

показано еволюцію професійної майстерності у цій сфері; зокрема, зроблено акцент на періоді керування колективом як найбільш продуктивному в його кар'єрі. На основі спогадів М. Литвиненка і колишніх співаків означено виконавські орієнтири митрополичого хору, а також основні аспекти хормейстерської роботи, якими керувався митець.

Ключові слова: Литвиненко М. С., митрополичий хор, вокально-хорова робота, регентська практика, православні богослужіння.

Кондратенко Ирина. К проблеме профессионального подхода регента к руководству церковным хором (на примере творческого опыта М. С. Литвиненко). Стаття посвящена деятельности М. Литвиненко в качестве руководителя Киевского митрополичьего хора. На примере биографии деятеля показана эволюция профессионального мастерства в этой сфере; кроме того, сделан акцент на периоде руководства коллективом как наиболее продуктивном в его карьере. На основе воспоминаний М. Литвиненко и его коллег обозначены исполнительские ориентиры митрополичьего хора, а также основные аспекты хормейстерской работы, которыми пользовался регент.

Ключевые слова: Литвиненко М. С., митрополичий хор, вокально-хоровая работа, регентская практика, православные богослужения.

Kondratenko Irina. To the problem of regents' professional approach to managing by church choir (on example of creative experience of Michail Litvinenko). The article is devoted to the activity of Michail Litvinenko as the head of Kyiv metropolitan chorus. The example of the creative biography of the Artist shows evolution of professional skills in this area, in particular, focuses on the period of management by Metropolitan chorus as the most productive of his career. Based on the memoirs of Michail Litvinenko and his former singers it was defined the performing orientation of the team as well as the main aspects of choirmaster's activity, which guided the artist.

Key words: Michail Litvinenko, metropolitan choir, singing and choir work, cantor's practice, Orthodox services.

Анатолій Павко, Лілія Біла

СИНТЕТИЧНА ВЗАЄМОДІЯ ПРИНЦИПІВ І ЗАСОБІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО ТА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Актуальність теми. В умовах трансформаційних змін, які не досить системно, а нерідко імпульсивно відбуваються у різних сферах

суспільного життя України, зокрема і в духовно-культурній царині, ймовірно можливий перспективний розвиток нашої держави буде залежати не стільки від матеріальних чинників і ресурсів, скільки від мобільності та динамізму у життєдіяльності кожної людської особистості, її інтелектуального, креативного потенціалу.

Історичний досвід розвитку сучасної цивілізації переконливо засвідчує, що у формуванні творчого, новаторського духу людини важливе значення відіграє мистецтво, його основні різновиди. На слушну думку фахівців, від якісного стану мистецтва залежить не лише культура окремої особистості, але і суспільства загалом. Адже мистецтво потужно впливає на інтелект, збагачує емоційну сферу людини, стимулює розвиток її творчих здібностей [10, с. 6]. Нагадаємо у цьому зв'язку, що відомий російський письменник Л. Толстой у своєму трактаті «Що таке мистецтво?» (1898 р.), маючи намір розкрити глибинну сутність мистецтва та його стратегічну мету, запропонував для наукового вжитку одне з влучних метафористичних визначень мистецтва як «органу життя і прогресу людства» [3, с. 21].

Дійсно, виступаючи в якості однієї з найбільш важливих форм суспільної свідомості, яка відображає дійсність у художніх образах, воно відкриває нам естетично обрамлену істину у формі краси і виступає дійовим засобом специфічного пізнання навколишнього світу, сприяє гармонійному розвитку і духовному збагаченню людини, допомагаючи їй творити і примножувати прекрасне в житті. Прекрасне ж, за Гегелем це лише одна із сходинок у розвитку абсолютної ідеї на шляху до пізнання своєї власної сутності. Слід зазначити, що на протязі всього життя людина «занурюється» у певне художнє середовище. Наприклад, музика побуту є невід'ємною частиною існування суспільства.

Проте особливо важливе значення мистецтво відіграє у формуванні та житті вітчизняної інтелегенції. Необхідно наголосити на тому, що художньо нерозвинута людина не є інтелегентною. Саме тому інтерес до мистецтва, знайомство з ним, постійне сприйняття творів різних його видів, а інколи і художня освіта є неодмінною умовою становлення та розвитку особистості інтелегентної людини будь-якого фаху, в якій би нехудожній галузі він не працював [5, с. 5]. Важливим на нашу думку є розуміння і усвідомлення тієї істини, що мистецтво впливає на думку, почуття, фантазію людини саме тому, що завжди висловлює, несе в собі думку, емоції, образи. У естетично розвинутої людини органи її почуттів є значно більш чутливими, розумними і спостережливими. Її око у прямому значенні цього слова помічає в речах більше суттєвого, характерного, ніж око художньо нерозвинутої людини. Натомість, вухо музиканта схоплює в

звуках життя та інтонаціях людської мови значно більше відтінків і смислу, ніж звичайне вухо пересічної людини.

Мета статті – на основі науково-коректного аналізу різноманітної фахової соціогуманітарної літератури, висвітлити актуальні аспекти діалектичних взаємовідносин образотворчого мистецтва та музики, показати творчий, художньо-естетичний взаємовплив у процесі розвитку кожного з них.

Прикладом художньої переконливості може бути оповідання чеського письменника К. Чапека «Випадок з диригентом». В ньому, зокрема, змальовано епізод про те, як один диригент, який приїхав до Америки і при цьому не знав англійської мови, проте лише за однією інтонацією випадково почутої розмови вгадав, що готується вбивство [4, с. 17]. Цей випадок вказує на те, що саме тонкий розвиток слуху, досягнутий за допомогою мистецтва, дозволяє і в житті відрізнити в її звуках, особливо в інтонаціях людської мови, більше суттєвих смислових відтінків, ніж чує вухо, яке нерозвинуте мистецтвом. Необхідно зробити особливий акцент на тому, що мистецтво вчить не тільки дивитись на світ, але і бачити естетичне значення і внутрішній смисл його явищ. Розвиваючи чуттєві здатності людини, воно піднімає їх на вищий рівень культури свого часу. А гострота і точність ока, спостережливість і відчуття форми, так само як емоційність, фантазія, думка, потрібні людині не тільки в мистецтві, але і в будь-якій творчій діяльності, в будь-якій сфері життя. Пишучи, наприклад, портрет, художник вивіренними, точними, обережними рухами пензля кладе різними фарбами свої палітри невеличкі мазки, штрихи, створюючи яскравий витвір мистецтва, що передає не лише прекметні зовнішні риси людини, а й її характер, особливість внутрішнього світу, неповторність та органічну єдність душі і тіла. Відомо, що мистецтво реально існує лише як система його видів. Російський мистецтвознавець В. Ванслов, наприклад вважає, що різноманітність мистецтв обумовлені, з одного боку, багатогранністю, складністю, неоднорідністю, диференційованістю реальної дійсності, яку художньо освоює людина, а з іншого боку, різноманітністю і багатством людської суб'єктивності. Під час взаємодії цієї об'єктивної та суб'єктивної різноманітності і виникають різні способи художнього освоєння світу, які закріплюються у своєрідності окремих мистецтв [4, с. 20].

Проблеми взаємозв'язку між різними видами мистецтв, їх взаємовпливу та синтезу слід віднести до актуальних теоретико-методологічних проблем вітчизняного та зарубіжного мистецтвознавства. Яким би не було складним сприйняття та засвоєння мистецтва в побутовому житті, воно все ж суттєво відрізняється від наукового

пізнання. Якщо у сприйнятті пізнання спрямоване на окремий твір, то наука про мистецтво піднімається до узагальнень, до розкриття закономірностей художньої творчості та процесу його історичного розвитку через систему понять і категорій, які спираються не тільки на безпосереднє сприйняття, але і на аргументоване, на логічне мислення. На сучасному етапі, як і раніше, питання методології науки, зокрема і мистецтвознавчої, вперто «стукують у двері» і вимагають свого розв'язання. Зазначимо, що методологія у мистецтвознавстві – це наука про методи пізнання, про шляхи дослідження, які ведуть до істини. Це система вихідних понять і сукупність принципів, якими керується дослідник і критик у вивченні та оцінці конкретного художнього матеріалу [5, с. 22].

Теорія через свою складність і не розробленість не завжди дає відповідь на питання, які хвилюють дослідників наукової істини. На думку певної частини мистецтвознавців, які з обережністю та певним скептицизмом ставляться до теоретичних розробок, теорія скомпроментована методологічною блуканиною, частою зміною концепцій, вульгаризаторськими і схоластичними схемами. Разом з тим позбавлені теорії, мистецтвознавчі дослідження залишаються переважно описовими, емпіричними, безпроблемними. Наука ж розпочинається там, де виникає узагальнення, проблема, думка. Будівля ж мистецтвознавчої науки має визначатись коректною інтерпретацією історичного процесу, тобто ідейно-теоретичною концепцією, побудованій на міцному фундаменті фактів [5, с. 25–26].

Сьогодні як ніколи актуальним є відоме висловлювання К.Маркса, згідно якого, не тільки досягнення істини, але і методологія пошуку мають принципово важливе значення. Методологія наукового дослідження не тільки обумовлює характер і напрямок творчого пошуку, дослідника, але і органічно входить до змісту самого дослідження і таким чином об'єктивується в результатах наукової праці [9, с. 4].

Зауважимо, що з методологічної точки зору у розвитку сучасної системи мистецтв дослідники виокремлюють дві протилежні, проте взаємозв'язані між собою тенденції. Якщо перша полягає у тяжінні до синтезу, то інша – до збереження суверенності кожного окремого мистецтва. Прикметною рисою є те, що обидві зазначені тенденції є плідними. Їх діалектична взаємозалежність веде не до поглинання одних мистецтв іншими, а до їх взаємозбагачення, утвердження правомірності та необхідності існування різних видів мистецтва, які повністю зберігають свою самостійність [6, с. 5]. Враховуючи компетентну точку зору сучасних дослідників, можна стверджувати, що теорія синтезу, яка передбачає розробку загальних методологічних принципів синтетичних явищ у різних

сферах життєдіяльності людини перебуває ще на стадії свого становлення. Зокрема, відчувається нагальна потреба у підготовці узагальнюючих праць, присвячених проблемам синтезу мистецтв і естетиці, мистецтвознавства та культурології, інтегративним аспектам їх взаємодії [14, с. 5].

Слід вказати на те, що у ретроспективному відношенні теоретичні ідеї синтезу пронизують всю естетику романтизму. Наприклад, німецький романтик Вакенродер мріяв не тільки про пряме занурення в живопис, але й про те, щоб «охопити всі мистецтва разом, об'єднати їх в єдину художність». [11, с. 9]. У романтиків поняття музичності було настільки універсальним, що їх романтичну концепцію синтезу визначено як панмузичну. Всі види мистецтв вони визначали виключно через музику. Необхідно зазначити також, що синтез романтики розуміли як злиття двох видів мистецтв в новий вид (наприклад, звук і колір – у кольорозвук). Мрія про синтез мистецтв у романтиків була заснована на явищі сінестезії, яка усувала межі між різними мистецтвами в процесі сприйняття дійсності [11, с. 9].

Потрібно зазначити, що художній синтез знаходить своє творче втілення у різних формах. Це, зокрема, поєднання художніх стилів у загальній композиції, у розвитку синтетичних мистецтв, у взаємовідносинах мистецтва з іншими явищами культури та матеріального буття, у використанні окремими видами мистецтв виразних засобів, художньої мови та матеріалу інших мистецтв. Синтез мистецтв відбивається також у зміні структури художнього мислення, у формуванні його глобального характеру. Вміння масштабно мислити саме у творчому сенсі породжує необхідну свободу в естетичному освоєнні життєвого матеріалу, що сприяє не тільки створенню значних художніх цінностей, але і відкриває можливість під іншим кутом зору розглядати питання про формування сучасної естетичної реальності [6, с. 17].

Доцільно зауважити, що феномен синтезу мистецтв належить до одного з найбільш яскравих виявів культури. Сутність його полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити складну, цілісну структуру, здатну більш повно передати узагальнений образ епохи, світорозуміння її діячів. Зазначимо, що в історії мистецтв були сформовані наступні типи синтезу:

1) синтез як поєднання образних засобів різних мистецтв в єдиному художньому образі, що уособлює нову художню реальність;

2) синтез мистецтв як особливий тип художньої творчості, спрямований на створення синтетичного мистецтва, яке виступає у вигляді суміжності його окремих видів, поєднання різноманітних елементів, з допомогою яких виникає нове художнє явище [1, с. 7].

Якщо питання про взаємодію різних мистецтв та художньої культури стали об'єктом численних ґрунтовних досліджень у вітчизняній та зарубіжній соціогуманітарній літературі, то проблема взаємозв'язку та взаємовпливу образотворчого та музичного мистецтва вимагає, насамперед поглиблення та розширення сучасних модерних і постмодерних наукових студій та дискурсів. На нашу думку, у висвітленні теоретико-методологічних аспектів взаємодії та синтезу зазначених видів мистецтв, виявленні їх інтегративних тенденцій і якостей, важливе значення має творче і поряд з тим коректне у ґносеологічному сенсі застосування системного підходу, який на відміну від метафізичного погляду на явища художньої дійсності є діалектичним за своєю сутністю. Враховуючи глибоко закономірну інтегративну тенденцію у розробці сучасної методологічної проблематики, яка повною мірою відповідає синтетичним особливостям розвитку сучасного наукового знання, методологічна універсальність системного підходу полягає в тому, що він може бути плідно використаний у вивченні діалектики і взаємодії художніх явищ і процесів, в осмисленні характеру та особливостей соціокультурного функціонування мистецтва. З нашої точки зору, саме системний підхід має можливість збагнути ту істину, що взаємозбагачення не тільки є гіпотетичним, але і реальним чинником художньої культури, проте воно повинно мати свої розумні межі. Має зокрема рацію А. Зісь, який стверджує, що широчінь синтетичного аналізу інтегральної єдності всіх мистецтв зовсім не означає нехтування художньо-естетичними межами і бар'єрами між їх різними видами. Адже ці межі історично рухливі і мінливі, а видова специфіка мистецтва при цьому нікуди не зникає [8, с. 8].

Висвітлюючи питання взаємодії образотворчого мистецтва та музики, слід взяти до уваги декілька загальноестетичних міркувань. Насамперед, зазначимо, що принципи образотворчого зображення та музичного вираження не лише різняться між собою, а є навіть протилежними за своєю сутністю. Якщо, наприклад, чуттєвий матеріал живопису є предметним, нечутним, статичним, то музики навпаки – звуковим, незримим, динамічним. На думку фахівців, найбільша особливість образотворчого мистецтва полягає у притаманній йому дивовижній здатності передавати всю різноманітність і складність життя, весь його динамізм через зображення лише однієї події чи моменту. Позбавлене можливості безпосередньо залучати час до своєї структури, образотворче мистецтво виробило певні способи вираження часових характеристик через просторовий ряд, колорит, сюжет. У добре відомій картині І. Рєпіна «Бурлаки на Волзі», як загалом і в будь-якому іншому

творі живопису, життя «зупинилось» на одну мить, але в цій миттєвості художник зміг виразно висловити в цих людях естетичними засобами їх минуле, сучасне і очікування ними майбутнього [8, с. 27].

Основою змісту музичних образів є, насамперед, почуття, емоції, переживання людей, рух людського життя, характери почуттів, настроїв, переживань, ритми людської діяльності. Музика пов'язана, по-перше, з вираженням стану внутрішнього світу людини без обов'язкового зображення їх зовнішніх виявів; по-друге, з вираженням почуттів і переживань у безперервному розвитку, динаміці, у всьому багатстві відтінків та взаємопереходів [8, с. 58].

Одна з найважливіших особливостей музики є її універсальна здатність одночасно впливати на великі аудиторії, значну масу людей. Достатньо вказати на емоційно потужну естетичну силу впливу творчості таких композиторів як Бетховен, Шопен, Глінка, Мусорський, Чайковський, Шостакович не тільки на почуття, але і на внутрішній світ і світогляд людей. У своєму листі до композитора В. Соловйова-Сідого один з прихильників його музичної творчості, пересічний слухач написав: «Мені здається, що якби над моєю головою постійно б лунала П'ята симфонія Бетховена, я не міг би зробити у своєму житті жодного непристойного, негідного вчинку» [7, с. 403].

Незважаючи на всю специфіку і відмінність образотворчого і музичного мистецтва в кінцевому підсумку їх метою є створення художніх образів, які правдиво відображають реальне життя, формують духовний світ людини. «Головним об'єктом мистецтва, – підкреслював композитор Д. Шостакович, як і раніше залишається людина, її духовний світ, її ідеї, мрії, прагнення. Пошук художника у цьому напрямку не має меж» [8, с. 58–59].

Слід зазначити, що до усталених загальних понять як для образотворчого мистецтва так для музики, є поняття тону і тональності. Вони, зокрема, вказують як на спільність так і на відмість двох мистецтв.

Існуючи та функціонуючи самостійно, обидва види мистецтва постійно взаємодіють між собою і основою цього взаємовпливу є спільність історичних завдань щодо естетичного освоєння світу. Важливе значення для розуміння змісту і сенсу взаємодії образотворчого і музичного мистецтва має всебічно розкрита німецьким філософом Г. Гегелем діалектика загального та специфічного у художній сфері. Саме і ній закладено глибинну гносеологічну основу синтетичних процесів специфікації та кооперації, диференціації та інтеграції, відокремлення та об'єднання різних видів мистецтв. З одного боку, кожне мистецтво прагне максимально повно відшукати, посилити і розвинути те, що складає його

неповторну особливість, відрізняє його від всіх інших. Проте, з іншого боку, кожен вид мистецтва прагне також врахувати та опанувати досвід інших галузей мистецтвознавства, а використавши їх творчі здобутки, розширити свої естетичні можливості та межі пізнання художньої дійсності. Як засвідчує досвід, дійсно художні здобутки пов'язані переважно з досягненням рівноваги та гармонії під час взаємодії протилежних тенденцій [2, с. 5].

Необхідно, на нашу думку, зробити особливий акцент і на тому, що загалом кожен вид мистецтва є відображення діалектичної єдності двох протилежних початків утвердження і заперечення. Переконливими у цьому відношенні є, зокрема, музичні твори Бетховена або Чайковського, коли в одній симфонії протидіють і все ж поєднуються, зливаються воєдино і важкі звуки безжалісної долі, і тонкі, ніжно романтичні пориви душі, і біль, і любов, і очікування позитивних змін, перемог у житті, і схвильоване передчуття радощів найближчого майбутнього.

Образна універсальність, можливість широкого, повного, цілісного відображення об'єктивного світу ріднить живопис з різними видами мистецтва, зокрема з музичним. Проте його чуттєва специфічність, яка пов'язана з відображенням всього різноманіття дійсності через безпосередньо видимі образи, що відтворені у фарбах на площині, відрізняє його від інших вищевказаних видів мистецтва, зокрема, від музики. Незважаючи на те, що музика і образотворче мистецтво з точки зору філософсько-онтологічного підходу синхронно існують у часі і просторі, але час і простір мають різне художнє значення [3, с. 247]. Якщо музичні твори належать до «часового» мистецтва, яке ми сприймаємо в «координатах» часу, то живопис, праці художників є творчим, естетичним втіленням реального світу у координатах простору, наприклад, площини. Кожне із мистецтв містить в собі певні властивості іншого мистецтва, але при цьому його власні характеристики залишаються визначеними.

Слід звернути увагу і на те, що музика містить значні можливості для художнього узагальнення. І поряд з тим, у своїй першооснові вона є «зеркалом душі», натомість як живопис «зеркалом предметного світу». Не випадково Л. Толстой сприймав музику як «стенограму почуттів» [2, с. 31]. Зазначимо, що за своїм змістом музика є настільки універсальною, як і будь-який інший різновид мистецтва. Конкретизуючи свої образи за допомогою засобів звукової образотворчості зовнішнього світу вона сприяє цілісній характеристиці життя. Вказуючи на цілісність відображення життя в музиці, відомий російський композитор М. Римський-Корсаков підкреслював, що на відміну від образотворчого мистецтва, в якому на основі естетичного образу художник відтворює емоції і

думки, то в музиці відтворення образу і думки здійснюється безпосередньо за допомогою емоцій [2, с. 32]. Цілісна характеристика життя досягається в музиці, як і в будь-якому іншому мистецтві, в органічній єдності безпосередньо та опосередкованого відображення. Передаючи в узагальненому вигляді вже належним чином осмислене почуття, виокремлюючи в них головне, вона, втілює в логіці музичного розвитку художню ідею. Варто, з нашої точки зору, зробити особливий акцент на тому, що музика виявляє особливу чутливість до втілення діалектичних відносин, відображення логіки суперечливих процесів дійсності.

Музика, на переконання В. Ванслоуа, здатна розкривати підготовку нової якості або стану у процесі розвитку, виявляти контрастні стани речей, показувати їх в деталях і масштабних співвідношеннях, об'єднувати протилежність у вищому синтезі, узагальнювати розрізнене, підводити підсумки творчим процесам художнього розвитку об'єктів та суб'єктів реальної дійсності [2, с. 35].

Так, завдяки логіці музичного розвитку і формоутворення образно окреслена емоція переходить в ідею, а у симфонічній драматургії розкриваються суттєві відносини життя. Відповідно, музика залучає людину до великого емоційного інтелектуального світу, до складних суспільних відносин, осягнення закономірностей історичного розвитку цивілізаційної спільноти. «Музика, – підкреслював Д. Щостакович, – піднімає людину, облагороджує її, зміцнює її гідність, віру у свої внутрішні сили, у своє велике покликання» [15, с. 11]. Не дивлячись на те, що образотворчі і музичні мистецтва розвивались як відносно самостійні, специфічні види мистецтв, проте вони є невід'ємними структурними компонентами більш широкого художнього цілого, органічно взаємопов'язаних між собою прогресивних художніх форм.

Потрібно підкреслити, що безпосередній вплив живопису на музику в історичному розвитку отримав своє втілення в двох формах. По-перше, він знайшов своє виявлення у створенні таких музичних творів, автори яких відчули творче натхнення і новаторські ідеї від праці художників, що прагнули перекласти художні образи у наукову, емоційно-звукову площину. По-друге, потужний вплив образотворчого мистецтва на музику виявився також і у значному посиленні у музичній діяльності значення таких категорій, як образотворчість, живописність, картинність [2, с. 43].

Слід зазначити, що розширення образотворчих можливостей, способів та засобів живописного сприйняття дійсності відбулось у творчості відомих радянських композиторів у контексті загального розвитку музичного мистецтва. Зразки реалістичної музичної

образотворчості можна зустріти у творах С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, у творчій спадщині інших композиторів. Прикладом музичного твору, в якому переконливо втілено образотворчі принципи, може слугувати написана у 1921 році композитором Р. Глієром симфонічна картина-балет «Запорожці», яка стала результатом втілення творчих імпульсів від відомої картини російського художника І. Рєпіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану». Зауважимо, що цей музичний твір складається з декількох розділів, які композитором були окреслені наступним чином у передмові до партитури: «Вступ. Написання і читання листа. Сцена реготу. Танець і загальні веселощі». У відповідності з природою музики рєпінські образи розгорнуті у часі: те, що на картині зображено одночасно, у симфонічному творі відтворено послідовно і добавлено святковий танок.

Варто звернути увагу і на те, що твір Р. Глієра має сюїтоподібну форму з рисами сонатності. Вступ до симфонічного твору містить багатирський образ запорозької вольниці. Подальший розвиток музичної композиції наповнений різноманітними образами, елементами написання листа – важкі баси, регіт – швидко миготливі фрази. Твір закінчується вихровим темпераментним танком. Загалом, співзвучність живописної та симфонічної картини у цьому творі має виразний характер [2, с. 61]. Хоча втілення в музиці образів живопису і не дістало значного поширення у музичній практиці, проте цей стилістичний напрямок музичної творчості став важливим елементом реалістичного мистецтва.

Таким чином, історичний розвиток музики, розширення її образотворчих засобів і методів сприяло зближенню музичного мистецтва з художнім. Характерним є те, що вплив образотворчого мистецтва на музику в історії художньої культури був подвійним. З одного боку, він був пов'язаний із збагаченням виразних засобів музичного мистецтва, розширенням його естетичних можливостей і кордонів. Проте з іншого боку, підміна специфіки музики своєрідними естетичними принципами повною мірою гальмувала поступовий розвиток музики у класичному форматі.

Взаємодія музики і образотворчого мистецтва здійснюється не з точки зору їх стилістичної спільності та образної єдності окремих художніх явищ, а як прямий вплив одного мистецтва на інше, що органічно містить в собі діалектичну дію їх синтезу. Інтегративний вплив музики на образотворче мистецтво знайшов своє пряме відображення у розвитку живопису категорії музичності, яка має різні історичні форми свого втілення. По-перше, вона відчувається у посиленні ліричного початку твору, у домінуванні значення настрою у картині при певному послабленні сюжетноподієвого, розповідного, а інколи і власне образотворчого моменту.

По-друге, вона виявляється у посиленому емоційному значенні ритму та колориту. По-третє, вона знаходить своє втілення у спробах окреслення певних особливостей та специфічних рис окремих музичних форм [2, с. 77].

Так, наприклад, в музиці композитора-імпресіоніста Клода Дебюссі виразно помітні аналогії з живописом. Вже назви його творів створюють в уяві слухачів образотворчі образи, емоційне забарвлення яких має яскраву виразність у музичному звучанні: «Місячне сяйво», «Сліди на снігу» [1, с. 9]. Прагнення романтиків визначити всі види мистецтва через музику стимулювали жвавий інтерес до проблем колективного почування, заснованого на явищі синестезії. Потрібно зазначити, що реформи німецького композитора Р. Вагнера в галузі гармонії та мелодії музики дали потужний імпульс до синтетичної взаємодії музичного і образотворчого мистецтв. У цьому зв'язку, доречно нагадати, що музика, яка з давніх часів вважалася царицею мистецтв, постійно приваблювала художників. Наприклад, сім сходинок музичної октави пов'язували з сімома кольорами спектра чи настрою музики. Це знайшло своє відображення у такій своєрідній синтетичній категорії як кольорова виразність. Потрібно сказати, що зв'язок музики з кольором є однією з властивостей людського сприймання. Наприклад, такі композитори як М. Римський-Корсаков і А. Скрябін не володіли «кольоровим» слухом, оскільки та чи інша гармонійна тональність музики викликала в їх уяві певний колір. У своїй поемі «Прометей» («Поема вогню») А. Скрябін передбачив, зокрема, поєднання оркестру з кольоровою клавіатурою, яка повинна проектувати на екран кольоровий ряд, який змінюється у відповідності до гармонійних та інструментальних трансформацій [14, с. 150].

Синтез музичних та образотворчих принципів побудови художнього матеріалу знайшов своє яскраве втілення у творчості М. Чюрленіса, композитора за освітою, який створив «співоче образотворче мистецтво», абстраговане від предметності з метою вияву «музичної душі мистецтва через мелодійне звучання ліній, форм і фарб» [11, с. 39]. Саме йому належить чільне місце у розвитку музичних принципів у розвитку образотворчого мистецтва М. Чюрленіса, розквіт творчої діяльності якого на теренах Росії випав на перше десятиріччя ХХ століття, був одночасно і художником і чудовим піаністом, органістом, композитором і диригентом. В таких симфонічних поемах, як «У лісі», «Море» яскраво втілено його романтичне прагнення до музичної образотворчості, картинності, яке все-таки не виходить за межі жанру програмного симфонічного твору. Слід підкреслити, що у своїй творчості художника М. Чюрленіса апелював до музики. При цьому він прагнув не до того, щоб втілити у образотворчому

мистецтві конкретні музичні твори, а намагався передати самому живопису характер музики і перетворити його у своєрідну «зрячу» музику [2, с. 97]. Тому нічого дивного немає в тому, що М. Чюрленіс малюючи картини, втілював у їх художньому змісті естетичні образи, сонати. Загалом, обраний світ картин М. Чюрленіса – це веселковий світ світлих мрій та ідеалів. Його твори є втіленням уявлення про світ, гармонію буття, про казкове прекрасне життя, яке втілене у формі фантастично-символічних образів. В основі ж творчості М. Чюрленіса покладено естетичну реальність, яка частіше всього виступає не безпосередньою, а естетичними засобами та силою його фантазії перетворена у казковий симфонічний світ.

Високо оцінюючи романтичну фантастику М. Чюрленіса, його новаторські досягнення у художній сфері, російський письменник М. Горький його творчість характеризував як «музичний живопис» [2, с. 99]. Його особливість полягає в тому, що литовський художник нерідко своїм картинам давав назви музичних жанрів: прелюдія, fuga, соната [13, с. 151]. Такими, зокрема, є «Весняна соната», «Літня соната», «Зоряна соната», «Соната сонця» та ін. Потрібно звернути увагу на те, що картинам «сонатних циклів» М. Чюрленіс давав назви у відповідності з частинами музичного жанру сонати: «Аллегро», «Анданте», «Скерцо», «Фінал». Характерним є те, що картини окремих частин сонати є різнорідними за тематичною спрямованістю і відображають їх своєрідність, наприклад, у кожній частині переважає динамічний темп «Аллегро», друга частина спокійна і повільна – «Анданте», третя – швидка і легка за настроєм – «Скерцо», а «фінальна» четверта частина є апофеозом, смисловою кульмінацією музично-логічним завершенням всього сонатного циклу [2, с. 99]. Залежно від сюжету в кожній з картин М. Чюрленіса домінує певний емоційний настрій, а у тканині твору виразно проступає ліричне почуття. Воно створюється як самим зображенням, так і колоритними ритмічними засобами. Питання ж про те, чи доцільно творчість М. Чюрленіса як художника і композитора розглядати виключно через призму (досвіду, синтезу музику та живопису) є дискусійним. Стосовно нього у мистецтвознавчій літературі було висловлено альтернативні точки зору. Наприклад, вже згадуваний нами В. Ванслов категорично заперечує твердження, що творчість М. Чюрленіса у жодному разі не є виявом безпосереднього синтезу музичного і образотворчого мистецтва [2, с. 103].

Натомість, українські дослідники Д. Берестовська і В. Шевчук вважають його творчу діяльність переконливим втіленням класичних принципів саме такого синтезу [1, с. 10]. Відкидаючи крайнощі таких підходів, доцільно все-таки, на нашу думку, виходити з того, що

художньо-естетичну і емоційно-чуттєву сутність картин М. Чюрленіса визначають синтетичні елементи взаємовпливу музики та живопису. Для підтвердження цієї думки, варто звернути увагу і на те, що картини литовського художника неодмінно супроводжуються музичним контекстом, а категорія музичності, визначаючи своєрідність його праць є засобом для втілення лірично-романтичного їх змісту.

Потрібно також вказати на те, що внутрішній, інтегративний зв'язок музики та живопису намагались розкрити специфічними засобами у своїх творах і інші художники, які не тільки були закохані в музику, але й захоплювались її виконанням. Так, І. Репін колорит живописного твору порівнював зі звучанням акорду в музиці. У свою чергу художник А. Купрін наполягаючи на відтворенні у художніх полотнах різних музичних конструкцій, сам побудував орган і виконував на ньому власні улюблені мелодії [1, с. 13]. Слід також підкреслити, що у творчості російських художників – В. Сурікова, М. Ге, І. Репіна, І. Левітана та їх сучасника – композитора П. Чайковського, можна знайти багато спільного. Зазначимо, що всіх російських митців щиро хвилювала проблема особистості, її взаємовідносини з історією та суспільством. За глибиною та досконалістю художнього втілення цих проблем російські живописці були досить близькими до П. Чайковського [12, с. 308].

Отже, квінтесенцією методологічних проблем сучасного мистецтвознавства є глибокий, системний аналіз діалектичних за своєю суттю інтегративних аспектів взаємовпливу та синтезу образотворчого та музичного мистецтва. Не зважаючи на специфіку цих видів мистецтва, своєрідність їх стилів та напрямків, художньо-естетичний розвиток кожного з них органічно передбачає толерантне, коректне взаємоудосконалення, взаємоуточнення на шляху осягнення та практичного освоєння цілісної єдності внутрішньо суперечливих синтетичних принципів взаємопроникнення у вишуканий, проте не безмежний творчий світ кожного з них.

1. Берестовская Д.С., Шевчук В.Г. Синтез искусств в художественной культуре / Д. С. Берестовская, В. Г. Шевчук. – Симферополь : И.Т. «Ариал», 2010. – 230 с.
2. Ванслов В.В. Изобразительное искусство и музыка. Очерки / В.В Ванслов. – Л. : Изд-во «Художник РСФСР», 1977. – 294 с.
3. Ванслов В.В. Что такое искусство / В.В Ванслов. – М. : Изобразительное искусство, 1989. – 328 с.
4. Ванслов В.В. Искусство и красота / В.В Ванслов. – М. : Знание, 2006. – 288 с.
5. Ванслов В.В. Постигание искусства / В.В Ванслов. – М. : Знание, 2006. – Второе изд. – 144 с.

6. *Взаимодействие и синтез искусств / Редколлегия: Д. Д. Благой, Б. Ф. Егоров, Б. М. Кедров, Т. Г. Князевская, Б. С. Мейлах. – Л. : Наука, 1978. – 270 с.*
7. *Зись А.Я. Искусство и эстетика: Введение в искусствоведение / А.Я. Зись. – М. : Искусство, 1967. – 440 с.*
8. *Зись А.Я. Виды искусства / А.Я. Зись. – М. : Знание, 1979. – 128 с.*
9. *Зись А.Я. Эстетика: идеология и методология / А.Я. Зись. – М. : Наука, 1984. – 238 с.*
10. *Мистецька освіта в Україні: розвиток творчого потенціалу в ХХ ст.: Аналітична доповідь українською, російською, англійською мовами: наук. видання / 13 а. наук. ред. Л. М. Масол. – К. : Аура Букс, 2012. – 240 с.*
11. *Мурина Е.Б. Проблемы синтеза пространственных искусств (очерки теории) / Е.Б. Мурина. – М. : Искусство, 1982. – 192 с.*
12. *П. И. Чайковский об искусстве: Избранные фрагменты писем, заметок, статей / Под. ред. кандидата искусствоведения М. Ш. Бонфельда. – Ижевск : Удмуртия, 1989. – 368 с.*
13. *Розинер Ф.Я. Гимн солнцу (Чюрленис) / Ф.Я. Розинер. – М. : Молодая гвардия, 1974. – 192 с.*
14. *Ференц Лист и проблемы синтеза искусств: Сборник научных трудов / Состав. Г. И. Гинзбург. – Харьков : Изд. группа «РА.-Каравела», 2002. – 336 с.*
15. *Шостакович Д. Знать и любить музыку. Беседа с молодежью / Д. Шостакович. – М. : Молодая гвардия, 1958. – 15 с.*

Павко Анатолій, Біла Лілія. Синтетична взаємодія принципів і засобів образотворчого та музичного мистецтва в процесі естетичного виховання творчої особистості. У статті, на основі науково-коректного аналізу різноманітної фахової соціогуманітарної літератури, висвітлено актуальні аспекти діалектичних взаємовідносин образотворчого мистецтва та музики, показано творчий, художньо-естетичний взаємовплив у процесі розвитку кожного з них.

Ключові слова: синтез, взаємодія, образотворче мистецтво, музика.

Павко Анатолій, Белая Лилия. Синтетическое взаимодействие принципов и средств изобразительного и музыкального искусства в процессе эстетического воспитания творческой личности. В статье, на основе научно-корректного анализа, разнообразной профессиональной социогуманитарной литературы, освещены актуальные аспекты диалектических взаимоотношений изобразительного искусства и музыки, показано творческое, художественно-эстетическое взаимовлияние в процессе развития каждого из них.

Ключевые слова: синтез, взаимодействие, изобразительное искусство, музыка.

Pavko Anatoliy, Bila Lilia. The problems of the relationship and synthesis of fine arts and music. In the article on the basis of scientific and proper analysis of various professional socio humanistic literature are

elucidated the main urgent aspects of dialectical mutual relations of the fine arts and music; demonstrated creative artistic and aesthetic mutual influence in the process of the development.

Key words: synthesis interaction the fine art music.

Антон Грищенко

ТВОРЧЕСТВО WENDY CARLOS В КОНТЕКСТЕ БАХИАНЫ СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА – НОВЫЙ ВЗГЛЯД НА «НЕСТАРЕЮЩУЮ» МУЗЫКУ ПРОШЛЫХ ЭПОХ

Актуальность темы. Сложность и пестрота многочисленных музыкальных направлений, берущих свое начало в XX веке, а также обилие нововведений в искусстве нового этапа развития связано с глобальными изменениями в социальном сознании, претерпевшем мировые войны, революции и политические и социальные катаклизмы. Поиск новых путей, осознание творческого кризиса и вариантность путей преодоления одного привели культуру к резкому, невиданному до этого разделению на различные художественные движения. Общей характеристикой музыкальной эпохи многие исследователи называют разнообразие – свержение традиций и новые, агрессивные новаторские направления характеризовали не только музыкальное, но и все искусство в целом.

Переходной, «поисковый» период – век человеческих свершений и падений, период взлета и упадка сущности человеческого духа, – с одной стороны, усложняет обнаружение смысла, идей, сущности происходящего в музыкальном искусстве и культуре в целом, с другой – выявляет некую «преемственность» времен – многие композиторы указанного периода находят выражение своих творческих устремлений в обращении к произведениям прошлых эпох, явно (в виде цитат) или в форме стилизации используя материал, обогащенный, кажется, самим временем. Путь заимствования и переосмысления музыки ушедших дней, однако, являл собой лишь один из многих путей, способных вывести музыку из кризиса, подарить ту точку опоры, на основе которой возможно было встать на путь новых достижений.

Цель статьи – рассмотреть некоторые вопросы современной электронной музыки, в частности, элементы творчества Венди Карлоса, впервые исполнившего пьесы из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха на электронных инструментах.

Важнейшим явлением в развитии музыкальной культуры, открывшим новые горизонты познания и широкого распространения в обществе, явилось «сотрудничество» технического прогресса и