

## **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ СТИЛЬ ДИРИГЕНТА-ХОРМЕЙСТЕРА ЯК ПРЕДМЕТ ТЕОРЕТИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

**Метою роботи** є дослідження індивідуального виконавського стилю диригента-хормейстра в аспекті теоретичного осмислення. **Методологія дослідження** передбачає використання системного та структурного методу, що дозволяє представити систему сучасного виконавського мистецтва у єдності складових багаторівневого комплексу діяльності диригента-хормейстера. Метод аналізу і синтезу використано при вивченні наукових джерел для узагальнення інформації про індивідуальний виконавський стиль. Компаративний метод використано для порівняння теоретичного та практичного підходів до означеної проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає у розширенні меж вивчення хорового мистецтва як мистецького явища; поглибленні і структуруванні наукових знань у сфері хорового виконавства. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження проаналізовано поняття «творчий метод» і «стиль»; запропоновано авторське визначення індивідуального виконавського стилю; актуалізовано питання колективного характеру творчості; представлена система взаємозв'язку «диригент – хоровий колектив»; окреслені основні аспекти взаємодії диригента і колективу: технічний, психологічний, етико-естетичний.

**Ключові слова:** індивідуальний виконавський стиль, диригент-хормейстер, хор, система взаємодії «диригент – хоровий колектив», українське хорове мистецтво.

*Ткач Юлия Сергеевна, художественный руководитель и главный дирижер Академической хоровой капеллы им. П.Майбороды Украинского радио, заслуженная артистка Украины, кандидат искусствоведения, и.о. доцента кафедры хорового дирижирования Национальной музыкальной академии Украины им.П.И. Чайковского*

**Индивидуальный исполнительский стиль дирижера-хормейстера как предмет теоретического исследования**

**Целью работы** является исследование индивидуального исполнительского стиля дирижера-хормейстра в аспекте теоретического осмысления. **Методология исследования** предполагает использование системного и структурного метода, позволяющего представить систему современного исполнительского искусства в единстве составляющих многоуровневого комплекса деятельности дирижера-хормейстера. Метод анализа и синтеза использован при изучении научных источников для обобщения информации об индивидуальном исполнительском стиле. Компаративный метод использован для сравнения теоретического и практического подходов к обозначенной проблеме. **Научная новизна** исследования заключается в расширении границ изучения хорового искусства как художественного явления; углублении и структурировании научных знаний в области хорового исполнительства. **Выводы.** В результате проведенного исследования проанализированы понятия «творческий метод» и «стиль»; предложено авторское определение индивидуального исполнительского стиля; актуализирован вопрос коллективного характера творчества; представлена система взаимосвязи «дирижер – хоровой коллектив»; очерчены основные аспекты взаимодействия дирижера и коллектива: технический, психологический, эстетический.

**Ключевые слова:** индивидуальный исполнительский стиль, дирижер-хормейстер, хор, система взаимодействия «дирижер – хоровой коллектив», Украинский хоровое искусство.

*Tkach Yulia, chief conductor and artistic director of Academic Choir Radio of Ukraine, Honored artist, PhD in Musical Sciences, Senior lecturer in choral conducting NMAU n.P. Tchaikovsky*

**Individual performing style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research**

**The purpose of the work** is to study the individual performing style of conductor-choirmaster in the aspect of theoretical reflection. **The methodology** of the study involves the use of a systematic and structural method that allows presenting a system of contemporary performing arts in the unity of the components of a multi-level complex of conductor-choirmaster's activities. The method of analysis and synthesis used in the study of scientific sources for the synthesis of information about the individual performing style. The comparative method is used to compare the theoretical and practical approaches to the identified problem. **The scientific novelty** of the study is to expand the boundaries of studying choral art as an artistic phenomenon; deepening and structuring of scientific knowledge in the field of choral performance. **Conclusions.** As a result of the research, the concept of "creative method" and "style" are analyzed; the author's definition of an individual performing style is proposed; the question of collective character of creativity is actualized; the system of interconnection "conductor - choral collective" is presented; outlined the main aspects of the interaction of the conductor and the team: technical, psychological, ethical and aesthetic.

**Key words:** individual performance style, conductor-choirmaster, choir, system of interaction "conductor - choral collective", Ukrainian choral art.

*Актуальність теми дослідження.* Сьогодні виконавська практика вимагає глибокої теоретичної розробки питань, що входять у складний комплекс діяльності диригента-хормейстера. Серед них домінуюче місце посідає питання індивідуального виконавського стилю. Індивідуальність музиканта-виконавця, його виконавський стиль досліджувалися як в теоретичному, так і в практичному аспектах. Теоретичне музикознавство випрацювало цілісну теорію музичного стилю, окремим різновидом якого слід вважати індивідуальний виконавський стиль музиканта.

*Аналіз останніх досліджень.* Основні положення теорії музичного стилю викладені в роботах Б. Асаф'єва, Н. Горюхіної, В. Медушевського, М. Михайлова, Є. Назайкінського, С. Скребкова, Б. Яворського та інших. Поглиблення і конкретизація ідей названих вчених міститься в роботах О. Катрич, І. Коханик, В. Москаленка, С. Тишка, О. Сокола та ін. Останнім часом з'явилися окремі дослідження, присвячені комплексному вивченню феномену індивідуального виконавського стилю (зокрема, дисертація О. Катрич [13]).

*Мета дослідження* полягає у наблизенні практичного та теоретичного усвідомлення даної проблеми та встановленні специфіки індивідуального виконавського стилю в умовах хорового мистецтва. Означена мета викликала необхідність вирішення наступних завдань: узагальнення та систематизація теоретичних відомостей про індивідуальний виконавський стиль, викладених у музикознавчій літературі; аналіз змісту понять «музичний стиль», «індивідуальний виконавський стиль», встановлення складових індивідуального виконавського стилю; виявлення критеріїв аналізу індивідуального виконавського стилю в умовах хорового мистецтва.

*Виклад основного матеріалу.* В широкому розумінні стиль в музиці є «системою стійких ознак музичних явищ, способом їх диференціації і інтеграції на різних рівнях (авторська індивідуальність, напрям і школа, історична епоха, національна специфіка тощо), переходом їх семантики в конкретну систему музично-виразних засобів» [29, 4]. Стиль характеризується, по-перше, стійкістю, повторністю ознак; по-друге, багаторівневістю (розрізняють, зокрема, історичний, індивідуальний, національний та інші стилі); по-третє, проміжним положенням між формою і змістом музики; по-четверте, функцією «розпізнавального знаку» музики, яка дозволяє знаходити спільне у відмінних явищах [29, 3–4].

Система рівнів музичного стилю допускає і подальшу конкретизацію. Зокрема, в кожному зі стильових рівнів (історичному, національному, індивідуальному) можна виокремити композиторську та виконавську складові. Основні характеристики музичного стилю, зокрема, стійкість ознак, здатність об'єднувати різні музичні явища, проміжне положення між формою та змістом музики, – притаманні всім стильовим рівням. Вони також залишаються справедливими для індивідуального виконавського стилю – це фіксують існуючі в музикознавстві визначення даного поняття. Згідно О. Катрич, індивідуальним стилем музиканта-виконавця є «відповідна до специфічності його музичного світобачення система виражальних засобів, яка, зберігаючи цілісність, функціонує в якості опорного чинника переінтонування різних композиторських стилів» [13, 90]. С. Копилова тлумачить виконавський стиль як «сукупність виконавських засобів і особистісних якостей, притаманних даному виконавцю (виконавській школі), що обумовлюють художню цілісність продукту виконавської діяльності – інтерпретації» [15, 256]. Як бачимо, наведені визначення акцентують факт сталості виражальних засобів, які дозволяють відрізнити інтерпретацію одного виконавця від інших виконань музичного твору. Означені виражальні засоби, як впливає з цих визначень, свідомо або підсвідомо відбираються виконавцем, відповідно до його особистісних якостей, світобачення, професійного досвіду. Це підтверджує розуміння індивідуального виконавського стилю як способу втілення семантики (специфіки індивідуального світосприйняття, особливостей художнього мислення інтерпретатора, виконавської концепції твору) в конкретній системі музично-виразних засобів.

Специфіка художнього мислення митця виступає основою типології індивідуального виконавського стилю. О. Катрич, зокрема, розрізняє два виконавські типи – класичний та романтичний. Класичний тип характеризується домінуванням «інтелектуальної концепції над безпосереднім емоційним переживанням, тяжінням до пропорційності, гармонійності і симетрії» [13, 65]. Романтичний стиль, навпаки, характеризується «перевагою образу над ідеєю, емоційного переживання над аналітичним узагальненням, тяжінням до розімкненості, наскрізності, асиметрії» [13, 65]. Дана типологічна характеристика художнього мислення отримує назву музично-виконавського архетипу – «найбільш узагальнюючого типу музичного мислення виконавця-інтерпретатора, що фіксує такі основоположні моменти, які стосуються способів викладення музичного матеріалу твору і принципів побудови музичної форми» [13, 86]. О. Катрич розрізняє аполонічний та діонісійський архетипи, що в своїй основі відповідають класичному та романтичному типу художньої творчості. Так, аполонічний тип – «розповідний спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності в сфері музичної форми», тоді як діонісійський – «подієвий спосіб викладення музичного матеріалу твору та принципи динамізму, наскрізності в сфері музичної форми» [13, 86].

У структурі виконавського стилю виділяють три складові – технічну (технічний арсенал), художню (емоційність, натхнення) та інтелектуальну (знання стилю композитора, епохи тощо); можна говорити про змістовну й формальну складові індивідуального виконавського стилю.

В музикознавчій літературі поряд із поняттям індивідуального стилю використовується також поняття «творчий метод митця». Так, за О. Сохором, стиль і метод співвідносяться як формальне і змістове начала: творчий метод проявляється через стиль, як зміст – через форму [28, 28]. М. Михайлов, В. Щербіна, Л. Тимофеев, О. Лармін вважають творчий метод більш широким поняттям, у порівнянні з музичним стилем. Якщо метод – це «загальна основа, підхід до матеріалу життя, засіб творчості пізнання, узагальнення і відображення дійсності в системі конкретного світогляду» [19, 21], то стиль – це індивідуальний прояв методу. Таким чином, поняття «творчий метод» і «стиль» співвідносяться між собою як загальне й часткове. По відношенню до музичної інтерпретації співвідношення цих понять є аналогічним: індивідуальний виконавський стиль пов'язаний з системою творчих прийомів та виконавських засобів, а метод – з особистістю митця: темпераментом, світоглядом, людськими і професійними якостями, що впливають на індивідуальний виконавський стиль. Метод – це своєрідне підґрунтя для виникнення сталої системи виражальних засобів, що становлять індивідуальний стиль митця. Якщо індивідуальний виконавський стиль – це система виконавських прийомів і засобів, що обумовлюють специфіку музичного мовлення («індивідуальність музичного мовлення» – В. Москаленко [20]), то творчий метод – сукупність якостей митця, що визначають його підхід до творчості. Зокрема, для диригента такими якостями є наступні: світогляд митця, специфіка художнього (музичного) мислення – раціо-емоціо; людські якості – морально-етичні ідеали, своєрідна система цінностей; психологічні особливості – темперамент, характер, психічна конституція (за Л. Рабіновичем: віртуозний, емоційний, раціональний, інтелектуальний типи [25]); фізичні особливості, особистісні якості: диригентський магнетизм (за В. Рожком [27]), артистична енергетика; професійні якості – вміння передати задум композитора, здатність представити музичний твір цілісно; стиль спілкування з колективом, з автором музики; репертуарна політика (тяжіння до масштабності або камерності у виборі творів).

Отже, виходячи з аналізу співвідношення понять «творчий метод» та «індивідуальний виконавський стиль», можна визначити останній як систему виконавських прийомів і засобів, що формується під впливом складових творчого методу митця та реалізується в процесі інтерпретації певного музичного твору.

Проблема індивідуальної специфіки виконавського стилю постає (і тією чи іншою мірою вирішується) в дослідженнях, присвячених творчій діяльності окремих музикантів-виконавців. Міркування щодо сутності індивідуального виконавського стилю містяться в теоретичних працях та в окремих висловлюваннях диригентів минулого і сучасності – Б. Вальтера, Г. Берліоза, Ш. Мюнша, К. Кондрашина та інших. Вони приділяють велике значення особистості інтерпретатора і її ролі у виконавському процесі. За твердженням Б. Вальтера, особистість інтерпретатора «є вирішальною в області інтерпретації, її експансивна сила впливає на оркестр більше, ніж велика кількість пояснювальних вказівок» [4, 314]. «Чим величніше сам інтерпретатор, тим з більшою силою зможе він передати твір, – відзначає Б. Вальтер. – Тільки крупна виконавська особистість здатна зрозуміти і розкрити велике в творчості іншого» [4, 330].

Під індивідуальним виконавським стилем в роботах диригентів розуміється сукупність специфічних професійних та особистісних якостей конкретного музиканта. Серед таких якостей Г. Берліоз виокремлює «швидкість реакції, рішучість, знання композиції, природи інструментів (голосів) та особливий талант, що полягає у вмінні налагодити зв'язок з колективом та передати йому своє почуття» [2, 70]. З-поміж технічних ресурсів він виокремлює вміння тактувати. Р. Вагнер важливим компонентом таланту диригента вважає здатність відчувати головну ідею твору, генеральну думку, що закладена у фразі – «тоді самі по собі знайдуться і темп, і правильна манера виконання» [3, 98]; А. Пазовський виділяє «художньо-емоційний вплив виконавця на реципієнта, завдяки чому виконавець зможе відбити в свідомості слухача ідею, тему, образ» [23, 348]. Ш. Мюнш зупиняється на таких характеристиках диригента: непоборній силі переконання, вмінні викликати єдине відчуття музики у оркестрантів, здатності координувати сили, якими він керує, і, найголовніше, здатність в кожному з музикантів вивільнити надлюдський потенціал [20, 444–445]. К. Кондрашин виділяє не окремі професійні якості, а говорить про всебічний диригентський комплекс, який складається із загостреного гармонічного слуху, відчуття звукового балансу, пластичних здібностей, адміністративного таланту, волі, що наближена до художньої впертості, вміння створити самостійну художню концепцію твору [14, 8–9]. К. Кондрашин виділяє також риси виконавського стилю диригента, за якими можна впізнавати того чи іншого виконавця. До останніх він відносить відчуття цілісності твору, відчуття темпів та їх співвідношення, динамічні контрасти, кульмінації, принцип виконання сфорцандо і акцентів тощо [14, 35–36]. Г. Юдін однією з провідних особливостей диригента вважає здатність «силою волі підкорити собі оркестр, заставити, піти за собою» [30, 70]. Т. Грум-Гржимайло, окрім професійних умінь і знань диригента, вважає необхідною здатність управляти людьми. «Саме в творчості диригента, – зазначає дослідниця, – втілюється ідея духовної єдності людей – одна з головних ідей музики» [5, 16].

Таким чином, індивідуальний виконавський стиль диригента (як комплекс професійних та особистісних якостей) складається із музично-виконавських та організаційних здібностей – волі, здатності керувати творчо та адміністративно, впливати на колектив. Індивідуальний виконавський стиль диригента включає в себе художню, технічну, інтелектуальну, а також комунікативну складові.

Серед робіт диригентів щодо проблематики індивідуального виконавського стилю та творчого методу диригента слід виділити працю В. Живова «Виконавський аналіз хорového твору» [9], в якій, зокрема, дається характеристика виконавського стилю та пропонується типологія диригентів з урахуванням особливостей виконавського стилю<sup>1</sup>. В. Живов розуміє виконавський стиль диригента як цілісне явище – це «індивідуальність артиста, його стильова спрямованість, манера» [9, 86]. Виконавський стиль, за В. Живовим, у той чи інший спосіб співвідноситься із індивідуальним композиторським стилем. Індивідуальний виконавський стиль диригента залежить від специфіки психічної та душевної організації особистості, характеру мислення, емоційного складу артиста; похідними від цих складових є різне розуміння і відчуття музики, що виконується, та відмінний спосіб її передачі. Індивідуальний виконавський стиль диригента, згідно В. Живова, поширюється на хоровий колектив, особливо, якщо диригент є яскравою особистістю [9, 86].

На основі синтезу теорії виконавських стилів (класичного, романтичного та лірико-інтелектуального) та класифікації темпераментів (холерик, сангвінік, флегматик, меланхолік) В. Живов пропонує класифікацію виконавських типів. Він розрізняє *раціоналістичний* тип (об'єктивізм, точний розрахунок інтерпретації, логіка виконавського задуму, вміння споруджувати з деталей монолітні конструкції), *емоційний* (домінування емоційного початку, артистична свобода, що спирається на суб'єктивне відчуття, інтуїцію, імпульсивність, стихійність тощо) та *інтелектуальний* (глибина, проникливість виконання, емоційність без стихійності, аргументований, логічний суб'єктивізм, продумана імпровізація тощо) [9, 90 – 91].

Подібну тріаду диригентських типів виокремлює Г. Юдін, але висловлюється більш емоційно, вживаючи метафори замість чітких термінів. Отже, Г. Юдін поділяє диригентів на «тих, що створюють майбутнє концертне виконання поступово, поверх за поверхом, як прекрасний будинок» [30, 29] (інтелектуальний тип, за В. Живовим); тих, які «продумавши і відчувши все, що закладено в партитурі», не відхиляються від концепції, виконують кульмінації з математичною точністю, повторюють інтерпретацію без змін (раціоналістичний тип); і на тих, в кому домінує емоційне начало, що вносить елемент імпровізації у виконання – «їм достатньо «чиркнути сірником», аби запалити оркестр і повести його за собою навіть без репетицій» (емоційний тип). Г. Юдін стверджує, що диригентський тип впливає на вибір репертуару.

Інакшу типологію диригентів пропонує Т. Грум-Гржимайло, яка розрізняє кілька пар протилежних виконавських типів: вербальний тип – безмовний; емоційний – інтелектуальний (або тип «співачка-лірика» – та «графіка-конструктора»); артистичний – педагогічний [5, 34]. Окремі зауваження щодо різних типів диригентів висловлює К. Птиця, наділяючи П. Чеснокова аналітичним складом розуму, а М. Даніліна синтетичним обдаруванням [5, 15].

В основу типології диригентів може бути покладений критерій ставлення до концертного виконання (Т. Грум-Гржимайло, Г. Юдін та інші). Тут можна виділити диригентів-імпровізаторів, диригентів, що слідуєть сформованій заздалегідь інтерпретації та тих, що інтерпретують твір тільки на концерті. Г. Єржемський будує типологію диригентів на основі загальних ознак в організації структури професійної діяльності. Він виокремлює такі типи диригентів: а) «ремісники-регулювальники» (диригування – зовнішня, фізична діяльність, відсутність результату), б) «диригенти-ілюстратори» (балетний варіант, приклад музичного дуалізму, де об'єкт керування (колектив музикантів) для диригента відсутній), в) «диригенти-реставратори» (домінування теоретичного, аналітичного типу мислення, відтворення всіх авторських вказівок, репродукція на репетиції власної концепції), г) «диригенти-творці» (внутрішнє виконавство, творча взаємодія з колективом, цілісне емоційне уявлення про твір) [8, 239–242].

Як можна побачити, на відміну від теоретиків-музикознавців диригенти не пропонують чіткого визначення поняття «індивідуальний виконавський стиль». Вони, скоріше, представляють його як загальний комплекс специфічних властивостей диригента, хоча в останні роки існує тенденція зближення практичних спостережень з теоретичними (В. Живов та інші). В порівнянні з виконавцями інших мистецьких спеціальностей, диригенти тлумачать особу інтерпретатора дещо гіпертрофовано, наділяючи її, окрім професійних, унікальними особистісними якостями.

Особливістю виконавської діяльності диригента, що позначається на його індивідуальному виконавському стилі, є *колективний характер творчості*. «В чому відмінність диригентської діяльності від діяльності інших музикантів? – зазначає Б. Вальтер. – В тому, що диригент грає не сам, а керує грою інших і впливає на неї» [4, 345]. Розуміння цієї специфіки, аналіз аспектів взаємодії диригента з колективом в процесі роботи над твором є предметом дослідження в ряді статей диригентів, зокрема, Л. Гінзбурга, Г. Єржемського, М. Канерштейна, Р. Кофмана, О. Лазера, Г. Макаренка, І. Мусіна, А. Пазовського, М. Римського-Корсакова, Г. Рождественського, В. Рожка, В. Скоромного та інших.

Колективний характер творчості обумовлює специфічні відносини, які виникають всередині системи «диригент – колектив». В роботах практикуючих диригентів відзначаються наступні аспекти їх взаємодії: психологічний, технічний та етико-естетичний.

Психологічний аспект взаємодії диригента й колективу висвітлює специфічні професійно-особистісні якості диригента, а також спосіб їх пристосування до умов роботи з колективом. В роботах диригентів практиків, з одного боку, визначаються найбільш важливі професійно-особистісні якості

диригента, а з іншого, – розглядаються механізми взаємодії в системі «диригент – творчий колектив», встановлюються типи такої взаємодії.

Так, хорový диригент В. Скоромний серед найважливіших якостей диригента відзначає психологічну стійкість, врівноваженість нервових реакцій диригента на змінні процеси творчого пошуку, передбачення складних психологічних ситуацій і проблем взаємовідносин, вміння їх позитивно вирішувати [27, 2–3]. Г. Єржемський називає однією з найважливіших психологічних якостей диригента здатність до самоорганізації.

Механізми взаємодії диригента з колективом аналізують в своїх роботах Р. Кофман, Г. Макаренко, Г. Єржемський, В. Рожок та інші. Р. Кофман виявляє дві групи протиріч, що визначають особливості взаємодії диригента з творчим колективом – внутрішні (протиріччя в характері диригента, зокрема, поєднання раціонального й емоціонального начал, впевненості та впертості тощо) та зовнішні (протиріччя в міжособистісних стосунках під час репетиційної й концертної діяльності) [16]. Згідно Г. Макаренка, диригент, який виступає носієм авторської концепції щодо виконуваного твору і залучає до її втілення інших виконавців, здійснює вплив на колектив. Такий вплив відбувається в двох напрямках – «раціональному» (вплив на свідомість за допомогою мовних засобів) та «паралінгвістичному» (вплив на підсвідоме начало за допомогою емоційного спілкування, магнетизму, волі) [18, 243]. Процес взаємодії диригента й колективу є предметом дослідження диригента і вченого Г. Єржемського. Він встановлює три складових даного процесу: а) систему самоорганізації та самокерування диригента; б) систему внутрішньої саморегуляції оркестру; в) систему спілкування та активної взаємодії керівника та музичного колективу [8, 11]. В процесі взаємодії з оркестром диригент використовує психологічні контакти і комунікації, увагу, спілкування, регуляцію та корекцію оркестрових дій, енергетику керування, лідерство тощо.

Характер взаємодії диригента й колективу називають «стилем спілкування з колективом» (В. Рожок). Розрізняють авторитарний та толерантний (демократичний) стилі.

Психологічний аспект взаємодії диригента й виконавців є найважливішим, оскільки диригування всі без винятку диригенти розуміють як процес спілкування з людьми: виконавцями задумів диригента, як зауважив Н. Рахлін, є «не інструменти – гобої, труби, флейти, скрипки, – а живі люди з різними характерами, смаками, технічними навичками» [26, 97]. На думку Р. Кофмана, питання взаємовідносин диригента й колективу є найскладнішим у диригентській професії: «компасом у виборі рішення тут може бути лише поєднання доброзичливого ставлення до людей із почуттям відповідальності перед композитором» [17, 36].

*Технічний аспект* впливу диригента на колектив включає володіння мануальною технікою. Він отримав найбільше теоретичне обґрунтування:<sup>2</sup> зокрема, В. Живов аналізує виразові можливості диригентського апарату (положення корпусу, голови, міміку, функції рук та її частин) та використання їх наряду з диригентськими засобами виразності в області темпу, динаміки, тембру, артикуляції, фразування. С. Казачков досліджує процес «настроювання» диригентського апарату та формування диригентської техніки як засобу інтерпретації [11, 267 – 270]. Існує низка робіт, в яких досліджується окремі елементи мануальної техніки диригента (тактування, схеми тактування, виду ауфтакту, функції лівої та правої руки, положення корпусу, голови, тактування фермат, синкоп тощо). Але всі дослідники наголошують на необхідності розгляду технічного питання в художньо-психологічному контексті.

Отже, технічний аспект нерозривно пов'язаний із психологічним, їх розглядають як амбівалентну єдність формального й змістовного начал. Так, Н. Рахлін зазначає: «Здатність передавати думки шляхом жестів і гіпнотичного навіювання і є головною рисою, без якої немає диригента» [26, 92]. Такої ж позиції дотримується Р. Кофман, який вважає руки диригента засобом передачі «фактологічної та емоційної інформації» [17, 6]. Підтвердженням єдності технічного та психологічного аспектів є теоретичні розробки диригентів-практиків, зокрема, Г. Єржемського, який вивчає мануальну техніку крізь призму психофізіологічних закономірностей рухового процесу, як невід'ємну зовнішню форму цілісної системи керування колективом [8, 70]. Він вважає диригентський жест носієм закодованої інформації та засобом відображення творчої потреби виконавця. Диригентська мануальна мова «є безпосереднім проявом творчості митця, наслідком його виконавської діяльності», яка в певних умовах виконує комунікативну функцію [8, 108]. Г. Єржемський визнає диригування не фізичною дією, але процесом практичного мислення: «моделюючи виконавський результат, за допомогою активно переживаних внутрішніх дій, диригент *мимоволі* формує і зовнішнє (рухове) вираження своєї творчої потреби, і особисте відношення до твору, що виступає у вигляді *звернення до виконавців*» [8, 108].

Формування системи зовнішніх рухів диригента під впливом внутрішніх творчих імпульсів пов'язане з категорією *пластичного*, досліджуваною в роботах Г. Макаренка, Т. Грум-Гржимайло та інших. Т. Грум-Гржимайло вводить до наукового обігу термін «диригентський пластичний еквівалент». Суть його в тому, що в процесі формування цілісної концепції твору «чутна» версія твору стає також «зоровою», трансформуючись у послідовність диригентських жестів, що відповідають «чутній звуковій картині» і ґрунтуються на ній [55, 8].

Отже, мануальна техніка визнана засобом передачі власної виконавської версії диригента колективу з використанням особистісних ресурсів керівника: волі, магнетизму, енергетики тощо.

*Етико-естетичний аспект* взаємодії диригента й творчого колективу досліджується в роботах С. Казачкова. На думку диригента, аби мати право стати за пульт, треба бути особистістю з певним комплексом професійних та людських якостей. Такими якостями виступають: а) наявність цікавої життєвої теми-ідеї; б) наявність, набутого досвідом власного, оригінального музично-виконавського стилю; в) здатність створювати нові художні ідеї, намагання збільшувати майстерність та ерудицію, г) внутрішній етичний закон, «без якого диригенту важко досягти художньої істини і поєсти за собою керованих їм музикантів» [11, 42 – 43]. Тема етичних цінностей займає важливе місце в концепції С.Казачкова. Він впевнений, що «диригентська паличка повинна знаходитись в руці високопорядної артистичної особистості» [1111, 17]. Таку позицію поділяє В. Давидов, вважаючи головною метою виховання виконавця-інтерпретатора «залучення його індивідуального почування до загальнолюдських переживань і естетичних цінностей» [6, 96]. Він впевнений, що «глибока змістовність почуттів дає можливість і моральне право виступати на сцені, ділитися зі слухачем власними переживаннями і думками» [6, 97]. Т. Грум-Гржимайло називає професію диригента найбільш цікавою і етично відповідальною з усіх музичних професій. [5, 16]. Р. Кофман наголошує на «високій етичній місії» диригента, носія гідних етичних норм, моральної чистоти і духовної шляхетності [цит. за 18, 43]. С. Казачков розглядає етику взаємовідносин виконавця-автора (твору), яких пов'язує своєрідний неписаний кодекс честі: «Артист-виконавець вільний у виборі автора і твору. Але вибравши, він бере на себе відповідальність за гідне виконання твору» [10, 17]. Отже, етичний аспект відіграє основоположну роль як в особистісному розвитку керівника, так і в його комунікативних стосунках з твором, його автором та музичним колективом.

*Висновки.* Підсумовуючи, слід зауважити наступне. В теоретичному та виконавському музикознавстві на сьогоднішній день сформувалися чіткі уявлення про індивідуальний виконавський стиль музиканта. Зокрема, запропоновані *визначення* поняття «індивідуальний виконавський стиль» (О. Катрич, С. Копиловою), встановлено *структуру* індивідуального виконавського стилю, в якій визначено технічну, художню та інтелектуальну складові, запропоновано *класифікацію* індивідуальних виконавських стилів, в основу якої покладено специфіку художнього мислення музиканта. На основі даного критерію розрізняють два основні типи виконавських стилів – класичний та романтичний.

У виконавському музикознавстві, зокрема, в тій його галузі, що досліджує специфіку диригентського мистецтва, явище індивідуального виконавського стилю досліджується в практичному аспекті. Індивідуальний виконавський стиль диригента розуміється як сукупність специфічних професійних та особистісних якостей, що позначаються на його творчості. З урахуванням колективного характеру диригентської творчості, який передбачає взаємодію із виконавцями, в структурі індивідуального виконавського стилю диригента, окрім технічної, художньої та інтелектуальної складової, відзначається *комунікативна складова* – стиль творчого спілкування з колективом, стиль організаційної роботи. Розрізняють три аспекти взаємодії диригента з колективом – психологічний, технічний та етико-естетичний. У виконавському музикознавстві (зокрема, в працях В. Живова) розширена класифікація індивідуальних виконавських стилів диригентів. В. Живов пропонує визначати три типи виконавських стилів диригентів –раціональний, емоціональний та інтелектуальний. За змістом понять емоціональний та раціональний типи узгоджуються, відповідно, із класичним та романтичними типами виконавських стилів за класифікацією О. Катрич. Інтелектуальний тип є синтетичним – об'єднує риси двох названих вище стилів. Аналізуючи зміст поняття «індивідуальний виконавський стиль», відображений у визначеннях С. Копилової та О. Катрич, необхідно відзначити проміжне положення виконавського стилю: виконавський стиль є *формально-змістовною* категорією, тобто засобом виявлення художнього змісту за допомогою комплексу виконавських прийомів. Світогляд митця, його особистісні та професійні якості відбиваються у виконавських версіях творів, які він здійснює, в інтерпретації різних композиторських стилів. Оскільки індивідуальний виконавський стиль диригента є проекцією його особистості й професіоналізму на творчу діяльність, природно відштовхуватись у вивченні стилю того або іншого диригента від аналізу особливостей інтерпретації, притаманних даному диригенту.

#### Примітки

<sup>1</sup> В даній типології В. Живов спирається на типологію виконавських стилів Д. Рабиновича [25,24].

<sup>2</sup> Його досліджували Л. Безбородова [1], В. Живов, О. Єгоров [7], С. Казачков [10;11], М. Канерштейн [12], К. Ольхов [22], П. Чесноков [31] та інші.

#### Література

1. Безбородова Л. А. Дирижирование : уч. пособие. Москва : Просвещение, 1990. 159 с.
2. Берлиоз Г. Дирижер оркестра. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика* : статьи. Москва, 1975. С. 68- 86.
3. Вагнер Р. О дирижировании. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика* : статьи . Москва, 1975. С. 87 —131.
4. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика* : статьи. Москва, 1975. С. 312 —346.
5. Грум-Гржимайло Т. Н. Об искусстве дирижера. Москва : Знание, 1973. 40 с.

6. Давидов М. А. Интерпретаційні аспекти виконавської майстерності / Микола Андрійович Давидов. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 2. Музичне виконавство. К., 1999. С. 88 — 98.
7. Егоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 239 с.
8. Ержемский Г. Л. Закономерности и парадоксы дирижирования. Санкт-Петербург : Форт, 1993. 261 с.
9. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. Москва : Музыка, 1987. 95 с.
10. Казачков С. А. Дирижер хора – артист и педагог. Казань : Казан. гос. консерватория, 1998. 308 с.
11. Казачков С. А. От урока к концерту: [Хоровое дирижирование]. Казань : Изд-во Казан. университета, 1990. 343 с.
12. Канерштейн М. Вопросы дирижирования. Москва : Музыка, 1972. 256 с.
13. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. ... канд. мистецтв.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2000. 161 с.
14. Кондрашин К. Мир дирижера (технология вдохновения) : [беседы с В.Ражниковым]. Ленинград : Музыка, 1979. 192 с.
15. Копылова С. Национально-психологический комплекс – ядро исполнительского стиля. *Стиль музыкальной творчости: эстетика, теория, исполнительство* : зб. статей. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 37. К., 1999. С. 257 — 264.
16. Кофман Р. І. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Музична Україна, 1986. 39 с.
17. Кофман Р. І. Дирижер и оркестр или сто ненужных советов молодым дирижерам. Киев : Абрис, 2009. 132 с.
18. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: Естетико-мистецтвознавчі виміри Київ: Факт, 2005. 328 с.
19. Михайлов М. К. О понятии стиля в музыке. Вопросы теории и эстетики музыки : сб. статей. Москва — Ленинград: Музыка, 1966. Вып. 4. С. 16 — 29.
20. Мюнш Ш. Я дирижер. *Дирижерское исполнительство*. М.: Музыка, 1975. С. 441 — 451.
21. Ольхов К. А. Теоретические основы дирижерской техники. Л.: Музыка, 1990. 200 с.
22. Пазовский А. Записки дирижера. *Дирижерское исполнительство. Практика. История. Эстетика* : статьи. Москва, 1975. С. 347 — 364.
23. Птица К. Б. Проблемы стиля и хоровое исполнительство. *Работа с хором. Методика, опыт*: сб. статей. М.: Профиздат, 1972. С. 13— 56.
24. Рабинович Д. Исполнитель и стиль. М.: Советский композитор, 1979. 228 с.
25. Рахлин Н. Г. Статьи. Интервью. Воспоминания. М.: Сов. композитор, 1990. 192 с.
26. Рожок В. І. Стефан Турчак: диригент, митець, громадянин. Харків: Харківська міська друкарня, 1994. 205 с.
27. Скоромний В. Психологія творчості диригента. Авторський курс лекцій. Рукопис.
28. Сохор А. Н. Стиль, метод, направление (к определению понятий). *Вопросы теории и эстетики музыки*. М. — Л.: Музыка, 1966. Вып.4. — С.3 — 16.
29. Чесноков П. Г. Хор и управление им : пособие для хоровых дирижеров; авт. предисл. К. Птица. М. : Музгиз, 1961. — 240 с.
30. Юдин Г. Я. За гранью прошлых дней: Из воспоминаний дирижера. М.: Музыка, 1977. 192 с.

#### References

1. Bezborodova, L. A. (1990). Conducting. Moskva : Prosveshhenie [in Russian].
2. Berlioz, G. (1975) Conductor of the orchestra. Conductor performance. Practice. History Aesthetics: articles. Moscow), 68-86 [in Russian].
3. Wagner, R. (1975) About conducting. Conductor performance. Practice. History Aesthetics: articles. Moscow), 87-131 [in Russian].
4. Walter, B. (1975) About music and music. Conductor performance. Practice. History Aesthetics: articles. Moscow), 312-346 [in Russian].
5. Grum-Grzhimailo, T.N. (1973). On the art of conducting. Moskva : Znanie [in Russian].
6. Davydov, M.A . (1999). Interpretative aspects of performing arts / Nikolay Andreevich Davydov. *Naukovyj visnyk NMAU im. P.Chajkovsk'kogo. Muzychne vykonavstvo*, 2, 88-98 [in Ukraine].
7. Yegorov, O. (1961). Theory and practice of working with the choir. Kyiv: State Publishing House of Fine Arts and Musical Literature of the Ukrainian SSR [in Ukraine].
8. Erzhemsky, G. L. (1993). The regularities and paradoxes of conducting. St. Petersburg: Fort [in Russian].
9. Zhivov, V. L. (1987). Performing analysis of the choral work. Moskva : Muzyka [in Russian].
10. Kazachkov, S. A. (1998). The conductor of the choir - artist and teacher. Kazan' : Kazan. gos. Konservatorija [in Russian].
11. Kazachkov S. A. From lesson to concert. Kazan' : Izd-vo Kazan. universiteta, [in Russian].
12. Kanerstein, M. (1972). Issues of conducting. Moskva : Muzyka [in Russian].
13. Katrich O. T. (2000). Individual style of musician-performer (theoretical and aesthetic aspects). Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukraine].
14. Kondrashin, K. (1979). The world of conductor (technology of inspiration): [conversation with V.Razhnikov]. Leningrad : Muzyka [in Russian].
15. Kopylova, S. (1999). National-psychological complex - the core of the performing style. Style of musical creativity: aesthetics, theory, performance. *Naukovyj visnyk NMAU im. P. Chajkovsk'kogo*, 37, 257-264 [in Ukraine].
16. Kofman, R. I. (1986). Education of the conductor: psychological peculiarities. Kyi'v : Muzychna Ukra'na [in Ukraine].
17. Kofman, R.I. (2009). Conductor and orchestra or one hundred unnecessary advice to young conductors. Kyiv : Abris [in Ukraine].

18. Makarenko, G.G. (2005). Creativity of the conductor: Aesthetic-art-study dimensions. Kyi'v: Fakt [in Ukraine].
19. Mikhailov, M.K. (1966). On the concept of style in music. Questions of the theory and aesthetics of music. Moskva — Leningrad: Muzyka [in Russian].
20. Münsch, S. (1975). I am a conductor. Conductor performance. Moskva Muzyka [in Russian].
21. Olkhov, K.A. (1990). Theoretical Foundations of Conducting Technique. Leningrad: Muzyka [in Russian].
22. Pazovsky, A. (1975) Notes of the conductor. Conductor performance. Practice. Story. Aesthetics. Moskva) 347-364 [in Russian].
23. Ptitsa, K. B. (1972) Problems of style and choral performance. Work with the choir. Methods, experience. M.: Profizdat) 13-56 [in Russian].
24. Rabinovich, D. (1979). Artist and style. M.: Sovetskij kompozitor [in Russian].
25. Rahlin, N. G. (1990). Stat'i. Interv'ju. Vospominaniya M.: Sovetskij kompozitor [in Russian].
26. Roshok, V. I. (1994). Stefan Turchak: Conductor, artist, citizen. Harkiv: Harkivs'ka mis'ka drukarnja [in Ukraine].
27. Skromnyi, B. Psychology of creativity of the conductor. Author's course of lectures [in Ukraine].
28. Sokhor, A.N. (1966). Style, method, direction (to the definition of concepts). Voprosy teorii i jestetiki muzyki, 4, 3-16 [in Russian].
29. Chesnokov, P. (1961). The Choir and its Management: A Handbook for Choral Conductors. M. : Muzgiz [in Russian].
30. Yudin, G. Ya. (1977). Beyond the Boundaries of the Last Days: From the Memories of the Conductor. M. : Muzgiz [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2018 р.

УДК 730.071.1 Arkhyenko:7.03 (100)

**Turchak Lesiia**

Candidate in Arts Studies,  
Arts Department Senior Lecturer,  
Kyiv University of Culture  
ORCID 0000-0002-0490-8732  
lessit@ukr.net

## O. ARKHYPENKO'S CREATIVE WORK IN THE CONTEXT OF THE WORLD ART

**The purpose of the article.** The research looks into a coherent picture of the Ukrainian art study within the world context. **Methodology** of the research grounds on using general scientific methods, theoretical and practical approaches to analysis of the Ukrainian artists' creative work. **Scientific novelty** of the research is to study the O. Arkhyenko's creative work of abroad. **Conclusions:** Late XIXth – early XXth century changes in the art have been reflected in the activities of the Ukrainian artists. Their work corresponded not only with world tendencies, but also made its corrections in the fine arts of Europe and the USA. The influence of new concepts, tendencies, and shaping on various types of artistic activity, became one of the main features of the development of sculpture.

**Key words:** creative work of O. Arkhyenko, sculpture, Ukrainian artists, «sculptural painting», «moving painting».

*Турчак Леся Іванівна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри мистецтв Київського університету культури*

### **Авторчість О. Архипенка у контексті світового мистецтва**

**Мета** – дослідити творчість О. Архипенка у контексті її значення для світового мистецтва. **Методологія** дослідження полягає у використанні загальнонаукових методів, зокрема біографічного, аналізу та синтезу, з опорою на принцип наукової достовірності. Використання методологічних засад мистецтвознавчого і культурологічного підходу дало змогу дослідити основні творчі здобутки О. Архипенка та їх значення для світового пластичного мистецтва та культури загалом. **Наукова новизна** полягає в дослідженні творчості українського митця О. Архипенка за кордоном, що уможливує формування цілісного уявлення про роль і значення українського мистецтва у світовому контексті. **Висновки.** Зміни в мистецтві кінця XIX – початку XX ст. знайшли своє відображення у діяльності українських митців. Їх творчість відповідала не лише світовим тенденціям, а й внесла свої корективи в образотворче мистецтво Європи та США. Так вплив нових запропонованих ними концепцій, засобів формоутворення тощо на різні види художньої діяльності став однією з головних рис розвитку світової скульптури та пластичних мистецтв загалом.

**Ключові слова:** творчість О.Архипенка, скульптура, українські митці, «скульптурний живопис», «рухомий живопис».

*Турчак Леся Іванівна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры искусств Киевского университета культуры*

### **Творчество А. Архипенко в контексте мирового искусства**

**Цель** - исследовать творчество А. Архипенко в контексте его значения для мирового искусства. **Методология исследования** заключается в использовании общенаучных методов, в частности биографического, ана-