

ART STUDIES

ЗАГАЛЬНОЕСТЕТИЧНІ ЗАСАДИ ТА СВІТОГЛЯДНІ ІДЕЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ ЄВРОПИ КІНЦЯ XIX – ПОЧАТКУ XX СТ. ЯК ПЕРЕДУМОВИ ВИНИКНЕННЯ НОВИХ НАПРЯМІВ ТЕАТРАЛЬНОГО ТАНЦЮ

Погребняк М.М.

*Бердянський державний педагогічний університет, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України
Київ*

GENERAL AESTHETIC PRINCIPLES AND WORLDVIEW IDEAS OF THE ARTISTIC CULTURE OF EUROPE OF THE END OF THE XIX – AT THE BEGINNING OF THE XX CENTURIES AS PREREQUISITES FOR THE EMERGENCE OF NEW DIRECTIONS OF THEATRICAL DANCE

Pogrebnyak M.

*Berdiansk State Pedagogical University, Docent,
Candidate of Art Criticism, Associate of Professor;
M.T. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, NA of Sciences of Ukraine
Kyiv*

АНОТАЦІЯ

У статті виявлені, проаналізовані та систематизовані загальноестетичні засади та світоглядні ідеї художньої культури Європи кінця XIX – поч. XX ст. як передумови виникнення нових напрямів театрального танцю XX ст.: 1) «ідея свободи» в театральній драмі; 2) ірраціоналістична модель всесвіту запропонована філософами на межі XIX–XX ст.; 3) відродження міфологічного мислення; 4) нові філософські системи і концепції ідеалістичного спрямування кінця XIX – поч. XX ст., що прийшли на заміну позитивізму, передусім, «філософія музики» Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона, що протиставляють художню творчість інтелекту, визнають її інтуїтивну, або екстатичну природу, приймають у якості носіїв творчого начала органічно-душевні процеси, або екстатичні духовні акти як вихід за межі природного та соціального, до «потойбічного світу»; 5) символізм у мистецтві; 6) народження символічною культурою феномену багатосторонньої, універсальної творчої особистості, виникнення нового типу художньої єдності, нового типу мислення; 6) світоглядні ідеї Франсуа Дельсарта; Еміля Жака Далькроза; Василя Кандинського «про духовне у мистецтві»; маніфест «Танець майбутнього» Айседори Дункан, ідея мистецтва нових можливостей, мистецтва як типу філософування, а також ідея створення єдиної художньої мови, за допомогою якої був би здійснений глибинний внутрішній художній синтез.

ABSTRACT

Relevance of research. At the end of the XIX – the beginning of the XX centuries in theatrical art and choreographic theatre in particular formed a new type of director and choreographer, whose ideas were aimed at changing of theatrical aesthetics and the search for original compositional techniques to embody the author's aesthetic and artistic concepts. Relevance of this publication due to the increased interest of researchers in the theory and history of new directions and forms of theatrical dance of XX–XXI centuries. Relevance is also exacerbated by insufficient theoretical understanding of the achievements in the field of its aesthetics and composition.

The purpose of the study is identification and systematization of general aesthetic principles and ideological ideas of art culture of Europe of the end of the XIX – the beginning of the XX centuries, as a prerequisites for the emergence of new directions of theatrical dance of the XX century.

The methodology of the exploration is based on the using of analytical – to identify the content of the worldview ideas of B. Hugo, A. Schopenhauer, A. Bergson, V. Solovyov, V. Kandinsky, F. Delsart, E. Jacques-Dalcrose, A. Duncan; method of theoretical generalization – to systematize these worldview ideas and general aesthetic principles of artistic culture of Europe at the end of the XIX – the beginning of the XX centuries, which became the prerequisites for the emergence of new directions of theatrical dance.

The scientific novelty lies in the discovery of complex and content of general aesthetic principles and ideological ideas of the artistic culture of Europe in the late XIX – early XX centuries, as a prerequisite for the emergence of new directions of theatrical dance of the XX century.

Results. The article identifies, analyzes and systematizes the general aesthetic principles and ideological ideas of the artistic culture of Europe in the late XIX – early XX centuries, as a prerequisite for the emergence of new directions of theatrical dance of the XX century. They were: 1) the «idea of freedom» in theatrical drama; 2) irrationalist model of the universe was proposed by philosophers at the turn of the XIX–XX centuries; 3) the revival of mythological thinking; 4) new philosophical systems and concepts of idealistic direction of the late XIX – early XX centuries, which replaced the positivism, especially the «philosophy of music» by F. Nietzsche and A. Schopenhauer, A. Bergson's intuitionism, which opposes the artistic creativity of the intellect, recognize its intuitive or ecstatic nature, accept as carriers of the creative principle organic – mental processes or ecstatic spiritual

acts as a departure from the natural and social, to the «afterlife world»; 5) symbolism in art; 6) the birth of the symbolic culture of the phenomenon of multifaceted, universal creative personality, the emergence of a new type of art unity, of a new type of thinking; 6) worldview ideas of Francois Delsart; Emile Jacques Dalcrose; Vasyi Kandynsky «About spiritual in art»; Isadora Duncan's Manifesto «Dance of the Future», the ideal of the art of new possibilities, art as a type of philosophizing, and also the idea of creating a single artistic language, through which a deep internal artistic synthesis would be carried out.

Ключеві слова: театральний танець, «ідея свободи», неоміфологічне мислення, «філософія музики», символізм, «Танець майбутнього».

Keywords: theatrical dance, «idea of freedom», neomythological thinking, «philosophy of music», symbolism, «Dance of the Future».

Постановка проблеми. Кінець XIX і початок XX ст. відзначився глибокою кризою західноєвропейської цивілізації та культури, яка досягла всі її складові: економіку, державний устрій, філософію, мораль, мистецтво. Криза культури Нового часу була пов'язана, насамперед, із руйнуванням основ раціоналістичного світогляду й поширенням ірраціоналізму. Європейський ірраціоналізм XIX століття, як і будь-яке історичне явище не виник на пустому місці, а був обумовлений всім плином культурно-історичного розвитку людства і став своєрідною реакцією доби Раціоналізму.

Як результат, складне та багатопланове обличчя культури початку XX ст. відображало різні уявлення про шляхи поновлення традиційної культури, різні аспекти естетичної думки. Але новації в мистецтві були історично закономірними, відповідали на реальні естетичні запити, що їх ставило життя. Використання нових лексичних засобів, оновлення техніки повинні були втілювати з достатньою переконливістю всю гостроту повсякденних потрясінь, притаманних цій епосі. Старі норми відмирили. Виникали нові течії в мистецтвах, які народжувалися, з одного боку, стрімким розвитком науки й техніки, з іншого боку – як антитеза натиску урбанізації та механізму.

Наприкінці XIX – початку XX століття у театральному мистецтві і хореографічному театрі зокрема формується новий тип режисера і балетмейстера, ідеї яких були спрямовані на видозміни театральної естетики і на пошуки оригінальних композиційних прийомів для втілення авторських естетико-художніх концепцій. Актуальність даної публікації зумовлена підвищенням інтересом та увагою дослідників до теорії та історії нових напрямів і форм театального танцю XX–XXI ст. Актуальність посилюється також відсутністю теоретичного осмислення надбань у галузі його естетики і композиції.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблемам теорії та історії сучасного танцю театру і нових напрямів театального танцю XX–XXI ст. присвячені нечисельні наукові праці дослідників (П. Білаш, Є. Вентинк, К. Добротворська, О. Левенков, А. де Міль, В. Малетік, І. Парш-Бергсон, В. Пастух, О. Плахотнюк, М. Погребняк, О. Чепалов, О. Шабаліна, та ін.). Але серед зазначених науковців лише О.І. Чепалов на сторінках своєї монографії, присвяченої хореографічному театру Західної Європи XX ст., згадує про погляди Ф. Дельсарта і Є. Жака-Далькроза, «про вплив педагогічних теорій і пластичних композицій» [1, с. 14] останнього на розвиток

танцю «модерн», але без заглиблення у сутність світоглядних ідей та практичних експериментів цих теоретиків сценічного руху. Також до «чинників становлення танцювальних форм у XX ст.» відносять вчення Ф. Дельсарта та практичне його втілення Є. Жаком-Далькрозом Д.І. Шариков [2]. П.Н. Білаш стверджує, що «народження нових підходів до мистецтва танцю значною мірою було стимульовано принципами «філософії життя» (А. Бергсон, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер)» [3, с. 6]. Але виявлення і систематизація загальноестетичних засад та світоглядних ідей художньої культури Європи кінця XIX – поч. XX ст. як передумов виникнення нових напрямків театального танцю на початку XX ст. залишається поза межами існуючих розробок, що і є **метою** даної наукової розвідки.

Методологія дослідження ґрунтується на використанні аналітичного метода для виявлення змісту світоглядних ідей В. Гюго, А. Шопенгауера, А. Бергсона, В. Соловйова, В. Кандинського, Ф. Дельсарта, Е. Жака-Далькроза, А. Дункан; метода теоретичного узагальнення – для систематизації цих світоглядних ідей та загальноестетичних засад художньої культури Європи кінця XIX – початку XX ст., що стали передумовами виникнення нових напрямків театального танцю.

Виклад основного матеріалу. Провідною ідеєю сучасного театру, хореографічного зокрема, на межі XIX – початку XX століття стала «ідея свободи». Її можна вважати однією з передумов виникнення нових стильових напрямків і форм театального танцю.

Ідея «свободи» народилась у зв'язку з протестом романтиків проти ідей прихильників неокласичної школи, що проповідували існування обов'язкових для театру законів (дотримання «декоруму», обмеження сюжету долями королівських осіб та знаті і примат едності часу, місця і дії). Романтизм приніс з собою гнучкість виразних засобів, відповідність форми і змісту, а також інтелектуальну і творчу незалежність [4, с. 19].

Принципи романтизму, вперше проголошені у Німеччині Лессінгом і Гете (після 1765 р.) знайшли своє підтвердження у Франції між 1827–1830 рр., головним чином у творчості Віктора Гюго.

Однак, Гюго випередили німецькі драматурги школи «бурі та натиску», що підносили «внутрішню форму», принцип гармонії внутрішнього світу – цієї душі п'єси – на протигагу логічній зовнішній гармонії. Ці ідеї мали велике історичне значення і стали доктриною театального мистецтва, кінцеве формулювання якої вийшло з-під пера В. Гюго. Це

у 1827 році він стверджував, що театр має бути вільним у виборі теми і, що він може використовувати будь-яку форму, або стиль і писав: «... Немає ні правил, ні зразків, крім загальних законів природи, що панують над всім мистецтвом, і окремих законів для кожного твору, що впливають з вимог, притаманних кожному сюжету» [5, с. 105-106].

Потужний вплив на представників різних видів мистецтв мала ірраціоналістична модель всесвіту запропонована філософами на межі XIX–XX століть. Вона стала формотворчим чинником нових проєктів хореографічної театральної культури XX століття, що репрезентували безконечність та різноманітність художніх принципів, форм, лексичних засобів. Філософи XIX століття задали дискурс на відродження міфологічного мислення, керуючись прагненням відродити первісні основи людського буття, подолати розрив між раціональністю і почуттям, тобто відродження цілісного сприйняття світу.

Так, А. Шопенгауер, приєднуючись до позиції Шеллінга, Гете, романтиків, відводив мистецтву особливу роль та визначав йому важливе місце у власній системі світобудови.

«Якщо весь світ як уявлення – лише видимість волі, то мистецтво є уявлення цієї видимості, самега obscure, яка показує предмети чистіше, дозволяючи краще їх споглядати у сукупності», – зауважує теоретик європейського ірраціоналізму [6, с. 106-108].

На його думку, твори поезії, скульптури та інших мистецтв містять у собі скарбницю глибокої мудрості, «тому що в них говорять природа речей, а митець тільки виявляє і перекладає вирази її на спрощену і зрозумілу мову» [6, с. 107].

Тобто мета всякого мистецтва полягає «у полегшенні пізнання ідей (у Платонічному і Єдиному сенсі цього слова)» [6, с. 108]. Оскільки ідея – щось споглядальне, як вважає філософ, то і передача ідеї можлива тільки шляхом споглядання, яке і є єдиним шляхом для мистецтва. Специфічним наслідком споглядання є художній твір, завдяки якому нам зрозуміліші ідеї всього існуючого. Тому художник дає нам можливість поглянути на світ його очима і через твір мистецтва полегшує пізнання ідеї.

Філософія і естетика А. Шопенгауера, зложена у творі «Світ як воля та уявлення» визначили подальший хід думок композитора Р. Вагнера, і відбилась на його художній творчості. Він стверджував: «Її вплив на мене, який весь час збільшувався, був настільки великим, що надалі він справив саме рішуче діяння на весь мій світогляд» [7, с. 65].

В естетиці А. Шопенгауера Р. Вагнер «особливо уражався його глибокодумним поглядом на музику» [7, с. 65-66].

У роботі «Світ як воля і уявлення» А. Шопенгауер інтерпретує світ, як музичний твір, а музику – як засіб пізнання світу: «Припустимо, що стало можливим дати досконало вірне, повне і таке, що досягає найменших деталей, пояснення музики, тобто, відтворити у поняттях те, що вона виражає:

це одразу виявилось б достатнім відтворенням і поясненням світу у поняттях ...» [8, с. 373].

За шопенгауерівською теорією музика в естетиці Р. Вагнера отримала статус, який перетворив її в таємне, відверте начало, а сам музикант був піднесений до рангу «божественного віщуна».

Ф. Ніцше також погоджується з шопенгауерівським визначенням музики і виділяє їй особливе місце серед інших видів мистецтв, так як, на його думку, вона виражає сутність метафізичної основи життя – волі. Філософ вважає, що символіку музики неможливо передати словом, тому лірика і поезія залежні від «духу музики» [9].

Прикладом такого поєднання може служити опера, що виникла, як наслідок відтворення найбільш вражаючої, на думку Ф. Ніцше, музики – давногрецької.

У своїй праці «Ріхард Вагнер у Байройті» філософ визначає критерії творчої особистості і показові ознаки митця-реформатора [10].

У трактаті «Діонісійний світогляд» Ф. Ніцше розмірковує щодо засобів виразності різних видів мистецтв та їх впливу на реципієнта. Надаючи філософам і митцям статусу обранців природи, Ф. Ніцше підкреслював їхнє виняткове положення в соціокультурному середовищі («Невчасні міркування» (частина III «Шопенгауер як вихователь»), «Людське занадто людське») [10; 11].

Потужну роль у формуванні культуротворчого процесу Західної Європи і Росії, зокрема у галузі оновлення театрального танцю на межі XIX–XX ст. відігравали також філософсько-естетичні погляди Анрі Бергсона.

У працях «Безпосередні дані свідомості», «Матерія і пам'ять», «Введення до метафізики», «Творча еволюція» філософ виявляє мистецькі пріоритети, спираючись на які визначає роль уяви, вільного натхнення у процесі художньої творчості [12].

Свідома активність митця, згідно ідеї А. Бергсона, дозволяє авторові художнього твору ступити на шлях формотворчих зрушень й виконувати місію «корманіча» у процесі формування естетичних критеріїв.

Міркування філософа щодо можливостей взаємовпливу різних видів мистецтва, якісних та кількісних характеристик висоти звуку, інтенсивності світла, насиченості кольорів знаходять висвітлення в театральній і хореографічній практиці XIX – початку XX століття, зокрема світлових партитурах і «ритмізованому просторі» вистав А. Аппія і видовищ Е. Жака-Далькроза.

Таким чином, нові філософські системи і концепції ідеалістичного спрямування кінця XIX – поч. XX ст., що прийшли на заміну позитивізму, передусім, «філософія музики» Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона протиставляють художню творчість інтелекту, визнають її інтуїтивну, або екстатичну природу, приймають у якості носіїв творчого начала органічно-душевні процеси, або екстатичні духовні акти як вихід за межі природного та соціального, до «потойбічного світу».

Однією з найважливіших культурних передумов виникнення нових стилевих напрямів у мистецтві можна вважати символізм. За словами Д. Сараб'янова, символізм як спільність методологічна, «керує стилем». Він підкреслював філософське начало символізму і авангарду і стверджував, що «... символізм – світопоглядання, стан душі, поведінка художника» [13, с. 38].

Символізм ствердився як самостійна теорія у французькій художній критиці 80-х років XIX ст. (Жан Мореас, Гюстав Кан). До програми нового літературного і живописного напрямку входили: обов'язкова відмова від описовості в літературі і натуралістичності в живописі; метафоричність; зближення різних видів мистецтва – особливо поезії і живопису з музикою; прагнення до тлумачення явища через найхарактернішу його особливість. На підтвердження цієї думки Дж. Ревалд цитує наступний вислів Едуарда Дюжардена «... слід вибирати суттєву рису і відтворювати її ...» [14, с. 104].

Російські символісти надихалися ідеями представника російської релігійної філософії Володимира Соловйова, який шлях до пізнання бачив у органічному синтезі різних способів пізнання – емпіричного, філософсько-раціонального та містичного. Він впевнений у тому, що «... здійснення всеєднання у зовнішній дійсності, його реалізація, або втілення в галузі чуттєвого матеріального буття є абсолютна краса ..., вона є завданням для людства і виконання його є мистецтво» [15, с. 745].

Російські поети-символісти виробили глибину і всебічну теорію символічного образу. Вони вважали образ-символ місцем зустрічі світу внутрішнього і зовнішнього. При цьому внутрішнє виявлялось головним об'єктом художнього пізнання. Воно, за словами Д. Сараб'янова, «не могло бути пізнане лише вивченням оболонки речей, а вимагало ... інтуїтивного сходження, теургічного акту ... Світ явищ для символіста ставав предметом не пізнання, а подолання [13, с. 40].

Ці положення формулювали багато поетів і теоретиків російського символізму. «Де немає ... таємничості в почутті, – немає мистецтва», – писав Валерій Брюсов [16, с. 20].

В. Иванов формулював: «Єдиним завданням, єдиним предметом будь-якого мистецтва є ... не користь людини, а його тайна» [17, с. 163].

Походження авангардного мистецтва від символізму простежується у двох площинах: «символізм як світорозуміння» (Андрій Білий) і символізм як «мистецтво символів» (Вяч. Иванов). Найважливішим аспектом світобачення символізму, що було сприйняте і засвоєне авангардом, є пріоритет інтуїції, безсвідомого над раціональним, що було пов'язане з боротьбою проти позитивізму. Крім упадкування власне принципів світобачення символізму і використання символів у авангарді розвивається низка типологічних рис символічної культури.

Продовжується активний процес взаємовпливу видів мистецтва при домінуванні живопису серед просторових мистецтв, театрального синтезу

у сфері єднання різних видів. Розвивається на новому етапі народжений символічною культурою феномен багатосторонньої, універсальної творчої особистості, складається новий тип художньої єдності, новий тип мислення.

На початок 90-х рр. XIX ст. символізм з'явився і на французькій сцені, заявивши про себе спочатку в естетичних деклараціях, а потім у театральній практиці. Стефан Маларме, який став біля витоків символістської театральної теорії протиставив свою концепцію принципам Еміля Золя і Андре Антуана і проголосив, що театр повинен стати виразником відстороненого поетичного «універсального світу» – світу «поза часом і простором» [18, с. 179].

Для символістів, які розглядали мистецтво як візуалізацію абстрактних ідей, живий виконавець своєю матеріалістичністю руйнував художню ілюзію, тому ідеальним актором теоретики символістського театру називали «безтілесну танцівницю» (С. Маларме), або «маріонетку» (М. Метерлінк). За С. Маларме, актор мав би сховатися в gobelenaх декору, як Поломій. Саме це і вдалося американці Лой Фуллер, яка під впливом пошуків імпресіоністів і символістів, що стосувалися кольору, світла, символу і синтезу, перша декларативно протиставила танець і природні форми пластики – академічному балету; і «розчинилася у морі рухливого шовку і світла» [19, с. 11-12] у представленому у 1892-му р. у Парижі («Фолі Бержер») знаменитому «Серпантині».

Ще з другої половини XIX ст. загострюється інтерес мистецьких кіл до міфу, як до найдавнішої форми творчості.

За словами автора ідеї «системи виразності» Франсуа Дельсарта, митець відчуває, «що його мистецтво в його руках, – як чудодійний об'єкт, через який він проявляє весь світлий світ, на поєднання з ним він невпинно йде, начебто мистецтво було телескопом надприродного світу, а його очі – містичним каналом, через який вриваються пахощі Неба ...» [20, с. 20].

Спираючись на поняття «евритмія», швейцарський композитор і педагог Еміль Жак-Далькроз вважав, що «... в нас живе внутрішній голос, який ніколи не змовкає цілком, який супроводжує всі наші потаємні думки. Ми не тільки прислухаємося до цього голосу, але і вся наша увага зосереджується на цьому чудовому другому нашому «я», яке вдруге розповідає нам про вже пережиті нами враження. З цим голосом можна порівняти ритм, який може бути вироблений вихованням, і щоб стати нашою новою свідомістю ... Рухи стають більш витонченими і одухотвореними у міру того, як зближуються з духовним життям особистості» [21, с. 117]. Таким чином, Е. Жак-Далькроз абсолютизував ритм, вважав його сполучною ланкою між тілесним рухом та безтілесною музикою: «музика ... від свого народження ... занотувувала ритми людського тіла, повним та ідеалізованим звуковим образом якою вона є» [22, с. 18]. За допомогою ритму він намагався досягнути контакту між мозком та тілом, причому, контакту не рефлексорного, а вольового, по-

дїбно тому, як у старовину при первинному синкретизмі мистецтв музика і спів обов'язково супроводжувались рухами та мімікою співаків. Наприклад, у стародавній Греції музика, слово та танець утворювали гармонійну єдність. У більш стародавніх культурах – єгипетській, етрусській музика виражалась і фіксувалась рухами пальців – хірономією. Знавці-хірономісти руками підказували музичний текст співакам та музикантам, що можна бачити на єгипетських зображеннях. Для мудреців та жерців найдавніших цивілізацій IV–III тис. до н.е. – шумерської, давньоіндійської, давньокитайської та давньоєгипетської – музика мала космічне значення і сприймалася, як результат безперервного та різноманітного руху («звучання») Космосу [23, с. 15].

Антична культура успадкувала подібні уявлення та узагальнила їх у концепції Гармонії Світу та музики, як мікрокосмосу. Саме тоді народилось поняття «*евритмія*». Ще Платон зазначав, що будь-яке життя потребує такого «*благоустрою*» – *евритмії* (діалоги «Протагор», «Держава») [24; 25]. Аристотель у праці «Метафізика» пише про природну необхідність руху з деякою *евритмією*, тобто, з «*благозвуччям*» [26, с. 316-317]. З теорією «розумних ритмів» ми зустрічаємося і в середні віки. Християнський богослов, один з родоначальників середньовічної естетики, Аврелій Августин у своєму трактаті «Про Музику» (IV ст.) стверджував, що основними видами ритму є *ритм звуку, ритми почуттів, ритми виконання, ритми пам'яті, ритми, які «судять»*, останні, у свою чергу, складаються з ритму почуттів та *ритмів Розуму*, які є безсмертними, і ними керує тільки Бог. Люди реагують на ритм інтуїтивно, а *ритм тіла керує танцем*. Згідно з теорією Августина ритми, які «судять», *визначають правильні танцювальні рухи* [27, с. 11]. Ця теорія була орієнтована на досягнення духовних істин. Відповідно поняття «евритмія» людина є *мікрокосмосом*, у якому присутні *всі природні ритми*. Теорія Е. Жака-Далькроза має на увазі *пробудження і розвиток природних ритмів тіла засобами його ритмічного руху* [22, с. 15].

Е. Жак-Далькроз вважав, що протягом усіх віків музика була основою людської емоції. Вона може бути передана не тільки звуком і гармонією, але й рухами та ритмом. На його думку, різноманітні візерунки поліфонії відібуваються в розмаїтті сполучень одночасних рухів тіла. Вдалі трансформації музичних ритмів з одного століття до іншого при звучанні музичної фрази будь-якої композиції оживляють весь ментальний устрій того періоду, коли вона була написана, і, через асоціативність ідей, всередині наших тіл пробуджується м'язове відлуння або відповідь фізичними рухами, нав'язаними соціальними звичаями і обов'язками того періоду [22, с. 18].

Ідеї В. Кандинського «Про духовне у мистецтві» також «відкрили двері» новій художній традиції в Європі. В. Кандинський відчував себе продовжувачем традиції європейської естетичної думки, покликаним реалізувати її на високому теургічному рівні. Він бачив свою мету у загальному одухотворенні реальності у всіх її проявах, у сприйнятті

світу, як сукупності співзвучних одне одному проявів світового духу [28, с. 34]. У своїй книзі він підкреслював, що будь-який артист, «як дитина свого часу», не може залишатися байдужим до вираження «духу свого часу» [29, с. 58], шукав нові засоби виразності, завдяки яким дух, дематеріалізуючи реальність, мав би говорити «напрямку» через світлові сполучення на полотнах художника. У формуванні теоретичних поглядів В. Кандинського значну роль відіграло німецьке і австрійське мистецтво початку XX ст., представлене такими іменами, як Г. Вельфлін, А. Ригль, В. Воррінгер; а також відкриття Г. Мінковського, П. Успенського та інших, що руйнували попередні уявлення про простір і час. Зокрема, формула П. Успенського: «Попереду всіх інших людських засобів проникнення у таємниці природи йде мистецтво» [30, с. 96] – стала цілою програмою для художників. При цьому П. Успенський попереджав, що для того, щоб виключити *зовнішнє зображення речей*, необхідно застосовувати *принцип умовності* і переводити зовнішній зір в розумовий [30, с. 100].

Логічною складовою неоміфологічної спрямованості світової культури XX ст. стала ідея мистецтва нових можливостей, мистецтва як типу філософування, а також ідея створення єдиної художньої мови, за допомогою якої був би здійснений глибинний внутрішній художній синтез.

Головним плацдармом, на якому виникла та осмислювалась ідея синтезу мистецтв була Німеччина. Ця ідея полягала у створенні універсального твору, у якому б знайшли відображення найвищі смислові категорії шляхом сполучення та пересомислення» усіх видів мистецтва. Теоретичні постулати синтезу проголосили німецькі романтики. «Живопис, музика, поезія, архітектура розглядаються у них, як явища єдиного художнього мислення» [31, с. 76].

Саме у період романтизму на початку XIX ст. з'явилися ідеї про зближення різних видів мистецтва з музикою, про театр як можливу основу для синтезу, що було підхоплено пізніми романтиками, а, згодом, символістами межі століть.

Середині XIX ст. належить низка робіт Р. Вагнера («Мистецтво і революція», «Опера і драма», «Мистецтво майбутнього») [32; 33], у яких проблема синтезу була однією з центральних. Музична драма була тією формою, яка могла б стати безпосереднім носієм ідеї синтезу. У роботі «Мистецтво майбутнього» Р. Вагнер стверджує, що саме у драмі, як найвищій формі лірики, кожне мистецтво проявляє свої найвищі можливості. Серед інших і танець у драмі облагороджується і досягає свого найбільш духовного вираження і різноманітності виразності. У його уявленні, як за вавилонського столпотворіння, коли змішалися всі мови і народи, позбавлені можливості зрозуміти одне одного, і розійшлися на різні боки, так само і окремі види мистецтва, коли їхня національна спільнота розпалася на тисячу егоїстичних прагнень, «залишили гордо піднесений храм драми». Драма ж може досягти свого граничного розвитку, якщо кожний вид мистецтва буде присутній у ній у власному граничному

розвиткові. Спроба створення синтетичного твору музичної драми була зроблена Р. Вагнером під впливом «філософії і музики» А. Шопенгауера.

У пошуках синтетичного мистецтва В. Кандинський дійшов висновку, що першоелементи трьох мистецтв – рух художнього танцю, живописний та музичний рухи здатні створити нову метамову *«монументального мистецтва»* [29, с. 95]. При цьому художник полемізував з Р. Вагнером, у якого, на його думку, поєднання мистецтв йде «... за принципом паралельної течії. Одне мистецтво ніби підтримує інше, його інтерпретує, акцентує» [34, с. 1]. В. Кандинський підкреслював, що характерний для традиційного театрального рішення принцип *«зовнішньої необхідності»* потрібно замінити *«внутрішнім звучанням матеріальних форм»*. Тоді істинна, глибинна цінність форми проявиться у вигляді *«внутрішнього звуку елементу»* [29, с. 48-49]. А це «... внутрішнє звучання може бути досягнуте різними видами мистецтва, причому кожне мистецтво, крім цього загального звучання, виявить додатково ще дещо суттєве, притаманне саме йому. Завдяки цьому загальне внутрішнє звучання буде збагачене і посилене, чого неможливо досягти одним мистецтвом» [29, с. 80]. Той самий закон В. Кандинський вважає справедливим і для танцю, наголошуючи, що новостворений танець майбутнього має відмовитись від звичної *«красивості»* і *літературно-розповідної* основи на користь *«внутрішньої цінності кожного руху»*, і тоді *«внутрішня краса замінить зовнішню»* [29, с. 94]. Таким чином, він формулює *філософсько-світоглядний принцип* нового танцю, який (принцип) став основним *формотворчим чинником* для всього танцю *«модерн»*. Також він визначає необхідні для втілення цього принципу естетичні умови, які називає *«містичними необхідностями»*: *відмову від умовностей історичних і побутових* («...головний елемент мистецтва... не знає ні простору, ні часу») [29, с. 58]; *повну свободу форми* («художник може користуватися для вираження будь-якою формою») [29, с. 60].

На підтвердження справедливості теорії В. Кандинського для хореографічного мистецтва доцільно навести ряд висловлювань А. Дункан, які доводять, що вона ще у 1906-му році усвідомлювала необхідність використання вищеназваних естетичних умов у *«танці майбутнього»*. У своєму «маніфесті» вона, зокрема, проголошує: «Танцівниця належатиме не одній нації, а всьому людству. Вона не намагатиметься зображувати русалок, фей і кокеток, але буде танцювати жінку у її найвищих і найчистіших проявах... З усіх частин тіла світитиметься її душа... Її рухи будуть подібні рухам природи... *Її знак найпіднесеніший дух у безмежно вільному тілі! (курсив наш. – М.П.)*» [35, с. 24-25].

Все сказане дає змогу зробити **висновок** і систематизувати виявлені загальноестетичні засади та світоглядні ідеї художньої культури Європи кінця XIX – поч. XX ст. як передумови виникнення нових напрямків театрального танцю на початку XX ст. Ними стали:

– «ідея свободи» в театральній драмі;

– ірраціоналістична модель всесвіту запропонована філософами на межі XIX–XX ст.;

– відродження міфологічного мислення;

– нові філософські системи і концепції ідеалістичного спрямування кінця XIX – поч. XX ст., що прийшли на заміну позитивізму, передусім, «філософія музики» Ф. Ніцше і А. Шопенгауера, інтуїтивізм А. Бергсона протиставляють художню творчість інтелекту, визнають її інтуїтивну, або екстатичну природу, приймають у якості носіїв творчого начала органічно-душевні процеси, або екстатичні духовні акти як вихід за межі природного та соціального, до «потойбічного світу»;

– символізм у мистецтві;

– народження символічною культурою феномену багатосторонньої, універсальної творчої особистості, виникнення нового типу художньої єдності, нового типу мислення;

– світоглядні ідеї Франсуа Дельсарта; Еміля Жака Далькроза; Василя Кандинського «про духовне у мистецтві»; маніфест «Танець майбутнього» Айседори Дункан, ідея мистецтва нових можливостей, мистецтва як типу філософування, а також ідея створення єдиної художньої мови, за допомогою якої був би здійснений глибинний внутрішній художній синтез.

Література

1. Чепалов О.І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст.: монографія. Харків: ХДАК, 2008. - 344 с.
2. Шариков Д.І. Сучасна хореографія, як феномен художньої культури XX ст.: дис. ... к-та мист-ва: 26.00.01 / Київськ. нац. ун-т культ. і мист-в. Київ; 2008. - 190 с.
3. Білаш П.Н. Балетмейстерське мистецтво і становлення української сценічної хореографії у контексті розвитку європейської художньої культури 10-30-х рр. XX ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2004. - 18 с.
4. Гасснер Дж. Форма и идея в современном театре / пер. с англ. Д. Соколовой. Москва : Иностранная литература, 1959. - 255 с.
5. Собрание сочинений. В 15 т. Т. 14. Критические статьи, очерки, письма / В. Гюго. Москва: Художественная литература, 1956. - 766 с.
6. Шопенгауер А. Внутрішня сутність мистецтва. Філософія і музика: Шопенгауер, Вагнер, Ніцше / за ред. Г. Макаренка. Київ, 2004. - С. 106–108.
7. Моя жизнь. Мемуары. В 4 т. Т. 3. Моя жизнь. Мемуары / Р. Вагнер / пер. Г. А. Ефрона. Санкт-Петербург: Грядущий день, 1912. - 301 с.
8. Шопенгауер А. Мир как воля и представление. Сочинения в 4-х т. – Москва, 1993. Т.1. - С. 125–502.
9. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Санкт-Петербург: Азбука, 2012. - 208 с.
10. Ницше Ф. Несвоевременные размышления. Санкт-Петербург: Лениздат, 2014. - 416 с.
11. Ницше Ф. Человеческое слишком человеческое. Москва: «Э», 2016. - 352 с.

12. Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память / пер. с франц. М. Булгакова, А. Баулер, С. Банковского, В. Флеровой, И. Гольденберга. Минск : Харвест, 1999. - 1408 с.
13. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. Истоки. История. Проблемы. Москва: Искусство. 1989. - 293 с.
14. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. От Ван-Гога до Гогена. Т. 1. / пер. з англ. А.Н. Изергиной. Ленинград-Москва: Искусство, 1962. - 436 с.
15. Соловьев В.С. Критика отвлеченных начал. Сочинения: В 2 т. / за ред. А.Б. Гулыгина, А.Ф. Лосева и др. Москва, 1988. Т. 1. - С. 581–832.
16. Брюсов В. Ключи тайн//Журнал «ВЕСЫ», №1, 1904.
17. Иванов В. Искусство и символизм//Журнал «БОРОЗДЫ И МЕЖИ. ОПЫТЫ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И КРИТИЧЕСКИЕ», Москва, 1916.
18. Ростоцкий Б.И. Модернизм в театре. Русская художественная культура конца XIX – нач. XX века. Москва, 1968. Кн. 1. - С. 177–218.
19. Добротворская К.А. Айседора Дункан и театральная культура эпохи модерна: автореф. дис. на соискание учен. степени канд. искусств.: 17.00.01 Санкт-Петербург, 1992. - 17 с.
20. Дельсарт Ф. Система выразности людини / пер. з фран. та рос. М. Шкарабана. Київ, 1998. - 28с.
21. Жак-Далькроз Э. Ритм и его воспитательное значение для жизни и для искусства. Шесть лекций / пер. с нем. Н. Гнесина. Москва : Театр и искусство, 1912. - 120 с.
22. Жак-Далькроз Е. Природа і цінність ритмічного руху. Техніка «рухомої» пластики. Еміль Жак-Далькроз. Евритмія / пер. з англ. за ред. М. Шкарабана. Київ, 1998. - С.15–44.
23. Бергер Л.К. постижению гармонии мира//Журнал «МУЗЫКАЛЬНАЯ ЖИЗНЬ», №6, 1993.
24. Платон. Протагор. Сочинение в 3-х т. / пер. с древнегреч. под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса]. Москва, 1968. Т.1. - С. 187–255.
25. Платон. Государство. Сочинения в 3-х т. / пер. с древнегреч. под ред. А.Ф. Лосева и В.Ф. Асмуса. Москва, 1971. Т. 3, Ч. 1. - С. 89–455.
26. Аристотель. Метафизика. Сочинения в 4-х т. Москва, 1976. Т.1. - С. 63–369.
27. Волчукова В.М. Проблеми розвитку і роль ритуального танцю у ранньохристиянській культурі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвозн. : 17.00.01. Харків, 2002. - 19 с.
28. Сарабьянов Д.В., Автономова Н. Василий Кандинский: Путь художника. Художник и время. Москва, 1994. - 174 с.
29. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Москва : Архимед, 1992. - 107 с.
30. Успенский П.Д. Tertium organum. Ключ к разгадкам мира. Петроград : Таберіо, 1916. - 322 с.
31. Литературная теория немецкого романтизма / под ред., со вступ. ст. и коммент. Н.Я. Берковського; пер. Т.И. Сильман и И.Я. Колубовського. Ленинград: Изд-во писателей, 1934. - 335 с.
32. Вагнер Р. Избранные работы / пер. И. Каценнелленбогена, А. Винтера, С. Гиздеу и др. Москва, 1978. - 695 с.
33. Вагнер Р. Мистецтво і революція. Філософія і музика: Шопенгауер, Вагнер, Ницше / за ред. Г. Макаренка. Київ, 2004. - С. 109–111.
34. Кандинский В.В. О методе работ по синтетическому искусству. ЦГАЛИ, ф. 2740, оп. 1 ед. хр. 198. - С. 1–2.
35. Дункан А. Танец будущего. Айседора Дункан / Н. Филькова сост. Снежко А.П., пер. с англ. Н. Филькова. Киев, 1989. - С. 17–25.

З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОГО ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА: ФОЛЬКЛОРИСТИЧНА СПАДЩИНА ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА

Sivoxin B.C.

Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка, доцент

FROM THE HISTORY OF UKRAINIAN ETHNOMUSICOLOGY: FOLKLORISTIC HERITAGE BY ZYNIVIY LYS'KO

Syvokhip V.

Lviv National Musical Academy, Assistant Professor

АНОТАЦІЯ

Ретроспективно оцінюючи науковий рівень і значення чисельних фольклористичних та музикознавчих праць Зиновія Лиська, як і його сучасників, відзначимо той відрядний факт, що в першій половині ХХ століття в Галичині сформувалася представницька українська фольклористична та музикознавча школа. У даній статті визначаємо значення та місце фольклористичних досліджень Зиновія Лиська в контексті становлення українського етномузикознавства, зокрема, – на прикладі його фундаментальної праці “Формальна побудова українських народних пісень”, що вийшла друком протягом 1939 р. Визначено основні методи дослідника для класифікації народної творчості та аналізу фольклорних джерел.

ABSTRACT

In retrospect assessing the scientific level and significance of numerous musicological and folkloristic works of Zynoviy Lys'ko, like his contemporaries, while encouraging we should admit the fact that in the first half of the twentieth century in Galicia was formed a representative Ukrainian folklore and musicological school. In the activ