

ДЕДУСЕНКО ЖАННА ВІКТОРІВНА

УДК 786.2.03:168.522

**ВИКОНАВСЬКА ПІАНІСТИЧНА ШКОЛА
ЯК РІД КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ**

17.00.01 – теорія і історія культури

Автореферат

дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

КИЇВ – 2002

008
Дисертацією є рукопис.

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761875 (Y)

Робота виконана в Національній музичній академії України
ім. П.І. Чайковського Міністерства культури і мистецтв України.

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор
Лашенко Анатолій Петрович
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, професор кафедри
хорового диригування

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Муха Антон Іванович
Інститут мистецтвознавства, фольклористики
та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України,
завідувач відділу музикознавства

кандидат мистецтвознавства, доцент
Рощина Тетяна Олександрівна
Національна музична академія України
ім. П.І. Чайковського, доцент кафедри
спеціального фортепіано

Провідна установа: Одеська державна консерваторія
ім. А.В. Нежданової, кафедра історії
музики і музичної етнографії.

Захист відбудеться "27" березня 2002 р. о 15³⁰ годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Автореферат розісланий "26" лютого 2002 р.

Вчений секретар
спеціалізованої вченої ради
кандидат мистецтвознавства, доцент

І.Н. Коханік

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Однією із властивостей термінологічної системи гуманітарних наук є своєрідна сутнісна мімікрія складових її компонентів. Це призводить до явища полісемії оперативних одиниць аналітичного опису. Простежується в ній і зустрічна тенденція - до певної єдності понятійного апарату, що виявляється в співіснуванні термінів-“мігрантів” і термінів-“хамелеонів”. Перші з них запозичуються з однієї сфери знання, адаптуючись в іншій, другі немов синхронно проростають на різному ґрунті, володіючи властивістю всенаявності. На сучасному етапі друга тенденція є найочевиднішою в культурології, предметом якої вважають “сукупність штучних об’єктів, створених людьми у доповнення до природних, завчених форм людської поведінки і діяльності, набутих знань, образів самопізнання та символічних позначень навколишнього світу”¹.

При такому тлумаченні культури система гуманітарних знань, що виникла в процесі матеріально-духовної практики, постає однією з форм її самореалізації, яка має безпосередньо антропологічну спрямованість.

Отже, використовувати нею різні поняття повинні мати, крім спеціального, одиничного, загальнокультурний зміст з “символічними позначеннями” і “образами самопізнання”. Цій умові повною мірою відповідає термін “школа” з відцентровими (відповідно до своєрідності понятійного апарату певної дисципліни) і доцентровими (загальногуманітарними) смислоутворюючими тенденціями, через що при його використанні в кожному конкретному разі має подвійне, одиничне та універсальне значення.

Різноюнаправлена семантика “школи” дозволяє висвітлити дволікість прихованого за нею явища, феномен якого розкривається на двох мікро- і макрорівнях пізнання: перший надає уявлення про окремий вид гуманітарної діяльності, одну з її форм; другий – про єдність її галузевих складових, їх загальної суті. Виникає можливість розглядати школу на межі різних дисциплін – інтегративної (культурології) і спеціальної (галузевої), що відповідає сучасному стану і потребам системи науки.

Актуальність дисертаційного дослідження полягає в розкритті суті феномена школи стосовно гуманітарної діяльності та зумовлених нею культурних цінностей і смислів. Цей аспект аналізу ще не розглядався музичною наукою, “школа” не фігурувала в ній самостійним предметом вивчення, зокрема в

¹ Культурологія. XX век. Словарь – СПб: Университ. книга, 1997.

теорії та історії виконавського мистецтва, де “школа” претендує на роль типологічної одиниці, без якої неможлива класифікація та раціоналістичне впорядкування створених у її контексті реалій і ціннісних суджень. У зв'язку з цим розкривається інший аспект аналізу даної проблематики: функції “школи” в системі виконавської діяльності та її відображення в суспільній свідомості.

Зважаючи на те, що специфіка буття виконавського мистецтва являє собою усну форму висловлювання, загострюються проблеми спадкоємності трансляції напрацьованих пізнавальних моделей, мовних форм в цій сфері художньо-творчої діяльності. У такому контексті школа розкриває своє подвійне значення: як творчості й дидактики, оскільки за її допомогою, з одного боку, здійснюється кристалізація безпосереднього досвіду діяльності, з іншого, - акт передачі цього досвіду від учителя учневі. Тому школа є необхідною умовою безперервності художнього простору виконавського мистецтва, діяльності, що спрямована на його створення. Погляд на школу як на своєрідний регулятор виконавства та його осмислення суспільною свідомістю дозволяє характеризувати її як один із способів існування колективної пам'яті, тобто традиції; оскільки виконавство є різновидом гуманітарної діяльності, що спрямована на художньо-пізнавальні цілі, її можна вважати культурною традицією.

Мета дослідження – створення типологічної моделі виконавської піаністичної школи та апробація її евристичних можливостей на конкретному історичному матеріалі.

Завдання дослідження:

□ обґрунтування необхідності та перспективності щодо гуманітарних наук (музикознавства, теорії та історії виконавського мистецтва, культурології та ін.) вивчення культурного феномену поняття “школа” та формулювання поняття виконавської піаністичної школи як однієї із складових термінологічного апарату гуманітарної науки;

□ тлумачення виконавської піаністичної школи як відносно самостійної культурної традиції, тобто діалектики змінного і незмінного у виконавському (фортепіанному) мистецтві;

□ виділення нормативних одиниць виконавської професії та мистецтва;

□ визначення функції школи в історії виконавського (фортепіанного) мистецтва;

□ розкриття структурних особливостей школи як системи типів спілкування музиканта: - з інструментом, - з публікою, - з твором;

□ виявлення суті відношень понять "школа" і "виконавське мистецтво" з одного боку, "школа" і "педагогіка" з іншого.

Об'єктом вивчення дисертаційного дослідження є виконавська школа як рід культурної традиції.

Предмет дослідження – піаністична виконавська школа, її структура і зміст, зокрема петербурзька піаністична школа як коренева система виконавського професіоналізму Росії, що створена при провідній участі Теодора Лешетицького і яка відіграла значну роль у формуванні українського піанізму, зокрема школи В.В. Пухальського.

Оскільки діяльність Лешетицького і Пухальського відбувалася в умовах консерваторії, виникла необхідність виявити специфіку останньої як особливої інституції школи.

Наукова новизна. Сукупність названих проблем, що пов'язані з об'єктом і предметом дослідження визначає теоретичну значимість дисертаційного дослідження, оскільки їх формулювання – особистий внесок автора в розробку теми. Науковий підхід потребував висвітлення комплексу проблем, які утворюють різні грані центральної, а саме: виявлення діалектики відношень "школи" і "культури"; "школи" і "традиції"; визначення функцій "школи"; диференціація професійного і художнього аспектів виконавської діяльності, у зв'язку з чим висуваються поняття виконавської моделі та виконавського канону; розгляд структурних компонентів школи, який виявлено у трьох типах діалогу виконавця: - з інструментом, - з публікою, - з твором, що узагальнені в поняттях вторинної рухової системи (моторики), віртуозності, виконавства та інтерпретації. Водночас наукова новизна пропонованої концепції обумовлюється оригінальним підходом до матеріалу дослідження.

Оскільки дослідження передбачало зв'язок діяльності музикантів різних регіонів і, відповідно, різних культурних контекстів, автор вдався до аналітичного опису історичної ситуації за якої відбувалося становлення піаністичної традиції. Таким чином забезпечився системний підхід до явищ виконавської діяльності.

Зважаючи на той факт, що запропонований у дослідженні ракурс висвітлення теми передбачає звернення до різних наукових дисциплін, його **методологічною базою** є праці з культурології (Є.Г. Абрамян, Є.А. Баллер, Є.С. Маркарян), естетики (М.С. Каган), літературознавства та структурної лінгвістики (О.Ф. Лосев, Ю.М. Лотман, В.Н. Топоров), наукознавства (А.Н. Антонов, В.Б. Гасілов, Б.А. Парохонський, М.А. Розов, М.Г. Ярошевський), загального музи-

кознавства (М.Г. Арановський, Є.Г. Гуренко, М.К. Михайлов, Н.П. Корихалова, Т.Н. Левая), теорії та історії виконавського мистецтва (В.П. Сраджев, Н.А. Терент'єва, В.П. Чинаєв), педагогіки (Л.А. Баренбойм, Д.Л. Рабінович, В.Г. Ражніков).

Зв'язок теми з науковими програмами, планами. Тема дисертації відбиває суть наукових досліджень кафедри історії і теорії культури Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського (НМАУ), під керівництвом якої здійснювалася її розробка, і входить до перспективного плану науково-дослідницької діяльності НМАУ (комплексна тема п. 3 “Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти”).

Практичне значення дослідження – можливість застосування теоретичних положень, історико-аналітичних даних у різних галузях гуманітарних знань, у навчальних програмах культурології, наукознавства, естетики, історії музичного мистецтва, теорії і історії виконавства.

Апробація результатів дисертації здійснювалась на засіданнях кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури, історії і теорії культури Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, на наукових та науково-методичних конференціях:

- “Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть”. Міжнародна науково-методична конференція до 70-річчя ХДАК. Харків, 1999;
- “Актуальні проблеми підготовки майбутніх вчителів музики, світової художньої культури, хореографії”. Міжвузівська наукова конференція. Харк. держ. пед. університет ім. Г.С. Сковороди. Харків, 1999;
- “Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку”. Наукова конференція акції “Мистецтво молодих - 2001”. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2001.

За темою дисертації надруковано 5 статей у наукових збірниках.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних наукових джерел (162 найменування).

Загальний обсяг дисертації 211 сторінок, з яких 192 - основного тексту.

ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** – обґрунтовується актуальність теми, визначається основна її проблематика, формуються завдання та методологічні підходи дослідження.

Розділ 1 – "Школа в системі культури та мистецтва" – має три підрозділи.

В підрозділі 1.1 – "Школа як предмет наукового вивчення" – розглядаються поодинокі спроби вітчизняних учених здійснити типологічний підхід до феномену школи, які стосуються різних періодів розвитку теорії і історії виконавського мистецтва (Г. Когана 20-30-і р.р.; Л. Баренбойма 70 р.р.; В. Сраджева, Н. Терентьевої, Т. Рошиної – 90 р.р.). Висновок про відсутність чи недостатність методологічної розробки означеної проблеми мотивує використання дослідницьких даних наукознавства як дисципліни, яка вивчає засоби існування наукових знань та їх трансляції, що збігається із завданням науки про виконавство. У літературі, яка досліджувалась (Є. Бойко, В. Гасілов, Д. Зербіно, Б. Кедров, Г. Лайтко, Л. Салаямон, Б. Фролов, Г. Штейнер, М. Ярошевський), школа подається як особливий тип комунікації, що здійснюється в синкретизі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності. Це дозволяє характеризувати її атрибутивними особливостями міжособистісної зв'язки, специфічні форми колективності. Тому постає необхідність адаптації поняття "колективності" стосовно виконавства.

Зазначаючи, що коли безпосереднє піаністичне висловлювання особистісне і навіть сольне за способом подання, то по суті воно завжди спирається на наявний досвід виконавської діяльності, яка виникає завдяки зусиллям N-суб'єктів. Їх спілкування відбувається декількома шляхами, серед яких виокремлюються реальний (прямий) спосіб контакту і віртуальний (опосередкований), усний і письмовий, вербальний та невербальний. Відповідно й колектив у виконавстві існує як реальна співдружність та віртуальна спільність, між членами якого постійно відбувається різний інформаційний обмін. У результаті формується система нормативів, за якими здійснюється як саме піаністичне висловлювання, так і ті алгоритми, які направляють виконавську діяльність, методи опанування характерних для неї прийомів, підходи до вирішення різнопланових завдань. Результатом наших міркувань у цьому напрямі стала наукова дефініція колективу у виконавстві: реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, які об'єднані системою нормативів, що організують їх діяльність у певних історичних умовах, а також міжособистісним спілкуванням в усній і письмовій, вербальній та невербальній формах. Реальним способом буття колективу у виконавстві є школа, яка передбачає наявність єдиного інструменту пізнання, єдиної програми, під якими розу-

міється напрацьована система нормативів, що містить як первинні компоненти піаністичної діяльності (постановка руки, рухові прийоми, посадка за інструментом), так і художні завдання (організація роботи над твором і концертне виступовання). Дану систему нормативів, навколо якої гуртується виконавський колектив, у дисертації пропонується назвати виконавською моделлю. Під виконавською моделлю маємо розуміти комплекс піаністичних завдань, що створюють цілісну програму дій музиканта-інструменталіста, яка націлена на досягнення певного результату і поширювана на всі етапи (види) роботи над його досягненням (адаптаційний, репетиційний, демонстраційний). Виконавська модель постає в школі не лише еталоном досконалої гри, але й предметом, що передається по "естафеті знань", тобто передбачає індивідуальні для даної школи методики опанування цим еталоном та ієрархію стосунків того, хто навчає і того, хто навчається. Школа виявляє свої феноменологічні властивості лише тоді, коли програма "лідера" (вчителя) – авангардна чи консервативна – приймається колективом. Таким чином, виконавська піаністична школа – це тип діа-синхронічного колективу, реально чи віртуально існуючої спільності суб'єктів, члени якого об'єднані за двома ознаками: 1. спільністю виконавської моделі; 2. рольовими функціями вчителя та учня. Обидві ознаки концентруються навколо єдиного сутнісного ядра – комунікації, у зв'язку з чим актуалізуються проблеми традиції, спадку, внеску, наступності, тобто наукові питання, що є предметом культурологічних досліджень. Вони розглядаються в підрозділі 1.2 – "Школа в системі культури, її функції".

На відміну від звичайного погляду на школу як частину культурного простору конкретної історичної епохи (А. Алексєєв, Н. Терент'єва, В. Чинаєв та ін.), у дисертації здійснюється порівняльна характеристика школи та культури за типологічним принципом. Зважаючи на метафоричне визначення культури "як генератора структурності" (Ю. Лотман, Б. Успенський) у дослідженні виділяються як структуруючі константи культури знання, нормативи кодування і способи трансляції. "Кодуючою" частиною даної тріади, її "штампуючим пристроєм" (вислів Ю. Лотмана та Б. Успенського) постає виконавська модель, яка забезпечує осмисленість піаністичних дій і відтак є способом діяльності, її технологією, тобто школою. Вона структурує знання і одночасно "запам'ятовує"

його, формує у готові зразки, завдяки чому може відбуватися трансляція не лише виконавського досвіду, але й досвіду школи. Трансляційним каналом, по якому здійснюється його передавання від одного покоління до іншого, є комунікативна система вчитель-учень. Отже, структурованість – це одна з основоположних особливостей школи як відображення – втілення аналогічної особливості культури. В ціннісному аспекті технологічні нормативи постають критерієм відповідності діяльності певного індивіда досвіду колективу, тобто ступенем його окультуреності, осмисленості дій. Таким чином, ці нормативи є абсолютною цінністю, статичним фактором виконавства; його динамічний фактор – нові обставини, в яких відбувається процес піаністичної діяльності, що забезпечують змінюваність програм при стабільності структури школи як феномена. Динамічний аспект мистецтва піанізму ми визначаємо як “соціальну естафету” (термін М. Розова). У дисертації висвітлюється питання про змінюване та незмінне у виконавстві, в результаті чого дійшли висновку, що соціальна пам’ять школи, її інформаційний фонд складається із діалектично сполучених інваріанта (утворюючої моделі) та його історичних втілень. Звідси виникає проблема успадкування та ключового механізму цього процесу – традиції.

Відповідно до сучасних наукових уявлень в дисертації розглядається традиція як певна амбівалентність, що складається із стереотипу та новації (Ю. Левада). Проте, на наш погляд, беззаперечним “індексом” традиції є норматив, який забезпечує її усвідомлення. Як підкреслюють багато авторів (Є. Абрамян, А. Антонов та ін.) руйнування одних норм завжди супроводжується створенням нових і є специфічною особливістю традиції; отже, нормотворчість має роль “механізму культуругенезу”, забезпечуючи збереження системи загалом в умовах її “сталого нерівноваги” (Є. Абрамян). Стосовно культурного фонду, успадкування, наступності традиція виступає інтегративним началом, що організує культуру в систему; для самої ж культури вона виявляється соціальною інформаційною складовою, “яка завдяки відповідному відбору індивідуального досвіду і перетворенню його в досвід колективний фіксується в різноманітних групових стереотипах діяльності”¹. Процес відбору і перетворення здійснюється саме завдяки “інститутам традиції” (А. Шушарін), одним із яких є школа. Таким чином, школа – це традиція.

У цьому зв’язку у дисертації визначаються функції школи: пізнавальна, комунікативна, дидактична. Перша – накопичення, систематизація, формаліза-

¹ Абрамян Е.Г. У истоков культурной традиции/Ташкент. гос. ун-т – Ташкент: Фан, 1988. – С. 29

ція певного духовно-практичного досвіду, створення правил і алгоритму різних видів діяльності. В цій якості школа сприяє формуванню спадку, забезпечує виникненню колективної пам'яті. Друга функція забезпечує єдину мову спілкування, наступність поколінь і сфери духовно-практичної діяльності. Третя функція – дидактична – подібна до комунікативної, проте її специфіка полягає в способах передавання набутого досвіду, що відбувається в системі "учитель-учень". Учитель немов персоніфікує спадок соціуму, є носієм знання і непорушним авторитетом. Ступінь довіри учня до педагога визначає і ступінь його довіри до існуючої традиції, її прийняття чи неприйняття як власного надбання. Тому процес успадкування тут постає в найбільш предметній, в найбуквальнішій формі і завжди емоційно забарвлений. Зазначені в дисертації функції школи, що специфікують її як рід культурної традиції, дозволяють сформулювати питання про культурний смисл виконавського професіоналізму а також сутність школи і традиції в піаністичному мистецтві. Цьому присвячений **підрозділ 1.3 "Професіоналізм, школа і традиція у виконавському мистецтві"**.

Виконавський професіоналізм як окремих випадок специфікованої людської діяльності, що передбачає набуття певних навичок та цільових настанов, можна розглядати в контексті системи культури як один з її компонентів – субкультуру (М. Каган). Репрезентуючи художньо-естетичне начало, він постає, з одного боку, механізмом читання, відтворення і трактування музичного тексту, з іншого – носієм традиції такого читання. Таким чином він водночас є й певною мовою спілкування (професіональною), і кодом до мови культури, створюваних нею текстів і, отже, смислів. Іншими словами, виконавський професіоналізм не зводиться за своєю суттю до типових дій та вмінь, навпаки, містить у собі організовану, що пройшла крізь горнило свідомості "людини культурної", навколишню і його власну природу. Таким чином, в культурологічному аспекті він не є чимось зовнішнім чи вимушено обов'язковим для створення художньої моделі духовних процесів, але й сам спроможний їх моделювати, формуючи, разом з іншими факторами, з поодинокі біосоціальної особи естетично орієнтовану особистість. Школа і є той складний структурований організм (система), в якому формується та удосконалюється професіоналізм, що залучає особистість до колективного досвіду і до самої себе, до світу звуків як до іншої реальності, де людина може не лише перебувати, але й відчувати себе її творцем. Проте оскільки виконавська діяльність двовимірна, передбачає два типи діяльності – професіональну та художню, то її єдиний культурний смисл кодифікується, відповідно, двома способами. "Кодуючим пристроєм" школи в дисертації

названо виконавську модель; виявлення аналогічного механізму у виконавському мистецтві потребує спеціальних підходів, що зумовлені своєрідністю нормативних технологій обробки, систематизації та зберігання інформації в художній практиці. Оскільки нормативність у мистецтві реалізується через його універсальні, у дисертації виділено категорію стилю, котрий трактується як висловлення деякої типологічної спільності, що формується в процесі колективної діяльності (М. Михайлов) і передбачає повторюваність системно організованих елементів, які осмислені цим колективом як вияв нормативності структур (стереотип). Таким чином, стиль є одним зі способів існування традиції, збігаючись з нею за її принциповою ознакою – нормотворчістю. Такий погляд потребував специфізації понять "твору", "форми" та самого "стилю" у виконавському мистецтві, що й здійснюється в дисертації. Це дозволило сформулювати положення про виконавський канон як "кодуючий пристрій" виконавського мистецтва, через який реалізує себе стиль. Крім того, стиль у "виконавстві=мистецтві" еквівалентний школі у "виконавстві=професії". У дисертації подано схему, що відбиває діалектику взаємодії названих проявів піанізму.

Розділ 2 – "Структура і зміст виконавської піаністичної школи" має три підрозділи. Підрозділ 2.1 – **"Виконавець і інструмент (моторика)"**.

Музичний інструмент – не просто технічний пристрій, створений людиною для самої себе, інструмент розсував її природні властивості, виявляючись втягнутим в особистісну сферу того, хто грає, що й дозволяє говорити про своєрідне "спілкування" піаніста з роялем, "діалог" і навіть "зговір" з ним. Цей діалог є певною константою виконавської майстерності (В. Сраджев) і водночас – його первинною складовою, з якої починається опанування інструмента та його оперативних можливостей. Подібно до того, як перші кроки при вивченні вербальної мови пов'язані з вивченням її алфавіту, початок контакту з фортепіано потребує адаптації до нього завдяки апробованому, історично усталеному комплексу елементарних рухових навичок, з яких формується виконавський апарат. Отже, комплекс пристосованих (механічних, фізичних) засобів не може виникнути на рівні несвідомо-імпульсивних дій, але є результатом відбору і культивування, тобто вторинною руховою системою, що створена зусиллями багатьох поколінь музикантів і має, таким чином, колективно-особистісний характер. Як артефакт, фортепіано містить культурний смисл, закодований у названій системі, внаслідок чого розкривається суть гри на ньому як однієї з форм вторинних способів діяльності. Для підтвердження цієї думки в дисертації простежується еволюція клавішного мистецтва та пригаманної йо-

му моторики. Це дозволило подати останню носієм не лише культурного, але й семантичного смислу, який пов'язаний з категорією руху і варіативністю її трактування в історичному часі (Б. Яворський). У результаті ми дійшли висновку про відносну автономність і структурну багатоплановість діалогу виконавця з інструментом, що звернений до різних аспектів людської діяльності. Виступаючи в ролі первинного (базисного) компоненту, завдяки якому здійснюється специфізація виконавського професіоналізму як ігрової діяльності, даний тип відношень є своєрідним консервантом цієї діяльності, проявом “інстинкту самозбереження”; не випадково “школа” послідовно культивує його як гарант існування піаністичної традиції.

Підрозділ 2.2 – “Виконавець і публіка (віртуозність)”. Даний тип відношень специфікується в понятті віртуозності. В дисертації підкреслюється значимість віртуозності завдяки її звертанням до глибинних архетипів колективного несвідомого, закладеного в генотипі людини, а саме – до гри. Проростаючи з феномена гри (постійної величини соціокультурної та художньої саморефлексії), віртуозність характеризується успадкованою від нього націленістю на процес музикування, безпосередню реакцію аудиторії. Звідси – арсенал використовуваних нею мовних засобів (О. Білоброва), розрахованих на певний специфічно виконавський ефект, що немов підкоряє композитора власному чи іншому піаністичному “я”. З цих позицій ми трактуємо е т ю д , що на жанровому рівні узагальнює сам факт виникнення виконавства в якості самодостатньої творчості, як спосіб буття музики. Аналогічно цьому в період зрощення його з мистецтвом композиції жанровим закріпленням відкритого діалогу музиканта зі слухачем були типи творів, які пов'язані з імпровізацією – тобто майстерністю складання звукового матеріалу (прелюдія, фантазія, токато). Під кутом зору ігрової діяльності, що специфікувала іманентні властивості виконавства, в дисертації розглядається к о н ц е р т : новий тип соборності, який на певному історичному етапі став поруч з ритуалом та оперою як інституалізована форма буття інструменталізму (С. Антонова). Правомірність трактування концерту однопорядковим стосовно ритуалу та опери обумовлена їх принциповими особливостями: ступенем публічності, умовності, дистанційованості від повсякденного життя, пов'язаністю з найважливішими аспектами святковості: соціальним (виконання компенсаторної, естетичної, морально облагороджуючої функції), емоційним (спосіб духовного єднання, розкріпачення, звільнення від вантажу повсякденних турбот), духовно-змістовним (збереження системи цінностей, спадкоємність). Водночас концерт формує особливий глядацько-

акустичний та декоративний простір, який відрізняється від храму і театру, що зумовлено його демонстративною незаангажованістю порівняно зі священнодійством та оперою. З огляду на сказане в дисертації диференціюється поняття “концерт”, в якому розрізняється два смислових відтінки: самоствердження музики як самостійної мови спілкування та виконавства як гри на публіку. Другий відтінок концертності означає феномен безпосереднього звучання, акустичного буття музики на противагу її фіксації як нотного тексту.

Окрім гри в дисертації виокремлюється і інша властивість віртуозності – синкретизм висловлювання, в якому поєднані мовне, рухово-пластичне та власне “мусікійське” начала. З цих позицій розглядаються виконавська “красномовність” (Л. Булатова), пластика (піаністичний жест), які забезпечують цілісність інтонаційно-візуальних, а відтак, емоційних вражень. На цій основі пропонується авторська інтерпретація віртуозного піаністичного стилю як фактора, що закріплює позиції “чистого” виконавства в його іманентних властивостях стосовно композиції. Автор дійшов висновку, що віртуозний (блискучий, діамантовий) стиль відповідав історичному моменту самовизначення виконавства, його усвідомлення новою формою діяльності, специфічною сферою професіоналізму. Цей процес відбувався в успадкованій у минулого формі змагальності, водночас несучи в собі пам’ять про ігрові витoki мистецтва як такого, демонструючи відповідний аспект музичної семантики.

У роботі зазначається, що віртуоз як тип музиканта більшою чи меншою мірою зберігає свої позиції протягом усієї еволюції виконавського мистецтва (Д. Рабінович). Він завжди тяжіє до показу, оскільки вражати публіку можна лише добре відпрацьованими прийомами, своєрідною риторикою; для нього виступ – це мистецтво в собі, досконала майстерність “для себе”, спосіб діяльності, що розкриває, з одного боку, надприродні особливості людини, з іншої – феномен музики як естетично осмисленого руху, часу, простору. Таким чином, віртуозність постає в трьох формах існування виконавства: ігровій, естрадній, артистичній, сукупність яких передається по “естафеті” як незмінна цінність, закріплюючись величиною постійною.

Підрозділ 2.3 – “Виконавець і твір (виконавство і інтерпретація)” відтворює проблемну ситуацію, що сформувалася в науці з питань суті “твору”, “інтерпретації”, “виконавства”. В результаті міркувань автор дійшов такого позитивного висновку. Діалог виконавця з твором – це специфізована форма існування шанізму як виду діяльності і художньої творчості, що подає в перетвореній формі інші ігрові типи діалогу. Але якщо віртуозність розкриває особистіс-

не начало, то інтерпретація – індивідуально-авторське, незалежно від ступеня оригінальності прочитання композиторського тексту. Виявляється сутність інтерпретації як рівноправного діалогу піаніста й композитора “з приводу” об’єднуючого їх твору. При цьому, індивідуально-авторське начало в діалозі з твором має хоча б дві форми існування, які зумовлені піаністичною метою. Одна з них містить установку на художні відкриття, інша – на майстерність організації звукової матерії; перша сприяє розкриттю ще непізнаних духовно-змістовних потенцій твору, друга – удосконаленню самого “мовного” висловлення; нарешті, в першому разі твір виявляє свою здатність до змінюваності в культурно-історичному часі, в іншому – він перебуває в стані динамічної стабільності, відбиваючи усталені уявлення сучасності про твір як феномен, конкретні художні стилі і музичні зразки. Проте в яких би формах не поставало індивідуально-авторське начало, оперативне спілкування з твором – його перекодування з письмової системи знаків на мову тексту, що звучить, – базується на одних правилах розшифрування композиторського інваріанта, які відображені в нотному запису з певним ступенем повноти, що прийняті в історично певний момент. Ці правила зберігаються і культивуються завдяки “школі” – системі “шкіл”, які поєднані спадковими зв’язками. Таким чином, школа забезпечує дію механізму успадкування в виконавській культурі, виступає носієм піаністичної традиції.

Розділ 3 – “Виконавський професіоналізм: культурно-історичні аспекти” – містить коло проблем, які розглядаються в трьох підрозділах.

Підрозділ 3.1 – “Консерваторія як інституалізована форма школи” – розкриває своєрідність її як найважливішої та найдосконалішої інституалізованої форми буття школи. Кожна з основоположних ознак школи – колектив - певна програма, що забезпечує процес нормотворчості і трансляції об’єктів успадкування через елементарну структуру “вчитель-учень”, - своєрідно відбивається в консерваторії, про що свідчить запропонована в дисертації дефініція. Консерваторія – це така інституалізована форма школи, яка передбачає накопичення, збереження і трансляцію професіонального, творчого за суттю, досвіду в умовах спеціалізації видів музичної діяльності, різноманітних міждисциплінарних зв’язків і багатосуб’єктного міжособистісного спілкування. Виникнувши на певному історичному етапі розвитку музичного професіоналізму, консерваторія виробила новий “сценарій” діяльності концертуючого піаніста, що передбачає

виробила новий “сценарій” діяльності концертуючого піаніста, що передбачає усвідомлення ним виконавського завдання і пошук способів його вирішення, через фіксацію і закріплення специфічної організації його роботи, яка визначається в дисертації як виконавська модель професійно-творчої діяльності, суб'єктом котрої і є концертуючий музикант. У консерваторії формується і особливий тип учителя-лідера, для якого педагогіка стала одним з інструментів нормотворчості і водночас експериментальним полем не лише в сфері дидактики, але й безпосередньо у виконавській творчості: не випадково для неї характерна фігура педагога-виконавця, який поєднує цільові завдання професії й мистецтва. Симптоматично, що консерваторія виникла паралельно з концертною практикою як новою формою публічності, котра передбачає виникнення відповідної їй мови спілкування, що створювалася у консерваторії концертуючими музикантами-педагогами і перетворювалася в надбання колективу школи, а потім і непрофесійної аудиторії. Отже, консерваторія не “обслуговувала” виконавську практику, а відбирала відшліфовані колективними зусиллями компоненти піаністичної майстерності та формувала з них естетично вивірений еталон досконалого виконавського висловлювання і водночас виховувала смак публіки до професійної гри на інструменті, яка демонструє високу культуру, тобто школу.

Підрозділ 3.2 – “Типологічні основи загальноконсерваторської і індивідуально-педагогічних шкіл (Петербурзька консерваторія і школа Т. Лешетицького)”. Характеристика консерваторії як специфізованої інституції школи дозволяє мотивувати природність її вжитку в російській культурі. За одиницю пізнання даної ситуації в дисертації прийнято антитезу природне/штучне як основу культурного самопізнання Північної столиці (Ю. Лотман, В. Топоров). В процесі опису семіозису цього міста виявляється збіг феномена школи з такими його параметрами: штучність, упорядкованість, нормативність, пієтет перед формою, умовність, обов'язковість самоконтролю (позиція гіпотетичного спостерігача), цілепокладання, наявність програми (задуму), раціоналістичність (доцільність) дій та результату. Завдяки публічності культурного життя Петербурга та можливості виконавської школи поширити свій вплив на непрофесійну аудиторію за допомогою концертів та розробки легкозасвоєваних методів, вона закономірно знаходить себе в найсучаснішій, вже апробованій у Європі інституалізованій формі – консерваторії, і, таким чином, остання стає “материнським лоном” петербурзької музичної школи, тим життєдайним середовищем, в якому зав'язуються та дозрівають її творчі плоди.

Типологічні основи петербурзької консерваторії-школи розглядаються в дисертації на прикладі традиції композиторської творчості, яка є її ідеальною моделлю, оскільки відокремившись від виконавства, мистецтво композиції неминуче зберігало з ним зворотній зв'язок, у результаті чого, незважаючи на спеціалізацію композиторської та виконавської професій, вони були однією школою (консерваторією). До того ж композиторська творчість мала на момент відкриття консерваторії глибокі національні корені, завдяки чому вона може вважатися мірилом “свого” в запозиченій у Європи інституції школи. В історичному розвитку російської музики XIX ст. школу можна порівняти зі своєрідним каталізатором, що стимулював осмислення композиторської творчості в системі спадкових зв'язків її суб'єктів, спільності духовно-естетичних і художніх ідеалів, тобто з традицією. З цих позицій школа постає одним із необхідних етапів і ефективних способів самопізнання національного музичного мистецтва в його цілісно-єдиній якості, в чому полягає її загальнокультурна цінність. Відповідно до закладеної в семіозисі Петербурга ідеї порядку, гармонії, космосу, музична практика культивувала категорію форми, конструктивно-технічне начало, “роблення” твору, що стало однією з типологічних ознак петербурзької композиторської школи (Т. Левая). Сказане підтверджується в дисертації численними прикладами висловлювань і продуктів діяльності “корсаковської” школи. В результаті автор дійшов висновку, що подібно до того, як “штучність” є культурним кодом Петербурга, “культура” – синонім “штучності” – визначає суть програми петербурзької школи-консерваторії, спеціалізуючись на школах-професіях.

У зв'язку з цим розглядається школа Т. Лешетицького, видатного музиканта-педагога, яка належить петербурзькій консерваторії як “своє” явище. Ця теза знаходить підтвердження у глибокій укоріненості школи Лешетицького у сучасній йому музичній практиці, а також у неперехідному значенні цього явища, що чималою мірою сприяло виникненню дочірніх шкіл як у Петербурзі, так і за його межами, що й дає підстави вважати явище супер-школою. Започатковуючи піанізм у російській столиці, Лешетицький фактично створив еталон досконалої гри на фортепіано, що гармоніював з культурною парадигмою міста і програмою консерваторії. Так, категорія майстерності пов'язувалася з ідеями порядку, “зробленості”, краси, добре організованого звукового матеріалу. Як тип музиканта він був, безумовно, віртуозом (Н. Бертенсон), тобто прагнув до затвердження іманентних законів виконавства як роду діяльності. Таким чином він зробив суттєвий внесок в переорієнтацію музичної культури Петербурга з

напівприкладної функції музикування (заповнення дозвілля розважанням грою на інструменті) на власне естетичну. Відповідно піанізм перетворювався з аматорства на професію. Успіхові Лешетицького сприяла триєдність його концертної, композиторської та педагогічної практики, що зумовило поширення його виконавської культури як в професіональному так і в аматорському середовищах. Цементуючим фактором в цій триєдності була школа, яка не обмежувалася педагогікою, але проникала в саму працю концертуючого музиканта, в “плоть” його піаністичного висловлювання, забезпечувала єдність мови спілкування творця прекрасного і його споживача. Програмою школи стала та виконавська модель, створення якої зумовило її тривале і плідне існування. Серед її характеристик: націленість на формування музиканта, який покликаний грати у великій концертній залі, “на публіку”; акцентування ролі свідомості на всіх етапах роботи піаніста – від рутинних операцій до реалізації художнього задуму перед аудиторією; значна роль інтелекту, обдуманості будь-яких дій; вимога самоконтролю у процесі усіх видів роботи; бережливе ставлення до індивідуальної волі учня; раціоналістичні принципи втілення ідеалу; індуктивний метод мислення; висока “дисципліна пальців” і усієї вторинної рухової системи; почуття “гіпотетичного слухача” (уявне моделювання критичної позиції “цензора”); раціональні методи роботи. В дисертації розглядаються також характеристики об’єктів наслідування школи Лешетицького (ставлення до інструмента, публіки, твору), процес їх трансляції і способи наслідування.

Автор дійшов висновку, що школа Лешетицького є особливою програмою діяльності концертуючого музиканта, що передбачає погляд на цю діяльність як рід культури (професію) і вид мистецтва (художня творчість). Дана програма висуває власні ціннісні пріоритети, серед яких центральним є віртуозність – спілкування концертанта з аудиторією. Значні адаптаційні властивості програми визначають діалектику повинності і свободи в системі трансляції досвіду через структуру “вчитель-учень”; вони ж стимулюють популяризаторський ентузіазм колективу школи, що зумовлює публікацію видань різних жанрів (методичних вказівок, мемуарів та ін.). Як один з перших у Росії зразків школи піаністичної майстерності, школа Лешетицького стала основою для всього її подальшого розвитку, що дозволяє охарактеризувати її створювача як родоначальника культурної традиції.

Підрозділ 3.3 – “Становлення виконавського професіоналізму в Києві (Київська “гілка” школи Т. Лешетицького. Діяльність В. Пухальського)” – розпочинається характеристикою культурної ситуації в Києві на межі

XIX – XX ст., відмінної від живлючого середовища Петербурга. Її своєрідність зумовлена специфікою семіозису міста, синхронністю становлення піанізму і композиторської традиції, колізією національного і професіонального, відображаючою пріоритетні позиції концепції культури, що втілювалася в життя лідером українського музичного руху М.В. Лисенком, значною часовою дистанцією, яка розділяла відкриття відділення РМО та консерваторії. Дана ситуація зумовила співіснування двох інституцій школи – музично-драматичного і консерваторського типів і відповідно двох програм, котрі передбачали залучення до мистецтва раціоналістично-аналітичним і технологічним (за європейським і петербурзьким зразками), або емоційно-сугестивним і природно-пристосовницьким способами (ідея М.В. Лисенка). Перший з них вів до виконавського професіоналізму “по-лешетицьки”: саме ним прямував учень маєстро В.В. Пухальський. Поєднавши просвітництво і професіоналізм, він фактично втілював рибінштейнівську програму розвитку музичної культури. На посаді директора музичної школи, а потім училища він турбувався про суміщення в діяльності викладацьких кадрів концертних виступів і педагогічної роботи, наслідуючи, таким чином, відкрісталізовані в петербурзькій консерваторії уявлення про ідеального вчителя – лідера школи.

Піанізм Пухальського і використовувана ним виконавська модель загалом збігаються з успадкованими від наставника: почуття завжди підкорене контролю інтелекту, задум раціоналістично правильний, звуковий аспект відзначається красою та співучістю, моторика бездоганна (Г. Курковський). В дисертації зазначаються деякі моменти відходу Пухальського від лешетицького виконавського й педагогічного канонів. Порівняння двох шкіл – базисної і “дочірньої” - здійснюється також по лінії об’єктів наслідування, процесу їх трансляції і способів наслідування. Називаються педагогічні “діти” й “онуки” Лешетицького та Пухальського в різних регіональних школах України. Отже, київська “гілка” школи Лешетицького забезпечила високий професіоналізм як фактор не лише педагогіки й спеціальної освіти, але й культурної традиції, що отримала загальнонаціональний резонанс. Успадкувавши “хромосомний набір” лешетицької методи, Пухальський зумів розвинути їх у самостійний організм, що поєднав родові ознаки різних шкіл і напрямів.

У **Висновку** підбиваються підсумки дослідження: сфокусовано увагу на отримані наукові результати і показані перспективи подальших розвідок. Наукові результати:

- окреслені межі піаністичної школи як явища;

розкрито феномен школи в його типологічних зв'язках з феноменом культури і традиції;

визначено функції школи в історії виконавського мистецтва;

виявлені механізми нормотворчості в школі: в “школі - професії” – виконавська модель, в “школі – мистецтві” – виконавський канон;

визначені константні одиниці структури школи;

аналізуються складові об'єкти наслідування, типи спілкування піаніста;

вводиться поняття вторинної рухової системи;

науково описується консерваторія, її програма і фігура лідера як максимальна реалізація ідеї школи;

висвітлена контекстуальна відповідність феномена школи культурній парадигмі Петербурга; наводиться висновок про її відображення в петербурзькій композиторській школі;

характеризується школа Т. Лешетицького з обраних в дисертації позицій;

оцінюється діяльність В. Пухальського – носія традицій школи Лешетицького і зазначаються зони поширення його досвіду на Україні;

Перспективи дослідження:

можливість створення універсальної моделі школи;

розробка питань процесу і способів наслідування в школі;

вивчення взаємодії локальних шкіл з культурною парадигмою географічних ареалів;

створення монографічного дослідження про окрему “стаціонарну естафету”;

дослідження діалектики виконавської моделі та виконавського канону, школи і стилю.

Наведені наукові результати і перспективи дослідження свідчать як про актуальність дисертаційної теми, так і про ефективність використаних теоретико-методологічних і аналітичних підходів до вивчення обраного матеріалу.

Список опублікованих праць за темою дисертації:

1. Дедусенко Ж.В. Про виконавську (піаністичну) школу // Культура України: Зб. наук. пр./Харк. держ. акад. культури. – Х., 1999, - Вип. 5: Мистецтвознавство. – С. 122 – 130.

2. Дедусенко Ж.В. “Школа” в системі культури // Культура України: Зб. наук. пр./Харк. держ. акад. культури. – Х., 2000, Вип. 6: Мистецтвознавство. – С. 163 – 171.
3. Дедусенко Ж.В. Школа і традиція у виконавському мистецтві // Культура України: Зб. наук. пр./Харк. держ. акад. культури. – Х., 2000, Вип. 7: Мистецтвознавство. – С. 158 – 166.
4. Дедусенко Ж.В. “Школа” в системі гуманітарних наук // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. ст./Мелітопольський держ. пед. ун-т., Центр музичної україністики НМАУ ім. П.І Чайковського. – Запоріжжя, 2000. – Вип. III. – С. 79-87.
5. Дедусенко Ж.В. “Школа” і стиль у творчій практиці С.С. Прокоф’єва // Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу: Зб. наук. пр./Проблеми сучасного мистецтва і культури. – Київ: Науковий світ, 2001. – С. 156 – 164.
6. Дедусенко Ж.В. Професіоналізм як культурна традиція виконавської школи // Світова музична культура і фахова підготовка вчителя/Зб. наук. пр. викладачів муз.-пед. фак-ту Харк. держ. пед. ун-ту ім. Г.С. Сковороди за матеріалами конференції “Актуальні проблеми підготовки майбутніх вчителів музики, світової художньої культури, хореографії” – Х., 1999. – С. 83-86.
7. Дедусенко Ж.В. Виконавська школа як передача професійного і художнього досвіду // Інформаційна та культурологічна освіта на зламі тисячоліть: Матеріали міжнародної наукової конференції до 70-річчя ХДАК/Харк. держ. акад. культури. –Х., 1999. – Ч.1. - С. 212 – 214.

Дедусенко Ж.В. Виконавська піаністична школа як рід культурної традиції. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія і історія культури. – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, 2002.

Дисертація присвячена науковій характеристиці виконавської школи як феномена і явища. В цьому зв’язку розглядаються питання типологічної спільності школи і культури, школи й культурної традиції. Виявлено двосторонність школи: творчість та навчання їй. Висуваються поняття-терміни: “виконавська модель”, “виконавський канон” як еквівалентні позначення механізмів нормотворчості у виконавстві-професії та виконавстві-мистецтві. Подається аналітичний опис об’єктів успадкування школи: моторика (вторинна рухова система), віртуозність (націленість на сприйняття аудиторією піаністичної майстерності),

твір (з диференціацією твору композиторського і виконавського як двох різних типів висловлювання). Наукові положення апробуються за матеріалами вивчення школи-традиції Т. Лешетицького та його послідовника В. Пухальського.

Ключові слова: культура, традиція, виконавська школа, професіоналізм, виконавська модель, виконавський канон, моторика, віртуозність, об'єкти успадкування.

Дедусенко Ж.В. Исполнительская пианистическая школа как род культурной традиции. – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01 – теория и история культуры. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Министерство культуры и искусства Украины, Киев, 2002.

Диссертация посвящена научной характеристике исполнительской (пианистической) школы как феномена и явления. Феномен школы раскрывается в типологических связях с феноменом культуры, которые прослеживаются в общих для них свойствах структурированности, саморегуляции, аксиологической константности. Поскольку в школе происходит постоянный процесс нормотворчества, формирование нормативной системы, передаваемой по «стационарной эстафете», она эквивалентна традиции. Школа как явление представляет собой особый тип коммуникации – двуединство творчества и обучения ему, осуществляемых силами исполнительского коллектива – реально и виртуально существующими субъектами исполнительской деятельности, сплоченными вокруг программы школы и ее лидера. Являясь «штампующим устройством» школы, ее программа специфицируется в исполнительской модели, под которой понимается способ организации двустороннего (художественно-эстетического и профессионального) труда музыканта. В отличие от дидактической модели, действие которой ограничено периодом обучения ученика, модель исполнительская остается его достоянием и руководством к действию на протяжении всей концертной жизни и педагогической работы. Двусторонность явления школы раскрывается в диалектике профессии и искусства. Обладая собственным культурным смыслом (нацеленность на общение посредством специфического языка и кода), профессия образует относительно самостоятельную традицию, которая институализируется школой. Школа, в особенности в виде консерватории, шлифует и сохраняет механизм исполнительского искусства – исполнительский канон, что позволяет трактовать ее способом сохранения спе-

цифики исполнительства как особого искусства. Функции школы раскрываются в триединстве познания, коммуникации, дидактики; структура – в объектах, процессе и способах наследования. В свою очередь, объекты наследования раскрываются в трех типах диалога: с инструментом, публикой и произведением. В первом случае складывается вторичная двигательная система, во втором возникает феномен и явление виртуозности, обращенной к самой сути игровой деятельности, в третьем – функциональная переменность композитора и пианиста по отношению к произведению. Выдвигаемые теоретико-методологические положения апробируются на конкретном историческом материале: школе Т. Лешетичского и его последователя В. Пухальского.

Ключевые слова: культура, традиция, исполнительская школа, профессионализм, исполнительская модель, исполнительский канон, объекты наследования, моторика, виртуозность.

Zh. Dedusenko. Performers pianists school as a kind of cultural tradition – Manuscript.

Thesis for candidate degree by specialty 17.00.01 – theory and history of culture – Ukrainian National P.I. Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Arts of Ukraine, Kyiv, 2002.

Dissertation is devoted to a scientific characteristic of the performers (pianists) school as a phenomenon. Thus problems of the typological community of school and culture. School and cultural tradition appear under consideration. School appears to be double-sided, which includes creative work and its training. Notion-terms “performing model”, “performing canon” are suggested as equivalent designations of norms-forming mechanisms in profession of performing and art of performing. Objects inherited by school get analytical description: secondary motion system, virtuosity (the aim lies in perception pianists mastership by the audience), composition (differentiating a composer's composition and a performer's one as two different discourses). Scientific propositions are being analyzed on the material of studying the school-tradition of T. Leshetizky and his follower V. Puchalsky.

Key words: culture, tradition, performing body, school, profession, art of performance, stationary relay race, norms-formation, performing model, object of heritage, processes of inheriting, ways of inheriting.

ДЕДУСЕНКО Жанна Вікторівна

ВИКОНАВСЬКА ПІАНІСТИЧНА ШКОЛА
ЯК РІД КУЛЬТУРНОЇ ТРАДИЦІЇ

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства
17.00.01 – теорія і історія культури

Відповідальний за випуск – доктор мистецтвознавства, професор
А.П. Лашенко

Підписано до друку 27.12.2007. Формат 60x90/16.
Папір оф. Гарнітура «Times». Друк риз.
Ум. друк. арк. 1,0. Обл. вид. арк. 1,1.
Тираж 100 прим. Зам. 130.

Надруковано в множ. лаб. ХДАК
61003, Харків, Бурсацький спуск, 4.

452214

