

Міністерство освіти і науки України
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

С.В. Шип

ТЕОРІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ

Монографія

Суми – 2023

УДК 7.01.03.08(02)

Ш63

*Затверджено Вченою радою ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
(Протокол № 7 від 26 січня 2023 року)*

Рецензенти:

І.Г. Тукова – доктор мистецтвознавства, професор, Національна музична академія України, кафедра теорії музики;

О.А. Овсяннікова-Трель – доктор мистецтвознавства, доцент, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, кафедра історії музики;

Т.В. Мартинюк – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри мистецьких дисциплін та методик навчання, Університет Григорія Сковороди у Переяславі.

Шип С.В.

Ш63 Теорія художніх стилів : Монографія / С.В. Шип. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. – 138 с.

ISBN 978-617-8095-23-9

В монографії розглядаються переважно на матеріалі музичного і хореографічного мистецтва теоретичні засади категорії художнього стилю. Визначається залежність стилю від властивостей матеріалу, мови, композиції, образного змісту художніх творів; уточнюються характеристики персональних, етнічних, історичних, жанрових та експресивних стилів; аналізуються явища полістилістики і стилізації; з'ясовуються положення стильового аналізу творів мистецтва.

УДК 7.01.03.08(02)

ISBN 978-617-8095-23-9

© Шип С.В., 2023

© ФОП Цьома С.П., 2023

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	5
ПЕРЕДМОВА	7
РОЗДІЛ 1. ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ ТЕОРІЇ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЯ	9
1.1. Головні постулати і поняття	9
1.2. Художній стиль: термін і поняття	16
1.3. Психологічна природа стильових уявлень та понять.....	23
1.4. Художній стиль і мова мистецтва	25
1.5. Художній стиль у відношенні до поезики, методу і техніки мистецтва.	28
РОЗДІЛ 2. ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ, ФОРМА ТА ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ АРТЕФАКТІВ МИСТЕЦТВА	35
2.1. Художній стиль як індивідуально-типові особливості фізичного матеріалу артефактів мистецтва	36
2.2. Художній стиль як індивідуально-типові особливості мови артефактів мистецтва	38
2.3. Художній стиль як індивідуально-типові особливості композиції мистецьких творів.	42
2.4. Художній стиль як індивідуально-типові особливості образного змісту артефактів мистецтва	48
РОЗДІЛ 3. СТИЛЬОВИЙ КОНТИНУУМ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ ...	55
3.1. Сильова гетерогенність як іманентна якість художнього артефакту.....	55
3.2. Персональні стилі.....	57
3.3. Етнічні стилі	63
3.4. Історичні стилі.....	68
3.5. Жанрові стилі	73
3.5.1. Поняття жанрового стилю	73
3.5.2. Звукоімітація як жанрово-стильовий архетип.....	77
3.5.3. Декламація як жанрово-стильовий архетип.	79
3.5.4. Пісенність як жанрово-стильовий архетип	81
3.5.5. Моторність як жанрово-стильовий архетип.....	83
3.5.6. Пластичність як жанрово-стильовий архетип	84
3.5.7. Сонорність як жанрово-стильовий архетип	84
3.6. Експресивні стилі.....	86
РОЗДІЛ 4. ПОЛІСТИЛІСТИКА	89
4.1. Загальні положення про полістилістику.	89
4.2. Сильовий синтез та стильовий конгломерат.....	91
4.3. Сильовий конфлікт та стильова алюзія.....	93
4.4. Прийоми полістилістики: колаж і цитата,	94
РОЗДІЛ 5. СТИЛІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД І ТЕХНІКА В ПОЕТИЦІ МИСТЕЦТВА.....	98
РОЗДІЛ 6. ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ В ДИНАМІЦІ	103
РОЗДІЛ 7. СТИЛІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА.....	109

РОЗДІЛ 8. СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ	115
8.1. Аналіз стилю і стильова атрибуція	115
8.2. Стильові імена і терміни.....	118
8.3. Стиль як знак.....	124
Післямова	127
Контрольні питання:	128
Глосарій	129
ЛІТЕРАТУРА	134

АНОТАЦІЯ

Монографія присвячена художньому стилю як одній з основних категорій мистецтвознавства. Необхідність, і специфічні властивості даної роботи обумовлена декількома чинниками. По-перше, незважаючи на те, що дана категорія з давних часів знаходиться у центрі уваги дослідників мистецтва, її загально прийнятого наукового значення немає, а численні спеціальні визначення є або недостатньо ясними, або взаємно суперечливими, або методологічно застарілими, або занадто складними і тому незадовільними з прагматичної точки зору. По-друге, робота відповідає на потребу сучасного українського мистецтвознавства у ревізії методології, вдосконаленні понятійного тезаурусу, уточненні теоретичного апарату. Даний вектор дослідження відповідає завданню послідовної інтеграції українського мистецтвознавства в європейську наукову традицію. По-третє, мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ століття характеризується як епоха «постмодернізму», однією з емпірично достовірних ознак якого є свавільне і нічим не обмежене використання митцями художніх стилів, що належать різним епохам, жанрам, національним культурам, соціальним верствам та особистостям. Очевидно, мистецтвознавству потрібні належні засоби теоретичного відбиття не простих для розуміння явищ сучасної мистецької практики. Нарешті, актуальним науковим завданням сучасного мистецтвознавства є пошук можливостей вивчення явищ різних видів художньої творчості (музики, хореографії, образотворчого мистецтва) з єдиної теоретичної позиції, з поміччю єдиної системи понять, в тому числі за допомогою універсальної категорії стилю. Цей підхід, як автор сподівається, допоможе читачам більш свідомо сприймати і розуміти твори мистецтва, більш впевнено орієнтуватися у величезній масі різноманітних явищ художньої практики, знаходити засоби для їх інтерпретації в своїй фаховій діяльності.

Робота призначається широкому колу читачів, наперед усе – фаховим музикантам і хореографам, представникам інших художніх професій, вчителям і викладачам мистецтва, студентам, магістрантам і аспірантам мистецьких освітніх закладів, любителям мистецтва.

Ключові слова: мистецтво, художній твір, музика, хореографія, образотворче мистецтво, стиль, жанр, форма, зміст, художня мова, техніка творчості, психологія творчості, аналіз мистецьких творів, семіотика і герменевтика мистецтва.

ABSTRACT

The monograph is devoted to artistic style as one of the main categories of art history. The necessity and specific properties of this work are due to several factors. First, despite the fact that this category has been in the center of attention in art researchers since ancient times, it does not have a generally accepted scientific meaning, and numerous special definitions are either not clear enough, or mutually contradictory, or methodologically outdated, or too complex and therefore unsatisfactory from a pragmatic point of view. Secondly, the work responds to the need of modern Ukrainian art history to revise the methodology, improve the conceptual thesaurus, and clarify the theoretical apparatus. This vector of research corresponds to the task of consistent integration of Ukrainian art history into the European scientific tradition. Thirdly, the art of the late 20th and early 21st centuries is characterized as the era of "postmodernism", one of the empirically reliable signs of which is the arbitrary and unrestricted use of styles belonging to different eras, genres, national cultures, social strata and individuals. Therefore, art history must find appropriate means of theoretical reflection and explanation of current phenomena of artistic practice that is understandable to contemporaries. Finally, the author considers it necessary to prove the possibility of studying the phenomena of various types of art (music, dance, visual arts) from a single theoretical position, with the help of a single system of concepts, including a universal category of style. This approach, as the author hopes, will help readers to perceive and understand works of art, confidently navigate the huge mass of various phenomena of artistic practice, and find means for their interpretation in their professional activity.

The work is intended for a wide range of readers, primarily professional musicians and choreographers, representatives of other artistic professions, art teachers and lecturers, students, master's and postgraduate students of art educational institutions, art lovers.

Key words: art, work of art, music, choreography, fine art, style, genre, form, content, artistic language, technique of creativity, psychology of creativity, analysis of works of art, semiotics and hermeneutics of art.

ПЕРЕДМОВА

Слово *стиль* часто зустрічається у повсякденному мовленні. Люди говорять про стиль одягу, інтер'єру, меблів, поведінки, роботи, спілкування тощо. Це свідчить про те, що слово стиль відбиває широке коло явищ дійсності.

У мистецтвознавчій літературі слово *стиль* є одним з найбільш уживаних. У різних текстах і контекстах зустрічаються вирази, що позначають та характеризують стиль. Наприклад: «сучасний стиль», «народний стиль», «епічний стиль», «стиль модерн», «стильові особливості», «елементи стилю», «стильова вишуканість» і т. д. У таких виразах відображені явища різного масштабу, що відносяться до різних культур, епох, сторін і властивостей мистецтва. Деякі з них відрізняються конкретністю, визначеністю змісту і виконують функцію професійних наукових термінів. Скажімо, «суворий поліфонічний стиль» – термін, що позначає певні властивості організації багатоголосної музики та відповідну техніку контрапункту, і може бути суворо визначений в поняттях теорії музичної фактури. Інші вирази, до складу яких входить слово *стиль*, відбивають нечіткі поняття. Наприклад: «піднесений стиль», «тонке відчуття стилю», «відсутність стильового відчуття», «стильові уподобання» тощо. Такі вирази не є науковими термінами. Тим не менш вони відбивають певні уявлення людей, і мають право на існування за межами наукового дискурсу, скажімо, у сфері критики та пропаганди мистецтва.

Найбільше практичне застосування поняття про стиль отримало в історичній науці. Історія мистецтва – це значною мірою історія зародження художніх стилів, їх розвитку, суперництва, метаморфоз, занепаду, відродження. Кожна історична епоха виражає себе у комплексі художніх стилів та жанрів. І кожен жанр має свій стиль. І кожен народ створює свої художні стилі, що відбивають його характер та духовне життя. І кожен художник, сприймаючи комплекс стилів, що історично склався, крізь призму своєї індивідуальності, створює свій власний більш або менш оригінальний стиль творчості. Не буде перебільшенням сказати, що художня культура людства репрезентована величезною, практично незліченною кількістю стилів.

Творча практика наших днів відрізняється особливим стильовим багатством. В умовах культурної відкритості, взаємних впливів, інтеграції культур народів Землі сучасні митці з небувалою свободою поєднують стильові елементи мистецтва різних епох, етносів, соціальних верств і творчих особистостей. Сучасна культурна доба, сучасна ситуація у сфері мистецтва часто характеризується як *постмодернізм*¹. Принципова риса постмодернізму – практично необмежене використання художніх стилів різних жанрів, історичних періодів і народів у довільному поєднанні і пристосуванні до нового оригінального художнього тексту. Така творча установка сприяє інтенсивному застосуванню прийомів полістилістики.

Особливу роль відіграє знання і розуміння художніх стилів у діяльності представників музично-виконавського мистецтва, мистецтва танцю і акторської гри. У цих видах мистецтва в потенціалі завжди існує «відстань»

між стилем твору, відповідальність за який несе його автор (композитор, хореограф, драматург або режисер), та стилем інтерпретації, що залежить від особистості майстра-виконавця. Наприклад, в музичному мистецтві ХХ-ХХІ століть одне з рішень проблеми взаємовідношення цих стилів породило напрям «аутентичного виконавства» (або інакше – «історично інформованого виконавства»).

З усього сказаного випливає, що сучасний фахівець у галузі мистецтва повинен мати ясне, розвинуте, теоретично обґрунтоване уявлення про стиль як феномен художньої практики, має володіти достатніми практичними і теоретичними знаннями про конкретні стилі художньої творчості. Це необхідно не лише мистецтвознавцям та представникам художніх професій, а й працівникам сфери освіти, зокрема викладачам музики, танцю, малювання, літератури, історії художньої культури та інших гуманітарних дисциплін.

Дана монографія має, перш за все, характер узагальнення наукових знань про художній стиль, накопичених в сфері естетики, мистецтвознавства, теоретичного музикознавства, теорії хореографічного мистецтва. Спеціальним завданням автора було осмислення вітчизняного досвіду вивчення явищ музичного і хореографічного стилю, зокрема досліджень Ніни Герасимової-Персидської, Надії Горюхіної, Валерії Жаркової, Оксани Катрич, Олександра Козаренка, Ірини Коханик, Сергія Мамаєва, Олександр Самойленко, Юрія Станішевського, Ольги Суботи, Ірини Сухленко, Сергія Тишка, Олександра Чепалова, Дениса Шарикова та ін. Автором були осмислені результати досліджень явищ стилю зарубіжними вченими, такими як Гвідо Адлер (Adler), Джеймс Акерман (Ackerman), Манфред Букофцер (Bukofzer), Вернер Вайсбах (Weisbach), Гайнріх Вьольфлін (Wölfflin), Річард Крокер (Crocker), Берел Ланг (B. Lang), Жан Ларю (J. LaRue), Зоф'я Лісса, Леонард Мейер (Meyer), Пауль Міс (Mies), Михайло Михайлов, Євген Назайкінський, Леонард Ратнер (Ratner), Б. Совинські (Sowinski), Олександр Сохор, Арнольд Шерінг (Schering), Янгблуд (J.E. Youngblood) та ін.

Трактування категорії художнього стилю не обмежується класичним підходом. Автор пропонує читачеві своє трактування низки понять і положень теорії художнього стилю, в тому числі такі, що слідують з уявлення про семіотичну природу мистецтва, організацію художньої мови, устрій художньої форми, принципи поетики мистецтва.

Монографія, розрахована на широке коло читачів. Насамперед вона призначена студентам, магістрантам та аспірантам художніх та педагогічних вузів. Вона може послужити засвоєнню навчальних курсів з естетики, історії мистецтва, аналізу художніх творів та ін. Головна мета роботи – пояснити основні категорії та розкрити найважливіші положення теорії художнього стилю. Деякі теоретичні положення про художній стиль подаються стисло, без розгорнутої експозиції різноманітних думок і занурення у дискусійні питання щодо конкретних художніх стилів. Довелося також обмежитися порівняно скупими прикладами та посиланнями на практику художньої творчості. Перевага віддається прикладам стилів музичного і хореографічного мистецтва.

РОЗДІЛ 1

ЗАГАЛЬНІ ПОЛОЖЕННЯ ТЕОРІЇ ХУДОЖНЬОГО СТИЛЯ

1.1. Головні постулати і поняття

В цьому підрозділі наведемо в самому лаконічному вигляді положення теорії мистецтва, які є відправними для побудови теорії художнього стиля, без яких остання не може відбутися.

1.1.1. Мистецтво, згідно із загальноприйнятим розумінням цього терміну, є предметом або дією неприродного походження. Обов'язкова властивість мистецтва – *штучність*¹. Мистецтво існує в кожній культурі, по-перше, як множина надприродних предметів, наприклад: будівель, металевих злитків, вирізьблених кам'яних брил, розмальованих листів паперу. Подібні штучні предмети називають *артефактами* (від лат. *artifex* – *майстерний, вмілий* + *factum* – *зроблене*). По-друге, мистецтво репрезентоване також діями людей, які не мотивовані природними потребами. До таких, наприклад, належить створення особливих звуків за допомогою голосу чи спеціальних механічних пристроїв, виконання не пов'язаних з природними потребами рухів тіла тощо. Такі надприродні дії можна було би назвати *артеакціями* (від лат. *artifex* + *actio* – *рух, дія, вчинок*). Втім, для того, щоб не перевантажувати виклад головних положень роботи, будемо користуватися лише терміном *артефакт*, пам'ятаючи, що він стосується як створених людьми предметів, так само і дій, що мають художній сенс.

1.1.2. Мистецтво звичайно характеризують за допомогою категорій форми та змісту. Якщо ж форму мистецького продукту розуміють як знаковий предмет, то тоді говорять про *текст* і його *семантику*. *Форма мистецького артефакту* – це властивості даного предмету чи дії, які можна сприйняти чуттєво, тобто за допомогою зору, слуху, тактильного почуття, нюху, смаку і м'язової моторики. *Зміст мистецького артефакту* – це комплексна «відповідь» психіки людини на сприйняту форму артефакту. Важливо розуміти, що зміст не міститься у формі так само, як, скажімо, вода міститься у пляшці. Зміст мистецького твору не можна «перелити» з одної форми до іншої як воду переливають у сосуди різної форми – відро, склянку чи глечик. Зміст твору існує в психічному світі людей, а не в самій формі, хоча він породжується, провокується, навіюється формою.

Форма і зміст художніх артефактів пов'язані між собою. Цей зв'язок можна виразити наступною низкою суджень: а) форма художнього предмету чи процесу в цілому, а також будь-яка сторона даної форми, а

¹ В польській мові мистецтво позначається як *sztuka* (штука). Це слово вживалося раніш і в українській мовленнєвій практиці в аналогічному значенні.

також і будь-який фрагмент форми при будь-яких умовах є чинниками художнього змісту; б) зміст художнього твору, в свою чергу, залежить від форми, від її властивостей і елементів; в) сторони і елементи форми по-різному впливають на зміст; одні з них є більш, а інші – менш впливовими і значущими для того змісту, який вони спричиняють.

1.1.3. Мистецтво – це багатоцільова, багатофункціональна діяльність людини. Таку діяльність також називають *художньою* (від старослов'янського *ходогъ – досвідчений, вмільий*), або *артистичною* (від латинського *ars – мистецтво*). Отже, вирази *художній стиль, мистецький стиль і артистичний стиль* будемо вважати синонімами.

Для розуміння суті мистецтва дуже важливо уявляти його призначення. Які цілі ставить перед собою мистецтво, яку роль воно відіграє в житті людини та суспільства? Відповідь на це запитання ми можемо знайти у філософських трактатах, спеціальних мистецтвознавчих дослідженнях, творах художньої літератури, розрізненних висловленнях майстрів мистецтва. Інколи вони є короткими формулюваннями, інколи – розгорнутими текстами. В кожному випадку в них можна знайти відбиття культурно-практичного і наукового досвіду різних народів світу. За узагальненим і максимально стислим викладенням колективного досвіду вивчення поставленого вище питання (яке, зауважимо, не є ані завершеним, ані досконалим), мистецтво має наступні культурні функції:

- а) **Експресивна** (від лат. *expression – видавлювання, вираження*) функція спричиняється природною потребою людини в зовнішньому (звуковому, жестикуляційному, мімічному) вираженні «внутрішніх» психічних процесів, в першу чергу – сильних емоційних переживань (афектів страху, гніву, радості, емпатії, еротичного збудження тощо);
- б) **Комунікативна** (від лат. *communicatio – повідомлення, передача*) функція базується на знаковому використанні різних фізичних предметів і процесів (жестів, звуків, зображень тощо), і полягає у здатності явищ мистецтва слугувати засобами людського спілкування, подібних словесній мові;
- в) **Пізнавальна** функція забезпечується здатністю художніх предметів чи процесів більш-менш точно відбивати явища навколишньої дійсності в образній формі, виражати відношення особистості до цих явищ і тим самим відкривати людині властивості її власного духовного світу. Іншими словами, мистецтво дає змогу пізнавати сутність природних явищ і життя суспільства крізь призму внутрішнього світу людини;
- г) **Аксіологічна** (від грец. *axia – цінність*) функція мистецтва полягає в тому, що воно відображає і ефективно навіює людям духовні цінності конкретної культури чи всього людства, перш за все – ідеали краси та морально-етичні цінності. Тим самим продукти художньої діяльності також отримують статус духовної та матеріальної цінності;
- д) **Психотропна** (від грец. *psyche – душа, свідомість + tropos – поворот, зміна*) функція базується на здатності художніх предметів чи процесів змінювати психічний стан, настрої, напрямок думок людини. Дана здатність використовується в магічних діях, релігійних обрядах, масових церемоніях, медійній рекламі тощо;

- є) **Терапевтична** (від грец. *therapeia* – лікування) функція означає використання спеціально організованої художньої діяльності людей (малювання, співу, танцю, гри-драматизації та ін.) у процесі лікування їх фізичних чи психологічних недугів;
- ж) **Суспільно-організаційна** функція мистецтва зумовлена потребою людей до об'єднання у цілісні соціальні організми та впорядкування останніх на основі диференціації соціальних ролей. Така потреба, імовірно, сприяла виникненню у доісторичну добу художньої діяльності як колективної справи членів соціуму. Дана потреба і сьогодні мотивує людей до створення та відтворення артефактів мистецтва.
- з) **Виховна** функція полягає у застосуванні елементів художньої діяльності у цілеспрямованому формуванні особистісних якостей людини, зокрема: розвитку сенсорних і моторних здібностей, інтелектуальних умінь, креативності; розширенню обрію знань про світ; опануванню цінностей духовної культури; розвитку суспільно-комунікативних здібностей; здобуття необхідних навичок соціальної поведінки; усвідомленню власного світобачення і національної ідентичності тощо.

Наведений перелік функцій мистецтва може бути продовжений. Наприклад, вчені розглядають також розважальну, гедоністичну, прогностичну, синергетичну, компенсаторну, ігрову, сугестивну, ідеологічну та ін. функції². Однак для подальшої розмови про стилі мистецтва більш глибоке занурення у питання функціональності артефактів мистецтва не є обов'язково потрібним. Головним і суттєвим є усвідомлення самого факту множинності тих соціальних і особистісних завдань, які ставить і вирішує мистецтво. Дане різноманіття функцій сприяє виникненню великої кількості родів та жанрів мистецької практики, породжує неймовірне багатство різних засобів досягнення художніх цілей. Наведені міркування готують нас до зустрічі з численними варіантами форм і типів образного смислу художніх творів, а отже і з безліччю художніх стилів.

1.1.4. Художня діяльність характеризується нескінченним різноманіттям форм і змісту. Воно дає підстави для виявлення численних родів, видів, жанрів, типів мистецьких творінь.

Стародавні елліни, наприклад, поділяли мистецтво на види, орієнтуючись на звичайну практику, що склалася в їх культурі. Вони зв'язали ці види з дев'ятьма музами – богинями, які опікувалися різними сферами «мусичного виробництва». Зокрема, були виділені такі види мистецтва: танець, драма, комедія, лірична поезія і музика, епічна поезія, еротична поезія, гімнічна поезія та пантоміма, історія, астрономія. Не важко побачити, що ця типологія не дуже добре узгоджується з сучасною практикою. У сучасній естетичній науці морфологічні моделі мистецтва мають значно більш складний характер і враховують різні аспекти оцінювання³.

² Більш докладно функції мистецтва розкриті в нашій роботі «Музична форма від звуку до стилю» ()

³ Видова структура мистецької практики отримала солідну розробку в працях Йоганна Гердера («Каллигона»), Августа Шлегеля (Лекції), Георга Гегеля («Естетика»), Етьєна Суріо

Найбільш очевидний з цих аспектів – виділення *головного каналу сприйняття* художнього явища. З давніх часів розрізняли мистецтва, які спрямовані на зорове сприйняття (наприклад, живопис, архітектура), слух (музика, поезія), тактильні відчуття (скульптура), м'язово-моторні реакції (танець). Звичайно, дана типологія є дуже умовною. Сучасній психології добре відомо, що людське сприйняття явищ світу є комплексним процесом, до якого залучаються одразу декілька сенсорних каналів, якщо не усі разом. Отже, у сприйнятті танцю приймають активну участь зір, слух, і моторне відчуття; у слуховому сенсорному відгуку на музику важливу роль відіграють моторні, тактильні і зорові враження. На основі «механізму» асоціювання до цих сенсорних каналів приєднуються також смак і нюхові відчуття (через це певні танцювальні рухи чи музичні звуки можуть сприйматися як солодкі, гіркі, ароматні тощо).

Дана психологічна реальність робить досить не очевидним прийняте в естетиці розрізнення *простих* і *синтетичних* видів мистецтв. Звичайно, музику і живопис можна в стандартній ситуації вважати простими, тобто однорідними видами мистецтва. Тоді їх сполучення має утворити синтетичний вид мистецтва. Деякі вчені вважають, що таким синтетичним мистецтвом є так звана «світломузика». Залишаються при цьому незрозумілими питання щодо живописних творів, які мають за авторським позначенням пряме відношення до музики (скажімо, живописні «сонати» та «симфонії» Мікалоюса Чюрльоніса або «фуги» Василя Кандинського). Таке саме питання стосується музичних творів, які апелюють до живопису («Картинки з виставки» Модеста Мусоргського, «Симфонічні фрески» Леоніда Грабовського, «Готичні вітражі» Яна Фрейдліна). Більш впевнено можна виділяти види синтетичного мистецтва. Очевидно, що найбільш інтенсивний синтез виражальних засобів різних видів мистецтва відбувається в театральних постановках, кінокартинах, циркових виставах, устрої штучних парків тощо.

Ще один з традиційних аспектів розрізнення видів мистецтва – *відношення* продукту художньої діяльності до фундаментальних основ фізичного світу, зокрема *до простору і часу*. Ще з античних часів мислителі виділяли *статичні* та *динамічні* види мистецтва⁴. Йдеться про те, що форми артефактів деяких видів мистецтва зостаються незмінними під час їх сприйняття. Такими є форми архітектури, скульптури, живопису, графіки, паркового мистецтва. І є такі продукти художньої діяльності, форми яких змінюється під час сприйняття, бо вони за своєю фізичною природою є швидкоплинними процесами. До таких форм належать арте-акції музики, танцю, акторської гри, кінематографії. До динамічного класу належать також продукти поезії та художньої літератури, які виникли в практиці усного мовленнєвого спілкування. Відзначимо, що внаслідок значного

(«Взаємозв'язок видів мистецтва»), Олександра Габричевського («Морфологія мистецтва», Михайла Кагана («Морфологія мистецтва») та ін.

⁴ Інколи ці два класи характеризуються також як просторові та часові. Така понятійна пара є незручною і неточною саме з фізичного погляду. Очевидно, що усі артефакти і всі артеакції мистецтва існують як в просторі, так і в часі, або краще сказати – в часово-просторовому континуумі.

відрізнення цих двох класів мистецтва, їх стилі не завжди збігаються і добре корелюють в історичному часі і культурно-географічному просторі.

Часто види мистецтва розрізняються з погляду залежності художньої практики від інших сфер культури. За цим критерієм відрізняють *прикладні* та *чисті* види мистецтва. До першого виду належать, наприклад, архітектура (житлові будинки, культові споруди, мости, акведуки тощо), декоративно-прикладне мистецтво (плакат, кераміка, кольорове скло, чеканка тощо), промисловий дизайн. До виду «чистого мистецтва» відносять музику, танець, ліричну поезію, живопис. При цьому виходять з того, що ці практики художньої творчості в принципі є самодостатніми, що вони не нуждаються у виправданні якоюсь практичною ціллю. Дане розрізнення є досить грубим, бо ігнорує численні випадки, коли один і той же художній артефакт, у залежності від ситуації, отримує чи втрачає утилітарність. Для підтвердження цієї тези порівняємо, наприклад звучання «Маршу Радецького» Йоганна Штрауса-отця, що виконується духовим оркестром на плацу під час тренувань військового параду і той самий марш у концертному виконанні оркестру Віденської філармонії.

1.1.5. Важливими для подальшої розмови про художні стилі є усвідомлення відмінності художніх явищ за ступенем завершеності та визначеності їх форми. Величезний масив художніх феноменів в культурах Землі складають не дуже старанно зроблені, незавершені вироби, які не претендують на унікальність. Ба більше – вони дуже вільно відтворюють певні явища світу. До цього масиву входять, наприклад, малюнки дітей, які звичайно діють спонтанно, або слідує певним стереотипам зображення. Те ж саме можна сказати про пам'ятники первісного мистецтва. Наприклад – про зображення звірів у печерах Альтаміри, Ласко, Фон-де-Гом, Шове, які бувають завершеними і незавершеними, деталізованими і схематичними. Однак – важливо помітити для наших подальших міркувань – при цьому такі зображення мають деякі типові властивості форми (принцип точного відтворення або граничної схематизації, виявлення суттєвих деталей і властивостей та ігнорування другорядних тощо).

Левову долю даного виду мистецтва складають зразки фольклору народів світу. Так, скажімо, традиційне українське мистецтво петриківського розпису предметів побуту, що отримало всесвітню відомість, засновано на обмеженій кількості орнаментальних мотивів, кольорових сполучень, технічних прийомів, які передаються від покоління до покоління, і персонально не належить жодному майстру. Інший приклад: колективний обрядовий народний танець може початися зненацька і зупинитися в будь-який момент. Його форма звичайно буває дуже приблизно визначеною; вона слідує певному загальному типу рухів, однак допускає варіювання цього типу кожним учасником у досить широких межах. Аналогічним чином оформляється, скажімо, багатоголосна пісня в традиції українського обрядового музикування: кількість голосів напевно не визначена, вона може змінюватися в кожний момент співу. При цьому кожний учасник музичної дії створює свій більш або менш індивідуалізований варіант одного і того самого наспіву, який існує віртуально.

Такі самі характеристики мають зразки традиційного релігійного та світського мистецтва. В цій сфері також панують анонімність, канонічність (тобто дотримання стереотипу, який освячений традицією), варіативність форми. Прикладами можуть слугувати зображення на іконах, які більш або менш відповідають канонічному зображенню, зразки григоріанського хоралу чи східнохристиянської монодії в системі гласового співу.

Отже, «продукти» фольклору – це завжди артефакти чи артеакції, які відповідають певним типам форми. Такі типи (або моделі, канони) належать колективній свідомості. У них немає конкретного персонального автору, а тому немає і виконавців як таких. У них немає також оригінальних зафіксованих якимось чином, завершених і деталізованих текстів, зате є моделі для творення конкретних артефактів і артеакцій. Тому подібний творчий процес будемо назвати *реплікацією* (лат. *replicatio* – поновлення) художньої моделі, а його продукти – репліками⁵.

В цій сфері художньої творчості велике значення має *імпровізація* (від лат. *improvisus* – несподіваний, непередбачений) або, за іншим позначенням – *експромт* (від лат. *exromptus* – який є під рукою). Йдеться про вид мистецтва, коли художній продукт (графічний, музичний, танцювальний, драматично-ігровий) створюється в присутності тих, хто його сприймає⁶.

Інша справа – оригінальний, неповторний, єдиний в своєму роді продукт художньої творчості, вироблений конкретним майстром і старанно ним самим зафіксований будь-яким доступним йому засобом. Наприклад: оригінальне зображення Діоніса, зроблене на давньогрецькому посуді – чорнофігурному килику («Килик з очами», Мюнхенське зібрання античної кераміки). Ця робота старанно підписана майстром: «Зробив Екзекій». Такий продукт вже неможливо сплутати з іншими розписами кераміки. Він є лише один такий на всьому світі. Приклади унікальних авторських творів є в будь-якому виді мистецтва. Пошлемося на поліфонічну «Месу Нотр-Дам», яку створив французький композитор (і, як про нього казали – «останній трубадур») Гійом де Машо. Дана меса сьогодні вважається історично першим авторським твором у цьому жанрі європейської церковної музики, що скомпонований приблизно у 1350 р., ретельно записаний нотами і чітко підписаний самим майстром.

Надійно зафіксовані оригінальні авторські танцювальні композиції – явище європейської культури ще більш близьких до нас історичних часів. Вони з'явилися на переламі XVII-XVIII віків, коли були розроблені більш-менш зручні засоби графічної фіксації рухів танцівників. Одною перших композицій такого роду став балет у двох діях «Ясон і Медея», створений композитором Ж.-Ж. Родольфом і хореографом Ж.-Ж.Новерром. Перша постановка цього балету у Королівському театрі німецького міста Штутгарт 11 лютого 1763 року вважається «днем народження» балетного

⁵ Термін *репліка* вже широко використовується в мистецтвознавстві. Так позначається робота художника, яка відтворює його власну картину з деякими мінімальними і вимушеними, або істотними і свідомо внесеними новими властивостями форми.

⁶ Імовірно, імпровізація – це такий різновид мистецького продукту, який є неможливим в архітектурі, де важливу роль відіграє інженерний розрахунок, а процес утворення форми є довгим і трудним.

мистецтва сучасного типу, а сам твір Родольфа і Новерра – першим авторським балетним твором.

Завершені і зафіксовані в письмових текстах оригінальні продукти музичної творчості певних авторів позначені двома старовинними термінами художньої практики: *рес факта* (лат. *res facta* – річ зроблена) і *опус* (лат. *opus* – робота). Ці терміни відносяться до повністю завершених і визначених у всіх своїх деталях музичних форм, які створені професійними композиторами та чітко зафіксовані графічним засобом. Опуси не передбачають майже ніяких змін створеної автором форми. Виключенням є лише деякі зони композиції, в межах яких виконавці можуть вдатися до імпровізації, якими переважно є прикрашальні доповнення. Саме такі творчі продукти, як вважають деякі вчені, можна з повним правом називати *творами* мистецтва.

Між творами-репліками і творами-опусами лежить велике поле текстів, які мають ознаки індивідуальної неповторності, оригінальності форми, а також і ознаки використання в її побудові певних зразків. Пошлемося на жанр музичної пародії, який передбачає включення в оригінальний текст нового твору якогось матеріалу, взятого з ранішніх праць самого автора, або з творів інших авторів, або з народної чи церковної музики. Гарним прикладом твору такого роду можуть прислужитися меси-пародії французького майстра доби Відродження Жоскена Дебре.

Завершуючи розмову про твір мистецтва, звернемо спеціальну увагу на групу мистецтв, які звичайно звать *виконавськими*. До даної групи входять музика, хореографія і акторська гра. В цих сферах мистецтва художній твір існує одразу в декількох іпостасях⁷:

- 1) Твір як фізичний процес. Йдеться про рухи танцівників і акторів, звуки голосів та інструментів, які існують «тут і зараз», тобто в конкретному часі та просторі, і які можуть бути зафіксовані за допомогою технічних засобів (фотоапарату, фонографу, магнітофону, кінокамери тощо);
- 2) Твір як створений майстром більш або менш деталізований оригінальний проект фізичного процесу (опус, *res facta*);
- 3) Твір як оригінальна, винайдена виконавцем-інтерпретатором версія також оригінального авторського проекту. Вона теж є більш-менш деталізованим оригінальним проектом тілесно-кінетичного або звукового втілення запропонованого автором тексту (такі проекти називають музичними, хореографічними чи акторськими інтерпретаціями творів);
- 4) Твір як приблизний, розпливчатий, динамічний, тобто здатний до конкретизації та метаморфози образ звукового чи/та тілесно-кінетичного артефакту, що зберігається у пам'яті кожної людини, яка мала справу з даним мистецьким явищем;
- 5) Твір як приблизний, розпливчатий, мало динамічний (інертний) образ звукового чи/та тілесно-кінетичного артефакту, що зберігається деякий час у колективній пам'яті соціуму: родини, племені, соціальної групи,

⁷ Питання про екзистенцію художнього твору глибоко і детально висвітлюється в працях Романа Інгардена, Наталії Корихалової, Олени Котляревської, Віктора Москаленка.

колективу вчителів, представників певної мистецької школи або напрямку, певної нації.

Можливість створення оригінальної і неповторної виконавської версії зафіксованого певним чином музичного, хореографічного чи акторського авторського проекту дає підстави для виділення особливого виду художньої творчості, а саме – виконавського мистецтва⁸. Воно теж є помітним і важливим підґрунтям для утворення художніх стилів.

1.2. Художній стиль: термін і поняття

У цьому підрозділі розглядається походження терміну *стиль*, його сучасні розуміння і теоретичні дефініції.

Слово *стиль* походить від грецького слова *stylos* – паличка (латинською мовою – *stylus*). Йдеться про тонку загострену паличку з кістки, металу або дерева, якою греки користувалися в давнину для письма на дерев'яних дощечках, покритих воском. Вже в ті далекі часи слово *стиль* отримало метонімічне значення⁹. Воно стало означати почерк, манеру письма, характер літературного викладу. Скажімо, коли якийсь стародавній еллін отримувал лист від свого приятеля, він міг сказати: «Впізнаю стилос (у значенні – почерк, манеру письма) мого старого знайомого!». Згодом цей красномовний вираз набув широкого ужитку і став основним. А старе значення слова втратило актуальність вже за доби середньовіччя у зв'язку зі змінами способів письмової фіксації мовлення. В українській мовленнєвій практиці слово *стиль* було сприйняте від французького *style*, а також від німецького *штиль* (*der Stil*) імовірно наприкінці XVII століття. Протягом XVIII століття обидва варіанти слова були однаково поширені в звичайному ужитку. Сьогодні повну перевагу отримав перший з варіантів вимовляння і написання слова. А його значення стало широким і досить розпливчастим.

У сучасній вітчизняній мовленнєвій практиці слово *стиль* (англійською – *style*) набуло широкого змісту. За текстом тлумачного словника іноземних слів, *стиль* – це: «1. Сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту і художньої форми. 2. Сукупність характерних ознак, властивих чому-небудь. 3. Сукупність прийомів у використанні засобів мови, властива якому-небудь письменнику або літературному твору, напряму, жанру і т. ін.; манера, штиб. 4. Сукупність особливостей у побудові мови, манера словесного викладу. 5. Сукупність прийомів, характерних рис якої-небудь діяльності, поведінки, методу роботи;

⁸ Август Шлегель розглядав музичне виконавство як окремий вид «виконавського мистецтва». До цього виду він відносив також декламацію поетичних текстів і акторське мистецтво, яке поєднує декламацію і рухи актора.

⁹ Метонімія (слово походить від стародавнього грецького *μετωνομία* – перейменування) – це риторичний прийом, коли у висловленні одне слово замінюється іншим. Предмети, які позначаються цими словами, знаходяться у певному зв'язку (просторовому, часовому, логічному тощо), завдяки чому виникає можливість використання слова у переносному значенні (в нашому випадку замість слів *почерк*, *манера* використовувалося слово *стило*).

характер, почерк. 6. Спосіб виконання, здійснення чого-небудь, який характеризується сукупністю певних технічних прийомів. 7. Характерна манера поводитися, говорити, одягатися і т. ін.; мода, фасон, крій»¹⁰.

Як бачимо, словник наводить аж сім значень, з яких одні мають широке значення, інші – вузьке, одні майже співпадають, інші досить чітко різняться за змістом. Якщо взяти до уваги визначення, що містяться в інших словниках, то семантичне поле слова *стиль* стане ще ширшим. Подібна ситуація є, однак, цілком нормальною для слів живої та динамічної національної мови, що постійно знаходиться у розвитку. Водночас, багатозначність слів є небажаною якістю для наукової мови. Зокрема мистецтвознавство, як і кожна наукова дисципліна, прагне користуватися словами-термінами, значення яких є чітко обмеженими та твердо сформульованими. Саме таким спеціальним терміном мистецтвознавства має слугувати слово *стиль*.

Вже за часів античності грецьке слово *стиль* отримало зв'язок з мистецтвом. Зокрема, Аристотель використовував його в контексті головних понять риторики і поезики. Вчений розумів стиль як риторично виправданий засіб, доцільну манеру словесного висловлення. У часи Відродження і Просвітництва таке розуміння в цілому зберігалось в науковій традиції. Значну увагу цьому поняттю приділили Скалігер, Нікола Буало, Жорж Бюффон, Готхольд Лессінг, Йоганн Гьоте, Фридрих Шеллінг, Георг Гегель та інші філософи, літератори, діячі мистецтва.

Німецький вчений Йоганн Вінкельман, якого вважають засновником академічного європейського мистецтвознавства як особливої гуманітарної наукової дисципліни, відвів поняттю стиль одне з центральних місць у своїй концепції історичного розвитку образотворчого мистецтва. У праці «Історія мистецтва давнини» (1764) він здійснив спробу порівняти формальні та змістові властивості мистецтва різних народів у різні історичні періоди з ідеалізованим стилем мистецтва греко-римської античності. Такий підхід до поняття стиль отримав подальший розвиток у працях Генріха Вельфліна, Алоїза Рігля, Іпполіта Тена, Теодора Адорно, Йохана Хьойзінги, Олексія Лосева, Густава Шпета, Ролана Барта та багатьох інших філософів та мистецтвознавців. В цілому, історія поступового визрівання терміну *стиль* в європейській естетичній та мистецтвознавчій літературі свідчить про важливість відповідних явищ в практиці мистецтва країн Заходу.

Потрібно додати, що аналогічні за змістом терміни існують також і в лексиконах Індії, Індонезії, Ірану, Китаю, Кореї, Туреччини, Японії та інших народів Сходу, де протягом приблизно двох міленіумів формувалося і отримувало різні словесні позначення поняття про художній стиль. Наприклад, у китайському науковому лексиконі поняття про стиль з'явилося ще у ранньому середньовіччі. Зокрема, китайські вчені посилаються на трактат Ге Хуна (Чжичуаня) «Бао Пу», де поняття, еквівалентне європейському «стилю», стосувалося характеру поведінки людини. Пізніше, як зазначив Хань Бінь, це поняття набуло теоретичного осмислення в

¹⁰ Словник іншомовних слів. Аолодимир Лук'янюк, 2021-23. Інтернет-ресурс. Код доступу: <https://www.jnsm.com.ua/cgi-bin/u/book/sis.pl?Qry=%D1%F2%E8%EB%FC>

китайській науковій літературі. Дослідник зауважує, що китайські вчені «не досягли порозуміння з приводу визначення ролі та місця стилю в еволюції мистецтва». У XIX - XX ст. категорія «стиль» активно розроблялася істориками та теоретиками в галузі мистецтва, естетики та філософії. Китайські вчені Тен Гу (1901 - 1941), Хун Цзайсінь (р.1958 р.), У Яохуа (р.1959 р.), Сюе Юннйань (р.1941 р.) та інші під стилем розуміли досить стійку систему формальних ознак та елементів організації твору мистецтва, хоча визначали її зміст по-різному»¹¹. Сьогодні загальноєвропейське слово «стиль» виражається добрим десятком китайських ієрогліфів. Вони виражають тонкі відтінки значення, що залежать від контексту мовлення. Наприклад: 書 (shū) – використовується для позначення стилю каліграфічного письма; 字 (zì) – стосується стилю вимовляння; 談吐 (tán tǔ) – розуміється як стиль мовлення; 式 (shì) – вказує на історичний або національний стиль і т. д.

Але повернемося до європейського мистецтвознавства, де, починаючи з XVIII сторіччя, поняття про художній стиль набуло значного поширення, і вже у XIX столітті стало однією з найважливіших категорій. Сьогодні під цим терміном розуміють, як правило **«сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту й художньої форми»**¹². Таке чи схоже визначення легко знайти в енциклопедіях, універсальних і спеціалізованих словниках. Як правило в якості прикладів слугують стилі, властиві якимсь жанрам, певним історичним періодам у розвитку культури, творчості окремих авторів.

Загальноприйнятими для довідкової літератури є попередження щодо різних інтерпретацій терміну *стиль* у науковому дискурсі. Дійсно, це поняття пояснюється з різних науково-дисциплінарних позицій, а саме – з позицій естетики, культурології, літературознавства, мовознавства, мистецтвознавства, психології, соціології та інших наукових галузей. Його інтерпретація залежить від системи філософських поглядів, методів дослідження і пояснення явищ, наукових традицій тощо. Це спричиняє надзвичайне різноманіття поглядів і гарантує безперервну дискусію щодо змісту даної категорії.

В британському словнику мистецьких стилів справедливо зазначено: «Стиль – термін, що використовується для зв'язування якостей, властивих історичним періодам чи особам. Таким є попереднє визначення одного з самих складних понять у мистецькому лексиконі та одної з головних причин суперечок в естетиці та історії мистецтва. Кожен із складових термінів стилю оспорювався..., тим не менш, він залишається невіддільним від робочих концепцій мистецтва та його історії. Його проблемний характер легко продемонструвати, порівнюючи різні визначення...: «постійна форма

¹¹ Хань Бінь. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль»: культурологический аспект. Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 6; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=7916> (дата звернення: 17.12.2022).

¹² Словник української мови. Академічний тлумачний словник (1970–1980). Код доступу: <http://sum.in.ua/s/stylj>

– а іноді й постійні елементи, якості та засоби вираження у мистецтві окремої людини чи групи» (Шапіро, 1953, с. 137); «будь-який відмінний ... спосіб виконання дії» (Гомбріх, 1968, стор 352b); «Щасливе злиття форм у ... своєрідний гармонійний центр» (Базен, 1976, с. 9); «Нетривалі синхронні ситуації, що складаються з пов'язаних подій» (Кублер, 1979, стор 127); «Манера, що відрізняє» (Проун, 1980, с.197)»¹³

В окремих мистецтвознавчих дисциплінах, зокрема в музикознавстві, також точиться давня дискусія щодо змісту поняття *стиль*. Часто поняття музичного стилю визначається через категорію мови. Таке розуміння стилю виявлено у формулюванні, запропонованому М. Михайловим: «...Стилем у музиці є єдність системно організованих елементів музичної мови, обумовлена єдністю системи музичного мислення» [2, с. 117]. Одразу попередимо, що поняття мови є необхідним, але не достатнім визначником категорії музичного стилю. Наведене формулювання Михайлова містить також далеко не однозначний, потребує розгорнутого пояснення вираз «система музичного мислення». Прагнення окреслити категорію стилю за допомогою понять «система», «виразні засоби», «смысл» властиве українським музикознавцям. Наведемо як приклад визначення, яке було запропоновано Надією Горюхіною і набуло розвитку в монографічній праці Сергія Тишка: «Стиль у музиці – це система стійких ознак музичних явищ, спосіб їх диференціації та інтеграції на різних рівнях..., перехід їх смислових полів у конкретні системи музично-виразних засобів»¹⁴. Відповідно до цього уявлення, яке ми розділяємо, будь-який музичний стиль виражається у стійких ознаках музичного мовлення і властивостях художніх образів.

Євген Назайкінський, прагнучи уникнення суперечностей, які часто спостерігаються в музикознавчій літературі, запропонував таке визначення: «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творів, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи, народи тощо), який дозволяє безпосередньо відчувати, впізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без виключення властивостей сприйманої музики, об'єднаних в цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак»¹⁵. Вчений підкреслив у своєму визначенні три моменти, важливі для теорії стилю: «вказівку на єдиний генезис»; «вимогу музичної виразності, що уловлюється безпосередньо на слух»; «вказівку на залучення до цього процесу всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему»¹⁶.

Наведене визначення в цілому є справедливим. По-перше, вчений пов'язує стиль не з ознаками, а з якістю і властивостями художніх творів. Це суттєво, бо ознаки – це лише свідчення про певні властивості, але не вони самі. Якщо ж визначення прямо вказує на те, що стиль – це якість чи

¹³ Ddictionary of art style. Код доступу: <https://britishinstitutehoa.files.wordpress.com/2014/10/dictionary-of-art-style.pdf>

¹⁴ Тишко С. Проблема національного стилю у російській опері. - Київ: КДК, 1993., с. 5.

¹⁵ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с. – С. 20.

¹⁶ Там же

властивості, то поняття стає більш «глибоким» і універсальним. Назайкінський справедливо вказує і на те, що стиль – це так якість творів, що має свою причину, а саме – забезпечується «конкретною генетичною спільністю», або – скажемо по-своєму – єдністю творців мистецтва і форм художньої практики. Менш вдалим у наведеному визначенні вченого є вказівка на вимогу музичної виразності, що «уловлюється на слух». Тут є також небезпечна «щілина» для проникнення в теорію стилю суб'єктивного релятивізму: хтось з слухачів «уловлює» стильові властивості, хтось їх відчуває смутно, а хтось – зовсім нічого не вловлює. Чи слідує з цього, що якісь твори не мають стильової якості, якщо ця якість залишилася для когось «невловимою»? Нарешті, третя вказівка – «на залучення до цього процесу всієї сукупності властивостей музики, що утворює органічно цілісну систему» – здається нам недоречною у визначенні Назайкінського. В тому і полягає суть категорії стилю, що вона стосується не всієї сукупності властивостей музичного твору, а тільки тих, які створюють, як він сам зазначив – «комплекс відмінних характерних ознак». Тут, на жаль, знову фігурують пресловуті «ознаки», хоча точніше було би вказати на особливі властивості, які стають для слухачів ознаками стилю.

Можна було би звернутися до інших визначень музичного стилю, яких безліч в літературі. Однак аналіз різних теоретичних поглядів на дану категорію не є нашою ціллю. Розглянуте визначення Євгена Назайкінського красномовно свідчить про те, що навіть найкращі формулювання даної категорії можуть нести в собі певні елементи невизначеності, недомовленості, прихованого протиріччя. Звичайно, що наші власні спроби теоретичної розробки категорії стилю також не є бездоганними, бо цей предмет лежить у самій глибині безмежно різноманітного і надзвичайно складного явища мистецтва.

Представимо, нарешті, визначення стилю, яким ми будемо користуватися далі в теоретичних міркуваннях, і яке автор відважується пропонувати читачеві як орієнтир у світі мистецьких стилів, для аналізу художніх творів у дослідницькій, публіцистичній, педагогічній діяльності.

Художній стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та образного змісту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактів, що оцінюється як відмінна особливість відповідного явища.

Розглянемо тепер складові даного визначення. Слово комплекс тут вживається у своєму буквальному значенні. В перекладі з латинської мови *complex* – це зв'язок, сполучення, з'єднання. Йдеться про сполучення певних елементів та властивостей. У формулюваннях стилю замість слова *комплекс* вживають також слова *єдність*, *цілісність*, *спорідненість*, *система*. Вони також є придатними, хоча єдність і цілісність мають надто широкий спектр значень. *Спорідненість* часто є влучним словом, що вказує на єдину першопричину сполучених елементів чи властивостей. Однак буває і так, що елементи стильового комплексу походять з принципово різних джерел, і тоді встановлення факту і міри їх спорідненості значно ускладнюються. Найбільш відповідальним у визначенні стилю є застосування терміну

система. В своєму звичайному значенні це слово є синонімом *комплексу*. Однак, існує спеціальне значення даного терміну, пов'язане з особливою методологією наукового пізнання, зокрема з теорією систем. На нашу думку, трактування якогось конкретного художнього стилю як *системної єдності* формальних і образно-змістовних властивостей не завжди сприяє розумінню даного явища. Тому не завжди воно є прагматично виправданим. В той же час, бувають теоретичні завдання, що потребують інтерпретації стилю як системного явища (наприклад, при дослідженні структури і функцій стильових елементів, їх ієрархічних відношень).

Далі ми маємо пояснити: що таке *індивідуально-типові властивості*. Даний термінологічний вираз ми перейняли з психології. Його зручно пояснити за допомогою аналогії. Не потребує доказів той факт, що кожна людина унікальна. Це виражається у неповторній сукупності всіх властивостей організму та психіки і відкрито проявляється в діях людської особи. За визначенням, індивідуальність – це «...своєрідне поєднання різних властивостей та особливостей у людини. Індивідуальність – це також те, що притаманне цій людині і, разом з тим, відрізняє її від інших людей. Індивідуальність може проявлятися багато в чому: у фізичному образі людини, в її психології, у поведінці, у культурі, у відносинах до людей тощо»¹⁷. Звісно, що серед усіх властивостей і зовнішніх проявів людини є такі, що нічим не відрізняють її від інших людей; але є і такі, що притаманні саме їй, що її чітко відрізняють від інших.

Деякі індивідуально-неповторні психологічні реакції, образи сприйняття, уявлення, думки, фізичні дії індивіда можуть бути випадковими і одиничними, нестійкими, нетиповими. Отже, вони не можуть свідчити про самотність даного індивіда. Самотність виявляється лише в стійких індивідуальних властивостях фізики і психіки людини, в стійкому характері її фізичних і психічних дій, її поведінки, тобто в індивідуально-типових властивостях. Наприклад, якщо хтось голосно засміявся, почувши незвичайне слово, в той час як інші люди відповіли на те саме слово реакцією мовчазного здивування, то сміх в даному випадку є очевидно індивідуальною реакцією. Але не обов'язково вона є типовою для даної персони. Тільки якщо ця реакція має стійкий характер, вона вважатиметься індивідуально-типовою. Таку людину можна буде назвати «смішливою». Цим або подібним словом можна охарактеризувати стиль її поведінки. Звернемо тепер увагу на те, що «сміхотун» – явище не унікальне. Можна знайти інших людей, котрим притаманна аналогічна стійка індивідуальна реакція. У цьому випадку з'являється підстава говорити про смішливість як про індивідуально-типову властивість певної групи індивідів, про стиль її поведінки.

Тепер розглянемо з такої точки зору індивідуально-типові властивості мистецьких артефактів. З одного боку, це – стійкі, інваріантні властивості форми і художньо-образного змісту творів. Тобто, це ті властивості, які стабільно відтворюються у межах одиничного твору чи в більш широких

¹⁷ Немов. Психологический словарь. С. 151.

межах деякого класу творів. Наприклад, в інструментальних творах східноєвропейських композиторів другої половини XIX ст. (Антонін Дворжак, Ференц Ліст, Микола Лисенко, Бедржих Сметана, Петро Чайковський та ін.) зазвичай інтенсивно використовуються мелодії національного фольклору. Це типова властивість великого кола творів, а також і кожного твору з цього кола. З другого боку, ця властивість є індивідуальною характеристикою означеного класу творів, яка свідчить про самотність даного мистецького явища. Мистецтвознавці мають рацію, коли вважають принцип використання фольклорного матеріалу в композиції індивідуально-типовою властивістю, що притаманна стилю романтизму, що рельєфно відрізняє окреслений клас музичних явищ від маси творів інструментальної музики, які належать, скажімо, стилям готики, бароко, рококо, класицизму, імпресіонізму, експресіонізму та ін.

Отже, типовість – це якість, що в межах деякого одиничного чи множинного об'єкта втілюється у відносинах тотожності та подібності властивостей форми та змісту, а за цими межами сприймається як прояв індивідуальності, особливості даного явища. Про цю діалектику завжди потрібно пам'ятати. Кожен стиль існує, розпізнається слухачем і раціонально усвідомлюється на тій підставі, що він є тим комплексом індивідуальних властивостей форми і змісту, який відрізняє його від інших стилів. У той же час, стиль існує, розпізнається і усвідомлюється тільки тому, що він є комплексом не випадкових, мінливих і мало ймовірних, а саме типових, тобто регулярних, стійких, високо імовірних, інваріантних властивостей форми і змісту певного явища чи низки явищ. У наступних розділах індивідуально-типові властивості творів мистецтва та їх природа будуть розглянуті більш докладно.

Потрібно взяти до відома, що в мистецтвознавчій літературі слово *стиль* виступає також як термін, що служить назвою для однієї з течій в образотворчому мистецтві та архітектурі XX століття. Це створює відому термінологічну незручність. Проте, з такою незручністю доводиться миритися як із історичним фактом. У даному конкретному випадку «Стиль» або точніше «Де Стейл» (від голландського «De Steijl») являє собою назву групи голландських архітекторів і художників, що активно діяла в 1917-1931 роках. Для представників цього художнього об'єднання був характерний раціональний підхід до форми, створення геометрично розрахованих композицій. До групи «Стиль» відносять архітекторів Якобуса Пітера Ауда, Тео ван Дусбурга, Герріта Ритвелла, художника Піта Мондріана.

1.3. Психологічна природа стильових уявлень та понять

Слово *стиль* не відноситься до якоїсь такої речі або купи речей, на які можна було би вказати пальцем і сказати: «ось це – стиль». Тобто, це слово не позначає ніякого фізично існуючого об'єкту, що дається нам у чуттєвому сприйнятті. А якщо йдеться про світ мистецтва, то серед безлічі художніх творів, або художніх дій, або їх фрагментів теж немає жодного об'єкту, який можна назвати стилем. Чи не слід з цього зробити висновок, що стиль – це щось нереальне? Якщо такий висновок є некоректним, то яка ж саме реальність стоїть за цим виразом?

Художній стиль – це феномен психологічної природи. Або скажемо інакше: стилі мистецтва – це ідеальні явища, які реально існують в індивідуальній та колективній психіці. Художній стиль – це те, що ми відчуваємо від сприйняття конкретних об'єктів мистецтва, це те, що ми про них думаємо. Тобто, слово стиль позначає, перш за все, уявлення і думки про фізично існуючі об'єкти дійсності, зокрема про явища мистецтва. У цих уявленнях і думках відбивається індивідуальний та колективний досвід художньо-практичних дій людини, досвід спостережень та теоретичних міркувань. Таким чином, художній стиль по своїй природі є: а) *чуттєвим уявленням*, яке виникає внаслідок сприйняття і переживання явищ мистецтва; б) *поняттям*, що абстраговане з «матеріалу» чуттєвих уявлень.

Чуттєві уявлення, поняття та установки – це складні продукти психічної активності людини. Їхньою спільною підставою слугують образи сприйняття. *Чуттєві уявлення* – це такі образи сприйняття, які не зникають одразу після того, як припиняється дія подразника. Вони затримуються у пам'яті, зберігаються там певний час і можуть бути «відроджені» за бажанням людини. Уявленням властива конкретна чуттєва визначеність (є слухові, зорові, тактильні, нюхові, смакові та м'язово-моторні уявлення). Втім, вони – не прості сліди поодиноких подразнень органів сприйняття (на кшталт світлин – відбитків світу на чутливій фотографічній плівці). Уявленням властива узагальненість. Вони втілюють, акумулюють досвід багатозорових актів сприйняття, які нібито накладаються один на інший. Внаслідок цього ніби стираються унікальні властивості кожного з конкретних поодиноких чуттєвих образів і рельєфно виділяються спільні властивості, притаманні множині подібних вражень. Таким чином, уявлення подібні не стільки до зліпків і фотографій реальності, скільки до наочних моделей, у породженні яких обов'язкову участь бере мислення. Для мистецької діяльності дуже цінним є те, що уявлення відрізняються пластичністю своєї чуттєво-образної форми і високою асоціативністю, тобто здатністю до зчеплення один з одним, нерідко навіть без раціонально зрозумілих підстав.

Поняття також генетично пов'язані з образами сприйняття. Але вони мають свої відмінні властивості. Як стверджують психологи, поняття утворюються шляхом абстрагування, тобто «очищення» уявлень від їх конкретних чуттєвих властивостей, а саме – від зорової, слухової, тактильної, моторної та іншої сенсорної інформації, від емоційного забарвлення, від зв'язку з вольовими устремліннями людини. В результаті

абстрагування у свідомості виникають і зберігаються образи, в яких індивідуально-неповторні властивості оброблених уявлень майже стерті, проте їх спільні властивості представлені з найвищою різкістю, опуклістю. Кожне з понять – це вже навіть не узагальнений чуттєвий образ уявлення, а майже позбавлена чуттєвого змісту та емоції думка про певний клас об'єктів та процесів. Усі життєздатні поняття, якими оперує свідомість людини, асоційовані з певними формами, які виконують функцію знаків, тобто своєрідних «замісників» понять у процесах комунікації людей, їх обміну думками, дій зі збереження інформації. Звичайними формами, які втілюють поняття слугують жести (знаки жестикуляційного мовлення і танцю), звуки (знаки вербального мовлення та музики), малюнки та інші зображення (знаки піктографічного мовлення, графіки, живопису) тощо. Найчастіше практика людського спілкування та співробітництва фіксує поняття за допомогою слів та виразів звукового мовлення. Тому, коли ми мислимо якесь поняття, воно звичайно з'являється перед нами у вигляді слова чи низки слів вербальної мови.

В цьому плані за словом *стиль* завжди стоїть деяке поняття і деяке чуттєве уявлення. Отже, кожного разу, коли ми використовуємо слово стиль, ми тим самим засвідчуємо існування в нашій свідомості деякого узагальненого чуттєвого образу художніх артефактів. Або цим словом ми позначаємо поняття про множину чимось схожих явищ мистецтва. Втім, найчастіше воно свідчить і про перше, і про друге, тобто – про наявність у нашій пам'яті чуттєвого образу, і про нашу здатність свідомого оперування відповідною абстракцією.

Залишається зрозуміти ще один аспект проблеми: яке значення мають уявлення і поняття про стиль для митця і чим вони є для процесу художньої творчості? Здатність до творчої діяльності – найбільш важлива якість, що найкраще відрізняє людину від інших земних істот. Дуже складно проникнути у таємні механізми творчого мислення, творчих дій людини. Наважимося висловити лише декілька припущень щодо ролі стильових уявлень і понять у художній творчості.

Перш за все, потрібно провести чітку демаркацію між творчими діями взагалі та художньо-творчою діяльністю. **Творчі дії** – іманентна властивість поведінки людини. Вони виникають всякий раз у відповідь на нові життєві завдання і умови. Вони часто бувають непомітними для людини, спонтанними, повсякденними, мало значущими, не потребуючими спеціальної концентрації волі, уваги, мисленнєвої енергії. Але вони можуть бути іншими, а саме – помітними, значущими для людини і суспільства, спеціальними, потребуючими напруження волі та мислення. **Творча діяльність** – це культурно значущі творчі дії, схвально сприйняті та стимульовані суспільством. Мистецтво, власне, і є одним з видів творчої діяльності (разом з науковою, технічною, педагогічною творчістю). Це означає, що художня діяльність здійснюється у широкому контексті мистецької практики, а отже і у контексті існування різних родів, видів, спрямувань, типових форм і образів мистецтва. Отже, творче мислення митця не може бути вільним від власно генерованих чи сприйнятих від

людського оточення стильових уявлень і понять, які обов'язково та істотно впливають на творчість.

У більшості випадків творчі дії митця несвідомо орієнтуються на стильові уявлення, слідує зразкам певних стилів. Але буває і так, що митець добре усвідомлює свою причетність до певного стильового напрямку, розуміє необхідність дотримання принципів певного жанрового стилю, або має намір втілення у своїх творах типових властивостей національного фольклорного стилю. Стимулом до творчості може ставати і прагнення митця до створення свого персонального стилю, а отже і цілеспрямований пошук принципово нових засобів художньої виразності, нових образів.

1.4. Художній стиль і мова мистецтва

В контексті розгляду головних постулатів теорії художнього стилю вважаємо необхідним спеціально обговорити питання про взаємовідношення між стилями і мовами мистецтва. У сучасній мистецтвознавчій літературі словесні вирази «художня мова» і «художній стиль» належать до кола основних, найбільш уживаних термінів. При цьому їхні значення варіюються в дуже широкому спектрі. Нерідко їх значення повністю співпадають. Таке явище спостерігається в публіцистичній та педагогічній літературі. Наприклад, вираз «стиль Миколи Лисенка» прирівнюється за змістом до виразу «музична мова Лисенка». Відповідним чином ототожнюються вирази «стильові засоби» і «мовні засоби виразності». Як це не прикро, подібні ототожнення зустрічаються і в дослідницьких працях. Очевидно, що наукова думка відчутно потерпає від зближення і злиття даних виразів, внаслідок чого обидва терміни втрачають свої логіко-конструктивні та евристичні потенціали. Отже, інтереси науки вимагають ясного розрізнення даних виразів, їх чіткої детермінації.

Ми виходимо з того, що музика і танець, як і будь-який інший вид мистецтва, можуть бути осмислені як особлива комунікативна діяльність, яку можна порівняти зі словесним мовленням. В основі словесного спілкування (цей процес лінгвісти називають *мовленням*) лежить система знаків та закономірностей їх використання (таку систему називають *мовою*). Те ж саме маємо думати і про мистецтво: основою кожного з видів художньої комунікації (художнього мовлення) служить особлива система знаків та закономірностей їх застосування (художня мова). Як побудована система художньої мови, і як це відбивається в художніх стилях? Це питання ми розглянемо в наступному розділі. А зараз коротко окреслимо характер взаємних відношень між мовою та стилем.

Приналежність певній художній мові – це атрибутивна якість будь-якого мистецького артефакту, а також і будь-якого його елемента, будь-якої його властивості. Жодного твору мистецтва, жодного елемента і жодної властивості форми не може бути «поза мовою». Скажімо, все, що звучить в

музичному творі, підкоряється базовим принципам чи нормам музичної мови. А поняття стилю не претендує бути тотальною закономірністю ані одного твору, ані будь-якої їх множини. Стиль вказує на закономірності іншого «рівня глибини». Як ми вже підкресливали, поняття стилю охоплює лише індивідуально-типові властивості художнього явища. Пояснимо це положення на прикладах.

Словесна мова – це могутній засіб вираження психічних станів, обміну інформацією, духовного спілкування людей. Він має бути придатним і зручним для вираження будь-якого змісту. У цьому виявляється універсальність мови, а також її пріоритетне становище та відносна «нейтральність» у відношенні до стилів мовлення, в яких використовується дана мова. Наприклад, українською мовою (її фонологічним, морфологічним, словниковим складом, її граматику і принципами синтаксису) користувалися Іван Котляревський, Тарас Шевченко, Максим Рильський і Юрій Андрухович. Незважаючи на тотожність у головних властивостях їхньої мови, кожен із цих поетів створив свій власний стиль віршованого мовлення. Цьому не протирічить те, що при уважному вивченні можна виявити різні персональні уподобання цих авторів щодо вибору лексичних засобів, користування нормами словотворення і синтаксису тощо. В цьому індивідуально-типовому використанні мови і буде проявлятися стиль їх поетичного висловлення.

Буває, що стилі поетичного мовлення різних авторів значно відрізняються між собою з боку лексики та граматики мови. Особливо якщо вони історично далекі один від одного. Наприклад, літературно-поетичні стилі пісень Ші-цзін (VIII-VI століття до н.е.), віршів Ду Фу (VIII ст. н.е.), творів Гу Чена або якогось іншого представника китайської «туманної поезії» кінця XX століття помітно відрізняються властивостями мови (лексики, фразеології, синтаксичних форм тощо). За таких умов стильові відмінності між творами стають ще більш різко вираженими. Як бачимо з наведених прикладів, єдина словесна мова слугує основою для різних стилів словесного мистецтва.

Сказане справедливо також щодо мов і стилів мистецтва. Якщо ми розглянемо низку творів однієї історичної епохи, наприклад, твори Шумана, Берліоза, Ліста, Шопена то побачимо, що вони виявляють високу міру спорідненості щодо лексики (мелодійних оборотів, акордів, ритмічних та фактурних формул), граматики (закономірностей висотно-стройової, ладової та метроритмічної організації), синтаксичних принципів (типів кадансу, структури простих та складних речень). Ця спорідненість дає підстави сказати: автори цих творів говорять з нами однією музичною мовою. При цьому вони належать різним стилям, які добре розрізняються на слух не лише музикантами-професіоналами, а й любителями музики. Стильові відмінності стають ще більш очевидними при спеціальному аналізі виразових засобів та образних смислів.

Залишається тільки з'ясувати – наскільки стиль може бути незалежним від мови. Якщо йдеться про словесну мову, то відповідь очевидна: стиль має очевидну автономію по відношенню до вербально-знакової системи.

Наприклад, один історичний стиль літератури чи поезії (скажімо, класицизм) може бути представлений різними природними мовами: французькою (П'єр Корнель), англійською (Семюел Джонсон), німецькою (Готхольд Лессінг), польською (Ігнацій Красицький) та ін. Стиль в інших видах мистецтва з меншою очевидністю проявляє свою автономію. Втім, і тут можна знайти підтвердження незалежності стилю від тих засобів мовної системи, які використовують митці. Наприклад: історичний стиль класицизму може бути репрезентованим творами різних видів мистецтва: музики (Дмитро Бортнянський), архітектури (Франс Боффо, який був автором проекту Приморських сходів у Одесі), живопису (Антон Лосенко).

Очевидно, що будь-які стилі, які добре розрізняються між собою, можуть виявити різну міру спорідненості мовних засобів. Їх мінімальна відмінність щодо засобів мови проявляється лише на рівні мовленнєвого узусу, тобто звичайних форм використання елементів та норм організації мови. Такі стилі можна назвати моногосними (від грецьких слів *μόνος* – один + *γλώσσα* – мова). Приміром, такі музичні стилі мають своїм фундаментом один набір звукотипів, інтоном і синтаксичних моделей, одні й ті ж самі закономірності звуковисотного строю, метричного впорядкування ритму та ладової організації. Прикладами стильової моногосії можуть прислужитися: персональні стилі симфонічних композицій Йозефа Гайдна, Міхаеля Гайдна, Антоніо Сальєрі, Вольфганга Моцарта (течія австрійського класицизму); жанрові стилі псалма, канта і партесного концерту в українській музиці барокової доби (XVII-XVIII ст.); стилі інструментальних імпровізацій джазових піаністів Ерролла Гарнера, Білла Еванса та Оскара Пітерсона.

Найбільш різко відрізняються стилі, що спираються на різні мовні норми. Їх можна назвати гетерогосним (від грецьких слів *ἕτερος* – інший + *γλώσσα* – мова). Такими є, наприклад, стилі неаполітанських канцон та якутських епічних наспівів олонхо, індуських рагінь та стихір знаменного розспіву, європейських дивертисментів для струнного ансамблю і японської придворної музики жанра гагаку, творів Жоскена Дебре та Яніса Ксенакіса тощо. Мовні відмінності цих стилів стосуються майже всіх підвалин музичної мови: якості фонем, морфем, синтаксичних моделей музично-мовленнєвого висловлювання, метроритмічних, висотно-стройових і функціональних принципів організації інтонування.

Межа, що пролягає між моно- і гетерогосними стилями практично досі не вивчена (так само, як і питання про кількість та якість музичних мов, що існували та існують у практиці музичного мистецтва). Як неважко передбачити, навіть після ретельних спеціальних досліджень ця межа не набуде виду чіткої демаркаційної лінії. Таку демаркацію можна уявити лише у вигляді більш менш широкої зони переходу. Доцільно, у зв'язку з цим, передбачити такі відносини між двома різними стилями, що характеризуються середньою мірою відмінностей між їх мовними фундаментами. Такими взаєминами характеризуються, наприклад, угорсько-циганський стиль імпровізаційної пісенно-танцювальної музики (стиль *вербункош*) та стиль угорських рапсодій та деяких інших інструментальних творів

Ференца Ліста. Названі стилі мають приблизно рівний ступінь подібності та відмінності на різних ярусах мовної організації музичної мови. У принципі, кожна апріорна думка про ступінь подібності між стилями має бути уточнена з погляду їхньої мовної організації.

Отже, як ми встановили, співвідношення між мовами мистецтва та художніми стилями характеризується, з одного боку, незалежністю один від одного, а з іншого боку – тісним зв'язком і взаємною обумовленістю. Це відношення можна проілюструвати таким судженням: музична мова професійної композиторської творчості європейської традиції представлена: а) історичними стилями (романським, готичним, ренесансним, бароковим та ін.), б) етнічно-регіональними стилями (французьким, італійським, іспанським, англійським, німецьким та ін.), в) жанровими стилями (псалмодії, гімну, хоралу, мотету, мадригалу та ін.), г) персональними композиторськими стилями (починаючи з часів Відродження).

1.5. Художній стиль у відношенні до поетики, методу і техніки мистецтва.

Поетика – це старовинна і дуже важлива категорія мистецтвознавства. Вона займає високе положення серед типологічних абстракцій, що відбивають суть мистецтва в цілому. На відміну від категорій мови, жанру і стилю, поетика характеризує не стільки мету і результат, скільки *процес* і *засоби* створення художнього артефакту. Головними поняттями, що конкретизують поетику мистецтва є художній метод і техніка творчих дій. Поетика охоплює всі дії митця, спрямовані на створення художнього артефакту: знаходження теми (ідеї, цілісного образу) твору; обрання чи видумування героїв і сюжету; визначення речового субстрату (матеріалу) форми, вибір мови (така дія, щоправда, неможлива, якщо мова задана умовами творчого процесу); встановлення жанрових та стильових орієнтирів; побудова логічного плану композиції; визначення риторичних прийомів (фігур і тропів); створення ескізу чи макету форми.

У мистецтві, як і в інших галузях людської практики, завдання, що регулярно повторюються, неминуче призводять до того, що дії стають все менш довільними, менш випадковими. Неуспішні дії поступово відсіваються, а успішні, навпаки, стають дедалі впевненішими та більш уніфікованими. Комплекс дій (сенсорних, моторних, оціночних, когнітивних), що дозволяє при найменших затратах (енергії, часу, матеріалу, грошей тощо) досягти успішного результату – це і є метод.

Дії зі створення артефактів мистецтва також можуть бути методичними, доцільно упорядкованими і уніфікованими. Звичано, що усталений метод дій веде також і до уніфікації продукту. Насправді, продукти мистецтва, скажімо, якогось народного промислу (керамічний посуд, святковий одяг, іграшки, ритуальні предмети та ін) часто залишають враження їх однаковості. Втім, існує важлива відмінність виробів

художнього промислу від зовні схожих предметів фабричного виробництва. Воно полягає в тому, що майстер, який працює над своїм виробом, навіть якби й хотів, не може точно повторити певний зразок. До того ж, у майстра як правило і немає такого наміру. Навпаки, навіть найскромнішому художнику, який успішно опанував певний метод мистецької діяльності, властиве прагнення до порушення тотожності дій і продуктів, до варіювання типової форми, до прояву своєї творчої волі.

Частина дій майстра-художника, через добре вивчений психофізичний закон економії енергії та речовини, автоматизуються і перетворюються на навички. Навички є дуже цінним компонентом будь-якої діяльності, в тому числі художньо-творчої. Однак самих лише навичок недостатньо для створення художнього продукту. Світ мінливий. Суб'єктивні та об'єктивні умови роботи постійно змінюються, що перешкоджає простій експлуатації навичок. Тому митцю потрібні вміння. Вони є набагато більш важливою і складною якістю особистості, аніж навички. Саме вміння забезпечують успішність мистецької діяльності. Вмілими називають такі дії, що спираються на навички, але при цьому регулюються знаннями. Насамперед, це знання про необхідну якість результату та варіативні умови роботи (властивості матеріалу, інструменти, потрібний час, співробітників, керівників та інші обставини).

Тепер можемо уточнити: метод художньої творчості як найважливіша частина поетики мистецтва спирається на навички та вміння продуктивних дій. У теорії мистецтва з давнини прийнято позначати навички та вміння художніх дій словом *техніка*. Давньогрецьке дієслово *τεκνῶω* (*техно́*) буквально означало «породжувати на світ, народжувати (про жінку) і породжувати (про чоловіка)», а в переносному значенні – «виробляти, створювати»¹⁸. Цим словом елліни позначали будь-яке вміння продуктивної діяльності. Техніка – це лише один з компонентів поетики. Зазвичай вона добре усвідомлюється автором художнього артефакту. За визнанням багатьох майстрів мистецтва, техніка роботи усвідомлюється навіть більш чітко ніж форма, на створення якої спрямовані дії. Форма уточнюється по мірі прояснення засобів її створення.

Отже не дивно, що техніка творчості з найдавніших часів є предметом теоретичного осмислення, і тою сферою творчості, що найбільш піддається раціоналізації. Багато стародавніх текстів про мистецтво мають технологічний характер, тобто є описами техніки виготовлення художніх артефактів. І сьогодні технологічна література про мистецтво представлена величезним масивом текстів. Такі тексти затребувані насамперед майстрами мистецтва, які завжди зацікавлені можливістю раціонального розуміння, уточнення і вдосконалення методу творчості. Скажімо, у музичній літературі велику частку становлять зразки технічних вправ для вокалістів, диригентів, виконавців-інструменталістів, аранжувальників, які супроводжуються методичними інструкціями, поясненнями, порадами. Композитори також у процесі професійної освіти або самотужки освоюють технології

¹⁸ Дворецький. Том 2, с. 1610.

гармонізації мелодії, створення поліфонічної фактури, інструментування, побудови тематичної композиції тощо.

Тепер ми можемо розглянути питання – як поетика, метод і техніка художньої творчості відносяться до стилю?

По-перше, у деяких літературних контекстах стиль, поетика, метод та техніка можуть використовуватися як синоніми. Наприклад, якщо розуміти стиль у історично першому сенсі, тобто як почерк людини, то в даному разі стиль і спосіб письма, стиль і техніка графічних дій майже збігаються. В інших контекстах ці поняття розходяться за своїм значенням. Наш підхід передбачає розрізнення понять поетики і стилю на таких підставах: стиль – це характеристика результату творчого процесу, а метод і техніка – характеристики самих творчих процесів. Наголосимо на умовності такого розрізнення. По ідеї цілком можна думати і говорити про стиль (або манеру) дій майстра (незалежно від того результату, до якого вони призводять). І все-таки, варто домовитися про таке розуміння: стиль – це насамперед уявлення і поняття про результат творчої роботи, а метод, техніка і прийоми – це уявлення і поняття про те, як утворився художній артефакт.

Дане співвідношення понять видається виправданим, по-перше тому, що така думка переважає у мистецтвознавстві. Є й більш вагома підстава для такого підходу. А саме: метод і техніка виконання твору для функціонування творів мистецтва в культурі соціуму не мають важливого значення. Спосіб виготовлення мистецької речі звичайно знаходиться на периферії уваги реципієнта. Адже не метод та техніку люди сприймають, переживають, усвідомлюють, оцінюють. Не метод, і не техніка виготовлення артефакту дозволяють людям отримувати естетичну насолоду, витягати з пам'яті образні асоціації, активізувати фантазію, переживати емоції, створювати художні концепти. Ці можливості дає форма артефакту, зокрема її індивідуально-типові властивості, тобто – стиль.

Метод і техніка часто непомітні пересічному реципієнту мистецтва. Він, наприклад, легко розрізняє музичні та хореографічні жанрові стилі українського козачка, чеської польки, віденського вальсу, аргентинського танго тощо. Однак навряд чи уявлення про ці стилі базуються на враженнях про методи чи техніки створення художніх артефактів, зокрема про техніку рухів ніг або техніку варіювання ритмічної формули.

Що взагалі можна сказати про відповідні методи і техніки мистецтва на основі сприйняття твору? Фахівцям відомо, що Моцарт і Бетховен користувалися різними техніками композиції, і наскільки можна судити, різними методами. Проте стиль багатьох творів молодого (раннього) Бетховена ідентичний стилю пізнього Моцарта. В даному випадку стиль один, а техніки композиції різні. Ще один приклад незалежності стилю від техніки – творчість Танєєва. Сергій Іванович розробив оригінальну техніку компонування, яку називають «концентричною». Її суть полягала в тому, що спочатку майстер створював своєрідний тонально-тематичний скелет композиції, а потім поступово «нарощував на ньому» звуковий матеріал. Так створювався один із кращих творів композитора – кантата «По прочитанні псалма». Слід визнати, що слухове сприйняття, навіть при

наявності спеціальної установки, не вловлює проявів цієї техніки. Врешті решт, в стильовому відношенні музика Танєєва є спорідненою з творами Петра Чайковського, Олександра Глазунова та інших східно-європейських романтиків доби стагнації цього стилю.

Наступний приклад також є наочним свідченням відносної незалежності техніки («як зроблено») і стилю («що вийшло»). У процесі загадкового шляху розвитку музичного модернізму, що розпочав свій шлях десь у другому десятилітті ХХ століття, в Європі склалося багато дуже різних нових технік композиції. Один з них отримав назву серійної техніки. Головний її принцип полягав у тому, що вся звукова тканина твору створювалася шляхом формальних операцій, що здійснювалися з кількома простішими мелодичними фонемами в умовах атональної музично-мовної системи. Скажімо, композитор міг обрати три тони різної висоти, три різні ритмічні одиниці, три динамічні відтінки і три типи артикуляції. Шляхом симетричних перетворень та прийомів математичної комбінаторики із цих висхідних мікро-серій виводилася вся звукова композиція твору. Вона вибудовувалася шляхом суворого розрахунку за допомогою числових таблиць. Такий метод композиції запропонував австрієць Антон Веберн, відштовхнувшись від техніки додекафонної композиції Арнольда Шенберга. Послідовним прихильником серіального методу творчості був французький композитор та диригент П'єр Булез. На серійній технічній основі виник стиль музичного пуантілізму. Така назва передає аудіально-візуальне враження від музичного твору. Музична тканина складається з окремих різнобарвних (різнотембрових) тонів і коротких інтонаційних ходів, які доручені різним інструментам. Це і створює враження композиції, віддалено подібної картинам постімпресіоністів Жоржа Сьора і Поля Сіньяка. Принципова стильова різниця між творами музичного і живописного пуантілізму полягає в тому, що точечна техніка французьких метрів була підкорена принципу мімезису; вона слугувала оптично достовірному відтворенню конкретних предметів реального світу. А музика Веберна і Булеза уникала найменшого натяку на мімезис. Наведений приклад демонструє відносну самостійність техніки композиції (серіалізм) і стилю музики (пуантілізм).

Цікаво, що практично водночас з випробуваннями серіальної техніки у західноєвропейських країнах здійснювалися спроби включення в процес компонування елементів випадковості. Такі спроби мали два напрямки, а саме: а) алеаторична техніка (обмежена і тотальна); б) стохастична техніка.

Алеаторична техніка композиції¹⁹ (термін походить від латинського *alea* – випадковість) передбачала, що автор пропонує музикантам-виконавцям графічний текст, який не фіксує звукову форму однозначно і повністю, що дозволяє їм на свій смак, дотримуючись певної композиційної схеми, імпровізувати свай ритм при заданій висоті тонів, чи звуковисотний малюнок при заданому ритмі, чи приблизно намічені співзуччя (кластери),

¹⁹ Видатними майстрами-винахідниками алеаторичної техніки були польські майстри Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький, Казімеж Сероцький, німець Карлхайнц Штокгаузен, француз П'єр Булез, американець Джон Кейдж.

чи кількість голосів у фактурі, не говорячи вже про динаміку, агогіку і фразування²⁰.

Інший вид техніки створення музики з допущенням в процес формоутворення елементів випадковості бів винайдений французьким музикантом та інженером грецького походження Янісом Ксенакісом. На відміну від алеаторики, техніка Ксенакіса враховувала суворий математичний підхід до проявів випадковості в музичній формі. Майстер звернувся до математичної теорії ймовірності, яка була розроблена для відбиття стохастичних процесів (від давньогрецького слова *στόχος* – *припущення*). Залучені математичні моделі давали авторові змогу зпроектувати музично-звукову форму, в якій усі елементи об'єктивно і суворо визначалися принципом імовірності. Очевидно, що обидві техніки мають різну ідеологію, по-суті різні методи: алеаторні композиції відкривають шлях до вільного прояву творчої фантазії музикантів-виконавців, а стохастична композиція передбачає найсуворіший детермінізм звукової структури форми, забезпечений математичними формулами теорії ймовірності. Найцікавішим є те, що за свідченням музичних критиків (і ми можемо самі в цьому переконатися), твори, написані за допомогою різних технік, звучать дуже східно. Вони, врешті решт, виявляються дуже близькими за стилем.

Отже, стиль мистецького твору і техніка його виготовлення знаходяться у відношенні відносної незалежності, як бувають взаємно не залежними два погляди на один предмет (у даному випадку – художній твір) з різних точок зору. При цьому вони знаходяться у відношеннях глибокого взаємного зв'язку. Скажімо, техніка класичного балету, техніка бальних танців, контеапоральна техніка стрибків, присідань і падінь на підлогу, техніка імітації механічних рухів у Robot Dance, техніка відтворення пластичних рухів помираючого либідя, дтехніка танцю на пальцях (у лезгінів, грузин, чеченців та ін.), техніка ірландського степу (step) та інші танцювальні техніки безумовно мають певну образно-виразну мотивованість і спрямованість на створення форм з певними індивідуально-типовими властивостями. Такою самою є функція техніки в музичному мистецтві. Композиторські техніки тропу і секвенції в григорианському співі, поліфонічні техніки органуму, ізоритмічного багатоголосся, канонічної імітації, фуги, фактурна техніка генерал-басу та ін. були обумовлені образно-виразовими завданнями.

В деяких випадках характеристика техніки приймається як найменування стилю. Так, наприклад, в музикознавчій літературі минулого століття отримав поширення вираз «стиль брізе» (з франц. *style brisé* - *зламаний стиль*). Цей образний вираз характеризував спосіб акордової фігурації. Йшлося про викладення акордів у «зламаному вигляді», тобто у вигляді арпеджіо. Такий спосіб фактурного оформлення акордів був притаманний ренесансній музиці для лютні, гитари та інших струнних щипкових

²⁰ Деякі композитори віддавали на розсуд виконавцям навіть архітектоніку твору. Скажімо, можливість варіювати кількість частин та їх послідовність (Фортепіанна п'єса Штокхаузена «Klavierstück, XI»).

інструментів. Пізніше (у XVII ст.) він увійшов до «золотого фонду» прийомів гри на клавесині і фортепіано. Зауважимо, що даний технічний прийом є дуже поширеним засобом виразності в класичній музиці. В найбільшій мірі він характеризує жанрові стилі прелюдії та інструментального супроводу до пісенної мелодії.

Тепер розглянемо відношення між стилем і методом творчості. Стиль, звичайно, залежить від метода творчості. Однак ця залежність є мало вивченою. Що взагалі ми можемо сказати про метод творчості? Метод творчих дій набагато глибше прихований від очей та вух реципієнтів, ніж техніка, яка часто «стричить наружу». Метод проявляється у техниках, але його основне «тіло» криється у глибині психічного процесу творчості. Самі артисти мало його знають, мало що можуть сказати про нього зрозумілого. Звідки і коли спадають на думку художні образи? В якому вигляді? Що свідомість із ними робить? Чи одразу вони знаходять вихід до техніки? Як відбувається «підлаштовування» ідеї до матеріалу, або матеріалу до ідеї? Такі питання складають величезний інтерес для теорії та практики мистецтва. Вони досліджуються з позицій психології творчості (роботи Олександра Костюка, Антона Мухи, Ігоря Пясковського) та складають головний предмет обговорення майстрів мистецтва (лекції та діалоги Ігоря Стравінського, Пауля Хіндеміта, висловлювання Роберта Шумана, Ріхарда Вагнера, Клода Дебюссі, Валентина Сильвестрова, Альфреда Шнітке та ін.).

Беручи положення про відносну автономію стильових уявлень і понять від методів і технік, що використовуються в мистецтві, зробимо наступне важливе застереження: між методом, технікою творчості і стилем є глибока взаємна залежність. Непомітна діалектика мистецтва така, що нові техніки мотивують появу нового стилю, а нові стилі (оригінальні формальні знахідки, нові ідеї, образи, умонастрої) створюють імпульси у розвиток нових технічних прийомів. Такі стосунки можна порівняти з відношеннями між технікою і науковими теоріями. Нови теоретичні ідеї ведуть до технічного прогресу та змінюють стиль життя. В той же час, технічні винаходи надають нові можливості експериментування і сприяють створенню та змінам наукових теорій.

Наведемо подібні приклади зі сфери мистецької практики. Поява кумедного звукового пристрою – механічного фортепіано, яке рухалося електромотором, а музична форма задавалася перфорованою стрічкою, «породила» унікальний стиль етюдів Конлона Ненкерроу. Кожна п'єса цього незвичайного композитора репрезентує оригінальний стиль, що легко впізнається, і в той же час, з усією очевидністю демонструє техніку механічного утворення найскладнішої (поліметричної) поліритмії. Розробка технічних пристроїв електромагнітного запису і електронного синтезу звуку породили стильові течії «конкретної», «електронної» та «магнітофонної музики». Техніка електричного посилення і трансформації звуку за допомогою мікрофону, фільтрів, підсилювачів і динаміків змінили техніку співу і відкрили шлях до формування стилів джазового, естрадно-популярного і рок-музичного вокалу.

Ще один момент заслуговує на обговорення. Це ставлення артистів-виконавців до техніки мистецтва. Їхнім персональним виконавським стилем

може стати демонстрація техніки дій. Така риса персонального стилю властива віртуозам усіх часів та народів. У ХІХ столітті склався напрям віртуозного стилю у виконавському мистецтві. Його представляють імена піаністів (Ференц Лист, Сигизмунд Тальберг, Ігнац Мошелес, Александр Дрейшок), скрипалів (Ніколо Паганіні, Йозев Йоахім, Фердинанд Лауб, Ежен Ізаї, Фріц Крейслер, Леопольд Ауер), вокалістів (Аделіна Патті, Харіклея Даркле, Франческо Таманьо) та інших виконавців. Самоцінна віртуозність не дуже подобається поціновувачам мистецтва, які мають вишуканий смак. Але основна маса слухачів та глядачів захоплено вітає віртуозний стиль музично-виконавського мистецтва.

РОЗДІЛ 2

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ, ФОРМА ТА ОБРАЗНИЙ ЗМІСТ АРТЕФАКТІВ МИСТЕЦТВА

Іноді стиль розуміють як категорію, що стосується тільки форми творів мистецтва. Однак, як вже було сказано, між формою та змістом художніх творів існує нерозривний зв'язок. Тому стиль – це категорія, що стосується як форми, так і змісту твору чи множини творів. Математик сказав би просто: стиль – це функція від форми та змісту. $\text{СТИЛЬ} = f(\text{ФОРМА})(\text{ЗМІСТ})$.

Таку формулу можна прийняти за основу будь-якого пояснення категорії стилю. При бажанні дану формулу її можна розширити. Для цього потрібно поставити питання – від чого залежить форма і зміст художнього артефакту? Відповідь на нього відкриває широкі можливості доповнення і ускладнення формули стилю, можливо, аж до тої міри, коли головний смисл категорії стає майже невловимим. Форма творів залежить, наприклад, від того, як вона виготовлена. Отже, до теоретичної моделі стилю можна включити техніку обробки матеріалу, методи і прийоми створення форми, обставини творчого процесу. Зміст творів залежить від світовідчуття, умонастрою, мотивації, професійної готовності автора, ідейного тиску на нього з боку суспільства тощо. Ці чинники стилю і насправді часто включають до формулювання категорії стилю. В радянські часи вчені особливо «натискали» на світоглядні, ідейні, соціально-психологічні та політичні підстави стилів мистецтва. Безперечно, для деяких артистів, груп, стильових течій такі чинники є важливими і навіть визначальними. І все ж, ми будемо розглядати стиль, орієнтуючись на представлену вище просту формулу, доповнюючи її по мірі необхідності.

У мистецтвознавчих джерелах художні стилі визначаються і описуються переважно через характеристики форми творів мистецтва. Майже всі дослідники справедливо вказують на те, що у формуванні та виявленні стилю можуть прийняти участь усі сторони, властивості і елементи форми. На цьому, зокрема, наполягають Р. Крокер, Є. Назайкінський та ін. Однак, як ми вже зазначали, не всі сторони і властивості форми артефактів мистецтва мають однакову роль у становленні стилів. Роберт Паскаль, наприклад, слушно вказує на те, що вирішення історичних стилів музичного мистецтва спирається на різні комплекси формальних властивостей: «У різні історичні періоди стиль залежав від різних елементів музичного матеріалу. Так, наприклад, для музики стилю *Ars Nova* важливою формальною детермінантою була фактура, тоді як для класичного і романтичного стильових періодів головну роль відігравало довготривалий тематичний розвиток і гармонійне мислення»²¹.

²¹ Pascall. Stzle. Big Grove Lexicon.

Зважаючи на висловлені міркування, умовимося називати *релевантними* (від англійського слова *relevant* – доречний, що стосується діла) ті сторони, властивості та компоненти форми і образного змісту артефактів мистецтва сторони, які є істотними для генезису стиля, і зумовлюють появу в колективній свірності стильових уявлень та понять. Інші властивості форми та змісту, нейтральні щодо стильових уявлень і понять будемо називати *нерелевантними*.

Формальні характеристики стилів – також визначити не просто. Це пов'язано з тим, що форма будь-якого художнього об'єкта – дуже складний предмет. Він по-різному описується в різних теоретичних доктринах. Ми пропонуємо розрізняти три сторони (або, якщо завгодно – три рівня) форми художнього артефакту. А саме: 1) фізичний матеріал, з якого зроблена форма, що підкорюється об'єктивним законам природи; 2) процес і результат мовлення (текст), підкорені закономірностям і нормам художньої мови як системи образно-виразних засобів; 3) композиція форми, упорядкована згідно з нормами художньої риторики.

Названі сторони форми художнього твору є завжди у певній мірі закономірно організованими. Отже, всі вони можуть стати типовими (релевантними), і тим самим створити підстави для виникнення стилю.

2.1. Художній стиль як індивідуально-типові особливості фізичного матеріалу артефактів мистецтва

Фізичний матеріал, з якого створюються артефакти мистецтва, є безмежно різноманітним. Матеріалом для виробів образотворчого мистецтва слугують неорганічна та органічна речовина: каміння, деревина, глина, метал, скло, мушлі, кістки, шкіра, плоди, листя і сок рослин, вугілля, олія, мед тощо. Матеріал музики – звучання людських голосів та декількох тисяч різновидів музичних інструментів – спеціальних пристроїв для видобування звуку. Матеріал танцювального мистецтва – тіла людей, рідше – тіла тварин чи ляльок, бо танець може знайти місце і у виставах лялькового театру, і в циркових виставах за участю тварин. Тіло як головний матеріал хореографічних творів доповнюється тканиною та іншими матеріалами, з яких роблять одяг, головні убори, прикраси та аксесуари танцю. У ХХ столітті до широкого кола фізичних матеріалів, якими користуються різні види мистецтва, додалися нові синтетичні матеріали, як наприклад: залізобетон (в архітектурі); пластмаса (у скульптурі); акрилові фарби (у живописі); електронні звуки (в музиці); світлочутливі фото- і кіноплівки (на основі чого виникли нові види мистецтва – фотографічне та кінематографічне); рідинно-кристалічний екран дисплея (мистецтво комп'ютерної графіки).

Здається, що різноманітність матеріалу надає художнику необмежену свободу в рішенні питань виготовлення форми мистецького твору. У рідких

випадках матеріал художнього продукту залишає враження унікальності²². Втім, найчастіше майстри мистецтва користуються добре відомим і перевіреним матеріалом, апробованим колективною практикою. Тому теоретичний аналіз звичайно виявляє типові властивості матеріальної сторони форми. Скажімо, який би звуковий матеріал не використовував для створення форми музикант, він завжди буде чимось спорідненим або схожим на вже відомі типи звучання. Навіть гарантовано унікальний звук, створений інженером-акустиком за допомогою електронних технічних пристроїв (синтезаторів) на практиці сприймається як схожий на відомі електронні або природні звуки, зіставляється нами або навіть ідентифікується з якимись відомими типами звучання.

Те саме можна сказати, наприклад, про художній матеріал у мистецтві живопису і графіки. Нещодавня поява у звичайній художній практиці акрилових фарб, комп'ютерної графіки, лазерної голографії та інших новітніх технічних матеріалів автоматично не потягнула за собою виникнення унікальних художніх артефактів і принципово нових стилів. Використання нового матеріалу може залишитися поодиноким ексцесом художньої практики. Або, в іншому разі, воно поступово входить у практику, стає типовим і, таким чином, стає передумовою народження нового стилю. До першого випадку відноситься, скажімо, епатажне використання звуків друкарської машинки в музиці балету французького композитора Еріка Саті «Парад», яке не стало типовою властивістю і стильовою ознакою для творів цього композитора, або для творів інших майстрів ХХ ст. Зовсім інші наслідки мало звернення Олів'є Мессіана до звукового матеріалу «Хвиль Мартено». Цей електронний інструмент був вигаданий музикантом Морісом Мартено в 20-ті роки минулого століття. Дивовижні, містичні звуки цього інструменту, задіяні в симфонії «Турангаліла» та інших творах Мессіана стали яскравою ознакою персонального художнього стилю цього майстра.

Розглянуту закономірність можна проілюструвати також історією визрівання романтичного стилю в європейській хореографії. Відомо, що його появі сприяли зміни одягу та взуття танцівників, які сталися у першій чверті ХІХ століття. Дослідники пов'язують ці зміни з іменем Шарля Дідло. Прославлений хореограф змінив характер одягу артистів балету: замість незручних і важких костюмів з дорогих тканин, башмаків з пряжками, пишних перук він застосував просторі «газові туніки» і спеціальні танцювальні туфлі з корковими вставками, які дозволили балеринам «піднятися на пуанти»²³ (фр. *sur les pointes* – на кінчиках пальців). Інноваційні зміни матеріально-фізичної сторони хореографічних дій дозволили танцівникам робити більш вільні, розкуті рухи, приймати незвичайно виразні пози. Нові, пов'язані з матеріальною стороною танцю

²² До таких виключних випадків належить, скажімо, використання звуків струнно-смичкових інструментів у суміші з шумом гвинтокрилів у творі Карлхайнц Штокгаузена *Helikopter-Streichquartett* (твір 1993 року)

²³ Серед перших балерин, які використовували новий тип взуття і, пов'язані з ним нові виразні можливості танцю, були Фортуната Анджоліні, Женев'єва Гослен, Фанні Біас.

формальні засоби виразності, впроваджені Ш. Дідло, були досить швидко засвоєні іншими артистами того часу. Вони стали однією з найбільш виразних індивідуально-типових ознак стилю романтичного балету.

2.2. Художній стиль як індивідуально-типові особливості мови артефактів мистецтва

Художня мова є основою будь-якого художнього висловлення. Вона у дуже значній мірі визначає властивості художньої форми, зокрема – її індивідуально-типологічні властивості. Отже, будь-який стиль залежить від художньої мови. В теоретичному тлумаченні цього слова *мова* – це система знаків, а також закономірностей, норм та правил організації, що лежить в основі мовленнєвого спілкування людей.

Головне поняття в даному визначенні – знак. *Знаком* називається предмет чи дія, які при їх сприйнятті ідеально (тобто, у свідомості інтерпретатора – людини, яка сприймає знак) пов'язуються з якимось іншими предметами чи процесами, вказують на них, свідчать про них, і в цьому сенсі заміщують їх в мовленнєвому спілкуванні людей. Оці усвідомлені предмети і процеси, незалежно від того, чи вони є реальним або вигаданим, імовірними або неймовірними, чіткими або розпливчатими, складають смисл знакових елементів та їх послідовностей у процесі мовлення. Знаки мистецтва мають свою специфіку. Вони не тільки «несуть у собі» певні зрозумілі для усіх значення, але також викликають почуття естетичного задоволення, пробуджують яскраві емоційні переживання, генерують неповторні образи уяви, стимулюють мисленнєву діяльність інтерпретатора.

Знаки кожного виду мистецтва – це не окремі явища. Вони усі пов'язані між собою. Їх використання в процесі мовленнєвого спілкування регулюються закономірностями, нормами і правилами художньої мови. *Мова мистецтва*, так само, як і мова словесна, має складну організацію. У найпростішому схематичному вираженні вона має три яруси²⁴ упорядкування знакового матеріалу: А) фонологічний, Б) морфологічний, В) синтаксичний. На кожному з цих рівнів мовної організації художньої форми можуть проявитися індивідуально-типові елементи і властивості, які забезпечують існування і зовнішні прояви певного художньо-мовленнєвого стилю.

Фонологічний ярус художньої мови – це елементарні типові елементи тексту. Наприклад, у музичній мові фонемами є *тони, елементарні тонові модуляції* та *шуми* певної якості. На основі таких звукових типів побудовані морфологічні елементи музичної мови, а саме – інтонами

²⁴ Скористуємося терміном «ярус», який вживається у лінгвістиці (наприклад, Олександром Реформатським), і здається нам найбільш зручним. Втім, можна також говорити також про сторони, страти, рівні, шари мовленнєвого «тіла». Потрібно додати, що лінгвістична модель устрою мови є більш складною. Для створення більш ясного уявлення про художню мову ми обмежилися трьохярусною моделлю, яка вже апробована в музикознавстві (наприклад, в працях відомого українського вченого Володимира Гошовського).

(типові мелодичні звороти), акорди і сонори. Для того, щоб музично-морфологічні елементи, подібні словам вербальної мови, можна було виявляти у сприйнятті, диференціювати і осмислювати, фонемі мають бути чіткими, добре визначеними у своїх фізичних властивостях. Для музично-мовної системи європейської культури найбільше значення мають тонемі і шуми, диференційовані за тривалістю, інтонаційно-стройовою якістю, динамікою і артикуляцією звуку. Для музичної мови східних культур (індійської, персидської, арабської та ін.) особливу роль у розрізненні морфологічних елементів відіграють тембральні властивості звукового матеріалу.

Так, скажімо, жодний представник європейської культури не може коректно висловитися мовою музики, якщо він співає чи грає на інструменті, ігноруючи звуковисотний стрій (про таке музиканти кажуть: грає чи співає «повз нот»). Тобто, володіння європейською класичною музичною мовою означає, що слух людини здатний оцінювати співвідношення звуків за їх розмірною звуковою висотою, мірою тривалості та гучності, а також за артикуляційним типом. При цьому темброві відмінності елементів музично-мовленнєвого процесу зазвичай не мають ролі диференціального критерія, інакше кажучи – вони не так суттєві для розрізнення мелодичних інтонацій та акордів як одиниць вищого ярусу мовної системи. В той же час, представник східної культури, припустимо індус-співак, який виконує твір у жанрі раги, має бути здатним до розрізнення і диференційованого використання в музично-мовленнєвому процесі доброго десятка тембрових звукотипів. В будь-якому разі фонологічні ресурси музичної мови приймають участь у процесі формування стильових уявлень, понять і творчих установок.

Кожна мова, як відомо, має свій набір фонем. Словесні мови оперують кінцевими наборами фонем. В українській мові їх 48, в англійській – 44, в китайській – 57 (21 приголосних і 36 голосних). В художніх мовах кількість фонем є на декілька порядків більшою. Вона може бути встановлена тільки приблизно. За нашим підрахунком, мовна система європейської класичної музики має у своєму розпорядженні приблизно 110000 звукових типів. Однак, для створення конкретного музично-мовленнєвого процесу використовується лише тисячна доля з цього величезного обсягу можливостей.

Причому, музичне мислення зовсім не обтяжується надто складними процедурами «обчислення» фонологічних елементів тексту. Воно справляється із завданням диференціації звукових фонем на рівні неусвідомлених функцій музичного сприйняття. Скажімо, коли досвідчений слухач розрізняє стилі раннього нью-орлеанського джазу і джазовий стиль *cool*, він оцінює, перш за все, характер вимови тонів. У першому стилі – інтенсивні напружені, гарячі, грубі та навіть дещо «неохайні» тони, не дуже ясно диференційовані в звуковому потоці. А для другого стилю типовими є чітко диференційовані за фонологічними властивостями звуки; вони сприймаються як прохолодні, стримані та шляхетні. Отже, різницю стилів великою мірою забезпечують різні типи звучання, тобто різні фонологічні засоби.

В мові танцю також є свій фонологічний фонд. Він представлений елементарними рухами – *кінемами* (від грецького κίνημα – рух) і елементарними стаціонарними положеннями – *стасімами* (від грецького στάσις – стояння на місці, нерухомість). Наприклад, крок – універсальна кінема танцювальної мови. Це майже незамінимий елемент у танцях усіх часів і народів. Не даремно французьке слово *pas* (pas) стало одним з найпоширеніших елементів хореографічної термінології. Крок можна розглядати як своєрідну «фонему», тобто – елементарну рухову одиницю танцювальної мови. Для змістовного сприйняття розгорнутого танцювального висловлення (хореографічної фрази чи речення) дуже важливо відчувати завершеність шагу, його відокремленість від інших кінем (скажімо, від стрибків, поклонів, присідань). Глядачеві потрібно мати можливість помічати, а танцівнику – відтворювати на практиці різницю між шагами різного типу. Наприклад, у танцях північноамериканських індіанців чітко виокремлюються пружні кроки на зігнутих ногах, обутих у легкі та м'які мокасини. Іншого типу, але теж чітко диференційовані шаги притаманні воїнським танцям: давньогрецькому пірріхію, українському гопаку, угорському вербункошу, для яких типовими є твердий крок і енергійний удар ноги о підлогу. Зовсім іншими є па танцівниць балету чи кроки китайського жіночого танцю з віялами. Очевидно, що даний рівень організації хореографічної мови істотно впливає на згадані історичні, жанрові, національні стилі танцювального мистецтва. Можливість розрізнення кінем слугує основою для елементів лексико-морфологічного ярусу танцювальної мови, тобто для використання і сприйняття жестів.

Не менш важливими для хореографічного висловлення і сприйняття танцювальних артефактів є чітке розрізнення стасімів – позицій корпусу, голови, рук і ніг, а для деяких стилів (наприклад для традиційних індуських танців) – позицій кистей рук та пальців. Статичні положення корпусу танцівників слугують передумовою для розрізнення таких лексичних елементів танцювальної мови, якими є виразні пози.

Б) *Морфологічний* ярус художньої мови визначається як фонд *морфем* тобто елементарних форм які підкоряються прийнятим в даному виді мистецтва закономірностям і, що принципово важливо, мають стійке образно-виразне значення поза конкретного мовленнєвого контексту. Морфемами художньої мови подібні, морфемам і лексичним одиницями вербальної мови. По-перше, вони мають деяке автономне, тобто поза-контекстове значення. По-друге, на основі таких елементарних звукових форм утворюється живий процес мовлення: формуються фрази, речення, складні речення. В цьому процесі дуже загальні значення морфем художньої мови уточнюються, стають більш чіткими. Або у поєднанні з іншими морфемами вони втрачають ясність свого значення (але не смислу). Головна відмінність художніх морфем від слів вербальної мови – непозбуття складність знаходження еквівалентних знаків для прояснення їх значень, зокрема складність словесної передачі значення морфем мистецької мови.

Ця складність, однак нікого не зупиняє: дослідники та інтерпретатори все одне шукають словесні еквіваленти для змістовної характеристики

морфологічних елементів музичних і танцювальних текстів, описують, вивчають, систематизують «лексику» музики і хореографії. Значні зусилля в цьому напрямку доклали, наприклад, Борис Асаф'єв (ідея «музичного словника епохи») і Болеслав Яворський (спроба дедуктивного визначення елементарних морфем в «теорії ладового ритму»). Найбільш амбітною спробою виявлення фонду морфологічних елементів європейської музики є книга англійського музикознавця Деріка Кука (Cooke) «Мова музики». Як вірно зазначив Олександр Козаренко: «...сама праця Д. Кука переконливо свідчить про об'єктивне існування ... потужного *значеннєвого шару*, сформованого чотирьохсотлітньою історією європейської музики Нового Часу; живильного підґрунтя, здатного продовжувати суто музичні смисли, комбінація яких і становить унікальний зміст конкретного твору»²⁵

Прикладами музичних морфем можуть послужити такі поширені в музичних текстах елементарні звукові форми:

А) Гамообразний мелодичний хід, який в залежності від напрямку руху має різні значення, які сприймаються усіма слухачами однаково. Хід догори сприймається як прояв енергії, сили, нервового збудження, емоційного піднесення, переходу від тіні до світла, зменшення масштабу та ваги. Зворотній мелодичний хід має протилежні значення – втрати енергії, знесилення, астенії, потемніння, приближення, зростання маси звучання. Так, скажімо, низхідний мелодійний хід по тонах мінорної гами став типовою морфемою для історичного стилю романтизму в європейській музиці, зокрема для творів Роберта Шумана, Ференца Ліста, Петра Чайковського.

Б) Послідовність тонів або шумових звуків, в якій часовий інтервал між сусідніми звуками пропорційно скорочується в арифметичній, геометричній або логарифмічній прогресії. Така ритмічна морфема може бути виражена в системі європейської нотації послідовністю: «1 чверть» – «2 вісімки» – «4 шостнадцяті». Подібна ритмічна структура має універсальне значення, яке можна приблизно описати як ефект «прискорення», «активізації», «розбігу», «почастішання пульсу». Цікаво, що дана ритмічна морфема є інтернаціональною. Вона має дуже важливе значення в китайській, японській та корейській музиці. Тільки на відміну від європейського варіанту, який підкоряється нормам мензуральної ритміки, східні варіанти морфем мають характер логарифмічної прогресії (дуже швидкого зростання частоти пульсації). Даний елемент музичної морфології (або, якщо завгодно – лексики) є дуже виразним показником жанрових стилів китайської традиційної музичної драми *кунцюй* («пекинської опери»), або стилю *гагаку* придворної церемоніальної музики Японії.

В) Мелодичний хід вгору на відстань чистої кварта – морфема, яка інтерпретується (якщо вважати образи сприйняття та емоційні реакції головним значенням художніх знаків) як «вольовий імпульс», «сплеск енергії», «момент силової дії», «акт впевненого натиску». Часта і підкрес-

²⁵ Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. - Львів: Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. с. 45-46

лена іншими засобами виразності поява цього мелодійного елемента в мелодиці є типовою властивістю взаємно споріднених жанрових стилів маршу, гімну, військової та революційної пісні в європейській музиці Нового часу. Про дану морфему, яку прозвали «маршевою квартою» написано багато, як в дослідницькій, так і в педагогічній літературі.

Зауважимо, що практично усі морфологічні одиниці, які вдається вирізнити в тій чи іншій мовній системі, є релевантними ознаками певного стилю. Це пояснюється тим положенням, яке добре розроблено в філології, літературознавстві, структуральній поетиці словесного мистецтва. Згідно з цим положенням, стиль тексту у великій мірі залежить від лексики, яку вживає автор. Відповідно до лексики стиль мовлення може стати архаїчним чи модерновим, урочистим чи звичайним, офіційним чи інтимним, спеціальним науковим чи навмисно спрощеним тощо. Кожний композитор або хореограф також мають можливості використовувати величезні морфологічні ресурси художньої мови, надаючи своїм творам певного стильового обличчя. Іноді для цього достатньо лише декількох морфологічних елементів. Отже, підсумуємо: морфологічний ярус художньої мови є дуже важливим чинником стилеутворення.

Г) Синтаксичний ярус мови також приймає саму активну участь в процесі утворення стилів художнього висловлення. У дослівному значенні синтаксис (грец. *Syntaxis* - це додавання, зіставлення, з'єднання. З'єднання у мовленнєвому процесі морфологічних одиниць художньої мови відкриває можливість реалізації усіх її різноманітних функцій. Елементами синтаксису є короткі оклики, фрази і речення. Особливий синтаксичний ритм, той чи інший рівень складності синтаксису (використання простих чи складних музичних речень) – дуже важливі ознаки художнього стилю. Для того, щоб переконатися в цьому, достатньо зіставити синтаксичну побудову Першої (до-мажорної) прелюдії І.С. Баха з 1 тома "Добре темперованого клавіра" та фортепіанної прелюдії Ф.Шопена №20, до-мінор.

2.3. Художній стиль як індивідуально-типові особливості композиції мистецьких творів.

Композиція – це структура надмовного рівня організації художньої форми. Музика і танець «не зобов'язані» бути композиційно упорядкованими. Ці художні прояви людини можуть мати характер самоцінного мовленнєвого процесу, який цілком її вдовольняє. Маленькі діти часто імпровізують якісь словесні послідовності, тілесні рухи, вокальні інтонації, що виявляють упорядкованість, притаманну мистецтву: низки слів виявляють якість консонансності (рими) та ритмічної організації, тобто стають подібними до мистецтва поезії; рухи тіла набувають якості ритмічного порядку і пластичної виразності; вокальні імпровізації підкоряються метроритмічному та інтонаційно-стройовому порядку. Однак малюки не мають навіть згадки про те, щоб такий приємний для них і

захоплюючий процес створив у когось цілісне враження, був сприйнятий як завершений образ, як висловлена думка.

Майстри мистецтва також нерідко вдаються до імпровізації, в процесі якої вони сподіваються надібати на оригінальні ідеї, віднайти нові формальні елементи. Скажімо, Ігор Стравинський зізнався, що саме з такого процесу він починає роботу над новим твором. Тривалість подібних творчих дій, їх послідовність, їх завершеність у такому разі принципово не важливі. Ці властивості процесу нікого не хвилюють; вони знаходяться поза уваги артиста. Але зовсім інша справа, коли імпровізатор виступає перед слухачами. В такому разі він, зазвичай, не обмежується демонстрацією процесу художнього мовлення. Люди, які налаштовані насолодитися мистецтвом імпровізації, очікують розумно побудованого, цілісного, формально завершеного висловлення на певну тему. Саме відповідю артиста на подібні очікування є композиційне упорядкування форми.

Може виникнути таке запитання: хіба не виникає композиція сама собою внаслідок спонтанних імпровізаційних дій дитини чи митця-експериментатора? З чисто теоретичного погляду якась композиція виникає. Точніше, та цілокупність елементів, що виникає може розглядатися як композиція. Скажімо процес викладання дитиною кольорових шматочків скла на якійсь поверхні – улюблена малюками настольна «гра в мозаїку» – може розглядатися як щось цілісне і осмислене. Однак є мало шансів, що таким чином може виникнути артефакт мозаїчного мистецтва.

Для усвідомлення суті композиції корисно порівняти музику і танець з мистецтвом слова. Композиція словесного висловлення – це одна з головних турбот промовця. Майстерний промовець, добре оволодівший риторичною технікою, завжди чітко уявляє собі результат, на досягнення якого спрямовані його висловлення. Ціллю останнього може бути надання правдивої чи навмисно викривленої інформації про факти, розяснення якоїсь ідеї, демонстрація свого відношення до когось, пробудження емоційної реакції слухачів, провокування фізичних дій тощо. Художній твір теж має свої риторичні завдання, як то: викликати емоції, переживання, думки, пробудити образи уявлення, активізувати фантазію, ввести в психологічний стан, надати специфічну художню інформацію тощо. Чим більш складним є художньо-риторичне завдання, тим більш продуманою, розвинутою, ретельно розробленою має бути композиція твору.

У перекладі з латинської мови *compositio* – це поєднання, зіставлення. Композиція упорядковує найвищий рівень художньо-мовленнєвої форми. На цьому рівні поєднуються образно цілісні висловлення, які зуться *темами*. Темі та утворені з них структури – дуже важливий компонент у комплексі формальних та образно-змістовних властивостей художнього стилю.

Для створення композиції музичного чи хореографічного твору, а отже і для його стильового осмислення, найбільш важливими чинниками є такі:

А) *Якість теми твору, її формальні та образні властивості*. Як правило тема опукло виділяється на тлі звичайних, загальних, допоміжних форм

художнього висловлення. Вона має бути достойною слухацької уваги та інтересу. Її форма звичайно приваблює своєю оригінальністю, естетичними (красою) та образно-виразними чеснотами. Вона має добре запам'ятатися реципієнтами і впізнаватися ними при усіх повних чи часткових своїх повтореннях;

Б) *Драматургія твору*. Дуже часто тем буває декілька. Взаємовідношення тем аналогічні стосункам персонажів літературних і драматичних творів. Тому композиційний устрій часто називають драматургією музичного чи хореографічного твору. Драматургічне значення мають послідовність експонування тем, порядок їх подальшого повернення, їх роль і питома вага у розгортанні композиції. Принципово важливі також зміни, які відбуваються з темами. Взаємини тем-персонажів можуть варіюватися від повної злагоди до непримиренного конфлікту. В найбільш динамічних композиціях здійснюється процес набуття темами нових формальних властивостей (трансформації), що ведуть до відповідних змін їх образного смислу. В монотематичних композиціях такі трансформації відбуваються обов'язково і викликають відповідні зміни настрою, психічного стану, переживань слухачів.

В) *Композиційний темп і ритм*, який забезпечується розмірністю синтаксичних одиниць, розподілом легких і глибоких цезур процесу, кульмінацій та спадів інтенсивності розвитку, повернень (реприз, рефренів, ремінісценцій) тем та композиційних розділів.

Музичні і хореографічні композиції бувають декількох видів: сюжетні (або фабульні) та безсюжетні. Обидва види композиції приймають важливу участь у стилеутворенні і тому часто слугують релевантним параметром розрізнення художніх стилів.

Перший вид – *сюжетні композиції*. Вони мають своєю основою якусь міметичну програму (послідовність наслідувальних дій) чи літературну фабулу. Їх героями зазвичай бувають люди або антропоморфні персонажі (звіри, боги, фантастичні істоти). Наприклад, в примітивних культурах, героями найбільш архаїчних обрядових танців-пісень є звіри та мисливці. При цьому, композиційна структура мистецької дії задається принципом мімезису, коли жестикуляційно відтворюється і водночас проспівується логічно завершений типовий епізод реального життя чи міфу. Мімезис лежить також в основі композиції танців і пісень землеробських народів Європи. І тут сюжети музично-танцювальних композицій базуються переважно на основі загальновідомих міфів або міфологізованих історичних подіях. Наприклад, багаточастинна композиція японського традиційного музично-танцювального твору «Великий змій» (він отримав всесвітню відомість у виконанні Тамасабуро Орочі) послідовно відтворює перипетії старовинного міфу. Дуже повне, багате і різноманітне втілення принцип сюжетної хореографічної композиції отримав у творах барокального (Жан-Батіст Люллі), романтичного (Адольф Адан) та модерного балету (Ігор Стравинський), основою яких були детально розроблені літературні тексти (лібрето). Нехитрі сюжети часто регламентують композиції народно-сценічних танців. Наприклад, Павло Вирський створив, спираючись на традиції національного та класичного танцю, низку оригінальних

композицій, як от: «Запорожці», «На кукурудзяному полі», «Ми з України», «Моряки», «Чумацькі радості», «Ой, під вишнею» та ін. .

В музичному мистецтві сюжетні композиції на літературній основі зустрічаються не так часто, як в мистецтві танцю. Однак вони зайняли важливе місце в програмних інструментальних творах композиторів-романтиків. Яскравими зразками такого типу творів є «Фантастична симфонія» Гектора Берліоза; Симфонічна поема Рихарда Штрауса «Веселі витівки Тіля Уленшпінгеля»; Симфонічна картина «Прелюди», Соната для фортепіано Сі-мінор Ференца Ліста; Симфонічна сюїта «Шахерезада» Миколая Римського-Корсакова, «Бюрократична сонатіна» для фортепіано Еріка Саті).

У мистецтві Сходу сольні інструментальні композиції за традицією сприймаються як розповіді, в яких є конкретний міфологічний, історичний або умовно-реалістичний сюжет. У стародавньому китайському збірнику творів для лютні цинь, який називається «*Тянь вень ге цинь пу цзічен*», містяться п'єси сюжетного характеру. Одна з них називається «Пара журавлів, які купаються у струмку». Автор п'єси у короткій передмові виклав історію, що стала сюжетом музичної композиції: «Наприкінці весни я вирушив до провінції Сичуань відвідати свого друга. У прозорому струмку танцювала пара журавлів. Пір'я з них були білі як сніг, а червоні верхівки яскравими плямами блищали на сонці. Вони змахували крилами і, танцюючи, обдавали один одного водою. Розправивши крила, вони злетіли вгору, курлячи в небесній синяві. Я подумав: можливо це і є Безсмертя. І взявши свою лютню, я написав цю мелодію»²⁶. В сюжетному дусі старовинні китайці сприймали музичні композиції, навіть якщо автор не давав ніяких літературних коментарів. Сюжетні установки сприйняття сольних-інструментальних творів притаманні також традиційним культурам Індії, Ірану, народам Середньої Азії та Близького Сходу.

Композиції другого виду, що не мають під собою сюжетної основи, превалюють в музичному і хореографічному мистецтві. У ХХ сторіччі вони відвоювали право на життя навіть в тих видах мистецтва, де завжди панувала фабула, принцип розповіді (нарація), а саме – в театрі та кінематографі. Йдеться, зокрема, про театр абсурду («Стільці» Бюджена Іонеско) або сюрреалістичні кінофільми («Андалузький пес» Луїса Бунюеля).

Безсюжетні композиції лише на перший погляд здатються вільними від обмежень, нібито вони надають артисту повну свободу дій. Однак, якою би оригінальною, незвичайною композиція не була би, вона завжди виявляє типові властивості. Яку би фантазію не мав автор твору, який би унікальний план побудови цілого він не задумав, у результаті творчого процесу він отримує композицію, чимось близьку до одного з існуючих типів. Головна причина цього є в тому, що композиція в будь-якому виді мистецтва спирається на об'єктивні закономірності. Для архітектури це природні фізичні принципи дотримання рівноваги, стійкості, міцності, практичної

²⁶ Robert Hans van Gulik On wings of song. The lute and the crane in Chinese tradition. The Courier UNESCO. April 1986, P.19.

доцільності будівель; для живопису – вимога оптичної єдності форми, підпорядкування частин цілому; для поезії – принципи логіки та словесної риторики.

Своя логіка та риторичні принципи є і в безсюжетних композиціях музичних і танцювальних творів. Останні опираються на загальні уявлення людини про кількісні та якісні закономірності процесів, принципи симетрії, пропорції, подібності, на логіку висловлення (в тому числі на класичну логіку предикатів). Для цього виду композицій важливими є логічні структури поєднання (кон'юнкції), роз'єднання (диз'юнкції), імплікації (включення), заперечення, транспозиції, віддзеркалення, періодичного повторення, комбінаторного повторення, імовірнісного розподілу елементів та ін. Наслідком слідування таким ніби-то абстрактним принципам стають композиції, що викликають різні образні враження, як наприклад: аскетичних чи гедоністичних, грубих чи витончених, динамічних чи нерухомих архітектурних форм, пишних або суворох орнаментів, примхливих плодів хворобливої фантазії або чітких висновків логічного умовивіду.

Навряд чи потрібно доводити та підтверджувати прикладами, що композиційно-риторичні властивості форми художніх творів мають нескінченну варіабельність у діапазоні між полюсами «стандарту» та «унікальності». Ця варіабельність створює передумови появи незліченної безлічі типів форми, отже, і стилів.

Розглянемо декілька прикладів зв'язку між композицією та стилем. Існують етнічні стилі танцю, які характеризуються дуже простими засобами виразності, в тому числі – найпростішими композиціями. Так, скажімо, морфологічний тезаурус танцю відважних масаїв складається лише з високих стрибків при нерухомому корпусі. Можливим варіантом цієї елементарної жестової морфеми є тільки поворот навкруг вертикальної вісі. Цей танець є колективним, і виконується молодими людьми. З композиційного погляду він є найпростішим. Група юнаків утворює коло чи напівколо, з якого всередину виходять двоє чи троє танцюристів. Під вокальний акомпанемент власних голосів вони роблять 5-7 стрибків і входять знову в коло, а на їх місце виходять нові «солісти», які змагаються між собою. Хто вище стрибне – той найкращий. Початок танцю спеціально не позначається: танцюристи потроху сходяться на майданчик, а група вокальної підтримки поступово налагоджує безперервне повторення однієї короткої фрази, яка мляво припиняється, коли танцюристи перестають стрибати. При такому мізерному наборі засобів вираження композиція описаного музично-хореографічного процесу (концентрична розстановка виконавців і «розкрита в обидві сторони» музична послідовність) безсумнівно є релевантною властивістю стилю.

Візьмемо інший приклад: жанрові стилі бальних танців виявляють безліч формальних та смислових відмінностей. Скажімо, стиль вальсу, румби та джайву різні за багатьма параметрами. Вони відрізняються на рівнях танцювальної фонетики (елементарні рухи корпусу, голови, кінцівок), лексикою (достатньо порівняти жести обертання), синтаксисом (характер цезур, що розділяють танцювальні фрази). Але крім цього, згадані

три танці виразно відрізняються у композиційному відношенні. Маються на увазі композиції, утворені рухами пар, що танцюють і пересуваються по майданчику. У вальсі на всьому протязі танцю зберігається один стійкий взаємозв'язок партнерів; у румбі та джайві взаємне розташування партнерів багаторазово змінюється. З погляду архітекtonіки (тобто, просторово-часові структури танцювальної форми від її початку і до завершення) теж спостерігаються значні відмінності: пари, що вальсують, створюють складний малюнок пересування на танцювальному майданчику, в якому переважають кругові та еліпсоїдні рухи; більш хитромудрий і тематично ускладнений малюнок відрізняє архітекtonіку румби; а джайв може виконуватися на невеликому майданчику, бо він не потребує складних пересувань у просторі танцювальної зали, хоча початкова диспозиція партнерів змінюється з калейдоскопічною інтенсивністю.

Несюжетні композиції музичних творів є дуже різноманітними. Суворо кажучи, всі вони є унікальними, однак на практиці вони є більш або менш типовими. Тип музичної композиції обумовлюється: кількістю задіяних тем, принципами їх використання (головними є принципи повторення, варіювання, розробки, доповнення, редукції та метаморфози тематичного матеріалу), кількістю тематичних розділів, мірою їх структурної складності; синтаксичними характеристиками розділів, логікою тональних змін. Врахування цих параметрів дало змогу мистецтвознавцям виділити, наприклад типи композицій одночастинних, двохчастинних, трьох частинних і так далі; однотемних, двухтемних, трьохтемних і так далі, простих і складних, експозиційних і розвинутих, репрізних, рондальних, сонатних, сюїтних, циклічних, наскрізних тощо.

Не буде перебільшенням сказати, що кожний персональний стиль професійного композитора характеризується якимись індивідуально-типовими властивостями композиції творів. Наприклад, клавірні прелюдії Іоанна Себастьяна Баха в мікроциклах «прелюдія – фуга» зазвичай бувають однотемними розвинутими композиціями і мають наскрізну тричастинну будову. Першим їх розділом є лаконічне музичне речення, що демонструє основні гармонічні лексеми – акорди тоніки, субдомінанти і доміанти (так званий «бахівський період»). Другий розділ демонструє тематичний матеріал у активному тональному і фактурному розвитку, а третій, знову лаконічний розділ ніби підводить підсумок і завершує композицію. Таку композицію слід вважати типовою властивістю персонального стилю майстра для творів жанру світської клавірної прелюдії. Інші типові риси композиції спостерігаються в органних хоральних прелюдях І.С.Баха, де архітекtonіка творів визначається висхідним матеріалом – мелодикою того чи іншого лютеранського хорала.

Прикладом композиції, типової для жанрового стилю сонати класичного і романтичного стилів є «сонатна форма», тобто складна багатотемна композиція, що складається з трьох розділів, причому преший (експозиційний) і останній (репрізний) розділи мають по два більш або менш однакові за тематичним змістом підрозділи (головний і побічний), а між ними розташований розділ, в якому тематичний матеріал отримує розробку і

варіювання. При цьому кількість тем, їх тональні відношення, масштаб розділів корелюють з персональними стилями композиторів. Наприклад, в сонатних формах Моцарта (вони зустрічаються переважно у першій частині сонатного циклу) кількість оригінальних, ясно індивідуалізованих тем може досягати десятка, а в сонатних композиціях Бетховена може бути всього дві-три яскраві теми.

Переконливим прикладом композиції, що може служити релевантною ознакою жанрового стилю є пісенний період, що складається з трьох музичних речень одної тривалості (скажімо – кожне речення дорівнює чотирьом тактам), причому перше речення побудовано на нармонічних співзвуччях тоніки, друге починається з субдомінантової гармонії і завершується тонікою, а третє речення починається неklasичним зворотом акордів доміаннти, субжоміаннти і тоніки, а завершується «запитальним» кадансом на доміантні. Така композиція є типовою для жанрового стиля фольклорного (або архаїчного) блюзу.

2.4. Художній стиль як індивідуально-типові особливості образного змісту артефактів мистецтва

Тепер розглянемо, стиль з боку індивідуально-типових властивостей образного змісту художнього твору. Звичайно, що зміст творів мистецтва – це та якість художніх артефактів, що найбільш важко піддається раціональному осмисленню і словесному вираженню. Однак ця складність не має стати принциповою перешкодою для розуміння сутності художнього стилю. Потрібно лише задалегідь примиритися із значним спрощенням, навіть схематизацією пояснень щодо змісту художніх творів, оскільки вони у вирішенні даного завдання є немінучими.

Зміст художнього артефакту, якщо казати зовсім просто – це **реакція людської психіки на його форму**, яка сприймається в реальному часі та просторі, або уявляється, мислиться. Одразу уточнимо, що йдеться не тільки про психіку індивіда, але й про колективну психіку також. Слово *реакція* має тут найбільш широке психологічне значення. Воно охоплює всі рівні психічного світу людини, починаючи від сенсорного відчуття до когнітивних дій²⁷. Реакція на музично-звукову форму відрізняється високою складністю. Можна умовно вирізнити такі її компоненти: а) синкретичні образи чуттєвого сприйняття; б) образи емоційних переживань та психічних станів; в) топіки, тобто образи сюжетів та дійових осіб.

Розглянемо ці компоненти за означеним порядком.

²⁷ Слово реакція походить від латин. *re* - проти і *actio* – дія. А психології даний термін трактується як «дія, стан, процес, що виникають у відповідь на будь-який вплив, подразник, враження. ... У психології реакція – насамперед акт поведінки, у т. ч. довільний рух, опосередкований завданням і що виникає у відповідь на пред'явлення сигналу, але іноді Р. називають відчуття, уявлення, думки, емоційні переживання і навіть настрої, що виникають у відповідь на певне вплив; напр. Л. С. Виготський писав про найскладніші естетичні реакції» (Великий психологічний словник. - М.: Прайм-ЄВРОЗНАК. За ред. Б.Г. Мещерякова, акад. В.П. Зінченко. 2003).

Чуттєві образи – найважливіша сторона змісту художніх творів. Це стає очевидним у тих випадках, коли такі образи домінують у комплексній психологічній відповіді індивіда на художню форму.

Наприклад, в нефігуративному, або – як менш точно, але за звичкою кажуть – абстрактному образотворчому мистецтві²⁸ вкрай важливими є безпосередні чуттєві реакції на різні площинні фігури, на співвідношення світлих і темних ділянок зображення, на гармонічне чи конфліктне сполучення кольорових плям тощо. Для порівняння зіставимо два твори нефігуративного живопису: «Композицію № 8» Піта Мондріана і «Композицію II» Джексона Поллака.

Просторова структура, створена Пітом Мондріаном з прямокутників та овальних контурів дещо різної форми, але узгоджених за масштабом, ніби накладена на поле ніжних «акварельних» переливів найтонших відтінків блакитного, жовтого, кремового, лілового та інших кольорів. Ці зорові подразники викликають дуже спокійну, врівноважену, приємну реакцію. Разом з тим, пробуджені зорові образи є достатньо індивідуалізованими, оригінальними, легкими для запам'ятовування.

Не менш оригінальними і рельєфними є зорові образи, що виникають у відповідь на живописне полотно Джексона Поллака. Буквально «впадає у вічі» нескінченна різноманітність графічних контурів і живописних елементів картини. Витіюваті, звивисті форми товстих і тонких, довгих і коротких, чітких та розмитих ліній, примхливо komponуються з плямами різко контрастних кольорів (білий, чорний, криваво-червоний) немов б'ються за місце в тісному просторі композиції. Ці чуттєві образи мають високу міру індивідуальності; вони агресивно і міцно «врізаються» в зорову пам'ять.

Приблизно описані нами психологічні реакції, як показало життя, стабільно виникають у глядачів при сприйнятті картин Мондріана та Поллака. Вони індивідуальні та водночас достатньо типові для кожного з авторів. Отже, вони слугують змістовними компонентами уявлень і понять широкої публіки, а також і знавців мистецтва про персональні стилі цих видатних майстрів живопису ХХ століття.

Чому такі чуттєві уявлення ми назвали синкретичними? Відповідь дуже проста: сприйняття людини ніколи не працює «одноканально». Дані людині від природи сенсорні канали тісно пов'язані між собою. Принаймні, вони взаємодіють на вищому рівні психіки, а саме – на рівні обробки сенсорних сигналів нейронною мережею головного мозку. Як доведено психологами, дія будь-якого каналу сприйняття завжди доповнюється активністю мускульної системи. Ці «зустрічні дії» зазвичай мають на увазі під *активністю сприйняття*. Наприклад, коли ми розглядаємо картину, наші очі виконують дуже швидкі мікроскопічні рухи, які сканують, ніби

²⁸ Будь-яке мистецтво має свою міру абстрактності. Наприклад, артефакти музики, танцю, архітектури, орнаменту відрізняються високою мірою абстрактності в порівнянні з творами образотворчого мистецтва. А та твори графіки, живопису, скульптури, які називають абстрактними, характеризуються лише тим, що їхня форма відноситься до конкретних об'єктів дійсності опосередковано.

«обмацують» зображення. Тому чуттєві враження від картин живопису (зокрема й тих, які ми вище охарактеризували), малюнків, скульптур, архітектурних споруд відбиваються в нашому сприйнятті та уяві не тільки як зорові образи, але також як синкретично (тобто невід'ємно) пов'язані з ними моторні відчуття.

Дана обставина є дуже важливою для динамічних видів мистецтва, зокрема для музики і танцю. Кожний артефакт у даних сферах художньої творчості викликає психічну реакцію, в якій слухові (для музики) і зорові (для танцю) враження нерозривно пов'язані з моторними реакціями. Варто зауважити, що танець дуже рідко є беззвучною дією. Якщо навіть він не супроводжується музикою, він все одно «звучить», бо дії танцюриста, його одяг, часто також і предмети-аксесуари створюють шумовий акомпанемент, який неможливо «відірвати» від зорових і моторних вражень.

Отже, у змісті кожного музичного і кожного хореографічного твору обов'язково є чуттєво-моторний компонент. Інакше кажучи, музика і танець завжди створюють образ якогось процесу. Такі образи часто бувають релевантними ознаками стилю. Порівняємо, наприклад, зорово-моторні образи двох танцювальних жанрів: полонезу і мазурки. Обидва танці є народними, колективно-парними, польськими за походженням. Однак вони створюють дуже різні зорово-моторні образи руху. Полонез – це танець повільний, поважний, урочистий, досить статуарний, з малою амплітудою рухів. В цьому танці-процесії особливу значущість мають пози танцюристів і стримана розмірність жестів. Таке враження йде не тільки від того, що бачать очі глядачів, але й від їх моторних переживань. Цей синкретичний образ руху – імовірно є найбільш типовою індивідуальною властивістю, який характеризує стиль полонезу. Зовсім інший образ руху створює мазурка. Вона втілює чуттєвий синкретичний образ швидкого, стрімкого, енергійного, потужного процесу, в якому відчуваються окремі періодично організовані імпульси руху.

Закономірно, що полонез і мазурка – це не тільки танцювальні, але також і музичні жанри, кожний з яких характеризується своїм музичним стилем. В музичних творах, які втілюють дані жанрові стилі, також відбиваються два різних образи руху. Їх створенню сприяють переважно такі сторони організації музично-звукової форми, як метроритм, фактура і артикуляція.

Слухо-моторні образи руху можуть інколи достатньо рельєфно диференціювати персональні композиторські стилі. Наприклад, типовим для стилю Олександра Скрябіна є образ руху, немов би залежного від примхливої волі музиканта-творця, але при цьому внутрішньо складного, суперечливого, зіставленого з декількох нетотожних процесів (такий ефект викликає поліметрична поліритмія в організації фактури). Іноді музика композитора сприймається як картина майже хаотичного руху звукових потоків.

Інші образи притаманні стилю творів Моріса Равеля. Як казав про композитора хтось з критиків: «у побудові своїх ритмів він є точним як швейцарський годинник». Дійсно в переважній масі творів проявляється тяжіння Равеля до створення образів складних, але правильно організованих

процесів (часто на основі багаторівневої адитивної поліритмії). Показовими для стилів названих композиторів є образи руху, втілені у фрагменті з 10-ої сонати для фортепіанною Скрябіна і фрагменті «Павани» для фортепіанною Равеля.

Образи емоційних переживань та психічних станів, за думкою багатьох мислителів, складають головний зміст творів мистецтва. Різні види мистецтва мають в даному плані різні можливості. Скажімо, артефакти архітектури не дуже здатні викликати сильні емоції, бурхливі переживання. Більш здатні до цього твори живопису, графіки, скульптури. Але найбільші можливості в даному відношенні мають музика, танець, акторське і кінематографічне мистецтва.

Як зауважив Рене Декарт, «Ціль музики – доставляти нам насолоду і збуджувати в нас різноманітні афекти». В актуалізації даної функції музичні твори виявляють індивідуально-типові властивості. Іноді саме цей план художньо-образного змісту дозволяє диференціювати певні локальні стилі або навіть цілі напрямки у мистецтві.

Так, скажімо, експресіонізм – дуже помітний, значущий і багатий окремими варіантами напрямок в європейському мистецтві – помітно вирізняється своїми змістовними якостями, а саме – підвищеним, майже граничним рівнем виражальної сили образів, здатністю творів сильно збуджувати нервову систему, викликати потужні емоції, а нерідко навіть стресові переживання. Інший вплив мають твори майстрів-імпресіоністів. Їм притаманна властивість викликати радісні, спокійні емоції, вводити в стан споглядання світу, милування його красою, а також і його плинністю, мінливістю. Твори імпресіонізму не нав'язують глядачеві ніякого афекту, а тільки запрошують замислюватися над суттю звичайного і водночас прекрасного і загадкового світу. Отже, згадані стилі відчутно відрізняються перш за все модальностями емоційних переживань і психічних станів, які викликають твори мистецтва, що їх репрезентують. Порівняння зразків експресіонізму (картини німецького художника Георга Гросса) та імпресіонізму (твір француза Клода Моне) – унаочнює дану тезу і, мабуть, не потребує коментарів.

Не менш переконливим є зіставлення зразків експресіонізму та імпресіонізму в музичному мистецтві. Перший стиль яскраво демонструють музично-драматичні твори Альбана Берга, в яких властивості форми часто викликають занепокоєння, нервову напруженість, тривожні очікування, переживання афектів страху, відчаю, розпачу, душевної болі. Ці якості музичного змісту ілюструє фрагмент з опери «Воцтек». Саме такі психологічні модальності є типовими для множини художніх творів цього представника так званої « нової віденської школи » композиторів.

Зовсім інші психологічні реакції характеризують музично-драматичну музику Клода Дебюссі, зокрема єдину завершену композитором оперу «Пелеас і Мелізанда», яка з перших звуків занурює слухача у внутрішній, ледь помітно окреслений зовнішніми проявами світ мрій, фантазій, неусвідомленого передчуття, еротичних мрій, духовного томління головної героїні. При тому всі тонкі градації домінуючого психологічного стану забарвлені естетичним переживанням, постійно присутнім ефектом

насолоди красою звукової форми. Такий звуковий гедонізм – одна з найяскравіших індивідуально-типових властивостей художнього змісту музичних творів імпресіоністичного стилю.

У мистецтві танцю також не важко підібрати зразки стилів, які очевидно відрізняються щодо типового психологічного змісту. Порівняємо, наприклад, два жанрові стилі, які склалися в європейській художній практиці Нового часу: стилі італійської тарантели та австрійського лендлеру. З тарантелюю (назва танцю походить від містечка Таранто на Півдні Італії) пов'язано безліч правдивих та вигаданих історій. В епоху Відродження в Італії спостерігалися своєрідні танцювальні епідемії, коли жителі сіл і міст пускалися в танець, втягуючи в нього все нових і нових учасників, і так танцювали до повної знемоги. Забобонні люди були переконані в тому, що цей танець може вилікувати від укусу отруйного павука тарантула, а хтось вважав цю «танцювальну заразу» божою карою за гріхи. Достовірно лише те, що цей швидкий стрибковий танець був здатний вводити велику масу людей у збуджено-екстатичний стан. Ймовірно, цьому сприяв і музичний супровід, в якому головну роль мав «запальний» періодичний ритм звукової форми. Він відтворювався тамбурином і кастаньєтами, одягненими на пальці танцюючих. Отже, індивідуально-типовою властивістю художньо-образного змісту хореографічного стилю тарантели є стан екстатичного збудження, безмежного безпідставно щасливого захоплення рухом, що супроводжується втратою свідомого контролю над поведінкою, навіть легким помутнінням розуму. Доречі, подібна модальність психічного стану характеризує реакцію слухачів на «ошляхетнені» класичною традицією втілення стилю тарантели в інструментальній музиці європейських композиторів (Фелікса Мендельсона, Ференца Ліста, Михайла Глінки, Сергія Рахманінова та ін.).

На відміну від екстатичної тарантели, народний австрійсько-німецький парний танець лендлер²⁹ характеризується зовсім іншим психічним станом, іншим емоційним тонутом. Рухи цього танцю відбуваються неспішно і обачливо у помірному темпі. Вони вимагають від танцюристів емоційної стриманості та врівноваженості. Аналогічне враження танець робить і на глядачів, які зосереджують увагу на точності жестів, на спритності, природності та орнаментальній виразності змін танцювальних фігур. Отже, в танцювальному стилі лендлеру важливу роль відіграє естетичне переживання, обумовлене спостереженням пар, що відтворюють хореографічну форму танцю. Музичні зразки лендлеру, наприклад в творчості Франца Шуберта і Густава Малера, також наслідують цей естетизм і психологічну модальність народного танцю.

Тепер розглянемо сферу топіки. Це той аспект образного змісту художніх артефактів, який найпростіше виділити у комплексній реакції художнього сприйняття, і який простіше за все висловити засобами словесної мови. *Топіка* – це відносно новий терміноід, який нещодавно увійшов у мистецтвознавчу літературу. Він стосується тематики творів, їх

²⁹ Буквально німецьке слово *ländler* перекладається як селянські (маються на увазі селянські танці)

сюжетів, персонажів та ідеологем, якимось чином дотичних до образного змісту. Усі ці смислові властивості мають істотне значення у формуванні, розпізнаванні, вивченні художніх стилів.

Головним засобом конкретизації названих властивостей змісту творів є той вербальний текст, який включено автором до комплексу інших засобів художньої виразності. Текстовий компонент форми може мати мінімальний обсяг і обмежуватися одним словом чи коротким словесним виразом, або він може мати нарративний характер, і містити описання якоїсь літературної, міфологічної, драматичної колізії. В такому випадку мистецтвознавці говорять про наявність програми. За даною ознакою в надрах музики і хореографії виділяють своєрідну жанрову сферу «програмного мистецтва». Найбільш вагомий внесок словесні засоби виразності мають в синтетичних творах мистецтва, тобто в музично-поетичних, музично-драматичних, хореографічно-драматичних жанрових сферах, в театральних виставах, кінематографічних творах, різних перформансах тощо.

Розглянемо деякі типові топіки музичних творів, що визначаються короткими композиторськими заголовками. Вони, звичайно, є дуже різними для різних авторів, історичних епох, жанрів мистецтва. Водночас, вони часто дуже конкретно виявляють типові риси змістовності певної множини художніх об'єктів. Якщо придивитися до назв клавірних п'єс французьких композиторів «галантної епохи», то ми виявимо, що вони окреслюють широке, але не безмежне коло персонажів і музичних оповідань. Наприклад, велика кількість клавірних п'єс Франсуа Куперена, судячи з їх найменувань, виявляють стійкий інтерес композитора до образів жінок: «La Babet», «La Nanete», «La Manon», «L'Enchanteresse» (Чародійка), «La Fleurie ou la tendre Nanette» (Ла Флері або ніжна Нанетта) тощо. Є також і чоловічі звукові портрети, супроводжені вказівкою на якісь типові риси характеру персонажу: «La Flatteuse» (Підлесник), «L'insinüante» (Вкрадливий), «La Voluptueuse» (Любитель насолоди) та ін. Помітними топіками музичних творів Куперена виступають також ідеальні пейзажні картинки в пасторальному дусі – «Вітряні млини», «La pateline» (Село), «Les vendangeuses» (Збирання винограду); якісь милі природні істоти – «Les Abeilles» (Бджоли), «Les Papillons» (Метелики); цікаві об'єкти цивілізованого життя міщан: «Le réveil-matin» (Годинник з курантами), «La Diligente» (Дилижанс) тощо. Наведені топіки музичних п'єс Куперена корелюють з героями і сюжетами картин тогочасних художників (таких, як Антуан Ватто, Франсуа Буше, Жан-Оноре Фрагонар). Вони усі відповідають вишуканому смаку просвічених аристократів і, разом з іншими властивостями форми та змісту, задають умовні межі історичного стилю рококо.

Звернемося до іншої стильової доби – до напрямку романтизму, зокрема до інструментальних творів Ференца Ліста. Тут на перший план виходять інші персонажі та сюжети. Музичні портрети угорського майстра присвячені людям незвичайним. По-перше, це історичні особистості, сильні духом і прославлені люди, герої боротьби за свободу та інші ідеали, великі грішники, жертви трагічної долі, страсотерпці, самотні мандрівники: Вільгельм Тель, Ференц Ракоци, Ласло Телекі, Торкватто Тассо, Петрарка,

Сальватор Роза. По-друге, це персонажі літературних, живописних і скульптурних творів з такими самими рисами характеру і життєвої долі: Гамлет (герой п'єси Вільяма Шекспіра), Оберман (герой роману Етьєна де Сенанкура), «Мислитель» (персонаж скульптури Мікеланджело), діва Марія та Йосиф (персонажі картини Рафаеля «Одруження»). Сюжети, які приваблюють Ференца Ліста також різко відрізняються від тих, що домінують у творчості Куперена. Неможливо навіть уявити, щоб французький музикант взявся б за музичне втілення трагічної історії українського гетьмана Івана Мазепи, або філософської драматичної колізії життя Фауста і його екзистенціального конфлікту з Мефістофелем. Показовою для Ліста є програма симфонічної поеми «Прелюди», головною ідеєю якої є питання: «Чи не є наше життя рядом прелюдій до невідомого гімну, першу урочисту ноту якого візьме смерть?». Розглянуті топіки творів Ліста є типовими не тільки для цього композитора, але й для багатьох авторів того часу, які сповідували ідеологію романтизму і розробляли поетику цього художнього, філософського, світоглядного напрямку в культурі XIX століття.

РОЗДІЛ 3

СТИЛЬОВИЙ КОНТИНУУМ ХУДОЖНЬОЇ ПРАКТИКИ

3.1. Стильова гетерогенність як іманентна якість художнього артефакту

Отже, ми з'ясували, що стиль – це множина індивідуально-типових властивостей художніх творів, уявлена або мислима людиною. Причина утворення подібних уявлень і понять нам також тепер зрозуміла: так влаштована наша свідомість. Людині властиво спостерігати явища та зіставляти їх. Якщо ми спостерігаємо поодинокі явища (наприклад, якийсь зразок художньої творчості), то порівнюємо його з тими образами творів, які зберігаються в нашій пам'яті (насамперед із подібними, схожими образами). Наша свідомість, зокрема активне сприйняття постійно налаштоване на виявлення подібності і розбіжності явищ, виявлення їх типових і унікальних властивостей. Ми схильні подумки об'єднувати, групувати ідентичні чи подібні явища. Свідомість також фіксує особливі, характерні властивості явищ. Цей психічний «механізм» є універсальним і постійно працюючим. Завдяки його функціонуванню ми отримуємо уявлення та поняття про типи, роди, види явищ, про їх тотожність, подоби чи унікальність. Саме цьому універсальному психологічному механізму ми завдячуємо своїми уявленнями про стилі.

Навіть невеликий досвід спілкування з мистецтвом засвідчує нас у тому, що абсолютно однакових мистецьких артефактів немає. Щоправда, у культурах, які суворо дотримуються традиції, мистецтво ґрунтується на відтворенні певних зразків. Такими є канони скульптурного зображення Будди у традиції Індії, або мальовничого зображення Богородиці у традиції православної ікони. У музичних культурах, де творчість суворо регламентована традицією, окремі твори дуже мало відрізняються один від одного, а якісь їх елементи чи властивості сприймаються як ідентичні. Прикладами можуть бути зразки фольклору, наспіви східної знаменної чи західноєвропейської григоріанської монодії. У цих та аналогічних випадках художні твори бувають найчастіше дуже схожими. Але все-таки не тотожними. За визначенням, мистецтво – це вид творчості, а творчість – це створення нового. Артефакт, що виникає в результаті відтворення канонічного зразка, цілком може бути визнаний витвором мистецтва. Для цього він повинен, зрозуміло, мати художні достоїнства, серед яких найважливіше полягає у вираженні та пробудженні індивідуально-неповторного відгуку особистості. На відміну від цього, точне механічне повторення художнього зразка, позбавлене слідів індивідуального ставлення майстра до цього зразка, має бути названо копіюванням (або тиражуванням).

Досвід знайомства з мистецтвом говорить також про те, що не буває й абсолютно унікальних творів. Мистецтво передбачає наступність, традицію.

Навіть найсміливіше новаторство спирається на якісь психологічні звички, установки, орієнтири сприйняття мистецтва. Якщо твір ні на що не схожий, якщо він не має ніякої подібності з відомими зразками, він просто не буде сприйнятий людьми як предмет мистецтва. Це підтверджується численними історичними прецедентами, коли новаторський твір зустрічав запеклий протест, коли громадська думка виносила вирок: «це не мистецтво». Таким вердиктом публіка зустрічала новаторські опуси Огюста Родена, Пабло Пікассо, Казимира Малевича, Еріка Саті, Ігоря Стравінського, Бели Бартока. Вочевидь, що яскравість нових властивостей засліплювала публіку, заважала помітити численні подібності цих творів із зразками класичного мистецтва. Через деякий час сприйняття «звикало» до новизни, і належність новаторських опусів мистецтву ставало очевидною. Однак, не всі новації знаходять подібне підтвердження. Наприклад, епатажні артефакти Марселя Дюшана (хоча би пресловутий «Фонтан»), хоч і стали хрестоматійними зразками раннього поп-арту, перебувають на межі мистецького та нехудожнього світів. Аналогічними експериментами на межі мистецтва залишаються симфонії шумів Луїджі Русоло та інших італійських футуристів, розфарбовані консервні банки Енді Уорхола, славнозвісна «мовчазна» п'єса «4'33» Джона Кейджа. Таких прикладів не багато. Вони лише підтверджують правило: у мистецтві в принципі не має бути абсолютно унікальних, оригінальних, ні на що не схожих творів.

Отже, виявлення загальних та особливих властивостей художніх творів, формування на цій основі уявних і мислимих множин (стилів) – це природний та закономірний психологічний процес.

Тепер ми можемо перейти до одного з центральних питань теорії художнього стилю. Розглянемо – у чому полягають об'єктивні причини подібності форм та смислів художніх творів? Які чинники впливають на виникнення індивідуально-типових властивостей форми та змісту творів мистецтва? Домовимося надалі називати такі чинники **основами стилів**. (Генріх Вьольфлін вів розмову про *коріння* стилю - *Wurzeln des Stils*). Існує солідна традиція систематизації художніх стилів, що опирається на виявлення їх об'єктивних основ (Вона закладена німецьким ученим Йоганном Вінкельманом і розвинута в працях Генріха Вьольфліна, Пауля Франкла, Іпполіта Тена, Робіна Колінгвуда, Ервіна Панофскі, Арнольда Тойнбі, Освальда Шпенглера та ін.).

Спираючись на апробований багатьма вченими принцип систематизації, вирізнімо такі основи виникнення художніх стилів:

- 1) Особливості творчої особистості автора мистецьких артефактів;
- 2) Особливості культури певного етносу (племені, народності, національності, нації) до якої належить певний клас творів;
- 3) Особливості культури суспільства (соціуму в цілому, або соціального класу, шару, групи), в надрах якої виникли певні художні твори;
- 4) Особливості жанру мистецтва, до якого належить твір чи клас творів;
- 5) Особливості експресії відчуттів, уявлень, емоцій, психічних станів, почуттів, переживань), що проявлені в мистецькому творі чи класі творів.

Відповідно до цих підстав будемо розрізняти в художній практиці **стили персональні, етнічні, історико-соціальні, жанрові та експресивні**.

Підкреслимо, що здійснений поділ основ стилю має теоретично умовний характер. Реальна складність і цілісність культури не може бути повністю охоплена цим теоретичним описом. Запропоноване розрізнення стильових основ слід розцінювати як модель реального феномена культури та художньої практики. Така модель дає можливість багатоаспектної оцінки художніх творів. Адже індивідуальний стиль відбиває не тільки якості особистості, а й властивості тієї культури, суб'єктом якої дана особистість виступає. Кожний художник є одночасно і представником певного етносу, і членом певної соціальної групи, і виразником світовідчуття та світогляду своєї епохи, і виконавцем конкретних соціальних завдань у конкретних умовах діяльності. У цьому переплетенні основ художніх стилів полягає значна теоретична проблема стильового аналізу творів мистецтва. Але в цьому полягають і переваги цього наукового підходу.

З вищесказаного слідує такий висновок: в мистецтві немає жодного твору, який належить одному, і тільки одному стилю. Навпаки: кожний твір мистецтва є зі стильової точки зору гетерогенним. Отже, стиль будь-якого мистецького артефакту потрібно розглядати у багатомірному стильовому континуумі художньої практики.

3.2. Персональні стилі

Персональний художній стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиничного артефакту мистецтва або множини артефактів, який зумовлений особистісними якостями їх творця.

Отже, першою умовою та підставою художнього стилю є неповторна індивідуальність людської особистості. «Стиль – це людина» – так лаконічно дану підставу художнього стилю сформулював французький вчений доби Просвітництва Ж. Бюффон у промові на честь вступу до Французької академії у 1753 році.



Насправді, обрані художником із загального арсеналу, або самостійно винайдені ним формальні засоби вираження, а також і художні ідеї, образи, сюжети залежать, насамперед від того, яким він є сам. Спробуємо з'ясувати – які саме властивості особистості найбільше впливають на якість художнього стилю. Це не легке завдання. Особистість людини є нескінченно складним світом, що важко піддається теоретичному опису. Для того, щоб якимось чином впоратися з поставленим завданням, нам доведеться скористатися якоюсь теоретичною моделлю

відображення внутрішнього світу людини. Одна з таких моделей характеризує єдність особистості як систему, що складається з потенцій (природних задатків, здібностей, навичок, знань, умінь) і тенденцій людини (потреб, мотивів, установок, інтересів, цінностей, життєвих цілей та ідеалів).

Ці дві сторони особистості притаманні кожній людині. Вони виявляються у всіх її життєвих проявах – у трудовій діяльності, соціальній поведінці, сприйнятті світу, самопізнанні тощо. Природно, що в поведінці кожної особистості та у діяльності всіх людей спостерігаються однакові властивості. Вони складають, так би мовити, єдиний загальнолюдський «антропогенний стиль» існування. Поряд з цим, кожна особистість відрізняється деякими особливими потенціями і тенденціями. Їхня сукупність та їхні співвідношення і визначає ту якість, яка називається *людською індивідуальністю*. Ця індивідуальність проявляється у всьому стилі життєдіяльності (за старовинним латинським виразом – *modus vivendi*), в тому числі в праці, відпочинку, спілкуванні, словесному мовленні. На здивування повно і точно індивідуальні властивості людини проявляють себе в персональному стилі художньої творчості.

Можна спробувати виявити зв'язки деяких сторін та властивостей особистості з якостями персональних художніх стилів. Почнемо зі здібностей. Відомо, що для здійснення, наприклад, музичної діяльності людині необхідний цілий комплекс якостей. Цей комплекс складається з універсальних, тобто притаманних у певній мірі всім людям, здібностей. До них належать: сенсорна пам'ять, емоційна чутливість, здатність до логічних розумових операцій, відчуття міри тощо. До спеціальних музичних здібностей, що включені до комплексу особистісних потенцій, входять здатність уявляти звуки та їх поєднання, інтонаційна уява, ладове відчуття (ладо-тональна апперцепція), тембрально-колеристичне відчуття та інші. У кожного музиканта ці здібності мають бути добре розвинутими. Це потрібно для того, щоб він мав успіх у музичній діяльності. Але не всі вони представлені в однаковій якості і однаковою мірою. Є талановиті, і є мало здібні суб'єкти. Це, зрозуміло, впливає на якість персонального стилю, на «силу» його висловлювання у витворах мистецтва.

Якщо художні здібності індивіда виражені повноцінно і яскраво, вони стають запорукою формування оригінального персонального стилю мистецької діяльності. Це стосується, скажімо, таких сенсорних здібностей музикантів, як здатність до синестезії. Під синестезією (від давньогр. σύν – зі-, спів- і αἴσθησις – відчуття) розуміють поєднання чуттєвих образів, отриманих від різних каналів сприйняття. Наприклад, музиканти часто здатні до поєднання образів: звуку і жесту; звуку і візуальних форм; звуку і кольору; звуку і тактильного відчуття. До однієї із загадкових синестезій, що зустрічаються у музикантів, відноситься так званий «кольоровий слух» або «синопсія» – здатність сприймати різні тони музичного ладу, чи різні лади і тональності як зорові образи у різному кольоровому забарвленні. Таким сприйняттям музичного звучання відрізнялися Микола Римський-Корсаков, Мікалоюс Чюрльоніс, Олів'є Мессіан. Дана особливість сильно вплинула на стиль музичних творів Олександра Скрябіна, який

ввів до партитури свого симфонічного твору «Прометей» партію «Luce» (світло). Вона фіксувала уявлення автора про колір того світлового сьйва, яке має створювати якийсь невідомий пристрій, і яке має доповнювати звучання оркестру.

Великий вплив на персональний стиль можуть справляти логічні, математичні, формально-конструктивні, комбінаторні розумові здібності композиторів. Вони суб'єктивно зумовлюють формування у межах персональних стилів своєрідних технік творчості. Для архітектури цей бік творчості є необхідністю. Інша справа – образотворче мистецтво. У цій галузі мистецтва зустрічаються автори-раціоналісти, винахідники способів творчості, що включають формально-логічні та науково-фізичні розрахунки. Наприклад, німецький художник Пилип Отто Рунге (1777-1810), видатний представник раннього європейського романтизму спеціально вивчав оптику під кутом зору сприйняття і відтворення кольору. Він розробив унікальну раціональну систему живопису, яка заснована на тривимірній сферичній моделі кольорового спектру (*Farbenkugel* – з нім. *куля кольорів*), в якій принципове значення мали три кольори: жовтий, червоний, синій, а також похідні від них – помаранчевий, фіолетовий та зелений. Оригінальні системи раціональної організації кольорової палітри живопису розробляли також Жорж Сера і Василь Кандинський. Дивовижні графічні праці голландця Мауріца Корнеліса Ешера (1898-1972) свідчать про унікальний персональний стиль. В ньому виявляється видатна особистісна здібність майстра до просторових уявлень, віртуозного застосування парадоксів перспективи, принципу симетрії, закономірностей неевклідової геометрії.

Здібності до потужної формально-раціоналізованої організації творчої роботи обумовили формування стилів багатьох композиторів. Йдеться, наприклад, про цілком унікальні персональні стилі Арнольда Шенберга, Антона Веберна, Пауля Хіндеміта, Олів'є Мессіана, Алоїза Хаби, Яніса Ксенакіса, Конлона Ненкерроу, Софія Губайдуліної та ін. Причинний зв'язок таких «раціоналізованих стилів» з індивідуальними логіко-математичними здібностями та особливою прихильністю до раціональних дій не викликає сумнівів. В хореографічному мистецтві подібні властивості виявляють себе значно рідше. Втім, раціональні розрахунки, побудовані на знаннях фізики і фізіології, обумовили формування персонального принципу аналізу (так звана «кінетографія») і стилю постановки танців Рудольфа фон Лабана.

Зрозуміло, що кожен художник має своє неповторне поєднання загальних і спеціальних здібностей. Одні здібності у кожному індивідуальному варіанті можуть бути представлені яскраво, а інші – виражені слабо. Одні можуть домінувати у цьому поєднанні, а інші, можливо, є пригніченими. Якщо мистецька діяльність людини є успішною, то це свідчить про те, що його здібності є добре збалансованими. У комплексі творчого потенціалу недоліки одних здібностей особистості компенсуються досконалістю інших. Відомо, наприклад, що великий Людвіг ван Бетховен не мав легкої та швидкої мелодійної фантазії (наприклад такої, яка була притаманна Вольфгангу Моцарту). Часом він довго й напружено шукав,

варіював та шліфував мелодійний контур своїх тем. Але це зовсім не позначилося негативно на його персональному стилі: твори Бетховена рясніють прекрасними та неповторними мелодіями.

Незбалансоване співвідношення здібностей може виявитися навіть у стилях видатних композиторів. Наприклад, персональні стилі Гектора Берліоза, Габріеля Форе, Макса Регера, Бориса Лятошинського характеризуються яскравою індивідуалізованою палітрою гармонійних, тембральних і фактурних засобів виразності, однак не відрізняються оригінальною мелодикою. Буває і навпаки: у творах Семена Гулака-Артемовського, Германа Цумпе, Франческо Паоло Тості, Дмитра Тьомкіна, як і в опусах багатьох інших композиторів-піснярів різних часів та народів, привабливий, квітучий мелос часто поєднується з тривіальною гармонією і фактурою.

У персональних художніх стилях виявляються не тільки здібності, навички і вміння, але також мотиви, установки, інтереси творчої діяльності, тобто в цілому – тенденції особистості. Тому доцільно спеціально розглянути деякі особистісні тенденції, які є чинниками персональних стилів. Найбільш глибокий вплив на стиль має мотиваційна сфера і система цінностей особистості. Так, скажімо, музично-творча діяльність має дуже широкий спектр мотивів та орієнтовних цінностей. Чинниками музичної творчості можуть бути: естетичні та комунікативні потреби, вольові прагнення до наслідування, гри, емоційно-експресивних дій. Свій вплив на творчість можуть мати честолюбство, бажання похвали та слави, підвищений еротизм, користолобство, прагнення нагороди, інтерес до операцій зі звуковим матеріалом чи іншими сторонами форми. Звичайно, не всі ці спонукання проявляються у стилі. Іноді, все ж таки, можна простежити їх опосередкований зв'язок з якостями образно-виразних засобів.

Скажімо, яскраво виражена естетична потреба, що глибоко властива особистості художника, надає стилю якість закінченості, чіткості, привабливості всіх елементів та структур художньої форми. У формі та образному ладі автор уникає проявів надмірності, перебільшення, дисгармонії, диспропорції, неврівноваженості. В образотворчому мистецтві подібною якістю відрізняються персональні стилі Андрія Рубльова, Сандро Ботічеллі, Рафаеля Санті, Антоніо Канови, Жана Енгра, Карла Брюллова, Альфреда Сіслея. У їхніх творах все гармонійно, пропорційно, красиво. У музиці найкращим прикладом такого роду є персональний стиль Вольфганга Амадея Моцарта. Кожен такт його музики, незалежно від образного змісту музичного висловлення, викликає почуття естетичної насолоди, захоплює красою форми. Аналогічною якістю відрізняються з цього погляду персональні стилі Іоганна Себастьяна Баха, Антоніо Вівальді, Фелікса Мендельсона, Фредерика Шопена, Йоганнеса Брамса, Даріуса Мійо.

Якщо ж провідним художнім мотивом творчості є прагнення до образної експресії, то естетична привабливість форми (а отже симетрія, рівноваженість, пропорційність композиції) може стати далеко не найпомітнішою, іноді навіть пригніченою рисою персонального стилю. Таку тенденцію можна прослідкувати у живописних та скульптурних

стилях Феофана Грека, Ієроніма Босха, Ель Греко, Франсіско Гойї, Огюста Родена, Вінсента Ван-Гога, Оскара Кокошки, Макса Бекмана, Пабло Пікассо, Генрі Мура та ін. Подібну ж доміную стилію, що є наслідком експресивного спрямування творчого імпульсу, ми знаходимо в творах Карло Джезуальдо, Бели Бартока, Сергія Прокоф'єва, Арнольда Шенберга, Альбана Берга, Чарльза Айвза, Дмитра Шостаковича, Бориса Лятошинського, Вітольда Лютославського та ін.

У мистецтві танцю також можна спостерігати два, спрощено кажучи, полярні прагнення митців: до естетичної гармонії і до підвищеної експресії. Зразком першого вектору може бути персональний стиль балетних постанов Маїруса Петіпа, в яких часто увага фокусується на мало мотивованих з погляду психології, логіки, сюжету, але красивих діях танцівників. Зразок другого напрямку – оригінальний хореографічний стиль Айседори Дункан, в якому вимоги естетики тіла і руху інколи поступаються прагненню танцівниці досягти оригінального ефекту і сильного впливу на почуття глядачів.

Фактором, що визначає якість персонального стилю, може стати будь-яка психологічна властивість автора, а також поєднання різних властивостей, яке позначається як характер особистості. Психологи часто вдаються до типологічного аналізу особистості, оперуючи категоріями: а) темпераменту; б) спрямованості мислення (коли розрізняють аналітичний та синтетичний типи менталітету); в) комунікативної схильності (екстраверсія чи інтроверсія); г) акцентованої поведінки (демонстративність, педантизм, збудливість тощо) і багатьма іншими. Подібні типології особистості можуть бути відправними пунктами та орієнтирами для аналізу та систематики персональних художніх стилів. Наприклад, у вивченні індивідуально-типологічних властивостей стилю можна спертися на випробувану століттями та солідно вивчену типологію темпераментів.

Зауважимо, що пояснювальна сила класифікації стилів за темпераменту особистості обмежена двома обставинами. По-перше, серед професійних авторів та виконавців, які досягли висот мистецтва, переважає класичний тип сангвініка. Люди цього темпераменту характеризуються сильними, врівноваженими і рухливими нервовими процесами. Відомо, що успіхів у творчості можуть часто досягати і меланхоліки. Хоча вони мають слабку, невірноважену і часто інертну нервову систему, вони компенсують цей недолік високою сенсорною чутливістю та емоційною динамічністю. Холерики, як і сангвініки, мають рухливі та сильні реакції. Але їм, все ж таки, не дуже вдається результативна творча діяльність, що вимагає високої внутрішньої дисципліни, стійкої уваги, зосередженості. Темперамент флегматика становить серйозну перешкоду творчості. Цьому заважає властива флегматикам інертність психологічних процесів, мала рухливість уяви.

По-друге, уроджений темперамент дійсно багато в чому визначає характер особистості. Але, крім вродженого психофізичного темпераменту, є ще, так би мовити, артистичний темперамент. Останній складається в умовах онтогенезу особистості під впливом сприйнятих культурних моделей поведінки, суспільних настроїв та очікувань. Артистичний темпе-

рамент ніби надбудується над природним типом нервової конституції людини, і складним чином із ним взаємодіє. Прикладами яскравого артистичного темпераменту можуть послужити художні прояви представників ранньої романтичної епохи, коли прогресивні молоді художники прагнули не тільки здаватися, але й бути меланхолійно чутливим, нервовим, стихійно-поривчастими у душі особистості юного Вертера (героя твору Йоганна Гете). Тобто, подібний сприйнятий зовні, з літератури та мистецтва характер дозволяв їм відчувати себе сучасною людиною. Це, звичайно, мало вплив на персональні стилі творчості.

Отже, зауваження про темпераментну основу того чи іншого персонального стилю потребують великої обережності. Напевно, у більшості випадків буде правильним говорити про відбиття в персональному стилі, що склався на основі сангвіністичного базису, властивостей будь-якого іншого темпераменту (скажімо, меланхолійного у Франца Шуберта, Фредерика Шопена, Петра Чайковського, або холеричного у Георга Генделя, Людвіга ван Бетховена, Мілія Балакірєва).

Можливість більш повного визначення особистісно-типологічної природи персонального стилю дає звернення до параметрів характеру людини. Характер – ще більш складна в порівнянні з темпераментом якість особистості. Вона описується великим набором ознак. Так, наприклад, характер особистості Сергія Прокоф'єва, і опосередковано – характер його персонального стилю можна описати за допомогою комплексу ознак, упорядкованих у загальновідомій системі критеріїв американського психолога Г. Айзенка. З цієї точки зору можна висловити думку, що персональний стиль Прокоф'єва є екстравертивним, тобто товариським, відкритим, живим, ініціативним.

Для максимально достовірної думки про природу персонального стилю доцільно поєднати всі можливі аналітичні характеристики особистості. Особливо слід взяти до уваги: 1) провідну потребу, мотивацію творчості; 2) інтерес до певних явищ та предметів світу (космос, суспільство, людина...); 3) емоційне забарвлення світовідчуття (позитивне, негативне, нейтральне); 4) сенситивність, гостроту чуттєвого сприйняття; 5) співвідношення свідомого та несвідомого, раціонального та ірраціонального у творчості.

Завершуючи розгляд персонального стилю, позначимо ще одну закономірність, важливу для його теоретичного вивчення. Достатньо коректні висновки про персональний стиль одного майстра можна отримати шляхом порівняння його творів з творами кількох інших авторів. При цьому автори та твори, які порівнюються, мають належати одному історичному періоду, одній етнічній культурі, а також одній жанровій сфері. За таких умов здійсненне порівняння дозволить виявити основні подібності та відмінності персональних стилів і встановити причини формування персонального стилю, пов'язані з суб'єктивним досвідом, ціннісними орієнтаціями, темпераментом, характером та іншими сторонами особистості художника.

Тому мало продуктивно, наприклад, зіставлення персональних стилів Іоанна Кукузеля та П'єра Шаффера, оскільки вони належать дуже далеким один від одного етносам історичним епохам і жанровим сферам. Кукузель – болгарин, який жив у Візантії у 12-13 століттях, успадковував та розвивав східно-християнську традицію богослужбового хорового співу. П. Шаффер – француз, представник авангардизму другої половини 20 століття, створював радикально новаторські твори у новій жанровій області «конкретної» музики. Якщо перед вченим стоїть завдання вивчення персонального стилю Кукузеля, то твори цього майстра треба зіставити з артефактами церковної музики зрілого середньовіччя, що були створені в Східній Європі. А виявлення властивостей стилю Шаффера може бути успішним при порівнянні його творів з композиціями П'єра Анрі, Яніса Ксенакіса, Рея Буттіджега, Джона Освальда та інших представників течії «конкретної музики».

3.3. Етнічні стилі

Етнічний художній стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиначного артефакту мистецтва або множини артефактів, який обумовлений єдністю та типовими властивостями етнічного середовища, в якому з'являються артефакти мистецтва.

Іншими словами можна сказати і так: типові властивості форми та змісту деякого твору чи деякої множини творів, які відносять до певного етнічного художнього стилю обумовлені належністю їх автора (або авторів) до певного етносу.

Етнос в даному випадку розуміється як загальне поняття. Воно може бути більш конкретно представлено за допомогою інших понять, які відбивають різні за масштабом та якістю класи людей. Йдеться, зокрема, про поняття нації, національності, народності, племені. Кожна подібна спільність може розглядатися як колективна особистість. Подібно до індивідуальної особистості, кожен етнос має свої типові психологічні властивості: темперамент, характер, здібності, життєвий досвід, мотивацію поведінки на «історичній арені», екологічний менталітет, духовні ідеали та ін. Якщо оригінальні властивості етносу проявляються яскраво, вони стають відмінною ознакою, прикметою характеру даного етносу. Наприклад, підвищена комунікабельність, легка збудливість, швидка емоційна мова, що супроводжується рясною жестикуляцією – характерні риси жителів південних областей Італії та Франції. На відміну від цієї етнічної групи, представникам Скандинавії – норвежцям, шведам, фінам – звичайно властивий спокійний, незворушний, як кажуть – «стриманий нордичний» характер, помірна швидкість мовлення, повільність і скупість жестикуляції. На жаль, кореляція між етнічним характером і властивостями артефактів мистецтва не є такою очевидною, як хотілося би теоретикам. Принаймні,

вона поки що строго не доведена наукою. А за простою емпіричною оцінкою, така кореляція мало помітна при порівнянні художніх творів професійних митців, які репрезентують зазначені національні характери (наприклад – при зіставленні музичних творів Джузеппе Верді та Едварда Грига, Отторіно Респігі та Яна Сібеліуса, Луїджі Даллапиккола і Аллана Петтерссона національні відмінності не проступають з очевидністю. Їх потрібно досліджувати і доводити).

Все ж таки, зв'язок між мистецьким стилем і характером етносів існує. І його важко не помітити. Цей зв'язок чудово описав Микола Гоголь у «Петербурзьких записках»: «Погляньте на народні танці, які є в різних кутах світу: іспанець танцює не так, як швейцарець, шотландець не так, як теньєрівський німець, росіянин не так, як француз, як азіат. ... Північний руський не так танцює, як малоросіянин, як слов'янин південний, як поляк, як фін: у одного танець є таким, що розмовляє, у іншого він нечутливий, у одного шалений, розгульний, у іншого спокійний; в одного напружений, важкий, в іншого легкий, повітряний... Звідки народилася така різноманітність танців? Вона народилася з характеру народу, його життя та способу занять. Народ, що провів гордовите і бойове життя, виражає ту ж гордість у своєму танці; у народу безтурботного і вільного та ж безмежна воля і поетичне самозабуття відбиваються в танцях; народ клімату полум'яного залишив у своєму національному танці ту саму насолоду, пристрасть і ревності».

Письменник торкається у своєму висловленні одної з центральних проблем сучасної етнології та культурології. Дійсно, звідки виникає і як



складається єдиний психічний характер народності чи нації? Мистецтвознавство не зосталося байдужим до цієї проблеми. У відомій праці французького філософа Іпполіта Тена «Філософія мистецтва» була здійснена спроба визначити причини своєрідності тих чи інших національних художніх шкіл, стильових течій (зокрема, італійського живопису періоду Відродження, голландського живопису 17-18 століть). До таких причин Тен відніс клімат і ландшафт країни, рід заняття більшості населення (типові виробництва, ремесла), рівень грамотності народу, події політичної історії, типову емоційність представників цього етносу. Багато чого, про що впевнено говорив Тен, сьогодні викликає сумнів. Разом з тим, головна теза його концепції видається правильною: комплекс загальних психічних властивостей етносу дійсно обумовлений природним середовищем його проживання та його історичною долею. У свою чергу, ці особливості характеру етносу зумовлюють своєрідність та стійкість засобів художнього вираження, властиві тією чи іншою мірою кожному суб'єкту даного суспільного організму.

Подібно до особистостей, етноси нашої планети мають як загальні духовно-психічні властивості, так і особливі, унікальні риси. Різні етнічні художні стилі також характеризуються як подібністю, так і більш менш яскраво вираженою індивідуальністю. У Європі є нації, які в музиці і танцювальному мистецтві не створили самобутніх, помітно оригінальних художніх стилів. Такими є, на наш суб'єктивний погляд, швейцарці, бельгійці, датчани, словаки. Поряд з ними на континенті мешкають нації, які більш виразно виділяються у цьому відношенні. Наприклад: не важко розрізнити музичні і танцювальні стилі, притаманні ірландцям, іспанцям, угорцям, болгарам, румунам, грекам.

Людство складається з етносів різного масштабу. Серед них виділяються величиною так звані супер-етноси, які складаються з національностей, народностей і племен. Згідно з таким уявленням, етнічні художні стилі також можна мислити як різні за масштабом множини. Є підстави говорити, наприклад, про китайський, індокитайський, слов'янський, романський стилі у мистецтві. У межах кожного з них можна виділити менші цілісності. Скажімо, слов'янський етнос репрезентований українським, польським, чеським, словацьким та іншими національними стилями. Кожний з них також не є абсолютно однорідним. Скажімо, український художній стиль, представлений музичним і танцювальним фольклором, у свою чергу має розгалуження, зумовлене наявністю різних етнічних груп українців – гуцулів, бойків, лемків, поліщуків, литвинів та ін.

Зауважимо, що найбільшою характерністю, здатністю до виділення та ідентифікації відрізняються стилі невеликих у масштабному відношенні етнічних єдностей, які визначаються як народність. Щодо найбільш масштабних етнічних єдностей (супер-етносів), до яких належать, наприклад, китайці, то у колективній свідомості інших народів вони репрезентовані найбільш характерними і широко розповсюдженими стилями домінуючої етнічної групи. Загальний китайський художній стиль звичайно репрезентує стиль народності *хань*, який утворює найбільшу популяцію в державі.

Зупинимося на деяких проблемах вивчення етнічного стилю. Перша проблема полягає в тому, що етнічний стиль важко виявляється в тих видах мистецтва, виразні засоби яких обумовлені принципом наслідування видимих форм навколишнього світу, а саме: у графіці, живописі, скульптурі. Тому, коли говорять про національний стиль, наприклад, французького живопису, мають на увазі конкретну низку персональних, історичних і жанрових стилів, представлених у культурі Франції. Тобто, французький стиль живопису – це вираз, що відбиває не стільки уявлення про типові властивості форм і смислів художніх творів, скільки абстрактне поняття про умовно окреслену множину художніх явищ. У мистецтвах, які не так безпосередньо втілюють принцип мімезису (тобто принципу відбиття форм реальних предметів і процесів) – в архітектурі, музиці, танці – етнічна своєрідність творів виражається більш різко.

Друга проблема є в тому, що будь-який етнічний стиль не є чимось раз і назавжди заданим. Адже й самі етноси не є такими. По-перше, вони рухливі у просторовому значенні слова: іноді етнос різко змінює своє

довкілля, а потім і сам змінюється у якихось властивостях. По-друге, етноси – це мінливі «організми». У якийсь історичний момент етнос кристалізується, розвивається, досягає розквіту і рано чи пізно зникає, розчиняючись у постійно рухливому етнічному середовищі всього людства. Отже теоретично, етнічний стиль – це історично релятивна категорія. Тому, при згадці про етнічний стиль ми маємо на увазі не один, а декілька історично обумовлених етнічних художніх стилів. Наприклад, для мистецтва Німеччини доцільно розрізняти етнічні стилі германських племен (до 4 в н. е.), німецьких християнських держав (5 – 18 ст. н. е.) і сучасної німецької нації (18 – 20 ст.). Ймовірно, всі історичні метаморфози етносу можна простежити за змінами властивостей етнічного художнього стилю.

Третя проблема виявлення і аналізу етнічного стилю полягає у тому, що етнос є багатошаровою цілісністю. Він репрезентований різними групами, верствами, класами суспільства. У традиційних культурах Азії (Індія, Китай, Японія, Корея, Іран, Афганістан та ін.), у примітивних культурах Африки, Океанії, Латинської Америки класова структура суспільства мало впливає на стан етнічного стилю. Останній видається досить однорідним і властивим усьому суспільству загалом. Іншу картину ми спостерігаємо у Європі. Більшість етносів цього континенту представлені кількома культурними верствами. Як мінімум, є підстави диференціювати етнічну культуру селян та культуру городян. Їхні відмінності можуть досягати високого ступеня, навіть своєрідного антагонізму, хоча міська етнічна культура завжди генетично пов'язані з більш древньою селянською культурою.

Чіткий приклад двох етнічних стилів ми знаходимо у музичній культурі Угорщини. У 19 столітті австрійці, а потім і європейці насолоджували слух музикою в оригінальному угорському стилі, який став відомим під назвою *вербункош*. Це слово походить від найменування жанру рекрутських (вербувальних) пісень танцювального характеру. Поява та поширення фольклорного стилю *вербункош* була справою угорських ромів. Головними популяризаторами цієї специфічної угорської музики в Європі були професійні музиканти-виконавці та композитори – Янош Біхарі, Ференц Еркель і, особливо, Ференц Ліст. Останній наситив мелодіями та ритмами в стилі *вербункош* свої рапсодії, поеми, етюди та інші твори. Через деякий час (приблизно через півстоліття) європейці познайомилися з новою, причому зовсім іншою угорською музикою. То був стиль стародавньої селянської пісні, який сягав коріннями до фольклору древніх угрів. Першопрохідниками та пропагандистами цього етнічного стилю були Бела Барток та Золтан Кодаї.

Аналогічна ситуація склалася і в культурах східних слов'ян. Так, українська лірична пісня у ХУІІІ столітті і на початку ХІХ століття була надзвичайно поширена у всьому великому східно-слов'янському ареалі (В Литві, Польщі, Білорусії, Росії). Вона представляла народну музику міського населення. У цей час, сільське музикування (календарно-обрядовий, сімейно-родовий, епічний фольклор) мало дещо інший стильовий образ, який не був широко відомим музикантам-професіоналам і аматорам. Лише у 20 столітті українські композитори (Микола Леонтович, Борис

Лятошинський, Леонід Грабовський, Леся Дичко, Ігор Шамо, Володимир Губа, Євген Станкович та ін.) виявили та творчо освоїли пласти найстарішого селянського музичного мистецтва. Отже, національний фольклор одного народу може бути представлений кількома стильовими системами.

Четверта серйозна проблема виявлення єдиного етнічного стилю полягає в тому, що він є досить строкатим явищем. Причина цієї строкатості – жанрова структура художньої практики. Чим різноманітніша ця практика, чим багатша система жанрів, тим важче уявити, зрозуміти, ідентифікувати єдиний етнічний стиль. Так, наприклад, складне завдання з виявлення стійких особливостей українського етнічного стилю становить надзвичайно розгалужена система жанрів національного фольклору, церковної та світської музики. У зв'язку з цим, судження про належність якогось твору національному українському стилю буде найбільш достовірними, коли цей твір виявляє формальні та змістовні властивості одного з українських фольклорно-жанрових стилів (колядки, веснянки, думи), або одного з національно характерних стилів церковної музики (канту, псалма, духовного вірша).

Залишається тепер осмислити взаємовідношення між персональним і етнічним художніми стилями. Вони також є непростими. Їхній повний збіг можливий лише в тому випадку, якщо уявлення про індивідуально-типові властивості етнічного мистецтва обмежено творчістю одного артиста. Якби, наприклад, про українську музику можна було б судити лише орієнтуючись на зразками дум у виконанні Остапа Вересая, то уявлення про українській національний стиль було би вичерпано стильовою манерою цього славетного кобзаря. Однак національне мистецтво, зокрема, українська музика звичайно представлено багатьма персональними стилями. Причому далеко не всі твори професійної композиторської музики мають ясно виражений національний характер. Скажімо, одні з перших українські композиторів-професіоналів європейського типу – Дмитро Бортнянський і Максим Березовський створювали музику, яка майже зовсім була позбавлена національних рис. Більш помітний зв'язок з національною музичною традицією виявляє персональний стиль Артемія Веделя. Значно більшу міру спорідненості з стилями національного фольклору мають твори Миколи Лисенка. Але не усі. При всьому його величезному пієтеті до рідного фольклору, у низці творів фортепіанної, камерної та симфонічної музики, навіть в тих, де використовуються тематичний матеріал, сприйнятий від народної музики, Лисенко значно відступає від стильових норм національного фольклору.

Цікавим явищем в європейській культурі є стильова течія «орієнталізму» (від orient – схід), яка полягала у використанні стилізованих (про стилізацію буде йти мова далі) елементів етнічних стилів азійських народів – арабів, іранців, індусів, китайців, японців тощо. Прикладами орієнталізму можуть бути стилізації турецької музики в зінгшпілі Вольфганга Моцарта «Викрадення з сералю» або в комічній опері Семена Гулака-Артемівського «Запорожці за Дунаєм»; стилізації арабської музики в операх «Самсон і Даліла» Каміля Сен-Санса, «Руслан і Людмила» Михайла Глінки; імітації

китайською стилю в операх «Дитя і чудеса» Моріса Равеля, «Соловейко» Ігоря Стравинського. В ХХ столітті європейці охоче стилізували музику джазу (прелюдія «Менестрелі» Клода Дебюссі, опера Ернста Кшенека «Джонні на грає») та народів Латинської Америки (Сюїта «Скарамуш» Даріюса Мійо, фортепіанний концерт Франсіса Пуленка).

3.4. Історичні стилі

Історичний стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиничного артефакту мистецтва або множини артефактів, який обумовлений стійкими особливостями духовного стану суспільства на певному історичному етапі його розвитку.

Саме історичне розуміння стилю було початковим у становленні даного мистецтвознавчого поняття. Як відомо, таке уявлення про стиль було перейняте німецьким істориком мистецтва Йоганном Вінкельманом з філології та літературознавства. Разом з тим, характерна для кожної історичної епохи спільність засобів та прийомів творчості у різних видах мистецтва завжди була помітною для дослідників мистецтва. Це виявлялося, наприклад, в уявленнях самих художників, які розрізняли мистецтво «давнє», «старе», що належить минулому, і мистецтво «нове», «сучасне». Зберіглося, наприклад, свідчення про давньогрецького кіфариста-віртуоза Тимофія з міста Мілет (І ст. до н.е.), який гордо заявляв: «Я не співаю застарілого, бо нове є набагато кращим». Очевидно, що тут йдеться саме про музично-стильову якість виконавського репертуару майстра Тимофія.

Митців, які подібні згаданому елліну і постійно схиляються до новацій, завжди не багато. Більшість митців звичайно спрямовані у своїй діяльності до протилежного полюсу, тобто до відтворення традиційних зразків форми за допомогою перевірених методів творчості. Однак, мистецтво живе і розвивається саме за рахунок спроб окремих індивідів до створення нових смислів, винаходження нових засобів виразності. Художник-новатор часто оточений прихильниками, які розділяють його прагнення до оновлення форм і смислів мистецтва. Їх зазвичай мало. Противників новацій завжди буває набагато більше. Їх обзивають консерваторами, ретроградами та іншими образливими іменами.

Якщо судити неупереджено, потрібно визнати, що обидві тенденції однаково необхідні для повноцінного функціонування мистецтва: вони зумовлюють життєздатність та розвиток художніх стилів. Сьогодні, як і в минулі історичні епохи, в уявленні переважної маси людей мистецтво розділене в стильовому відношенні на «старе» («класичне») та «нове» («сучасне»). Одні стилі кваліфікуються як старі (наприклад, готика, бароко, сентименталізм), інші – як нові, сучасні (модерн, контемп, гіперреалізм, сонористика). Втім, очевидно, що під методологічним кутом зору всі стилі – як «старі», так і «нові» – є історичними стилями.

Характеризуючи історичні стилі, теоретики і практики мистецтва оперують поняттями про *напря́м* і *течія*. Значення цих термінів є дуже

розпливчастими. Різниця між ними може полягати в наступному: якщо стиль виявляє себе у великій масі творів основних видів мистецтва, його називають *художнім напрямом*. А якщо стиль розповсюджується тільки на один чи декілька видів мистецтва, його характеризують як *художню течію*. Деякі, навпаки, вважають течію більш масштабним стильовим явищем. На жаль, немає ясного загальноприйнятого способу визначення того, який історичний стиль слід називати течією, а який – напрямом. Це питання вирішується завжди приблизно, з урахуванням традиції, що стихійно склалася в мистецтвознавстві, а також актуальної наукової кон'юнктури.

У дослідженнях історичних стилів важливо взяти до уваги, що суспільство ніколи не буває настільки однотайним і однорідним у духовному сенсі, що може бути репрезентовано якимось одним стилем. Як правило, воно буває складно влаштованим та суперечливим за своїми духовними якостями і тенденціями. Правилком слід вважати наявність у один і той самий історичний період кількох стилів, що відбивають духовний стан різних соціальних верств. Якщо ж історики мистецтва говорять про якийсь єдиний напрям, до якого причетні всі класи та групи суспільства, таку ситуацію в мистецькій практиці слід вважати винятковою чи умовно однорідною. Враження, що якийсь історичний етап у розвитку певного соціуму характеризується стильовою єдністю, зазвичай виникає внаслідок нестачі інформації, а також навмисного чи неусвідомленого прагнення до спрощення проблеми.

Якими є причини появи історичних напрямів і течій?

Підставою кожного історичного стилю є спільність психічного стану та менталітету суспільства на певний період його розвитку. Під впливом комплексу обставин суспільного буття у людей кожної епохи формуються споріднені духовні якості, як наприклад: подібні уявлення про світ, ідеї про життя та смерть, установки сприйняття природних явищ і людських вчинків, песимістичний чи оптимістичний характер світовідчуття тощо. Ці якості з часом змінюються, і тому вони можуть виступати відмінними рисами свідомості суспільства на різних етапах його історичного розвитку.

Не так важко, наприклад, побачити суттєві відмінності у духовному стані західноєвропейської спільноти народів у різні історичні епохи, скажімо, за часів раннього Середньовіччя, Відродження, Просвітництва, початку ХХ століття тощо. Важче підтвердити це враження теоретичними аргументами. Які саме властивості світосприйняття і менталітету змінювалися і за яких причин; які якості свідомості залишалися незмінними? Таки питання складають центральну проблему вивчення історичних стилів у мистецтві.

Найкращі уми людства намагалися відкрити об'єктивні закони прискорення та уповільнення історичного руху, фактори еволюції та якісних стрибків у процесі розвитку людського суспільства. Однак наука поки що не в змозі встановити переконливі часові межі фаз соціального процесу (епох, революцій, інволюцій, стагнації, деградації). Із цим пов'язані й проблеми мистецтвознавства. Наприклад, немає надійного способу встановити кінцеве число історичних стилів навіть у межах такої невеликої та

добре вивченої «ділянки» культурної історії Європи, як доба Просвітництва. Тому всі відомі мистецтвознавству історичні стилі – це лише більш менш обґрунтовані припущення. Їх хронологічні, географічні, етнічні межі розмиті. Їхня черговість лише приблизно відображає дійсні властивості нескінченно складного процесу історичного розвитку мистецтва.

Найвіддаленіші від нас часи здаються сьогодні більш однорідними у ментально-психічному плані. Також у наших сучасників є враження, що існування художніх стилів у давнину було досить тривалим. Наприклад, майже десять століть історії Стародавнього Єгипту у часи правління фараонів X – XX династій представляються нам однією епохою, позбавленою якісних змін. Тонкі відмінності художнього стилю всередині даної епохи можуть розрізнити лише найдосвідченіші фахівці. Близькі до нас часи усвідомлюються інакше. В них набагато легше констатувати якісні зміни у психологічному стані суспільства, в умонастрої людей, у стильовому змісті мистецтва.

Загальноприйняте сьогодні в довідковій та навчальній літературі уявлення про розвиток європейського мистецтва, починаючи з УІІ ст. (з часів імперії Карла Великого) і до кінця ХІХ століття, відображається простою і зручною схемою. Згідно з даною схемою, в європейському мистецтві цього періоду виникали і «витискували» один одного з постійно зростаючою швидкістю так звані «великі стилі» (або інакше напрямки чи течії): «каролінгський ренесанс», «романський стиль», «готика», «ренесанс», «бароко», «класицизм», «ампір», «романтизм», «реалізм», «історизм», «модерн». Цей рядок є приблизним як за кількістю включених до нього напрямків, так і за їх позицією. Хтось з істориків поміняє місцями «бароко» і «класицизм», або «історизм» і «модерн». Хтось може викреслити з даного рядку «ампір», вважаючи його не «великим», а «малим» стилем. Хтось буде вважати за необхідне включити до низки головних напрямків чи течій «маньєризм», «академізм», «рококо», «імпресіонізм», «символізм», «натуралізм» та інші стилі європейського мистецтва. Окрім того, робоча схема історії стилів буде істотно залежати від того, хто її пропонує: історик культури, філолог, музикознавець, хореограф або інший фахівець.

Після так званого періоду «декадансу» (рубіж ХІХ і ХХ віків) хід розвитку художньої практики в Європі вже погано піддається хронологічному упорядкуванню. При цьому моменти утворення та зникнення декількох «великих стилів» (футуризму, соцреалізму, експресіонізму) ще вдається переконливо пояснити якісними змінами в суспільному житті континенту, зокрема – світовими вінами та революціями. Але в цілому причинно-наслідкові зв'язки і взаємні впливи стильових течій, їх зміст і обсяг (якщо судити про них як про логічні класи), їх координація і субординація досі чітко не охарактеризовані, і не зведені до єдиної картини, або хоча би простої схеми. Велику перешкоду для створення такої схеми історичних стилів складає поширеність в спеціальній літературі багатозначних виразів «модернізм», «авангардизм» і «постмодернізм».

Можна помітити, що з початку ХХ століття зміни стилів відбуваються частіше, ніж до цього періоду, а саме, з періодичністю приблизно 15-20

років. На цьому, звичайно, трудно наполягати. Можливо, це лише враження дослідників, обумовлене різними часовими відстанями між сьогоденням і минулими історичними явищами. Більш впевнено можна судити про недавні часи: наприкінці минулого століття, особливо у масовому мистецтві, де жорстко діють закономірності ринку та промислового виробництва, зміни стилів відбуваються кожні 7-10 років. Подібна періодичність стильового оновлення простежується, наприклад, у сфері рок- і поп-музики у післявоєнний період, починаючи вже з 50-х років минулого століття.

Тепер звернемо увагу на той факт, що суспільство на будь-якому етапі людської історії виявляє неоднорідність (ми вже торкалися цього аспекту теорії стилю, коли розмірковували про багатшаровість етнічного стилю). У суспільстві обов'язково існують деякі соціальні групи, великі та малі множини людей, а саме: класи, касти, релігійні конфесії, політичні партії, професійні спілки, гендерні та вікові групи тощо. Ці соціальні єдності теж мають певні духовні якості і виступають колективними суб'єктами історії. Вони можуть характеризуватись певним стилем життєвої поведінки, стилем мислення, стилем мистецтва. Прикладами подібних соціально-диференційованих історичних стилів можуть бути: стиль західноєвропейської музично-поетичної творчості мандрівних лицарів (трубадурів, труверів, мінезингерів); релігійно-конфесійний стиль протестантського хоралу 16-17 століть; стиль *бідермайєр*, що відбиває умонастрій, моральні та естетичні ідеали міщанського населення німецько-австрійської провінції у другій чверті XIX століття. Іноді навіть відносно нечисленні соціальні групи характеризуються своїм художнім стилем. Так, скажімо, в колишньому СРСР існували стилі «піонерської пісні» та «зłodійського шансону». Останній, хоч як це сумно, процвітає на пострадянському просторі в масово-популярній музиці наших днів.

Вочевидь, що при всій соціальній розгалуженості, є, так би мовити, всеосяжні історичні стилі, що характеризують епоху загалом. Вони органічно пов'язані з історичними стилями, властивими музичній свідомості певних соціальних груп. Проте їхній зв'язок неоднозначний. Коли ми говоримо про художній стиль певної епохи, то можемо мати на увазі свого роду сумарну проекцію всіх стилів, що існують на даний період. В цій сумарній проекції спільні риси стилів посилюються, виділяються, а їх відмінності пом'якшуються або стираються зовсім. Може бути й так, що один із соціально-детермінованих стилів виступає в ролі «повноважного представника» своєї історичної епохи. Таким є, скажімо, стиль готики. Його риси виявляються практично у всіх сторонах і видових «зрізах» мистецтва пізнього середньовіччя. Або візьмемо інший приклад: конфесійний за своїм генезисом стиль григоріанської монодії може претендувати на роль того самого художнього стилю, що відображає найзагальніші, найбільш універсальні, стійкі якості художнього мислення культурно освічених представників західноєвропейської цивілізації періоду раннього середньовіччя. Тому мистецтвознавці мають рацію, говорячи про «добу григоріаніки» в історії європейської художньої культури.

Історичні стилі, нагадаємо, завжди мають соціальну детермінованість.

Вони можуть, і часто мають бути конкретизовані як стилі певного соціального походження. Соціальну обумовленість історичних стилів у художній культурі всіляко наголошували представники марксистської естетики. Ми не бачимо у такому підході принципової помилки. Його недоліком була лише абсолютизація конфліктності між різними соціально-стильовими пластами культури, а також прямолінійне партійно-політичне трактування класових стилів. Пам'ятаючи про перебільшення, прийняті в радянській естетиці, ми не рекомендуємо досліднику мистецтва завжди категорично і однозначно вирішувати питання про соціальну генетику, класову «дислокацію», релігійний чи політичний сенс того чи іншого художнього стилю. Таке спрямування теоретичного аналізу є дуже складною справою, бо зв'язки між художнім мисленням, творами мистецтва, соціальним устроєм і суспільно-історичним процесом ніколи не є прямолінійно детермінованими.

Не менш важким і невдячним є метод суджень про історичні стилі, що спирається на інформацію про соціальне походження авторів художніх творів. Деякі «доморошені мистецтвознавці» радянських часів доводили цей підхід до абсурду, коли оголошували, наприклад, Петра Чайковського представником дворянського класу, а його музику – пережитком феодалізму. Звичайно, кожен клас, кожен стан і кожна соціальна група породжують творців-інтелектуалів. Природно і те, що представники певного соціального організму зберігають із ним глибокий духовний зв'язок. Яскравим прикладом може бути мистецька постать Тараса Шевченка. Поет був представником соціального шару інтелігенції, до якого в ті історичні часи рекрутувалися переважно представники освіченого дворянства, в меншій мірі – духовенства. Водночас, поет яскраво виразив у своїх творах властивості колективної художньої свідомості класу селян. Тим пояснюється насиченість його літературного стилю лексикою і словесними зворотами простого народного мовлення, звернення до тем, персонажів, ритміки та інтонацій українських народних пісень. Втім, такі очевидні приклади соціальної «біполярності» є досить рідкісними в мистецтві. Зазвичай творці художніх творів ясно не виявляють приналежності до якогось суспільного класу та його специфічного духовного світу.

Усі соціальні верстви та групи включені у безупинний процес зміни суспільства, в якому з'являються, розквітають, приходять до кризи, в'януть та розчиняються соціальні єдності різних масштабів. У цьому русі трапляються як різкі якісні зміни (революції), так і повільні переродження. Відповідно до устрою суспільства та його розвитку вибудовується структура та відбувається процес зміни історичних стилів.

Так само, як у суспільстві, так і у стильовому устрої нерідко спостерігаються відношення субординація. Прикладом в даному разі може послужити напрямок романтизму, що має глобальне значення. Романтизм і сьогодні зберігає актуальність для усій цивілізації. У романтизмі виділяються течії «реакційного», «прогресивного», «містичного», «пролетарського» романтизму. Ці течії виражають різні вектори соціальної ідеології, типи світовідчуття, цінності та установки духовного життя.

3.5. Жанрові стилі

3.5.1. Поняття жанрового стилю

Жанровий стиль – це комплекс індивідуально-типових властивостей форми та художньо-образного змісту одиначного артефакту мистецтва або множини артефактів, який обумовлений належністю художнього артефакту до певного жанру художньої практики.

Жанр мистецтва – це тип художньо-творчої практики або тип продукту художньої творчості, що природним чином виникає, розвивається, зникає або трансформується в певному культурному середовищі у відповідності до його потреб. Для того, щоб ясніше розуміти поняття жанрового стилю, розглянемо чинники виникнення жанру. Їх три.

Перший чинник – це функціональна подібність артефактів і артеакцій, спільність їх життєвого призначення. Наприклад: жанр ритуальних танців, який існував в культурі кожного народу, виконує завдання магічного впливу на природні явища та соціальні події засобами особливих рухів та музики; жанр колискової пісні, окрім магічної функції, має ще конкретне психологічне завдання – здійснення сутєсного впливу на дитину, сприяння її відходу ко сну. Оскільки художні твори відповідають не тільки конкретним життєвим завданням, але й виконують універсальні функції мистецтва (естетичну, гностичну, комунікативну тощо), жанри мистецтва відрізняються один від одного акцентуацією певних культурних функцій.

Другий чинник виникнення жанру – це кондиціональна подібність (від лат. *condicionalis* – підлеглий умові) художніх артефактів і артеакцій. Йдеться про комплекс необхідних умов, за яких продукти художньої творчості реалізують свої культурні функції. Скажімо, для утворення жанрів має значення місце створення і виконання твору. Наприклад, для жанрів музики, танцю, живопису, театру принципово важливе місце, де відбувається дія або де розміщується художній твір: простір під відкритим небом чи в закритому приміщенні; великій залі чи невеликій кімнаті. Обставини розрізняють жанри паркової і камерної музики, концертного і салонного музикування, монументального живопису і мініатюри. Також для розгалуження жанрів мають значення: тривалість дії; ступінь взаємодії виражальних засобів різних видів мистецтва; умови презентації твору (кількість виконавців і слухачів).

Третій чинник появи жанру мистецтва – семантична (образно-змістовна) подібність творів. Вона природно виникає внаслідок спорідненості функцій та форм художньо-творчої діяльності. Наприклад, піднесене й урочисте звернення до вищих людських, природних чи надприродних сил породжує образно-смісловий тип гімну, оди і дифірамбу. Бажання чорношкірих слуг багатих американських плантаторів потішити своїх хазяїв на свято, і отримати в нагороду шматок випічки викликало до життя і придало комічний характер танцю «кейк-уок» (буквально *cake walk* – це прогулянка за пирогом). Художньо-образна сторона жанру також залежить від умов його створення і використання. Приміром, народні пісні-плачі, які супроводжують обряд поховання, обмежені невеликим колом

образів і емоційних станів: вони зазвичай бувають експресивно-трагічними, гірко-сумними, жалібними. Така семантика зумовлюється функціями і умовами виконання.

Зазначені чинники виникнення та екзистенції художніх жанрів обумовлюють індивідуально-типові властивості форми та змісту художніх творів, що належать до одного генетичного типу, тобто жанровий стиль. Жанровий стиль є чіткою, добре помітною ознакою певного музичного жанру.

Розглянемо генезис жанрового стилю на прикладі музичного жанру маршу. Головною підставою до появи цього жанру виступає, перш за все, життєва функція упорядкування рухів значної маси озброєних людей під час їх пішого пересування за допомогою спеціально підібраних і організованих звуків. Друга ціль – забезпечення підвищеного тону і мотивації моторної та емоційно-вольової активності, сприяння духовній консолідації учасників колективної дії.

Отже функціональними і кондиціональними чинниками маршу як музичного жанру є типова ситуація переміщення маси людей єдиним строем; доцільно впорядкована жестикуляція учасників такого руху; колективне вокальне інтонування за умов відкритого акустичного простору; участь музичних інструментів, що голосно звучать, в першу чергу – шумових ідіофонів і мембранофонів, які створюють необхідний чіткий ритм звучання.

Описані функції та обставини досить суворо диктують виразні засоби та прийоми. Вони також відчутно обмежують змістовно-образний план цієї музики. В образному відношенні марш має бути, перш за все, простим і зрозумілим. Ця музика не передбачає смислового багатства та різноманітності. Маршам не властиве тонке опрацювання змістовних деталей, гра фарб, психологічне нюансування. З погляду емоційного змісту маршова музика може бути цілком позитивного характеру (світла, радісна, натхненна) або може корелювати з негативними переживаннями (смуток, жалю, протесту). Інтенсивність емоційної експресії може змінюватись у межах від сильної до дуже сильної, хоча, як правило, вона не доходить до рівня афекту. Для маршової музики не типовою є слабка експресія. Млявий марш повинен викликати здивування, оскільки він несе у собі протиріччя між музично-виразними засобами та стійкою соціокультурною функцією, типовою формою існування маршів. Зауважимо, що марш, який виступає за звичайні межі жанрового стилю, зовсім не обов'язково є художньо неповноцінним явищем. Навпаки, він може бути дуже виразним. Але ця виразність обов'язково буде розрахована на наявність у слухачів звичайних уявлень про типовість форми та змісту музики, пов'язаної з певними життєвими функціями та обставинами.

Звичайні модуси образного сенсу маршової музики такі: бадьорість, енергійність, рішучість, наполегливість, лють, агресивність, жартівливість, веселість, іронічність, сарказм, трагічний пафос, грізність, траурність, невідворотність. Необхідність “інтонувати” певний тип процесів (ходьба строем) обумовлює такі риси маршового стилю як: правильність, строга

періодичність ритму, регулярність метричного акценту, рівнодольність ритму мелодійної структури, повторність мелодійних оборотів, стійкість відтворення кількох фактурних форм. Умови побутування маршу визначають вибір сонорного матеріалу (гучні інструменти – духові та ударні). Ті самі обставини зумовлюють і вибір фактури (монодія, мелодія з ритмічно зрозумілим акордовим супроводом).

Такий, загалом комплекс змістовних та формальних властивостей маршового стилю. Зрозуміло, у кожного конкретного маршу є власні властивості та відтінки образного змісту. До того ж, ці особливі властивості (характер ладового і тонального оформлення, мелодики, гармонії, інструментування тощо) можуть бути індивідуально-типовими щодо будь-якого персонального, етнічного чи історичного стилю. Не важко розрізнити марші, створені композиторами, які відзначилися яскравими персональними стилями. Наприклад, доцільно порівняти марші з Шостої симфонії Густава Малера (1 частина) та марш Сергія Прокоф'єва з 1 акту опери «Любов до трьох апельсинів». Також ясно відрізнятимуться один від одного марші, які належать різним національним стилям. Щоби впевнитися в цьому варто зіставити героїчний угорський «Ракоці-марш» в симфонічній обробці Ференца Ліста та популярний марш «Алла турка» з фіналу ля-мінорної фортепіанної сонати Моцарта, в якому композитор іронічно імітує стиль воєнно-оркестрової музики турецьких яничарів. Природно, що марші романтичного стильового періоду (Фелікса Мендельсона, Франца Шуберта, Йоганна Штрауса, Едварда Грига, Петра Чайковського) відрізняються за формальними ознаками та типовим образним змістом від маршів ХХ століття (Ігоря Стравінського, Дмитра Шостаковича, Артюра Онеггера).

Жанри можна і найчастіше доцільно розглядати у ракурсі їх видової структури. У нашому випадку можна трактувати марш як родовий клас, в якому розрізняються окремі підкласи: марші фольклорні (весільні), привітально-церемоніальні, марші траурних процесій (похоронні), кавалерійські, циркові тощо. Отже, марші – це дуже великий клас артефактів. У ньому представлені не тільки близькі один одному «родичі», але також і дуже різні, не схожі на вигляд і за змістом «індивіди». І якщо ми примудримося охопити єдиним розумовим поглядом всю множину артефактів, то крізь щільну мережу різних за природою стильових властивостей і прийомів, неповторних інтонаційних рис і смислів конкретних творів мають проступити охарактеризовані вище родові властивості маршу, тобто маршовий стиль.

Звернемо тепер увагу на те, що багато жанрів осмислюються, характеризуються, отримують своє найменування саме з погляду особливостей їх стилю. Таким, наприклад, є жанр *фуги*: у буквальному значенні італійське слово *fugare* означає «втікання», «біг навздогін». Таке найменування образно відповідає формальному прийому імітації – почергового включення голосів поліфонічної фактури. Назва жанру може відображати не тільки формальні властивості, а й типовий образний зміст певного роду музичних творів. Наприклад: жанр *пасторалі* (фр. *pastorale* – пастиший,

сільський) являє собою музичну п'єсу, або пісню чи танцювальну сцену, що створює ідеальні, далекі від реальності образи селян, змальовує їх шляхетні любовні переживання на лоні прекрасної природи. Інші приклади найменувань музичних жанрів, що пов'язані зі стильовою характеристикою: *серенада* (від італійського *serenata* – вечірня пісня), *альба* (*alba* – з провансальського діалекту зоря, ранкова пісня), токато (від італійського *tossare* – *торкатися*) – клавішна п'єса віртуозного характеру, *концерт* (лат. *concerto* – *змагаюсь*). Поширеність способу визначення жанру через характеристику його стилю не важко пояснити: оригінальні типові виразні засоби та образи – це добре помітні ознаки жанрової єдності.

На жаль, стильові імена жанрів погано узгоджуються між собою. Вони виникали природним шляхом у міру накопичення вражень про родові відносини між областями музичної практики та окремими артефактами. Тому неможливо скласти цілісну картину жанрових стилів, спираючись лише на жанрові імена. Цей недолік компенсують теоретичні моделі.

Давньою і водночас актуальною моделлю є жанрово-стильовий поділ музики та інших видів мистецтва на галузі *епосу*, *лірики* і *драми*. Цю класифікацію не можна назвати бездоганною. Вона має безліч недоліків. Позначені множини-класи окреслені по відношенню один до одного не дуже точно, їх межі не завжди зрозумілі. всі вони «перетинаються» один з одним, утворюючи змішані класи (лірико-епічних, лірико-драматичних, епіко-драматичних) Цей ряд є принципово відкритим, і теоретики мистецтва його часто продовжують. Однак в цій класифікації є й свої переваги, одна з яких - широта охоплення образного змісту, притаманного різним жанрам. Окреслені таким чином класи обіймають величезну кількість природних видів мистецтва, поєднують їх за ознаками образно-змістовної подоби.

Інша перевага класифікації – можливість оцінки видів мистецтва, що утворюються при взаємодії різних художніх мов. Причому, зауважимо, дані класи навіть краще виявляють себе у мистецтвах, що взаємодіють зі словом. Більш умовними зазначені класи є у музиці та хореографії. Тому найкраще вдається трактувати з цього погляду музично-сценічні та музично-літературні твори (наприклад: лірико-епічна опера).

Названі класи поділяються далі на підкласи з урахуванням розрізнення відтінків певного образного сенсу. Такий поділ також ґрунтується на почутті та усвідомленні типового змісту у певній галузі мистецтва. Так, наприклад, область лірики поділяють на різновиди «цивільної», «релігійної», «філософської», «інтимної» тощо. Сферу драми поділяють на трагедію та комедію. У свою чергу, у жанрі комедії виділяються видові галузі гумору, сатири, гротеску, іронії. Зрозуміло, і в цих випадках йдеться про приблизну диференціацію образної семантики, хоча остання виглядає все ж таки більш «прецизійною» порівняно з вихідною тріадою «епос-лірика-драма». Загальні змістовні визначники жанрового стилю найчастіше поєднуються з категоріями, що характеризують власне стильові властивості жанрів (наприклад, у поняттях комічна опера, епічна симфонія, сатиричний романс). Загалом, незалежно від того, відбивається типологічний образний зміст певного жанру в його назві, чи ні, він може бути класифікований за

допомогою однієї чи кількох із розглянутих вище категорій.

Тепер спробуємо встановити найбільш глибокі коріння великого і гілчастого «дерева» жанрових стилів на прикладі музичного мистецтва. В цьому ми опираємося на спостереження і думки багатьох дослідників – істориків, культурологів, етномузикологів (Карла Бюхера, Еріха Горнбостеля, Іоанна де Грохео, Володимира Гошовського, Климента Квітки, Гуго Рімана, Сергія Скребкова та ін.). Узагальнюючи різні судження, ми можемо констатувати, що все величезне розмаїття жанрових стилів забезпечується всього декількома фундаментальними типами музичного вираження. Їх кількість – питання дискусійне. Ми вирізняємо 6 типів, які домовимося називати **жанрово-стильовими архетипами** (від давньогрецького слова ἀρχέτυπον – первинний образ, зразок).

Йдеться про шість наступних архетипів:

- звуконаслідувальність,
- декламаційність,
- співучість,
- моторність,
- пластичність,
- сонорність.

Ці архетипи виразних засобів музичного мистецтва склалися на основі різних функцій музики в культурі суспільства, різних форм і обставин музикування, різних матеріально-технічних передумов, тобто – на основі різних жанрів художньої практики. Ідея пояснення всього різноманіття музичних жанрів зверненням до обмеженої кількості першоджерел становить основу широковідомої музично-педагогічної концепції Дмитра Кабалевського. Згідно з думкою композитора, базисом музичної культури слугують три жанри («три кити»): пісня, танець і марш. Вони можуть проявлятися в музиці окремо, або у поєднанні один з одним. Наслідком їх «альянсів» є пісенний танець (або танцювальна пісня), пісенний марш (або маршова пісня), маршовий танець (або танцювальний марш). З теоретичного погляду таке уявлення є недостатньо коректним і надто спрощеним. Втім, саме завдяки граничному спрощенню, розроблена Кабалевським та його послідовниками картина жанрового устрою музичної практики і багатства жанрових стилів отримало використання у початковій музичній освіті.

Розглянемо шість названих вище жанрово-стильових архетипи більш докладно.

3.5.2. Звукоімітація як жанрово-стильовий архетип.

Звуконаслідування або **звукоімітація** явищ навколишнього світу – один найбільш давніх принципів мистецтва в цілому, який в естетиці позначається грецьким словом *мімесис* (μίμησις – відтворення, наслідування). Даний архетип музично-інтонаційної діяльності є найбільш помітним у практиці примітивних культур, у найдавнішому фольклорі малих народів планети. У мистецтві мисливських племен (такими племенами на

зорі нашої історичної ери були слов'яни, германці, кельти та інші етноси-предки сучасних європейських націй) чи не найголовнішим родом музичної практики були пісні-танці магічного значення. Такі синкретичні дії були засновані на принципі наслідування голосів, рухів, типових проявів поведінки тварин. І до наших днів у фольклорі окремих малих народів Сибіру (коряків, ескімосів, евенків, ітельменів), Африки, аборигенів Америки та Австралії збереглися пісні й танці, в яких засоби виразності генетично пов'язані з наслідуванням. В звучанні голосу, в стукоті ритуального барабана чи шаманського бубна, в звуках інших музичних інструментів, а також у рухах виконавців (навіть якщо вони не танцюють, а лише співають чи грають) «віддзеркалюються» удари зброї, зойки поранених тварин, переможні вигуки мисливців, завивання вітру, та багато інших природних явищ, які зрозумілі лише носіям відповідних культурних традицій.

Принцип мімезису високо цінився в культурах античності. Наприклад, у практиці стародавньої Еллади існував жанр, який називався *теретисма*. Слово, що позначало цей жанр було звукоімітаційним (давньогрецьке *τερητίσειν* означало щебетати, цвірінкати як цикада чи ластівка). Артистико-виконавці теретисм виводили голосом чи на інструментах віртуозні трелі, різного виду вібрато, колоратурні пасажі у високому регістрі. Такий жанровий стиль був спричинений прагненням співаків відтворити звучання цикад. Ці істоти особливо шанувалися стародавніми греками. Згідно з міфом, цикади – це колишні люди, які без перерви віддавалися співу, і від втоми загинули. Але боги зглянулися на них, і, подарував нове життя, перетворили на нескінченно співаючих комах. Стиль теретисми довго зберігався у практиці греко-візантійського культурного ареалу, і дожив до пізнього середньовіччя.

Розглянемо інший приклад. Велике враження на учасників Піфійських ігор справив твір в жанрі *ному*. Славнозвісний «Піфійський ном» аргоського авлетиста Сакада був одним з перших відомих історії творів програмної інструментальної музики. «Ця п'єса – пише дослідник давньогрецької музики Євген Герцман – була присвячена зображенню боротьби Аполлона із чудовиськом Піфоном. ... Цей міф часто трактувався як перемога бога Сонця та Весни над Мороком та Зимою. Його і вирішив втілити в музиці Сакад, користуючись лише своїм авлосом. За повідомленням Поллукса, це була п'ятичастна п'єса. Перша її частина називалася «пейра» (πεῖρα – випробування): Аполлон наче «перевіряє, чи підходить місце для боротьби». Друга частина – «катакелевсмос» (κατακέλευσμός – боевий клич), коли бог викликає чудовисько на поєдинок. Потім йшла центральна частина, що називалася «ямбікон» (ιαμβικόν – ямбічне), яка нібито ілюструє хід боротьби, де «імітуються трубні заклики і скрегіт зубів (όδοντισμός – „одонтисмос») дракона». Передостання частина – «спондей» (σπανδείων). Це проголошення перемоги бога. Можливо, назва «спондей», що втілює музичне оформлення богослужінь, вказує на гімн або молитву Аполлону. П'ята частина авлетичного Піфійського нома називалася «катахоревсіс» (καταχόρευσις), де лунала урочиста пісня-танець, що знаменувала радість

Аполлона, який святкував свою перемогу»³⁰.

Принцип звуконаслідування природним звукам займає почесне місце в традиційному мистецтві великих культур Сходу – Китайській, Індійській, Персидській, Арабській та ін. Сьогодні, щоправда, цей тип жанрової стилістики не так повно виражений у музиці європейської традиції, ймовірно в силу того, що потреби людини в імітації дійсності знайшли своє більш послідовне і досконале задоволення в інших видах мистецтва (наприклад у кінематографії).

Зауважимо, що в танцювальному мистецтві принцип мімесису має колосально важливе значення. Це один із найдавніших і досі найбільш актуальних принципів хореографії. Він різноманітно і широко виявляє себе у танцювальному фольклорі всіх народів світу. Наприклад, винятковою точністю, досконалістю відрізняються рухи танцюристів у китайському традиційному танці лева. Цей танець виконується двома танцюристами, які одягли на себе досить умовний казково-фантастичний костюм та стилізовану маску. Однак, незважаючи на очевидну умовність зовнішнього вигляду, у глядача, який спостерігає акробатичні рухи танцюристів, часом виникає ілюзія справжньої живої істоти, яка танцює та грає з іграшковим м'ячиком.

В народному хореографічному мистецтві імітаційні дії учасників колективного танцю часто мають умовно-стилізований характер (наприклад, в українських хороводних танцях можна виділити жести, які походять від імітації якогось селянського трудового процесу – сівби зерна, покосу, жнива тощо). Мімічні жести відіграють важливу роль у мистецтві класичного балету, де вони несуть чи не основне смислове навантаження щодо втілення в життя драматургічного плану твору.

Отже, імітативний архетип є одним з найпотужніших, хоч нерідко і прихованих, багаторазово переосмислених засобів музичної виразності.

3.5.3. Декламація як жанрово-стильовий архетип.

Про *декламаційний* базис музики в літературі говориться багато. Сьогодні навряд чи потрібно когось переконувати в тому, що словесне мовлення є для музики одним із найважливіших джерелом формотворення. Існує цілий спектр жанрових музичних стилів, заснованих на даному архетипі. На одному умовному полюсі даного спектру знаходяться стилі інтонування, які найближче підходять до інтонацій звичайного словесного мовлення, а часом зливаються з ними. На другому полюсі, як можна собі уявити, знаходяться стилі, що характеризуються відносною свободою і самостійністю у відношенні до звукової форми словесного мовлення, хоча і зберігають з нею відчутну кореляцію.

На першому полюсі цього спектра знаходиться *мелодекламація*. Під цим словом розуміють виразне мовлення соліста-актора на фоні інстру-

³⁰ Герцман Е.В. Музыка Древней Греции и Рима. - С.-Петербург: Алетейя, 1995.- 336 с., С. 214-215.

ментального супроводу. Мелодекламація була поширеною у водевілях і оперетах минулого століття. Вона нагадувала манеру перебільшено-виразного читання власних віршів поетами, або розраховану на великій зал експресивну манеру розмови театральних акторів. В музично-театральних і ораторіальних творах іноді використовується прийом *скандування*. Такий тип вокалізації передбачає виразне виголошення складів у найпростішому одноманітному ритмі, що робить даний тип музичного інтонування цілком прив'язаним до ритміки слів. Однак саме ця примітивність і буває доречною, коли великий натовп людей проспівує коротку фразу – політичне гасло або войовничий виклик. Скандування коротких наспівів-гасел квітнуло на стадіонах стародавнього Риму і Візантії, звідки й прийшло до «репертуару» сучасних болільників футболу.

У центрі спектру варіантів проявлення декламаційного архетипу знаходиться *речитація*. Це найстаріший і найпоширеніший принцип інтонування. Він полягає у слідуванні музичної мелодійної лінії за мелодичною інтонацією мовленнєвого процесу. Цей принцип проявляє себе дуже різноманітно. Наприклад, у стародавній Греції була випрацьована така манера вокалізації тексту, коли різниця між декламаційним співом і розмовною інтонацією зникала, і голос актора ніби «ковзав» між двома типами інтонування, то входячи в музичний стрій і метр, то втрачаючи ці атрибутивні прикмети музичної вокалізації. Така манера називалася в Елладі *паракаталогіе*. У ХХ столітті до подібного стилю вокалізації звернулися композитори-експресіоністи «нової віденської школи» – Арнольд Шенберг і Альбан Берг. Відроджена манера співу отримала назву *шпрыхезанг* (від німецьких слів *schprechen* – розмовляти і *singen* – співати). В нотному тексті мелодія позначалася нотами-хрестиками, що регламентувало ритміку і окреслювало приблизний контур модуляції звукової висоти. Цим прийомом дуже ефективно користувався Альбан Берг в операх «Воцек» і «Лулу».

Більш точними характеристиками інтонаційної форми відрізняється жанровий стиль «сухого» чи «акомпанованого» речитативу. Обидві манери виникли у практиці музичного театру в період XVII-XVIII вв. В сухому речитативі (від італійського виразу *recitativo secco*) домінує голос соліста, мелодика якого виразно слідує за інтонаційним контуром і ритмом словесного тексту, хоча і має при цьому самостійний, точно позначений в нотах мелодичний рисунок. При тому речитація здійснюється за умов дуже скромного інструментального супроводу (через те й виникає враження «сухості» музичної фактури). Звичайно голос соліста підтримується мелодичною лінією «basso continuo» та акордами клавесину (або органу в творах церковної музики). Цей стиль інтонування дуже ефективно використовувався в операх, ораторіях, кантатах як засіб, що дозволяв композитору стисло представити слухачам драматичну ситуацію і пожвавити рух сюжетної лінії. Чудові зразки *речитативу секко* знаходимо в кантатах і страстях Йоганна Себастьяна Баха. Інколи такий стиль проникає в інструментальну музику, де він асоціюється з музично-драматичними жанрами – операми, кантатами, страстями, ораторіями. В фіналі Дев'ятої

симфонії Бетховена в партії контрабасів і віолончелей звучить мелодія, про яку зазначено: «в характері речитативу, однак у темпі». Тут вона сприймається як патетична промова палкого трибуну, який звертається до всього людства.

Жанровий стиль *акомпанованого речитативу (recitativo accompagnato)* характеризується тим, що сольна партія постійно підтримується звучанням оркестру чи ансамблю. Окрім того, мелодична лінія соліста зазвичай має меншу ритмічну, динамічну і артикуляційну свободу фразування, вона більше регламентована композитором. Буває, що між солістом та інструментальним супроводженням виникає своєрідний діалог, або інструментам доручається коментувати, ілюструвати репліки соліста, виражати реакцію когось з діючих персонажів даної сцени. Розглянемо речитативний фрагмент партії Ізольди з першого акту опери Рихарда Вагнера «Тристан і Ізольда». За сюжетом опери головна героїня щойно довідалася, що корабель проти її волі направляється в Корнуолл – країну її майбутнього чоловіка. Вона гнівається і призиває сили природи потопити їх корабель. Експресивні репліки головної героїні ніби проілюстровані оркестром, який «змальовує» шторм і водночас відчай дівчини.

3.5.4. Пісенність як жанрово-стильовий архетип

Наступний жанрово-стильовий архетип ми позначили як *пісенність*. Його специфічна ознака – це розспів складів у словесному тексті. На відміну від цього, в речитативних стилях кожному складу словесного тексту відповідає окремий тон мелодії, чи – рідше – елементарний мелодичний хід. В пісенному стилі склад слова може отримати форму короткої чи широко розвинутої мелодичної фрази. Окрім цього, особливістю пісенного стилю є принципова і відчутна свобода від інтонацій словесного мовлення. Мається на увазі свобода ритму, звуковисотної модуляції, артикуляції, акцентуації (динаміки) і темпу мелодичного розвитку. Щоправда, це зовсім не виключає координації між названими сторонами музичного і словесного інтонування.

Наявність даної координації особливо відчувається в *аріозному* стилі вокального інтонування. Даний стильовий архетип ґрунтується на пластичних можливостях модуляції висоти, гучності, насиченості тону, на здатності звуку тривати і гнучко змінюватись у своїй якості. Найкращим чином ці потенції звукового матеріалу музики виявляються у вокалізації та у звучанні інструментів, які керовані диханням. Високі можливості пластичного інтонування мають також смичкові струнні інструменти, деякі види язичкових духових та інші інструменти.

Аріозний стиль іноді вважають найбільш розвиненим варіантом речитації. Для того є ще одна підстава: в аріозних формах розспів складів слова не є домінуючим принципом. Тут провідну роль часто відіграє силабичний принцип взаємодії вокальної мелодії зі словесним текстом. Він саме і є типовим для декламаційного інтонування, коли кожному складу слова відповідає свій мелодичний тон. Однак значна автономність музичної лінії в ритмічному і звуковисотному відношеннях все ж говорить про

пісенну природу даного типу інтонування. Ще одним зразком втілення пісенного архетипу може послужити аріозо Насті з опери Миколи Лисенко «Тарас Бульба». Починається аріозо з мелодії пісенного характеру, яка майже позбавленої розспіву складів слова. Однак далі слідують нові епізоди, де пісенність проявляється в елементах орнаментики і мелодичного розспіву, що наближає всю сольну сцену Насті до масштабу і типу оперної арії.

Серед найбільш показових стильових варіантів втілення пісенного архетипу варто згадати *юбіляційний* спів у традиції західноєвропейській церковної музики. Він характеризується дуже широким розспівом складу слова і викликає враження високого здіймання духу, святковості, урочистості у виконанні гімнів. Цей тип вокалізації органічно увійшов до арсеналу виразних засобів усіх європейських стилів Нового часу. Його, скажімо, майстерно використовували майстри доби бароко. Чудовий зразок юбіляції - початок хорової фуги (№ 5) з «Месії» Георга Генделя на слова «His Yoke is easy» (Його тягар є легким). Своєрідне осучаснене втілення стилістики юбіляційного співу ми знаходимо в кантаті Карла Орфа «Карміна Бурана».

Неймовірно тривалим розспівом мови відрізнявся стиль великого знаменного розспіву, а також нововізантійський стиль у традиції східнохристиянського богослужіння. Своєрідне впровадження цей стильовий архетип знайшов в інструментальній музиці – у пісенних за формою і духом темах фортепіанних сонат Франца Шуберта, ноктюрнів Фредеріка Шопена, поем Ференца Ліста, симфоній Рахманінова.

Розспів – типова риса пісенного фольклору українців. Цей архетип особливо яскраво проявився в чумацьких, похідних, ліричних піснях. Чарівним польотним мелосом, майже звільненим від гравітації словесного тексту відрізняються народні пісні грузинів («Урмулі», «Оровела», «Чона»), вірмен («Арснук ем», «Тер вогормеа»), а також болгар, турок, арабів, іранців, індусів та інших азійських народів.

Окремо варто охарактеризувати стиль інтонування словесного тексту, який називають *псалмодією* (від грецького слова *psalm* – псалм та *oda* – пісня). Він заснований одразу на двох архетипах – декламаційному та пісенному. Виникнення цього типу інтонування пов'язано з давньою іудейською релігійною поезією – книгою псалмів («Псалтирем»). Інтонування цих текстів було навмисно несхожим на звичайне мовлення. Склади тексту декламувалися на одній висоті тону в одноманітному ритмі. Це концентрувало слухачку увагу на тексті, на значеннях слів і фраз. Однак наприкінці завершеного фрагменту тексту (віршового рядку) в мелодії виникало пожвавлення ритму і звуковисотного малюнку, іноді – розспів складів слова. Отже, відбувалася своєрідна модуляція від речитативного архетипу до пісенного.

Найбільш послідовне втілення пісенний архетип інтонування знайшов у жанрах оперної арії та концертного вокалізу. Виконання творів у цих жанрах потребує від артиста особливої техніки дихання і звукоутворення.

3.5.5. Моторність як жанрово-стильовий архетип

Наступний стильовий архетип названий *моторним* (від латинського слова *motus* – рух). Він стосується ритмічної форми музичного твору. Цей тип музичного мовлення можна назвати також ритмо-періодичним, тому що він заснований на природній правильності, періодичності рухових функцій людського організму. Причиною появи і ствердження цього жанрово-стильового архетипу була, мабуть, потреба у музичній підтримці, врегулюванні та координації колективних трудових процесів. Ця потреба (функція) чітко проявляється за умов організованої колективної охоти, будівництва, пересування із зброєю, військових дій, атлетичних вправ, обрядів, церемоній і, зрозуміло, танців. Особистісна значущість принципу періодичної повторності полягає, імовірно, у почутті задоволення (так званої «м'язової радості»), яке можуть пробуджувати регулярні та неважкі рухи у фізично здорової людині.

Природна моторність виявляється у періодичній організованості музичного ритму на всіх рівнях будови форми. Це, наприклад, періодичність акцентуації, повторення ритмічної формули, чергування музичних однакової тривалості. Жанрів, які пов'язані з цим стильовим архетипом, є безліч. До цієї сфери належить переважна більшість музично-хореографічних жанрів, різновиди маршової музики, жанри віртуозної інструментальної музики, такі, скажімо, як етюд, токато, скерцо. У традиції європейської класичної музики склався тип інструментальної п'єси в жанрі етюду, який відрізняється дуже швидким і безперервним рухом у рівномірному ритмі (звичайно коротких звуків, позначених в нотах як вісімки чи шістнадцяті), підпорядкованому періодичному акценту. Такі п'єси отримали назву «Перпетуум мобіле» (від латинського *Perpetuum Mobile* – вічний двигун). Прикладами можуть бути музичні композиції Георга Телемана, Йоганна Штрауса-сина, Оттакара Новачека, Фердинанда Ріса, Ферручо Бузони, Арво Пярта.

З особливою наочністю і образною яскравістю моторний архетип проявляється в музичних і хореографічних творах, де опосередковано відображається світ технічних пристроїв. Так, наприклад, багатьох композиторів приваблював образ заводного механізму годинника, курантів, табакерок тощо. Цим технічним чудасіям присвячували свої мініатюрні п'єси композитори галантної епохи (Франсуа Куперен, Луї Дакен, Вільям Берд, Джон Булл та ін.). Чудовий, фантастичний та водночас жахаючий моторний музичний образ годинника-курантів супроводжує кошмарну галюцинацію царя-злодія в опері Модеста Мусоргського «Борис Годунов». Зовсім іншої настрої створює грайлива тендітна мініатюра Анатолія Лядова «Музична табакерка», на музику якої Касьян Голейзовський у 1916 році поставив концертний номер.

Механічність як тип руху і як підстава для образних фантазій рельєфно проявилася в сучасному масовому танцювальному мистецтві. Спочатку імітація рухів автомата-робота або манекена, який ожив знайшла місце в брейкдансі, звідки перейшла до більш актуального молодіжно-танцювального стилю «хіп-хоп». В цьому танці цінується уміння танцівника

надати рухам тіла неприродної жорсткості і метро-ритмічної бездоганності.

Отже, світ образів, що виникає в мистецтві на основі архетипу моторики є дуже різноманітним і багатим.

3.5.6. Пластичність як жанрово-стильовий архетип

Пластичний жанровий стиль, так само, як і моторний, стосується ритму музичного і хореографічного мовлення. Цей тип є в певному сенсі протилежним до моторному архетипу. Слово пластичність (від грецького *plastikos* – придатний для ліплення, податливий) має декілька значень. В мистецтвознавстві (коли йдеться про жести, рухи, звучання) воно звичайно розуміється як плавність, витонченість. В біологічних науках під пластичністю розуміють здатність якогось організму змінюватися під впливом будь-яких зовнішніх умов, пристосовуватися до навколишніх умов. В даному контексті під пластичним ритмом ми розуміємо чуйність цієї сторони музично-звукової форми до тонких впливів, які надають процесу формоутворення спонтанні вольові імпульси, рухи думки та почуття, активно діюча уява, вільні «віражі» у польоті фантазії. Подібні причини внутрішнього характеру заважають кристалізації ритму, встановленню одноманітного періодичного руху. Зовнішніми причинами відступу від правильного моторного ритму можуть бути слідування музичної форми за ритмічною структурою прозового словесного тексту (у музично-поетичних і музично-драматичних жанрах), вимога координації між музичним ритмом і пластичним задумом хореографа (у творах балету).

Соцікультурною причиною цього стильового архетипу виступає потреба вираження вольових імпульсів, довільної активності. Так само, як жести оратора, що виражають чи позначають людські наміри відрізняються від рухів атлета-бігуна, так само ритмо-пластичний тип інтонування відрізняється від моторного, ритмо-періодичного.

За будь-яких причин, втілення пластичного принципу в музиці характеризується відхиленням від періодичних форм ритму, подібних до природних або штучних механічно-моторних процесів.

Жанрові стилі, що найбільш відверто втілюють пластичний архетип, відносяться здебільшого до галузі культової та концертної музики. Це, скажімо, давньогрецький ном, грегоріанський хорал, середньовічна західноєвропейська секвенція, псалм, гімн та інші жанри ритуальної музики християнської традиції. Дуже рельєфно проявився пластичний стильовий архетип у ритмічній структурі знаменного співу.

3.5.7. Сонорність як жанрово-стильовий архетип

Одним із джерел музичного мистецтва був, безперечно, інтерес наших предків до звуку як такого. Цей незвичайний невидимий матеріал наділявся загадковими властивостями. Звуки предметів свідчили про наявність у них здатності розмовляти, отже, і життя. Не дивно, що людина з давніх-давен прагнула збирати і консервувати звуки. Цій меті служило і зараз служить

безліч інструментів, здатних видавати звуки різної якості. І сьогодні люди не перестають працювати над покращенням музичних інструментів, не втомлюються винаходити новий звуковий матеріал. Інтерес до звуку як такого, до його образотворчих, виразних і пластичних властивостей іноді виявляється з великою відкритістю та силою і веде до утворення окремого жанрово-стильового архетипу. Ми назвали його сонорним (від латинського *sonor* – звук).

У музичному фольклорі різних народів можна знайти, наприклад, прагнення надати звучанню людського голосу якоїсь незвичайної якості шляхом використання фальцету, різкої зміни співацьких регістрів, особливої комбінації резонаторів, можливостей штучного підсилення обертонових компонентів тону тощо. Так, скажімо, загальновідомою є манера співу мешканців австрійського Тіроля чи німецької Баварії, що називається йодль (від німецького слова *jodeln* – буквально співати «йо»). В йодль-наспівах немає словесного тексту. Їх мелодії нічим не нагадують інтонації мовлення. Вони є цілком інструментальними. І голос людини тут використовується саме як незвичайний, різкий і яскравий за колоритом гучний інструмент, який надає змогу слухачам отримати сильні сонористичні враження. Аналогічні манери співу спостерігаються і в інших народних традиціях: грузинській (стиль фальцетного співу, що зветься «криманчулі»), азербайджанській (стиль вокалізації «тахрір», для якої характерні тремоло сусідніх тонів), мешканців північно-американських гірських штатів (в комплексі стильових засобів музики «кантрі» (*country music*) та ін.

Інтерес до сонористичних ефектів безумовно проявляється в стилі і техніці горлового співу мешканців Туви і Монголії, коли співак за допомогою прийому, аналогічному «передуванню» на духових інструментах, отримує дивовижну можливість співати водночас два тони різної висоти. Щоправда, можливості створення багатоголосної фактури тут є дуже обмеженими. Головний мотив такого співу полягає в отриманні фантастичного сонорного ефекту

Ще більш широко і різноманітно сонорний архетип проявляється в інструментальній музиці. Пошук звукових фарб – стійкий мотив численних композиторських новацій. Він проявляється, наприклад, у залученні якихось незвичних інструментів до стабільного складу камерного чи симфонічного оркестру. Згадаємо про включення композитором Гектором Берліозом нового інструменту – саксофону, тільки нещодавно винайденого майстром Адольфом Саксом до складу свого камерного твору - «Хоралу для голосу и шести духових інструментів». Більш радикальне оновлення запропонували в першій чверті ХХ століття італійські футуристи Луїджі Руссоло та група його послідовників, які вигадали спеціальні електромеханічні пристрої, що створювали різні шуми, які за думкою винахідників мали відтворювати новий світ технічної цивілізації, нові ритми та фарби життя. Цей стиль називався «брюїтизмом» (від французького слова *bruit* – шум).

Безмежно широкі можливості для реалізації сонорного архетипу відкрилися у другій половині ХХ століття у зв'язку з прогресом в техніці запису, відтворення і електронного синтезу звуків. Стилї французької «конкретної музики», американської «магнітофонної музики», німецької «електронної музики» (їх усі зазвичай зараховують до напрямку авангардизму) демонструють невичерпність виражальних і пластичних можливостей звукового матеріалу.

Інший шлях оновлення сонористичної якості музики – це пошук нових можливостей видобування звуків на традиційних інструментах. Такий пошук інтенсивно відбувається постійно. Він особливо активувався в післявоєнний період у музиці польських композиторів Вітольда Лютославського і Кшиштофа Пендерецького. Сьогодні до арсеналу сонористичних засобів виразності входять звуки препарованого рояля; стукіт клапанів дерев'яних і духових інструментів; гра за підставкою, стукіт смичком і пальцями по корпусу струнних інструментів тощо.

3.6. Експресивні стилі

На завершення огляду загальних підстав, на яких виникають і розвиваються художні стилі, обговоримо ще одну їх онтологічну основу, можливо – найзагальнішу. Звернемо увагу читача на очевидний факт: *homo sapiens* – це нескінченно різноманітні істоти. Вони різні за віком, статтю, зовнішнім виглядом, станом здоров'я, расою, національністю, родом занять, фахом, віруваннями, знаннями, соціальним положенням, матеріальним статусом і т. п. У кожному з таких «вимірів людини» можна виявити певні спільні властивості, певні інваріанти. Подібні інваріанти виявляються і старанно, скільки існує людство, досліджуються науками.

Мистецтво також здатне помічати і відображати будь-які властивості людини та її життєдіяльності. І все ж таки, специфічною справою мистецтва є осмислення і відбиття психологічного світу людини. Він також є нескінченно різноманітним. Про це красномовно свідчить у першу чергу саме художня діяльність представників земної цивілізації. Однак, попри всій унікальності психологічного світу кожного окремого індивіду, людям в цілому притаманні типові властивості.

Зокрема, типові риси притаманні чуттєвим враженням, тобто образам сенсорного сприйняття і уявлення. Типовість спостерігається також і в тому, як виражаються назвні психологічні стани і процеси, пробуджені зовнішніми та внутрішніми подразниками. Тобто, чуттєві та емоційно-оцінні реакції та психологічні стани у самих різних людей є подібними. Подібними є, наприклад, жести, міміка, голосова поведінка у самих різних людей нашої планети. Типові вираження цими активними засобами різних емоцій – страху, гніву, здивування, розпачу, співчуття, насолоди, веселості та ін. – добре вивчені науковцями. У довідниках з психології легко знайти графічні або фотографічні ілюстрації типових емоційних експресій

людини. На жаль, там немає (зі зрозумілих причин) звукових ілюстрацій, які є не менш чіткими проявленнями психічних процесів, аніж прояви моторно-жестові та мімічні. Це й зрозуміло: звуки також є наслідком нервових і м'язомоторних дій, тому є підстави сприймати їх як своєрідні жести. При здійсненні процедур діагностичного дослідження психологи, психотерапевти і психіатри завжди враховують стереотипи голосової поведінки людей, бо вона теж ясно свідчить про їх стани і переживання.

Музична інтонація і танцювальна жестикуляція, звичайно, не є прямими вираженнями назовні емоцій чи інших психічних процесів, так само, як і міміка людини, що «працює» в ситуаціях міжособистісної комунікації також не є вродженим, даним природою засобом експресії. Цей засіб людині надає культура (в найширшому смислі цього слова). З перших місяців життя дитина починає накопичувати враження від поведінки дорослих і поступово оволодіває жестами і звуками як знаками простої тілесної мови, що здатні передавати і сприймати вкрай важливу інформацію про емоційно-оцінну сторону психічного життя людей.

Музика і танець в даному відношенні можуть бути визнані продовженням, вдосконаленням і, при цьому, значним ускладненням охарактеризованого механізму людського спілкування. При тому, що мистецтву доступна безліч відтінків вираження емоцій та психічних станів, певні типи експресії можуть домінувати в якомусь артефакті, або в творчості якогось автора, або в певному гуртку авторів, поєднаних спільним умонастроєм і переживаннями. В подібних випадках створюються умови для формування *експресивних стилів* – комплексів індивідуально-типологічних властивостей форми та змісту, які обумовлені певним типом психічного процесу. Йдеться про властивості форми артефактів, що опосередковано відбивають, а більш точно буде сказати – відображають в знаковій формі людські емоції, афекти, почуття, настрої та переживання.

Подібні стилі отримують назви, що мотивовані образним враженням слухачів, глядачів або читачів про домінуючий тип експресії. Наприклад, у спеціальній літературі пишуть про «грубий» та «ніжний» «легкий» і «серйозний», «стриманий» та «екстатичний», «високий» і «низький», «піднесений» та «звичайний» стилі. Стильові явища такого кшталту з великим захопленням досліджував колись Болеслав Яворський. Він запропонував велику кількість експресивно-стильових характеристик, які, на жаль, не отримали теоретичного упорядкування.

Оригінальну систематизацію експресивних стилів запропонував Олександр Сокол, який у своєму дослідженні аналізував композиторські ремарки, тобто короткі словесні позначення щодо способів озвучування та образного змісту, якими автори доповнюють основний нотний текст музичного твору. Композиторські ремарки дійсно можуть бути орієнтирами для розуміння стилю одного художнього артефакту або їх множини. Навіть їх кількість є ознакою стилю. Наприклад, в творах композиторів барокової доби їх майже зовсім немає, а у творах композиторів другої половини 19 століття (Клод Дебюссі, Олександр Скрябін) вони стають дуже рясними. Ця завантаженість нотного тексту ремарками мала зворотну

реакцію в музиці ХХ століття. Один з «пророків» європейського модернізму – Ерік Саті їдко висміював таку тенденцію в своїх нотних текстах. Наприклад, надписував таку стильову ремарку: «грати в манері солов'я, в якого болять зуби».

Широке поле експресивних стилів піддається лише частковому упорядкуванню на основі якогось умовного і ситуативно доцільного в певному дослідницькому контексті критерію. Наприклад, можна розглядати експресивні стилі за критерієм фізично-енергетичного характеру музичного чи хореографічного висловлювання і відповідно до цього критерію розрізняти стилі стильні та слабкі (або, якщо звернутися до типології Ернста Кречмера, атлетичні та астеничні). Таким способом можна охарактеризувати і персональні, історичні та жанрові стилі. Скажімо, жанровий стиль токати, етюд, скерцо має атлетичну зорієнтованість, а ноктюрну, баркароли, колискової пісні – астеничну.

РОЗДІЛ 4

ПОЛІСТИЛІСТИКА

4.1. Загальні положення про полістилістику.

Слово *полістилістика* буквально означає багатостильність. Це дуже поширений, але поки що далеко не дуже чітко усталений у загально-прийнятому значенні термін мистецтвознавства. Він навіть не отримав поки що енциклопедичного статусу. У багатьох сучасних спеціальних словниках він відсутній. Спробуємо розглянути цей термін неупереджено з погляду тих положень про стиль, що були встановлені раніше.

Почнемо з того, що звернення до цього терміну вимагає прийняття на озброєння логічно необхідного терміну *моностилістика* (або одностильність). Цей вираз дуже рідко зустрічається у спеціальній літературі. Це нас не дивує: мистецтвознавці далеко не завжди зважають на очевидні вимоги логіки. Однак що слід розуміти під логічно доцільним терміном моностилістика?

Насамперед, це слово може означати, що якийсь конкретний витвір мистецтва або деяка їх множина відносяться лише до одного існуючого стилю, але не виявляють ознак водночас декількох стилів. Чи можна виправдати подібне твердження? Ми вже переконалися, що існує як мінімум 4 основи для виникнення стильової єдності: особистість, етнос, фаза історичного розвитку і жанр. Будь-який автор твору (відомий чи анонімний, персоналізований чи колективний): А) має свої індивідуально-типові особистісні якості (тобто, потенціал для виникнення персонального стилю); Б) належить певному етносу (як часто образно говорять про автора: «він справжній син свого народу»); В) живе і працює в певному соціальному середовищі, яке знаходиться на певному етапі свого історичного розвитку (автор завжди є «продуктом свого часу»); Г) підпорядковує свою творчу волю, фантазію та розум вимогам певного художнього жанру.

З цього слідує, що кожен витвір мистецтва завжди і обов'язково належить, як мінімум, чотирьом художнім стилям одразу. Таким чином, ніякий художній твір у цьому сенсі не можна назвати стилістично однорідним. У цьому відношенні він завжди є полістилістичним явищем мистецтва. Якщо виходити з такого розуміння, то термін *моностилістика* є некоректним і непридатним для теоретичного дискурсу. Якщо так, то і термін *полістилістика* також втрачає сенс. Він є непотрібним, якщо всі артефакти і артеакції мистецтва виявляють багатостильність.

Але не будемо поспішати з висновком. Можливо прийняти інший підхід до визначення термінологічної пари, яка нас цікавить. Під словом *моностилістика* можна розуміти внутрішню однорідність, гомогенність, чистоту втілення кожного з чотирьох іпостасей стилю. Таке тлумачення видається краще обґрунтованим. Однак і воно також потребує обговорення та застережень.

Відомо, що у природі немає нічого абсолютно чистого, однорідного,

однакового. Ці якості мають лише ідеальні об'єкти, які людина конструює з метою пізнання. Розглядаючи в попередніх розділах фактори генезису та відповідні різновиди стилю, ми мали на увазі однорідні або, так би мовити, чисті стильові єдності формальних засобів виразності та художніх образів. Тепер ми маємо відкрити «секрет»: даний підхід є свідомою теоретичною ідеалізацією. Адже насправді немає жодного окремого твору, жодної множини творів, які були б хоч в якомусь сенсі абсолютно однорідними. Який би приклад стилю – персонального, історичного, етнічного чи жанрового – ми не взяли, у ньому неминуче виявляться типові якості форми та змісту, які притаманні іншим стилям, близьким або віддаленим в етнічному, історичному, жанровому чи особистісному відношенні. Дане положення, однак, не є перепорою для подальшого міркування про моностильність.

Згадаємо, що в психологічному сенсі стиль – це уявлення чи поняття. А в уявленні і, особливо, у понятті можливим і навіть бажаним є досягнення ідеальної єдності, ідеальної тотожності, ідеальної типовості формальних та змістовних властивостей творів мистецтва. Маючи на увазі, що стиль – це предмет віртуальної природи, можна стверджувати, що є чисті, безумовно відмежовані і відмінні один від одного персональні, історичні, етнічні та жанрові стилі. У такому разі можна умовно вважати, що якийсь конкретний твір відноситься до одного персонального, одного етнічного, одного історичного та одного жанрового стилю. Домовимося лише такі твори називати моностильними. Якщо ж у якомусь із чотирьох стильових параметрів виявляється стильова різнорідність елементів, то такий твір логічно буде охарактеризувати як полістилістичний.

Може було би зручно для усіх, хто має справу з мистецтвом, якби теорія мистецтва мала змогу формалізувати уявлення про специфічні типові властивості творів мистецтва та запропонувати необхідні та достатні теоретичні критерії для розрізнення і описання стилів. Але таке завдання в принципі є нездійсненним. Теорія може створювати лише більш-менш чіткі та зручні характеристики художніх стилів. Ось чому практично актуальним критерієм оцінки моно- чи полістилістики були і залишаються безпосередні слухові, зорові та інші враження від форми, образні уявлення, переживання, почуття та думки. Отже, люди розрізняють твори, які видаються однорідними з погляду використаних засобів виразності, і такі, що є в цьому сенсі неоднорідними. Саме другий тип характеризується у повсякденній практиці мистецтва та у мистецтвознавчій літературі словом *полістилістика*.

Отже, *полістилістика* – це, перш за все, враження художнього сприйняття чи в певній мірі обгрунтоване судження про неоднорідність однієї з чотирьох, або декількох, або усіх разом основ художнього стилю. По-друге, це художньо-поетичний метод. Або, можна казати – метод творчості. Його суттю є свідоме або несвідоме звернення творців художніх артефактів до формальних засобів і образів, що належать «чужим» стилям, тобто знаходяться за межами умовно «власної» стилістики творчого продукту.

Уявлення різних людей про однорідність стилю одного й того ж самого твору мистецтва чи групи творів можуть істотно відрізнятися. У цих уявленнях є багато індивідуально-неповторного. Вони великою мірою

залежать від установок сприйняття, мотивації, системи цінностей, комплексу здібностей та інших якостей особистості. Поняття мають більшу міру об'єктивності. Але вони також повністю не звільнені від індивідуальних моментів, визначених такими властивостями особистості, як життєвий досвід, знання різних зразків мистецтва, теоретичні знання, навички наукового мислення, художньо-технічні знання та вміння. Тому враження різних індивідів про моно- та полістилістику є вельми суб'єктивними. Разом з тим, подібні враження не є безпричинними та абсолютно суб'єктивними, бо вони якимось чином викликані властивостями форми та образного змісту того художнього явища, яке оцінюється в ракурсі стилю.

4.2. Стильовий синтез та стильовий конгломерат

Тепер уточнимо одну важливу деталь. Враження стильової неоднорідності художнього твору може бути двояким. В одному випадку виявлені гетерогенні властивості форми і образного змісту справляють ефект органічної злитості, сплаву, тобто – нерозривного сполучення різностильних елементів у новій стильовій цілості. Назвемо такий вид полістилістики *стильовим синтезом*.

Прикладів стильового синтезу є чимало у світовому мистецтві. Особливо багато їх в мистецтві так званого Нового світу, яке розвивається в обставинах інтенсивної взаємодії та взаємних впливів різних етнічних та жанрових стилів. Найкращий приклад – стиль нью-орлеанського джазу, в якому поєдналися елементи афро-американського фольклору (зокрема, блюзу), латиноамериканської танцювальної музики, європейської воєнної оркестрової музики та інших стильових шарів, які побутували в мультинаціональному регіоні південних американських штатів. Можна згадати також про досвід синтезування стилів у творчості окремих митців. Такого синтезу прагнули численні композитори романтичного напрямку. Такі майстри, як Бедржих Сметана, Ференц Ліст, Фредерик Шопен, Едвард Григ, Михайло Глінка, Микола Лисенко, Ізаак Альбеніс, Джордже Енеску прагнули органічно поєднати засоби виразності національного музичного мистецтва з загальноєвропейською романтичною стилістикою. У мистецтві танцю також велися свідомі експерименти зі стильового синтезу. Зокрема, завдання синтезу постає перед хореографами всякий раз, коли фольклорний танець виводиться на театральну сцену. Значні успіхи у синтезі стилів національного українського танцю з стилем романтичного балету були досягнуті Павлом Вирським у хореографічних композиціях «Запорожці», «Гопак», «Повзунець», «Чумацькі радощі», «Ой, під вишнею», «Подоланочка», «Про що верба плаче» та ін.

В іншому випадку різностильові властивості можуть з'єднатися так, що це не призводить до злитості, сплаву, злиття. Тобто, в результаті поєднання елементів і властивостей не утворюється нова стильова цілісність. Такий вид полістилістики можна назвати *стильовим конгломератом* (лат. *conglomeratus* означає скупченість і розуміється як поєднання чогось різнорідного, безладна суміш).

Наголосимо ще раз, що в обох випадках сприйняття виявляє та розрізняє властивості форми і, відповідно, художні смисли, що об'єктивно належать різним стильовим системам. Цікаво, що обидва варіанти полістилістики мають шанси отримати високу чи низьку естетичну оцінку споживачів мистецтва. Історія свідчить про те, що особистість з високо-розвиненою естетичною свідомістю віддає перевагу першому варіанту.

Стильовий синтез оцінюється як прояв космічного порядку, гармонії, принципів органічної єдності, а стильовий конгломерат – як вираз хаосу, випадковості, дисгармонії, механістичності, відсутності органічної цілісності. І справді, стильовий конгломерат нерідко справляє таке саме жахливе і відразливе враження, як природні каліцтва чи відхилення у природі, зокрема у будові людського тіла. У давнину простий народ розважали в цирках і балаганах демонстрацією сіамських близнюків, людей з розсіченою («вовчою») губою, жінок-велетнів з вусами та густою бородою. Люди, які не опанували високої духовної культури, які не мають розвиненої естетичної свідомості нерідко відчують задоволення від сприйняття подібних відхилень від нормальної природи. Такі люди схильні приймати дивовижні та безглузді формоутворення за явища справжнього мистецтва. Прикладом можуть бути потворні будинки-особняки сучасних нуворишів – малокультурних людей, які швидко розбагатіли. За вимогами таких клієнтів будівельники зводять химеричні садиби, в яких найжахливішим чином можуть поєднуватись античний портик сараю, прикрашений бароковими путті, з зубчатими баштами в стилі романської фортеці, а фонтанчик з мушель у стилі рокайль з собачою будкою у вигляді китайської фанзи.

Таке неприродне та дисгармонійне поєднання різностильових елементів часто характеризується словом *еклектика*. У стародавній Елладі слово *ἐκλεκτός* значило *відібраний*, і воно мало позитивну або нейтральну конотацію. В наш час слово еkleктика, застосоване для характеристики творів мистецтва, має найчастіше негативний сенс. Воно вказує на низьку якість поєднання елементів різних стилів, або навіть зовсім на відсутність цінного художнього результату.

При цьому потрібно прийняти до уваги, що слово еkleктика використовується ще й в історії архітектури як спеціальний термін, який не має негативного оцінного характеру. Він фіксує тенденцію до поєднання різностильових елементів у архітектурній практиці другої половини XIX століття. Найвідомішими прикладами еkleктичних за стилем споруд є: «Гранд Опера» в Парижі – будівля французького зодчого Шарля Гарньє, в якій поєднані принципи давньоримської архітектури, класицизму і ампіру; ансамбль угорського парламенту в Будапешті за проектом Імре Штейндля, в якому поєднані елементи готики, ренесансу і бароко; Китайський палац (Palazzina Cinese) у королівському парку Ла Фаворита біля Палермо за проектом Джузеппе Марвуля, в якому скупчилися стильові властивості європейського ренесансу, бароко, арабської та китайської архітектури. Подібні зразки еkleктики, визнані художніми артефактами архітектури слід віднести до першого типу поєднання стильових ознак, тобто до стильового синтезу.

4.3 Стилевий конфлікт та стильова алюзія

Доцільно розглянути полістилістику під кутом зору сили (глибини) враження від сполучення, неоднорідності формальних елементів. Не існує поки що апробованих способів порівняння полістилістичних ефектів за даним критерієм. Однак, може сказати, що семантичний спектр можливостей полістилістики є досить широким.

На одному полюсі цього спектра знаходиться художньо-образний ефект, який умовно назвемо *конфліктом стилів*. Це найбільш різкий ефект полістилістики. Образно-смысловий контраст створюється на основі поєднання елементів і властивостей форми, які відносяться до явно далеких друг від друга стилів. Наголошуючи на взаємній віддаленості стилів, ми маємо на увазі: 1) етнографічно-географічну відстань, що розділяє культури, до яких належать стилі; 2) історичну та соціокультурну дистанцію між стилями; 3) взаємну віддаленість умов та функцій, яким відповідають зіставлені стилі.

Сполучатися можуть елементи стилів, які є різко відмінними лише в одному з названих планів. Так, наприклад, різким контрастом жанрових стилів характеризується знамените полотно Джеймса Енсора «Вхід Христа до Брюсселя, 1888», що поєднує стильові ознаки великого історичного полотна, жанрової сцени та карикатури. Дуже часто полістилістичний контраст застосовується у музиці. Наприклад, в оперних сценах стиль драматично напруженого речитативу може бути зіставлений із якимось жанровим стилем побутової музики. Наприклад: речитатив Ріголетто і пісенька герцога (опера «Ріголетто» Джузеппе Верді), діалог Кармен і Хозе в одночасному суперечливому поєднанні з бравурним маршем тореро (опера Жоржа Бізе «Кармен»).

Нерідко полістилістичний конфлікт забезпечується відмінністю стилів одразу в кількох вимірах. Так, скажімо, у фінальній сцені опери «Хованщина» Модеста Мусоргського «зіштовхуються» стилі не просто різних жанрів, але стилі різних культурно-історичних епох: допетровської Русі (спів розкольників у стилі одноголосної церковної музики) та країни нового кшталту (багатоголосна музика в стилі світського канта).

На іншому полюсі полістилістичних ефектів знаходиться *алюзія* (від латинського *allusio* – *натяк*). Так називають випадки, коли один із тих стилів, що взаємодіють один з одним у просторі художнього тексту, представлений лише деякими елементами чи властивостями. Вони, мають бути впізнаними лише як легкий натяк на інший стиль, як не дуже чітка асоціація зі стилем і явищами дійсності, які узагальнено відбиті в цьому стилі. Прикладом алюзії може бути скульптура Еміля Антуана Бурделя «Геракл», яка перегукується (сюжетом, композицією, характером) з відомим давньогрецьким скульптурним зображенням Геракла на східному фронтоні храму Афіни на острові Егіна. Прикладом художньо досконалої алюзії у музиці може послужити відтворення інтонаційних властивостей грегоріанського мелосу (звуківисотних зворотів, суворого просодичного ритму, манери розспіву складів тексту) у «Симфонії псалмів» Ігоря Стравінського.

Виразовим засобом стильової алюзії нерідко користуються і хореографи. Наприклад, алюзіями була насичена постановка балету «Сон Федри» на музику американського композитора Джорджа Крама, створена видатною майстринею сучасної хореографії Мартою Грем в 1983 році. Майстриня хореографії дуже вдало використала в цій постановці елементи пластики, які кореспондували з пам'ятниками давньогрецької скульптури періоду архаїки. Зокрема, певні сцени викликали асоціації з скульптурним декором трикутних фронтонів, де розміщувалися фігури богів, які стоять у весь зріст, і фігури воїнів-атлетів, які б'ються, стоячи на колінах. Навіть лаконічна декорація спектаклю натякала на кутову форму фронтона.

4.4. Прийоми полістилістики: колаж і цитата,

Тепер розглянемо третє значення терміну *полістилістика*. Цим словом нерідко називають поетичний прийом або метод творчості, який має своїм наслідком уявлення реципієнта про поєднання різностильових засобів виразності. Що таке поетичний прийом? Впливаючи на остаточний результат – форму твору і смисли, які вона пробуджує – прийом залишається як би «за кадром». Він (нехай простить нас читач за гастрономічне порівняння) є частиною «кухні» художньої творчості. І людям, зрештою, не так вже й важливо – яким саме способом майстер кулінарії створив свій шедевр (буквально в перекладі з французької *chef d'oeuvre* – виріб майстра). Для споживачів важливі санітарні та смакові якості останнього.

Прийоми творчості, націлені створення форми із заданими властивостями. Вони передаються від покоління до покоління, удосконалюються, нерідко втілюються у зводах правил, художніх рецептах, дисциплінах шкільної теорії мистецтва. Одні прийоми притаманні лише одному майстру, інші широко застосовуються багатьма художниками. Одні прийоми дуже добре помітні реципієнту, вони ясно проглядаються, прочитуються у формі художнього твору. Інші залишаються непомітними, невідомими. Інколи прийоми творчості старанно ховаються від сторонніх очей, зберігаються таємно від усіх, хто не належить художній династії, цеху, школі (таке ставлення до прийомів притаманно середньовічному мистецтву).

Сьогодні ставлення митців до прийому стало занадто шанобливим. Автори охоче обговорюють із публікою питання техніки (приймів) творчості. Причому, увага до прийому стає особливо великою у випадках, коли форма сприймається важко, коли сенс творів представляється незначним, або навіть взагалі виникають сумніви щодо правомірності форми претендувати на статус художнього предмету.

У мистецтвознавчій термінології деякі особливо поширені прийоми набувають своє власне найменування, яке використовується нарівні та разом із стильовими іменами. Це створює неабияку плутанину у поняттях. Наприклад, термін *кьяроскуро* (або *чіароскуро* – від італійського звороту *chiaro e scuro* – світ і тінь) іноді помилково вживається як стильове найменування. Втім, це не стиль, а тільки виразний прийом творчості, який

може бути використаний у творах багатьох стильових напрямків і течій. Його суть полягає у прямому підкресленому контрастному зіставленні темних і світлих елементів зображення, яке справляє на глядача сильне емоційне враження. Звичайно, що даний прийом побудови художньої форми і даний модус образної семантики може стати індивідуально-типовою властивістю митця, чи школи, чи художньої течії. Наприклад, прийом чіароскуро є стабільною властивістю персонального стилю італійського майстра епохи бароко Мікеланджело да Караваджо. За допомогою різкого, глибокого контрасту темних та світлих фарб на площині картини художник досягав ефекту високого психологічного напруження і драматичного пафосу в поданні героїв і сюжетів своїх живописних висловлень. Даний прийом ліг в основу стильової течії в руслі «великого стилю» бароко, яка отримала на честь першопрохідця назву «караваджизм».

Після винаходження техніки фотографії виразний прийом чіароскуро став одним з найбільш плідних для створення сильних образних ефектів. Його активно використовували майстри фотографічного мистецтва американської, чеської, литовської шкіл. Він надає особливої виразності фотопортретам людей і зображенням звичайних предметів оточення, які відкриваються фотооб'єктиву в несподіваних естетичних властивостях. Про це свідчать, наприклад роботи литовського майстра Аудрюса Завадскіса.

В музичному мистецтві застосування різкого контрасту гучності або висотного положення звуку, або контрасту тембрів використовується далеко не в усіх стилях. Деякі стилі принципово уникають цього (наприклад, музика східної християнської церкви візантійської традиції). Однак у класичній лінії європейського музичного мистецтва світських жанрів даний прийом отримав широке використання. Скажімо, він знайшов різноманітне втілення в італійській музиці мадригального жанру за часів Високого Ренесансу. Найвідоміший приклад музичного чіароскуро – хорівий твір Орlando Лассо «Відлуння». Головний образний ефект цього твору складає контраст динаміки музичних фраз, які слідують безпосередньо одна за одною. Так композитор створює яскраву звукову картину відлуння як природного явища, яке дивує і чарує людей, і наводить їх на філософічні роздуми.

Найбільш широкого використання прийом динамічного контрасту знайшов в стилістичних сферах бароко, класицизму і романтизму. Наймовірніше драматичних ефектів засобом зіткнення контрастних звукових масивів досягав Людвіг Ван Бетховен. Типовий зразок – початок фортепіанної сонати № 5 (до мінор), де в межах 8-тактового періоду двічі демонструється драматичний образний конфлікт. Він досягається, по-перше, протиставленням динамічних рівнів (фортє і піано), тембрально-регістрових фарб (низькі та високі звуки у протиставленні тонам середнього регістру фортепіано), типів артикуляції (деташе у першому двотакті і легато в другому), фактурного оформлення (акорд і його одноголосна мелодійна фігурація у першому двотакті та хорально-акордова фактура другої фрази).

До термінів, що відбивають спосіб створення (але не якість форми та змісту) відносяться, скажімо, *додекафонія* та *серійність*. Ці види техніки дозволяють створювати музику багатьох стилів, наприклад: у стилі

раннього класицизму, пізнього романтизму, неокласицизму в манері Пауля Хіндемита. Також комплексом прийомів, але не стилем, є *алеаторика*. Вона буває різною як за принципом «включення» чинника випадковості у створення форми, так і за використаним звуковим матеріалом, мовою, образністю. Недарма композитори і критики стверджують, що неможливо відрізнити результати (готові форми), отримані шляхом алеаторного методу компонування і шляхом найсуворішого атонально-серійного розрахунку всіх властивостей звучання.

Здавна у всесвітній практиці мистецтва (всіх видів та різновидів) склалися комплекси прийомів, що спираються на вибір та вільне комбінування елементів різних стилів. Ці комплекси прийомів можна визначити як творчий метод полістилістики. Основними прийомами досягнення полістилістичного ефекту є колаж, цитата та стилізація. Розглянемо коротко ці прийоми досягнення полістилістичного результату.

Колаж – художній прийом, що виник у образотворчому мистецтві, передусім – у живопису. Буквально колаж означає у перекладі з французької – приклеювання, механічне приєднання. З погляду теорії стилю колаж має на увазі введення чужорідного за своїми матеріальними властивостями елемента у форму твору. Наприклад: приєднання аркушів паперу, фрагментів тканини, дерев'яних та металевих деталей до поверхні картини, що намальована олією на полотні (прикладом можуть стати твори німецького художника Курта Швіттерса). Цей прийом створює різкий контраст між елементами художньої форми. Він може бути пов'язаний із вираженням протиріччя, конфлікту образів, або може мати характер узгодженого, гармонійного поєднання різноякісних елементів.

У музиці колаж використовують рідко. До таких рідкісних зразків можна віднести впровадження немuzичних звуків у звучання традиційних інструментів. Приклад: фіоритури солов'я, «вклеєні» у симфонічну поему Отторіно Респігі «Пінії Риму» (для цього композитор передбачив використати магнітофонний запис натурального солов'їного співу). Найбільш широке та ефектне застосування колаж знайшов у творчості композиторів-авангардистів другої половини ХХ століття. Відомими прикладами є: твір Карлхайнца Штокхаузена «Гімни», в якому електронні звучання химерно поєднуються з записаними і накладеними на електронне тло фрагментами різних державних і партійних гімнів; «Електронна поема» Едгара Вареза, яка сприймається як колаж штучних шумових, електронних і природних звучань (звуків голосу людини).

Тепер розглянемо цитату як варіант реалізації творчого методу полістилістики в мистецтві. Прийом цитування прийшов до мистецтва з усної літератури. Зокрема, використання цитат набуло важливої ролі в політичних, філософських, теософських дискусіях. Склалася така практика: ритор спочатку цитував думку з відомого учасника розмови джерела, а потім розгортав з цього приводу полеміку. Типовим зразком такого засобу ведення полеміки є праця Оригена «Проти Цельса». Зручність прийому цитати є в тому, що полемісту не потрібно переказувати своїми словами чужі думки. Тобто він може зайняти у відношенні до якоїсь думки цілком

об'єктивну відчужену позицію, і піддати її нищівній критиці, або представити як бездоганну істину.

У музичному мистецтві цитування є технічно складним і не завжди ефективним прийомом. Його застосування потребує від композитора майстерності, а від слухача – апріорного знання музики, зокрема процитованого фрагменту. Отже, якщо композитор має намір використати у своєму творі цитату з максимальною ефективністю, йому варто застосувати техніку колажу, щоб найбільш різким чином «виштовхнути» цитату з контексту свого власного висловлення. Тому в музиці ХХ століття прийом цитування зближується з прийомом колажу.

Тим не менш, прийом відтворення якогось відомого слухачам фрагмента музичного тексту в новому художньому контексті має дуже давнє походження та широке застосування. Цитатами можна назвати випадки відтворення в поліфонічній тканині середньовічних мес, мотетів та інших творів на релігійний текст популярних на той час світських пісень (прийом пародії). В епоху бароко було звичайним для композиторів неодноразово звертатися до однієї і тієї ж теми у своїх творах. Причому, це могли бути їхні власні або чужі теми. Прийом авто-цитування дозволяв Г. Генделю, І. С. Баху та іншим майстрам варіювати форму та трохи змінювати образний сенс одного разу скомпонованих тем. У музиці романтичної і постромантичної епох цитати найчастіше представляли стиль, відчутно відмінний від стилю того контексту, в якому вони з'являлися. Це часто служило засобом вираження іронічних образних оцінок, пародіювання, гумору.

Наприклад, у творі Каміла Сен-Санса «Карнавал тварин» часом з'являються цитати з відомих французам опусів Жака Оффенбаха і Джоаккіно Россіні. Наприклад, частина «Черепашка» побудована на загально-відомій мелодії галопа (канкану) з оперети Оффенбаха «Орфей у пеклі». Однак ця запальна і безшабашна мелодія подана в низькому регістрі смичкових струнних інструментів, на фоні густої акордової фігурації та в дуже повільному (у порівнянні з оригіналом) темпі, що вкупі створює яскравий комічний ефект. Інколи цитати використовуються для висловлення набагато серйозніших, музичних думок, для створення трагічних, гротескних, парадоксальних образів. Наприклад, Дмитро Шостакович дуже майстерно застосував у своїй останній, 15-ій симфонії цитати з опер Джоаккіно Россіні та Рихарда Вагнера. Очевидно, що цитата може бути витримана в одному стилі з контекстом твору, в якому вона вміщена, або може відрізнитися від контексту у своїх стильових властивостях. Саме в останньому випадку цитата стає прийомом полістилістики.

РОЗДІЛ 5

СТИЛІЗАЦІЯ ЯК МЕТОД І ТЕХНІКА В ПОЕТИЦІ МИСТЕЦТВА

Стилiзацiя – дуже важливий художній прийом, що спостерігається у практиці всіх видів мистецтва і літератури. З'явившись у давнину, він отримав інтенсивний розвиток в епоху романтизму (перша половина 19 століття) і в наступні часи вже не втрачав свого значення в арсеналі поетичних засобів мистецтва. Стилiзацiю неважко виявити у творчості символістів (поетів, художників), в образотворчому мистецтві прерафаелітів, у музиці неокласиків та неофольклористів ХХ століття (Ігор Стравінський, Пауль Хіндеміт, Бела Барток, Золтан Кодаї, Жорже Енеску, Карл Орф). Сьогодні цей мистецький прийом надзвичайно широко використовується в ситуації кризи радикального авангардизму, яка ознаменована поверненням багатьох митців до художніх засобів минулих історичних епох і етнічних культур.

Суть прийому стилізації полягає у доцільному відтворенні характеристик певного стилю в іншому стильовому контексті. Інакше висловлюючись, стилізація завжди передбачає певне зіставлення двох чи більше стилів. Один із них сприймається як власний стиль автора (персональний чи колективний), а стилі, що імітуються, – як «чужі» (їх називають «донорськими»).

Художня доцільність цього прийому полягає в тому, що зіткнення декількох стилів у просторі форми одного художнього артефакту веде сприйняття до зіставлення різних образних уявлень, естетичних та етичних ідеалів, ідеологічних доктрин, релігійних вірувань, або навіть в цілому духовних культур, що репрезентовані цими стилями. Художньо-образні ефекти стилізації можуть бути серйозними або комічними (сміховими), різкими або ледь помітними, розрахованими лише на знавців мистецтва або зрозумілими навіть широкому загальному публіки. Однак у всіх випадках стилізація – досить «хитрий» прийом, що вимагає художньої майстерності, відточеної техніки творчості, спеціальних знань. Тому цей прийом рідко зустрічається в колективній та анонімній творчості. Ми не знайдемо його, зокрема, у сфері обрядового та родинно-побутового фольклору, у повсякденній культовій музиці, у прикладному образотворчому мистецтві.

Прийом стилізації слід відрізнити від спеціального наслідування одного (і лише одного) певного стилю під час створення твору. Таке наслідування виникає, наприклад, у практиці реставрації творів мистецтва. Реставратор має опанувати техніку творчості у стилі конкретного майстра, національної школи, напряму чи жанру. Однак його головне і, до речі, дуже важке і шляхетне завдання – встановити і втілити в конкретному предметі мистецтва, у суворій відповідності до його призначення оригінальний задум якогось майстра. При цьому реставратор у жодному разі не має виказувати свій власний творчий намір, свій авторський стиль, стиль свого етносу або

своєї епохи. У формі реставрованого артефакту не має бути ніякої смислової взаємодії кількох стилів. Отже, не повинно бути й стилізації. Відтворення стилю в процесі реставрації – звичайна практика в сферах архітектури, живопису, графіки, скульптури. Імена майстрів-реставраторів, навіть найкращих, відомі хіба що спеціалістам. Це не зовсім справедливо, бо відтворювати сильно пошкоджений, частково втрачений шедевр дуже важко саме тому, що реставратор має вільно володіти усіма засобами виразності, якими користувався автор, і при цьому не відступити від унікального сполучення загальних і специфічних властивостей форми та змісту, тобто – від персонального стилю автора.

В мистецтві музики, танцю, театру реставрація є ще більш важкою справою, хоча і принципово можливою. Є багато випадків, коли композитор через якісь причини (звичайно – хворобу і смерть) не встигає завершити свій твір. Тоді незавершену роботу доручають завершити іншим спеціалістам – учням, товаришам, послідовникам композитора. В основу цієї роботи звичайно кладуться чорнові тексти, ескізи, накидки. Однак, буває, що музикант-реставратор рухається до завершення, орієнтуючись лише на своє знання персонального стилю майстра. Так, скажімо Франц Зюссмайер довів до стану формального завершення «Реквієм» Моцарта; Франко Альфано дописав заключний дует і фінальну сцену опери «Турандот» Джакомо Пуччіні; Цезар Кюї зробив найбільший внесок у справу завершення опери Модеста Мусоргського «Сорочинський ярмарок»; Мирослав Скорик запропонував свою версію незавершеної опери Миколи Леонтовича «На русалчин великдень». У всіх таких випадках одним з найбільш відповідальних завдань композиторів-реставраторів було: не вийти за межі авторського стилю.

Відтворення «чужого» авторського стилю часто стає важливим художнім завданням хореографа. Так сталося, що більшість старовинних танців і видатних балетних постанов, які захоплювали публіку в минулі віки, зникли майже безслідно. Тільки на початку ХХ сторіччя вдосконалені технічні засоби кінематографії дозволили достовірно зафіксувати артеакції балетного театру. Втім, на основі графічних засобів фіксації танцювальних рухів (перші спроби в європейській культурі були зроблені в XV ст.) хореографи минулого віку створили низку цікавих реставрацій балетних постанов. Наприклад, Микола Сергєєв у 1932 році у Франції та Великобританії, спираючись на нотації Володимира Степанова та Олександра Горського, відтворив балет Адольфа Адана «Жизель» у легендарній постановці Маріуса Петіпа.

Розглянемо іншу ситуацію – створення підробки. Ця дія найчастіше має кримінальний характер. Однак вона потребує великої майстерності від того спеціаліста, який береться за цю аморальну, небезпечну, але часто дуже вигідну справу. Зазначимо, що в цій ситуації художник старанно уникає стилізації. В підробленому артефакті стиль має бути однорідним та «справжнім», інакше мети не буде досягнуто.

Зрештою, імітація стилю нерідко може ставати особливим завданням у практиці навчання творчості. Звичайно через недосвідченість чи малу здатність учня його навчальні імітації стилю виходять непереконливими, з

порушеннями принципу однорідності та ненавмисними проявами власної творчої волі. Однак, і цей випадок (якщо тільки не виникає повноцінної художньої взаємодії між стилем, що імітується, і стилем автора) не відноситься до прийому стилізації.

Якщо подивитися на стилізацію як би «зсередини», з точки зору художника, то її психологічне підґрунтя полягає в емоційно-забарвленому уявленні про відомі митцю художні стилі як про зовнішні явища, більш-менш далекі від його власного художнього світу. Назвемо умовно цей психологічний феномен *почуттям стильової дистанції*. Дана дистанція виявляє ставлення митця до типових образів, ідей, духовних ідеалів, психологічних переживань, які відображені у художніх стилях. Почуття стильової дистанції може мати різну силу, різне забарвлення і ступінь усвідомленості. Слабке або сильне, пасивне або таке, що спонукає до діяльності, воно може бути зафарбоване в тони симпатії, приязні, або навпаки – антипатії та агресивного заперечення, дуже часто – іронії, глузування щодо відтворюваного явища.

Розглянемо прийом стилізації в музичному мистецтві у типологічному аспекті. Перш за все зауважимо, що імітувати можна стилі всіх розглянутих нами категорій – персональний, етнічний, історичний та жанровий.

Відмінність і дистанційне відображення різних персональних стилів рідко є стимулом для створення стилізації. Один із небагатьох прикладів такого роду – п'єси «Шопен» та «Паганіні» із сюїтного циклу для фортепіано «Карнавал» Роберта Шумана. Очевидно, що в цих композиціях виявляється деяка дистанція між власним стилем Шумана і стильовими манерами Шопена та Паганіні. Останні, доречі, дуже добре розпізнаються на слух, навіть якщо ми не були б знайомі з тими назвами, які Шуман надав цим музичним портретам. Втім, творчість усіх трьох композиторів відноситься до одного історичного стилю (романтизму), до близьких жанрових галузей (сольна віртуозна інструментальна музика) та до загальноєвропейської етнічної спільноти (мабуть, лише стиль Шопена у низці його творів виявляє польську природу). Тому стилізація Шумана не характеризується великою дистанцією між авторським (своїм) та відтвореними (чужими) стилями. Набагато сильніше почуття стильової дистанції виражено, скажімо, у фортепіанній п'єсі Родіона Щедріна «Наслідування Альбенісу». Тут свій та донорський стилі належать різним історичним епохам і мають різну етнічну природу.

Другий із виділених нами типів стилізації заснований на дистанції між етнічною природою стилю, що імітується, та власним стилем композитора. У цьому випадку відчуження донорського стилю не слід завжди сприймати як акт неприйняття духовної культури іншого етнічного походження. Навпаки, тут виявляється природний інтерес народів один до одного, а також і прагнення пізнати чесноти рідної культури за допомогою стильового порівняння з культурою іншого вигляду, іншого змісту.

На певному етапі розвитку національної культури природними і навіть закономірними є стилізації, що виявляють дистанцію між власною музичною мовою автора та стилем етнічно рідного йому фольклору. Прикладів цьому безліч. У розвитку української музичної культури такого

роду стилізації, поряд з прийомами аранжування, обробки, «фантазування», симфонічної розробки фольклорних тем склали цілий творчий пласт, що вчинив вирішальний вплив на процеси формування національних композиторських шкіл та яскравих персональних стилів. У горнилі стилізаторської творчої активності народжувалися український ліричний кант та партесний концерт, з'являлися перші зразки української професійної камерно-інструментальної, симфонічної та оперної музики. До таких належать, наприклад, Соната для фортепіано фа мажор Дмитра Бортнянського, в якій стилізовано відтворена музична стихія українського танцю «Козачок».

Наступний вид стилізацій визначається історичною віддаленістю автора, його епохи і, головне, його художнього стилю від музичного явища, що імітується. Історична дистанція залежить від величини власне часового інтервалу між двома стильовими феноменами. Найчастіше стилізація відтворює якийсь стійкий стиль, що вже завершив свій розвиток і належить минулому часу. Пояснимо це прикладом. У ХХ столітті музичні стилі церковного співу в країнах Східної Європи сприймалися як застигла традиція, що сягає коріннями середньовічної давнини. Тому композиторами тих часів культова музика сприймалася як явища історично віддалене в стильовому відношенні. Ця дистанція між стилями минулого і сучасності чудово відчутна, наприклад, в духовних композиціях Сергія Рахманінова («Літургія Іоанна Золотоуста»), Леоша Яначека («Глаголична меса»), Кшиштофа Пендерецького («Псалми Давида», «Utrenja», «Страсті за Лукою» та ін.).

Історична дистанція визначила суб'єктивні підстави у стилізаціях українських композиторів – Миколи Лисенка («Українська сюїта g-moll у формі старовинних танців»), Віталія Косенка («Етюди у формі старовинних танців»), Бориса Лятошинського (Цикл хорових п'єс «З минулого»). Цей же тип стилізації став переважним у роботах українських авторів післявоєнного покоління: Мирослава Скорика, Євгена Станковича, Івана Карабиця, Юрія Іщенка, Яна Фрейдліна та ін.

Приймаючи висловлені положення, ми можемо зробити тепер немаловажний висновок – будь-яка музична стилізація, по-перше, передбачає імітацію певного жанрового стилю. Існують жанри більш або менш репрезентативні для кожного окремо взятого стилю. Те ж саме можна сказати і про стилі у відношенні до конкретного жанру. Це враховується композиторами при використанні прийому стилізації. Так, скажімо, «представником» персонального стилю Шопена у «карнавальному» трактуванні Роберта Шумана став жанровий стиль фортепіанного ноктюрну, а репрезентантом персонального стилю Паганіні – жанровий стиль віртуозного етюд-капрису.

Стилiзація може бути дуже різною з погляду ступеня повноти відтворення властивостей стилю, що імітується. У ряді випадків можна говорити про тотальну стилізацію, коли у формі артефакту відтворюються майже всі типові властивості «чужого» для митця стилю. Прикладом такого роду в галузі музичного мистецтва можуть стати фортепіанні п'єси Валентина Сильвестрова з циклу «Тиха музика».

У «Восьми легких п'єсах для фортепіано у чотири руки», «Пульчінелле», «Поцілунку феї» Ігоря Стравінського були виявлені нові виразні можливості цитати та стилізації, віртуозний розвиток отримала техніка її виконання. Яскравими зразками можуть бути також імітації побутової музики у балетах, операх, фортепіанних концертах Дмитра Шостаковича, осучаснене відтворення стилістики української обрядової пісенності у творах Мирослава Скорика, Леоніда Грабовського, Євгена Станковича, Ігоря Шамо, Лесі Дичко та інших національних композиторів.

Сполучення у формі твору «власного» і «донорського» стилів може бути одночасним чи послідовним. У процесуальних видах мистецтва – музиці, танці, поезії, драмі, кінематографі – можливості досягнення полістилістичних ефектів є вищими, ніж у статичних (просторових) видах мистецтва. Це пояснюється тим, що ефект зіткнення стилів може бути отриманий як одночасним, так і послідовним сполученням у формі різностильових елементів і властивостей. Яскравим зразком послідовного стильового розмаїття є кінострічка Пазолліні «Едіп», в якій зіставлені фрагменти сучасного режисеру-постановнику політичного життя, що розвивається в стилістичному руслі італійського ампіру з стародавнім міфом, який подається в стилістиці умовного грецького театру.

У музиці широко використовуються можливості як послідовного, так і одночасного сполучення різних стилізованих планів форми. Наприклад, у сцені «Корчма біля Литовського кордону» з опери «Борис Годунов» Модеста Мусоргського жанрові стилі сполучаються і послідовно, і одночасно: репліки п'яного отця Варлаама «Как едет ён» в стилі протяжної пісні поєднуються з діалогом Григорія та господині корчми в декламаційно-речитативному оперному стилі.

Насамкінець зазначимо, що техніка полістилістики є дуже різноманітною і нерідко дуже складною, витонченою. Ми розглянули прийом полістилістики лише загалом. Але для всіх музикантів – теоретиків і практиків, а також фахівців в інших галузях мистецтва, хто має намір глибоко проникнути в техніку та поетику професійної творчості, хто ставить за мету оволодіння вищим рівнем майстерності, слід особливо уважно вивчати явище полістилістики та феномен художнього стилю у всіх його проявах.

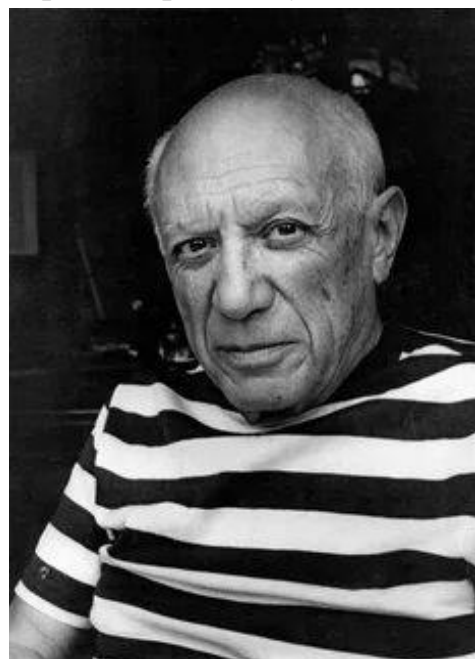
РОЗДІЛ 6

ХУДОЖНІЙ СТИЛЬ В ДИНАМІЦІ

«Все змінюється». Ця старовинна мудрість повністю стосується і мистецтва. Є відомий латинський вираз, який чомусь приписують Гіппократу: «Ars Longa, Vita Brevis». Звичайно цей вираз перекладається як «Мистецтво вічне, життя коротке». Ці слова підкреслюють високу над-часову цінність мистецтва, його перевагу в часі над життям індивіда. Втім, якщо підійти до цього виразу з наукових позицій, то мистецтво є вічним тільки за умов, що вічним є життя людської цивілізації. За інших обставин мистецтво (те, що більшість людей сьогодні розуміє під цим словом) зникає.

Зараз, однак, нас цікавить те, що мистецтво знаходиться у «вічному» русі, воно постійно змінюється. Змінюється все: і властивості форм, і властивості образів, які виникають у сприйнятті людей. Як цей факт стосується художніх стилів? Імовірно, стилі також змінюються? Якщо так, то коли стиль змінюється, то чи може він зоставатися самим собою? Чи на місце одного стилю приходять інші? Відповіді зовсім не є очевидними.

Розглянемо це питання на прикладі персонального стилю. Чи зостається людина сама собою у процесі онтогенезу? На перший погляд, зрозуміло, що так. Але якщо порівняти людину у віці 5-ти років з тою самою персоною у віці після 70-ти років, то відповідь навряд чи буде категоричною. Зі стороннього погляду це дві різні людини за всіма можливими ознаками: зовнішнім виглядом, режимом функціонування організму, сенсорними можливостями, емоційними реакціями, менталітетом, характером роботи, змістом пам'яті тощо. Втім, кожний індивід зберігає впродовж усього життя певні інваріантні властивості і на рівнях морфології організму, і на рівнях психіки. Ці стабільні типові властивості і є, нагадаємо, запорукою персонального художнього стилю. Вони забезпечуються, по-перше, успадкованим від батьків генетичним «апаратом», що забезпечує тілесно-психічну цілісність; по-друге – єдиним руслом онтогенезу особистості, накопиченим досвідом життя, сформованими здібностями, вміннями, навичками, знаннями, мотивами діяльності, інтересами та цінностями. Якщо йдеться, скажімо, про життя фахового художника, який у похилому віці продовжує займатися своїм мистецтвом, то стилі його дитячих малюнків і «дорослих» живописних робіт мають бути зовсім різними. Однак, між ними, попри усі відмінності, має зберігатися глибока спорідненість.



Можна навести приклади, коли на протязі життя художника його персональний художній стиль принципово змінюється, причому декілька разів. Хрестоматійний приклад – творчість Пабло Пікассо. Його майстерні малюнки і картини часів юнацтва зроблені в стилі реалістичного живопису і наслідують традиції іспанського бароко і романтизму. Потім майстер випрацював свою особливу колористичну манеру живопису, яка також змінювалася, і надала можливості знавцям мистецтва охарактеризувати її як «голубий період» і «рожевий період». Далі Пікассо зробив рішучий революційний крок вбік від реалістичного зображення і став моделювати явища світу за допомогою елементарних і комбінованих геометричних форм. Нарешті, майстер відмовився навіть від умовно-зображального стилю, який називають «кубістичним», і геть розірвав зв'язок між зображенням і дійсністю. Здається, що абстракціонізм зрілого періоду життя не має нічого спільного з юнацькими малюнками Пікассо. Однак, якщо більш глибоко проникнути у психологію художника, у світ його художніх образів, то можна знайти певний стильовий інваріант, що об'єднує усі хронологічно послідовні стильові періоди. Його основою є сильний темперамент (поєднання ознак сангвініка і холерика), енергійність дій, чуттєвість, оригінальне колористичне рішення, переконаність у правильності та цінності свого суб'єктивного бачення та переживання дійсності, вміння добиватися граничної експресії у поєднанні з естетичним ефектом.

Аналогічні зміни стилю відбувалися і у творчості Ігоря Стравінського. Спочатку він працював у стилі «етнографічного романтизму», орієнтуючись на пізні твори Римського-Корсакова та творчі здобутки французького імпресіонізму («Феєрверк», «Жар-Птиця»). Потім композитор зблизився з модерністськими течіями початку ХХ століття – французьким Ар нуво, фовізмом, неофольклоризмом, абстракціонізмом та ін. («Петрушка», «Весна священна», «Історія солдата», «Свадебка»). Наступний період творчості був відзначений стильовою ретроспекцією, зверненням до стильових засобів класицизму та рококо («Пульчінелла», «Пригоди гульвіси») і романтизму («Поцілунок феї»). Наступний період творчого шляху пов'язаний із стильовою модуляцією у напрямку експресіонізму та освоєнням серійної техніки композиції («Септет», «Threni»). Незважаючи на дивовижні зміни стилю творів, написаних у різні періоди життя Стравінського, можна все-таки говорити про типові властивості його персональної творчої манери. До них відносяться, скажімо: здатність до винаходження нових форм, витончений естетичний смак, ставлення до форми твору як до архітектурної конструкції, переконаність у необхідності раціонального підходу до композиції, несерйозне і навіть іронічне ставлення до відвертих емоційних проявів, уміння вести складну гру інтервалів, акцентів, ладових функцій, тембрів, тематичних елементів, і бажання насолоджуватися цією грою.



Наступне питання стосується етнічних стилів: як змінюються вони? Чи можна провести аналогію між етносом та індивідом? На перший погляд, кожний етнос, подібно окремій людині, має свій генезис, розвиток, кризи і підйоми, пору найвищого цвітіння, фазу, коли вичерпуються запаси «життєвих сил» і настає час зникнення (або переходу в інший світ). Якщо це так, то кожен етнічний стиль змінюється у відповідності з цими природними фазами життя народу. У істориків, здається, є підстави виділяти ранній, середній та пізній стилі в мистецтві певної етнічної цілісності, за умов, що такого народу вже немає, а його історична доля достатньо відома. Так можна розглядати, припустимо, стилі галльського орнаменту, скіфської чеканки, інкської архітектури, візантійської мозаїки. Однак навіть такий обмежений підхід не завжди виявляє рух від примітивного мистецтва до розвинутого, від процвітання до упадку. Іноді парадоксальним чином більш ранній стиль мистецтва виявляється більш багатим, ніж наступні етапи. Чому це так відбувається – питання дуже складне. Воно пов'язане з не зовсім зрозумілими науці закономірностями етногенезу та історичного розвитку суспільства.

Рішення проблеми значно ускладнено декількома чинниками. По-перше, як було відзначено вище, етноси є неоднорідними утвореннями. Так, скажімо, майже кожна сучасна європейська політична нація утворена представниками різних етнічних груп. По-друге, кожен етнос має складну і неоднорідну соціальну структуру. По-третє, особистості, які репрезентують мистецтво етносу, можуть орієнтуватися на зразки інтернаціональної художньої культури. Нарешті, етноси знаходяться у різних стосунках і у постійній взаємодії один з одним. Ця взаємодія буває різною: від поверхового взаємного впливу до поглинання одного етносу іншим. Відповідні стосунки складаються і між етнічними художніми стилями.

Долаючи зазначені труднощі, мистецтвознавці все ж таки намагаються виявити закономірності зародження і розвитку етнічних, зокрема національних музичних стилів. Певний світ на проблему проливає концепція розвитку музично-стильових явищ національної культури, яка розроблена українськими вченими Надією Горюхіною і Сергієм Тишком. Професор Горюхіна визначила національний музичний стиль як «систему стійких ознак музичних явищ»³¹. Розглядаючи музичний стиль в динаміці, вона підкреслила особливу роль відносин між стилістикою національної народної музики і стилями професійної композиторської творчості. Дослідниця розглядала два типи цих відносин – взаємодію і стильовий синтез.

Підхід Н. Горюхіної отримав розвиток в концепції національного музичного стилю, розробленій Сергієм Тишком. Вчений виявив в історичному процесі змін національного стилю дві пов'язані тенденції: «Це, по-перше, стильова адаптація – пошук точок дотику між «своїм» і «чужим» матеріалом, рух до їх стильового компромісу. А по-друге – стильова

³¹ Горюхіна, Надежда Александровна. Эволюция сонатной формы. - 2-е изд., доп. - Киев: Музична Украина, 1973. - 308 с., с.98.

генерація, тобто створення нових стильових ознак на основі власного національного матеріалу, в умовах його відомої опозиції до позанаціонального»³². Дослідник припустив, що процес національного стилеутворення має циклічний характер: «Перший з хронологічних циклів – етап становлення – обов'язково включає в строго визначеній послідовності три стадії: ізоляцію, експансію і синтез. Вони, у свою чергу, виражають типи контактів «своїх» і «чужих» стильових компонентів і організують процеси асиміляції»³³.

Дослідникам належить перевірити і уточнити таке теоретичне уявлення щодо різних етнічних культур. Якщо йдеться про національний стиль української професійної музики в жанрах європейської музичної культури, то процес його генерації в загальному плані можна уявити як послідовне зближення і поступову асиміляцію. Навряд чи в цьому процесі можна виявити фазу ізоляції. Українська культура, а також близькі до неї польська, чеська, словацька, угорська культури, в яких практично синхронно формувалися національні музичні стилі, були близькими до «континентального» стилю музичного мистецтва Західної Європи. Їх загальним фундаментом були греко-римські коріння європейської цивілізації, християнська релігійна ментальність, християнські музично-обрядові традиції. З часів Середньовіччя народи західної і східної Європи активно сполучалися, торгували, змагалися, обмінювалися культурними досягненнями. Тому сполучення в межах твору елементів народно-етнічної стилістики (скажімо, діатонічного мелосу, фольклорних інтонаційних морфем) з елементами західноєвропейської стилістики (скажімо – з акордиком мажоро-мінорної тональної системи) не сприймалися як непримиренний конфлікт «свого» і «чужого». Тому і друга стадія, позначена в концепції професора Тишка як експансія, мала досить м'який вигляд, коли українські композитори XVIII-XIX століть поступово і послідовно оволодівали відносно молодими для Європи жанровими стилями інструментальної сюїти, сонати, концерту, опери та ін. До подібного висновку прийшов китайський дослідник Чжоу Дапін. Він показав, що національний стиль і національна музично-жанрова система кожного народу в будь-якій конкретній історичний момент знаходяться в багатовимірній взаємодії з художніми культурами інших народів, однак ступінь і якість цієї взаємодії завжди індивідуальні³⁴.

Динаміка історичних художніх стилів також є складним для теоретичного пояснення явищем. Зазвичай історики мистецтва уявляють собі процес стильового чергування, коли один стиль змінюється іншим у ході розвитку художньої практики. Таку картину з більшими або меншими застереженнями малюють підручники з історії мистецтва. З них можна дізнатися, наприклад, що у європейському мистецтві протягом 18-19 століть

³² Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. – Киев: Мин. культуры Украины, КГК, 1993. – 117 с. С. 7.

³³ Там же.

³⁴ Чжоу Дапін. Жанрова образність у фортепіанній музиці ХХ століття (на матеріалі творів європейських та китайських композиторів). Дис. на зд. Наук. Ступ. Канд. мистецтвознавства за спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. – ОНМА імені А.В. Нежданової, 2019.

змінювали одне одного такі стилі: бароко, класицизм, сентименталізм, романтизм, імпресіонізм, постімпресіонізм. Простота цієї картини, а краще сказати – схеми, анітрохи не компенсує її дефективності. Головна неправда полягає в тому, що названі історичні стилі не слідують у названому порядку, поступаючись одне одному місцем на історичній арені. Навпаки, ці стилі співіснують в один і той самий історичний час. Вони конкурують, іноді конфліктують, а іноді й абсолютно мирно уживаються один з одним.

Ці відношення зручно продемонструвати на прикладі творчості Людвіга ван Бетховена. Його твори виявляють ознаки різних історичних стилів: класицизму (фортепіанна соната № 20, Соль мажор, близька за формальними та семантичними ознаками до творів Йозефа Гайдна і Вольфганга Моцарта); бароко (монументальні хорові fugи з «Missa Solemnis» («Урочиста меса») в стилі Георга Генделя); романтизму (Друга частина фортепіанної сонати № 27 Мі мінор, яка споріднена за «буквою і духом» з сонатними творами Франца Шуберта і Роберта Шумана).

Інший приклад – співіснування та жорстка конкуренція різних стилів живопису в Парижі в останній чверті XIX століття, коли мешканці світової столиці мистецтва могли насолоджуватися творами в стилях академізму, романтизму, імпресіонізму, символізму, модерну та інших стильових течій, які виникали майже водночас як гриби після дощу. Отже – робимо висновок – стилі не змінюються по черзі. І це стосується не тільки персональних, етнічних, жанрових, але також і історичних стилів. Стилi немов би нашаровуються один на одного; вони змішуються; вони то яскраво спалахують у талановитих творах, то тьмяніють стараннями митців «середньої руки». В одних історичних умовах стилі миттєво зникають, а в інших вони потихеньку старіють, проявляючись лише у аматорській творчості або в практиці навчання мистецтву.

Найбільш вдячний об'єкт вивчення стилів в аспекті їх динаміки – це жанрові стилі. Їх зручно спостерігати та описувати, оскільки межі дослідження в даному випадку добре забезпечує конкретний художній жанр. Зазвичай жанри мають більшу історичну стійкість, більшу резистентність до факторів, що впливають на практику мистецтва. Жанр міцно, значно краще за стиль, пов'язаний із життям, зі стійкими культурними потребами, функціями мистецтва та умовами його існування. Тому стильові зміни на тлі стійкості жанрів добре помітні. Не дарма існує велика наукова та публіцистична література про те, як розвивається той чи інший жанр. У таких працях обов'язково центральне місце займають судження щодо зміни комплексів виразних засобів, тобто персональних, етнічних та історичних стилів, пов'язаних з даним жанром. Такими є, наприклад, дослідження епічних жанрів українського фольклору (праці Софії Грици), європейської кантати (Альберта Швейцера), симфонії (Роберта Сімпсона) опери (Марини Черкашиної-Губаренко), клавірної сонати (Надії Горюхіної), української професійної камерної вокальної музики (Тамари Булат) та ін.

На створення картини динаміки стилів орієнтовні академічні курси історії музики, які викладаються в сучасних вишах, а також і навчальні

посібники до таких курсів. Одним з найбільш популярних у світі є посібник з «Історії музичних стилів» Ричарда Крокера, вперше виданий у 1966 році. У предмові автор зазначив, що він «пропонує студентам музичних факультетів послідовну інформацію про зміни музичного стилю. Хоча згадуються всі важливі композитори, особлива увага приділяється тим композиторам і творам, які визначають собою основні напрями музики. Знаходячи передумови стильових змін у самій історії стилів (але не в історії людей чи ідей), автор намагається показати, як музика виросла зі свого минулого, сформувала свій власний розвиток»³⁵. Як бачимо, автор намагається відійти від спрощеного розуміння стильового розвитку мистецтва як результату впливу зовнішніх чинників (історії людей та ідей), однак він тим самим впадає в іншу крайність – у намагання представити історію стилів як автономний процес, обумовлений тільки внутрішніми закономірностями мистецтва.

У сучасних українських вишах встановилася позитивна тенденція до викладання курсу історії мистецтва як курсу стильових змін. Він спирається на теоретичну модель історії як процесу виникнення, співіснування, конкуренції, зміни художніх стилів. Для даного курсу найбільш продуктивним є, на наш погляд, такий підхід до процесу стильових змін в мистецтві, який враховує як зовнішні, так і внутрішні (іманентні) чинники стилеутворення. Такий підхід відкриває можливості охопити і пояснити стильові явища у всьому доступному інтерпретації стильовому континуумі культури.

³⁵ Crocker, Richard L. A history of musical style. Reprint. Originally published: New York : McGraw-Hill, 1966. Reprint by Courier Corporation, 2014 –P. 7-8

РОЗДІЛ 7

СТИЛІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Серед усіх видів мистецтва особливо виділяються музика, танець, театр, кінематограф. В цих видах мистецтва дуже часто, хоча і зовсім не обов'язково, спостерігається «розподіл праці». Йдеться про те, що один митець спочатку створює ідею художнього артефакту і його більш-менш детальний проект, а хтось інший реалізує такий проект у конкретній фізичній формі. Першого називають автором, а другого – виконавцем. Обидві назви, вочевидь, є некоректними, бо авторами виступають обидва учасники творчого процесу, і обидва несуть відповідальність за форму і зміст результату даного процесу. Однак, нічого робити, ці назви співучасників творчої діяльності вже міцно закріпилися в мистецтвознавчому обігу.

Виконавця можна також назвати інтерпретатором. Така характеристика мистецької функції є більш солідною. Вона є також і більш коректною при умові, що музика, танець, драматургічний твір чи сценарій фільму розглядаються нами як текст. При цьому текст трактується як знаковий предмет, як структура, утворена зі знаків відповідного мистецтва. В такому разі будь-яке розуміння тексту, і будь-яке його вираження назовні цілком справедливо буде позначити словом інтерпретація.

Відомо, що деякі автори виступають категорично проти того, щоб вважати виконавців інтерпретаторами. Як висловився з цього приводу Ігор Стравінський: «Інтерпретувати твір означає створювати його портрет; мені ж потрібне виконання твору як такого, а не портрет. Через ті зміни, які відбуваються під час виконання, страждає вся музика...». Незважаючи на спробу зробити теоретичне узагальнення, наведене висловлення виражає скоріше суб'єктивне ставлення композитора до дій музиканта-виконавця. Цілком можливо, що у даного погляду є одностайність серед музикантів різних спеціальностей. Втім, більшість авторів розуміють неминучість підключення до справи художнього вираження іншої особистості, з усіма притаманними їй якостями: волею, почуттями, культурою, смаком, думками, асоціаціями, уміннями тощо. Більш того, в сучасному мистецтві автор часто довіряє виконавцю зробити левову частку всієї роботи, задовольняючись лише пропозицією загальної ідеї, або схемою-планом дій з матеріально-речовинного втілення придуманого художнього проекту.

Мистецтво виконання музичних, хореографічних і драматичних творів (умовимося під цим виразом розуміти артефакти акторської гри в театрі, кіно, концертному виконанні літературних творів) полягає у використанні відповідних художніх засобів. Будемо називати їх артистичними. Для всіх виконавських видів мистецтва універсальними засобами є: 1) темпоритм; 2) інтонація, 3) поза і жестикуляція.

Отже, виконавськими виражальними засобами є ті, що дозволяють артистові варіювати властивості форми безпосередньо при її матеріальній реалізації (а разом з цим і нюанси художнього смислу) в тих межах, які

завдані авторами художніх проектів (композиторами, хореографами-постановниками, драматургами, сценаристами, режисерами). Наприклад, музикант-виконавець може варіювати в межах формального інваріанту (авторського проекту) такі властивості: 1) темпові та ритмічні, а краще сказати одним словом – темпоритмічні властивості форми; 2) висотні властивості інтонації (якщо це дозволяє зробити музичний інструмент); 3) артикуляційні, динамічні та тембральні властивості (також за умов фізичних можливостей, які дає інструмент чи голос). Останні властивості музично-звукової форми аналогічні можливостям використання виразності пози і жесту в танці та в драматичних артефактах: гучність звуку аналогічна амплітуді жесту, музична артикуляція аналогічна ступеню пластичності жесту, тембр можна порівняти з барвистістю, багатомірністю жестів, у першу чергу – із статурою, зовнішнім виглядом і мімікою акторів.

Чи можна виявити якісь виконавські стилі в діях артистів? Звичайно. Причому, вони мають такі самі основи для виникнення, як і стилі, що можна в даному відношенні назвати авторськими, або композиторськими.

Перша основа – індивідуальність артиста. Теоретично в художніх діях кожного майстерного і досвідченого артиста можна виявити ознаки персонального стилю. Для того, щоб такий стиль склався і став помітним, найбільш важливими є такі чинники: а) яскраво виражена оригінальність, добре виражені індивідуальні фізичні та психічні риси особистості; б) висока інтенсивність артистичної діяльності; в) відповідність виконавської манери очікуванням, прагненням, інтересам певного соціального середовища.

Очевидним прикладом персонального виконавського стилю може бути стиль Ніколо Паганіні. Незважаючи на те, що на планеті вже давно немає тих людей, які чули гру цього легендарного музиканта, ні в кого сьогодні не виникає сумнівів щодо її виключних властивостей. По-перше, про неї свідчать численні висловлення великих композиторів та музикантів-виконавців. По-друге, існують не доведені точно, але досить імовірні свідчення щодо унікальних фізіологічних та психічних особливостей маестро, які обумовлені генетично успадкованою хворобою, яка зветься «синдром Марфана». Цей недуг проявляється, зокрема, в надзвичайній худобі тіла, деформації хребта і грудної клітки, аномальній довжині кінцівок, тонкості та довжині пальців, що стають схожими на лапки павука (арахнодактилія), надвисокій рухливості суглобів. Такі морфологічні та кінетико-фізіологічні особливості є дуже примітними, вони самі по собі викликали увагу і здивування публіки. Вони зображені на численних портретах артиста (найвиразніші, на наш погляд, зроблені Франтішком Тихим).

Зауважимо, що синдром Марфана не мав безпосереднього руйнівного впливу на психічний світ Ніколо Паганіні. Є навіть припущення, що хворі на даний синдром відрізняються більш високим рівнем інтелекту у порівнянні з середнім статистичним IQ. Зазначені чинники безумовно мали вплив, принаймні на технічну сторону виконавської манери Паганіні. Однак, ще більш істотний вплив мали такі якості особистості, як холеричний темперамент, неймовірна працездатність та наполегливість у

досягненні цілей (незважаючи на хворобливу стомлюваність м'язової системи), оволодіння небувалими прийомами гри на скрипці, прагнення до вольового підкорення аудиторії своєму артистичному впливу, здійснення дуже сильного враження на слухачів. Це прагнення нерідко надмірно захоплювало Паганіні, спричиняло відкриту демонстрацію своєї незвичайної технічної майстерності. Прикладом такої артистичної поведінки є концерт у місті Лукка, коли Ніколо вразив слухачів ефектами імітації на скрипці звуків флейти, ріжка, труби, пташиного співу. Широку відомість набули випадки виконання майстром віртуозних п'єс на двох чи навіть на одній струні скрипки. Можна сміливо сказати, що акробатично віртуозна гра, що вражає легкістю виконання надскладних технічних завдань, неймовірною швидкістю, строкатим тембральним різноманіттям, потужністю звучання – була затребувана слухачами. Вона входила в «резонанс» із революційними настроями італійців, їх потягу до національного визволення. Тобто, персональний виконавський стиль Паганіні живився також етнокультурними соками, в ньому отримав втілення типовий італійський темперамент. Не можна не помітити також у виконавському стилі Паганіні впливу поезії романтичного мистецтва, яке розвивалося і поширювалося в Європі «паралельно» з формуванням артистичної особистості італійського віртуоза.

На засадах скісних показників, персональними стилями в руслі європейської традиції класичної інструментальної музики відрізнялися піаністи Джон Фільд, Ференц Ліст, Фрідерік Шопен, Сергій Рахманінов, Володимир Горовиць, Ван Кліберн, Глен Гульд; скрипалі Фриц Крейслер, Михайло Ельман, Яша Хейфец, Альберт Шерінг, Давід Ойстрах, Артур Грюмбо. Щоправда, виділення індивідуально-типових властивостей у виконавчій діяльності названих музикантів – питання дуже складне, що потребує масштабного і тонкого компаративного аналізу.

Деяко простіше справа з персональними виконавськими стилями співаків. Тут стилі формуються з урахуванням індивідуально неповторних особливостей голосу - його природного тембру, масштабу, рухливості та інших властивостей. По-друге, вокальне мистецтво пов'язане з виголошенням слів, жестикуляцією, мімікою, тобто – з діями драматичного актора, які наочно виявляють неповторні властивості особистості співака та несуть у собі значні передумови для формування персонального стилю. В якості ілюстрації до цього положення пропонуємо зіставити вокальні стилі трьох видатних тенорів: Хосе Каррераса, Пласідо Домінго та Лучано Паваротті. Порівняння і аналітичні оцінки в даному випадку полегшуються тим, що всі троє прийняли участь в одному концерті, де почергово виконували фрагменти одного твору (відеозапис цього знаменитого концерту є загально доступним в ресурсах інтернету).

З найбільшою рельєфністю виявляються персональні виконавські стилі джазових музикантів. Це пояснюється тим, що виконання джазового твору за самою природою цього мистецтва дозволяє виконавцю проявити високу незалежність від нотного тексту (його може і не бути взагалі) або всім відомого зразку. Тому акт виконання в справжній джазовій музиці є у великій мірі демонстрацією оригінальної композиції (не суть важно – чи є

вона експромтом, чи підготовлена заздалегідь), самостійно створеної виконавцем на основі певного композиційного інваріанту. В якості такого інваріанту можуть служити загальновідомі мелодії (так звані *джазові стандарти*, або мелодії популярних пісень і танців, або теми класичних творів). Рідше джазові імпровізації (наприклад, в стилевих течіях фрі-джазу, в композиціях Орнетта Коулмена, Арчі Шепа, Яна Гарбарека, Олександра фон Шліппенбаха та ін.) мають цілком спонтанний характер.

В будь-якому разі кожний з видатних майстрів джазу має чудову змогу сформуванню свій персональний авторсько-виконавський стиль, опираючись на всі засоби художньої виразності – неповторний звуковий матеріал (тембр голосу та інструменту), засоби музичної мови (улюблені мелодичні ходи, акорди, фактурні моделі, тональну динаміку та ін.), композиційні прийоми, нарешті – суто виконавські засоби, особливо – артикуляцію, яка забезпечує виразне фразування. Навіть не дуже треноване вухо може розрізнити, наприклад, стилі джазових піаністів – Телоніуса Монка, Ерла Гарднера і Хербі Хенкока; саксофоністів Джоні Ходжеса, Джона Колтрейна і Пола Дезмонда. А щоб упізнати персональні стилі вокалістів джазу – Бессі Сміт, Біллі Холідей, Елі Фітцджеральд та десятки інших досить почути лише декілька фраз в їх виконанні.

Виконавські стилі складаються також і на етнічному фундаменті. Показовим у даному відношенні є італійський стиль вокального мистецтва, який отримав назву «бельканто» (від італійського виразу *bel canto* – прекрасний спів). Він обумовлюється фонетичними особливостями італійської мови і уходить своїми коріннями в народну пісенну традицію. А своїм розвитком і світовим поширенням він має завдячити духовній кантаті, ораторії та – в найбільшій мірі – опері. Отже, цей національний стиль має певну жанрову прив'язку. Даний стиль дозволяє співаку наповнити звучанням великі зали оперних театрів і храмів. Він особливо добре пристосований для виконання розгорнутих мелодичних фраз, для демонстрації красивих тонів певної висоти і тривалості, очищених від будь-яких шумових призвуків. Пластичні модуляції висоти і тривалості здійснюються в гомогенному тембральному просторі і викликають відчуття чистих і кольорів, часом згущених, часом прозорих. Цей стиль передбачає особливу техніку дихання, особливі психологічні прийоми формування звуку за участю резонаторів (так звана резонансна техніка співу). Різні історики вокального мистецтва по-різному оцінюють хронологічні рамки стилю бельканто. Орієнтовно цей стиль сформувався не раніше середини ХУІІ ст. і втратив актуальність у другій половині ХІХ ст., хоча його риси інколи проступають у творчості артистів сучасності (наприклад, в манері співу видатної італійської співачки Чечілії Бартолі). Що стосується технічних прийомів бельканто, то вони стали головними опорами різних академічних шкіл вокалу по всьому світі.

Етнічним виконавським стилем є, наприклад, яскраво індивідуальна манера співу, що має назву «канте хондо» (*cante jondo* в перекладі з андалусійського діалекту іспанської мови – глибокий, тобто серйозний, драматичний спів). Цей виконавський стиль «мешкає» в Андалусії. Він

характеризується граничною експресією, агресивною подачею звуку, «горловим» тоном з колоритними шумовими призвуками, вільним темпоритмом, включенням викриків та стонів. Звичайно, в такій манері не можна співати будь-яку музику. Даний стиль є доречним при виконанні творів у жанрах саети, сигірїї, солеа, карселери, тона (toná) тощо. Отже, дана виконавська манера репрезентує стиль великого жанрового класу пісенних танців, дотичного до традиції фламенко. Щоправда, іспанський композитор Мануель де Фалья відважився звернутися до даного стилю вокалізації у своїх музично-драматичних творах, зокрема в найбільш відомому його творі – балеті зі співом «El Amor brujo» («Любов-чарівниця»).

Очевидні етнічні витoki має вокальний стиль виконання духовної музики, який народився в США в практиці конгрегаційного співу та сольного пісенного музикування афро-американців. Його звичайно позначають образним виразом *блек саунд* (*black sound* – буквально означає *чорний звук*). Даний стиль вокалізації характеризує жанри релігійної музики афро-американців: фольклорні ансамблеві пісні, що зветься *спірічуел* (*spiritual* - духовні) та пісні госпел (*gospel song* – *євангелічна пісня*). Він особливо пасує до сольних ліричних пісень, які зветься блюзами (ця назва походить від англійського ідеоматичного виразу *blue devils*, що означає смуток, нудьгу, пригнічений настрій). «Чорна манера», також як і *канте хондо*, відрізняється підвищеною експресією, часом навіть екстатичністю, різким тоном, шумовими компонентами (хриплим тоном), використанням гучного дисканту, викриками (*shouts*). Втім, на відміну від андалусійського канте хондо, *black sound* виконується в жорстко витриманих моторних ритмах, інколи зі складною ритмічною поліфонією.

Виконавські стилі, так само, як і авторські (композиторські) стилі можуть складатися на культурно-історичних засадах. В спеціальній літературі зустрічаються, наприклад, такі позначення стилів інтерпретації: галантний, сентиментальний, класичний, романтичний. Суть кожного з них полягає в тому, що виконавець намагається в своїй інтерпретації точно слідувати «букві і духу», тобто формальним і образно-змістовним властивостям відповідних історичних стилів. Очевидно, що така поведінка виконавця пов'язана з бажанням узгодити стиль виконання зі стилем того твору, що виконується.

В такому разі виникає цікавий парадокс, який притаманний в цілому мистецтву музичного виконавства. Він полягає ось в чому: чим краще виконавський стиль відповідає стилю композиторського текста, тим менше він помітний. Тут обидва стилі максимально «зливаються», і персональний стиль інтерпретації стає ледь виразним, помітним для слуху тільки при самому тонкому компаративному аналізу. Переважна кількість музикантів вважає саме таку інтерпретацію ідеальною.

Справедливо і зворотнє твердження: чим менше виконавський стиль відповідає жанровому або історичному, або етнічному стилю самого твору, що виконується, тим краще він помітний. Однак проти такого співвідношення стилів виступають академічно налаштовані спеціалісти. Втім, є й такі

музиканти-виконавці, що відстоюють своє право на інтерпретацію твору з позиції свого власного слухання і розуміння. Так виникають навіть свої течії всередині виконавського мистецтва. Наприклад – тенденція романтичного виконання клавірних творів Іоанна Себастьяна Баха.

Між цими двома позиціями знаходиться дуже розмита «зона компромісу», що допускає прояви творчої волі і художньої фантазії і, разом з тим, визнає необхідність узгоджувати своє уявлення про звукову форму та зміст твору з вимогами авторського стилю. Щодо цього є багато спекулятивних висловлень, в тому числі і видатних майстрів виконавського мистецтва.

На початку ХХ століття у виконавському мистецтві склався стильовий напрям, який отримав назву «аутентичного виконавства» (від давньогрецького αὐθεντικός - справжній). Сьогодні в літературі часто для позначення того самого явища вживають вираз «історично інформоване виконавство» (скорочено – НІР, тобто *historically informed performance*). На наш погляд, потрібно розрізняти ці явища. Аутентичне виконавство – це тенденція, або як вдало висловилося Ю. Ніколаєвська – «аутентична виконавська стратегія»³⁶, яка охоплює усі аспекти відтворення музичних творів, в тому числі роботу з нотними текстами, засвоєння належних музичних інструментів або технік вокалізації, вивчення акустичних умов виконання музики, а також, звичайно, і оволодіння стилями як цілісними комплексами виражальних засобів.

Що стосується терміноіду «історично інформованого виконання», то він здається, по-перше, якимось незграбним: інформованим має бути виконавець, а не виконання. По-друге – що розуміється під «інформованістю виконавця»? Судячи з дискусії щодо цього питання, йдеться не стільки про науково-теоретичну чи історико-фактологічну інформацію, якою має володіти виконавець, скільки про його практичне знання усіх особливостей історичних стилів та уміння створювати звукову форму художнього твору згідно вірному стильовому уявленню.

По-третє, виникає риторичне питання: чому виконавець має бути інформованим тільки «історично»? Такої інформованості замало для забезпечення стилістично аутентичної, тобто адекватної, справжньої інтерпретації. Ясно, що високопрофесійному виконавцю потрібні надійні теоретичні і практичні знання жанрових, етнічних та індивідуальних стилів, володіння навичками відтворення усіх актуальних експресивних стилів.

³⁶ Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації / Ю. В. Ніколаєвська // Аспекти історичного музикознавства. - 2017. - Вип. 10. – С. 180–198. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_15

РОЗДІЛ 8

СТИЛЬОВИЙ АНАЛІЗ

8.1. Аналіз стилю і стильова атрибуція

Перш за все, потрібно визначити – що таке стильовий аналіз. Домовимося розрізняти поняття *аналіз стилю*, *стильовий аналіз* і *стильова атрибуція мистецького твору*.

Аналіз стилю – це дослідження стилю як певного ідеального предмету, що склався в колективному уявленні, якимось понятійно визначився, отримав ім'я чи якісь робочі назви. Таке завдання потребує, як правило, фундаментальної фахової підготовки, спеціальних знань і умінь наукової роботи, зокрема здатності оперування широким колом художніх артефактів, використання різних дослідницьких підходів і методів теоретичного та історичного дослідження (системно-структурного, типологічного, статистичного, хронологічного, синхроністичного, історико-генетичного, компаративно-історичного та ін.). Зразками досліджень, які широко репрезентують галузь і методологію стильового аналізу можуть послужити праці Карла Дальхауза (Dahlhaus): «Нео-романтизм» (1979), «Між романтизмом і модернізмом» (1980), в яких німецький музикознавець визначає релевантні властивості форми і образного змісту романтизму в музиці, вивчає становлення і етапи розвитку цього стилю, окреслює його жанрові, національні та персональні межі, вказує на риси пролонгації та відродження даного стилю в музиці ХХ ст.

Ще один зразок блискуче здійсненого стильового аналізу – робота Ніни Герасимової-Персидської «Партесный концерт в истории музыкальной культуры», в якій підведено підсумок багаторічної праці дослідниці з виявлення в архівах, розшифрування, реставрації нотних рукописів партесного концерту, вивчення історичних, теоретичних, культурологічних джерел, внаслідок котрої був представлений «у весь зріст» оригінальний національний жанровий стиль партесного концерту.

Інші завдання стоять перед *стильовим аналізом*, предметом якого є конкретний художній твір, або певна множина творів. Як ми зазначали, обговорюючи загальне значення центральної категорії даної праці, стиль – це комплекс як формальних, так і змістовних особливостей художніх артефактів. Отже, перед стильовим аналізом стоять ті ж самі проблеми, що й перед комплексним (або, як ще кажуть – цілісним) аналізом форми та образного змісту. Навіть висновки цих близьких аналітичних стратегій можуть не розрізнятися, якщо комплексний аналіз спрямований на визначення і уточнення стилю твору. Якщо так, то й методів стильового аналізу є необмежено багато. Скажімо, можна використовувати методи аналізу, запропоновані Гуго Риманом і його послідовниками (функціональна школа), Ернстом Куртом (психологічне і фізичне моделювання), Болеславом Яворським (з позицій теорії ладового ритму або герменевтики

музичних символів), Борисом Асаф'євим (інтонаційний та формально-процесуальний підходи), Генрихом Шенкером (метод редукції ладотонального процесу), Георгієм Конюсом (метротектонічний метод) та ін.

Стильовий аналіз має лише одну специфічну якість: його кінцевою метою є *стильова атрибуція*. Атрибуція (від лат. *Attributio* - приписування) в мистецтвознавстві трактується як «встановлення належності анонімного художнього твору певному автору, місцевій чи національній художній школі, а також визначення часу його створення. У минулому атрибуція базувалася лише на емпіричних знаннях та інтуїції спеціалістів-знавців. З кінця ХІХ ст. атрибуція спирається також на науковий стилістичний аналіз, результати хімічних та фізичних досліджень (макро- та мікрозйомка, рентгенографія, застосування інфрачервоного та ультрафіолетового випромінювань тощо)»³⁷.

Звичайно, що фізичні та хімічні методи дослідження, про які йдеться у введеному визначенні, стосуються артефактів статичних видів мистецтва, але не музики і хореографії. Втім, сьогодні значного розвитку набули методи стильового аналізу та атрибуції музичних творів за допомогою математичного моделювання і комп'ютерної техніки. Главним принципом аналізу тут є встановлення імовірнісних характеристик для формальних елементів, встановлених в різних вимірах звукової форми. Поки що такі аналітичні дії мають суто експериментальний характер, хоча їх результати жають надію на те, що мистецтвознавство невдовзі отримає надійний засіб стильового аналізу форми.

Що стосується стильової атрибуції, що спирається на оцінку художньої семантики музичних і хореографічних текстів, то в даному відношенні наукові методи (порівняння, типологізація, структурно-функціональний аналіз, комбінаторика та ін.) мають лише другорядну роль. Головним «інструментом» стильової атрибуції художніх творів за їх образним смислом є естетичний смак, чутливість сприйняття, художня інтуїція. Це не означає, що аналіз формальних властивостей втрачає свій евристичний та пояснювальний потенціал. Однак, в стильовому аналізі часто мають релевантне значення ледь помітні відтінки смислу. Як кажуть, «музику роблять нюанси». Принаймні, стильові відмінності дійсно можуть полягати в найменших нюансах смислу і ледь помітних властивостях форми.

Формальний аналіз стилю може бути методично упорядкований згідно з прийнятим підходом, і навіть приведений до більш-менш суворого алгоритму аналітичних дій. Змістовний аналіз стилю значно менше піддається алгоритмізації. Втім, у мистецтвознавців є деякі звички, напрацьовані прийоми дій. Найчастіше, індивідуально-типові властивості художньо-образного змісту творів мистецтва описується за допомогою характеристик: 1) чуттєво-наочних образів (зорових, слухових, тактильних, моторних, нюхових, смакових, а найчастіше – синестетичних, тобто

³⁷ «Популярная художественная энциклопедия.» Под ред. Полевого В.М.; М.: Издательство «Советская энциклопедия», 1986

спільних); 2) модальностей переживання (тобто психічних станів, емоцій, афектів); 3) предметів та процесів, відображення (якщо такі можна встановити); 4) персонажів (суб'єктів дії) і сюжетів, драматургічних колізій; 5) чуттєво забарвлених ідей, що виникають у процесі сприйняття.

Стильовий аналіз творів буває досить простим, коли їх автори впевнено рухаються в межах добре усталених стилів, образно кажучи «пливуть» за стильовою течією. Цього слід чекати від тих майстрів, які не налаштовані на творчі інновації. Однак історія мистецтва особливо виділяє тих авторів, які виявляють амбіцію до оновлення виразових засобів мистецтва, а також ті твори, в яких спостерігаються риси нового художнього стилю. Такі твори є особливо цікавими і складними для аналітичного вивчення. Наприклад, не складно виявити властивості нового стилю (погодимося вважати його «музичним імпресіонізмом») у формі та смислового плану симфонічного ноктюрну «Сирени» Клода Дебюссі.

Набагато складніше помітити – коли і де ознаки цього нового стилю з'явилися вперше в творах цього композитора. Напевно з'ясувати це не можна. Однак деякі формальні риси фортепіанного циклу «Бергамаська сюїта», створеного Дебюссі у 1890 році свідчать про відступ від системи засобів музичного романтизму. Йдеться, зокрема, про нові властивості морфологічного устрою (нетрадиційне використання мелодій і акордів, побудованих в ладовому просторі діатоніки) та синтаксису музичної мови (нетипові ритмічні структури фраз і речень). Оновлюються також прийоми композиційної побудови п'єс. Особливо вирізняється в цьому відношенні п'єса «Clair de lune» (Лунне сяйво). Для неї типова модулююча багаторівнева фактура, тенденція до визволення від класичних композиційних моделей та принципів тематичного розвитку, уникнення точних реприз, наскрізне розширення тематичного матеріалу. В цілому складається враження, що фортепіанний цикл К.Дебюссі «Бергамаська сюїта» має свій власний стиль, який не розірвав зв'язки з художніми принципами романтизму, але став одним із джерел нового історичного музичного стилю – імпресіонізму, більш чітким проявом якого є більш пізні твори композитора.

Головні положення стильової атрибуції обумовлені постулатом про стильову гетерогенність як іманентну якість кожного артефакту мистецтва. Вони є такими:

- 1) Жоден твір мистецтва не належить одному і тільки одному стилю. Таких творів просто не буває. Це слідує з багатофункціональної природи мистецтва і обумовлено багатомірністю стильового континууму художньої культури;
- 2) Кожний твір мистецтва належить водночас певному персональному, етнічному, історичному, жанровому та експресивному стилю. Міра вираженості стильової належності може бути при цьому різною: від очевидної до ледь вираженої, непомітної. Але ніколи не «нульовою». З цього слідує, що при здійсненні стильового аналізу і атрибуції слід розглядати усі можливі «проекції» твору в стильовому просторі культури. В такому підході немає нічого надзвичайного. Кожна людина

живе, підкоряючись водночас вимогам, законам, нормам і правилам, що знаходяться «на різних площинах» існування індивіда і суспільства: фізики, фізіології, психології, моралі, релігійної обрядовості, політико-економічної системи, громадянського права, правил поведінки у транспорті тощо. І це не порушує цілісності індивіда, а тільки збагачує можливості формування особистісного стилю життя. Так і художній твір. Він існує одразу у багатьох вимірах культури, а отже має багатомірну стильову координацію.

- 3) Як ми зазначали, кожний стильовий вимір (персональний, етнічний, суспільно-історичний, жанровий, експресивний) лише для простоти пояснення можуть бути репрезентовані як однорідні та прості множини стильових одиниць. Більш достовірним є теоретичне уявлення, в якому стиль мислиться як ієрархічний клас, в якому є свої підкласи.
- 4) Твір мистецтва може характеризуватися полістилістикою. Тобто, він може водночас мати відношення не до одного, а одразу до декількох стилів однієї стильової площини. Наприклад, одразу до двох національних стилів, якимось чином відбитих в формі та змісті твору.
- 5) Музичні і хореографічні твори можуть містити стильові модуляції, тобто можуть змінювати стиль в процесі розгортання композиції (звичайно стильові модуляції відбувається в масштабі складних композиційних структур).

Отже, максимально правдиве і повне «зображення» стилю художнього твору – ніколи не графічна «схема», а завжди об'ємна кольорова «картина».

Кому і для чого потрібна така картина? Яку користь мають висновки про належність твору або деякої множини творів до певного стилю чи стилів? Перш за все, вони мають теоретичну цінність, бо відкривають можливості історичних, культурологічних, текстологічних узагальнень. Коректний стильовий аналіз та судження про належність артефакту до якогось персонального стилю дозволяє встановити авторство анонімних текстів. Практичне значення стильовий аналіз має для музикантів-виконавців. Він дозволяє їм свідомо обирати ту чи іншу стильову спрямованість інтерпретації, уточнювати і конкретизувати виконавські засоби виразності, надавати звуковим версіям твору стильової рельєфності.

8.2. Стильові імена і терміни.

Аналітичне вивчення стилів та виконання дій стильової атрибуції потребують вільного орієнтування в просторі художніх стилів, а отже і впевненого, обережного професійного користування стильовими іменами, прийнятими в мистецтвознавстві. Що являють собою стильові імена? Як стилі отримують свої імена і як ці назви стають термінами мистецтвознавства?

Спробуємо окреслити етапи цього мало помітного процесу. Початковим етапом формування суб'єктивного уявлення та поняття про

стиль слід вважати акт сприйняття та осмислення інтонаційної форми та переживання її сенсу індивідом. При цьому свідомість виявляє стійкі, повторювані, інваріантні властивості форми та художнього сенсу. Виникає «робоча гіпотеза» про існування множини типових формально-змістовних властивостей у даного явища. Ця гіпотеза набуває рис все більш стійкого уявлення в міру накопичення досвіду сприйняття та роздумів. У процесі спілкування людей та обміну думками поняття «дозріває». На цій стадії воно випадково чи навмисно пов'язується з якимось словом чи словесним оборотом, які здаються доречними характеристиками усвідомлених індивідуально-типових властивостей предмету оцінювання. У цьому процесі, імовірно, і виникають стильові імена – слова чи словесні обороти, які в ідеалі однаково, а на ділі приблизно однаково, інтерпретуються учасниками мовленнєвої комунікації.

Якими словесними ресурсами користується практика найменування художніх стилів? Найпростіше пояснити спосіб позначення персональних стилів. У таких випадках використовуються власні імена видатних майстрів. Наприклад: «стиль Джезуальдо», «стиль Фреда Астера», «стиль Пауля Клеє» тощо. Для позначення історичного художнього стилю зазвичай використовується якийсь вираз, що характеризує найяскравішу відмінну властивість конкретного твору чи класу артефактів. Найчастіше він має форму прикметника. У більшості випадків за допомогою прикметника позначають етнічні та жанрові стилі, причому зазвичай вони використовуються у сполученнях, які більш точно окреслюють той чи інший тип мистецьких явищ. Наприклад: «неаполітанський пісенний стиль», «андалузький танцювальний стиль», «арабський орнаментальний стиль» тощо. Також часто прикметником позначають історичний стиль. Наприклад: «галантний стиль» в образотворчому, поетичному і музичному мистецтві західноєвропейських країн ХУІІІ ст.; «блискучий стиль» – у виконавському музичному мистецтві ХІХ століття; «гарячий стиль» (hot-jazz) в джазовій музиці середини ХХ століття. Багато історичних стилів позначаються також іменниками, які утворені від прикметників за допомогою латинського суфікса «-ізм»: «сентименталізм», «сюрреалізм», «конструктивізм» тощо.

Стихійні імена стилів проходить далі апробацію в різних сферах мовленнєвої практики, зокрема – в професійному середовищі артистів, критиків, педагогів, любителів мистецтва. Тут якісь характеристики природним чином відпадають, забуваються, а інші, навпаки, набувають все більшого поширення і визнання. Їх звичайно і «підхоплює» мистецтвознавство і орієнтується на них як на терміни науки³⁸. При цьому мистецтвознавці не завжди турбуються про однозначність, або хоча би зазначену обмеженість смислових меж «природних» стильових імен.

³⁸ Більшість стильових найменувань, строго підходячи до них з позиції наукового знання, слід вважати квазі-термінами, або *терміноїдами*, оскільки вони мають різні інтерпретації, або їх значення не мають науково апробованих формулювань, або ці формулювання є суперечливими і розпливчатими. Дуже рідко інтерпретація стильових імен втілюється в логічно бездоганному чи науково достовірному визначенні. Тим не менш, ми будемо вважати стильові найменування термінами, розуміючи їх особливий характер.

Отже, не потрібно дивуватися, коли стихійно виникаючі імена стилів виявляються незручними, неточними, такими, що більше збивають з пантелику, ніж прояснюють суть стилю. Іноді життя народжує відразу кілька найменувань для однієї й тієї ж множини явищ. Наприклад: «югенд стиль», «ар нуво» та «модерн» – різні стильові імена (в мистецтвознавстві їх використовують як терміни), що стосуються фактично однієї множини індивідуально-типових властивостей форми та змісту творів образотворчого мистецтва та архітектури початку ХХ століття. А інколи буває інша неприємність, коли одним ім'ям колективна свідомість позначила різні уявлення і поняття про типові властивості творів мистецтва, тобто про різні класи художніх явищ. Наприклад, під терміном «реалізм» сьогодні більшість спеціалістів розуміють різні явища мистецтва, які мають (окрім звісних спільних властивостей) ще й суттєві відмінності у формальному та змістовному відношеннях. Такими ж неоднорідними є стильові класи, що позначаються як модернізм, авангардизм, примітивізм, джаз, рок.

Коли стильове ім'я виходить із загального вживання, це свідчить, що творча практика набула значних змін, що місце колишніх віртуальних множин зайняли нові формально-змістовні типи творів. Цей процес не є простим чергуванням явищ. Народження, еволюція та деградація стилів, їхнє витіснення з практики відбуваються по-різному, з різною історичною швидкістю, з можливими рецидивами, відродженням, переродженням, тривалою «агонією». У кожного стилю є своя неповторна доля. Іноді, хоча і не завжди, цю долю можна простежити, уважно аналізуючи стильове найменування та зіставляючи його значення з реальними процесами змінами форми та змісту у мистецтві.

Теоретично усі стильові імена є «кандидатами на посаду» наукового терміну. Чим більш чіткими є межі значення того слова, що використовується як стильове ім'я, тим ближче воно до статусу наукового терміну. Щоправда, абсолютної ясності і безумовності значення немає у жодного терміну, навіть у тих науках, які вважаються точними. Тому мистецтвознавство вимушено миритися з тим, що стильові терміни можуть бути визначені тільки відносно точно. З цього слідує, що кожний стильовий термін є умовним, і може бути поставлений під сумнів. І тому часто навколо стильових імен, навіть самих уживаних, розгорталася в різні часи, і зараз точаться запеклі дискусії.

Достатньо, наприклад, звернути увагу на термін «імпресіонізм». Як відомо, це слово вперше з'явилося у журнальному фейлетоні. Художній критик Луї Леруа скористався назвою картини Клода Моне «Враження. Схід сонця» («*Impression, soleil levant*») і вигадав глузливе прізвисько для невеликої групи художників, які відважно експериментували із засобами виразності, порушуючи стильові норми академічного живопису. Однак, по мірі того, як твори Клода Моне, Едгара Мане, Альфреда Сіслея, Камілла Пісарро та інших новаторів набували визнання, слово втрачало іронічний характер і згодом стало загальноприйнятим стильовим найменуванням. Наприкінці ХІХ століття критики-мистецтвознавці примітили властивості живописного імпресіонізму в музиці Клода Дебюссі і Моріса Равеля. Їх

також прозвали імпресіоністами, хоча вони про це не просили. Це означало, що імпресіонізм – це вже не назва стилю живопису, а більш «крутий» термін, що характеризує художню течію чи напрямок. Одразу таке трактування зустріло критику, перш за все, з боку самих музикантів. Дебюссі, наприклад, взагалі висміяв використання терміну «імпресіонізм» у застосуванні до музики. Він назвав його «зручним лише для того, щоб знищувати собі подобних». А відомий письменник і художній критик Андре Сюарес був впевнений в тому, що люди, які порівнюють Клода Моне з Клодом Дебюссі, позбавлені не тільки очей, але і вух, тобто не розуміють ані живопису, ані музики³⁹. В спеціальній літературі можна знайти згадки про те, що імпресіонізм – це взагалі такий підхід до виразових засобів мистецтва, або такий метод творчості, або техніка, які проявляють себе в різні історичні часи в художній практиці різних майстрів, різних народів. Так і до сьогодні мистецтвознавці не дійшли згоди стосовно імпресіонізму: чи це тільки стиль живопису; чи це напрямок (течія), що охоплює також музику і літературу; чи це техніка малювання, яку можна зустріти в мистецтві усіх часів і народів.

Які якості стилів відбивають стильові імена?

Найчастіше це назви, що прямо вказують на одну з розглянути вище основ стилютворення. Наприклад, персональні стилі – бахівській, бетховенський, малеровський, еллінгтонівський тощо. Вони репрезентовані не тільки творами своїх засновників, але й опусами багатьох послідовників та адептів. Інколи назва стилю виводиться з імен, які мають більш опосередковане відношення до творчого процесу стилютворення. Скажімо, надзвичайно важливий для всієї європейської музики *стиль григорианського співу* був названий на честь духовної особи – Римського папи Григорія Великого (590–604 роки), який навряд чи мав відношення до створення чи обробки музичних піснеспівів, але зробив важливу справу зібрання та упорядкування всього музичного арсеналу церковної служби в християнських церквах Західної Європи. Аналогічним чином *амвросіанський спів* – не таке масштабне, як григорианський спів, але помітне історично-стильове явище часів раннього Середньовіччя – зв'язаний з іменем прославленого єпископа Амвросія Медіоланського (340-397 рр). Хоча він не проявив себе як композитор, він точно був талановитим гімнографом і упорядником церковної служби.

Ми вже наводили приклади назв етнічних стилів. В літературі вони часто згадуються. Інколи вони дуже конкретно вказують на певну національну приналежність стилю (італійський, французький, німецький, український стилі), інколи – на певну народність (каталонський, арагонський, севільський, баскський стилі), інколи – на популяцію цілого континенту (азійський, африканський, американський, європейський стилі).

Величезна кількість стильових найменувань відбиває жанрову основу відповідних стилів. Серед найбільш розповсюджених стильових імен

³⁹ Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. 2-е, доп. и перераб. М., «Музыка», 1970, С. 16.

знаходимо такі: вокальний, інструментальний, сольний, ансамблевий, оркестровий, концертний, камерний, салонний стилі (в таких назвах відбиваються оказіональні властивості жанрів); піднесений, низовинний, святковий, повсякденний, сакральний, побутовий, дансантий, гімнічний, молитовний стилі (такими словесними засобами позначається функціональна природа жанрів); пісенний, речитативний, декламаційний, прелюдійний, мадригальний, партесний, кондакарний, токкатний (такі назви характеризують формальні та образно-змістовні властивості жанрів).

Дуже часто жанрові імена характеризують загальне образне враження, яке справляють твори, поєднані в уяві людей одним стилем. Один приклад – слово *імпресіонізм* ми вже розглядали вище. В теоретичному сенсі така назва стилю є невдалою, бо кожний твір виникає під свідомим чи несвідомим впливом зовнішнього чи внутрішнього світу, а отже є враженням. Отже, при уживанні даного слова доводиться уточнювати, що в цьому конкретному разі воно підкреслює особливу значущість, надзвичайну естетичну цінність зорового враження від природного світу, яке Едуард Моне та його товариши так чудово спромоглися відтворити в своїх картинах. Ми знаємо, що зміст їх творів зовсім не обмежується завданням втілення подібного враження.

Термін експресіонізм також з теоретичного погляду є невдалим, навіть безглуздим, бо кожний твір мистецтва, мистецтво взагалі є саме експресією, тобто вираженням назовні внутрішнього світу людини. Отже і в даному випадку потрібно робити уточнення, вказуючи на те, що представники цього стилю (тут можна сказати загально-мистецького напрямку) спрямували усі засоби художньої виразності на те, щоб з максимальною силою впливу на глядачів і слухачів репрезентувати свої глибокі, тяжкі, нездорові переживання, крайні афекти, пограничні психічні стани, які в них виникли під натиском (імпресією) явищ навколишнього світу. Без подібного доповнення термін експресіонізм нічого не вартий.

Можна навести інші приклади, коли стиль отримує назву від загального образного враження. Скажімо, піаністи часто, характеризуючи гру того чи іншого музиканта-виконавця, вживають вирази «перлинний» і «діамантовий» стилі. Ці вирази приблизно позначають синкретичні (слухозорові) враження від манери артикуляції тонів, яка в свою чергу залежить від прийомів пальцевого туше. Якщо казати просто, то пасажі перлинного піаністичного стилю складають враження матового мерхтіння окремих перлин, розкиданих на темному тлі. А діамантові пасажі немов би «засліплюють очі» яскравим блиском звучання.

Ще один приклад – стиль самої ранньої італійської опери, який звався «стиле *rappresentativo*» (*stile rappresentativo*). У перекладі з італійської мови *rappresentativo* означає показний, виразний, характерний. Без додаткових пояснень така характеристика є дуже туманною. Тільки знаючи історичну ситуацію, культурний контекст, а головне – художні твори (Якопо Пері, Клаудіо Монтеверді), до яких ця характеристика відноситься, можна уточнити, що виразом *stile rappresentativo* у гуртку флорентійських інтелектуалів назвали вокально-декламаційну манеру, яка відповідала

інтонаціям словесного мовлення, але була більш опуклою, більш виразною. Отже йдеться про характерність мелодики, пов'язаної зі словами.

До імен, що позначають експресивні стилі відносяться: *сентименталізм* (від фр. *sentiment* - почуття), *фовізм* (від французького *les fauves* – хижаки, дикі звіри), *соул* (від англ. *soul* – душа, тобто джазовий стиль щирого душевного висловлення). Музичні стилі нерідко отримують назви, що передають слухові, моторні, тактильні, зорові враження від звучання (джазові стилі: *свінг*, *бі-боп*, *кул*, *хот*, стилі рок-музики: *хард-рок*, *софт-рок*, *металіка* та ін).

Згадаємо ще декілька класів жанрово-стильові імен, які вказують на: а) загальнохудожні явища (ораторський, риторичний, живописний, графічний, пуантилістичний, пастельний стилі); б) відношення жанрового стилю до явищ дійсності (епічний, трагічний, ліричний, комічний, драматичний, реалізм, натуралізм, фантастичний, ілюзорний, естетизуючий, моралізуючий стилі); в) мотивацію творчості та головну спрямованість образного змісту (демонстративний, вичурний, віртуозний, шокуючий, дружелюбний стилі); соціокультурну приналежність (демократичний, міщанський, шляхетний, простолюдний стилі).

У зв'язку з назвами стилів торкнемося ще однієї непростої проблеми, притаманної сучасному мистецтву. Йдеться про його зближення і навіть злиття зі сферою виробництва продуктів масового споживання. У сучасній постіндустріальній культурі матеріально-аксіологічна функція мистецтва набуло надзвичайного посилення. Художні артефакти сьогодні набули гіпертрофовану здатність служити методом тезаврації фінансів і засобом отримання прибутку в промислових масштабах. Сучасні фабрики мистецтва – радіостанції, концертні організації, телевізійні студії, фірми звукозапису, танцювальні клуби, школи танців та інші мають величезний грошовий обіг, який можна порівняти з економікою банків та промислових підприємств. Ця ситуація суттєво змінила всі сторони мистецтва, у тому числі вплинула на процеси виникнення та взаємодії стилів. Сьогодні у світі мистецтва вирішальну роль відіграють потужні інструменти виробництва та маркетингу, як наприклад: моніторинг ринку, бізнес-проекування, реклама, прощтовхування (*sell in*), політичне регулювання попиту і пропозиції тощо.

У цьому комерційному світі стильові найменування використовуються як приманки для потенційних споживачів художнього товару. Музичні, хореографічні та інші товари, що виводяться на ринок, мають чимось одразу привернути увагу. Для цього використовуються усі засоби, аж до непристойних. Обов'язково використовуються якісь помітні назви нового мистецького товару, які вказують на його стильову новизну. Припустимо, якась танцювальна студія, рекламуючи свій товар, оголошує, що тільки вона може навчити усіх охочих новому танцювальному стилю. Цьому стилю дають якусь яскраву назву, як наприклад «Гоу-гоу» («іди-іди», або «іду-іду», або «пішов-пішов»). Клієнт-любитель, дістаючи з кишені плату за уроки, може поцікавитися: а що це, власне, таке? Організатори мистецького бізнесу охоче дадуть свої пояснення, замасковані під «наукові» визначення художнього стилю. Наведемо приклад із взятого майже навмання інтернет-

тексту: «Go-go – це не якийсь певний стиль, швидше за все, це безліч різних стилів, об'єднаних в один напрямок – їх танцюють переважно в нічних клубах, на модних вечірках, презентаціях. Це не набір якихось рухів, а вміння добре та технічно рухатися під музику, відчувати стиль, імпровізувати, насолоджуватися ритмом...»⁴⁰. На звичайну людину цей потік слів може справити позитивне враження, викликати думку про те, що такий «стиль, але не стиль, а швидше напрямок, в якому треба відчувати стиль» дійсно існує. Для нас же очевидно, що жодна з формальних чи змістовних властивостей охарактеризованого фантому «гоу-гоу» не може бути релевантною ознакою стилю. Сьогодні існує і постійно вигадується сотні подібних назв, потрібних для позначення нових (або тільки на словах нових) музичних, хореографічних, образотворчих явищ. Прикро, що серед них можуть бути і влучні характеристики, обгрунтовані заявки на нові стильові імена. Але вони безнадійно топляться в загальному інформаційному шумі навколо мистецтва.

З нашого огляду стильових імен можна зробити висновки, які мають деяке методичне значення і можуть бути враховані в практичних завданнях зі стильового аналізу. Вони є такими: а) Найменування стилів мають різну якість. Деякі з них є випадковими, мало обгрутованими, розпливчастими, сумнівними, ненадійними в професійному використанні. Інші мають детерміноване значення і достатнє обгрунтування, і тому можуть виконувати функцію мистецтвознавчого терміну; б) Дискусія щодо стильового імені завжди теоретично виправдана і навіть доцільна, бо вона стосується не тільки словесних форм, але й суті тих явищ, що ними позначені; в) Сумнівність якогось стильового імені не означає необхідності відмовлення від нього в науково-літературному ужитку, але зобов'язує до його уважної теоретичної інтерпретації; г) Слід розрізняти ті стильові імена, що пройшли апробацію в критичній літературі, отримали культурну легітимність і затвердилися в суспільному мовленнєвому ужитку, і ті словесні вирази, які не мають своїм денотатом ніякого комплексу індивідуально-типологічних властивостей артефакту чи їх класу.

8.3. Стиль як знак

Здійснюючи стильовий аналіз творів мистецтва, не зайве пам'ятати про те, що стиль може працювати як художній знак. Мається на увазі, що певний комплекс індивідуально-типових властивостей форми художнього артефакту може бути тим предметом сприйняття, який свідчить про якийсь інший фізично існуючий чи ідеальний предмет. Це і означає, що даний комплекс виконує функцію знака.

Наприклад, будинок у стилі модерн на вулиці старовинного китайського міста викликає думку про те, що цей будинок був побудований

⁴⁰ <https://var-veka.ru/blog/go-go/>

для європейців, або для китайців, які деяким чином стосуються європейської культури. Ця думка входить у ту загальну відповідь психіки людини на форму-подразник, який ми домовилися вважати змістом мистецького артефакту. Так само невеликий парковий павільйон чи альтанка у китайському стилі, розташовані у старовинній європейській садибі, несуть особливий знаковий зміст. Вони вказують на захоплення європейських аристократів 18 століття витонченими речами в китайському стилі (ця мода мала дещо іронічну французьку назву: шинуазері, тобто «китайщина»). Даний зміст додається до безпосередньої реакції художнього сприйняття на архітектурну форми будівлі. Звичайно, такі реакції не виникають, якщо китайський глядач не має уявлень про європейський стиль модерн, або пересічний європеець поняття не має про китайське мистецтво та аристократичне життя давно минулих років.

Прояви знакового функціонування стилю не завжди є добре помітні. Це можна пояснити тим, що мистецтво взагалі є знаковим феноменом. Таке твердження зовсім не означає, що мистецтво є лише знаковим феноменом. Зовсім ні. У першому розділі ми вже говорили про різноманітність функцій мистецтва. Художні артефакти можуть безпосередньо впливати на психіку і фізику людини, можуть бути моделями явищ дійсності, накопичують колективний досвід фізичної та інтелектуальної діяльності тощо. Але при цьому вони завжди мають деякий знаковий потенціал.

Стиль якнайкраще реалізує такий потенціал в умовах полістилістики, коли він відтіняється іншим стилем, коли два чи більше стилів зіставляються, стикаються, конфліктують або гармонійно поєднуються в одній цілісній формі. Тому в європейському мистецтві знакові властивості стилю актуалізуються головним чином засобами стилізації. Власне, творчий метод стилізації буває потрібний саме для того, щоб відтворений у якомусь обсязі комплекс формальних засобів спрацював як знак, який буде «нести в собі» смислове навантаження.

Прикладом звернення композитора до стилю як до особливого знаку може послужити вступ (Прелюдія) до опери Жоржа Бізе «Кармен». Починається він бадьорою, яскравою, святковою музикою, побудованою на темах, що характеризують бравого тореодора, кориду і святковий натопв. Але раптом цей потік святкового галасу обривається. Після генеральної паузи характер музики різко змінюється. Композитор використовує майже усі можливі засоби виразності для досягнення різкого контрасту: уповільнення темпу, зміну метричного порядку (три чверті після двохчетвертного такту), зміну тональності (ремінор після ля-мажору), спрощення синтаксичного устрою, зміну фактури, зниження маси звукового потоку. Тремоло струнних викликає почуття тривоги. Однак найбільш значущий контраст досягається зміною характеру мелодики. Напружена драматична мелодійна фраза віолончелей та духових інструментів звучить вельми незвичайно. Її проста тетрахордова структура включає хід на інтервал збільшеної секунди. Такий елемент – рідкість у будові мелодій європейської музики. Повторення тієї ж фрази квартою, а потім квінтою нижче впевнює слух у не випадковості такого ладового колориту. У Європі такі тетрахорди

із збільшеною секундою сприймаються як елементи «циганської гами», а разом з цим і відповідного інструментально-музичного стилю, який інколи характеризують як іспансько-циганський чи угорсько-циганський. Звичайно, що даний стиль в контексті опери Бізе стає знаком головної героїні – гітани Кармен, а разом з цим незалежного і горделивого характеру, чуттєвості іспанських жінок, вільного мандрівного життя севільських контрабандистів, та інших смислів, які коннотативно поєднані з так званим «циганським стилем».

Стильові знаки найчастіше вказують на певні жанри, а через них – на відповідні сторони людського життя. Наприклад, у відомій арії «Non più andrai, farfallone amoro», з опери Моцарта «Весілля Фігаро», головний герой знущально описує юному пажу Керубіна принади військової служби. Моцарт просто, але дуже ефективно використовує типові ознаки військової музики: фанфарні мелодійні ходи, маршовий ритм, короткі та чіткі мелодійні фрази, найпростіший синтаксичний устрій висловлювання. Манера вокального інтонування, прийоми інструментальної гри, тембральні засоби оркестрування (використання духових та ударних інструментів) теж сприяють чіткому відтворенню стилістики військових маршів. Комплекс властивостей цього жанрового стилю, у свою чергу, служить знаком музичної практики: уява слухача малює військовий парад, солдатів, що марширують у супроводі духового оркестру, чепурні мундири, блиск зброї, насагу і трепет перед битвою і т.д.

Іноді жанровий стиль стає постійним знаком у творчості будь-якого майстра. Наприклад, стійким знаковим змістом відрізняється поява у контексті симфоній, концертів чи камерних творів Дмитра Шостаковича стиль побутового танцю польки чи галопа. Цей загалом безневинний танцювальний стиль через якісь онтогенетичні причини став глибоко чужим і неприємним для композитора. Майже всюди в контексті інструментальних і вокальних творів композитора стиль польки чи галопа служить знаком життєвої суєти, дріб'язковості, міщанства, вульгарності, брехні, духовного убожества (Побічна партія Першого фортепіанного концерту, сцена «Відпустите бабу», галоп поліціантів з опери «Катерина Ізмайлова»). Інший приклад: моноритмічна багатоголосна фактура акордового складу, яку пов'язують з жанровим стилем хоралу, виступає в контексті багатьох творів композиторів XIX і XX століть як знак церковного співу та відповідних конотативних смислів – молитовного стану, думок про Бога, Всесвіт, вічність, відчуття єднання з людьми у вірі тощо (Симфонія «Художник Митіс» Пауля Хіндеміта, Третя частина «Симфонії псалмів» Ігоря Стравинського, П'ята симфонія Артюра Онеггера тощо, «Колаж на тему ВАСН» Арво Пярта).

Післямова

Метою даної монографії було визначення поняття художнього стилю і встановлення теоретичних положень, які є необхідними для розуміння і вивчення даного явища в історичному, культурологічному, педагогічному аспектах. Ми усвідомлюємо, що реалізований в роботі теоретичний підхід не є єдино правильним чи єдино можливим. У мистецтвознавстві допустимі і однаково прийнятні різні підходи та різні методи дослідження художніх явищ, які моделюють різні теоретичні предмети, що відповідають одному й тому об'єктивному явищу. Нашим бажанням було представити прийнятий теоретичний підхід максимально відверто і реалізувати його евристичні можливості якомога ефективніше. Здійснене дослідження художнього стилю не є також повністю завершеним. Існує безліч можливостей уточнення, поглиблення, вдосконалення, подальшої розробки сформульованих положень, позбавлення їх прихованих неясностей і суперечностей.

В роботі ми не ставили завдання охопити всі художні стилі, які існували та існують сьогодні в мистецтві народів світу. Ми не прагнули також дати повноцінні описання якимсь художнім стилям. Такі завдання взагалі є неможливими з багатьох причин. По-перше, стилі не можна чітко виокремити один від одного. Як ми намагалися показати – це не фізично існуючі предмети, а персональні та колективні людські уявлення і поняття щодо реальної мистецької практики. А де проходять межі таких уявлень – один Бог знає. По-друге, поки хтось буде описувати усі існуючі стилі, в живому процесі мистецької практики виникнуть нові стилі і зникнуть ті, що були видні раніш. Тим більш, що думки, установки сприйняття, смаки, уподобання, умонастрої змінюються в наш час дуже швидко. У плінному світі сучасної творчої практики кожного року з'являються десятки нових стильових найменувань, частина з яких нічого не означає і швидко зникає без сліду, а інші окреслюють дуже приблизні, нестійкі та сумнівні з погляду художньої цілісності скупчення «альбомів», концертних програм, окремих творів. По-третє, як доведено Козмою Прутковим, «ніхто не може охопити неохопимого».

Контрольні питання:

1. Що таке стиль (визначення)?
2. Яка етимологія терміна «стиль»?
3. Що таке індивідуально-типові властивості форми?
4. Що таке індивідуально-типові типові властивості змісту?
5. У чому різниця між художньою мовою та художнім стилем?
6. Що таке стильові уявлення та стильові поняття?
7. Якою є природа стильових найменувань?
8. Якими можуть бути причини появи типових властивостей форми та змісту у різних витворів мистецтва?
9. Якими можуть бути підходи до аналізу персонального стилю?
10. Яку роль у становленні персонального художнього стилю мають темперамент, характер, мотивація діяльності, здібності людини?
11. Які є різновиди етнічного стилю?
12. Наведіть приклади проявлення національного стилю в мистецтві.
13. Які є причини появи історичних стилів?
14. Наведіть приклади послідовної зміни історичних мистецьких стилів.
15. Наведіть приклади одночасного існування історичних мистецьких стилів.
16. У чому є відмінності між напрямом та течією в мистецтві?
17. Поясніть терміни: еkleктика, полістилістика, стилізація.
18. Як розуміти вираз «стиль конкретного витвору мистецтва»?
19. Наведіть приклади артефактів, що мають певні ознаки індивідуального стилю.
20. Наведіть приклади артефактів, що мають певні ознаки етнічного стилю.
21. Наведіть приклади артефактів, що мають певні ознаки жанрового стилю.
22. Наведіть приклади артефактів, що мають ознаки певного історичного стилю.
23. Наведіть приклади артефактів, що мають ознаки певного експресивного стилю.
24. Охарактеризуйте риси форми, типові для стилю... (пропонується один із яскравих історичних, етнічних чи персональних стилів)
25. Охарактеризуйте риси образного змісту, типові стилю...
26. Визначте часові рамки актуального існування стилю....
27. Визначте стильову приналежність пред'явленого артефакту (стильова атрибуція)

Глосарій

Еклектика – метод художньої творчості (переважно в сфері архітектури та образотворчих видів мистецтва), що полягає у поєднанні елементів чи властивостей декількох різних стилів у формі конкретного артефакту. На відміну від *синтезу*, еклектика не приводить до утворення нової стильової єдності. Еклектичний художній твір може залишати негативне естетичне враження у зв'язку з порушенням принципу цілісності та взаємної узгодженості елементів форми. З цієї причини слово «еклектика» часто вживається в літературі як негативна характеристика мистецького твору.

Еклектизм – нечіткий за значенням і суперечливий термін, яким позначають стильова течія в архітектурі XIX-XX, ознакою якої є використання методу сполучення елементів чи властивостей декількох різних стилів у формі артефакту мистецтва. В одному розумінні еклектизм – це один зі стилів, що належать напрямку історизму; в іншому розумінні – це те ж саме, що історизм.

Колаж – художній прийом порушення (розширення, ускладнення) умовної єдності та гомогенності простору твору, обмеженого рамкою (тобто внутрішнього умовного простору твору) (Респіги – соловей, Мосолов - гудки...)

Манера художня – те ж саме, що художній стиль. Вираз найчастіше використовується у відношенні до персонального художнього стилю (наприклад: Е.Т.А. Гофман «Фантазії в манері Калло»).

Маніфестація стиля – (латинське *manifestatio* – оголошення, виявлення) літературна публікація або усний публічний виступ з цілями доведення до відома широкого загалу самого факту існування певного стилю; окреслення кола митців, які належать до цього стилю; пояснення його світоглядних, естетичних, політичних передумов; описання властивостей поетики, зокрема особливостей художньої мови і образної семантики, відношень представників стилю до інших художніх явищ тощо. Зазвичай авторами подібних маніфестацій є митці, які репрезентують даний стиль, або літератори-публіцисти, які розділяють їх художні переконання. Зразками подібних маніфестацій є художньо-просвітницький твір «Поетичне мистецтво» Ніколя Буало (маніфест класицизму), коротка газетна стаття «Обґрунтування і маніфест футуризму» Філіппо Томмазо Марінетті, «Петух і Арлекін» Жака Кокто (вважається маніфестом групи композиторів «французької шестірки»), «Другий маніфест сюрреалізму» Андре Бретона.

Моностилістика – чуттєве уявлення або поняття щодо однорідності формальних властивостей та художньої семантики певного конкретного твору мистецтва або певної множини творів у всіх чотирьох вимірах стильового континууму мистецтва.

Напрямок художній - строго не визначений термін, що позначає певний історичний стиль. Іноді розуміється як те ж саме, що і художня течія. Якщо ці терміни розрізняються, під напрямком частіше розуміють більш загальне, більш масштабне явище в мистецтві, яке забезпечується типовими і особливими для певного історичного етапу властивостями світобачення, світовідчуття, умонастрою, менталітету митців і певних класів суспільства. Вважається, що напрямок – це стильова єдність, що проявляється в артефактах провідних видів статичного і процесуального мистецтва. Загальновизнаними напрямками у західноєвропейському мистецтві є бароко, класицизм, романтизм, реалізм і модернізм. Інколи ті ж самі терміни використовують для позначення художніх методів. В такому випадку ті терміни втрачають хронологічну визначеність, стають більш розпливчастими.

Виміри стильові - абстрактне уявлення щодо відношення одиничного музичного артефакту чи класу артефактів до чотирьох вимірів стильового континууму мистецтва.

Полістилістика: 1. Чуттєве уявлення або поняття щодо неоднорідності формальних властивостей та художньої семантики певного конкретного твору мистецтва чи певної множини творів у якомусь одному вимірі чи декількох вимірах стильового континууму мистецтва. Тобто йдеться про сполучення різностильових за походженням елементів і властивостей у етнічному, або історичному, або жанровому, або персональному вимірах стилю.

2. **Метод творчості** (метод поетики), який зустрічається у всіх видах мистецтва. Його суть –синтетичне поєднання типових елементів і властивостей різних стилів у формі конкретного художнього твору. Таке поєднання викликає у реципієнта уявлення про цілісність, узгодженість, взаємообумовленість художньо-виражальних засобів твору. Уявлення чи теоретично обґрунтоване судження про несуперечливість синтезованих елементів і сторін форми, відчуття гармонії різностильових засобів виразності – якість художнього сприйняття, що відрізняє полістилістику від еkleктики. Якщо поєднання різностильових елементів і властивостей отримує стійкий характер, то в мистецтві з'являється новий стиль. Прикладами послідовної реалізації методу полістилістики є історичні «нео-стилі»: неоготика, необароко, неокласицизм, неоромантизм тощо. Продуктами синтезу жанрових стилів є, наприклад, «симфоджаз», «джаз-рок», «фолк-рок». Метод полістилістики репрезентований поетичними прийомами алюзії, колажу, стилізації.

Стилiзацiя – Творчий метод, що полягає у вiдтвореннi в тому чи iншому обсязi певного жанрового, iсторичного, етнiчного чи персонального стилю (донорський стиль) в контекстi форми, що належить iншому стилю (авторський стиль). Обидва стилi мають бути вiдомi слухачам, i вони мають ним розрiзнятися. Образно-смысловий ефект стилiзацiї полягає у тому, що донорський стиль виступає в контекстi авторського стилю як знак (ознака) iсторичного часу, або етносу, або жанру, або творчої особистостi. Характер подання донорського стилю виявляють ставлення автора до вiдтвореного стилю та образiв, якi вiн з собою несе. Це ставлення може бути дружнiми чи ворожим, поважним чи зневажливим, серйозним чи грайливим, трагiчним чи комiчним тощо. Часом використання стилiзацiї стає стiйкою ознакою персонального стилю композитора (стилi Iгоря Стравiнського, Альфреда Шнiтке, Арво Пярта).

Стиль художнiй – комплекс iндивiдуально-типових властивостей форми та образного змiсту одиничного артефакту мистецтва або певної множини артефактiв, що оцiнюється як вiдмiнна особливiсть вiдповiдного явища. З погляду психологiї художнього мислення стиль – це уявлення чи поняття щодо iндивiдуально-типових особливостей форми i змiсту художнього твору, або певної множини творiв мистецтва.

Стильова атрибуцiя – iдеальне вiднесення художнього артефакту чи множини артефактiв до певного персонального, етнiчного, iсторичного та жанрового стилю. Звичайно стильова атрибуцiя має дослiдницьку цiль. Вона оснований на теоретичному аналізi формальних та змiстовних властивостей художнього предмету, а також нерiдко на iнтуїтивному вiдчуттi досвiдченого спецiалiста. Наприклад, у фольклористицi звичайно вирiшується таке завдання: вивчити народний наспiв з боку устрою форми та художньо-образного смислу i вiднести зразок до певного етнiчного, жанрового та iсторичного стилю. Також стильова атрибуцiя буває необхідною для об'єктивного встановлення матерiальної та духовної цiнностi художнього предмету.

Стильовий континуум мистецтва – практично i теоретично необмежена множина уявлень i понять про iндивiдуально-типовi властивостi форми i змiсту артефактiв усiх видiв i родiв мистецтва. СКМ може розглядатися як iндивiдуальнi або колективнi уявлення i поняття. Останнi бувають як правило зафiксованi у термiнах (найменуваннях стилю) i репрезентованi в спецiальних лексиконах, дослiдницькiй лiтературi. СКМ має принаймнi чотири вимiри: персональний, етнiчний, жанровий та iсторичний. Вони оптимально вiдповiдають практичним потребам мистецтвознавства. Однак iснує теоретична можливiсть введення iнших вимiрiв стильового континууму мистецтва. Яскравими прикладами **персональних стилiв** можуть служити стилi музики Фредерика Шопена, хореографiї Вацлава Нижинського, акторського мистецтва Амвросiя Бучми, графiки Георгiя Нарбути, скульптури Альберто Джакометтi, кiнематографiї

Сергія Параджанова. Рельєфними *етнічними стилями* відзначені як великі нації (китайці, індуси, мексиканці, турки та ін.), так і зовсім невеликі етнічні «організми» (в Європі, скажімо, досить виразно розрізняються своїми власними мистецькими стилями баварці, бретонці, бойки, гуцули, мазури, ретороманці, сицилійці, тірольці та ін.). Хронологічним періодам у розвитку культури відповідають *історичні стилі*, як наприклад: *стиль періоду Амарни* в історії давньоєгипетського мистецтва; *архаїчний стиль* в історії культури Стародавньої Еллади, *стиль козацької доби* в історії української культури, *стиль епохи Мін* в історії Китаю тощо. Очевидними зразками *жанрових стилів* слугують комплекси індивідуально-типових властивостей, притаманних музичним жанрам – хоралу, токати, речитативу, протяжної пісні, регтайму, блюзу; танцювальним жанрам – хороводу, воїнського переплясу, па-де-де, акробатичного танцю тощо; жанрам образотворчого мистецтва – книжковій ілюстрації, плакату, іконі, вітражу, мозаїці, декоративній скульптурі, монументу, дрібній пластиці тощо. Значно складніше вказати на існування особливого стилю, властивого лише одному окремому твору (наприклад, стиль опери Ігоря Стравінського «Соловейко», танцю «Повзунець» у постановці Павла Вірського, роману Джеймса Джойса «Уліс»).

Течія художня – строго не визначений термін, що характеризує певний історичний стиль. Іноді розуміється як те ж саме, що і художній напрямок. Якщо ці терміни розрізняються, то під течією частіше за все розуміють історичний стиль, підпорядкований певному напрямку. Тобто течія має більш вузьке географічне поширення у порівнянні з напрямком; або стосується одного чи більше, але не всіх видів мистецтва; або течія проявляється лише у певній жанровій сфері. Наприклад, в межах загального європейського напрямку класицизму можна виявити течії французького та віденського музичного класицизму, які в свою чергу репрезентовані персональними стилями (припустимо, Франсуа-Жозефа Госсєка і Вольфганга Амадея Моцарта). Особливим різноманіттям характеризується напрямки і течії в мистецтві ХХ століття, у зв'язку з чим в літературі часто виникає вкрай незвучна для розуміння стильового генезису плутанина термінів. Наприклад, термін *контемп* інтерпретують і як стильовий напрямок, і як жанр, і як техніку.

Цитата – композиторський прийом, що полягає у введенні чужорідного стильового елемента у форму власного твору з метою створення у слухачів враження: достовірності сюжету чи образу героя (Цитата з опери Андре Гретрі «Ричард – левине серце» в опері Петра Чайковського «Пікова дама»); відсторонення, «відчуження» від тої реальності, що вторгається в особистісний світ майстра (цитати з творів Россіні та Вагнера в 15-ій симфонії Дмитра Шостаковича)

Ф'юзжн – (від англ. слова fusion – злиття, сплав): 1) в музиці – один з стильових напрямків розвитку джазу, рок-музики і поп-музики в період між

кінцем 60-х і початком 80-х років ХХ століття. Фактично являв собою широке коло різноманітних експериментів з поєднання типових художньо-виражальних засобів цих стильових конгломерацій. Від джазу представники ф'южн брали імпровізаційність, ускладнену гармонію, прийоми тонального розвитку і тематичної розробки, віртуозні інструментальні соло), від рок-музики – темброву палітру електронних інструментів, «агресивну» ритмічну основу, форсовану артикуляцію, лапідарний мелос, від поп-музики – інтонаційну лексику, поширену в пісенних і танцювальних жанрах. Видатні представники напрямку – Френк Заппа, Майлс Девіс, Джо Завінул, Чик Корія, Хербі Хенкок, групи «Mahavishnu Orchestra», «Weather Report».

2) в декоративно-прикладному мистецтві – вільне поєднання в інтер'єрі приміщення меблів, прикрас, декору стелі та стін, артефактів мистецтва, які належать принципово різним, далеким один від одного стилів. У рекламно-публіцистичній літературі звичайно безпідставно репрезентується як особливий стиль дизайну, хоча насправді є варіантом еkleктики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью // Из истории культуры средних веков и Возрождения. -М.: Наука, 1976. с. 17-64.
2. Александрова Н. От жанровых номинаций к семантике жанра: о своеобразии музыкального дискурса // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Ред-сост. Е.Н. Маркова. Вып. 2, ч. 1. – Одесса: Астропринт, 1997. – С. 71-78
3. Античные теории языка и стиля. Под общ. ред. О.М. Фрейденберга. – М.-Л.: ОГИЗ, 1936. –341 с.
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – 502 с.
5. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979.
6. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система / Катерина Біла // Студії мистецтвознавчі. – 2008. – Число 2. – С. 107.
7. Будагов Р. А. Литературные языки и речевые стили. – М.: Высшая школа, 1967.
8. Вайнштейн О. Индивидуальный стиль в романтической эстетике // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Сб. науч. трудов. – М., 1994.
9. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве.- СПб.: Мифрил, 1994. –398 с., ил. (Классика искусствознания)
10. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры.-М.: Музыка, 1983.– 288 с.
11. Гнатів Наталія. Принципи тематичного цитування в інструментальних творах Пауля Гіндеміта. Код доступу:
12. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. –проблемы музыкальной культуры. Сб. статей. Вып.2, Киев, 1989.
13. Горюхина, Надежда Александровна. Эволюция сонатной формы [Текст]. - 2-е изд., доп. - Киев : Музична Україна, 1973. - 308 с.
14. Ергиев И. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монография / Иван Дмитриевич Ергиев. – Одесса : Астропринт, 2014. – 284 с.
15. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств. – Л.: ОГИЗ, 1933.
16. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клиш. – К. : Наук. думка, 1980. – 315 с.
17. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму // <http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/-a-kozarenko-ethnicmuslang.html>.
18. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. – Львів: Наук. тов-во ім. Шевченка у Львові, 2000. – 285 с.
19. Коханік І. М. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичний твір: проблема розуміння. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.

20. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле // Научный вестник НМАУ ім. П. І. Чайковського. В. 60. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Збірка статей. – К. – 2006. – С. 25 – 32
21. Коханик И. М. К вопросу о диалектике стилевого и внестилевого в процессе стилеобразования. Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины ім. П. І. Чайковського. Стиль музыкальной творчости: эстетика, теория, исполнительство. 2004. Вып. 37. С. 37–43.
22. Коханик И. Н. Некоторые черты индивидуального стиля Е. Станковича (гармония как стилевой фактор). Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля. Тематический сборник трудов. Київ : Вид. Київ. держ. конс. ім. П. І. Чайковського, 1993. С. 87–102
23. Коханик И. Н. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма // Музичне мистецтво и культура, вып. 4, кн. 2. – Одесса, 2003.
24. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Советский композитор, 1990.
25. Лосев А. Примерная классификация первичных моделей художественного стиля. –Collegium. Киев, №2, 1993.
26. Ляшенко І.Ф. Національне та інтернаціональне в музиці.. Київ: Наук. Думка, 1991.
27. Макаров А.М. Світло українського бароко. – К.: Мистецтво, 1994. – 228 с.
28. Медушевский В. Стиль как семиотический объект / Сов. Музыка. – № 3. – 1979.
29. Михайлов М. К проблеме стилевого анализа // Современные вопросы музыкознания. – Сб. статей. Отв. ред. Е.Орлова. – М.: Музыка, 1976. – С. 115-146.
30. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981.
31. Михайлов М. Стиль в музыке. Исследование. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
32. Михайлов М. Фонизм как стилевой признак // Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – С. 236-241.
33. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Статьи и фрагменты. Вступ. ст. М.Арановского. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
34. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. Збірка статей. Вип. 1. – К., 1998. – С. 87-93.
35. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с: ноты.
36. Наливайко Д.С. Искусство: Направления, течения, стили. – Киев: Мистецтво, 1985. – 383 с.
37. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
38. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М., 1978.

39. Сокол А.В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль. - Одесса: Моряк, 2007. - 276 с.
40. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков. Исследование. – Киев: Мин. культуры Украины, КГК, 1993. – 117 с.
41. Тэн И. Философия искусства./Пер. Н. Соболевского.-М.: ОГИЗ, ИЗОГИЗ, 1933.-360 с.
42. Хань Бинь. Соотношение понятий «стиль» и «авторский стиль»: культурологический аспект. Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 6. ; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=7916> (дата звернення: 17.12.2022).
43. Черкашина М. Опера ХХ століття. Нариси. – Київ : Музична Україна, 1981. – 207 с.
44. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. – 298 с.
45. Шип С. Жанр музичний: Українська музична енциклопедія. Т. 2, Київ : ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України, 2008. – С. 69-72.
46. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке. *Проблемы музыкальной культуры*. Вып. 2. Київ : Музична Україна, 1989. С. 86–104.
47. Шнитке А.Г. Коллаж и полистилистика // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. – М., 1973.
48. Ackerman J.S. A Theory of Style', *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, xx (1961–2), 227–37; repr. in *Aesthetic Inquiry*, ed. M.C. Beardsley and H.M. Schueller (Belmont, CA, 1967), 54–66
49. Adler G. Style-Criticism, *The Musical Quarterly*, xx (1934), 172–6
50. Adler G.: *Der Stil in der Musik* (Leipzig, 1911, 2/1929/R)
51. Burge David. *Twentieth-century Piano Music*. Schirmer Books, 1990. – 284 p.
52. Cooke D. *The language of Music*. L.:Oxford Univ.press, 1959.- 289 p.
53. Cope, David. *Virtual Music: Computer Synthesis of Musical Style* : MIT Press; Revised edition, 2004. - 579 pp.
54. Crocker R.L. *A History of Musical Style* (New York, 1966)
55. Dahlhaus, Carl. 1979. «Neo-Romanticism». *19th-Century Music* 3, no. 2 (November): 97–105.
56. Dahlhaus, Carl. 1980. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*, translated by Mary Whittall in collaboration with Arnold Whittall; also with Friedrich Nietzsche, «On Music and Words», translated by Walter Arnold Kaufmann. *California Studies in 19th Century Music* 1. Berkeley: University of California Press. ISBN 0-520-03679-4, 0-520-06748-7. Original German edition, as *Zwischen Romantik und Moderne: vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*. Munich: Musikverlag Katzber, 1974.
57. Dahlhaus, Carl. 1985. *Realism in Nineteenth-Century Music*, translated by Mary Whittall. Cambridge and New York: Cambridge University Press. ISBN 0-521-26115-5, 0-521-27841-4. Original German edition, as *Musikalischer Realismus: zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Munich: R. Piper,

1982. ISBN 3-492-00539-X.
58. Fry, Christopher. 1993. "Flavors Band: A Language for Specifying Musical Style." In *Machine Models of Music*, edited by Stephan Schwanauer and David Levitt. Cambridge, MA: MIT Press.
 59. H. Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (Munich, 1915, 18/1991; Eng. trans., 1932)
 60. Hanna, Judith Lynne. *The Language of Dance*. *JOPERD*, 72(4):40-45, 53, April 2001. Код доступа: https://www.researchgate.net/publication/273371092_The_Language_of_Dance/link/55104f220cf203521969ea3c/download
 61. Hörnel, Dominik, and Wolfram Menzel. 1998. *Learning Musical Structure and Style with Neural Networks*. *Computer Music Journal* 22/4: 44-62.
 62. Kroeber A.L. *Style and Civilizations* (Ithaca, NY, 1957)
 63. Lang B., ed. *The Concept of Style* (Ithaca, NY, 1979, enlarged 2/1987)
 64. Lang, B. (1998). *Style*. In Michael Kelly (ed.), *Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford University Press. pp. 4--318.
 65. LaRue J. *Guidelines for Style Analysis* (New York, 1970, 2/1992)
 66. LaRue J. *On Style Analysis*, *Journal of Music Theory*, vi (1962), 91–107
 67. Lissa Z. *Über die nationalen Stile*, *Beiträge zur Musikwissenschaft*, vi (1964), 187–214
 68. Meyer L.B. *Style and Music: Theory, History and Ideology* (Philadelphia, 1989)
 69. Meyer, Leonard B.: *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. The University of Chicago Press, 1989
 70. Möbius F., ed.: *Stil und Gesellschaft: ein Problemaufriss* (Dresden, 1984)
 71. Murry J. Middleton. *The Problem of Style* (London, 1922)
 72. Nagel W. *Eine musikalische Stillehre*, *Neue Musik-Zeitung*, xli (1920), 364–5, 382–3
 73. Pascall Robert. *Style*. *Big Grove Lexicon*.
 74. Ratner L. *Classic Music Expression, Form, and Style* (New York, 1980)
 75. Raynor H. *Form and Style*, *The Chesterian*, xxviii (1953–4), 42–7, 73–6
 76. Riemann H.: *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen* (Leipzig, 1908, 5/1922)
 77. Rowen R.H. *Some 18th-Century Classifications of Musical Style*, *MQ*, xxxiii (1947), 90–101
 78. Schaper E. *The Concept of Style: the Sociologist's Key to Art?*, *British Journal of Aesthetics*, ix (1969), 246–57
 79. Schering A. *Historische und nationale Klangstile*, *JbMP* 1927, 31–43
 80. Schoenberg A. *Style and Idea*, ed. D. Newlin (New York, 1950, enlarged 2/1975 by L. Stein)
 81. Sowinski B. *Stilistik, Stiltheorien und Stilanalysen* (Stuttgart, 1991)
 82. Truscott H. *Style in Music*, *MR*, xix (1958), 211–21
 83. Waltershausen H. *Von. Musikalische Stillehre in Einzeldarstellungen* (Munich, 1920)
 84. Weisbach W. *Stilbegriffe und Stilphänomene: vier Aufsätze*, ed. L. Schudt (Vienna, 1957)
 85. Youngblood J.E. *Style as Information*, *JMT*, ii (1958), 24–35

Наукове видання

ШИП Сергій Васильович

ТЕОРІЯ ХУДОЖНІХ СТИЛІВ

Монографія

Комп'ютерний набір *С.В. Шип*
Комп'ютерна верстка *С.П. Цьома*

Підп. до друку 26.01.2023.
Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,02.
Ум. фарб.-відб. 8,54. Обл.-вид. арк. 9,34.
Тираж 300 пр. Вид. №11

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.
