

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ШЕВЧЕНКО ЛІЛІЯ МИХАЙЛІВНА



УДК 78.03:780.616.432(477)"19"(043.5)

**СТИЛЬОВА ПАРАДИГМА
УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ КУЛЬТУРИ ХХ СТОЛІТТЯ
У СВІТОВОМУ ПРОСТОРІ**

Спеціальність 26.00.01 —
Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т
дисертації на здобуття наукового ступеня
доктора мистецтвознавства

Київ — 2020

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Роботу виконано на кафедрі теоретичної і прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової Міністерства культури та інформаційної політики України (Одеса).

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України
Маркова Олена Миколаївна,
Одеська національна музична академія
імені А. В. Нежданової Міністерства культури та
інформаційної політики України, завідувач кафедри
теоретичної і прикладної культурології (Одеса)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, старший науковий
співробітник
Немкович Олена Миколаївна,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та
етнології імені М. Т. Рильського НАН України,
завідувач відділом екранно-сценічного мистецтва і
культурології (Київ)

доктор мистецтвознавства, професор
Козаренко Олександр Володимирович,
Львівський національний університет імені Івана
Франка Міністерства освіти і науки України,
завідувач кафедри філософії мистецтв факультету
культури і мистецтв (Львів)

доктор культурології, доцент
Кривошея Тетяна Олександрівна,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського Міністерства культури та
інформаційної політики України, завідувач кафедри
теорії та історії культури (Київ)

Захист відбудеться «01» грудня 2020 року о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.02 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, четвертий поверх, фойє Малого залу.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано «___» жовтня 2020 року.

Учений секретар спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства



Н. О. Швець

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Формування загальнонародської культури у процесі глобалізації породжує проблему взаємодії українського внеску зі світовим надбанням, що має компенсаторний чинник у вигляді національно-регіональних розгалужень. Такі поняття як «ліризм», «співочий світ», «козацька нація» презентують ментальний статус України, що має певні аналогії до поетики стильових ознак романтизму. Однак, вивчення й осмислення декларативно «антиромантичного» ХХ століття потребує спеціального підходу. Звідси – національні індекси, що поєднують уявлення про традицію, спадкоємність, врешті здоровий консерватизм українського світогляду, у якому, на протипагу певним європейським націям, приміром динамічному «германському генію», домінує сталість-наслідування. Доречним є співвіднесення вітчизняної «статичності» із «гордим консерватизмом» іспанців, які впевнено і свідомо протиставляють себе «прогресизму» французів.

Актуальність наукових розробок національної творчої спадщини ХХ століття, як певного узагальнення недавнього минулого, на сьогодні не потребує спеціальних аргументацій. Пізнання ознак національного мислення подає дещо несподівані результати відносно музичного розвитку ХХ століття: наспівною, лірично-мелодійною інтонаційністю сповнена у Новий час творчість українців, італійців, англо-бриттів та інших народів, замінюючись у професійній сфері Новітньої історії тяжінням до інструменталізму (феномен А. Казелли, Л. Даллапикколи, Л. Ноно в Італії, Б. Лятошинського і його школи в Україні, Е. Елгара, Р. Воан-Уільямса у Великобританії, ін.). Натомість є помітною і протилежна спрямованість: інструменталізм мислення німецького музичного ареалу концентрується у ХХ ст. у вокальній музично-сценічній сфері (А. Шенберг, А. Берг, Ф. Шрекер, Е. Кшенек, К. Орф, П. Хіндеміт, Г. фон Ейнем, В. Егк, Х. Хенце, К. Штокхаузен, ін.).

Водночас, в Україні та світі не згасає увага до фортепіанного мистецтва і піанізму у цілому. І оскільки в дисертації предметом виступає культура піаністичної гри, виділяються в ній органічні для *антиномічного* ХХ століття ментально усталені форми в орієнтації на протилежно спрямовані вектори творчості, педагогіки і культурного буття, визначені «співіснуванням» традиціоналізму і модерну / авангарду та «третьорядових» форм гри та ігрового часопроведення тощо. У фортепіанній сфері таке «співіснування» знайшло вираження у *життєвому «контрапункті» бетховеніанства і моцартіанства як типів академічно-традиціоналістського і модерністськи-авангардного стильових спрямувань*. Парадоксальним виявом їх взаємин виступає презентація у ХХ столітті виконавського традиціоналізму бетховеніанством, що було знаком «прогресу» ХІХ століття, і водночас виконавського модерну моцартіанством, яке символізувало академізм-консерватизм у добу романтизму, а на сьогодні у стильовому вираженні солідаризується з позамистецькими піаністичними здобутками «третього ряду» тощо.

Про стильові ознаки піаністичного мистецтва України написано чимало наукових праць, у тому числі безпосередньо спрямованих на специфіку фортепіанної творчості – дослідження Д. Андросової, Н. Кашкадамової, Л. Степанової. Зокрема висувається й проблематика національної вибудованості виконавства, що має суттєве значення для фундації заявленої в дисертації теми щодо специфіки стильової парадигматики українського та європейського піанізму.

Зазначений культурологічний ракурс осмислення мистецьких процесів в Україні у світовому контексті визначає необхідність звернення до виконавської творчості, розгорнутої на широкому культурному тлі взаємин професійної обізнаності митця і загальнокультурних запитів публіки. Адже інерційно-традиціоналістські переваги та чутливість до деяких новацій «Ї Величності Публіки» нерідко прямо протилежно вибудовуються відносно традиційних чи інноваційних настанов фахівців. В реальних умовах протистоять авангарду-модерну і традиціоналізму у професійних колах минулого століття показовим є ментальний вибір виконавців публікою, що в постатях найбільш видатних митців нерідко протилежно спрямовувалися щодо колегіальних фахових домовленостей.

Гносеологічним поштовхом до визначення спрямованості дослідницьких пошуків і проблеми дисертації у цілому стало формулювання в даному дослідженні *гіпотези* щодо наскрізної стильової парадигми фортепіанної культури, української в ній як результату синтезу сукупних надбань вітчизняної музично-культурної традиції, оригінальних здобутків різних виконавських музичних шкіл ХХ ст., а також і креативного врахування (творчого й технічно-стильового) європейських та світових тенденцій у сфері фортепіанної культури. Такий культурно-парадигматичний зріз сумарного виходу світової піаністики і в ній України в минулому і на початку ХХІ століття у відповідних працях залишилися поза увагою.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Тематика дисертації узгоджена з планами наукової роботи кафедр теоретичної і прикладної культурології, теорії музики і композиції, відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової на 2017–2022 роки, зокрема з темою № 12 «Культурологічні парадигми сучасного гуманітарного знання». Тему дисертації «Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі» затвердила Вчена рада Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (протокол № 11 від 20.05.2015 р.).

Формування наукової проблеми, нове розв'язання якої отримано в дисертації.

У дисертації досліджено важливу для подальшого розвитку галузі мистецтвознавства проблему побудови наукової моделі формування парадигмальних основ розвитку національних вимірів фортепіанної гри як синтезу творчих надбань історико-музичної традиції, світових музично-мистецьких звершень та самобутньої

культури гри, породженої неповторними історико-цивілізаційними і культурно-ментальними особливостями буття націй.

Мета дослідження — висвітлити специфіку стильової парадигматики фортепіанної культури ХХ століття як диспропорційного співвідношення пробетховеніанського академізму і моцартіанської детермінованості модерну-авангарду і позамистецьких елементів у грі, в яких національний менталітет, зокрема, український, демонструє настанову на особистісно забарвлену стильову емблематику, втілену в різних піаністичних центрах України (Київ, Одеса, Львів, Харків та ін.).

Завдання дослідження:

- з естетико-філософських позицій обґрунтувати термінологічний вибір – диз’юнктивну специфіку – щодо стильової парадигми фортепіанної культури ХХ століття як «накладення» бетховеніанства і моцартіанства у протиспрямованості традиціоналістського нахилу у першому і модерністського у другому, стилістично солідарного з позамистецькими піаністичними здобутками;
- виявити провідні культурно-ретроспективні, соціокультурні та власне творчі чинники впливу зарубіжних і вітчизняних музичних шкіл Нового часу на формування змістовних рис піаністики ХХ ст.;
- обґрунтувати комбінаторику «обернення» традиціоналістських і новаційних настанов ХХ ст. відносно доби Романтизму і, в перспективі, дотримання тих амбівалентних перетворень у зближенні чи віддаленні культурно-побутової і мистецької піаністичної творчості;
- показати механізм компенсативності в самовиявленні індивіда і колективного суб’єкта нації через «кодування» засад динамізму і статичності, показових для певного ментального типу, зокрема у розмаїтті регіональних виявлень;
- розглянути культурно-мистецькі стильові засади національного вираження, у яких інструментальна, зокрема фортепіанна, творчість демонструє проєкцію національної свідомості у культурному і мистецькому спрямуваннях;
- виявити мистецьку парадигму романтичної стильової якості в певному непропорційному співвідношенні з епохальним тяжінням до антиромантичних позицій у культурі ХХ ст.;
- висвітлити логіку національних і регіональних стильових уподобань бетховеніанства та моцартіанства в Україні у контексті романтичної парадигми мистецьких запитів поза доби романтизму;
- розкрити функціонування опосередкованого й нелінійного механізму передачі творчої спадщини між генераціями піаністів, техніко-особистісного формування музичних шкіл академічного і «третьорядного» значення;
- усвідомити ґрунтовність скрябінської стильової ідеї в мистецтві та її зосередження в умовах культури Одеси як провідного культурного осередку України початку ХХ століття;

- виявити схожість та відмінність аспектів концептуальних властивостей фортепіанних шкіл, виходячи з якості творчих попередників митців ХХ ст., розкрити культурно-парадигматичний зріз піанізму України в контексті світових стильових внесків;
- здійснити просопографічне дослідження становлення творчого світу, естетичного світобачення, індивідуальних соціально-психологічних і професійних властивостей найвизначніших піаністів України ХХ століття, які зробили фундаментальні внески у розвиток фортепіанного мислення Європи й світу;
- визначити перспективи відновлення засад камерного піанізму О. Скрибіна в умовах сучасної «довіри до давнини», зокрема містеріалізації творчих засад мистецького мислення і дій;
- сформуванню теоретико-мистецтвознавчі узагальнення щодо сутнісних рис наскрізної стильової парадигми фортепіанної культури як результату синтезу тривалого розвитку європейської та вітчизняної музично-культурної традиції, оригінальних надбань національних музичних шкіл ХХ ст. й креативних (творчих й техніко-стильових) європейських та світових тенденцій у сфері піаністичної гри.

Об'єкт дослідження — стильова парадигматика генези й еволюції піанізму XVIII–XXI ст. у світовому обсягу культурного й мистецького буття.

Предмет дослідження — стильова диз'юнкція формування парадигмальних засад фортепіанної гри в європейському просторі та в піаністичних надбаннях України ХХ ст.

Теоретико-методологічні засади дослідження визначаються комплексом взаємодоповнюючих методів, принципів і підходів загального й спеціального характеру, міждисциплінарний зв'язок та взаємодоповнюваність яких забезпечили об'єктивність і достовірність результатів дослідження. Методологія комплексного характеру ґрунтується на поєднанні засад культурологічного, історико-типологічного, герменевтичного, мистецтвознавчого та філософсько-естетичного підходів.

Аналіз процесу формування типологічних якостей виконавського піаністичного мистецтва України у контексті європейської культури в розмаїтті регіональних проявів національного творчого мислення визначає такі засади дослідження:

- *міждисциплінарний* метод, як важливий методологічний засіб відображаючий інтегративні тенденції мистецтвознавства, культурології, естетики, філософії, історії музики, історії світової та української культури тощо, який надає можливість всебічно осмислити матеріал та отримати нове знання при вивченні досліджуваної теми;
- *історико-культурологічний* підхід, зумовлений комплексним дослідженням функцій, засадничих проявів і законів розвитку музичної культури в

конкретній історичній обумовленості та її виходу як стилю й манери виконання;

- у процесі дослідження еволюції культурно-стильових об'єднань всенационального і регіонального масштабів застосовано *генетичний* метод, що дає змогу простежити етапи їх формування у різних культурних зрізах, зокрема у межах класичного фортепіанного мистецтва, представленого антитетично у романтичну добу («легкі» – оркестроподібні «рояльні» фортепіано), а згодом в умовах відродження-«обернення» антитетичних ліній на рівні культурних переваг ХХ ст.;
- *контекстуально-аналітичний* метод, спрямований на вивчення певних творів, які уособлюють парадигмальні показники стильових надбань, а також різні інтерпретації композицій у виявленні парадигм стильових узагальнень, що розкривають культурну місію мистецтва, його регіональних її показників в бутті нації;
- у дослідженні поетики творів і виконання використано також *герменевтичний та етимологічний* методи, що дають змогу представити їх духовно-сміслові підгрунття;
- узагальнюючі спостереження над комплексом музично-виражальних засобів та виконань творів здійснено із використанням *музично-інтонаційного* підходу, сформованого на основі лінгвізованих історико-музикознавчих засад мислення в річищі уявлень про «музичний словник епохи».

Теоретичною основою дисертації стало:

- дослідження художньо-історичної взаємодії культур фортепіанної гри, сформовані салоном та профілармонічним театралізованим засобом виступів, тобто соціально-альтернативно осмислюваних як спадкоємців аристократизму і демократичних тенденцій у творчості (Д. Андросова, О. Афоніна, Б. Асаф'єв, Т. Захарчук, Ю. Зільберман, Н. Кашкадамова, О. Козаренко, Н. Корихалова, Ю. Кристева, О. Лосєв, О. Маркова, О. Муравська, І. Подобас, В. Реда, Л. Степанова, В. Холопова, Н. Швець та ін.);
- праці, присвячені парадигмі культурно-стильових зсувів, зумовлених віросповідальними й науково-філософськими принципами світосприйняття (С. Аверінцев, Г. Адлер, Т. Адорно, Т. Андрущенко, В. Антонюк, Р. Барт, А. Васильов, Дж. Віко, С. Волков, Г. Вольфлін, Ж. Дерріда, М. Гремпель, А. Канарський, І. Котляревський, Т. Кривошея, Ю. Легенький, Д. Ліхачов, В. Ліхачова, В. Личковах, І. Ляшенко, В. Мартинов, О. Немкович, О. Олійник, С. Павлишин, Х. Ріман, Н. Сиротинська, О. Соломонова, А. Терещенко, С. Тишко, Е. Уїлсон-Діксон, П. Флоренський, Й. Хойзінга, О. Шпенглер, О. Яковлев, Б. Ярустовський);
- розвідки з національно-стильової специфіки виявлення етносу-нації в культурі і в мистецтві (Л. Гумільов, З. Жмуркевич, О. Зав'ялова, І. Зінків, О. Зосім, О. Козаренко, Г. Кречмар, Лю Бінціян, О. Малозьмова, Ю. Медведик,

- Ю. Олейникова, В. Піщанська, О. Сокол, О. Стахевич, О. Степанова, В. Топоров, І. Тен, Ю. Тищенко, М. Харлап, Х. Хойслер, О. Чайка, Н. Чуприна, А. Чухоніна);
- джерелознавство у сфері музичного мистецтва та його духовно-культурні чинники (Д. Гойові, М. Гордійчук, Р. Грубер, А. Іваницький, Д. Кемпер, В. Конен, Л. Корній, Т. Ліванова, О. Немкович, М. Степаненко, Б. Сjuta, О. Цалай-Якименко, В. Шульгіна, Б. Яворський);
 - релігійно-міфологічне підґрунтя культури, зокрема музики (Т. Гуменюк, Е. Дюркгейм, К. Леві-Стросс, О. Лосєв, В. Медушевський, О. Онищенко, В. Осипова, О. Поліщук, М. Пропп, О. Рощенко, С. Стоян, Ф. Топоров);
 - психологічно-естетичні засади дослідження творчості (М. Блінова, М. Бровко, Т. Гуменюк, М. Жинкін, О. Костюк, Е. Курт, Є. Назайкінський, С. Наливайко, Б. Поршнев, К. Юнг).

Наукова новизна роботи визначена результатами, отриманими в процесі вирішення означених завдань:

Уперше:

- систематизовано дані наукової літератури про специфіку парадигмальних антитетичних характеристик культури ХХ ст., підготовлених антиноміями епохи Романтизму і його культурною бароковою генезою;
- у фортепіанному виконавстві визначено культурну специфіку контраверсійних стадій моцартіанства – бетховеніанства від ХІХ до ХХ ст. включно, розкрито діахронну й синхронну упорядкованість їх прояву у практиці фортепіанної творчості мистецького і позамистецького виявлення;
- показано характерні ознаки різних національних шкіл у втіленні зазначених стильових констант фортепіанної творчості від доби Романтизму до сьогодення;
- встановлено стосовно світових констант прерогативи персоналізацій бетховеніанської – моцартіанської ліній в Україні;
- обґрунтовано відмінності регіональних переваг у внутрішньо національних константах до вказаних генеральних стильових принципів відповідно до культурних і релігійних надбань у них;
- проаналізовано особливості переплетіння бетховеніанства й моцартіанства у піанізмі окремих шкіл і видатних виконавців – на матеріалі піанізму М. Лисенка, В. Горовиця, К. Мікулі, С. Ріхтера – як ознак національного підходу і мислення;
- виявлені спеціальні умови опанування в Одесі та інших фортепіанних осередках України різноспрямованих стильових векторів бетховеніанства – моцартіанства, персоніфікованих у творчості С. Ріхтера та Е. Гілельса;
- уведено до наукового обігу поняття «диз'юнктивне виявлення стильової парадигми ХХ ст.», що уможливило фіксацію розшарованості фортепіанної культури по горизонталі політичного «співіснування» систем, по вертикалі –

мистецтва і музики у стильових альтернативних цінностях «для нас і для мас» (перефразуючи вислів Д. Шостаковича).

Набули подальшого розвитку:

- уявлення про особливості романтизму в Україні;
- виявлення спеціальних стильових ознак романтизму до ХХ сторіччя і в пост- та в «анти»-романтичній культурі протягом вказаного періоду;
- розуміння салонної піаністичної культури як визначальної складової у формуванні фортепіанних мистецьких осередків Європи та України, оскільки саме українсько-польські, українсько-російські салони базувалися на фортепіанній творчій позиції свідомого споріднення з виконавським мистецтвом гри на струнно-щипкових інструментах;
- розуміння культурної місії Одеси як сформованої базисності *засад* модерну-авангарду 1900-1910-х років, що склали особливі умови для сприйняття містеріальних устремлень О. Скрябіна й особливо *символічних* засад його «полётного» піанізму;
- осмислення паралельностей фортепіанної творчості одеських композиторів і європейських майстрів щодо двостильового спрямування виконавського мистецтва та позамистецьких проявів піаністичної гри прикладного призначення.

Основні географічні ареали дослідження – мистецькі центри України, а також європейські й інші осередки піанізму, з якими контактна була українська фортепіанна культура.

Матеріал дослідження – описи і записи (зокрема аудіо- та відеозаписи) виконуваної музики, аналізи окремих композицій у ракурсі виявлення в них парадигмальних стильових ознак, що пролонгуються у виконавські творчі позиції тих чи інших майстрів. У цьому плані представлені записи виконання творів Л. Бетховена, Ф. Шопена, О. Скрябіна, як таких, що уособлюють бетховеніанство – моцартіанство в музиці ХХ–ХХІ сторіч, із посиланням на інших авторів, які втілюють в окремих фортепіанних школах вказані стильові парадигми останніх двох століть.

Теоретичне значення отриманих результатів. Матеріали дослідження характеризуються концептуальною цінністю для подальшого поглиблення уявлень про культурну антитетичність стильових вимірів піанізму ХІХ–ХХІ століть. Запропонована концептуальна модель буття фортепіанної виконавської культури ХХ століття як контраверсійних векторів бетховеніанства – моцартіанства дає можливість розглянути важливі складові світового піаністичного ареалу в його еволюційному культурному перетворенні, що сприяє усвідомленню реалій мистецько-культурного буття України в різноманітності регіонально-стильових варіантів.

Матеріали дисертації, її основні положення і висновки можуть бути використані в подальших дослідженнях питань теорії та історії культури в її

органологічному і соціо-культурологічному спрямуванні. Результати дослідження можуть використовуватися як у подальших студіях генези культури піанізму Нового і Новітнього часів та їх національно-релігійних стимулів, так і у вивченні мистецької спадщини і професійної виконавської творчості представників слов'янського культурного регіону (піанізм Хорватії, Сербії, Польщі, Чехії та інших країн), а також ґрунтового осмислення появи духовних підстав культури і музики модерну і постмодерну.

Практичне значення дослідження полягає в можливості використання його положень в навчальних курсах вищої школи: «Історія культури України», «Музична культурологія», «Теорія та історія виконавства», «Історія музики», «Історія української музики», «Музична органологія», «Історія та теорія фортепіанного мистецтва»; у розробці відповідних розділів посібників з теорії та історії музичної культури, історії світової та української музики. Матеріали дисертації доцільно залучити до курсів з теорії та історії фортепіанного виконавства, а також застосувати у повсякденній роботі фортепіанних класів вищої та середньої ланок мистецької освіти.

Матеріали дослідження дисертантом упроваджені до навчальних курсів: «Історія зарубіжної культури», «Історія слов'янської і української культури», «Музична естетика», які викладаються на кафедрі теоретичної і прикладної культурології, а також у програми класу спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової.

Хронологічні межі дослідження обумовлені розвитком фортепіанного мистецтва в паралель до клавірних різновидів музично-ігрової діяльності, що охоплюють ХХ століття і граничні з ним періоди кінця ХІХ і початку ХХІ ст. Нижня межа визначається усталенням у виконавстві фортепіано, що відрізняється від клавірів наслідуванням оркестрової динаміки (кінець ХІХ ст.), а верхня – відходом від оркестрального зосередження виразної якості фортепіано (кінець ХХ – початок ХХІ ст.).

Особистий внесок здобувача. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримані автором особисто. З наукових праць, опублікованих у співавторстві, використано положення, що є результатом особистої роботи.

Зокрема, введення до культурознавчого обігу терміну «диз'юнктивне виявлення стильової парадигми ХХ ст.» дозволило дисертанту узагальнити уявлення про типологічні якості мистецько-культурного процесу, його «стильову розірваність», – як «вертикальне» (синхронне) відтворення у ХХ ст. «горизонталі» діахронного панування культури моцартіанського й бетховеніанського піанізму протягом ХІХ століття. В роботі розглянуто матеріали з історії культури України (як у складі Австро-Угорської імперії і Польщі, так і Російської імперії та СРСР) в її регіональних проявах. Окремо, визначено європейський аристократизм культури Одеси початку ХХ ст., що на той час мала офіційний державний статус Третього міста імперії і культурна аура якого живить мистецьке буття аж до сьогодення.

Новим для музикознавства є не лише визначення типологічних ознак фортепіанного бетховеніанства і моцартіанства в національно-регіональних проявах, а й виокремлення персоналій, що уособлюють моцартіанство ХХ століття (А. Шенберг, О. Скрябін) і твори яких стали знаковими в репертуарі Г. Гульда, найвидатнішого опонента оркестральному піанізму. У контексті базової концепції розглянуто творчість Л. Бетховена – Ф. Ліста, В. Моцарта – О. Скрябіна і виявлено стильові ознаки, що склали диз'юнктивно-парадигмальні утворення у фортепіанному виконавстві минулого віку, зокрема, в розрізненні бахіанства як стильової складової парадигмальної ознаки піанізму ХХ століття.

Дисертацію «Формування готовності музиканта-педагога до інновацій у професійній діяльності» на здобуття наукового ступеня кандидата педагогічних наук за спеціальністю 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» захищено 11 грудня 2000 року у Південноукраїнському державному педагогічному університеті імені К. Д. Ушинського (Одеса). Її матеріали в тексті докторської дисертації не використовуються (окрім окремих положень, цитованих із відповідним посиланням на джерело). Сформульовані у докторському дисертаційному дослідженні положення виносяться на захист уперше.

Апробація результатів дисертаційного дослідження здійснювалася у формі наукових доповідей на 19 конференціях. Міжнародні: «Трансформація музичної освіти і культури в Україні» 24–26 листопада 2005 р., Одеса; 5–6 травня 2006 р., Одеса; щорічна Міжнародна конференція-семінар «Схід – Захід: культура та музика» 8 травня 2008 р., Одеса; «Трансформація музичної освіти: Захід – Схід. Великим ювілярам 2009/2010 присвячується пам'яті Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Л. Бетховена, П. Чайковського, М. Глінки», 24–26 листопада 2010 р., Одеса; «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність», 5–6 травня 2011 р., Одеса; 25–26 квітня 2016 р., Одеса; 24–25 квітня 2017 р., Одеса; 19–20 квітня 2018 р., Одеса; 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід», 9–10 квітня 2012 р., Одеса; «Искусство и наука третьего тысячелетия», 3–4 листопада 2012, Сімферополь; «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід» 21–22 листопада 2017 р., Одеса; Сьома науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність» 20–21 листопада 2018 р., Київ; XVIII науково-практична конференція «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації», 4–5 грудня 2018 р., Київ; «Трансформація музичної освіти і культури: традиції і сучасність», 30 квітня – 2 травня 2019 р., Одеса; «Захід – Схід: культура і мистецтво», 25-26 вересня 2019 р. Одеса; Міжнародна науково-творча інтернет-конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень», 30 квітня – 2 травня 2020 р., Одеса; Міжнародна науково-творча конференція «Захід – Схід: культура і мистецтво», 26-27 вересня 2020 р., Одеса; Всеукраїнська: Третя

науково-практична конференція «Герменевтика в науках про Дух», 21–22 березня 2019 р., Харків.

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження висвітлено у 35 наукових публікаціях: зокрема, в одноосібній монографії «Стильові характеристики фортепіанної культури ХХ століття» (17 д. а., 336 с.); підручнику «Інноваційні складові внеску Одеси у традиції української фортепіанної школи ХХ–ХХІ століть»; 21 публікації у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахових та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних (3 з яких у співавторстві); 5 статтях у наукометричних та міжнародних виданнях; 7 публікаціях в інших наукових виданнях.

Структура дисертації і логіка викладу матеріалу зумовлена специфікою теми, метою і завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, що містять дев'ять підрозділів, висновків. У списку використаних літератури і джерел – 383 позиції, з них 29 – іноземними мовами. Загальний обсяг дисертації 467 сторінок, з них 428 сторінок основного тексту.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми; сформульовано наукову проблему, мету і завдання; визначено об'єкт, предмет і методи дослідження; висвітлено наукову новизну, теоретичне і практичне значення отриманих результатів; надано інформацію про апробацію, публікації та обсяг дисертації.

Перший розділ «Фортепіанна творчість та її стильова парадигма: від Нового часу до сьогодення» складається з трьох підрозділів і присвячений огляду літератури з мистецтвознавчої і культурознавчої проблематики. Значна увага приділяється виявленню відповідних положень естетико-філософських засад, спрямованих на усвідомлення фортепіанної творчості у стильових, видових і позамистецьких проявах дансінгу, а також взаємодії з національно-ментальними вимірами, що формують культурно-мистецьку стильову парадигму фортепіанної гри ХХ ст.

У **підрозділі 1.1 «Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій літературі»** визначено рівень дослідженості фортепіанної культури ХХ століття, її становлення та розвитку наприкінці ХІХ – протягом ХХ століття.

Культурогічні і мистецтвознавчі джерела свідчать у численних розробках про експансію лінгвістичного-мовознавчих засад (праці Р. Інгардена у Польщі, А. Швейцера, Х. Шенкера в Німеччині, Б. Асаф'єва, згодом О. Лосєва, Ю. Лотмана, Б. Яворського в Росії, а також І. Ляшенка, О. Козаренка, О. Маркової в Україні), що демонструють проєкції семіотики, герменевтики, символології в гуманітарні дослідження та спрямовані на пізнання культурних і мистецьких цінностей. Зазначені галузі гуманітарного знання живляться також богословськими, історико-етнологічними та філософсько-естетичними текстами, що своєю чергою

демонструють лінгвістично-семіотичні напрями, – див. роботи В. Вернадського, Л. Гумільова, Е. Гуссерля, А. Канарського, О. Кирилюка, Б. Парахонського о. П. Флоренського, Й. Хойзенгі, О. Шпенглера. Тож, у культурно- й мистецтвознавчих пошуках С. Аверінцева, М. Бахтіна, Д. Лихачова, представників філософської нарративістики Р. Барта, Ж. Дерріди, Ю. Кристевої, що пропонують текстологічний погляд на явища буття і мистецтва.

Відповідно до історичних знань щодо творчості певних особистостей і створених ними артефактів, піаністика останніх трьох століть пережила перехід від єдності культурно-мистецьких здобутків клавірності бароко, невіддільних від релігійної цінності музики як частки Богослужіння, – до театралізованого дійства фортепіанних завоювань віденської школи, позначеної в мистецтві першої половини ХІХ ст. парадигмальним змістом стильових антитез фортепіанного бетховеніанства і моцартіанства. Зокрема, те моцартіанство – у вигляді «легкої» гри представників лондонської і віденської шкіл (М. Клементі, Й. Гуммель), надихане рококо у бідермайєрівській нероздільності культурного вжитку й концертного мистецтва, що символізувало консервативний ракурс піаністики (Дж. Фільд – Ф. Шопен). Поряд з тим – мистецько-театралізований статус бетховеніанства, уособлюваного Ф. Лістом, що символізувало ідеї соціального і мистецького прогресу.

Щоб визначити специфіку внутрішньо-стильових перетинів контраверсійної парадигми фортепіанної творчості ХХ століття, запропоновано лінгвістичний термін диз'юнкції, за допомогою якого констатується розрізнення, внутрішня відмінність якостей моцартіанства – бетховеніанства у світовому піанізмі ХІХ–ХХ ст. поза логічних і життєво-побутових зв'язків. У роботах Д. Андросової, Н. Кашкадамової, Л. Степанової вказані стильові атрибуції розглянуті в межах мистецького втілення, тоді як духовні засади салону, спираючись на високу абстракцію меси (за О. Єпишиним), спрямовували формування базового фортепіанного жанру – сонати. У даних дослідженнях констатується, що витоки піанізму, похідні від салонної культури гри на «легких» фортепіано і втілювані клавесинно-фортепіанною виразністю сонат В. Моцарта, у піаністичній творчості Й. Гайдна й особливо Л. Бетховена, набувають театралізації у розвитку симфонізовано-оркестрального фортепіано, що концентрує високе мистецьке виконавство.

Узагальнюючою у зазначених та інших працях є позиція: моцартіанство – бетховеніанство у фортепіанній грі були усвідомлені в піаністичній антиномії виступів двох величних постатей доби романтизму – Ф. Шопена і Ф. Ліста, які втілювали, відповідно, моцартіанський і бетховеніанський підходи, закріплені різними конструкціями інструментів. «Легкий» тип, уживаний у салонах, опинився в ситуації історичного усунення після революційних 1848–1849 років, поступається симфонізованому піанізму пролістівської лінії. Водночас «легкий» промоцартівсько-прошопенівський піанізм підхопив модерн, маючи принципові паралелі в позамистецькій сфері дансінгу і таперства, тоді як «буремний драматизм» бетховенської оркестральності увійшов в академічні реалії піанізму ХХ століття.

Подальші спостереження показують, що моцартіанство як виток модерну, вплинуло у різнобічних проекціях на персоналії піаністичного буття, стало базисом фортепіанного вираження у Нововіденській школі, впливало через шопеніанство на послідовників К. Дебюссі, М. Равеля у Франції і виявилось у скарлаттанстві фортепіанного мислення італійця А. Казелли, тоді як у Російській імперії моцартіансько-шопеністські стимули реалізувалися творчістю О. Скрибіна і С. Рахманінова. Зазначена персональна забарвленість моцартіанства-шопеніанства у різних країнах і культурах набула свого продовження у внутрішньо-національних регіональних розбіжностях, отримуючи в певних регіонах України своє неповторне персональне «розцвічування». Зазначена в них контраверсійність (моцартіанство – бетховеніанство) парадигми закріплювалася в різних музичних центрах нерівномірно. На першому плані гри-виховання в Києві наслідування Л. Бетховена здійснювалося через літтанський внесок В. Горовиця, С. Іваницького. В Одесі – бетховеніанство закріпилося перейменуванням Одеської консерваторії у 1920-ті роки на Музично-драматичний інститут імені Бетховена, а протилежний стильовий принцип усвідомлювався саме через скрябінські впливи.

Отже, стильові виявлення фортепіанної парадигми в мистецько-творчій і мистецтвознавчій сфері жорстко корегувалися культурним вектором творчих особистостей, що спрямовувало персональний вибір художніх орієнтацій сукупним складом культурного вжитку і переваг мистецького виявлення культури в національно-регіональній визначеності.

У підрозділ 1. 2 «Ліризм української ментальної установки у формуванні європеїзму її творчих засад від XVIII до XX століття» охарактеризовано культурну емблематику, у річищі якої формувалася зазначена парадигма фортепіанної гри.

Ліризм як соціокультурний показник мислення розглянуто у спеціальній літературі (концепції О. Кульчицького, Є. Онацького, М. Шлемкевича та інших), свідчить про перетини раціонального і позараціонального (віросповідально-сердечного) спрямувань, за якими стоять усі чесноти і негарзди українського світосприйняття. З цим збігається думка М. Грушевського про «пограниччя». Такий підхід акцентує увагу на милозвучності українців як ментальній атрибутіці — з тією суттєвою поправкою, що першоознакою музичної творчості постає пісенність і проромантичний нахил. Останнім знівельовано егоцентризм, невід’ємний від романтичної ідеї, тому романтизм як напрям не отримав в Україні повного втілення. Втім, романтична складова проявляється у вітчизняних культурно-мистецьких творах, забарвлюючи ліричною надособистісною експресією і думний епос, і раблезіанський гумор «Енеїди» І. Котляревського, і саркастично-викривальний реалізм Т. Шевченка, і «неовізантизм» М. Бойчука.

У творчості корифеїв національного мистецтва XIX століття (С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, К. Мікулі, Т. Шевченка,) вирізняються проромантичні елементи, але з домінуванням протосимволістських, бідермайєрських, реалістично-веристських, протоекспресіоністичних рис (у Шевченка). Водночас вони оминають

демонічно-драматичні ознаки, підкреслюючи ліричну «розмитість» естетичних показників вираження, тобто у згоді з «ліризмом душі», що є стійкою ментальною прикметою українців.

Салонний піанізм XIX століття став основою самоствердження українських піаністичних кіл, пом'якшуючи і оминаючи драматично-контрастні побудови, які ставлять на перше місце прогресивне бетховеніанство в особі Ф. Ліста і його шанувальників. Оркестральне мислення у фортепіанному мистецтві XIX століття і його продовження в академічному вимірі у XX стало часткою «рояльного» піанізму. Останній поступався у першій половині XIX століття «легкій» грі. Однак, згодом, на початку, а потім в другій половині XX століття на тлі превалювання бетховеніанського стилю знов вирізняється *клавірна лірика* поза-оркестральної гри, її апогеєм є творчість канадського піаніста Г. Гульда, а в Україні — Е. Гілельса.

Тотальна інструменталізація української професійної музики від середини і до кінця XX століття є реакцією на *ліризацію інструменталізму*, зокрема й фортепіанного. Як утілення екстатичного замилювання він надихає «Постлюдії» В. Сильвестрова і споріднені з ними малі, середні і великі форми у його творчості. Отже, українські ментальні принципи детермінують:

— абсолютизацію ліризму як соціо-психологічного показника буття нації, якій притаманна певна дифузія релігійно-творчої і соціально-адміністративної діяльності колективного суб'єкта й індивіда;

— ґрунтовність у українському культурному вжитку типології канту, що складає стійкий жанровий шар творчості у європейсько-християнському ареалі загалом і який не отримує базисного положення у самовираженні нації в музиці європейського Заходу Нового часу через атрибутивність надавторського суб'єктивізму; однак в Україні кант відзначений «пограниччям» релігійно-буттєвого і професійного та відповідає вказаній «ліричній розмитості» меж творчого, релігійного й побутового у життєдіяльності носіїв українського менталітету;

— романтично-символічний творчий підхід, який набув поширення у творчій діяльності і витоки якого упізнаємо в баладах-думках «української Сафо» Марусі Чурай, у стильових перетинах реалізму-веризму «Кобзаря» Т. Шевченка, у творчих проявах режисерів українського кінематографу (Л. Бикова, О. Довженка, Ю. Ільєнка, К. Муратової, І. Савченка та ін.), у символізмі-романтизмі «українського модерну» Б. Лятошинського і його учнів Л. Грабовського, В. Сильвестрова та ін.;

— особливості перетворення ліризму національної вокальної творчості в інструментальний глобалізм композиторського мислення у другій половині XX століття; елементом якого виступають композиції для фортепіано, від паритету оркестрального академічного («пролістівського») і клавірно-ліричного піанізму до наслідування традицій фортепіанної салонності з притаманним їй «космізмом понадбуттєвості»; блискучим уособленням одухотвореної салонності були піаністичний дар М. Лисенка, надзвичайно м'яка манера К. Данькевича-піаніста, салонна, у своїй основі, піаністика Е. Гілельса та ін.

— надіндивідуальні прояви ліризму в українській ментальності були закладені колективним суб'єктом вираження ліричного начала – у думному епосі; це орієнтує тяжіння художнього мислення до романтизму, але оминає занурення у власне романтичне світосприйняття, оскільки є невіддільним від егоцентризму артистичної особистості.

Суттєвий внесок до українського фортепіанного мистецтва зробив К. Мікулі (м. Львів), єдиний з учнів Ф. Шопена, який протягом другої половини XIX століття залишався вірним бідермайерському піанізму польського митця гри на «легких» фортепіано. Звичайно, Львів-Лемберг наприкінці XIX століття не зміг конкурувати зі столичними центрами Європи, що тяжіли до театральної симфонічності лістівського фортепіанного артистизму. Однак непохитна вірність К. Мікулі заповітам учителя уможливила збереження моцартіанства аж до ери К. Дебюссі – О. Скрибіна, які в епоху модерну відновили салонно-символістські вподобання епохи Ф. Шопена і рококо.

Диз'юнктивний принцип стильової парадигми культури і музики XX ст. – це складне і контраверсійне співіснування традиційного і модерного чинників, що визначили перетини традиціоналізму й модернізму в мистецтві. Даний принцип набув кардинально відмінного змісту від канонічності-академізму та новаційності попередніх епох, де релігійний канон, естетичний усті академізму були основою, з якої мала витоки типологічна варіативність церковного мистецтва та індивідуалізована авторська творчість, абсолютизація ж новаційності в модерні / авангарді протистояла естетичним канонам і усталеним типологіям.

У підрозділі 1.3 «Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у XX столітті і проєкції в мистецькі традиції та культуру фортепіанної гри в Україні» охарактеризовано механізм стильових амбівалентностей піаністичної парадигми, які склалися на початок і впродовж XX століття.

Стильові ознаки парадигми фортепіанної гри – виділені як моцартіанські клавірни і бетховеніанські оркестральні орієнтовані піаністичні настанови. У складній їх взаємодії є наявними амбівалентні «обернення» у критеріях консерватизму і прогресизму, «фемінінності» і «маскулінності». Зрощення ж моцартіанства з позамистецькими ознаками піаністичної культури визначаємо через лінгвістично трактований термін «диз'юнкції», тобто «розділення / розрізнення», що не ставить у логічний чи в історичний зв'язок вказані стильові антиномії. Це лінгвістичне заплитчення у культурознавстві детерміноване лінгвізованим філософсько-естетичним вжитком, текстологічними розробками філософії наративу, у контексті якої музикознавчі спостереження Б. Асаф'єва і Р. Інгардена про «ненаочність» композиції у виконавській множинності втілення одержують актуальне розуміння «смерті автора — кінця композитора» (за Г. Гадамером і В. Мартиновим).

Стильові засади світової інструментальної парадигми стосуються й українського інструменталізму. Усвідомлення сакральної генези фортепіанної сонати виводить на паралель інструментальної участі у вигляді органу у Богослужінні українського

Православ'я часів Богдана Хмельницького, що мало органічні зв'язки із західною кельтсько-галльською православною ж традицією. А це співпадало з Новгородськими здобутками релігійно-мистецького вжитку і дотичними до Галліканської церковності, актуалізованої релігійно-державними стосунками Запорізької Січі та Франції у XV–XVII ст. і парадоксально закріплених реформами Православної церкви, здійсненими Петром Могилою.

Загалом фортепіанна творчість у XX столітті склала шар мистецтва, у якому стильові розгалуження у сукупностях традиціоналізму й модернізму / авангардизму відтворюють напрацювання інструменталістики, ґенезисно сонатної, як вона сформувалася на тлі докласичної та класично-романтичної творчості в часових межах Середньовіччя — Ренесансу і Нового часу. Фортепіанна творчість XX ст. демонструє особливе «контрапунктне нашарування» докласичного й класико-романтичного стильових вимірів, найбільш наочно реалізованого у сонатній продукції авторів, композиторів і виконавців Новітнього часу.

Зазначений «стильовий контрапункт» у межах парадигми XX ст. (бетховеніанство — моцартіанство) має певні проєкції на внутрішньо-стильові розмежування всередині єдиного жанрового утворення типу сонати. Названа типологія (докласичний і класико-романтичний етапи) відтворює засади інструменталістики загалом, концентруючи і в інструментальній творчості взагалі, і у фортепіанній зокрема *сакральний* стимул вираження, що має позамистецькі виміри цінності *загальнокультурного* значення.

Сонатна спрямованість європейської інструменталістики, охоплюючи як бетховеніанське, академічне у XX ст., так і моцартіанське, модерністичне крило, демонструє парадоксальні адекватності в межах мистецького бетховеніанства і своєрідні проєкції в моцартіанських стильових спрямуваннях. Взаємодіючи із позамистецькими явищами, останні впливають на мистецтво як таке, що сукупно називаємо *диз'юнктивним* протиставленням парадигмальних стильових антиномій у єдності стильового і композиційного оформлення — і з категоричним виходом за межі композицій в *культурі* піаністики в межах *таперської* гри.

Українська музика, з притаманним їй надособистісним ліризмом, активно долучається до світової *диз'юнктивної* парадигми інструментально-сонатної творчості, зосереджуючись у композиторській діяльності і в жанрових виборах виконавців на сонатній типології як базовій в оволодінні інструментальним мисленням XX століття. А останнє позначається *стильовою диз'юнкцією* співіснуючих незалежно один від одного шарів-стилів і внутрішньожанрових значенневих компонентів. Один із них — моцартіанська складова фортепіанної парадигми — виходить за мистецькі межі у простір піаністичної комунікації, що свідчить у грі про культурну цінність естетично виважених звучань, незалежних від міметичних авторських вимірів й «життеподібно» вибудованих композицій.

Другий розділ «Бетховеніанство у світовій фортепіанній культурі XX століття і його перевтілення в умовах національної стилістики» являє

собою розгорнення фактичного наповнення вказаного стильового шару піаністичної парадигми і містить два підрозділи.

У підрозділі 2.1 «Українська національна ідея в контексті бетховеніанства ХХ століття» розкрито запровадження національно-ментальних принципів у світову фортепіанну культуру зазначеного періоду.

Усвідомлення специфіки української національної ідеї в мистецькій і музичній сфері на зламі ХІХ і ХХ століть відбувалося паралельно з визнанням принципу «зміни епох». Це стало причиною тяжіння М. Бойчука і К. Малевича до модернізму, спонукало М. Леонтовича до кардинального перегляду художніх принципів на користь «надтислої мініатюри» і стимулювало зорієнтованість на інструменталізм українських композиторів минулого віку. Саме інструментальна творчість визначила світовий рівень досягнень Б. Лятошинського у симфонічній сфері. Надособистісний ліризм, спричинений релігійно-соціальними умовами формування української нації на засадах козацького православного республіканізму, заклав проромантичні основи мистецького вираження у цілому. Водночас, український ліризм категорично не збігався з романтичним егоцентризмом світовідчуття, що гальмував повноту його виявлення в українському мистецтві ХІХ ст., але розкрився у співіснуванні із модерном ХХ ст. як прояв неоромантизму.

Вказані орієнтири української національної ідеї у ХІХ–ХХ століттях *зabarvili* виявлення стильової *диз'юнктивної* парадигми фортепіанізму. Бетховеніанська лінія „заявила” свої академічні переваги на початку ХХ ст., а згодом була підкріплена політичними зусиллями радянської влади, яка „щосили ламала” аристократичний імперський статус Одеси як найбільшого культурного центра тогочасної України. У зв'язку з цим фаховим спрямуванням Одеси і Одеської консерваторії стали антисалонність і перейменування закладу у Музично-драматичний інститут імені Л. Бетховена. У роботі зазначено також, що бетховенська складова *диз'юнктивної* стильової парадигми музики ХХ століття відзначалася схильністю до спадковості у діяльності вихованців Т. Лешетицького, який учився у спадкоємця Л. Бетховена К. Черні, відповідних стильових принципів. Бетховеніанство, з одного боку, уособлювало прогресивні спрямування доби Романтизму, а з іншого — висунуті революційною владою навантаження політичним офіційним смислом музики бетховенської лінії як *революційної традиції* європейського культурного світу.

Найвизначніші піаністи початку ХХ століття означили фундаційні орієнтири піаністичного мислення щодо фортепіанних шкіл України. Саме М. Лисенко сприяв становленню харківської та київської фортепіанної культури, В. Горовиць уособив досягнення В. Пухальського в Києві, а С. Ріхтер, через свого батька Т. Ріхтера, продовжив традиції взаємодії українсько-російського й німецького чинників музичної культури України завдяки зв'язкам із представниками офіційної Одеси. Усі троє, у різних співвідношеннях фортепіанних вітчизняних досягнень, демонстрували опору на бетховеніанство, солідаризуючись з романтичною симфонізацією Й. С. Баха, театральню гіперболізовану Ф. Лістом.

Зазначені ключові фігури українського піанізму початку ХХ століття, які мали найбільший вплив на фортепіанну культуру минулого століття й сьогодення, демонстрували різні зрізи бетховеніанства, віддзеркалюючи, врешті-решт, регіональні культурні пріоритети. Це виразно позначилося у перевагах лістіанського тлумачення бетховенської піаністичної парадигми, зокрема в особі М. Лисенка. А з ним – у позиціях київської і харківської фортепіанних шкіл загалом, залучаючи й салонність, тобто, моцартіанський аспект піаністики. Щодо бетховеніанства С. Ріхтера, то саме у нього це виявлялося найбільш безпосередньо, дивовижно-парадоксально поєднуючись з офіційною радянською установкою на «Одесу пробетховенську».

Однак, українська національна ідея, відзначена ліричним надособистісним началом і чуливістю до романтичних засад в своєрідності їх стильових виявлень, у фортепіанній сфері реалізувалася через прихильність до салонної, тобто промоцартівської традиції, хоч базовим було бетховеніанство. Таке «стирання» стильових меж стосується різних аспектів творчої діяльності зазначених митців. Зокрема, і «нелістіанського лістіанства» В. Горовиця, неакадемічна постановка рук якого «знімала» певні можливості оркестральних і, тим більше, пластично-театральних ефектів, і С. Ріхтера, який, із притаманним йому «гіперартистизмом», відхилив бетховенський стильовий ригоризм на користь «розмежовуючих» стильових рішень поза бетховенського репертуару.

У підрозділі 2.2 «Жанрово-стильові переваги спадщини Людвіга ван Бетховена і Ференца Ліста в репертуарі українських піаністів світового рівня Миколи Лисенка, Генріха Нейгауза, Володимира Горовиця, Святослава Ріхтера від ХІХ до ХХІ століття» розкрито конкретику піаністичних бетховеніанських проявів в Україні ХХ ст. Відзначено певний регіональний розподіл впливів саме бетховеніанського мислення у С. Ріхтера, представника імперського центру в Україні – Одеси, тоді як лістіанські акцентуації зосередилися у М. Лисенка і В. Горовиця, які започаткували стильові пріоритети піаністичних розвідок ХХ ст. у Києві і Харкові.

Підкреслено принципову сумісність лістіанства М. Лисенка із просалонним тяжінням, підтриманим бідермайєрськими настановами Ляйпціга – для першого, і проімпресіоністськими й фовістськими симпатіями В. Горовиця. Це цілком відповідало оточенню великих артистів, їх педагогів і колег-сучасників, зокрема: В. Пухальського, В. Косенка, М. Рибицької та інших знаних музикантів України. Відстороненість від бетховеніанських і лістіанських акцентуацій мала місце у виконавстві піаністів Львова-Лемберга, де інерція шанування К. Мікулі, учня самого Ф. Шопена, гальмувала відверте впровадження пробетховенської лінії гри. Водночас, вагомість у Львові на початку ХХ століття позицій З. Яхімецького та А. Хибінського, переконаних шанувальників «Молодої Польщі» і виконавців фортепіанних творів цих авторів – Ф. Шимановського і Ар. Рубінштейна – актуалізувала пробетховеніансько-пролістіанські позиції піаністичної мистецької аури.

Піаністичні вподобання Києва і Харкова свідчили про дієвість засад піанізму М. Лисенка, а саме лістіанства, уведеного у фортепіанний обіг. Це означало певний етап пробетховенських засад, які в діяльності С. Івановського, племінника Ф. Ліста, демонстрували свою самодостатність і, водночас, скорегованість із просалонними здобутками, невіддільними від помісно-шляхетського музикування, що надихнуло Ф. Ліста до обробок Думок, а М. Лисенка – на створення Рапсодій.

Ситуація в бетховеніанстві Києва й Одеси має паралелі до польської піаністичної школи, представленої в діяльності І. Падеревського і А. Рубінштейна. Обидва орієнтувалися на лістіанство, тобто у них домінувала пробетховенська стильова позиція, але суттєвою складовою репертуару першого були твори Ф. Шопена, а другого – композиції скрябініста К. Шимановського. Так, спостерігаємо «відсторонення» бетховеніанства зсередини, що, підхоплене Х. Ціммерманом, зосереджувалося на грі творів Ф. Шопена. Аналогічні лінії знаходимо в німецькій та італійській піаністичних стратегіях, які на початку ХХ століття мають спільні витоки – піанізм Ф. Бузоні, наступника Ф. Ліста. Але подальший рух його спадкоємців – це відкриття А. Бенедетті Мікеладжелі і відвертого моцартіанця-шопеніста М. Полліні в Італії. А в німецькому фортепіанному світі – А. Шнабеля, бетховеніанця за репертуаром, однак на якого вказував Г. Гульд як на свого попередника у прийнятті «антирояльного» (тобто антибетховеніансько-антилістіанського) піанізму.

У третьому розділі «**Моцартіанство у світовій фортепіанній парадигматиці і його скрябінівські проєкції на піанізм України**» приділено увагу метаморфозам вказаної стильової якості у піаністичних виступах, аж до позамистецьких здобутків таперів. Складається з двох підрозділів.

У підрозділі 3.1 «**Промоцартівські стильові лінії ХІХ століття в перетворенні їх в умовах ХХ і початку ХХІ в авангардні вияви скрябінізму, нововіденської “нової музики”**» охоплено парадоксальне становлення цінностей культурно-мистецького значення на межі Нового і Новітнього часів.

Моцартіанство як змістовно-виражальна складова парадигми фортепіанної гри ХХ ст. охопило більш широке, ніж бетховеніанство, коло і мистецьких, і загальнокультурних чинників. Переваги моцартіанства у ХХ ст. – контактність із «примітивом» джазової і прикладної таперної гри. Це, можливо, відтворювало позамистецькі елементи духовної сфери бароко, у якій не художні ознаки, а естетична приналежність задовольняла символічний попит церкви і салону, минаючи той «життєвий мімізис», який став здобутком театру і симфонічної театральності інструменталізму.

Моцартіанство у фортепіанній музиці демонструвало вилучення піаністичності-клавірності як самоцінності, попри оркестралізації бетховеніанського пафосу виконавських ідей Ліста. Органність же як складова клавірності, своєю вписаністю у специфіку прикладного-богослужбового призначення від О. Мессіана до Л. Уеббера, повертає органну типологію в русло моцартівського використання її як частки суто

Богослужбового (орган як обов'язкова складова церковних тріо-сонат В. Моцарта), а не художньо-самодостатнього мистецтва.

Моцартіанство відновило свою значущість шляхом піднесення французької фортепіанної школи, у якій клавесинна виразність перетворюється у відродження клавесинного виконавства як такого в особі польської віртуозки В. Ландовської. Фемінінний прояв уособлює Н. Буланже, органна кваліфікація якої не шкодила її роботі як фортепіанного педагога. А. Корто і Р. Казадезюс уособили виконавський *дебюссізм*, який став провідником актуалізованого у ХХ ст. моцартіанства.

Участь моцартіанської клавирності у третьорядовій сфері і залучення, тим самим, до шоу-бізнесу і розважальної творчої продукції складає кількісно переважаючий ареал, незрівняний з академічною цариною. Але в цій останній модерністсько-авангардистський прошарок із моцартіанськими складовими вираження, своєю чергою, представлений скромно. Так, епохально демонструються ті диспропорції виражальності, що відзначені у парадигмальних показниках піаністичного мислення як *диз'юнктивний* («розрізняючий», «розділяючий») принцип.

У підрозділі 3.2 «Моцартіанські персоналізації в особах Олександра Скрибіна, Кароля Мікулі, Еміля Гілельса, Володимира Крайнєва модерністських засад у піаністичних школах України як регіонального надбання українського мистецтва ХХ–ХХІ століть» розкрито можливості підходу до виконання у зазначеному стильовому ракурсі музики фортепіанних звучань.

Відзначимо, що внесок української фортепіанної музики в мистецтво минулого, акцентуючи моцартіансько-скрябіністську складову, має регіонально-культурну визначеність Одеси в успадкуванні мистецько-культурної динаміки Європи від початку аж до середини ХХ ст. Аристократична складова міста виділила значущість французького фортепіанного салонного впливу у вишуканих формах скрябінівської «дематеріалізованої» гри.

Одеса і Київ (в особах О. Скрибіна – К. Шимановського), Київ (Б. Лятошинського) демонстрували відвертий радикалізм у поширенні моцартіанства. Тоді ж в Одесі активно підтримували піаністичний модерн, орієнтуючись на такі знакові фігури фортепіанних стилів, як: О. Скрибін з його світовим *виконавським* визнанням, Е. Гілельс, який персоналізував салонний «легкий» піанізм, виконуючи твори моцартівські і промоцартівські, зокрема, й французьких митців, К. Сен-Санса, на противагу академічному тяжінню до бетховеніани і по-бетховенськи витлумачуваного Й. С. Баха.

Фортепіанна творчість, виконання і педагогіка Одеси, Києва, Харкова і Єлисаветграда-Кіровограда відзначені стильовими паралелями визнаних у світі лідерів. Зокрема, Е. Гілельс та В. Крайнєв гідно пролонгували моцартіанські заповіти модерну початку ХХ ст., підтримуючи салонну «полегшеність» гри, у якій впізнавалася скрябіністська моторика, найбільш безпосередньо поширена в діяльності Е. Гілельса. Окремо від указаних шляхів піанізму України ХХ ст.

стоїть традиція Львова, представником якої був К. Мікулі, учень Ф. Шопена і носій салонної традиції гри. На відміну від колег Центральної, Південної та Східної України, промоцартіанський за витоками шопенізм К. Мікулі свідчив скоріш про академічний стиль вираження. Однак на його ґрунті розвивався «український бідермайер ХХ ст.» (за О. Козаренком), який зумовив «сецесійні» прояви В. Барвінського у композиторстві і О. Криштальського у гри.

У Південній, Центральній і Східній Україні скрябінізм, фактично діючи у виконавських орієнтирах, уникаючи у стильових атрибутіях посилань на салонність, тим не менше функціонував як культурно провідна реальність. Вона була єдиною у культивуванні «фортепіанного символізму» (за Д. Андросовою), оскільки в Росії ця стильова лінія відкидалася «клавіристським» модерном С. Прокоф'єва-піаніста, безперечним моцартіанством Н. Голубовської, «симфонізованою» салонністю шопеніста С. Рахманінова. А в Західній Україні, як і в Польщі, моцартіанство склало прошопенівську академічну традицію-принцип.

Щодо пролонгації скрябінівського піанізму у виконавстві європейського Заходу, то його вплив простежується опосередковано через композиторську спадщину у творчості О. Мессіана і його оточення. Особливу позицію тут має Г. Гульд, який з усіх слов'янських композиторів до свого репертуару використовував твори тільки О. Скрябіна.

Так чистота вираження антибетховенського академізму ХХ століття через скрябінівське культурно-піаністичне домінування найбільш повно продемонструвала Одеса. Солідаризуючись із Центральною та Східною Україною, вона утворила *компенсативний* стильовий пласт у складовій моцартіанської парадигми в Росії, оскільки там масивність вищеназваних моцартіанців-шопеністів звужувала в національних масштабах скрябінівське фортепіанне парадигмальне «світіння». Останнє підтримане концентрацією модерново-авангардистських сил саме в Одесі, культурний радикалізм якої символізувався лідерством В. Кандинського, роботою В. Ребікова і участю Б. Тюнеєва у виданні «Русской музыкальной газеты» у 1910-ті роки.

Буттєвий модерн піаністики дансінга і кінематографа (на початку ХХ ст. в Україні тільки Одеса мала працюючу кіностудію) був невідривним від мистецьких проявів модерністського фортепіано — подих епохи науково-технічної революції зобов'язував до шанування ознак поведінки і мислення, протиспрямованих ХІХ ст. Промоцартіанська піанольно-фортепіанна «скарлаттіана» із джазовим присмаком відповідала актуальним прочитанням піаністичного моцартіанства в Новітній історії і вибудувала самостійне, по відношенню до мистецького рафінованого скрябінізму, могутнє річище виявлення третьорядного мистецтва, унікального – в колі найближчих до нього століть Нового часу.

Четвертий розділ «Регіональні складові диз'юнкційної єдності фортепіанної парадигматики Європи і України» присвячено сутності національно-ментальних проявів фортепіанних надбань Вітчизни. Складається із двох підрозділів.

У підрозділі 4.1 «Фортепіанний регіоналізм у відтворенні культурно-штучних показників національного буття у ХХ столітті і в Україні» охоплено стилеві перетини культурного і мистецького змісту життя нації.

Культурне явище регіоналізму, утворюючи всеохоплюючий чинник національного буття у всіх куточках планетарного обсягу, має своє вираження у фортепіанній сфері, демонструючи розшарування національних переваг за культурно-помісними показниками. Можливо, ці розділення найбільш очевидно проступають на батьківщині фортепіано – в країнах німецького світу, де традиційна опозиція Веймара і Лейпцига – Відню багатозначно корегувалася фольклористськими напливами з Півдня Баварії, з провізантійської осі Зальцбург – Мюнхен – Регенсбург. Культ фортепіано в системі навчання і творчості в Інституті К. Орфа пов'язаний з чембально-клавесинним і піанольним принципами його трактовки, що начисто відкидає бетховенську прооркестральність і «рояльність» Ф. Ліста.

Резюмуючи позиції розуміння фортепіанного регіоналізму у відтворенні культурно-штучних показників національного буття України ХХ століття зазначим наступні. По-перше, це культурна штучність вираження ідей часу за їх втіленням у буття нації, що зумовлює особливого роду впровадження іншонаціональних складових у національну сферу. По-друге, різнонаціональне «сумісництво» в музичній класиці маємо в персоналіях Ф. Ліста, Ф. Шопена, які уособлювали вираження угорської і новонімецької, польської і французької шкіл, І. Стравинського, І. Вишнеградського у втіленні російського і французького мистецтва. Доповнимо це також відомостями про бінаціональний сенс у музичній творчості П. Сокальського в Одесі, В. Малішевського в Одесі й Варшаві, М. Завадського у Львові і Києві, К. Шимановського в Єлисаветграді, Одесі та Варшаві. Щодо української укоріненості К. Шимановського, то у його творчості 1900–1910-х років очевидним є *візантизм* у прочитанні *скрябініанства*, якого немає безпосередньо в самого О. Скрябіна і який співвідносний із послідовним модерном візантизму в живописі М. Бойчука і в *бойчукізмі* його послідовників.

Вартим уваги також є те, що на виконавському рівні різнонаціональна належність творчих виходів репрезентується в роботі К. Мікулі, В. Горовиця, Г. Нейгауза, С. Ріхтера, Е. Гігельса, які уособлюють, з одного боку, культурні здобутки України, а, з іншого – культурні ознаки творчого мислення, показові для Молдови, Франції, Польщі (у Мікулі), США, Ізраїлю (у Горовиця), Росії (у Нейгауза, Ріхтера, Гігельса). Регіональні здобутки культури і мистецтва ХХ століття були нерозривними складовими першокультурного «мовотворення», наслідуючи «провінціалізм» попередніх епох. У ХХ столітті вони стимулювали найвидатніші творчі звершення націй. Це сталося з «баварським локалізмом» К. Орфа, що має паралелі з творчо-мисленевими позиціями скрябініанства, представниками якого була творча діяльність Б. Лятошинського, В. Ребікова, В. Косенка (і чого не було в Росії, бо скрябінізм І. Вишнеградського і М. Обухова реалізувалися у Франції). На українському Півдні, а саме в Одесі, визначилася повнота скрябініанської лінії

у позиціонуванні світового парадигмального моцартіанства як не-оркестрального типу фортепіанної гри.

Регіональні орієнтири виконавської палітри Центральної, Східної, почасти Південної України (символізовані особистостями М. Лисенка, В. Горовиця, Г. Нейгауза, С. Ріхтера) тяжіли до бетховеніанського академізму, виділеного лістіанськими проєкціями, що характеризувалися залученнями моцартіансько-скрябінівських засобів. Водночас Захід і певною мірою Південь (їх символізують К. Мікулі, О. Скрябін, Е. Гілельс) відверто орієнтувалися на моцартіанство, вираженого шопенізмом Мікулі, повнотою скрябінівської палітри гри безпосередньо Скрябіна і «перле» (*Jeu perle* (фр.) – музичний термін – бісерна гра) Гілельса.

При цьому ментальна перевага «ліризму душі» українця, що уникає раціонального жорсткого розподілу якостей-сенси, утворює, судячи з усього, особливі «перетини» бетховеніанських і моцартіанських музично-розумових показників «рояльної»-прооркестральної і «клавіризованої» гри, які у нерівнооб'ємній сукупності реалізувалися в мистецтві і в культурі загалом фортепіанного виконавчого прояву. На грані ментальних перетинів в Одесі сформувалася дивна «бістилістика» академічного й модернового проскрябінівського піанізму, уособленого у 1970–1990-ті творчістю заслужених артистів України Ю. Кузнецова і С. Терентьєва. Їх стильово-видова двоспрямованість не має аналогів ані в Україні, ані в Росії (окрім неточної паралелі до джазінгу Киселевського-Томашевського в Польщі).

Український піанізм мав суттєві надбання у ХХ столітті, продемонструвавши величній потенціал звершень світового масштабу, який буде оцінений, у його повноті й різноманітті, з часової і світоглядної відстані завершення століття. Переорієнтації вказаної музичної практики були підтримані активною лінгвізацією музикознавства, утіленою в доленосних концепціях Б. Яворського, адепта скрябініанства і шанувальника музично-історичного «двосвіту» Б. Асаф'єва. Вказані концепції, разом із відкриттям польським «гуссерлістом» Р. Інгарденом ілюзорності композиторської присутності в музичному творі сприяли обґрунтуванню культурознавчого погляду на музику як єдність мистецької та позамистецької діяльності.

Підрозділ 4.2 «Диз'юнкція бетховеніанської і моцартіанської складових стильової парадигматики як метод культурознавчого аналізу сучасної піаністики» містить методологічні висновки описів і узагальнень фортепіанної гри у ХХ ст.

Положення про *диз'юнктивний принцип стильової двоскладової парадигми фортепіанної гри ХХ ст.* є центральним для методологічного усвідомлення зроблених стильових оглядів – загальнокультурного і мистецького. Тут спостерігаємо «випадкове» співіснування *культурно різних* шарів ігрових умінь: саме фортепіанного мистецтва – і його «перетворення» у прикладній сфері. Парадоксом виглядає дотичність моцартіанської лінії піанізму до «грубої прози» танцювальних зібрань і неуважного слухання таперського «супровіду» під час демонстрації стрічки «великого німого». Але у вказаній парадоксальності, як уже

зазначалося, є своя закономірність: мистецтво рококо, увага до якого виникає у ХХ столітті (як віку «молодіжного наступу»), було органічною часткою культурного буття, відсторонюючого театральне «наслідування життя».

Контраверсійні ознаки диз'юнктивного подання стильової парадигми фортепіанного мистецтва ХХ століття відзначені такими факторами:

– естетичною залученістю стильової двоскладовості (бетховеніанство – моцартіанство, чи навпаки, моцартіанства – бетховеніанства) у культурний «розподіл» минулого століття; адже тоді співіснували у негармонійній рівновазі дві політичні системи-антагоністи (соціалізм – імперіалізм), а всі мистецькі події жорстко піддавалися диференціації «мистецтво для нас – мистецтво для мас» (що перефразовано з вислову Д. Шостаковича – «музика для нас – музика для мас»); до того ж у 1940-х роках ХХ століття Т. Адорно заявив про «двохфазову діалектику», перекресливши тим самим «життєподібні» процесуальні трифазові складові: теза – антитеза – синтеза (пор. із «формою-процесом») у класичній музиці за Б. Асаф'євим згідно формули $i:m:t$);

– угрупуванням моцартіанських позицій фортепіанної гри у вимірах *прекрасного*, дотичного до уявлень Краси духовної християнської музики Середньовіччя й Церковності в мистецтві взагалі; водночас відбувалося зменшення рівня Краси аж до красивості побутових явищ; це проявилось проникненням у прикладну сферу вказаної стильової позиції; а бетховеніанство, невідривне від уявлення про *піднесене*, у якому краса поступається життєвим корекціям, що йдуть від надактивності духу, складає органічний прояв мистецького «наслідування життя», – частково це виправдовувалося театралізованими акціями революцій і перебудов, але не зливалося із життєвими акціями у власному значенні, останнє зумовило академізм бетховеніанства у фортепіанній творчості ХХ ст.;

– лінгвістичним походженням терміну «диз'юнкція», що відображає лінгвістично-семіотичний нахил світоглядних спрямувань мислення ХХ століття, названого віком Науково-технічної революції і віком Психології підсвідомого; сама його назва втілює нестиковані сфери наукового раціоналістичного знання і непізнаного психологічного поля позараціонального призначення; усвідомлення культурного сенсу музично-піаністичних надбань у світовому просторі є продовженням пізнання на базі звукових чеснот найакадемічнішого з інструментів – фортепіано.

Крім того, диз'юнктивний підхід у вивченні стильової парадигми того чи іншого століття акцентує увагу на культурологічному ракурсі пізнання *епохальних стилів*, які у своїй повноті не вивчені у мистецтвознавстві, оскільки зовсім не художня сфера складає джерело та мотиви їх існування. Адже навіть стилі-напрямки, що є вираженням художньої диференціації мислення, не завжди живляться виключно мистецькою сферою. Саме в цьому причина довгого ігнорування у другій половині ХІХ і у ХХ ст. таких мистецьких й одночасно всекультурно охоплюючих стильових явищ як: рококо, бідермайер і – осередок модерну початку ХХ ст. – символізм.

Зникнення художніх напрямків в музичній творчості постмодерну-поставангарду означає, що на рівні «неосимволізму», за О. Марковою, «зворотним ходом» висвітлюються позахудожні обрії символізму, класику якого А. Белий визначив: «символізм як світорозуміння». Позамистецтвознавчий термін «диз'юнкція», використаний у даній роботі, що має логіко-філософські і лінгвістичні корені свого функціонування, спрямовує на сприйняття явища фортепіанного виконання через міждисциплінарний культурознавчий підхід. Тут мистецтвознавчий вимір «третьорядного» джазу, прикладної позамистецької творчості тапера, врешті, реалій фортепіанного «антирояльного» модерну принципово не охоплює існуюче розмаїття звуковідтворюючого сенсу.

На нашу думку, виник і діє «гетерофонний» принцип у загальнокультурних позиціях фортепіанного виконання: бетховеніанська і моцартіанська складові стильової парадигми піаністичної культури є явищем всепланетарного значення. Її диз'юнктивний принцип, тобто якісно невірні співвідношення мистецького угруповання бетховеніанства і широко охоплюючого позамистецький обрій моцартіанства, має певні унікальні перетини вказаних типологій. Вони відзначені національною ментальною «хвильоподібністю» світосприйняття в Україні, яке народжує багатозначні, продуктивні, цікаві та контраверсійні естетичні форми для подальшого розвитку музичного мислення.

Так усвідомлюється *диз'юнктивний характер культурного*, але не мистецького ієрархічного співвіднесення, що маємо у фортепіанній сфері ХХ століття. Традиційний принцип естетичного буття мистецтва є ієрархія вищого й нижчого. Вона передбачала успадковування останнім вищих надбань у спрощеному і, так би мовити, «згорненому» поданні, але була відхилена ідеологією демократії. Однак, ХХ століття – це не ієрархія, а культурна «гетерофонія першого порядку» відносно естетичних шарів. Випадковий характер їх поєднання закладений культурною широтою виявлення моцартіанського стильового шару, що у випадку прояву масової культури складає принципово недоторкане «поле дій» для фахівців, налаштованих на художньо-самодостатнє мистецтво.

ВИСНОВКИ

Опрацювання наукових матеріалів, узагальнень і аналітичних спостережень уможливило ряд нижчезазначених висновків.

Мистецтвознавське усвідомлення стилеутворення як результату дії сукупно-колективного розуму епохально мислячого людства (на базі праць Г. Адлера, Б. Асаф'єва, Г. Вольфліна), що склало паралель лінгвізації філософії, естетики загалом гуманітарної сфери (Г. Гадамер, Е. Гусерль, Б. Рассел) і водночас культурологізації мистецтвознавства (М. Алпатов, М. Бахтін, О. Лосев). У результаті склалося широке коло термінологічних мистецтвознавчих запозичень з логіко-лінгвістичного запасу, що живить понятійно-термінологічне наповнення даної роботи.

Так, у дослідженні аргументовано логіко-лінгвістичне використання терміну «диз'юнктивність», яким позначена сутнісна ознака парадигмального виміру фортепіанного здобутку ХХ століття. Легітимізований для мистецтвознавства і культурології термін парадигми дозволив усвідомити універсальні надіндивідуальні прояви мислення, не пориваючи з конкретикою індивідуально-мислительних зусиль носіїв мовного досвіду.

Виділено особливий тип протиріччя в мисленні минулого століття, в якому розрив на незмішувані шари соціально-культурного і мистецького творення визначив стильову антитезу піанізму минулого століття. Це породило, попри традиційної ієрархії визначених Вірою цінностей, «неогетерофонію» випадкових нашарувань і переваг.

У дисертації заявлена гіпотеза парадигмального значення двоскладового виявлення піаністики від ХІХ до ХХ ст. у антиномічному співвідношенні бетховеніанства і моцартіанства, як оркестрального фортепіанного мислення і «клавіризованої» гри, що на матеріалах даного дослідження отримала підтвердження внутрішнім розвитком її атрибутивних показників.

Виходячи з дослідження, відзначаємо у фортепіанній стильовій парадигмі, насамперед, *амбівалентність* її складових – бетховеніанство, що зосередило інноваційність у вік романтизму і академізм у добу Науково-технічної революції, та моцартіанство, що стало основою традиції у ХІХ і гаслом модерну / авангарду у ХХ століттях. Надалі моцартіанська складова парадигмальної лінії стилю органічно увійшла в музику «третього ряду» і виразно-технічно «злилася» з позамистецькими формами: дансингом, таперством, грою як проведення часу.

Вивчення значення внеску фортепіанної культури у життєдіяльність української нації було здійснене із застосуванням матеріалів фортепіанних надбань як традиційної професійної сфери, так і позахудожніх вимірів прикладного піанізму, що став фактом людського буття і активно продовжує впливати на життєпрояви мистецької сфери (феномен В. Горовиця у Києві, творча біографія піаністів «джазистів-академістів» Ю. Кузнецова і С. Терентьєва у філармонічній діяльності Одеси).

У дисертації обґрунтовано тезу про *культурну штучність* проявів стильових складників піаністики, що стосується *виходу моцартіанської піаністичної лінії за межі художньо-мистецької самозначущості та спонукає конкретно-культурознавчо вирішувати належність до певної національної школи та регіональних уподобань* щодо стилів та імен фортепіанних лідерів різних країн та націй.

Посилаючись на представників певної творчої сфери поряд з відомими іменами світового і всенационального значення (Б. Г. Бакфарк, М. Завадський, Д. Лігеті, Ф. Ліст, І. Стравинський та ін.), що відзначені репрезентативністю різних національних культур в одній постаті, названо видатних піаністів, які творили в Україні, ставши всесвітньо відомими, згодом увійшовши до золотого фонду світової

піаністики. Мова йде про реалії культурного визнання О. Скрябіна, який отримав стильових спадкоємців в Україні, Польщі, Франції. Наголосимо, що піаністика Скрябіна була беззаперечно підтримана саме в Одесі і мала величезний вплив на український Південь і Схід.

У дисертації представлене положення про піанізм, що склався у річичі культурно-мистецьких закономірностей творчого еволюціонізму (Г. Вольфлін, Б. Асаф'єв) з двохфазовою змінністю класичного – аklasичного (ренесансного – барочного) стилів не тільки в діахроніці, але й у синхронних «накладеннях», показових для перехідних епох. В цьому плані ХХ ст. називаємо «двічі перехідним», оскільки воно «приймає» інерцію здобутків попередньої доби, але і різко відмежується від неї, породжуючи «ножиці» авторськи-артистичного мистецтва і мас-, поп-культури. Піаністична еволюція продемонструвала в минулому віці складну діахроніку стильових шарів традиціоналізму-академізму і модерну / авангарду, а також їх сукупне протистояння мас-культурним здобуткам.

На основі узагальнень, представлених в працях, присвячених історично-стильовим процесам планетарного і наднаціонального значення (роботи Г. Адлера, Д. Андросової, Я. Гуделя, Н. Корихалової, І. Мартинова, Я. Мільштейна, Дж. Пейзана, Б. Ярустовського), в дисертації виділені персоналізовані внутрішньо-стильові розгалуження у втіленні моцартіанства – бетховеніанства. Зіставлення цих показників дозволило вийти на ґрунтовність названого парадигмального стильового виміру європейського і світового піанізму, в якому моцартіанство отримало переважне втілення у шопеністських і, особливо, скрябіністських стильових домінантах.

Відповідно проакцентованими стали принципові технічно-виразні перетини виконавського моцартіанства ХХ ст., що йшло від салонного аристократизму й релігійного одухотворення музичного виконання ХVІІІ ст. і «легкого» піанізму романтичної доби, – із джазовим клавіризмом, стилем дансінгу, акантиленною «моторною» грою тапера, самозначущою грою-музикуванням на фортепіано в процесі «проводження часу». До того ж осередок скрябінізму в Одесі збігався з активністю там «музики в кіно» – Великого німого, яка має цінності позахудожнього, культурно-організаційного порядку.

Обґрунтовано *унікальність* для України (і частково Польщі, Франції) *впливу творчості Скрябіна* як на композиторську (Б. Лятошинський, В. Ребіков, К. Шимановський), так і на виконавську сферу (вагомість визнання О. Скрябіна-піаніста в Одесі, салонні засад піанізму Е. Гілельса і Г. Нейгауза). Наголосимо, що в Росії скрябіністи-композитори відсутні, а піанізм Е. Гілельса і Г. Нейгауза розгорнувся у Москві на основі сформованих уже в Україні творчих засад.

У роботі виділена така ознака українського національного мислення як *ліризм* і схильність до романтизму, що зумовлено проторомантичними настановами соціально-культурного і мистецьки-творчого порядку від Козацької доби аж до Золотого століття української музики ХVІІІ ст. Аналіз буття цієї проромантичної

стильової лінії у національній культурі й у мистецтві України показав, що той ліризм, який акцентується в українському думному епосі серед епічних побудов мистецтва різних народів, – в його *об'єктивно надіндивідуальному* характері вираження гальмує виявлення *повноти романтичного методу* в українському мистецтві ХІХ ст. Однак має послідовне втілення у *своєрідних* умовах «антиромантичного» ХХ ст., що зумовило ґрунтовність *академічного шопенізму* в Україні – у бетховеніансько-лістіанському прочитанні.

Загальнонаціональні показники фортепіанного мислення в Україні мають принциповий розподіл за регіональними ознаками. В роботі доведено, що всі вказані регіонально значущі центри України, маючи реалії історичної успадкованості і певний культурний статус, зберігали відповідну культурну інерцію, навіть за умов соціальних потрясінь нового віку. Неповторний культурний статус кожного з названих центрів України визначав своїх лідерів фортепіанної гри, концентруючи увагу на притаманних тільки їм рисах бетховеніанства – моцартіанства.

Одесу вирізняла значимість різновиду моцартіанства, що спирався на салонний піанізм, що зумовило вихід Скрябіна-піаніста на світове визнання завдяки успіху його виступу в цьому місці. В Одеській консерваторії вихованка О. Скрябіна Н. Чегодаєва представляла своє мистецтво на кафедрі спеціального фортепіано, що не має аналогів в інших вітчизняних центрах. Салонний тип піанізму в Одесі засвідчив Е. Гігельс, продемонструвавши високу «інерцію модерну».

Бетховеніанський тип піанізму в Києві утвердився в лістіанській проекції, зосередившись у грі В. Горовиця. При цьому очевидно є джазова манера звуковедення Горовиця («пласкі пальці», які наближають звучання до джазової клавірності і «стримують» фактурні різкі динамічно-театралізовані зіставлення). Саме у Києві салонна піаністика М. Лисенка у композиторському і виконавському вираженні зближалася з фортепіанною технікою, виробленою Могутньою купкою і Ф. Лістом. Прикладом такого змішання демонстративного лістіанства і «завуальованого» скрябінізму є гра В. Косенка-піаніста.

Показано, що Одеса була відзначена особливого роду штучністю «синтаксичного» (за Ю. Лотманом) культурного типу, виділилася у ХХ ст. тим, що тут отримали визнання виходи піаністів світового рівня – С. Ріхтера і Е. Гігельса як виразники протилежностей світової фортепіанної парадигми: відзначений моцартіансько-скрябіністський піанізм, представлений безпосередньо Скрябіним і Гігельсом, а також усвідомлене і безумовне бетховеніанство С. Ріхтера.

Співвідносним із Одесою став парадигмальний чинник піаністичного Харкова, відзначений стартом М. Лисенка, блискучим піаністом салонного типу, а далі і виходом тут на провідне місце В. Крайнева, моцартіанство якого забарвлювався шопенізмом і який у 1990-ті роки відверто пропагував «перлинний» стиль.

У Львові моцартіанський піанізм прошопенівського забавлення заклад учень Ф. Шопена – К. Мікулі, а у ХХ ст. продемонстрував високоталановитий О. Криштальський, виявивши схильність до неокласичного репертуарного

модерну. Ця стильова лінія впізнавана в грі О. Едельмана і М. Крушельницької, а також у блискучому творенні композитора і піаніста О. Козаренка.

Високий піаністичний статус надовго закріпився за Елисаветградом (Кіровоградом) – Кропивницьким завдяки функціонуванню там на початку ХХ століття школи Густава Нейгауза і виходу з неї неповторного Генріха Нейгауза, який, сповідуючи «німецький праворучний» піанізм і орієнтуючись загалом на бетховеніанство, був прихильником *салонної* традиції К. Черні та Й. Гуммеля.

Дослідження зазначеної теми свідчить, що український ментальний «ліризм-романтизм» народжує уявлення демонстрацій моцартіанства чи бетховеніанства у «чистоті» подаваних стилістичних виборів.

У дослідженні сформульовано ідею *культурного лідерства* певної стильової лінії, що існувала незалежно від прийнятої у мистецтвознавстві концепції «школи», що забезпечувала творчу спадкоємність. У В. Горовиця і у С. Ріхтера не було вихованців в Україні, відносним був також контакт з українськими учнями Е. Гілельса і О. Скрябіна. Але практика конкурсів В. Горовиця у Києві, Е. Гілельса в Одесі, фестивалю Г. Нейгауза у Кіровограді – Кропивницькому засвідчує могутній вплив цих виконавців як на мистецькі кола, так і на широкі культурні маси. Таку культурну спадкоємність можемо назвати «нелінійним механізмом» творчої наслідуваності, який, тим не менш, стає суттєвим у формуванні здобутків мистецтва і культури Вітчизни.

Як показує представлене дослідження, у ХХ ст. моцартівська лінія піанізму опинилася в привілейованому становищі та стала найпоширенішою, досягаючи прикладну і, навіть, позамистецьку сфери. У той же час, у професійному артистичному виконавстві чинником модерну-авангарду виступають окремі геніальні особистості, на кшталт О. Скрябіна і Г. Гульда. Безпосередньо моцартіанство дає потрібне розгалуження: моцартіанство, шопенізм і скрябінізм, які різною мірою присутні у всіх музично-регіональних центрах України. У роботі обґрунтовано регіональні розподіли фортепіанної парадигми України, відповідно до процесів світового піанізму.

Кожна національна школа має свої персональні акценти моцартіанського – бетховеніанського виявлення і бахіанських стильових уподобань в обох названих стильових сферах. Так, у французькій піаністиці ХХ ст. моцартіанська лінія постає під знаком стильових вольорів К. Дебюссі (А. Корто, Р. Казадезюс), тоді як канадська презентація її у блискучому представленні Г. Гульда відзначена клавірно-актуалізованим бахіанством.

У німецькій піаністичній палітрі ХХ ст. маємо історично закладене зближення з італійською школою, що парадоксально зосереджується у бетховеніанстві італійця Ф. Бузоні, щедро відзначеного бахіанськими і лістіанськими стилістичними тяжіннями. Одночасно піанізм віденця А. Шнабеля, орієнтований на бетховенський репертуар, здійснює звернення до моцартіанської складової парадигми, відновивши у ХХ ст. ту єдність німецької та італійської спадщини Віденської школи, що

протистояла оркестральному бетховеніанству. Регіональні ж відмінності німецької піаністики відзначаються не лише традиційним розмежуванням німецького Сходу (Відень – Лейпциг – Веймар), але й Півдня (зальцбурзько-баварський орієнтир К. Орфа) з іншими німецькими землями. Піаністична озброєність Інституту Орфа (по 4 інструмента в кожному класі) видає, зокрема, вихід на позамистецьке ігрове наповнення фортепіанного звучання у розвиток клавирності-ударності промомартіанського спрямування.

Інноваційним положенням роботи виступає висвітлення переходів мистецьких стильових надбань у прикладну сферу і позамистецьку ігрову діяльність, що суттєво доповнює уявлення про іманентні закономірності культурної еволюції. Вказується на паралель моцартіанства до неорококо ХХ ст., яке широко виявлене, окрім мистецьких втілень, у культурному житку – від моди Нью лук 1950-х до інфантилізації і фемінізації суспільних відносин загалом.

У процесі дослідження значного соціокультурного, композиторського й мистецько-виконавчого емпіричного матеріалу дисертантом здійснено наукове узагальнення щодо визначення комплексу системоутворюючих факторів, котрі синергетично визначають стильову парадигму фортепіанної майстерності як культурно-мистецького феномену, а саме:

— цивілізаційну приналежність національної традиції до сфери музичної культури;

— культурну політику держави та якісний стан суспільних відносин;

— суспільні виклики, що каталізували музичну творчість;

— неповторну духовно-культурну атмосферу буття народу і суспільства;

— наявність авторитетних музичних шкіл та креативних підтримуваних публікою лідерів, що мають всенациональне і світове визнання;

— широкий самобутній креативно-композиторський і оригінальний творчо-виконавський сегмент;

— розвинутість доступних суспільному загалу мережі інституцій музичної творчості та навчальних закладів з підготовки кадрів;

— міжнародний культурний обмін та комплекс культурних заходів, які забезпечують інформованість громадськості відносно високих творчих досягнень попередників і сучасних майстрів;

— належну піаністичну підготовку з умінням «гри в стилях», з охопленням різностильових надбань піаністичних шкіл тощо.

У контексті сказаного проявляється увага до творчості О. Скрибіна як історично складеної концентрації в його композиторській спадщині, а також у виконавських знахідках його генія, що стали доступними людському історичному Великому Розуму незабаром. Довго трималося небажання чути релігійний християнський стрижень пошуків цього Майстра, в якого основним словом-поняттям, що відбирало найпоказовіші значеннєвості в словотворенні, корисні для словесного відображення суттєвих музичних позицій, — було «екстаз», «екстатично», «екстатика». В роботі

показано, що вказані поняття мають глибокі *християнсько-релігійні* стимули його висування, походячи від ісихастського уявлення про «позасловесне» звернення до Бога як втілення *енергійності*, і що саме Україна в представництві її Одесою захищала *Православні* засади скрябінівської містеріальності. А мистецький скрябінізм отримав визнання саме в Україні, Польщі і Франції.

Як бачимо, «світ перевернувся»: усвідомлювана сучасниками Бетховена його демонстративна інноваційність обернулася в піаністичних фундаціях ХХ століття уявленням про академічну усталеність фортепіанної театральності-оркестральності, а стильова ретроспекція салонності стала гаслом подолання академізму напередодні ХХ століття, поглибленого фортепіанним модерном.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

Монографія

1. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.

Рецензія: доктор мистецтвознавства професор В. Д. Шульгіна, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент АМУ А. К. Терещенко, доктор філософських наук, доцент О. К. Соболевська.

Підручник

2. Шевченко Л. М. Інноваційні складові внеску Одеси у традиції української фортепіанної школи ХХ–ХХІ століть : підручник для студентів музичних закладів вищої та середньої ланок. Одеса : Астропринт, 2018. 264 с.

Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство», та виданнях, які включені до міжнародних наукометричних баз даних

3. Шевченко Л. М. Сучасне фортепіанне виконавство в пролонгації культурної типології буття України і світу // Українська музика. Науковий часопис : щоквартальник. Львів, 2018. Число 4 (30). С. 209–217.
4. Шевченко Л. М. Альтернативи бетховеніанства — моцартіанства у піаністичних перевагах ХІХ–ХХ століть // Культура і сучасність. Альманах. Київ, 2018. № 2. С. 111–117.
5. Шевченко Л. М. Концерти Л. Бетховена як репертуарний стрижень програм піаністів Одеси // Мистецтвознавчі записки. Київ, 2018. № 34. С. 249–260.
6. Шевченко Л. М. Сонати О. Скрябіна як репертуарний здобуток одеських піаністів // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 41. С. 159–169.

7. Шевченко Л. М. Ліризм української ментальної установки та її музичне виявлення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 3. С. 376–382.
8. Шевченко Л. М. Одеська фортепіанна школа в українському мистецтві ХХ–ХХІ століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 4. С. 340–346.
9. Шевченко Л. М. Ансамблева культура виконання квартету-концерту F-dur KV 370 В. Моцарта // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 1. С. 416–421.
10. Шевченко Л. М. Готовність до інновацій музиканта-фахівця у втіленні цивілізаційної специфіки музичного професіоналізму // Культура і мистецтво в сучасному світі : зб. наук. пр. / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2019. Вип. 20. С. 267–277.
11. Шевченко Л. М. Специфіка інноваційного мислення фахівця в музичному професіоналізмі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Мистецтвознавство. Київ, 2019. Вип. 41. С. 148–154.
12. Шевченко Л. М. Актуальний соціо-культурний зріз виразності Фантазії на теми Рябініна А. Аренського // Музикознавчі записки / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 35. С. 253–259.
13. Шевченко Л. М. Сакральні витоки інтонаційної множинності музичного виконавства як ознака піаністики // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Вип. 42, Київ, 2020. С. 163–169.
14. Шевченко Л. М. Фортепіанно-клавирная символика как обычай и традиция европейской культуры (на примере концепции Второго фортепианного трио Д. Шостаковича и «Квартета на конец времени» О. Мессиана) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. Вип. 28, кн. 1. С. 293–307.
15. Шевченко Л. М. Традиції культури мистецької Франції та фортепіанні Концерти К. Сен-Санса // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 2. С. 449–452.
16. Шевченко Л. М. Стильово актуальне виконання творів Й. С. Баха у фортепіанному мистецтві Одеси // Культура і сучасність. Київ, 2019. № 1. С. 168–177.
17. Шевченко Л. М. Музика О. Скрябіна в Одесі і в репертуарних вподобаннях одеських піаністів // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. № 3. С. 372–377.
18. Шевченко Л. М. Інноваційність художнього мислення у формуванні засобів мистецької праці музиканта-фахівця // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. Вип. 27, кн. 2. С. 237–250.

19. Шевченко Л. М. Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонії № 4 К. Шимановського // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 2. С. 231–237.
20. Шевченко Л. М. Проблема стильової фортепіанної парадигматики в мистецтвознавчій і культурознавчій сферах сучасності // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Напрям : Мистецтвознавство. Рівне : РДГУ, 2020. Вип. 34. С. 121–127.
21. Shevchenko L., Kalashnik M. Piano school of Odessa to Kkrainian XX century culture // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво / Держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 4/ 2019. Харків, 2020. С. 65–70 (більше 80% тексту належить автору дослідження).
22. Shevchenko L., Kalashnik M. Piano-claviyг symbology to the concepts to second piano Trio of D. Shostakovich // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво. Харків, 2019. Вип. 5. С. 33–38 (більше 80% тексту належить автору дослідження).
23. Шевченко Л. М., Калашник М. П. Українська національна ідея і мистецькі атрибути буття // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Розділ 3. Музичне і сценічне мистецтво / Держ. акад. дизайну і мистецтв. Вип. 1 / 2020. Харків, 2020. С. 82–87 (більше 80% тексту належить автору дослідження) .

Статті у наукометричних та міжнародних виданнях

24. Шевченко Л. М. Культурная искусственность романтической стилистики в условиях украинского лиризма и в формировании художественных оснований фортепианной игры от XIX на XX столетие // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 1 (10). С. 176–184.
25. Шевченко Л. М. Фортепианні сонати Бетховена в репертуарі піаністів Одеси // Міжнародний вісник. Культурологія. Філософія. Музикознавство / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. Вип. 2 (11). С. 146–153.
26. Шевченко Л. М. Стильові парадокси виявлення українського метального ліризму у музичній авторській творчості XIX–XX сторіч // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. № 2. С. 303–309.
27. Шевченко Л. Регіональний внесок одеської фортепіанної школи в українське мистецтво XX–XXI сторіч // Shere of culture. Vol. XVIII. Lublin, 2019. S. 346–354.
28. Шевченко Л. М. Жанрово-стилевые предпочтения наследия Л. Бетховена и Ф. Листа в репертуаре украинских пианистов мирового уровня от XIX до XXI столетия // European Journal of Arts. № 2. 2020. Vienna : Premier Publishing, 2020. P. 125-132.

***Наукові праці, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації
Додаткові (тези та ін.)***

29. Шевченко Л. М. Поликультурная компетентность выпускников высших учебных заведений как результат их профессионального образования в условиях Болонского процесса. Научно-теоретический журнал МСАО им. Я. А. Коменского, Славянская педагогическая культура № 9, 2010. Бендеры, 2010. С. 147-151.
30. Шевченко Л. М. Творче самопочуття як основа професійної успішності музиканта, виконавця. Науковий вісник Миколаївського державного Університету ім. В. О. Сухомлинського. Серія : «Педагогічні науки» вип. 1.42 (95), Миколаїв МНУ ім. В. О. Сухомлинського. Миколаїв, 2013. С. 309-312.
31. Шевченко Л. М. Емоційна культура як чинник формування художньої майстерності музиканта-виконавця. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Вип. 41, частина IV / Кримський гуманітарний університет. Ялта, 2013. С. 407-413.
32. Шевченко Л. М. Нові Управлінські технології як чинник модернізації вищої професійної освіти майбутніх музикантів. Наукові записки. вип. 155, КДПУ ім. Винниченка. Кропивницький, 2017. С. 72-76.
33. Шевченко Л. М. Регіональні переплетіння піанізму французької і німецької традицій у творчості представників фортепіанної школи Одеси. Матеріали Сьомої міжнародної науково-творчої конференції «Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність», 20-21 листопада 2018 р. Київ, 2018. С. 230-231.
34. Шевченко Л. М. Моцартіанська складова стильової парадигми піаністичної культури ХХ століття і Україна. Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі. Матеріали міжнародної дистанційної науково-практичної конференції, 14 листопада 2019 року. Київ, 2019. С. 44-45.
35. Шевченко Л. М. Диз'юнктивний принцип стильової якості творчості у ХХ столітті та її проєкції в традиції і культуру у цілому фортепіанної гри в Україні // Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції, 30 квітня–2 травня 2020 р. Одеса, 2020. С. 148-151.

АНОТАЦІЯ

Шевченко Л. М. Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 – Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2020.

У дисертації досліджено специфіку стильової парадигми фортепіанної культури ХХ століття як нерівномірного суміщення пробетховеніанського академізму і моцартіанської детермінованості модерну-авангарду і позамистецьких виходів у гри, з яких національний менталітет, український зокрема, обирає особистісно забарвлене стильове оформлення, неповторно відтворене у різних піаністичних центрах світу і в Україні (Київ, Одеса, Львів, Харків та ін.).

У роботі аргументовано, що логіко-лінгвістичне походження терміну «диз'юнктивність», яким виокремлена сутнісна ознака парадигмального виміру фортепіанного надбання ХХ століття, пов'язане із лінгвістичною всепроникненістю мислення цього часу. Робота з визначенням терміном дала можливість виділити існуючі протиріччя в мисленні минулого століття, в якому поділ на незмішувані пласти творення, соціально-культурного і мистецького, визначив стильову антитезу. Це породило, попри традиційну ієрархію цінностей, значимість культуруотворюючого механізму Віри, а також «неогетерофонію» більш-менш випадкових нашарувань і переваг.

У дисертації заявлена гіпотеза парадигмального значення двоскладового виявлення піаністики ХІХ–ХХ ст. у антиномічному співвідношенні бетховеніанства і моцартіанства, як оркестрального фортепіанного мислення і «клавіризованої» гри, що на матеріалах даного дослідження отримала підтвердження внутрішнім розвитком її атрибутивних показників.

Фортепіанна стильова парадигма продемонструвала, по-перше, *амбівалентність* своїх складових: бетховеніанство зосередило новаційність у вік романтизму і академізм у добу Науково-технічної революції, тоді як моцартіанство було основоположником традиції ХІХ стало гаслом модерну / авангарду ХХ століття. А по-друге, моцартіанська складова парадигмальної лінії стилю органічно увійшла в музику «третього ряду» і виразно-технічно «злилася» з позамистецькими формами самовираження: дансингом, таперством, грою як такою.

У дослідженні представлені регіональні розгалуження фортепіанної парадигми України у співвідношенні з процесами світового піанізму, в якому кожна національна школа має свої персональні акценти моцартіанського – бетховеніанського виявлення і бахіанських стильових вподобань в обох названих стильових лініях. Новаційним у роботі є висвітлення переходів мистецьких стильових надбань до прикладної сфери і позамистецької ігрової діяльності, що суттєво доповнює уявлення про іманентні закономірності культурної еволюції.

Ключові слова: стильова парадигма, національна культура, контрарсійне співвідношення стилів, стильова диз'юнкція, українська національна культура, фортепіанна культура, фортепіанне мистецтво, культурна ідея ХХ ст., стиль культури, стиль мистецтва, піанізм, моцартіанство, бахіанство у фортепіанному мистецтві і культурі, бетховеніанство, бахіанство у фортепіанному мистецтві.

АННОТАЦИЯ

Шевченко Л. М. Стилевая парадигма украинской фортепианной культуры XX века в мировом пространстве. Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 26.00.01 – Теория и история культуры (искусствоведение). Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Министерство культуры и информационной политики Украины. Киев, 2020.

В диссертации исследована специфика стилиевой парадигмы фортепианной культуры XX века как неравнообъемного совмещения пробетховенианского академизма и моцартианской детерминированности модерна-авангарда и внехудожественных выходов в игре, из которых национальный менталитет, украинский в том числе, выбирает персонально окрашенное стилиевое оформление, неповторимо воспроизведенное в разных пианистических центрах мира и Украины (Киев, Одесса, Львов, Харьков и др.).

В диссертации заявлена гипотеза парадигмального значения двусоставного выявления пианистики XIX–XX ст. в антиномическом соотношении бетховенианства и моцартианства как оркестрального фортепианного мышления и «клавиризированной» игры, которая, по материалам данного исследования, получила подтверждение внутренним развитием ее атрибутивных показателей.

Ключевые слова: стилиевая парадигма, национальная культура, контраверсионное соотношение стилей, стилиевая дизъюнкция, украинская национальная культура, фортепианная культура, фортепианное искусство, культурная идея XX в., стиль культуры, стиль искусства, пианизм, моцартианство, бахианство в фортепианном искусстве и культуре, бетховенианство, бахианство в фортепианном искусстве.

SUMMARY

Shevchenko L. M. Style Paradigm of Ukrainian Piano Cultures to 20 Century in World Space. Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation to obtain the degree of Doctor of Arts in Specialty 26.00.01 – Theory and History of Culture. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information policy of the Ukraine. Kyiv, 2020.

In theses explored discovery of specifics style paradigm to piano cultures XX century as unbalanced joining of academism in Beethoven style and determinancy to Mozart character of the modernist style-vanguard and non-art output in play, from which national mental type, ukrainian including, chooses personal painted style emblem, inimitable refracted in miscellaneous piano centre of the world and in Ukraine (the Kyiv, Odessa, Lviv, Harkov and others.).

In work is argued that logician-linguistical headwaters of the term “disjunctio type”, which is chosen essential sign of paradigm measurements to piano property XX century, is used linguistical general penetration of the thinking of this age. Work with elected by term enabled to mark the person of the sort of the contradiction in reflective operation of past century, in which division on non-mixing layers of creative activity, social-cultural and artistic, has defined style antithesis. This has generated, notwithstanding traditional hierarchy of valuables, value of kulture-creative mechanism of the Faith, “neoheterophony” more or less casual stratifications and preferences.

Hypothesis paradigm importances of binomial discovery to piano art XIX–XX cent. is declared in theses in antinomical correlation of Beethoven and Mozart character to style, as orchestra piano thinkings and “clavier type” of plays, which on material given studies, has drew confirmation internal development her attributive factors.

Piano style paradigm notes, first, *ambovalentia* their own forming: style in Beethoven character concentrated to novations in age of the romanticism and academism in age of the Research revolution then style in Mozart character was a base to traditions in XIX cent. and became the slogan of the modernist style/vanguard in XX age. But secondly, Mozart type forming of paradigm line of style organic fell into music “third row” and, what is more, technically “met” with non-art sphere of the dancing, tapeur plays, plays as type to activity.

In study are presented specified regional branching piano paradigms of the Ukraine in correlation with process of world pianism, in which each national school gives their own personal accents an Mozart type – an Beethoven type of the discovery and Bach-style preferences in both named style layer. So, in french piano art XX cent. Mozart-type line appears in the manner of style accumulations in character C. Debussy (A. Cortot, R. Casadesus) then canadian presentation her in brilliant entailment G. Gould, is noted clavier-actuality of Bach-type style.

In german piano palette XX cent. there is historically mortgaged rapprochement with italian school, which at the beginning initially named centuries paradoxical is concentrated on in Beethoven-type styl of italian F. Busoni, generously also noted in character Bach and Liszt stylistic surges. Simultaneously pianism of Viennese A. Schnabel, oriented on Beethoven repertoire, has realized the tumbling to Mozart forming of paradigm. Regional differences german piano plays are noted not only traditional division of german Orient (the Wien – Leipzig – Weimar), but also South (Salzburg-bavarian landmark of K. Orff) with other german lands.

Innovatory position of the work emerges the illumination a transition artistic style propriety in applied sphere and non-artistic playing activity, which greatly complements the belief about immanentis regularity to cultural evolution.

Keywords: style paradigm, national culture, contraversion correlation of the styles, style disjunctive, ukrainian national culture, piano culture, piano art, cultural idea of XX century, style of the culture, style of art, pianism, style in Mozart, Bach character in piano art and culture, style in Beethoven, Bach character in piano art.

Підписано до друку 28.10.2020.
Обсяг 1,9 авт. арк. Формат 60×84/16.
Тираж 100 прим. Папір офсетний. Зам. № 653.

Надруковано у друкарні видавництва «Астропринт»
(Свідоцтво ДК № 1373 від 28.05.2003 р.)

м. Одеса, вул. Разумовська, 21.

Тел./факс: (0482) 37-14-25, 37-24-26, 33-07-17.

www.astroprint.odessa.ua; www.fotoalbom-odessa.com