

УДК 101.8:78:82.6

*О.Г. Стахевич, Сумський державний
педагогічний університет імені А.С. Макаренка*

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНІ АСПЕКТИ КАТЕГОРІЇ ТВОРЧОСТІ У МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

Розглянуто проблему творчості на прикладі диригентського мистецтва в історичному і теоретичному аспектах.

Теорія музичного виконавства і зокрема окремих його галузей на сьогодні в повній мірі не створена. Такий висновок існує в музикознавстві й дотепер, незважаючи на високий рівень музичної практики, видатні імена співаків, інструменталістів, знамениті колективи (ансамблі, камерні й симфонічні оркестри, оперні театри тощо). З іншого боку – теоретичних праць з цієї проблеми зовсім не бракує. Очевидно, що теорія виконавства повинна бути комплексною: поєднувати питання музичного впливу і сприйняття музики з блискучою виконавською технологією (гри на інструменті, сольного співу, ансамблевої чи оркестрової гри) та відбивати традиції культури, філософсько-естетичну думку епохи.

Виконавська теорія перевіряється сценічною практикою – публічний виступ є основною формою удосконалення технічної майстерності, артистичних якостей. Процес втілення виконавської теорії в життя через публічні виступи, концертно-виконавську діяльність музиканта у часово-просторовому вимірі відбиває поняття “творчість”, художня довершеність якого визначається цінностями культури, глибиною, вагомістю філософсько-естетичної думки, життєвим досвідом митця. На цьому рівні виникають суттєві питання співвідношення мистецтва і науки, художнього і наукового мислення, категорійного апарату і методології дослідження тощо. Так, у підручнику “Естетика” автори наголошують: “Проблема художньої творчості має складну історію, що відповідним чином вплинуло на теоретичний рівень її осмислення... Це можна пояснити тим, що фактично її дослідження розпочалося тільки з другої половини ХХ ст.” [8, 226]. У подальшому автори підручника приділяють увагу проблемі художньої творчості у контексті міжнаукового підходу [8, 238-251].

З історії музичного мистецтва добре відома проблема “композиція-виконавство”, де пріоритетним вважалося саме виконавство. У 1850 році Р. Вагнер писав Ф. Лісту: “В сущности говоря, только исполнитель является настоящим художником. Все наше поэтическое творчество, вся композиторская работа наша – это только некоторое “хочу”, а не “могу”: лишь исполнение дает это “могу”, дает – искусство” [5, 22]. Така ситуація можлива тільки в музиці зважаючи на особливості її існування як виду мистецтва на відміну від живопису чи літератури.

Окреслені суттєві питання виконавської творчості постали й перед автором дослідження “Творчість диригента в контексті інтегративного підходу” Г.Г. Макаренком [10]. Тема висвітлює всю складність проблематики як в історико-теоретичному, так і в науково-методологічному аспектах найповажнішої у сучасній культурі професії. Автор акцентує увагу на філософсько-естетичному обґрунтуванні творчості диригента, через що розширюється теоретична і методологічна база дослідження, виникає необхідність у застосуванні інтегративного підходу для вирішення поставлених завдань з метою осмислити феномен оркестрово-оперного виконавства. Цей напрям видається перспективним, актуальним у руслі новітніх досліджень сучасного вітчизняного музикознавства.

Необхідність дослідження теми “творчості” і недостатній науковий рівень вивченості проблеми виявляється через переважання публіцистики про діяльність видатних диригентів та мемуарної літератури з роздумами і узагальненням власного творчого досвіду. Історичний принцип дослідження подається як історіографія розвитку диригентського мистецтва в зв’язку з еволюцією музичного інструментарію, типології оркестру та оркестрового мислення композиторів. Ансамблева природа і розширення різноманітних груп інструментарію в колективному оркестровому та оперному виконавстві в ХІХ ст. спричинили появу постаті диригента, який виявляє звучання за силою, щільністю вертикалі та голосоведіння по горизонталі. Мистецтвознавчий та естетико-психологічний аспекти творчості диригента досліджуються в окремих трьох розділах.

Через відсутність стрункої концепції виконавства професія диригента розвивалася емпіричним шляхом – методом накопичення досвіду, формування традицій, форм і змісту діяльності. Аналіз основоположних праць і виявлення змістового навантаження диригентської діяльності збігається з емпіричними висновками сучасних диригентів щодо технології диригування (реміснична сфера), інтерпретації творів, налагодження оркестрового балансу та манери оркестрової гри (“спів”, за Вагнером; “поющий оркестр” у А. Пазовського [11; 145]) як найвагомшого якісного компоненту звучання оркестру. Саме такий підхід спостерігається в працях Е. Лайнсдорфа [7], К. Кондрашина [6], Л. Гінзбурга [4], Е. Ансерме, Л. Бернштейна та інших.

Категорія змісту творчості диригента у цьому разі предстала вагоміше категорії форми – історично відбувався пошук і усвідомлення основних компонентів, смислу професії. Лише у Г. фон Караяна можна відзначити свідомий потяг до категорії форми протягом творчого життя: “Речь уже шла не о прочтении партитуры, а о руководстве исполнением оркестрового или вокально-симфонического произведения” [2; 10]. У К. Кондрашина – це “исполнительский процесс в концерте: единство произведения” [6; 7].

Диспропорція категорійної пари форми та змісту визначила два напрями музичного виконавства, пов’язаних з традицією та новацією. Збереження традицій передбачає науково-культурологічний підхід (Е. Лайнсдорф) – через вивчення музичної культури епохи відтворити авторське, автентичне епосі виконання твору. Новації ж передбачають експеримент, пошук

незвичного виконання твору зважаючи на цінності сучасної доби (Г. фон Караян, режисерське “осучаснення” опери “Борис Годунов” М. Мусоргського у Віденській опері під орудою К. Аббадо як певний виконавський напрям театру – Австрія, режисерська творчість В. Фельзенштейна – Німеччина, Дж. Стреллера – Італія).

У праці Г.Г. Макаренка важливого значення надається обґрунтуванню інтегративного підходу та категорійного апарату дослідження. Поняття “творчість” централізується і дозволяє авторові розкрити специфіку її прояву в конкретній мистецькій професії. Філософсько-естетична концепція творчості, зокрема вітчизняних науковців, проектується на діяльність диригента-симфоніста як така, що “спрямована на розкриття композиторського задуму, створення власного художнього образу та його реалізацію із творчим колективом” [10, 15].

Філософсько-естетична сутність поняття “творчість” визначається подібно до понять “рух”, “діяльність”, зважаючи на науково-естетичну думку: “У загальнотеоретичному плані творчість інтерпретується як діяльність, що породжує щось якісно нове, чого ніколи раніше не було” [9, 121-122]. При поєднанні цих понять “творчість” розглядається з позиції категорії змісту, а “рух”, “діяльність” – з позиції категорії форми. Тому в категорійній парі “форма-зміст” науковий погляд передбачає: “творчість” є суть, зміст, а “діяльність” та її різні типи – форма творчості.

Такий підхід досить традиційний і збігається з розумінням проблеми видатними диригентами світу, що визначають технологічну, інтерпретаційну, концертну роботу як основний зміст професійної діяльності. Виникає науковий парадокс: поняття “діяльність” досліджуване на різних рівнях (педагогічному, психологічному, мистецькому), а поняття “творчість” не піддається однозначному визначенню в категорійному статусі, на що наголошує автор праці та інші науковці [10, 30-33]. Тому відомий російський вчений Ю. Борев пише так: “Творчество – это процесс воплощения замысла в знаковую систему и вырастающую на ее основе систему образов, процесс объективации художественной мысли в художественном тексте, процесс отчуждения замысла от писателя и передачи его через произведение читателю, зрителю, слушателю” [3, 177]. Цей тип визначення можна продовжувати також в інших аспектах та ракурсах вивчення, зважаючи на міжнауковий контекст підходу.

В своєму іншому аспекті поняття “творча діяльність диригента” постає як вияв творчості як універсальної форми різних типів діяльності (художньої, наукової, фізичної, розумової), а “діяльність” та її різновиди – як зміст, суть, смисл процесу розвитку мистецького чи іншого явища. Якісні показники категорійної пари “форма-зміст” відбивають поєднання “статична форма – динамічна процесуальність змісту”. Звідси якісні ознаки поняття “творча діяльність” передбачають “творчість” як статичну, універсальну й абстрактну форму, що наповнюється конкретним і динамічно-процесуальним змістом того чи іншого типу діяльності за професією.

“Творчість диригента” виявляється за змістом його діяльності – динамічним процесом “розкриття композиторського задуму, створення власного художнього образу...”, що конкретизується у певній емоційно-психологічній і мисленевій формі і в певному соціальному просторі (художня творчість, наукова творчість, народна творчість). Ця емоційно-психологічна і мисленнева форма і визначає діяльність диригента як творчу. Отож, “творчість диригента” – це емоційно-психологічна і мисленнева форма “розкриття композиторського задуму, створення власного художнього образу...”. Не заперечуючи авторові Г.Г.Макаренку, зроблено спробу визначити поняття “творчість диригента” через категорійну пару “форма-зміст”, яка даремно не задіяна в його праці і могла б конкретизувати філософсько-естетичне навантаження творчості диригента оперного чи симфоніста.

Розкрити творчий потенціал у процесі диригентської діяльності означає досягти довершеної емоційно-психологічної і мисленневої форми інтерпретації оркестрових чи вокально-симфонічних творів (сучасної експериментальної, або автентичної до епохи і стилю автора) та балансу оркестрового звучання.

Людина народжується з потенціалом творчості на рівні безумовних рефлексів, а протягом життя виявляє такий тип діяльності, який реалізовує творчі безумовні рефлекси в практиці, випрацьовуючи умовні за змістом діяльності рефлекси, що потребують певного мислення та тренування для досягнення високої продуктивності. Якщо в цих взаємозв'язках щось порушується, “творча діяльність” унеможлиблюється. Так, тваринний світ можна визначити як світ, де відсутня творчість на рівні безумовних, вроджених рефлексів. Іншими словами, категорія “творчість” є “образом і подобою” Творця, Божественного Начала, надається людині від природи як емоційно-психологічна та мисленнева форма життя, яка виявляється, реалізується у процесі формування досвіду за змістом обраної діяльності в певному соціальному середовищі.

Процес формування змісту і осмислення творчості диригента в історичному аспекті підтверджує таку позицію щодо “творчої діяльності”, хоч і в іншому ракурсі: предмет аналізу – праці і наукова думка авторів XVIII-XX ст. з мистецтва диригування. Однією з головних в історії диригентського мистецтва протягом трьох століть виокремлюється проблема темпу, музичного руху та “творчого, емоційно-чуттєвого стану, (характеру)”, яка відбиває діалектичне співвідношення: “творчий, емоційно-чуттєвий стан” є формою музичного руху в певному темпі динамічного розгортання музики за змістом. Для Г.Г.Макаренка це “співвідношення двох суттєвих начал музики – раціонального та ірраціонального” [10, 122]. Тобто “творчий стан” є статичним у часі щодо динаміки музичного розгортання твору в діалектичній єдності протилежностей. Аналізуючи мистецьку позицію Юнкера, дослідник “визначає музику як творчу, динамічну субстанцію” [10, 126]. На прикладі Юнкера, який “уперше пов’язав капельмейстерський спосіб керування музичним колективом із чуттєво-емоційним зрізом творчого

процесу” [10, 127], розкривається діалектика розвитку диригентського мистецтва.

Аналіз праць Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста розкриває нові аспекти творчості диригента як культурологічного феномена. Так, Р. Штраус виводить диригента у соціокультурний простір через тріаду “диригент-творчий колектив-слухач” [10, 139]. Пошукова виконавська практика і розробка теорії емпіричним шляхом стають основою розвитку диригентського мистецтва, високого рівня майстерності та досягнення блискучих результатів. Обґрунтування філософсько-естетичного ракурсу проблеми здійснив А. Лазер (Сучасний диригент, 1904 рік), поставивши диригентське мистецтво в залежність від розробки категорійного апарату – категорія “художнього” невід’ємна від поняття “індивідуальність”: “Саме проявом художнього начала постає індивідуальність митця” [10, 147].

Основний зміст диригентської творчості – фактор інтерпретації, що залежить від об’єктивних (твір, індивідуальність композитора, епоха створення) та суб’єктивних чинників (часово-просторовий процес звучання твору, індивідуальність диригента). Г.Г. Макаренко акцентує поняття “діяльність”, яке за П.К. Енгельмейєромі (праця 1916 року), практично ототожнюється з поняттям “творчість” (“будь-яка творчість є діяльність” [10, 184]) без з’ясування діалектики “форма-зміст”, що більше відповідає стану розробки цих понять у 1916 році.

Очевидно, що “творчість” – це емоційно-психологічна та мисленнева форма процесуально-активного типу за змістом діяльності. За умови яскраво вираженого цього діалектичного співвідношення стає можливим створення “чогось нового” в технічній науці, досягнення талановитих мистецьких результатів, зрозумілим поняття “катарсису” у виконавстві. Проблема розмежування цих категорій при їх нерозривній єдності потребує подальшого вивчення щодо визначення поняття “творчість диригента” та плінного виконавського мистецтва, зважаючи на те, що носієм творчості є індивідуальність людини з її внутрішнім світом та життєвим досвідом.

У теорії П.К. Енгельмейєра таким носієм визнається “суб’єкт творчості” як “творча особистість”, що здатна “концепіювати всередині себе задуми і потім їх здійснювати на ділі” [10, 186]. Спираючись на тріаду П.К. Енгельмейєра (суб’єкт творчості, об’єкт творчості, процес творчості), Г.Г. Макаренко визначає предмет мистецтва диригування: 1) диригент, творчий колектив; 2) музичний, музично-сценічний твір; 3) створення внутрішнього художнього образу та його реалізація у публічному виконанні. Останній пункт збігається з концепцією творчого процесу від замислу до його реалізації болгарського вченого М. Арнаудова зі психології літературної творчості [1]. Питання інтуїції завершує характеристику суб’єкта творчості на цьому етапі. Згадаємо ще раз біблійне: людина є образом і подобою Творця. Тому інтуїція є непізнаним Божественним Началом в людині, яке можна назвати творчим від Бога, дароване до народження і яке, використовуючи у своєму житті, людина повинна наповнювати змістом своєї діяльності за професією та покликанням.

Отож проблема психології творчості потребує не тільки діалектичного підходу і розуміння щодо вивчення художніх результатів творчого процесу.

Опора на теоретичні положення видатних українських науковців А.І. Мухи та Л.Т. Левчук дозволяє дослідникові розвивати власну концепцію творчості диригента. Два види творчості “прямий та опосередкований”, за Л.Т. Левчук та О.І. Онищенко [9, 123], визначають типи діяльності за змістом, якими наповнюється форма творчості. Виконавство співвідноситься з опосередкованим її видом. Разом з тим суб’єкт творчості уособлює в собі і творця, і інтерпретатора. Власне розмежування видів творчості є досить умовним – Г. Берліоз, Р. Вагнер, Г. Малер, Р. Штраус у своїй творчості поєднували два типи музичної діяльності: композиторської (прямий вид творчості) і виконавський (опосередкований). І тут “творчість” виступає як універсальна абстрактна форма двох типів діяльності – прямої та опосередкованої. А як розмежувати “творчість” у разі, коли автор є виконавцем власного твору (Вагнер, Малер)? Відповідь – зважаючи на ознаки творчого процесу творця і виконавця. Однак різниця все-таки вбачається у формі творчості, зважаючи на процесуальні закономірності композиторської і виконавської за змістом діяльності: процесу створення і процесу відтворення. Суб’єкт творчості (виконавець) не може мати повної “свободи і незалежності від художньо-виробничого чи просто виробничого процесу” [10, 193], оскільки процес відтворення твору повинен бути “запланованим” у творі у процесі композиторської діяльності – без нього твір не може існувати як мистецьке явище. Інша справа, коли композитор обмежується процесом створення, а виконавець – процесом відтворення.

Проблема міститься в синкретичній і синтетичній природі творчості: синкретична передбачає автора-виконавця, а синтетична – чітке розмежування діяльнісного процесу за змістом (композиція або виконавство). Інколи успіх та довготривале життя твору більше залежить від множинності інтерпретацій та редакцій, ніж від авторського оригіналу (опери Доніцетті, Верді, Мусоргського). У XIX ст. цей напрям характеризувався у виконавстві появою парафраз, імпровізацій, обробок, аранжувань тощо, які відображають перебудову “виробничого процесу” – елементи вільної композиції виконавців. У музичному мистецтві відомі поєднання Бах-Бузоні, Ліст-Бузоні, Рахманінов-Горовіц, Чайковський-Плетньов тощо.

Спостерігається і взаємозалежність “виконавець-композитор” у суб’єкті творчості (прямого чи опосередкованого) через дію механізму “експеримент – автентичність” інтерпретації. Ось тут виникає питання “такого особливого психофізичного стану, як натхнення”, що властиве “для представників усіх видів творчості, і не лише художньої” [10, 197]. Чи не є цей стан саме тією формою творчості, коли “людина відчуває найвище піднесення” і який “спричиняє максимальну продуктивність евристичної діяльності” [Там само]? За думкою П.І. Чайковського, натхненна форма творчості є рідкісною.

Питанням музичного мислення обґрунтовується творчий процес диригента – етапи розшифровки тексту та відтворення моделі твору, її

реалізації з творчим колективом, публічного виконання [10, 209-211]. Всебічний аналіз теоретичних праць провідних учених за проблемою “творчої діяльності” та його проєкція на власну концепцію творчості диригента виявляє новий аспект сутнісних характеристик художнього образу, змістовної структури і форми твору [10, 215]. Поняттями “уява, асоціації, емоційно-сміслові навантаження, художнє мислення” обґрунтовується процес створення художнього образу як цілісної системи за суб’єктивними законами [10, 219-220]. Матеріалізація образу відбиває філософсько-естетичну позицію автора, трактується як творчий процес побудови нових художньо-естетичних цінностей.

Моноопера “Ніжність” В. Губаренка за А. Барбюсом стає прикладом формування виконавського плану через ототожнення “тема-образ” як символу певного “емоційно-психологічного” стану. Інтерпретацію “теми-образу” дисертант співвідносить з їх драматургічними змінами: “Емоційні стани героїні на межі руйнування психіки” [10, 229] – французький екзистенціалізм в українській опері. Цей тип емоційно-психологічної драматургії як основа інтерпретації передбачає розробку структурних компонентів творчої роботи диригента – “темпоритму”, пластичності як формотворчої сфери інтерпретації, за умови створення духовного, емоційно-сміслового потоку [10; 258, 261]. До визначення естетичного фактора творчості диригента залучаються категорії “довершеного”, “краси”, “гармонії”. Важлива і думка про “свідомий контроль особистості над власним емоційним станом або мотивами”, що є підґрунтям вольової регуляції диригента [10, 295]. Вольовий компонент вбачається визначальним у взаємозв’язку форми і змісту, рушійною силою диригентської творчості та наполегливого досягнення виконавського результату, катарсису.

Дія виконавського катарсису також відповідає діалектичному взаємозв’язку пари: катарсична ситуація як емоційно-напружений стан є передумовою, творчою формою для катарсичного прориву (інтерпретації твору в часово-просторовому вимірі) – “вибух могутнього психофізичного заряду” [10, 311] та катарсичне очищення як наслідок вдало виконаного твору в емоційно-психологічній площині – звільнення від “кульмінації емоційно напруженого стану катарсичної ситуації. Отож, щоб досягти виконавського катарсису необхідно з самого початку перебувати у формі творчої напруги – емоційно-психологічному, мисленнєвому стані, статика якого динамізується і досягає кульмінації в наступному стані катарсичного прориву – процесі виконання твору. Отже, “творча діяльність” – це процес індивідуалізованого і суб’єктивного відтворення об’єктивної картини світу засобами конкретного виду мистецтва залежно від рівня розвитку інтелектуальних, духовних і художніх здібностей людини, зважаючи на інтеграцію наукового та позанаукового знання.

Література

1. Арнаудов М. Психология литературного творчества. – М., 1970. – 572 с.
2. Белза И. Мастер из Зальцбурга // Робинсон П. Караян. – М.: Прогресс, 1981. – 168 с.

3. Борев Ю. Эстетика. – Изд. 4, доп. – М.: Изд. Полит. Лит., 1988. – 496 с.
4. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. – М.: Муз., 1975. – 631 с.
5. Вагнер Р. Письма. Дневники. Обращение к друзьям. – М., 1911. – 553 с.
6. Кондрашин К. Мир дирижера. – Л.: Муз., 1976. – 192 с.
7. Лайнсдорф Е. В защиту композитора. – М.: Муз., 1988. – 304 с.
8. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Онищенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Эстетика. – вид. 2-ге, доп. і перер. – К.: Вища школа, 2005. – 432 с.
9. Левчук Л. Т., Онищенко О. І. Основы эстетики: Навч. посібник. – 2-ге вид., стереотипне. – К.: Вища школа. – 2006. – 272 с.
10. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: Дисс... доктора искусствоведения: 17.00.01 – теорія та історія культури. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 378 с.
11. Пазовский А. Записки дирижера. – М.: Муз., 1966. – 562 с.

Summary

A. Stakhevich. The Aesthetical and Philosophical aspects of category of Creation of the Music Carrying out Art.

The problem of creativity on an example of conductor's art in historical and theoretical aspects is considered.

Рукопис надіслано до редакції 17.12.2007.