальними дійствами релігійно-богослужбового призначення. Музичні проєкції «катарсису» Виготського цікаві прямою опорою музичної архітектоніки на літургично-церковні надбання музичного академізму, додавання до яких тем-образів, сприйнятих від національної фольклорної традиції, ще й у фортепіанному поданні «легкого» звучання виразної якості, містить у своїй основі ємну метафору, що поєднує вельми різні смислові утворення в цілісність культурно-умовної «другої реальності». Ефект шевченківської *поємності*, жанрово-композиційні показники якої, сприйняті від бардівської поетики, охоплюють суто національно-буттєву подієвість і відносини, становив об'єктивно-історично могутню методологічну основу для творчості українських митців, насамперед музикантів-композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. 1963. 379 с.
3. Барт Ролан. Від твору до тексту (переклад Ю. Гудзя // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., Львів, вид. Літопис, 2002.
4. Боплан де Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ : Видавництво «ФОРМ-Стебеляк», 2017. 168 с.
5. Виготський Л. Психологія мистецтва. 1965. 369 с.
6. Гуссерль Едмунд. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Едмунд_Гуссерль (зверн.: 12.12.2024).
7. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства і проблеми музичної культурології. До 50-річчя педагогічної діяльності. Одеса : Астропринт, 2015. 532 с.
8. Подих часу. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих_часу (зверн.: 15.06.2023).
9. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2014). Symvolizm i poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st.: monohrafiia [Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century: monograph]. Odesa: Astroprint. 400 p. [in Ukrainian].
2. Asafiev, B. (1963) Muzychna forma yak protses: monohrafiia [Musical form as process: monograph]. 379 p.
3. Barthes, R. (2002). From the work to the text. Lviv, Litopys ed. [in English].
4. Beaplan, de G.L. (2017). Opys Ukrainy, kilkokh provintsii Korolivstva Polskoho, shcho prostiahaiutsia vid kordoniv Moskovii do Transylvanii, razom z yikhnimy zvychaiamy, sposobom zhyttia i vedenniam voien. Pereklad z Ruanskoho vydannia 1660 roku [Description of Ukraine, several provinces of the Kingdom of Poland, extending from the borders of Muscovy to Transylvania, together with their customs, way of life and warfare. Translated from the Rouen edition of 1660]. Kyiv: Vydavnytstvo "FOP Stebeliak". 168 p. [in Ukrainian].
5. Vygotsky, L. (1965). Psykholohiia mystetstva [Psychology of art]. 369 p.
6. Husserl Edmund. Wikipedia. Retrieved from: <https://uk.wikipedia.org/wiki/> [in Ukrainian].
7. Kaminska-Markova, O.M. (2015). Metodolohiia muzykoznavstva i problemy muzychnoi kulturolohii. Do 50-richchia pedahohichnoi diialnosti [The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
8. Breath of time. Wikipedia. Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих_часу [in Ukraine].
9. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia: monohrafiia [Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetntury: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].