

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

***МАКАРЕНКО ГЕРМАН ГЕОРГІЙОВИЧ***

УДК 7.071:78.01:159.93

**ТВОРЧИСТЬ ДИРИГЕНТА  
В КОНТЕКСТІ ІНТЕГРАТИВНОГО  
ПІДХОДУ**

Спеціальність 17.00.03 – теорія та історія культури

**АВТОРЕФЕРАТ**

**ДИСЕРТАЦІЇ НА ЗДОБУТТЯ НАУКОВОГО СТУПЕНЯ**

**ДОКТОРА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА**



**Київ – 2006**

310



00761942 (T)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі  
музичної академії України імені  
туризму України.

**Науковий керівник:** ЛЕВЧУК Лариса Тимофіївна,  
доктор філософських наук, професор,  
Київський національний університет  
імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України,  
професор кафедри етики, естетики та культурології (Київ)

**Офіційні опоненти:** КИЯНОВСЬКА Любов Олександрівна,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Львівська державна музична академія імені М. В. Лисенка  
Міністерства культури і туризму України, завідувач кафедри  
історії музики (Львів)

МУХА Антон Іванович,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології  
імені М. Т. Рильського НАН України,  
провідний науковий співробітник (Київ)

СТАХЕВИЧ Олександр Григорович,  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А. С. Макаренка Міністерства освіти і науки України,  
завідувач кафедри вокального мистецтва (Суми)

**Провідна установа:** Одеська державна музична академія імені  
А. В. Нежданової Міністерства культури і туризму України,  
кафедра сучасної музики та музичної культурології

Захист відбудеться 29 червня 2006 року о 16 год. на засіданні  
спеціалізованої вченої ради Д.26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття  
наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України  
імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ, вул. Архітектора  
Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

Із дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Національної музичної  
академії України імені П. І. Чайковського.

Автореферат розісланий 16 травня 2006 року.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханик

Дб. 68.04

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність та доцільність дослідження.** Оновлення усіх аспектів життєдіяльності в Україні, реформування суспільно-культурних сфер життя не могло не позначитися на розвитку сучасного гуманітарного знання. Намагання активізувати культуротворчі процеси в Україні, виробити стратегію відродження і розвитку культури продиктовано нагальною необхідністю вирішення комплексу завдань щодо збереження, поширення, засвоєння духовних надбань нації та активне створення нових естетико-художніх цінностей як обов'язкового підґрунтя у становленні гармонійної особистості. У такому контексті особливої ваги набуває проблема художньої творчості в її цілісному значенні, яке досягається інтеграцією теоретико-практичних можливостей таких гуманітарних наук як мистецтвознавство, філософія, естетика, культурологія та психологія. Саме інтегративність забезпечує синтез знань, який дозволяє відтворити загальне уявлення про художню творчість і водночас – виокремити специфіку її прояву в конкретній мистецькій професії. У межах даного дисертаційного дослідження – це професія диригента.

Професія диригента, яка обумовлена специфікою і самобутністю диригентської творчості, потребує визначення її ролі та значення у процесі зміни етапів історичного розвитку оркестру, виявлення факторів, що забезпечують творчий процес диригування, і, зрештою, буттєвість високого академічного мистецтва у часи розмивання його кордонів і трансформації статусу.

Диригентська професія – одна з «наймолодших» спеціальностей у музичному мистецтві. Тому як вид музичного виконавства вона найменше вивчена й обґрунтована, а власне творчість розглядалася у музикознавчих дослідженнях або у зв'язку з розвитком музичного мистецтва, поєднаного з еволюцією музичного театру, або через аналіз творчих досягнень визнаних майстрів-диригентів. Оскільки диригентська професія має майже двохсотлітню історію розвитку, вкрай важливо представити картину її становлення із урахуванням нетипових, недостатньо висвітлених у спеціальній музикознавчій літературі ракурсів. При цьому професія диригента розглядається як специфічний вид художньої творчості.

Водночас, тенденція побудови «пластичного мосту» між мистецтвознавством (музикознавством) та естетикою, яка простежується в дослідженнях останніх років, зумовлена потребою цілісного охоплення специфіки трансформації загальних особливостей художньої творчості в кожен мистецьку професію, зокрема, у процесі диригування. Музикознавчий підхід у поєднанні з філософсько-естетичним, культурологічним суттєво змінює погляд на окремі види художньої діяльності, бо стає зрозумілим, наскільки складним є кожний «мистецький організм», що має власні компоненти та закономірності становлення і функціонування.

Незважаючи на те, що створення «теоретичних дискурсів» із проблем музичного виконавства сьогодні сприймається як уже сформована традиція, воно все ще залишається почасти осторонь сучасної музикознавчої рефлексії про мистецтво диригента. Причиною цього є спрощене трактування музики в усталеному «піднесеному» ключі та закріплення за нею сфери душі, духу. Настава на «розгляд музики абсолютним чином» (Шеллінг) детермінує ту тенденцію у музикознавстві, яка, на думку Ф. Ніцше, «зариває музику у пісок небесних істин» і в такий спосіб легалізує свого роду музичну «ідеологію», що апелює не до феномена музичного становлення, який звучить і сприймається, а переважно до музики «в ідеї».

У музиці – комунікативній художній формі людського буття – затребуване і маніфестоване повноцінне просторово-часове людське існування, а у здійсненні процесу творчості виявляється «злиття душі і життя» виконуючого і сприймаючого. Відтак історія і теорія диригентської творчості, вибудована музикознавством та естетичною логікою художнього розвитку, природно має бути доповнена аналітикою, передусім естетико-психологічних засад диригентського виконавства й інтерпретації. В умовах, коли принаймні європейська спільнота прагне до інтеграції в духовній сфері, вивчення сутнісного змісту такої значущої для музичної культури професії, як диригент оперного театру й оркестру, видається доцільним.

Творчість диригента постає складним багатовимірним явищем, важливим наслідком тривалого історичного розвитку. В свою чергу, мистецтво диригування тісно пов'язане з історичним розвитком оркестру. Це цілком зрозуміло хоча б тому, що сам факт появи постаті Маестро – так само, як і весь подальший шлях становлення професії диригента, – стає можливим завдяки оркестру. Отже, широкий спектр проблем, пов'язаних з оркестром, обумовили зацікавленість численними науковими працями, які стали джерелознавчим підґрунтям роботи.

У вивченні історичного розвитку оркестру з урахуванням певних форм диригування ним – а кожна з них є значним внеском у сучасний спосіб керування музичним колективом – дисертант спирався на дослідження музикознавців, зокрема, І. Барсової, С. Бородавкіна, С. Газаряна, Е. Денисова, О. Жаркова, Ю. Іщенко, С. Коробецької, С. Левіна, М. Нюрнберга, Д. Рогаль-Левицького, Б. Яворського та ін.

Тема дослідження вимагала також висвітлення широкого кола музикознавчих проблем, які безпосередньо чи опосередковано пов'язані зі специфікою музичної творчості, аналізом та оцінкою досягнень конкретних митців, діяльність яких співвіднесена з певним історичним періодом. У такому контексті дисертаційного дослідження використовувалися праці Б. Асаф'єва, Н. Герасимової-Персидської, Н. Горюхіної, О. Зінкевич, І. Котляревського, О. Котлярев-

ської, А. Лашенка, Л. Мазеля, В. Медушевського, В. Москаленка, А. Мухи, Є. Назайкінського, І. Пяковського, С. Скребкова, О. Стахевича, А. Сохора, С. Тишка, В. Цуккермана, М. Черкашиної-Губаренко, О. Шокало-Бенч, І. Юдіна-Ріпуна та ін.

Загальні питання естетики та психології художньої творчості, дотичні до теми дисертації, висвітлені із зазначенням праць О. Алексієнко, Г. Давидової, Г. Єрмаш, Л. Левчук, І. Манохи, О. Оніщенко та ін.

При висвітленні проблеми специфіки художнього образу, структурних компонентів творчої роботи диригента у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору (ритм, пластичність, комунікативність) були використані дослідження Н. Грибанової, Л. Мізіної, В. Подороги, Т. Пригоди, П. Смирнова та ін.

Естетико-психологічні та морально-естетичні фактори творчого процесу диригента розкриті в дисертації завдяки аналізу гармонії, вольового аспекту як механізму втілення гармонії у творчості диригента та катарсису. Методологічним підґрунтям цього блоку проблем стали роботи А. Карнака, В. Панченко, Ю. Холопова, В. Шестакова, Н. Шкуратової та ін.

Коло питань, порушених у процесі дослідження, розкрито із залученням праць М. Бровка, Т. Гуменюк, А. Канарського, Н. Корнієнко, Д. Кучерюка, О. Лосева, М. Мамардашвілі, В. Суханцевої та ін.

Теоретичний вимір диригентської професії відіграє важливу роль у розвитку мистецтва диригування. На основі аналізу найзначніших праць із диригентознавства та самоаналізів диригентів-практиків (Е. Ансерме, Р. Вагнер, Г. фон Бюлов, М. Голованов, К. Іванов, К. Кондрашин, І. Мусін, А. Пазовський, К. Птіца, Ю. Файер, Б. Федосєєв, Б. Хайкін) вибудовувалася власна концепція автора. Крім того, в українському диригентознавстві опрацьовано основні напрямки етапів утвердження нового способу керування музичним колективом: мемуаристичний (М. Малько, Н. Рахлін, К. Сімеонов, В. Тольба), монографічний (Л. Кияновська, Н. Матусевич, В. Рожок), професійно-ремісничий (М. Колеса, І. Разумний, О. Поляков, П. Шеметов), типологічний (В. Гнедаш, К. Єременко, С. Турчак).

Для фактичного підтвердження висунутих наукових положень дисертант спирається на статті та рецензії спеціальних часописів, присвячених тим чи іншим питанням історії та теорії музики і виконавства, що виходять як в Україні, так і за її межами («Українське музикознавство», «Київське музикознавство»; журнали «Музика», «Музыкальная академия», «Art-Line»).

Дисертант також використав архівні матеріали, де розкрито особливості самоусвідомлення сутності диригентської професії (бесіди, спогади, листування музикантів, які, крім фактажу, несуть у собі «живу» інформацію, безцінний матеріал унікального власного творчого досвіду).

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана згідно із планами науково-дослідної роботи кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського на 2000–2006 роки.

**Мета і завдання дослідження:** осмислення диригентської творчості у контексті інтегративного підходу.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- проаналізувати сучасні теоретичні тенденції щодо дослідження проблеми художньої творчості;
- систематизувати досвід української естетичної думки кінця XIX – початку XIX століть щодо міжнаукового підходу до аналізу художньої творчості;
- обґрунтувати інтегративний підхід як методологічну основу дослідження диригентської творчості;
- висвітлити динаміку формування професії диригента у контексті історичного розвитку оркестру;
- розкрити сучасний етап розвитку диригентської професії;
- аргументувати теоретичні здобутки української школи диригування;
- визначити специфіку творчого процесу диригента;
- виявити особливості створення художнього образу у диригентській творчості;
- дослідити логіку творчої роботи диригента у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору;
- охарактеризувати естетико-психологічні та морально-естетичні фактори творчості диригента.

**Об'єкт дослідження:** художня творчість.

**Предмет дослідження:** творчість диригента.

**Теоретико-методологічною основою дослідження** є загальнонаукові методи аналізу. Засадничі принципи інтегративності зумовили звернення до філософії, естетики, культурології, психології, етики як наук, що активно впливають на можливість виявлення багатоаспектності теоретичного аналізу художньої творчості й органічного доповнення досягнень мистецтвознавчого підходу. У процесі аналізу конкретних питань використано традицію дослідження художньої творчості (Аристотель, Г. Ф. Гегель, П. Енгельмейер, І. Кант, Леонардо да Вінчі, Л. Левчук, Ф. Ніцше, О. Оніщенко, З. Фрейд, А. Шопенгауер, К. Юнг), засадничих положень історії та теорії музики (Б. Асаф'єв, Р. Вагнер,

Н. Герасимова-Персидська, Л. Кияновська, Ф. Ліст, В. Москаленко, А. Муха, М. Черкашна-Губаренко), а також осмислення диригентознавчої проблематики (Г. Єржемський, М. Канерштейн, М. Колесса, М. Малько, І. Мусін, А. Пазовський, В. Рожок).

**Методи дослідження** – історизм, систематизація, комплексність підходів, порівняння, узагальнення – обумовлені специфікою теми дисертації і ґрунтуються на принципі зіставлення аналізу художньої творчості з практичними наслідками її здійснення у процесі диригування. Під час реконструкції етапів розвитку оркестру використано метод історичного моделювання, який вимагає систематизації та узагальнення матеріалу.

**Наукова новизна** дисертаційної роботи: вперше в українському мистецтвознавстві творчість диригента, яка представлена як самодостатній вид художньої творчості, розглянута в контексті інтеграції широкого кола гуманітарних наук (філософія, естетика, культурологія, психологія, етика).

Наукова новизна одержаних результатів конкретизується у таких положеннях:

– Проаналізовано основні сучасні теоретичні тенденції художньої творчості, які ґрунтуються на традиціях межі ХІХ–ХХ ст. і систематизуються через такі підходи: психологічний; мистецтвознавчий із виокремленням самоаналізу митця; філософсько-релігійний. Показано, що в середині ХХ ст. починає переважати філософсько-естетична тенденція з акцентуванням процесу творчості в конкретних видах мистецтва.

– Систематизовано досвід української естетичної думки кінця ХХ – початку ХХІ ст. щодо проблеми художньої творчості, який спирався на рух наукових пошуків від моно- до поліметодологічних підходів. Відтворено процес застосування перехресного підходу (естетико-психологічний, морально-естетичний, психолого-мистецтвознавчий), наголошено на проблемі суміжного понятійно-категоріального апарату дослідження творчості (активність, катарсис, емпатія, калокагія, ідентифікація, інтерпретація та ін.) і виявлено особистісний характер творчості.

– Обґрунтовано теоретико-методологічне значення інтегративного підходу для дослідження диригентської творчості, здійснена спроба відтворити розвиток професії диригента з огляду на її культуротворчий потенціал та естетичну цінність. Відштовхуючись від теоретичних здобутків світового диригентознавства, на основі сучасних концепцій мистецтва, культури, психології творчості, естетичної діяльності, а також конкретних музикознавчих досліджень, розширено і поглиблено розуміння такого складного явища музичної культури як мистецтво диригування.

– Досліджено динаміку формування професії диригента у контексті історичного розвитку оркестру і створено авторську періодизацію етапів еволюції професії диригента – одноосібного, звільненого від гри під час виконання музиканта, який перебрав на себе ремісничі (налагодження стрункового сумісного виконання) та художні (особиста інтерпретація) функції керування музичним колективом – як закономірний наслідок історичного розвитку оркестру.

– Розкрито сучасний етап розвитку диригентської професії і простежено зв'язок між професійною самооцінкою, диригентськими вміннями, професійно значущими якостями особистості диригента з його майстерністю, що визначає специфіку трансформації загальних особливостей художньої творчості у процесі диригування. Обґрунтована естетична змістовність творчості диригента, котра визначається як унікальне поєднання високого рівня розвитку диригентського мислення й емоційно-вольової сфери особистості диригента, що впливає на конструювання музичної форми, виявлення кульмінацій, художнього змісту, розкриття своєрідності фактурних засобів, палітри нюансів, виразності тембрових забарвлень виконуваних з оркестром творів та допомагає диригентові втілити власні музичні задуми й ідеї в оркестровому звучанні.

– Аргументовано теоретичні здобутки української школи диригування з позиції індивідуального авторського досвіду практикуючого диригента оперно-симфонічного оркестру, інтерпретовано конкретні твори сучасних українських композиторів. Порівняно інтерпретацію і виконавське мистецтво вітчизняних диригентів і показано, що інтерпретація – це і виконавська діяльність, і її результат. Виявлено, що за сферами функціонального прояву художньої інтерпретації творчість поділяється на «первинну» і «вторинну», в межах кожної з них необхідно враховувати специфіку прояву «авторського начала», «стилю», «жанру», «художнього перекладу», «художнього прочитання» та ін.

– Визначено специфіку здійснення творчого процесу диригентом і обґрунтовано типологію творчого процесу в динаміці руху: композитор – музичний твір – диригент.

– Виявлено особливості створення художнього образу у процесі диригентської творчості, які, крім загальноестетичних засад художнього образу, доповнюються масштабністю, синтетичністю, абстрагованістю, смисловою конкретизацією.

– Досліджено логіку творчої роботи диригента, яка у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору спирається на такі структурні компоненти: ритм, пластичність, комунікативність.

– Охарактеризовано естетико-психологічні (гармонія) та морально-естетичні (воля, катарсис) фактори творчості диригента й обґрунтовано доцільність трансформації етико-естетичних понять у дослідженні диригентської творчості.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дослідження можуть бути використані у лекційних курсах з історії та теорії музики, культурології, у спеціальних курсах із психології художньої творчості, філософії мистецтва, естетики. Також можна використати в науковій практиці при розробці проблем музичної інтерпретації, теорії та історії виконавства, специфіки та формування художнього образу в музиці.

**Апробація результатів дослідження** здійснювалася шляхом обговорення на засіданнях кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, через оприлюднення на понад двадцяти наукових конгресах, конференціях, сесіях, читаннях, серед яких: «Обрії комунікації та інтерпретації» – VIII Харківські Сквородинівські читання, Харків, 28–29 вересня 2001 р.; «Музичний твір як творчий процес» – Всеукраїнська науково-практична конференція, Київ, 6–10 листопада 2001 р.; «Дмитро Бортнянський і світова музична культура» – науково-теоретична конференція до 250-річчя від дня народження композитора, Київ, 9–10 грудня 2001 р.; «Ріхард Вагнер – диригент» – засідання Вагнерівського товариства, Київ, 30 березня 2002 р.; «Сучасний художній процес і проблеми творчої молоді» – науково-практична конференція, Львів, 9–10 жовтня 2002 р.; «Аура слова в музичному творі» – Міжнародна науково-практична конференція, Київ, 5–8 листопада 2002 р.; «Музична освіта України в контексті світового досвіду» – наукова конференція, Київ, 3 грудня 2002 р.; «Діалог традицій у музичному мистецтві на межі тисячоліть» – наукова конференція, Донецьк, 15–16 квітня 2003 р.; «Стиль та позастильове у композиторській та музично-виконавській творчості» – IV науково-практична конференція українського товариства аналізу музики, Київ, 11–15 листопада 2003 р.; «Українська художня культура: історія і сучасність» – Всеукраїнська науково-теоретична конференція, Київ, 27 листопада 2003 р.; «Історія музикознавства та сучасна наука» – Міжнародна наукова конференція, Київ 26–27 січня 2004 р.; «Друга конференція з ритмології» – Київ, 11 червня 2004 р.; «Феномен художньої цілісності в композиторській, виконавській та музично-теоретичній творчості» – П'ята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики, Київ, 16–20 листопада 2004 р.

**Публікації.** Основні ідеї дисертації викладені у монографії (Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. – Київ: Факт, 2005. – 328 с.) та у 24 публікаціях у фахових виданнях, затверджених ВАК України.

**Структура дисертації** визначена логікою дослідження обраної теми і складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаної літератури (330 позицій). Обсяг роботи – 378 сторінок, з них основного тексту – 355 сторінок. У Додатках вміщено іменний алфавітний покажчик (понад 500 імен).

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** детально обґрунтовано актуальність теми, визначено головну мету і завдання дослідження, окреслено його об'єкт та предмет і методологічні засади, вказано на наукову новизну і практичне значення роботи. Обґрунтовано теоретико-практичне значення дослідження.

**Перший розділ** – «**ТЕОРЕТИЧНИЙ ДИСКУРС ПРОБЛЕМИ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ**» – складається із трьох підрозділів. Автор звертається до естетико-мистецтвознавчих засад дослідження художньої творчості загалом і диригентської зокрема. Обраний у дисертації інтегративний підхід до дослідження проблеми дозволив використати евристичний потенціал теоретичних здобутків світової гуманітаристики й музикознавства.

У **підрозділі 1.1.** – «**Естетико-мистецтвознавчі засади дослідження художньої творчості: досвід ХХ століття**» – аналізується проблема художньої творчості на підґрунті теоретичних надбань сучасних гуманітарних наук, передусім мистецтвознавства й естетики. Зважаючи на важливість самої проблеми художньої творчості, а також на відсутність систематизації вже існуючих теоретичних здобутків, доцільною та актуальною виявилася спроба хронологізувати процес наукових пошуків минулого століття у співвіднесенні його з конкретними історичними періодами. Хронологізація конкретної проблеми стосовно питань художньої творчості є теоретично вартісною. Доцільними є не лише хронологізація теоретичних ідей, а й усвідомлення того, що в усій науковій літературі, яка створювалася до 1991 року – року проголошення незалежної України, – дослідники спиралися на марксистську методологію, чітко розрізняли матеріалістичну й ідеалістичну спрямованість поглядів, користувалися відповідною термінологією.

На межі ХІХ–ХХ ст. у російській теорії філософсько-релігійна модель розуміння творчості представлена найвиразніше, є більшою за значенням за інші теоретичні орієнтації. Водночас українська естетика йде дещо іншим шляхом. У різних наукових осередках України цього періоду – Києві, Харкові, Львові, Ніжині – дослідники, активно вивчаючи творчість, акцентують психолого-мистецтвознавчий аспект. Можна стверджувати, що саме у психології тогочасні дослідники вбачають найбільші резерви щодо виявлення стимулів і мотивів творчої діяльності. В українській науці зазначеної орієнтації дотримується не тільки І. Франко, а й представники харківської естетико-літературознавчої школи, започаткованої О. Потебнею.

Часовий період наступних десятиліть минулого століття є досить складним і суперечливим в історії радянської науки. Такі концепції як неопозитивізм, психоаналіз, інтуїтивізм активно залучаються до теоретичних пошуків тогочасних учених та існують поруч із марксизмом в єдиному культурному просторі.

Цей факт дозволяв зберігати елементи поліметодології, широту наукових засад, самобутність вітчизняних модифікацій, посилював філософську зорієнтованість дослідження творчості. Детальну реконструкцію культурологічної ситуації того періоду зробили сьогодні такі відомі російські й українські фахівці, як Г. Біла, М. Жулинський, Л. Левчук, В. Мазепа, О. Найден та ін.

Двадцять роки в Україні, як і в інших республіках СРСР, були позначені напруженими пошуками шляхів створення нового мистецтва, яке мало б тісно пов'язуватися з життям радянського народу. У тогочасній Україні гострі дискусії навколо ідейно-образних та національно-стильових проблем музичної творчості розгорнулися на сторінках журналу «Музика». Ці питання обговорювалися й у творчих організаціях (Всеукраїнське товариство імені Миколи Леонтовича, Асоціація сучасної музики, Всеукраїнське товариство революційних музикантів та Асоціація пролетарських музикантів України).

Тридцять роки багаті на яскраві особистості, творчість яких вражає широтою тематики та стильовим розмаїттям (Г. Верьовка, М. Вериківський, М. Вілінський, К. Данькевич, Д. Клебанов, П. Козицький, А. Кос-Анатольський, С. Людкевич, Б. Лятошинський, Ю. Мейтус, Л. Ревуцький, А. Штогаренко).

У 50–60-ті роки з'являються естетико-психологічні роботи як загальнотеоретичного, так і прикладного спрямування, де реконструюються художні задуми митця, шляхи їх реалізації у процесі створення витвору мистецтва.

Період 60–80-х років минулого століття позначився у радянській країні специфічною соціально-політичною ситуацією, що знайшло свій відбиток в усіх сферах життя суспільства. Досить своєрідними щодо долі мистецтва взагалі і конкретних митців зокрема були 60-ті роки, які у масовій свідомості існують як «роки відлиги». Не варто ці роки пов'язувати лише з розвитком філософсько-естетичної орієнтації дослідження творчості. Надзвичайно плідно представлений у цей період психологічний і мистецтвознавчий підходи.

На межі 70-80-х років простежується намагання дослідників підкреслити особистісний характер творчості. Такий підхід дозволив значно виразніше, ніж це робилося у попередні десятиліття, виокремити постать ученого, якщо йдеться про наукову творчість, або митця, за умови, що розглядається творчість художня. Досить повільно, але наочно починає вимальовуватися пограничний підхід до аналізу евристичної діяльності людини.

**У підрозділі 1.2. – «Евристичний потенціал теоретичних здобутків української естетики кінця ХХ – початку ХХІ століть»** – акцентується увага на українській гуманітарній науці, у якій зроблено важливий внесок у дослідження евристичного компоненту творчості. Досить виразно авторські модифікації запропонованих у 90-ті роки підходів до аналізу проблеми художньої творчості простежуються у роботах О. Алексієнко, О. Оніщенко, Л. Рубан, О. Шульган та ін. Аналізуючи теоретичні здобутки цих авторів, можна сміливо

говорити про феномен спадковості між певними періодами дослідження творчості навіть в умовах зміни методології.

Ідея «перехресного» підходу до вивчення творчості стала об'єктом стійкої теоретичної зацікавленості, спонукавши до відпрацювання поняття «перехресний», «пограничний», «комплексний» та «інтегративний». Інтегративний підхід актуальний тому, що в контексті загальнотеоретичного положення «творча особистість → творчий процес → вид мистецтва» дає можливість простежити логіку руху в конкретному виді художньої творчості. У межах нашого дослідження це виглядатиме як «диригент → процес диригентської творчості → музичний вид мистецтва», при цьому друга ланка вміщує в собі всі необхідні стани, які більш ретельно буде досліджено у наступних розділах.

На межі ХХ–ХХІ ст. з боку естетики слід констатувати зростання зацікавленості проблемами художньої творчості. Українські естетики переконливо показали взаємовплив теорії і практики мистецтва, активне використання міжпредметних зв'язків у дослідженні проблем художньої творчості, зробили особливий наголос на її особистісному характері. Головним надбанням вітчизняної естетичної науки стало осмислення проблем творчості у суміжних науках. Естетика, яка акумулювала у собі теоретичні пошуки вчених різних галузей наукового знання, виступила метатеорією художньої творчості (О. Оніщенко) та запропонувала інтегративний підхід, який об'єднав у собі інші часткові підходи щодо з'ясування природи зазначеного явища, а також став методологічним підґрунтям аналізу евристичної діяльності митця у сучасній гуманітаристиці.

У *підрозділі 1.3.* – «Проблеми диригентської творчості в естетико-психологічному аспекті» – визначено, що тенденція постійної зацікавленості проблемами художньої творчості, з'ясування природи евристичної активності митця значною мірою виявилася у конкретних науках мистецтвознавчого циклу. Так, зокрема, в музикознавстві вона наочно простежується у появі цілої низки теоретичних праць, де аналізуються ці проблеми.

Новим напрямком сучасного музикознавства слід вважати теоретичні розробки, присвячені аналізу евристичної діяльності музиканта-виконавця. Теоретичний доробок вітчизняних авторів у цій галузі єврології, незважаючи на її доволі юний вік, є досить потужним і репрезентований значною кількістю наукових праць. У них з метою максимально повного й усебічного розкриття процесу творчості музиканта-виконавця визначаються нові сфери теоретичного осмислення, обґрунтовуються окремі методологічні засади, опрацьовується понятійно-категоріальний апарат. Виокремимо такі підходи: естетико-музикознавчий (О. Бодина); культурологічний (В. Белікова); мистецтвознавчий, музично-теоретичний (О. Катрич); психологічний, методико-педагогічний (Н. Гребенюк) та ін.

Наприкінці 90-х років ХХ ст. у диригентознавстві з'являються перші праці, в яких автори намагаються вийти за межі мистецтвознавчого підходу та досліджують диригентську творчість із позицій суміжних наук гуманітарного комплексу, переважно, психології та, частково, естетики (Г. Єржемський і Л. Сидельников).

У вітчизняному диригентознавстві тенденція поліметодологічності дослідження проблем професійної діяльності маестро знайшла свій відбиток у працях Р. Кофмана та П. Шеметова. Використаний психологічний напрямок досліджень дозволяє звернути увагу на таке доволі складне явище процесу керування музичним колективом, як «міжособистісні стосунки», що нагадують про себе на кожному кроці. Від позитивного вирішення проблем у цьому вимірі практичної діяльності диригента значною мірою залежить кінцевий результат виконання.

**Другий розділ – «ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЇ ДИРИГЕНТА У КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ ОРКЕСТРУ»** – складається із трьох підрозділів.

**У підрозділі 2.1. – «Оркестр як головний чинник виникнення нового типу музичного виконавця»** – аналізуються історичні етапи розвитку диригентського мистецтва, кожен з яких є вагомим внеском у сучасну форму диригування. Автор зупиняється на визначенні диригування як процесу керування музичним колективом – оркестром, хором, ансамблем, оперною або балетною трупкою, який відбувається під час вивчення і публічного виконання цим колективом музичного чи музично-сценічного твору. Цей процес здійснює диригент. Поняття «диригент» стосується музиканта-виконавця, який керує музичним колективом, а процес керування полягає в передачі диригентом музикантам колективу творчих намірів композитора через власну інтерпретацію завдяки забезпеченню ансамблевої злагодженості й технічної довершеності виконання.

Природність диригентської мови слід шукати у зв'язку музики та руху. Ритм – одна з головних складових музичної мови – не тільки пов'язаний з рухами, кроком, жестом (зокрема, під час трудової діяльності людини), танцем, процесом дихання, а й, переважно, обумовлений ними. Рухи музиканта у процесі виконання твору своєю пластичною виразністю визначають окремі музичні елементи: метроритмічні, агогічно-динамічні, характер звуковидобування тощо. Ця музикальність рухів, як і моторність музики – тобто тісний взаємозв'язок музики і руху (жесту), що виникли у процесі надбання людиною певного музичного досвіду, – стали однією з головних підстав виникнення ремісничих засад диригування. Іншою онтологічною підставою процесу безпосереднього впливу одного виконавця на цілий колектив музикантів слід вважати загальну зрозумілість та значимість виразних жестів людини.

У Стародавній Греції круглий (пізніше – напівкруглий) майданчик, на якому античний хор під час виконання трагедії чи комедії співав свою партію і

робив ритмічні рухи, називали «оркестро» (ὄρχηστρα). У такому розумінні, яке визначало місце перебування музикантів, слово використовувалось аж до XVIII ст. Лише в середині цього століття музикознавці, зокрема і І. Маттезон, поруч із античним значенням почали вкладати в нього новий зміст та тлумачити як «союз» виконавців. Сучасне розуміння оркестру як колективу виконавців на різних інструментах, метою якого стає об'єднання заради виконання музичного твору, було остаточно закріплене наприкінці XVIII ст. Датою народження оркестру, у сучасному його розумінні, більшість дослідників справедливо вважають кінець XVI – початок XVII ст.

Серед українських учених глибокий аналіз цього історичного періоду здійснюється у працях Н. Герасимової-Персидської, яка чітко розмежовує культуротворчі процеси Східної та Західної частин європейського континенту і зауважує, що в Західній Європі цьому періодові властива боротьба між двома стилями («antico» та «moderno»), які визначали Відродження і Бароко як два етапи сходження до Класицизму в межах історичної формації Нового часу.

Виходячи із загальнотеоретичного положення М. Черкашиної-Губаренко – «історія опери наочно демонструє єдність культурно-історичного процесу, з яким пов'язаний розвиток різних видів мистецтва»<sup>1</sup> – маємо всі підстави стверджувати, що поява перших оркестрів обумовлена розвитком оперного жанру. Перші оркестри з'явилися у країнах Західної Європи – Італії, згодом у Франції, Німеччині, Англії, Австрії, Голландії та ін. Зазначений період – кінець XVI – початок XVII ст. – у музичній культурі Західної Європи характеризувався новими жанрами гомофонної музики – опери, балету, ораторії, а пізніше – вокального концерту, симфонії. Виникла нагальна потреба у формуванні інструментальних колективів, які мали виконувати функцію супроводу вокальних голосів, танцю, що й обумовило появу перших оркестрів.

Інструментальні колективи існували й у попередні часи: Античності, Відродження, Середньовіччя. Менші за кількістю музикантів, вони, як і ансамблі, потребували хай найпростіших, але все ж таки певних форм керування (хоча б для одночасного початку гри). Показано, що з розвитком мелодичного елемента в музиці та появою сумісних форм виконання різноманітних наспівів серед музикантів починає виокремлюватися виконавець заспіву – співак-керівник, який найголосніше за всіх виконував наспів, чим намагався, передусім ритмічно, організувати весь процес. Але зі збільшенням кількості виконавців голос головного співака починає губитися у загальному звучанні, тому останній змушений підкреслювати ритмічний елемент в інший спосіб, але знову ж таки за допомогою рухів тіла: плескаючи у долоні, тупочучи ногами чи навіть присідаючи. У подальшому керівник музикантів мав умовними рухами рук вказувати

<sup>1</sup> Черкашина М. Историческая опера эпохи романтизма: Опыт исследования. – Киев, 1986. – С. 3.

учасникам ансамблю ритм, динаміку, характер наспіву і навіть орнаментику розспіву, нагадувати складний мелодичний зворот тощо. Ця система умовної жестикуляції рук за підтримки відповідних рухів голови та корпусу керівника отримала грецьку назву «хейрономія».

До переваг хейрономічного способу керування музичним колективом слід віднести, по-перше, умовність жесту, яка розширила можливості показу диригентом музичних елементів (висотності звуків, контурів мелодії, нюансування, ритмічних та метричних особливостей тощо). По-друге, пластичність рухів керівника вже мала відповідати загальному характеру музики, яка виконувалася. Це, своєї черги, привносило у процес керування нові завдання, пов'язані з розкриттям ранніх елементів художньої образності. По-третє, головним наслідком хейрономії було те, що візуально-повітряний (безшумний) принцип із часом трансформувався у провідну форму керування музичним колективом і став домінуючим на сучасному етапі розвитку професії.

Інструментальні колективи далекого минулого, незалежно від кількості учасників, збиралися виключно для особливих подій – культових свят, світських церемоній, військових урочистостей тощо. Принциповою відмінністю нових оркестрів від їх попередників – інструментальних ансамблів – було конкретне функціональне призначення: створення спеціально заради виконання авторських музичних творів перед публікою. Професійна діяльність оркестру почала носити регулярний, а не випадковий характер. Принциповими відмінностями оркестру від інструментальних колективів чи ансамблів попередніх часів є: функціональна спрямованість; регулярний характер дій; поступове формування сталої кількості музикантів та, згодом, постійний склад учасників.

Виходячи із цих міркувань, констатуємо, що оркестром слід вважати інструментальний колектив кінця XVI – початку XVII ст. Історичний розвиток оркестру визначали художні й матеріальні фактори: еволюція музичного інструментарію; оркестрове мислення композиторів.

**У підрозділі 2.2. – «Динаміка історичного розвитку оркестру та відповідні способи його керування»** – відтворено еволюцію двох взаємопов'язаних видів музичної діяльності, а саме: створення оркестру і становлення професії диригента. Функції початку виконання (що й досі для сучасного диригента залишається складним завданням), а також його подальшої ритмічно-темпової організації в перших оркестрах виконував музикант зі спеціальним жезлом у руках, відстукуючи ритм твору. Така форма керування першими оркестрами визначила появу на шляху розвитку диригентського мистецтва батутного способу. Батутою називали палицю, яка використовувалася для відбивання сильних долей такту. Вона є спадкоємицею жезлу, який спочатку був ознакою релігійного сану в церковній ієрархії.

Ознакою переходу до нового – гомофонно-поліфонічного – стилю мислення слід вважати появу basso-continuo. В оркестровому виконавстві «генерал-бас» сприяв об'єднанню навколо себе певної групи інструментів, функцією яких був супровід багатоголосної гармонії. Поступовий перехід до гомофонно-поліфонічного стилю мислення ознаменував появу барокових оркестрів, інструментарій яких зазнав радикальних змін та суттєво наблизився до сучасних аналогів. У добу барокового оркестру функції орудування усім процесом виконання перебирає на себе виконавець партії цифрованого басу на органі або чембало. Керівника музичного колективу згодом стали називати «капельмейстером». Обіймав таку посаду не музикант, а найвища придворна духовна особа, яка звалася майстром королівської капели.

Принциповою ознакою барокового оркестру слід вважати формування оркестрових груп з позицій їх сучасного розуміння, де за основу було взято принцип об'єднання інструментів за тембровими та динамічними характеристиками. Важливою віхою на історичному шляху розвитку оркестру стає його розмежування на окремі типи залежно від соціального запиту суспільства: церковний, оперний та камерний, де останній мав вільний склад учасників.

Нова структурна організація класичного оркестру зумовила принципові зміни інструментарію та вплинула на подальше становлення оркестрових груп: струнно-смічкової, дерев'яних та мідних духових інструментів, а також активне формування групи ударних інструментів. Принциповою відмінністю класичного оркестру від історичних попередників слід вважати стабілізацію складу виконавців, до формування парного складу оркестру. Поява класичного оркестру визначила статус диригента як одноосібного, звільненого від гри в оркестрі, творчого керівника усього процесу оркестрового виконавства. Відрізнялися і форми керування різними типами оркестрів. Так, спосіб керування концертними колективами із часів Бароко залишився практично незмінним – лише з тією різницею, що функції капельмейстера перебирає на себе зазвичай концертмейстер оркестру (перший скрипаль). У ці часи оперне виконавство характеризується все більшою ускладненістю музичної мови, що вимагала появи системи подвійного, а пізніше – потрійного диригування.

Новий стиль музичного мислення композиторів ХІХ ст. визначали естетико-художні завдання доби Романтизму, яка спрямувала два шляхи розвитку романтичного оркестру. Перший – прагнення до насичення оркестрової фактури, більш гучного звучання заради досягнення певних художніх завдань, що спричинило збільшення оркестрового складу (Р.Вагнер, Г.Малер, А.Брукнер, А.Скрябін). Другий – колористична спрямованість творчих пошуків (М. Равель, О. Респігі, М. Римський-Корсаков, А. Лядов, О. Глазунов та ін.). Використання в зазначений період у практиці оркестрового виконавства таких інструментів, як фортепіано, челеста, орган, визначило початок формування нової клавішної

групи, до якої традиційно відносять і арфу. Історичний період кінця XVIII – першої половини XIX ст., з одного боку, підсумував досягнення попередніх епох у розвитку оркестру та відповідних форм керування, а з іншого – висував щодо процесу сумісного виконавства нові вимоги, передусім художнього гатунку, закономірним наслідком чого стає поява фаху диригента у сучасному розумінні професії. Характерними ознаками нетрадиційного типу виконавця є нова форма керування оркестром та наявність і домінування художньої інтерпретації. Друга ознака принципово відрізняє диригента як творчу особистість від капельмейстера й інших керівників оркестрів та інструментальних колективів на історичному шляху розвитку професії.

Підкреслено, що застосування наприкінці XVIII – першій чверті XIX ст. диригентської палички було важливим кроком на шляху розвитку професії та давало чимало професійних і творчих переваг. До професійних слід віднести максимальну концентрацію уваги музикантів оркестру на інструменті диригента, рефлекторність реакції на безумовний, загально-значимий жест, точніший і зрозуміліший показ темпу і вступів, особливо під час виконання речитативу. У художньому плані завдяки диригентській паличці безшумно-повітряний спосіб керування творчим колективом забезпечував необмежені можливості щодо вирішення художньо-творчих завдань у реалізації композиторського задуму, а також обумовлював повноцінне, позбавлене штучних перешкод сприйняття твору.

Збагачення сучасного оркестру новими тембрами здійснювалося та здійснюється різними шляхами: модифікація традиційних і створення на їх базі «нових» інструментів з невідомим раніше забарвленням звука (басова флейта, малий та басовий гобої, басовий кларнет та ін.); розширення тембральної палітри за рахунок запозичення і використання інструментів з інших видів оркестрів, зокрема, джазового (різні види саксофонів, банджо, ударна установка тощо), оркестру народних інструментів (баян, бандура, домра тощо). Поява в партитурах композиторів XX ст. гобою д'амур, бассет-горна, віоли д'амур дозволяє констатувати тенденцію відродження забутого інструментарію часів барокового оркестру. Високий рівень науково-технічного прогресу минулого століття викликав до життя нові типи оркестру, зокрема, студійні, функціональне призначення яких вимагало запис музичних та музично-сценічних творів з метою трансляції на радіо і в телевізійній мережі.

Питання розміщення учасників оркестру на концертній естраді або в оркестровій ямі музичного театру займає важливе місце, оскільки спрямоване на вирішення цілого комплексу художніх, організаційних, акустичних, психологічних та інших завдань. Принципи логіки взаємозв'язку відпрацьовувалися та відшліфовувалися практикою виконавства протягом усього шляху історичного розвитку оркестру. Серед них найбільш важливими слід визначити: зовнішню організацію; функціональне об'єднання інструментів; тембральне поєднання;

збалансованість звучання. На сьогодні поруч з «європейським» та «американським» типами розміщення, які стали вже традиційними, існує третій – індивідуалізований вид, що є найдавнішим і широко використовується сучасними концертними й оперними колективами. Яскравим прикладом індивідуалізованого виду може бути розміщення музикантів симфонічного оркестру Національного академічного театру опери та балету України ім. Т. Шевченка.

**У підрозділі 2.3. – «Сучасний етап розвитку диригентської професії»** – аналізується досвід митців ХХ–ХХІ ст. Після періоду народження нового способу диригування (перша третина – 40-ві роки ХІХ ст.) почався етап його становлення та розвитку, який тривав із середини ХІХ до початку ХХ ст. Із 20-х років ХХ ст. й дотепер відбувається утвердження нового способу диригування, який остаточно набуває своєї сучасної форми.

Створення чималої кількості теоретичних праць (Г. Малер, М. Римський-Корсаков та ін.), у яких ретельно розглядаються конкретні питання диригування; критичне ставлення до виконавської творчості того чи іншого маестро (праці А. Лазера, С. Василенка); окреслення кола проблем переважно інтерпретаційно-стильових аспектів виконання (роботи Ф. фон Вейнгартнера та ін.) – свідчать про новий підхід та рівень теоретичного осмислення диригентської професії. Із другої половини ХІХ – початку ХХ ст. робляться перші спроби професійного виховання диригентів, формуються методичні засади, закладаються основи майбутньої навчально-освітньої системи.

Батьківщиною нового способу диригування справедливо вважають Німеччину. І якщо народження нового способу керування музичним колективом пов'язується з великими культурними осередками (Дрезден, Франкфурт-на-Майні, Берлін), то його становлення та розвиток відбувалися у містах і містечках Німеччини. У Німеччині найкращими представниками зазначеного етапу розвитку диригентського мистецтва вважають Х. Ріхтера, А. Нікіша, Ф. Мотля, К. Мука, Г. Малера, Ф. фон Вейнгартнера та Р. Штрауса, які своєю практичною діяльністю вдосконалювали технічно-професійні засоби диригування, розвивали його художню сторону. Зазначені процеси відбувались і в інших країнах – Франції, Англії, Австро-Угорщині, США. На особливу увагу в цьому контексті заслуговує виконавська диригентська творчість Ш. Ламурьо та Е. Колонна.

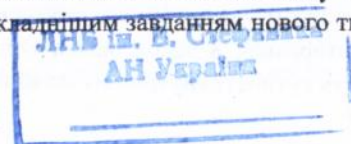
Росія другої половини ХІХ – початку ХХ ст. може пишатися сузір'ям видатних диригентів у сучасному розумінні професії – М. Балакірев, брати Рубініштейни, Е. Направник, П. Чайковський, В. Сафонов, М. Черепнін, С. Рахманінов, С. Кусевицький та ін. Серед цілої плеяди видатних маестро Росії цього періоду слід назвати й імена українських диригентів: В. Велінського, І. Альтани, Й. Прибика, І. Паліцина, Е. Купера, які яскравою професійною діяльністю не лише формували національну диригентську школу, а й гастрольними подорожами багатьма країнами світу здобували їй славу однієї із провідних.

Починаючи десь із 20-х років минулого століття й до сьогодні, сучасний спосіб диригування не лише проникає, а й міцно утверджується як домінуючий в усіх країнах європейського, азіатського, американського, австралійського й африканського континентів, де існує оперно-балетне та симфонічне виконавство. Про це свідчить розвиток національних диригентських шкіл, які у XX ст. подарували світові цілу плеяду видатних диригентів: А. Боулт, Г. Вуд, А. Коуте (Англія); Д. Мітропулос (Греція); А. Тосканіні, В. Ферреро (Італія); В. Менгельберг (Нідерланди); Г. Фігельберг (Польща); Дж. Джорджеску, Дж. Енеску (Румунія); Л. Бернстайн, Дж. Селл, Ю. Орманді, Л. Маазель (США); Я. Ференчик (Угорщина); В. Таліх (Чехія); Е. Ансерме (Швейцарія); Л. Матачич (Югославія); Я. Косаку, С. Озава (Японія) та ін. Країни-«засновниці» сучасного способу диригування протягом останнього століття справедливо можуть пишатися іменами Б. Вальтера, В. Фуртвенглера, О. Клемперера, О. Фріда, Л. Блеха (Німеччина); А. Цемлінські, Ф. Штідрі, Е. Клейбера, Г. Караяна (Австрія); П. Монтьо, Ш. Мюнша, А. Клюїгенса (Франція); М. Аносова, О. Мелік-Пашаєва, Б. Хайкіна, Г. Рождественського, Є. Светланова, Є. Мравінського (Росія) та ін.

На окрему увагу заслуговує українська школа оперно-симфонічного диригування, формування та народження якої відбувалося у 70-х роках XIX ст. Важливе місце вітчизняна школа диригування посіла завдяки високопрофесійній яскравій діяльності як видатних українських маестро, так і всесвітньо знамих митців, виконавська творчість яких була тісно пов'язана з Україною. Зазначимо імена В. Сука, Л. Штейнберга, А. Пазовського, В. Бердяєва, В. Дранишнікова, М. Малька, М. Колесси, Н. Рахліна, В. Пірадова, К. Сімеонова, В. Тольби, І. Зака, Я. Карасика, С. Турчака, О. Рябова, І. Лацанича та ін. Славні традиції старшого покоління українських маестро приблизно з другої половини минулого століття й дотепер продовжує та примножує плеяда видатних вітчизняних диригентів, серед яких Є. Дущенко, І. Блажков, Ф. Глушенко, В. Кожухар, В. Гнедаш, Р. Кофман, В. Здоренко.

**Третій розділ – «ПРОФЕСІЯ ДИРИГЕНТА ЯК ОБ'ЄКТ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОГО АНАЛІЗУ»** – складається із трьох підрозділів.

**У підрозділі 3.1. – «Початкові спроби осмислення диригентського мистецтва»** – зазначається, що теоретичне осмислення диригентської професії повністю відбиває історичний шлях її розвитку. Перші спроби у працях авторів XVIII ст. – І. Маттезона, І. Кванца К. Юнкера та ін. – з'явилися ще до народження нового способу диригування і характеризувалися певною «розчиненістю» диригентської проблематики в дослідженні загальнотеоретичних та музикознавчих проблем. Здебільшого, це було питання визначення темпу залежно від характеру музики, що стає чи не найскладнішим завданням нового типу музичного виконавця.



Принципово новий етап теоретичного обґрунтування диригентської професії в першій половині – середині XIX ст. визначений у працях Я. Г. Вебера, Л. Шпора, Ф. С. Гаснера, Г. Берліоза, Ф. Ліста, Р. Вагнера та ін. Ф. Гаснер у своїх дослідженнях звертається до внутрішніх проявів творчого процесу диригента, зокрема до його волі, що є чи не першою в історії теоретичного дослідження диригентського мистецтва спробою аналізу психологічних аспектів диригентської творчості. Теоретичне осмислення диригентської професії Г. Берліозом дозволило вперше в історії диригентського мистецтва спочатку визначити теоретично, а згодом ввести в ужиток оркестрової практики групові репетиції – неодмінну умову досягнення високої якості виконання музичного твору.

Динаміка розвитку художнього життя Західної Європи першої половини XIX ст. значною мірою пов'язана зі зміною світоглядних позицій, формуванням нових філософсько-естетичних поглядів. Романтичне світосприйняття, новий тип художнього мислення вимагали створення інших змістовно-художніх форм, які відповідали б «духові часу». У цей період в музичному мистецтві на перші позиції виходять питання професійного виконавства, його інтерпретаційних аспектів. Р. Вагнер, як і інші видатні виконавці його часу, у своїх статтях гостро ставив питання виконавської майстерності. Праці Р. Вагнера були першими спробами аналізу феномену диригентського мистецтва з позицій сучасного його розуміння. На особливу увагу заслуговують розробки Ф. Ліста, які пов'язані із наголосом на художньому аспекті виконання, спробами розгляду диригентського мистецтва з естетичних позицій та визнанні за диригентом безперечної ролі керівника творчого процесу.

Ця тенденція – виокремлення диригента в одноосібного творчого лідера процесу сумісного музикування, як і спроби теоретичного осмислення диригентської професії, – стали логічним результатом розвитку практичної сфери та значною мірою сприяли остаточному виокремленню диригентського мистецтва в самостійний вид музичного виконавства.

**У підрозділі 3. 2. – «Теоретичний дискурс практичної сфери другої половини XIX–XX століть»** – відзначається, що подальший розвиток диригентського мистецтва вимагав від музикознавців осмислення тих процесів, які відбувалися у виконавській практиці. Дослідженню зазначеного комплексу питань були присвячені окремі музикознавчі праці та теоретичні міркування видатних музикантів свого часу – Г. Малера, Ф. фон Вейнгартнера, Р. Штрауса, А. Лазера, М. Римського-Корсакова, С. Василенка та ін.

Думки згаданих авторів стосовно диригентського мистецтва стають наслідком їхньої багаторічної виконавської діяльності. Малера-теоретика більше приваблювали «надпитання» стосовно проблем художньої творчості, зокрема, композиторської, а також визначення специфіки музики як виду мистецтва, розкриття сутності внутрішніх конфліктів та протиріч митця, його місця в істо-

рії культури, значення для соціуму тощо. Саме ця частина теоретичної спадщини композитора-диригента постає не менш важливою, ніж програмне роз'яснення його творів, і є надзвичайно цікавою в контексті дослідження процесу диригентської творчості. Після аналізу праць Р. Штрауса стає доречним висновок, що на етапі утвердження нового способу диригування в науковому осмисленні диригентського мистецтва, крім вирішення суто професійних завдань поступово починають формуватися методологічні засади для дослідження безпосередньо творчості диригента і виокремлення її психологічних та естетичних аспектів.

Теоретична спадщина російських авторів (М. Римський-Корсаков, С. Василенко) у цей період є не лише значним здобутком національної виконавської школи, а й великим внеском у світову скарбницю музичної культури. Так, у теоретичному доробку М. Римського-Корсакова стає важливим вирішення питання пріоритетності традицій виконання чи особистого відчуття виконавця. Водночас у визначенні поняття «диригента нашого часу» автор намагається охопити всі можливі прояви диригентської діяльності, класифікувати їх за певними ознаками, поділивши на окремі типи.

Безцінний матеріал містять публікації, в яких диригенти-практики поряд із суто професійними питаннями досліджують специфіку творчої діяльності оперного або симфонічного диригента, особливості роботи з різними групами учасників творчого колективу (музикантами-інструменталістами, солістами-вокалістами, артистами хору, балету тощо), виходять на рівень осмислення й аналізу диригентського мистецтва з філософсько-естетичних позицій.

**У підрозділі 3. 3. – «Теоретичні здобутки української школи диригування»** – наголошено на особливому геополітичному положенні України. Самобутній шлях її історичного розвитку позначився на всіх сферах життя, у тому числі й розвитку художньої культури, та наочно простежується у формуванні і становленні окремих виконавських шкіл. Дослідження цих проблем у площині однієї з найбільш молодих галузей сучасного гуманітарного знання – регіоніки – може стати тим шляхом, завдяки якому вдасться більш ретельно відтворити цілісну картину розвитку диригентського мистецтва в Україні, включивши її в загальносвітовий культурний контекст.

Розвиток української школи оперно-симфонічного диригування в її теоретико-методологічній частині є доволі цікавим порівняно зі своїми західноєвропейськими та російськими аналогами. У мемуарній літературі вона певним чином «відстала» (що було цілком зрозуміло та виправдано в контексті розвитку професії) майже на ціле століття від західноєвропейської (переважно німецької) виконавської школи. З появою «професійно-ремісничих» напрацювань це відставання було надолужено. Дослідження ж психологічних особливостей, зокрема, процесу виховання майбутніх диригентів, українські автори здійсню-

вали практично одночасно із західними та східними колегами, а аналіз естетико-психологічних аспектів творчості диригента – навіть випереджаючи їх.

Серед теоретичних розробок українських дослідників із проблем оперно-симфонічного виконавства заслуговують на увагу праці І. Розумного, Н. Матушевич, М. Малька, М. Канерштейна, М. Колесси, Р. Кофмана, О. Полякова, В. Рожка, Л. Кияновської, П. Шеметова та ін. В українському мистецтвознавстві дослідження засад професійної майстерності диригента постає чи не найпотужнішим пластом диригентознавства і водночас міцним підґрунтям для практичної галузі цього виду мистецтва.

Практичні та педагогічні здобутки «патріарха» українського музичного мистецтва – М. Колесси є вершинним явищем національної культури. За визначенням В. Рожка, в даному випадку слід говорити про існування власної диригентської школи, яка поклала край аматорській практиці диригування, замінивши її професіоналізмом. Серед вихованців диригентського класу М. Колесси: С. Турчак, Ю. Луців, І. Гамкало, Є. Вахняк, Б. Антків, Я. Скибинський, В. Щесюк, А. Щур, Б. Швед, Я. Колесса та багато інших.

Робота диригента в оперному театрі, який у соціокультурному пострадянському просторі зазвичай є театром опери та балету, суттєво відрізняється від праці маестро із симфонічним чи хоровим колективом. Виявленню специфіки зазначеного ракурсу диригентської професії присвячені статті С. Турчака та К. Єременка.

Успіх виконання симфонічного або музично-сценічного твору крім професійних моментів визначається, здебільшого, вмінням диригента налагодити контакт із колективом та знайти найсприятливішу форму втілення власних художніх задумів. Тому виявлення психологічних та естетичних проблем у процесі диригентської творчості стає одним із актуальних напрямків дослідження, про що йдеться у працях Р. Кофмана та П. Шеметова.

**Четвертий розділ – «СПЕЦИФІКА ТРАНСФОРМАЦІЇ ЗАГАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ХУДОЖНЬОЇ ТВОРЧОСТІ У ПРОЦЕСІ ДИРИГУВАННЯ»** – складається із трьох підрозділів.

**У підрозділі 4.1. – «Типологія творчого процесу: композитор – музичний твір – диригент»** – аналізуються внутрішні механізми дії та зовнішні виміри диригентської майстерності з естетичного, психологічного, мистецтвознавчого і, власне, музикознавчого поглядів.

Художня творчість – це свідомо продуктивна діяльність людини, спрямована на створення нових естетичних цінностей – творів мистецтва, що мають суспільно-історичну значущість. Цим визначенням охоплюється весь процес діяльності людини над створенням витвору мистецтва. Аналіз проблем художньої творчості значною мірою пов'язаний із дослідженням специфіки творчого процесу, виокремленням певних етапів, які супроводжують творчу роботу мит-

ця. Значущість цього аспекту дослідження творчості підтверджують розробки М. Арнаудова, Г. Єрмаш, Л. Левчук, П. Якобсона. Продуктивною є позиція Л. Левчук щодо розгляду «прямого» та «опосередкованого» видів творчого процесу. Таке розчленування дозволяє розглядати літературу, живопис, музику, скульптуру як види мистецтва, де творчість митця має «прямий» характер, а творчість у театрі, кіно – «опосередкований». Ці види нерівнозначні і обумовлюють появу певних етичних проблем, зокрема, залежності актора від режисера, танцюриста від балетмейстера та ін.

Диригент є тією унікальною творчою особистістю, яка поєднує у собі, з одного боку, «опосередкований» вид творчості: і на рівні самостійного опрацювання, і під час репетиційного процесу із творчим колективом він старанно готує майбутнє виконання твору; з іншого – разом із представниками «прямого» виду бере безпосередню участь у процесі виконання музичного або музично-сценічного твору, навіть більше – найактивніше впливає як у творчому, так і у професійно-ремісничому плані на весь виконавський процес.

Якщо в інших, зокрема, зображальних видах мистецтва широковідомий ланцюжок «митець → художній твір» вбирає в себе дві складові та стає предиктом для її логічного завершення – «сприйняття», то відповідно в музиці сполучення «композитор → музичний твір» стає передумовою для такого компонента як «виявлення». Для втілення «новоствореного оригіналу» композиторові необхідний виконавець, який у процесі публічного виконання забезпечує «сприйняття» мистецького твору. У музиці традиційні етапи творчого процесу розширюються на декілька позицій: «композитор → музичний твір → виконавець → процес виконання» (звичайно, винятком із загальноновизнаної для музичного виду мистецтва схеми є випадок «композитор → виконавець»). У площині диригентської творчості вже визначений для музичного виду мистецтва ланцюжок мав би виглядати так: «композитор → музичний твір → диригент → процес виконання». Але метод прямої екстраполяції зазначеної схеми на всі види виконавської творчості у випадку з диригуванням не повністю виявляє всі складові цього виду виконавського мистецтва. Специфікою такого складного та неординарного явища, яким є диригування, передбачено виконання твору лише за допомогою музичного колективу. Типологія творчого процесу в контексті диригентського мистецтва виглядатиме так: «композитор → музичний твір → диригент → творчий колектив → процес колективного виконання». При цьому свідомо не об'єднуються позиції «диригент» та «музичний колектив» в єдиний структурний блок – «виконавець». Саме наявність цих двох компонентів відбиває специфіку акту творчості у досліджуваному виді виконавського мистецтва.

**У підрозділі 4.2. – «Диригентська творчість: загальні особливості та специфіка створення художнього образу»** – показано, що сучасний етап розвитку диригентського мистецтва відбувається в естетиці постмодернізму. Ди-

ригентського мистецтва початку третього тисячоліття найменше торкнулися постмодерністські тенденції, отже залишається актуальною творчість, що синтезує у собі все розмаїття вражень і уявлень митця, з її сутнісними «атрибутами» – предметом мистецтва у вигляді закінченого твору, де суттєвою є інтерпретаційна константа змісту в межах закритої, замкненої форми.

Створення і втілення художнього образу в диригентській професії відрізняється від аналогічного процесу інших фахових спрямувань музикантської діяльності (композитор, виконавець) та має свої специфічні властивості: масштабність, синтетичність, більшу абстрагованість, певну смислово конкретизацію. Найбільш наочно ці характеристики виявляються у процесі створення художнього образу диригентом музичного театру.

На прикладі аналізу моноопери «Ніжність» В. Губаренка доведено, що вирішення всього спектру професійно-виконавських завдань, до яких належать темпово-рубатні співвідношення, нюансово-кульмінаційний баланс, артикуляційно-темброві аспекти вокальної партії, звуко-колеристичні та штрихові моменти оркестрової тканини тощо, стає природним лише у контексті розкриття та втілення створеного задалегідь художнього образу. У творчості диригента цей образ є непорушним остовом майбутнього виконання, певною емоційно-сисловою концепцією, моделлю архітектонічної побудови і змістовно-художньої структури твору.

**У підрозділі 4.3. – «Структурні компоненти творчої роботи диригента у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору»** – на прикладі аналізу ритму, пластичності та комунікативності показано продуктивність та ефективність взаємодії естетики і мистецтвознавства при вирішенні конкретних професійних завдань диригування.

**У пункті 4.3.1. – «Універсальність ритму»** – розкрито ритм як найважливішу складову процесу керування музичним колективом. Українськими важливими у контексті осмислення проблем музичного виконавства, зокрема диригування, є дослідження конкретизованих проявів музичного ритму, а саме: форми його організації (метр) та швидкісних характеристик (темп). Зазначено, що не було жодного маестро, який у своїй практичній діяльності не акцентував би увагу на важливості ритму у процесі колективного виконавства.

Новим у дослідженні є, по-перше, виявлення комплексного характеру дії ритму (в тому числі і його модифікацій) безпосередньо у процесі керування музичним колективом; по-друге, з'ясування його ролі та значущості на всіх етапах творчості диригента. Інструментом реалізації ритмічної структури у процесі колективного музичного виконання є диригентський жест. Фактично, останній постає візуальною формою віртуальності музичного ритму, матеріалізація якого відбувається завдяки показу диригентом слабких та сильних долей такту, акцентно-сислових наголосів, загальної швидкості руху кожного окремого епі-

зоду поруч з агогічними зрушеннями мікрофраз тощо. Крім темпоральності, диригентський жест несе на собі інше ритмічне навантаження, а саме – метроритмічні характеристики, що визначаються мірою «опірної одиниці» загального руху виконуваного твору. Показ сильних та слабких долей такту, акцентуації постають тими метричними параметрами диригентського жесту, що формують та дозволяють вибудовувати об'єднуючу вертикаль, завдяки якій, уможливується весь процес колективного музичного виконавства. Через метроритмічні характеристики диригент виявляє алогічну мінливість музичної мови, відтворює безпосередній зв'язок метру з темповими модифікаціями, завдяки акцентуації визначає динамічне нюансування та, врешті-решт, вибудовує архітектонічний конструкт художнього твору. Безпосередній вплив завдяки ритмічним характеристикам на такі наріжні складові виконавського процесу як агогіка, темпоритмічні показники, динамічні нюанси, архітектонічна форма тощо, відкриває перед диригентом необмежені інтерпретаційні можливості, які постають основою творчого елементу музичного виконавства.

Ритм відіграє визначальну роль і на першому етапі діяльності маестро. Саме під час створення особистої внутрішньої моделі формуються основні інтерпретаційні параметри майбутнього виконання. Цей процес відбувається за рахунок відтворення в уяві диригента закодованого композитором у нотному тексті музичного матеріалу через постійне та активне використання ритмічних структур. У цьому випадку ритм постає незамінним компонентом відтворення гармонії між диригентом і композитором. Залучення ритму під час створення особистої внутрішньої моделі у процесі її реалізації з творчим колективом та подальшого сумісного донесення до реципієнта виявляє наскрізний характер його дії на всіх етапах процесу диригентської творчості.

У пункті 4.3.2. – «Пластичність» – розкрито «пластичність» як одне з найцікавіших та найменш досліджених естетико-мистецтвознавчих понять. Через складність та неоднозначність досліджуваного явища стає можливим плюралізм інтерпретацій залежно від сфери застосування – теоретичної чи практичної. Теоретична відповідає за існування поняття в науковому обігу, його наявність у категоріально-понятійній системі; практична безпосередньо пов'язана з реалізацією нагальних проблем художньої творчості. У контексті сучасних тенденцій панестетичного осягнення світу, «артизації» дійсності, послаблення позицій логічного суто філософський зріз дослідження набуває значного естетичного забарвлення.

Інтегрування пластичності в невичерпну кількість явищ постає онтологічною передумовою евристичної діяльності людини. Важливу роль це поняття відіграє у процесі створення, реалізації та сприйняття художнього образу. Перехід художнього образу із внутрішнього світу митця у зовнішній, його реалізація в матеріально-чуттєвих формах певних видів мистецтва є свідченням на-

родження художнього твору. Цей момент «перетікання» внутрішнього художнього образу в зовнішні форми прояву визначається, насамперед, пластичним станом. На кінцевому етапі сприйняття відтвореного художнього образу реципієнтом стає можливим лише за умови пластичного підходу останнього до твору мистецтва. Серед інших ракурсів з позицій науки про чуттєву сферу людину пластичне також можна вважати естетичною якістю твору мистецтва, яка певною мірою характеризує його художність: зовнішній прояв пластичного – завдяки виражальності – конкретизується у формотворчому принципі, а відповідно внутрішній рівень – через естетизацію – реалізується у принципі образотворення.

Обидва прояви є наріжними у творчості диригента, тісно пов'язані між собою: виражальне постає результатом безпосереднього прояву естетичного. У мистецтві диригування пластичне реалізує свої глибинні потенції на двох рівнях: рухи рук маестро, його жести або так звана «мануальна техніка» слугують яскравим проявом зовнішнього рівня, своєї черги, прояви зовнішньої пластичності постають результатом реалізації диригентом художнього образу виконуваного твору.

*Пункт 4.3.3. – «Комунікативність»* – пов'язана із головним завданням диригента на етапі реалізації особистої внутрішньої моделі: виявлення головних художніх характеристик та їх донесення до музикантів творчого колективу, що в цьому виді виконавського мистецтва є можливим лише за рахунок обміну інформацією на рівні комунікативного підходу.

На етапі реалізації та втілення створеної задалегідь особистої внутрішньої моделі процес комунікації диригента з музичним колективом відбувається за двома напрямками: «раціональним» – мовними засобами, та позасвідомим завдяки емоційному рівню спілкування, вольовому впливові, магнетизму тощо. Другий напрямок – найбільш складний для наукового аналізу – відіграє найважливішу роль передусім на етапі втілення особистої внутрішньої моделі у процесі диригентської творчості і визначає ті мікроскопічні параметри художнього, які роблять мистецтво мистецтвом.

Звернення диригента, що спрямоване до колег-музикантів (а інколи і до реципієнта) та через яке відбувається вербалізація особистих думок і почуттів маестро, у творчому процесі відіграє більш важливу роль, ніж це може здаватися на перший погляд. Його слово має бути доброзичливим і лагідним, шанобливим і коректним, нести у собі повагу до професіоналів, разом з якими створюються художні цінності, засвідчувати пошану до людей, які все своє життя присвятили служінню мистецтву. Такий ракурс дозволяє визначити, окрім психологічного, наявність та важливість морально-етичного аспекту процесу диригентської творчості.

**П'ятий розділ – «ЕСТЕТИКО-ПСИХОЛОГІЧНІ ФАКТОРИ ТВОРЧОСТІ ДИРИГЕНТА»** – складається із трьох підрозділів.

**У підрозділі 5.1. – «Мистецтво диригування: естетична цінність гармонії»** – показано, що в музикознавстві гармонія розглядається переважно як виразний засіб музичної мови, який виникає внаслідок поєднання тонів у співзвуччя та їх функціональних послідовностей в умовах ладо-тональної системи. В естетиці «гармонія» посідає місце однієї з головних категорій та визначається як співмірність змісту і форми естетичного об'єкта в його цілісності. Залучення змістовно-формальних показників обумовлює наявність двох вимірів досліджуваного явища, а саме: внутрішнього і зовнішнього, прихованого й очевидного, тісна взаємодія яких досить чітко простежується й у процесі диригентської творчості.

Диригент, відтворюючи гармонію виконуваного твору, має здійснити оптимальну відповідність окремого у складі цілого, підпорядкувати все різноманіття та безліч можливих інтерпретаційних варіантів, що закладені у закодованому авторському тексті, до єдино можливого та суб'єктивно виправданого. Саме це на першому етапі творчості визначає створення ідеальної внутрішньої моделі. На другому етапі злагоди у стосунках між колективом та його творчим керівником сприяє спрямованість маестро на реалізацію раніше визначеного художнього плану. Створенню гармонії між диригентом і творчим колективом у процесі публічного виступу сприяє налагодження маестро емоційно-смыслового потоку, завдяки якому стає можливим співмірність частин цілого, стрункність виконуваного твору. Досягнення гармонії важливе на всіх етапах процесу диригентської творчості та постає її головною естетичною цінністю.

**У підрозділі 5.2. – «Вольовий аспект: механізм втілення гармонії в творчості диригента»** – зосереджено увагу на вольовому факторі як найголовнішій складовій з усього комплексу диригентських здібностей. Завдяки зазначеному явищу відбувається організація психічної діяльності людини; вона стає здатною виконувати дії, які були раніше сплановані, а також спрямовувати їх у необхідному напрямку. Саморегуляція та самодетермінація суб'єктом власної діяльності, різноманітних психічних процесів відкриває перед ним можливості й виявляє в нього здатність досягати мету, яка була попередньо визначена. Воля спрямовує чи стримує дії людини залежно від завдань і вимог, які перед нею (людиною) поставлені чи які вона визначила особисто. У процесі регуляції власної діяльності людини відбувається вибір мотивів і мети, активізація спонукань до дії, організація психічних процесів, мобілізація фізичних і психологічних можливостей під час подолання труднощів на шляху до досягнення визначеної мети.

Воля виступає тим дійовим началом, завдяки якому відбувається організація творчої і психологічної діяльності маестро на першому етапі його еври-

тичної активності, а також регулювання всього процесу колективного музикування на подальших етапах. Цілеспрямована концентрація всіх внутрішніх сил диригента на вирішення головної мети, рішучість у впровадженні раніше визначених творчих задумів, мужність у відстоюванні художніх позицій та власних переконань, наполегливість у досягненні необхідних професійних і художніх результатів, самостійність у прийнятті рішень найширшого спектру спрямування (від творчих до адміністративних), витримка під час напружених ситуацій та «перевірки» маестро на професійну міцність (з боку виконавців), сміливість у «підкоренні» на кожній репетиції складного колективу, кістяк якого, як правило, складають високопрофесійні майстри своєї справи, творчі особистості – ці властивості стають необхідними якостями і невід’ємними складовими вольової активності творчого керівника на другому етапі його евристичної діяльності. Останній етап творчості диригента характеризує той факт, що вольова саморегуляція і самоконтроль здійснюються не лише на особистому внутрішньому рівні та в межах взаємодії з творчим колективом, а й поширюються на реципієнта.

У здійсненні вольових актів людини беруть участь інтелектуальні (мислення, свідомість та ін.), емоційні (уява, емоції та ін.) і психічні явища. Унікальність складної та багатогранної творчої діяльності диригента полягає в тому, що вольова регуляція маестро поєднує у собі на рівноправних засадах як інтелектуальні, так і афективні явища на кожному з етапів його евристичної активності.

**У підрозділі 5.3. – «Катарсис: морально-естетичний підтекст процесу диригентської творчості»** – аргументовано значущість катарсису для мистецтва диригування та процесу колективного музикування. Зазначений феномен слід визначити як могутній афективний стан, що відчуває людина під час (або/і після) сприйняття твору мистецтва будь-якої жанрової спрямованості: трагедійної, комедійної, епічної, драматичної, побутової та ін. Із позицій психологічної науки «катарсис» розглядається як сильне емоційне потрясіння, яке викликається не реальними життєвими подіями, а їх символічним відображенням (наприклад, творами мистецтва).

Глибоке емоційне переживання або афективне сприйняття мистецького твору постає наріжним для музики, яка, на думку багатьох мислителів, є мистецтвом афектів у чистому вигляді. Поступове виявлення маестро закладених автором афектів та їх постійна цілеспрямована дія на реципієнта викликають в останнього три головних катарсичних етапи, які визначаються як «проекція ситуації, що сприймається, на себе самого (1); спроба подолання цієї дистанції та співвіднесення себе з образом (2)» і «ототожнення себе з образом і відкриття за ним прообразу як основи їх зв'язку, як образ, що збагачений внутрішнім “Я” людини» (3).

Початковим етапом зазначеного феномену слід вважати створення (завдяки виявленню в музичному тексті афектів) емоційно напруженого стану – катарсичної ситуації, яка поступово перетворюється на катарсичний прорив; наявність останнього через тривалу дію психологічного «шлейфу» в уяві реципієнта забезпечує відчуття катарсичного очищення. У процесі виконання музично-сценічного твору «виконавець» є збірною фігурою, яка «вбирає» в себе диригента, оркестр, сценічний ансамбль та створює всі умови для виникнення і функціонування катарсису. Під впливом катарсису знаходяться всі учасники колективного музичного виконання, що дає нам вагомі підстави визначити так званий «тетралог» між диригентом, оркестром, сценічним ансамблем та реципієнтом під час музичної вистави у процесі катарсичного очищення.

Із проведеного аналізу стає очевидним, що катарсис виявляється складною багатогранною категорією, універсальність якої підтверджується наявністю естетичного, мистецтвознавчого, психологічного, етичного та інших аспектів. Диригент є центральною постаттю, яка за допомогою оркестру та сценічного ансамблю через власне інтерпретування композиторського музичного тексту створює всі умови та відтворює ситуацію для виникнення і функціонування катарсичного феномену як у виконавців, так і в реципієнта.

У **ВИСНОВКАХ** підсумовано здійснене в дисертації теоретичне узагальнення проблеми творчості диригента в контексті інтегративного підходу.

Здійснене дослідження дозволяє зробити такі висновки:

– Проведений аналіз дозволив систематизувати досвід вивчення природи художньої творчості від рубежу XIX–XX ст. і показати обмеженість теоретичних наслідків у практиці розгляду зазначеної проблеми засобами однієї гуманітарної науки. У контексті цього висновку дисертант підтримав тенденцію українських учених, які протягом кількох десятиліть нашаровують аргументи щодо доцільності міждисциплінарного підходу до широкого кола питань художньої творчості: визначення понять, виявлення специфіки відповідно до виду мистецтва, логіка творчого процесу, роль митця, види творчості та ін. Порівняльний аналіз понять – міждисциплінарний, міжнауковий, перехідний, пограничний – обумовив утвердження поняття «інтегративний» як найбільш смислового та відповідного меті дисертаційного дослідження.

– Розглянутий матеріал щодо концепції художньої творчості трансформований в аналіз диригентської творчості як специфічного виду творчої діяльності. Показано, що творча робота диригента, яка пов'язана із інтерпретацією композиторського задуму з необхідністю співпраці з творчими колективами виконавців та досягнення якісного паритету між диригентом і виконавцями, є настільки складним феноменом, що вивчення його природи вимагає застосування методів гуманітарних наук, зокрема, мистецтвознавства, естетики, психології, культурології, етики та ін.

– На основі визначення оркестру головним чинником виникнення диригентської професії запропоновано періодизацію історії розвитку симфонічного оркестру: 1) зародження та формування перших оркестрів (кінець XVI – середина XVII ст.); 2) бароковий оркестр (середина XVII – середина XVIII ст.); 3) класичний оркестр (середина XVIII – перша третина XIX ст.); 4) романтичний оркестр (перша третина XIX – 20-ті роки XX ст.); 5) сучасний симфонічний оркестр (20-ті роки XX ст. – й до сьогодні). Кожен із періодів відповідає певним етапам формування та становлення професії диригента в її сучасному розумінні. Більшість порушених у дисертації теоретичних проблем трансформовані через творчість конкретних диригентів та з урахуванням їх теоретичної, мемуарної та епістолярної спадщини. Особливий наголос зроблено на традиціях української диригентської школи.

– На ґрунті виокремлення диригентської творчості як предмету дисертаційного дослідження визначено етапи творчості диригента: перший етап – створення власної внутрішньої моделі виконуваного твору (самостійна робота); другий – реалізація власної внутрішньої моделі (репетиційний період із творчим колективом); третій – втілення власної внутрішньої моделі (процес сумісного публічного виконання).

– Аналіз диригентської творчості здійснено на підґрунті естетико-мистецтвознавчого розкриття специфіки художнього образу, створюваного диригентом, який крім загальноестетичних засад образу в мистецтві доповнюється такими якостями як масштабність, синтетичність, абстрагованість, смислова конкретизація та ін. У дисертації стверджується, що творча робота диригента у процесі реалізації художньо-стильових особливостей твору спирається на ритм, пластичність, комунікативність, які, як структурні компоненти творчої роботи диригента, набувають у виконавському мистецтві особливого значення.

– Теоретико-методологічне значення інтегративного підходу яскраво простежується при аргументації факторів творчості диригента, які об'єднують естетико-психологічні (гармонія, воля) та морально-естетичні (катарсис) аспекти. Показано, як органічно поєднується гармонія, воля, катарсис у практичній діяльності диригента. Професія диригента, виокремлена в дисертації як специфічний вид художньої творчості, безперечно, є явищем самобутнім і самодостатнім, але, водночас, може виявити чимало рис і ознак, які впливатимуть на подальше з'ясування феномену творчості.

#### **Основні положення дисертації викладено у публікаціях:**

1. *Макаренко Г. Г.* Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри. – Київ: Факт, 2005. – 328 с.
2. *Макаренко Г. Г.* Музика і філософія: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше. – Київ: Факт, 2004. – 152 с.

3. *Макаренко Г. Г.* Деякі аспекти роботи диригента над оперною партитурою // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Збірник наукових статей. – Вип. 18. – Кн. 7. Музичне виконавство. – Київ, 2001. – С. 232–240.

4. *Макаренко Г. Г.* Ріхард Вагнер: теоретик і практик диригентського мистецтва // Мистецтвознавство України: Збірник наукових статей. – Вип. 3. / Редкол.: А. Чебикін (голова) та ін. – Київ: СПІД Кравчук В. К., 2003. – С. 133–138.

5. *Макаренко Г. Г.* Творчі аспекти формування художнього образу в діяльності оперного диригента // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Збірник наукових статей. – Вип. 21. Музичний твір як творчий процес. – Київ, 2002. – С. 204–214.

6. *Макаренко Г. Г.* Вплив української музичної культури на розвиток диригентського мистецтва Росії XVII–XVIII ст. // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Сучасні проблеми методичного аспекту освіти та мистецтвознавства: Збірник наукових статей. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 202–210.

7. *Макаренко Г. Г.* Становлення нового способу диригування в західноєвропейській музичній культурі кінця XVIII – першій половині XIX століття // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Проблеми дидактичного забезпечення навчального процесу: Збірник наукових статей. – Київ: Науковий світ, 2001. – С. 230–237.

8. *Макаренко Г. Г.* Історичні етапи становлення та розвитку диригентської професії // Проблеми сучасного мистецтва і культури. Проблеми професійної педагогічної діяльності: Збірник наукових статей. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 175–183.

9. *Макаренко Г. Г.* Утвердження нового способу диригування: досвід «післявагнерівської п'ятірки» // Київське музикознавство: Збірник наукових статей. – Вип. 9. Культурологія та мистецтвознавство. – Київ, 2003. – С. 134–143.

10. *Макаренко Г. Г.* Слово як фактор естетико-психологічного впливу в творчості диригента // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського; Збірник наукових статей. – Вип. 28. Семантичні аспекти слова в музичному творі. – Київ, 2003. – С. 104–110.

11. *Макаренко Г. Г.* Становлення нового способу диригування в Росії: кінець XVIII – перша половина XIX століття // Теоретичні та практичні питання культурології: Збірник наукових статей. – Вип. XII. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 71–83.

12. *Макаренко Г. Г.* Етап утвердження нового способу диригування: російська модель // Теоретичні та практичні питання культурології: Збірник наукових статей. Вип. XIII. – Мелітополь: Сана, 2002. – С. 49–63.

13. *Макаренко Г. Г.* Практичний аспект нового способу диригування: європейська модель // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. – Вип. 24. – Київ: КНЛУ, 2003. – С. 202–205.

14. *Макаренко Г. Г.* Диригування як теоретико-практичний феномен: Рочіа другої половини ХІХ – початку ХХ століття // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. – Вип. 25. – Київ, Суми: НМАУ, МІПРО, 2003. – С. 27–31.

15. *Макаренко Г. Г.* Естетико-психологічні виміри диригентського мистецтва // Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. Нежданової: Збірник наукових статей. – Вип. 4. – Кн. 1. Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Друк, 2003. – С. 199–207.

16. *Макаренко Г. Г.* Генеза київської школи оперно-симфонічного диригування. // Київське музикознавство: Збірник наукових статей. – Вип. 11. Культурологія та мистецтвознавство – Київ, 2003. – С. 214–223.

17. *Макаренко Г. Г.* Київська школа оперно-симфонічного диригування: практичний вимір // Культура і сучасність: Альманах державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ. – 2003. – № 2. – С. 81–88.

18. *Макаренко Г. Г.* Формування та розвиток Київської оперно-симфонічної школи 20–90-х років ХХ століття як цілісної системи виховання–навчання виконавців // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Збірник наукових статей. – Вип. 40. – Кн. 10. Музичне виконавство. – Київ, 2004. – С. 214–222.

19. *Макаренко Г. Г.* Виховання оперно-симфонічного диригента: досвід останніх десятиліть // Вісник Львівської академії мистецтв: Збірник наукових статей. – Вип. 13. – Львів, 2002. – С. 50–62.

20. *Макаренко Г. Г.* Етапи історичного розвитку оркестру // Київське музикознавство: Збірник наукових статей. – Вип. 13. Культурологія та мистецтвознавство. – Київ, 2004. – С. 222–229.

21. *Макаренко Г. Г.* Сучасний етап розвитку оркестру // Культура і сучасність: Альманах державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ. – 2004. – № 1. – С. 72–77.

22. *Макаренко Г. Г.* До питання розміщення музикантів оркестру: генеза, історія, сучасність // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство: Збірник наукових статей. – № 1 (12). – Тернопіль, Київ, 2004. – С. 71–78.

23. *Макаренко Г. Г.* В. Губаренко: інтерпретаційна модель симфонічних творів «Concerto grosso» та «In modo romantico» // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Збірник наукових статей. – Вип. 32. – Кн. 4. Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади: – Київ, 2003. – С. 150–160.

24. *Макаренко Г. Г.* Історичний шлях розвитку оркестру // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство: Збірник наукових статей. – № 2 (11). – Тернопіль, Київ, 2003. – С. 31–35.

25. *Макаренко Г. Г.* Типологія творчого процесу диригента // Культура і сучасність: Альманах державної академії керівних кадрів культури і мистецтва № 2. – Київ, 2004. – С. 98–103.

26. *Макаренко Г. Г.* Диригування: досвід теоретичного осмислення професії // Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. – Вип. 33. – Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2004. – С. 85–108.

27. *Макаренко Г. Г.* Диригент як інтерпретатор (досвід опанування оперно-симфонічною партитурою) // Обрії комунікації та інтерпретації: Матеріали VIII Харківських міжнародних Сковородинівських читань. – Харків, 28–29 вересня 2001 р. – Харків, 2001. – С. 123–125.

**Макаренко Г. Г. Творчість диригента у контексті інтегративного підходу.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за фахом 17.00.01 – Теорія та історія культури. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури і туризму України. – Київ, 2006.

Дисертація присвячена аналізу проблем творчості диригента, максимального повне дослідження яких з урахуванням естетичних, мистецтвознавчих, культурологічних, психологічних, етичних та інших аспектів стає можливим із застосуванням інтегративного підходу, винайденого у теоретичних здобутках естетичної науки.

У дисертаційній роботі проаналізовано концептуальні праці із проблем художньої творчості за останнє століття, що дозволило відшукати методологічний інструментарій дослідження такого складного та багатогранного явища, яким постає евристична діяльність диригента музичного театру та симфонічного оркестру.

Значна увага приділена розгляду історичного шляху розвитку оркестру, який визнано головним чинником виникнення нового типу виконавця. Дослідження відповідних способів керування оркестром дозволило виявити етапи становлення професії диригента, більш ґрунтовно проаналізувати сучасний період її розвитку.

Виявлення професійно-ремісничих та творчих засад диригентського мистецтва обумовили осмислення великого масиву теоретичних напрацювань у галузі диригентознавства від початкових спроб у контексті вирішення загальномузикознавчих проблем до найсучасніших наукових досліджень. Особлива ува-

га приділена розгляду професійних здобутків української школи диригування із залученням теоретичних праць авторів з усіх регіонів України.

У дисертаційному дослідженні проблема творчості диригента аналізується через трансформацію загальних особливостей художньої творчості у процес диригування, з оперттям на типологію та етапи творчого процесу, специфіку створення художнього образу, головні структурні компоненти. Широке залучення до аналізу проблеми цілої низки наук гуманітарного комплексу, що стає можливим завдяки використанню інтегративного підходу, дозволяє дослідити естетико-мистецтвознавчі, морально-естетичні, естетико-психологічні та інші фактори процесу диригентської творчості.

**Ключові слова:** художня творчість, інтегративний підхід, творчість диригента, оркестр, диригування, творчий процес, ритм, пластичність, гармонія, воля, катарсис.

**Макаренко Г. Г. Творчество дирижёра в контексте интегративного подхода. – Рукопись.**

Диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.01. – Теория и история культуры. – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Министерство культуры и туризма Украины. – Киев, 2006.

Диссертация посвящена анализу проблем творчества дирижёра, максимально полное исследование которых с учётом эстетических, искусствоведческих, культурологических, психологических, этических и других аспектов становится возможным благодаря применению интегративного подхода. Использование основополагающих принципов интегративности стало возможным благодаря осмыслению фундаментальных достижений эстетической науки, которая, выступая метатеорией художественного творчества, аккумулировала в себе теоретические поиски учёных разных областей научного знания.

Этим обусловлен анализ концептуальных теорий по проблеме художественного творчества на протяжении последнего столетия, что позволило, объединив в единое целое все частные подходы, найти методологический инструмент исследования и, в частности, такого сложного, неординарного и многогранного явления, каким выступает творчество дирижёра музыкального театра и симфонического оркестра.

Значительное внимание уделяется осмыслению исторического пути развития оркестра, который признан главным фактором возникновения нового типа исполнителя. Исследование эволюции оркестрового инструментария, определённых способов композиторского мышления в разные исторические эпохи способствовало выявлению неразрывной связи с искусством дирижирования и раскрытию непосредственного влияния на возникновение конкретных форм

управления оркестром. Анализ соответствующих способов управления музыкальным коллективом позволил определить этапы становления профессии дирижёра, более основательно рассмотреть современный период её развития.

Раскрытие профессионально-ремесленных и творческих принципов дирижёрского искусства обусловили осмысление большого массива теоретических наработок в области дирижёрствования от начальных попыток, осуществлённых в контексте решения общемузыкальных проблем, до современных научных исследований. Особое внимание уделяется рассмотрению профессиональных достижений украинской школы дирижирования с использованием теоретических работ авторов всех регионов Украины.

В диссертационном исследовании проблема творчества дирижёра анализируется путём трансформации общих особенностей художественного творчества в процесс дирижирования с опорой на типологию и этапы творческого процесса, специфику создания художественного образа. Проведенный на страницах диссертационной работы музыковедческий анализ монооперы украинского композитора В. Губаренко «Нежность» (по новелле «Письма любви» А. Барбюса) с выявлением темпово-рубатных соотношений, нюансово-кульминационного баланса, артикуляционно-тембровых аспектов вокальной партии, звуко-колористических и штриховых моментов оркестровой ткани и др. становится наглядным примером создания и дальнейшего воплощения художественного образа в процессе дирижёрского творчества.

Среди основных структурных компонентов творческой работы дирижёра в период реализации художественно-стилевых особенностей музыкального либо музыкально-сценического произведения значительное внимание уделено исследованию таких явлений как ритм, пластичность, коммуникативность. Широкое использование в процессе анализа диссертационной проблематики целого ряда наук гуманитарной сферы, что стало возможным благодаря интегративному подходу, позволило исследовать эстетико-искусствоведческие, морально-эстетические, эстетико-психологические и другие факторы процесса дирижёрского творчества. Важным научным результатом таких «путешествий на территорию смежных наук» стало признание гармонии основной эстетической ценностью процесса дирижёрского творчества, воли – действенным механизмом воплощения гармонии, катарсиса – главной целью всего действия музыкально-коллективного исполнительства.

Ключевые слова: художественное творчество, интегративный подход, творчество дирижёра, оркестр, дирижирование, творческий процесс, ритм, пластичность, гармония, воля, катарсис.

***Makarenko G. G. Conductor's creation at the context of integral approach.*** – Manuscript.

Thesis for receiving a scientific grade doctor of fine arts by speciality 17.00.01 – Theory and history of culture. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Tourism. – Kyiv, 2006.

Thesis is dedicated to analyses of conductor's creations problems, maximum full research of which needs taking into account aesthetic, fine art, cultural, psychological, ethics and other aspects is possible with application of integral approach explored at theoretical achievements of aesthetical science. Thesis analyses conceptual runs concerning problems of artistic creativity during the last century, that helped to found methodological instruments of research for such complicated and complex phenomenon as a conductor's of music theatre and symphony orchestra heuristic activity. Substantial role is given to study of orchestra development history, which was determined as a main factor of new performer type appearance. Research of orchestra conducting ways made it possible to determinate stages of conductor's profession formation, and to analyze deeply modern period of its development.

Revelation of professional-craft and creative grounds of conductor's art stipulated comprehension of a big number of theoretical runs in sphere of conducting from initial attempts in solution of common musical problems to modern scientific researches. Special attention is given to professional achievements of Ukrainian conducting school given theoretical works of authors around Ukraine.

In thesis research the problem of conductor's creation is analyzed through transformation of common features of artistic peculiarities into process of conducting, grounding on typology and stages of creative process, specifics of created artistic images, main structural components. Involvement of humanitarian sciences to analysis of the problem that is possible due to integral approach, allows to research aesthetic-artistic, moral-aesthetics, aesthetic-psychological and other factors of the process of conductor's creation.

**Key words:** artistic creation, integral approach, conductor's creation, orchestra, conducting, artistic process, rhythm, plasticity, harmony, will, catharsis.





Підписано до друку 12.05. 2006 р. Формат 60x84/16

Ум. друк. арк. 1.7. Обл.-вид. арк. 1,7.

Тираж 100 прим. Зам № 89.

**«АВТОРЕФЕРАТ»**

Свідоцтво ДК № 18536 від 03.12.2001 р.

01034, м. Київ, пров. Георгіївський, 2, оф. 27

Тел.: (044) 578-0414, 284-7127

452917

*Ав.*

**АВ 68.075**

*Мист.*

2007

**МИСТ**