

РОЗДІЛ 6 ПРО ДУХОВНІ ЗАСТАВИ КУЛЬТУРИ РОКОКО, ЇХ ВИПЕРЕДЖЕННЯ І ПАРАЛЕЛІ

Маркова Олена

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-509-6>

ВСТУП

Від 1970-х років, тобто на межі установлення поставангарду, постали у виданнях матеріали щодо рококо, бідермаера, нарешті, символізму, з яких одна назва останнього вказувала на прорелігійні тяжіння, категорично засуджуванні з позицій раціоналістично налаштованого знання. Науковим обов'язком став захист ідеї провізантійських витоків рококо, що виявилися в різних країнах і націях Європи, генеза яких невідривна від візантизму, що визначає закономірність користування терміном *рококо як світорозуміння*.

6.1. Генеза та еволюція культурного та художнього феномену рококо

В роботах останніх десятиріч приділена увага основам салонного ґрунту культури рококо, який зазначився у так званому візантійському «театрі», тобто зібранні навколо імператора вишукано освічених, здатних до артистичних виступів, гарної зовнішності людей з відповідними творчими вміннями, демонструючи буття *найкращих* в оточенні глави держави і православної церкви з її лігітимним *вседержавним* статусом від IV століття. Відповідно, в таких країнах як Галлія-Франція, Іспанія, Ірландія-Британія, Київська Русь і ряд слов'янських та неслов'янських країн, що історично солідаризувалися із візантійством, ці високі зібрання навколо правителя склали круг соціально привілейований, і в якому освіченість, артистичні і воїнські вміння органічно співвідносилися. І ми із захватом стали читати матеріали про візантійство Короля Артура і його оточення, про готських владик іспанського Півдня, правителів-Меровінгів у православній Галлії (яку називали чернецько-аристократичним королівством), про придворне буття Ярослава Мудрого, Володимира Мономаха, де шанування християн-

ських цінностей і артистично-поетичної виражальності цінувалося нарівних із доблестями воїнів, без готовності яких до захисту своєї етнічно-національної спільноти не було можливостей у останньої на фізичне виживання.

Цей аристократизм (від «аристос» – краці) живив наступні етапи європейської історії, сконцентрувавшись в салонності «камерат» Ренесансу Італії, в бутті двору Франції, згодом найкрупніших суперників тронних осіб, тим самим заявлявших здатність конкурувати висотою вмінь із найбільш владними і освіченими особами. В роботі К. Дубровіної, присвяченій проблемам мистецтва і культури рококо у вигляді актуальних настанов культурного життя сьогодення ²²², маємо узагальнення, з яким авторка даного нарису цілком солідаризується і положення якого приймає у значенні вихідних позицій свого дослідження:

«... Боротьба за демократію в ряді європейських країн і поза них, в тому числі у Франції, де ці зусилля закінчилися Великою французькою буржуазною революцією 1789–1793 років, надовго загальмувала зацікавленість у дослідженні аристократичного мистецтва салонного типу по причині ідеологічно несхвального відношення до нього. Про аристократію як клас стали говорити як про історично приреченого, що породило одіозне відношення до стилю рококо, до його ‘закритості’ відносно ‘правди життя’ та гедоністично-еротичній спрямованості вираження» ²²³.

І надалі названа авторка пропонує опис культури-мистецтва рококо не стільки як стилю з характерним лейтмотивом ‘завитка’ в інтер’єрах королівських/царських убранств, скільки як культурного феномена ... з усіма проєкціями в різні буттєві сфери і у пролонгування його позицій на інші історично-просторові рівні [так само].

Як вже зазначалося, названа тема стала винесеною хвилиєю поставангарду, методологічна «мозаїчність» якого (А. Моль ²²⁴) обумовила прийняття не тільки класики художньо самодостатнього мистецтва,

²²² Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В. Неждановой, 2015. 97 с.

²²³ Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В. Неждановой, 2015. С. 3.

²²⁴ Коваль Г. А. Моль про мозаїчну культуру. Розрізнення класичної і мозаїчної культур. URL: acadsemia.edu/11q436620/

але й того, котре утворює погранччя із культурною активністю суб'єкта в цілому і в спрямоності на релігійно-етичні устої буття.

Цей підхід до спадщини рококо становить оригінальне бачення цього феномену, оскільки усвідомлення художньої цінності артефактів у його складі, заявлене у високоталановитій книзі С. Данієля²²⁵, не вичерпує значущості рококо, що охоплює культурне буття Франції та інших країн відповідного історичного періоду. Написана у 2000-х роках праця зазначеного автора досить зухвало звучала у свій час на захист цього художнього напрямку, що виключав контактність із завітами реалізму та «прогресивного» романтизму.

Проте вже в 2010-ті, з виходом у культурний ужиток пост-поставангарду, в якому актуалізувався пафос у захисті життєвої справжності інформаційного повідомлення²²⁶, реабілітація художньої значущості рококо виявилася неповною, оскільки не охоплювалася сукупність культурної задіяності відповідної художньої програми і яку спробувала представити К. Дубровіна у своєму талановитому студентському нарисі, присвяченому рококо.

Заявлений термін рококо як світорозуміння становить парафраз на прийнятну назву для книг про символізм, оскільки йдеться про явища, набагато всеохоплюваніші, ніж сфера мистецтва, більше того, про певну невиділеність власне художніх орієнтирів у відповідному культурному пласті. А якщо такі є, то це вже пограниччя культурних світів, які репрезентують і рококо, і символізм. Цей взаємозв'язок рококо та символізму надзвичайно гостро усвідомлював К. Дебюссі, який співвідносив свою творчість безпосередньо з мистецтвом епохи А. Вагто та уникав контактів із сучасними йому колегами-музикантами, цінуючи салонне спілкування з поетами та художниками.

У такому підході усвідомлювалося культурно-розширювальне розуміння художнього акту, його виражені *містеріальні* підстави (Дебюссі був першим композитором постренесованої епохи, що звернувся до жанру містерії як такого). У цьому дослідженні рококо усвідомлюється у широті культурно-релігійного феномена, у якому художні виходи у власному смислі склали пограниччя рококо і сентимента-

²²⁵ Данієль С. Рококо. От Вагто до Фрагонара. С.-Пб. : Азбука-классика, 2007. 336 с.

²²⁶ Моль А. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Моль_Абрам

лізму. У вигляді свого роду творчої заставки дослідження К. Дубровіна представила таку тезу:

«Стиль рококо виник у Франції на межі XVII–XVIII ст., став якоюсь вершиною розвитку аристократичної європейської культури. Рококо – це епоха оформлення цієї культури, коли *все раніше знайдене і досягнуте* (курсив О.М.), було, нарешті, зведено в якусь струнку систему обов'язкових норм етикету, правил хорошого тону, мистецтва дипломатії та галантного спілкування. Стиль рококо до сьогодні є одним із найбільш дискусійних явищ у мистецтвознавстві, що оцінюється вкрай неоднозначно.

Довгий час ставився під сумнів розгляд рококо як самостійного стилю у художній сфері: його визначали або як заключну, «занепадану» фазу стилю бароко, або як період барокового впливу всередині французького класицизму ...»²²⁷.

Останні десятиліття заповнили культуро- та мистецтвознавче мовчання щодо рококо, вийшли яскраві публікації, в яких відстоювалася «повноцінність» та самодостатність рококо. І це, перш за все, книги С. Данієля «Рококо: Від Ватто до Фрагонара», Е. Г. Бауера «Рококо», статті у виданні «Стили в мистецтві» та ін. В одному з кращих довідкових видань 1980-х зазначено: французьке *gocoso*, від *gocaille* – декоративний мотив у вигляді раковини, це стильовий напрямок у європейському мистецтві у першій половині XVIII століття. Для рококо, пов'язаного з кризою абсолютизму, характерний відхід від життя у світ фантазії, театралізмів, гри, міфологічних та пасторальних сюжетів, еротичних ситуацій. У мистецтві рококо є граціозний вибагливий орнаментальний ритм. Скульптура та живопис витончені, декоративні, але неглибокі²²⁸ ...

Наведений підхід є симптоматичним: це визнання художньої цінності рококо, хоча ігнорується загальнокультурна значущість того, що виділили даним терміном у сфері мистецтва. Вихідним для наведеної характеристики був ідеологічний мотив: рококо як «пов'язане з кризою абсолютизму», що у звітах як радянського образу світу, а

²²⁷ Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В. Неждановой, 2015. С. 8.

²²⁸ Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel / The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. P. 429.

й у всьому розкладу прогресизму Нового часу передбачало явище «регресивності», що у естетичному плані оцінено однозначно: «неглибоке». «Глибина» ж (або «неглибина») вимірювалася відповідністю (невідповідністю) соціально «прогресивним» критеріям оновленості та відкидання того, що пов'язано з історично «пройденими» і, отже, засудженими на небуття у теперішньому та майбутньому культурних породжень типу феодалізму, абсолютизму, тим паче у «кризовому» прояві останнього.

Визнання ж переваг, в першу чергу, декоративного компонента в рококо [там же] вказує на органіку прояву його в інтер'єрі, тобто не в художній, але в прикладній сфері, визначаючи вже не стільки художню, скільки культурну значимість відкритих рококо способів впливу на світ та індивіда. Рококо як явище мистецтва і культури в запалі боротьби з абсолютизмом у Франції кінця XVIII століття сприймалося в невід'ємності від аристократії, що заперечувалася і вбивалася фізичним терором, і для якої залишали лише один шлях: «піти» з історичної арени, давши місце «демократичним революційним завоюванням».

А в запалі цієї революційної боротьби жіноче населення Франції було позбавлене соціальних прав участі у політичному житті – у цьому також відчувалася протидія революційної влади жіночій соціальній активності, затвердженій аристократизмом, який уособлювали особи охоплення від державного служіння маркізи де Помпадур до контрреволюційної акції Ш. Корде. Адже специфікою кельтсько-галльської родової традиції була особлива довіра до жіночої здатності охороняти та правити.

Звуження рококо до обсягу спеціальної художньої сфери закриває можливість впізнання її витоків у різних національних умовах, однак тільки в тих, де був яскравий прояв саме художньої активності у наближенні до характерного феномена рококо. Так, у роботі, на яку було посилення на початку викладу, широко охоплюються витoki літератури рококо – з літературно-художніх траєкторій пошуків Іспанії та Італії²²⁹.

Що стосується літератури рококо, то про неї як таку взагалі не прийнято говорити. Термін, застосовуваний визначення цього виду

²²⁹ Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва : Просвещение, 1978. С. 190–196.

мистецтва, звучить як «преціозна» література (з фр. – «дорогоцінна»). І виток її виникнення у Франції, як не дивно, беруть свій початок в Італії та Іспанії [6, с. 194]. Саме в Парижі Б. Маріно вперше опублікував свою знамениту поему у 40 тисяч віршів «Адоніс». Манера письма Маріно містить химерність, словесну гру, орнаменталізм, тяжіння до пасторальних міфологічних сюжетів ... »²³⁰.

Однак, коли йдеться про «театралізм» у системі мистецтва рококо, забувається расово-етнічно і релігійно-історично близької до королівської Франції державі Британії, яка стала Англією, тобто в більшості заселеною вихідцями зі Скандинавії англами тільки після кривавої кромвелєвської Англійської революції 1642–1648 рр., кульмінацією якої стало повне фізичне знищення бардів, носіїв проосіанівської поезії православної Британії Короля Артура. Англійська реставрація, яка повернула трон Стюарту Якову II 1648–1696 рр., на півстоліття повернула культурні орієнтири шекспірівської Англії-Британії, щоб згодом утвердилася в проницькому культурному статусі у XVIII – першій половині XIX століть.

Але звертаємо увагу на епоху «кризи абсолютизму» у передреволюційний період у Британії-Англії напередодні подій 1642–1648 рр., на розквіт жанру «маски», який розігрувався не так професійними акторами, як членами королівської родини, і не на славу мистецтва, а в збереження культурних цінностей ієрархічної гармонії соціальних відносин (див. роботу А. Соколової [29, с. 19–28]). Салонна культура Франції, яка стала основою мистецтва рококо і яке в музичному виразі виявлялося в клавесинній творчості – має прямий, але на сторіччя більш ранній аналог у вірджиняльній практиці Британії-Англії, що виходила з щипково-ударної друїстичної інструментальної традиції, загальної як для Галлії, і для Британії-Ірландії зі своїм Західно-православним віросповіданням.

Таким чином, термін рококо наповнюється понятійним змістом з урахуванням культурного контексту розуміння цього роду мистецтва як дітища аристократичної державності, що піклується про особливу гармонійність відносин оточення і підданих нації. При цьому аристократизм як культурний феномен невіддільний від глибоко релігійного

²³⁰ Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. С. 10.

християнського служіння, який був показовим для французького православного галліканізму і апробував дії королів Британії-Англії, які протиставляли свій англіканізм послідовному протестантизму пуритан.

Широке наукове вживання термін «рококо» отримує лише з середини XIX століття, після того як у 1842 році його офіційно визнала Французька Академія, тобто на заході сонця Реставрації 1813–1848 рр., покликаної повернути цінності, які зневажила революція 1789–1793 рр.

Рішенням Академії стало введення цього терміну у додатковий том до «Словника французької Академії» (*Dictionnaire de l'Academie. Supplement – P. 1842*), де він характеризувався як декоративний орнамент епохи Людовіка XV – початку епохи Людовіка XVI. І тоді терміном «рококо» стали означати всю рафіновану культуру цього періоду. Для ініціаторів легітимізації у науковому побуті терміна-поняття рококо очевидна була вписаність їх у цінності як художнього, і загальнокультурного порядку у німецькому світі істориком А. Шпрінгером²³¹. Рококо у слововжитку виявляється у професійній лексиці художників ще наприкінці епохи Просвітництва, хоча найчастіше сучасники використовували для позначення рокайльної манери виразу «сучасний смак», «мальовничий жанр» [так само].

З'явившись уперше в додатковому томі «Словника французької Академії», як зазначалося вище, термін «рококо» застосовувався у значенні: «різновид орнаменту, стилю, малюнка, характерний для художньої школи періоду правління Людовіка XV та початку правління Людовіка XVI»²³². Одночасно слово рококо мало на увазі в XIX ст. в устах «прогресистів» ширший зневажливий зміст: «те, що застаріло, вийшло з моди в мистецтві, літературі, одязі, манерах» (згадаймо поетичне: «...старий, що по-старому шуткувавший, чудово тонко і умно, що нині трощечки смішно ...»).

У 1840–1850-х роках термін рококо починає періодично використовуватися німецькими вченими для позначення декоративно-орнаментального стилю в живописі та архітектурі, а у разі культурно-історичного огляду швейцарцем Я. Буркхардтом, прихильником

²³¹ Капустина И.В. Рококо: этапы развития и проблемы стиля. Опыт Франции и Германии. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/53235.html>

²³² Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknappress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. P. 428.

«історіографії» як тої, що складається під егідою духовної культури, і термін «рококо» став вживатися як синонім «бароко».

На рубежі XIX-XX ст. рококо у співвіднесеності з бароко міцно увійшов до мистецтвознавчих досліджень (К. Гурлітт, О. Шмарзов). А стиль рококо інтерпретувався як результат заходу сонця, занепаду культури бароко, його розглядали то як стильовий вираз Просвітництва (Е. Ерматінгер), то як стиль, що протистоїть Просвіті (В. Клемперер), але в будь-якому випадку – як *останній великий стиль європейської культури*.

У цей період поняття рококо почали застосовувати до аналізу літературних явищ (Ф. Нойберт, Еге. Хюбенер). За аналогією з живописом і архітектурою в рококо стали виділяти ряд подібних формально-тематичних показників – орнаментальність, витонченість, елегантність, інтимність, еротичність²³³.

У наведеному вище описі надзвичайно важливим є підкреслення зв'язку бароко і рококо, тобто визнання релігійної бази обох напрямків, а також культурна значимість рококо в представництві цілого культурного етапу. Рококо як стиль культури синонімізується з преціозністю, тобто мовленнєво-товариським принципом людської контактності, який очевидно відрізнявся від розмовної повсякденності, але становив істотну складову салонного спілкування. «Преціозна» мова – це насичені гіперболами, антитезами, перифразами та метафорами висловлювання, що вимагають від співучасників відповідної культурної підготовки і що становить паралель до риторики релігійного проповідництва.

Б. Маріно, «марінізм» у літературі якого вважається одним з витоків рококо, був у салоні маркизи де Рамбуйе, цього форпосту «преціозних» звичаїв, і присвячував поетичні мадригали її дочці Катерині де Вівон. Салон маркизи змагався з двором, перебуваючи поблизу Королівського палацу Лувру, до нього входили учасники Фронди, аристократи-опозиціонери – Конде, Конті, герцог Ларошфуко, Бюссі, Граммон, Малерб та інші, тобто аристократи, що протистояли урядовій системі того часу, шанували національні пріоритети Франції та її релігійні святині.

²³³ Harvard concise dictionary of music. Complied by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. P. 429.

Видатні літературознавці визначали преціозну літературу XVII ст. як барокову, виділяючи у ній «пасторальну» тематику як символізацію нравів Галлії IV–VI ст.²³⁴. Але при цьому слід пам'ятати, що Галлія зазначеного періоду – устій Західного Православ'я, а культурна аура королівства Меровінгів, правителів вестготської династії, визначалася як «чернецько-аристократична», в якій високо стояли авторитети Христа-пастора та апостолів-пастви. Звідси – православно-церковна символіка «пасторалей» салонних зборів, у яких ряження у пастухів і пастушок мало очевидне релігійне підґрунтя.

Як бачимо, розквіт літератури в стилі рококо від 1715 був підготовлений ще в салонах Франції XVII століття, причому не без участі італійців, які були безпосередніми носіями естетичних поглядів бароко, а також в успадкування культурно-мистецьких завоювань англійської Реставрації, що склала зліт англійського проторококо.

Повертаючись до ідеї зверхності жіночого початку у преціозному спілкуванні, підкреслюємо його наступність до галльсько-кельтської традиції шанування жіночої соціальної активності та християнського визнання дівочтва та вдівства як богоугодного у служінні Йому – у певній солідарності з культурою весталок у Римі. Звертаємо увагу на особливу стриманість у укладенні шлюбів, прикладом чого є доля маркізи де Рамбуйє, що вийшла заміж у 36 років (це був вік, що визначав у культурі римської Вести межу утримання від заміжжя) і шлюб з якою чекав її майбутній чоловік 13 років. Такого роду напівчернече утримання у спілкуванні статей створювало особливий ракурс салонного еротизму, в якому ніколи не було грубої чуттєвості і відповідної їй важкої тілесності прояву.

Нагадуємо, що цей тип спілкування продовжував середньовічний «культ прекрасної дами» в лицарському стані трубадурів та їхньої «демократизованої» пролонгації у труверів, для яких Дамою серця завжди була Богоматір, з нею асоціювали ідеальне служіння лицарі-поети/музиканти²³⁵.

²³⁴ Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва: Просвещение, 1978. Р. 190–193.

²³⁵ Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX стол.: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. Р. 5–28.

У живопису рококо ніколи не проявляється та «тілесна надмірність», яка відрізняє полотна Тіціана та П. Рубенса: різке «дисонування» зв'язку церковного та позацерковного, християнського та позахристиянського в італійському, особливо у фламандсько-німецькому бароко, очевидно «пом'якшене дематеріалізацією» у показі плотського у представників рококо.

У коло літературних жанрів рококо потрапляє «легка» поезія анакреоничного типу, грівуазні новели, фривольно-еротичні романи (Е. Хюбнер). Рококо оцінювався як придворно-аристократичне мистецтво, як виявлення стану суб'єкту, що йде з історичної сцени, – «забутися в забавах і насолодах». Така концепція стилю надовго призупинила його дослідження у вітчизняному літературознавстві, обмежуючись короткою та несхвальною характеристикою літератури рококо у довідниках та словниках.

Щодо літературознавчих досліджень, починаючи з 1960-х рр., у зарубіжному літературознавстві відзначається серйозний інтерес до європейської літератури рококо, хронологічні рамки якого встановлюються в межах 1690-х – 1790-х рр. Такі дослідження випереджають хронологічні рамки стилю, що встановилися наприкінці ХХ століття (від 1715 аж до 1789). Частина вчених продовжувала бачити у рококо лише стилістичну характеристику літературних творів. Але такі дослідники, як Ф. Менге та Р. Лофер, Г. Гатцфельд та П. Бреді, Д. По та Ж. Вайсгербер вивчали рококо як більш глибокий феномен європейської культури та літератури, що включає у собі як формальні прийоми, так і особливе бачення світу і людини, що вірно і справедливо стосовно будь-якого стилю²³⁶.

Еволюція поглядів на рококо простежується у вітчизняному літературному середовищі, події Революції 1917 року та соціалізації усунули інтерес до аристократичної спільності, але поступово відбулися якісні зрушення й у радянському мистецтвознавстві 1970–90-х рр. (Ю. Лотман, С. Наливайко, О. Маркова, О. Рощенко тощо).

А в музиці ствердилося уявлення про рококо як множинне вживання мелізмів (франц. *agreements* – злагодження, схвалення, присмність, розвага, нім. *manieren* – манера), які склали невід'ємну частину мелодичної лінії; фактура відрізнялася легкістю і прозорістю, писали

²³⁶ Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 421.

про панування гомофонного складу, про те, що елементи поліфонії застосовувалися дуже економно і скупю. Але такий підхід є неточним, бо ігнорувалися прийоми старовинної контрастної французької поліфонії, дотичної до гомофонії, але не тотожної їй, а риторика імітаційної поліфонії склала прерогативу італійського і, особливо, німецького музичного мислення, раціональні виміри якого відповідали Протестантизму як найбільш раціоналізованого відгалуження Християнства.

Характеристика рококо в напрямі «підтягування» її описів є надзвичайно тенденційною і суперечить реаліям витоків рококо як салонного, тобто релігійно-політичного спілкування, що успадкувало візантійський «театр» у вигляді інтелектуально-артистичного об'єднання навколо імператора, що був духовною особою, главою Православної церкви. У наведеній апеляції до етимології терміна «мелізми» і ряду значень його звертаємо увагу на смисловий показник, що стоїть у переліку значень першим: «згода», яка пов'язана з церковним словживанням у висловленні високих етичних цінностей Християнства.

Нагадуємо, що основою співочих умінь у православно-візантійському Богослужінні (а Галліканська церква, очолювана королем Франції, усвідомлювала себе безпосередньою продовжувачкою Візантійської державності), була *калофонія*, що в перекладі французькою дало термін *beau chant*, а на італійську *bel canto*²³⁷. А зміст його – фігуративний спів, носіями якого були кастрати, наслідувальники церковних, генетично візантійських традицій віртуозного (героїчного!) співу во славу Господа. Бо *фігури*, які виспівувалися у озвучуванні, становили символи Круга-Кільця, що позначали Богоспоминання, *anabasis* – *catabasis* як Сходження душі до Неба і Покаяння у вигляді висхідних та низхідних мелодійних та фактурно-реєстрових послідовностей, ін.

Е. Симонова наполегливо підкреслювала опору оперних умінь XVII–XVIII століть на завоюваннях ренесансної церковної та духовної позацерковної фігуративності:

«Ренесансна співоча практика – і поліфонічна, і сольна – все ще була невіддільною від найдавнішого за своєю природою та походженням мистецтва імпровізації. Найважливіший аспект і сольної, і ансамблевої імпровізації Ренесансу склало мистецтво ортнаментики –

²³⁷ Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*. Автореф. канд. дисс. Спец. 17.00.02 муз. искусство. Москва, 2007. С. 20.

фантазійне варіювання виконавцем авторського тексту, що перетворювало скупі виписані авторську композицію в колористично ускладнену, надмірно квітуче *орнаментальне* (курсив тут і далі О.М.) поле завдяки уводу у розроблених у ренесансних підручниках-трактатах стереотипних *орнаментальних* структур»²³⁸.

Церковні витоки оперного співу усвідомлювалися – звідси відчайдушна війна «прогресистів-реформаторів» протореволюційної другої половини XVIII століття (типу Х. Глюка) проти *seria* та ліричної трагедії як пов'язаних із церковністю опер – а це так і було історично. В інструменталізмі вказана фігуративність названа була мелізмами, покликаними «узгоджувати» земно-людські зусилля з Високим. І відповідальність за здійснення цих зусиль на підтримку Віри була насамперед за аристократією – боротьба з королівською владою невіддільна від антицерковних акцій (на заклик Ф. Вольтера «Розчавіть гадину!» – це про церкву, перш за все свою, Галліканську, і це фй здійснила Французька революція 1789–1793 рр.).

Спадкоємець завоювань Французької революції Наполеон Бонапарт, ставши імператором в 1804 р. і успадкувавши від страченого короля Людовіка XVI статус глави Галліканської церкви, «передав» свою «паству» Папі Римському, тобто визначивши Католицизм у країні, яка раніше від XI століття, від часу Першого поділу Церков, усувалася від Католицизму як такого. Саме ця зрада церковних підвалин Франції обурила Л. Бетховена, вірного громадянина Австрійської монархії, що перебувала у військовому союзі проти Наполеона-Бонапарта.

І тому в країнах, що зберегли пам'ять про Православ'я Нерозділеної церкви, а це православний Схід та зі спеціальним візантійським корінням католицька Іспанія, відбулася народна релігійна війна проти імператора-узурпатора та його армії.

На Схід Європи від'їжджали гнані у своїй вітчизні аристократи Франції, приймаючи тут Православ'я і багато зробивши у розвиток культурних традицій країни. Особливого значення ця французька аристократична еміграція мала для становлення Одеси як Третього міста імперії, в якій військово-державні, освітні діяння в особах А. Ланжерона, А. де Рішельє, абата Ш. Ніколя та багатьох інших склали куль-

²³⁸ Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Автореф. канд. дисс. Спец. 17.00.02 муз.искусство. Москва, 2007. С. 15.

турну ауру провідного у духовно-видавничому та університетському освітньому планах центру Іперії та України.

Не забуваймо про особливу контактність українського лицарства Запорозьких козаків та знаменитих французьких королів Людовіка XIII та Людовіка XIV (див. матеріали книги Г. Боплана ²³⁹), опору великого діяча українського Православ'я Петра Могили на контакти з Галліканством Франції ²⁴⁰ та ін. Високий освітній ценз Запорозького козацтва визначив можливості постійної присутності при московському, згодом петербурзькому дворі вихідців з України, у тому числі нащадків Олексія Розуму, родоначальника графів, згодом князів Разумовських, які відіграли винятково важливу роль у культурному житті Європи.

Вишукані звичаї французького салону, активність у ньому жіночої присутності, навички галантної вічливості зовні мало схожі на поведінкові стереотипи українських козаків, хоча їх глибоко поєднували – візантизм, культ Богоматері (у Франції з акцентацією подвигу Діви, тоді як для України Матері), виняткова музикальність, причому, гіпертрофована вагомістю співочо-ігрових умінь українців, тоді як у французькій традиції виділяється одиначне композиторське авторство.

Звертаємо також увагу на те, що виступи кобзарів та бандуристів етапу «золотої доби козацтва», тобто XV–XVII століть (XVIII–XIX століття – період комерціалізації кобзарсько-бандурної справи, що стає найбільше мистецтвом), здійснювалися в умовах прийомів у садибах православної шляхти, зокрема магнатерії, тобто аристократії гетьманського оточення. А гетьманами в Січі ставали тільки нащадки великокнязівських і царських родів Русі та православних націй, особливо це стосувалося царських родів Молдови – знамениті гетьмани Запорозької Січі, які завоювали свою славу мученицьким подвигом, Іван Підкова та Іван Лютий, були з роду молдавських господарів (як і великий діяч Православ'я Петро Могила, у жилах якого схрестилися польська, молдовська та литовська кров), ін.

Бандуристи та кобзарі цієї великої епохи встановлення Вольностей України, подібно до філілдів та бардів православних Ірландії та Британії, представляли свій спів у лицарському оточенні, але не на

²³⁹ Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ : Видавництво «ФООП Стебеляк», 2017. 168 с.

²⁴⁰ Митрополит Петро Могила. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Митрополит_Петро_Могила

площі. Інструмент, на якому вони акомпанували своєму співу, свідчив про статус військового служіння (кобза – це був інструмент усіх козаків, на бандурі мали право грати ті, хто мали не нижче за полковницьке звання, а торбан становив привілей гетьмана та його оточення). А думи – спадкоємці київської літературної князівської поезії²⁴¹, героїчний тонус якої створював унікальне поєднання епосу та баладності. Орнаментальність співу кобзарів-бандуристів у заплачках співвідносна не тільки з мелізматично прикрашеним речитативом дойни, епіко-ліричного співу Молдови, що була союзником Січі у відстоюванні Православ'я, але й з мелізматикою клавесинних звучань салонів Франції, оскільки витoki першого і другого – фігуративний вокал церковного походження.

Непрямою характеристикою церковного візантійського фігуративно-співочого джерела для мелізматичної французької салонної мелодійності рококо є її принципова уподібненість до техніки сербського баянно-акордеонного кола, яке стало національною емблемою Сербії в другій половині ХХ століття. Духовна православна основа мелодизму цього не викликає сумнівів, як і сакральна танцювальність, удостоєна іконописного втілення у образотворчій сфері ХІІІ століття. Сербія в релігійному прояві споріднена з візантійством православної Галлії ІV–ХІІІ століть, в яких зберігалися доіконоборчі позиції сакральної танцювальності²⁴².

В Історії Християнської музики з посиланням на одного з найбільших теологів та християнських філософів ХІІІ століття Бернара з Клерво представлено наступне втілення проповідництва:

*Ісус – майстер танцівників,
Він танцює вельми майстерно,
Він повертається вправо і вліво,
Всі мусять наслідувати його вчення*²⁴³

Символічне відображення цієї танцювальності як «хороводу ангелів» на славу Божу – візантійська за витокami традиція, прийнята в

²⁴¹ Дума. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/дума>

²⁴² Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. С.-Петербург : Издательство РХГА, 2015. С. 95-96.

²⁴³ Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997. P. 149.

найпотужніших православних храмах України та Сходу, – пор. з розгойдуванням панікадила в урочистих службах на великі свята Великодня та Різдва Христового. Не забуваймо, що святий Франциск Ассизький, канонізований у Новокатолицькій церкві, але історично представляв XIII століття, коли ця віросповідальна доктрина тільки ставала, характеризувався як той що танцювально-пластично виражав своє прославлення Бога:

«Франциск Ассизький називав себе і своїх прибічників ‘скоморохами Господа’. Священники танцювали після першої меси і супроводжували танцями спів псалмів на службі, приймали участь в театралізованих містеріях і у річницю посвяти брали участь у танцювальних процесіях. Часто виконували танці на Великдень, у день якогось свята, і під час процесії на честь свята Тіла Христового»²⁴⁴.

Все сказане вище дозволяє стверджувати:

– по-перше, те, що танцювально-моторна природа французького музичного рококо цілком узгоджувалась із духовними традиціями візантійства у давньозахідному Православ’ї Галлії до XIII століття та у Галліканізмі XIII-XVIII століть;

– по-друге, мелізматична навантаженість мелодизму салонного рококо, інакше званого галантним стилем, визначена уподібненням інструментального звучання вокальній фігуративності, що відзначала візантійський гімноспів від IV і до XV століть і щедро передане через еміграцію з гинучої Візантії до Італії і особливо її Півдня, який під іспанською короною спеціально зберігав пам’ять (і зберігає до сьогодні) про первісне Православ’я нації;

– по-третє, клавесинно-верджінально-чембальна «точковість» звуковидобування, співвідносна з етимологічною «щипковістю» гри на інструментах сакрального призначення (типу арфи-лютні-бандури), склала органічний компонент духовного позацерковного музикування (у тому числі в quasi-салонному виконанні дум та псалмів в Україні під акомпанемент кобзи-бандури-торбана);

– по-четверте, позначення початку музичного рококо у XVII ст. і називання Ж. де Шамбоньєра як вихователя класики французького клавесинного рококо на чолі з Ф. Купереном Великим з опорою на

²⁴⁴ Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. С.-Петербург : Издательство РХГА, 2015. С. 152.

досягнення англійських вірджіналістів – вказує на англійське аристократичне музикування як очевидного попередника названої французької школи, як *проторококо XVII сторіччя*.

У пояснення останньої тези посилаємося на політико-соціологічне обґрунтування появи рококо у Франції як виразу «кризи монархічного абсолютизму», коли заперечення наступу «прогресивних сил третього стану» здійснювалося не організаційно-силовими акціями, але усуненням у сумирні заняття сакрально-символістського наповнення жіночої тактики поведінки-спілкування.

Нагадуємо, що для Англії шекспірівська епоха кінця XVI – першої третини XVII століття була осередком кризи монархічного правління, що закінчилася стратою Якова I Стюарта в 1642 (те ж на 150 років пізніше надгогало і французького монарха в 1792). Цій кривавій події передувала надзвичайна активність англійського монарха в організації особливого роду свят-дійств «масок», наповнених сакрально-танцювальними та співочими зусиллями членів королівської родини та найближчого аристократичного оточення (про це докладно в книзі А. Соколової²⁴⁵).

Політико-ідеологічний вектор зазначених творчих акцій очевидний, тоді як музичні заняття за англійським клавесином-«вірджиналем», назва якого фіксувала спеціально-жіноче призначення і для чоловіків, що грали на цьому інструменті, містило також мелізматичну навантаженість, показову, як відомо, і для наступного рококо. Британія до XVI століття визначилася в англіканстві, яке прийнято співвідносити з протестантизмом, хоча різнонаціональна присутність у цій церкві власне англійців як нащадків англів-протодатчан, бриттів-уельсців, які вціліли в расово-знищувальних війнах від VIII до XVII століття, та шотландців свідчило про тенденцію до наднаціонального принципу, що співвідноситься з позиціями традиційних, Православної та Католицької, церков.

Англіканська церква донині наполягає на своєму паритеті з традиційними церквами, відповідно, підкреслювалася (і підкреслюється) усіляко солідарність з провізантійськи налаштованими духовними акціями, у тому числі успадкованих практик аристократичного кола

²⁴⁵ Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса : Астропринт, С. 28–36.

«театру», що організується монархом до подоби до інтелектуально-артистичних зібрань візантійського імператора. Та дистанційність італо-німецького Католицизму від православно-візантійських позицій, яка відрізняла Європу від середини XVII століття, не торкалася Британії-Англії, в якій Реставрація 1648–1696 років видала блискучий художньо-музичний прорив в особі Г. Перселла і в його клавірних, відверто в душі протороко зроблених композиціях.

Танцювально-співочий характер англійських «масок», що склали церемоніально-артистичний ритуал різдвяних свят за участю найвищих осіб королівської родини, утворюють паралель до українських «вечорниць», генетично, повчально-заохочувальних зборів молоді, що культивувала традиції зібрань православної шляхти-магнатерії України «золотої доби». Про це можна судити по спадку «української Сафо» Марусі Чурай, яка представляла рід козацької старшини найвищого рангу освіченості та поведінкових виборів (див. про це спеціально у книзі М. Степаненка ²⁴⁶).

Відповідно, православно-шляхетські артистично-ритуальні збори України виявляють паралелі не лише до англійських масок, а й безпосередньо до французького салону, тим більше що в описах балад Марусі Чурай жіноча першість визначала влаштування цих зборів-зустрічей. А зв'язок з кельтською традицією української культурної спадщини забезпечується не лише спільністю їхньої православно-візантійської генези та налагодженістю контактів середньовічної Русі-України з Британією-Англією, а й фольклорними паралелізмами: «чорна балада» як відмінна риса як особливість жанру, так і української пісенності. І особливу сторінку складає пісенна лірика про ніжне й високошанобливе ставлення до коханої («Ніч яка місячна...»), про стриманість у шлюбних відносинах (див. «Ой, у полі три кирниченьки...», що закінчується рядками: «...Довго, довго буду ждати, поки станеш удовицею» – прямо у паралель до очікування шлюбу з жінкою у традиціях салону Рамбуйє).

У дисертації А. Соколової зроблено спеціальний акцент на співвіднесеності аристократичних зібрань Англії-Британії та України в їх протосалонній спрямованості та генетичній обумовленості ритуальною дохристиянських епох:

²⁴⁶ Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : ГРОНО, 2012. С. 53–68.

«...пантоміма як вид мистецтва була важливою складовою культури Римської імперії, її традиції плекали і придворну культуру середньовічної Візантії. Вона відігравала вирішальну роль у придворних світсько-духовних музично-театралізованих виставах та у просалонних зборах візантійського ‘театру’, на основі яких сформувалися аристократичні європейські камерат-салони та українські різдвяні вечорниці ²⁴⁷.

Пов’язуючи французьку клавесинну школу XVIII століття з рококо, музикознавчі описи в характеристиках її представників давали надзвичайно суперечливі ознаки. Так, з урахуванням ставлення до рококо як аристократичного «розважального» мистецтва, приналежність до якого як би «компроментувала» композиторів, які його представляли, то певні імениті музикознавці (рівня М. Друскіна), у нарисах, присвячених Ф. Куперену, не вказували на його приналежність до рококо, але говорилося про нього у рубріці «Мистецтво періоду класицизму». Але інші науковці (Ю. Келдиш, наприклад) у статтях, присвячених рококо, називають ім’я цього великого композитора.

Відзначаючи як родоначальника клавесинної французької школи, виразника естетики та етики рококо, Ж. Шампіона де Шамбоньєра ²⁴⁸, вказується органічний зв’язок його клавірного мистецтва з церковними виступами як органіста. І цей біографічний зв’язок з церковністю простежується аж до Франсуа Куперена Великого та Л. Дакена ²⁴⁹, ²⁵⁰. І в історичному контексті проступає органіка салонної творчості як складової духовності бароко, відповідно, такий тип біографій закономірний.

Повсюдне поширення клавирів у вигляді клавесинів і органів у XVII столітті викликане, судячи з усього, причетністю до клавирів органної церковності та одночасно пам’яттю до звукопроявлення струнних щипкових, асоційованих із позацерковною духовною практикою лютневої творчості. Для Британії-Англії шекспірівської епохи це єднання актуальної церковності та струнно-щипкового мистецтва

²⁴⁷ Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса : Астропринт, С. 11.

²⁴⁸ Шамбоньєр, Шампион де Шамбоньєр. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Шампион_де_Шамбоньєр

²⁴⁹ Куперен Франсуа. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Куперен_Франсуа

²⁵⁰ Дакен Луї Клод. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Луї_Клод_Дакен

в речовості вірджиналя, ще й з кельтським акцентом на активності граючих жінок, підхоплено було у Франції, про що свідчить біографія Ж. де Шамбоньера, що перенесла вміння британської школи у французьку клавесинну когорту на чолі з Ф. Купереном.

Сказане дає змогу оцінити як справедливу заяву про стиль рококо як про той, що органічно виріс з бароко, перейнявши деякі його риси і водночас відмовившись від його монументальних форм, а термін «рококо» рівнозначний визначенню «галантний стиль»²⁵¹. Цей останній не завжди історично точно трактований: вихідний сенс – милосердя, грайливість, делікатність та ненав'язливість у спілкуванні (див. про «Галантну Індію» у Т. Ліванової).

Як знаємо, у 1736 році французький різьбяр по дереву та ювелір Ж. Мондон-син опублікував альбом гравірованих малюнків під назвою «Перша книга форм рокайль і картель». Картелль (від франц. cartelle – карта, сувій паперу) – те саме, що і картуш – елемент, знайомий з мистецтва бароко. Поступово форма раковини стала основним декоративним мотивом, який називали словом *gosaile* від *gos* – скеля, камінь, грот. Не забуваймо, що смисловим мотивом гроту була пам'ять про печеру, в якій народився Ісус Христос і до якої прийшли з поклонінням Три Королі.

Якщо барокова пишність напружена і динамічна, то рокайльна – ніжна та розслаблена. Рококо виник як камерний стиль аристократичних гостинних та будуарів, оформлення інтер'єру, декоративного та прикладного мистецтва та практично не знайшов відображення в архітектурі. На думку мистецтвознавців, класицизм не є оригінальним і ретроспективним, оскільки у своїх формах орієнтований на античність, а бароко виросло з класицизму. Навпаки, готика та рококо від початку і до кінця – оригінальні явища. Згодом один із головних апологетів революційного класицизму, художник Ж.-Л. Давид, презирливо назвав стиль рококо «еротичним маньєризмом». І така позиція переконаного супротивника монархії є закономірною.

Щодо художності стилю рококо, то, як зазначається, – естетизується сама мить, а не життя, цим вказується на передування рококо імпресіонізму, що цілком справедливо. Але все ж пишеться про те, що

²⁵¹ Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, P. 421.

в рококо естетизувалося все матеріальне, тілесне і тому, парадоксальним чином, надавалося тому духовного значення, що створювало відчуття воздушної легкості, ефемерності, виявленості найтонших нюансів почуттів та думок.

Певні автори виводили рококо із стилю Людовіка XIV – французького класицизму. Тоді як об'єктивно галантний стиль був дітищем Фронди ще у XVII столітті після Тридцятирічної війни. Вірно зазначається «недоторканність» ідеалу краси у трубадурів, а рококо виділяє якості «пікантності» і «солодкості», але, як зазначалося вище, є й спільне: духовність і недосяжність ідеального.

І всі ці міркування пов'язані з трактуванням рококо як французького різновиду бароко, причому відсутність монументальності, властивой італійському та німецькому варіантам, у рококо (за логікою ньютонівського матеріалізму, коли велика маса визначала більше тяжіння і значущості) створювало момент ущербності, оскільки міць і велич асоціювалися в тому числі і з палацово-храмовою архітектурою.

Не забуваймо, що бароко – це дисгармонія церковного та позацерковного. При цьому відмінності прекрасного і потворного, що хвилювали художників Ренесансу, стали вже не такими істотними, і ця нова естетика безпосередньо відобразилася у виразності образотворчого мистецтва. Однак потворне та низовее ігноруються у рококо, а улюбленими темами художників цього стилю стали не сила, пристрась та героїка, а ніжність та гра.

Філософські теми «Танці смерті» і «Апокаліпсису», надзвичайно поширені в пізні Середньовіччя, в епоху Відродження і навіть у XVII ст., *зникають* у рококо, разом з відчуттям часу, який ніби зупиняється, а то й зовсім не існує. Бачиться і відчувається тільки сьогодні, без минулого і майбутнього, тобто є *симуляція Вічного*: девізом епохи рококо стала «*щаслива мить*», що естетизує мить, але не процесуальність життя.

Ставлення до народності (саме цей термін використовували великі англійські музикознавці Ч. Бьорні та Дж. Хоккінс у Загальній історії музики для характеристики музичної оснащеності різних частин Землі) для аристократизму рококо однозначно доцільне. П'єси великих французьких клавесиністів, орієнтовані на послідовність *танців* різних народів, що для галліканізму зовсім не відсторонювало від сакраль-

ності (а це підкреслювалося композицією типу рондо, що пов'язано з церковною символізацією Бога, спиралися безпосередньо на народні наспіви).

В архітектурі бароко намічалася тенденція до живописості внутрішнього простору, що у рококо досягло найвищого розвитку. Яскраві фарби змінилися ніжними пастельними відтінками. Провідне значення набув мотив дзеркала як символу примарності, гри, з'єднання ілюзії та реальності. Численні дзеркала відбивалися одне в іншому, створюючи враження нескінченності в анфіладах кімнат. Більшість віконних отворів, дзеркала та декоративні панно над вікнами мали круглу чи овальну форму. Як відомо, геометрична фігура овалу/кола символізує вічність і божественне начало ²⁵².

Рококо – «формальний» стиль, тут важливо не «що», а «як» робиться художником, а це співвідносне з принципами усвідомлення духовної музики. У цьому плані не розглядається спадщина Ж. Калло, гравера, у якого очевидна солідарність із «дрібно-деталізованим» відображенням сюжетів та предметності – і є засудження брудної жорстокості війни. І перше, і друге співвідносні з рококо, хоча елементи побутового реалізму суперечать втішно-ігровому настрою художників рококо.

Картини провідних художників стилю рококо – А. Ватто, К. Жилло, Н. Ланкре, Ф. Буше, О. Фрагонара, Ж.-Б. Шардена, ін. – переважно декоративні і призначені для житлового інтер'єру. Згодом з'являється і новий жанр камерно-декоративного живопису – пастораль (франц. *pastorale* від лат. *pastoralis* – пастуший). Але в епоху рококо це не просто сільський мотив, а ідилічні картини «пастушого» життя з вищезазначеним духовним підтекстом (Пастирство Христа), а також з еротичним відтінком. Буколічні сюжети користувалися величезною популярністю ще з античних часів, їхня символічна розшифровка говорить про вічний і нерозривний взаємний вплив людини і природи, що набуло нового сенсу єднання людини і природи – творіння Божого з приходом Християнства. За правління Людовіка XVI «повернення на природу» стало ознакою моди, тому у Версальському парку Марія Антуанетта створила невелику ферму як стилізацію під селянську оселю, наймалися «селяни», а королева грала роль «фермерши».

²⁵² Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. С. 25.

Не рідкісні приклади звернення до дитячої тематики серед творців рококо: художники Ж. О. Фрагонар, Ж.-Б. Шарден, Ж.-Б. Грьоз, скульптори Ж.-Б. Пігаль, Е.-М. Фальконе виділилися зображенням дитячих персонажів.

Образи дітей асоціюються з «пустотливими дітьми», милими, ніжними та грайливими. Як ніколи, до персон дітей в епоху рококо був виявлений непідробний інтерес як до носіїв безтурботності, безпосередності, ширості та чистоти помислів. У тому числі визначилася як морально-соціальний критерій християнська теза: вустами немовлят глаголе Істина, XVIII ст. видало культ вундеркіндів, що збудувало багато біографій видатних діячів культури та мистецтва цього часу.

Що ж до аргументів загальнокультурного сенсу на користь барокової основи рококо у його буттєвому заломленні, це феномен моди, в якій виділені одяжні штучності типу паньє (каркас із пластин китового вуса), постійного атрибуту жіночого барокового плаття, який у варіанті рококо підкреслював «осину» талію і легкість рухів при великій кількості тканинних напластувань. Ця сторона рококо виявилася надзвичайно привабливою і затребуваною в середині ХХ, коли післявоєнний світ, завдяки стилю Нью лук, опинився в руслі цінностей крихкості, грайливості та непересічної виразності характеру жінки-дівчинки на обкладинках модних журналів та затребуваних кінострічок 1950-х – 1960-х.

Таким чином:

1) точкою відліку у характеристиці рококо виявляється його аристократизм, який з ідеологічних міркувань – виміру цінностями прогресу наступних історичних подій – третьорувався як соціальна якість;

2) спочатку під визначенням аристократизму розумівся тип духовності та стиль життя, що спиралися на глибоку культурну традицію існування аристократичного, етимологічно «стану краших»; до проблеми аристократизму зверталися Платон, Ф. Ніцше, Н. Бердяєв, Х. Ортега-і-Гассет;

3) всі вони пов'язували його з високою духовністю, яка визначала своєрідність аристократії, була основою соціального піднесення її складавших суб'єктів;

4) рококо – породження культури аристократичного салону, що успадковував камерати Ренесансу та «театр» як інтелектуально-артистич-

тичного об'єднання довкола імператора Візантії; релігійно-політичний характер салонних зборів висував мистецтво самозначного естетизму, в якому музичний компонент відтворював символіку сакральної танцювальності, яка у Британії-Англії мала спеціальний зміст і була порівнянна з духовною танцювальністю галлікан, а також середньовічних сербів та шляхетських ритуальних дійств України.

6.2. Рококо та віденський класицизм

Віденський класицизм склав здійснення німецької культурної ідеї на рівні піднесення Пруссії та Австрії наприкінці XVIII – на початку XIX століть. З них перша своєю назвою (на згадку про винищених у XV столітті прусів як етноса-нації, але які біологічно-культурно присутні в цій частині німецького світу) символізувала перетин расово-етнічних коренів даного ареалу германської нації.

А друга, Австрія (німецький Österreich, «Східна імперія») неспроста отримала неофіційну, але чітко збережену в словниковому спілкуванні назву «клаптевої імперії», оскільки включала більше десятка національностей у трьох расових проявах німецько-слов'янсько-угорського, але здійснювала тонку політику «лавірування», тобто узгодження – але при при встановленні на культурну першість німецької складової.

Саме ці дві німецькі держави представляли значні центри німецької традиції, при тому що обидві були розділені віросповідальною установкою на протестантську Пруссію та католицьку Австрію. Але над усіма цими розбіжностями витав дух пам'яті про Священну Римську імперію німецької нації, символічну корону глави якої успадкував імператор Австрії до 1804 року (року коронації Наполеона, який своїм імператорським піднесенням успадкування французького короля Карла Великого відсунув легітимність німецько-австрійської зверхності).

«Клаптевість» імперії, утвореної завоюваннями Фрідріха Барбаросси, трималася на католицькій єдності представників німецької раси і прийняв їх нащадків римлян-італіків, що в свою чергу демонстрували етнічні перетини досить широкого спектру. Ця історично утворена «німецька еkleктика» різнонаціональних складових у мілітарно-державному верховенстві німецького правопо-культур-

ного принципу зазнала множинні корекції завдяки розпаду колись величезної імперії на невеликі князівства-графства, які різнилися між собою німецьким сплавом з історично сформованим міжнаціональним співіснуванням.

Німецька участь у двох найбільших опозиційних церквах католицького та протестантського спрямувань створювала можливості принципового культурно-морального контакту всіх пов'язаних з німецькою мисленно-культурною спадщиною і яке закріпилося явленням у середині XVII феномену Західної церкви, спільна для католиків та протестантів назва (Західна) закріплювали надконфесійні та надрелігійні принципи взаємодії у культурному будівництві німецького життєвого ареалу.

Сказане пояснює історичну органіку єдності італійського та німецького в музиці, до якої необхідно додати історичну ж втягнутість Чехії до цієї взаємодії. Оскільки дорога національній свідомості чехів пам'ять про гуситів та особливу Гуситську церкву, яка співпрацювала з лютеранами в XVI столітті, знищеною на початку XVII століття, зберігалася в традиціях лютеран-пієтистів (їх прихильником був Й.С. Бах ²⁵³).

А відновлений у Чехії Католицизм створював додаткові культурні перетини для представників кельтсько-слов'янської крові Богемії-Чехії.

Історичні перипетії усунення Англійської реставрації спонукали Англію на енергійну співпрацю з німецькими протестантами в протистоянні католизованій Ірландії, що воювала за свою незалежність (реально – найбільший центр візантіїства на крайньому європейському Заході). І лише Франція, у VIII столітті у вигляді королівства Карла Великого, що становила епіцентр Священної Римської імперії німецької нації, релігійним Галліканством та державно-будівельними зусиллями Бурбонів виявилася осторонь від німецької культурно-просвітницької експансії у перших двох століттях – XVII–XVIII – післяренесансного періоду.

Німецька національна ідея, що прийняла надконфесійний і надрелігійний зміст національного служіння у вигляді німецької культурної

²⁵³ Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, p. 140–147.

ідеї, до середини XVIII століття у спостереженні Франції, що слабшає в мілітарному вираженні, виявляє реальні можливості культурного впровадження цієї нації в коло «німецької еклектики», з апеляцією до Каролінгського розквіту VIII століття.

Реформи непересічного державного діяча австрійського імператора Йосипа II (його самостійна політична доктрина закріпилася термінологічно як «йозефінізм» державно-культурної активності) резонансно спрацьовували на користь антиабсолютистських та антимонархічних кіл Франції. Для останніх, а їхню концепцію узагальнював та абсолютизував Ф. Вольтер з його відвертим антирелігійним підходом до долі національного просування, надрелігійне та внерелігійне Просвітництво німецького світу склало бажану опору та ідеологічно союзницький резерв.

Отже, Франція виявилася культурно відмежованою частиною Західноєвропейського культурного єднання, але якої економічний та мілітарний стан у XVIII столітті не дозволяли відокремлюватися у провізантійській незалежності часів Людовіків XIII—XIV. Здійснення цього «прориву» у французьку культурну ауру відбулося за спадкоємця «йозефінізму» австрійських правлячих кіл в особі імператора Леопольда II, сестра якого стала «королевою-австріячкою» при Людовіку XVI, а «демократичні» демонстрації Марії-Антуанетти не позбавили її гільйотини в 1792 році.

Однак наявність німецької участі в ході передреволюційних та революційних подій Франції надзвичайно була оцінене – це продемонструвала біографія Х. Глюка, тріумф якого в Парижі показав готовність французького суспільства прийняти театральну подавану сакральність замість реального духовного наповнення ліричної трагедії, балету, в цілому інструменталізму як частини камерних зібрань або оперно-балетного дійства. Французький же елемент у німецькій інструменталістиці створював актуальний показник образного настрою цілого, що емблематизував своєю присутністю в італо-німецьких композиціях всеєвропейську охопність у культурно-політичному ракурсі.

Відоме «інтернаціональне» підгрунття класичної *німецької* сюїти, в якій послідовність алеманда-куранта-сарабанда-жига свідчили вказівки на найбільші країни та нації Західної Європи, що ототожнюються з сутністю європеїзму. Першість алеманди, що складає

фасадний прояв німецького, містила інтервально-висотний комплекс, який розроблявся у всіх частинах циклу (прото-мінісерійний принцип), створюючи національну різноманітність висловлювання, формованого тематизмом першої п'єси. Цей тип сюїти був прийнятий європейським інструменталізмом загалом, з додаванням національно-презентативних складових до ряду п'єс у танцювальних ритмах.

Танцювальна основа сюїти у співвідношенні з мелодійно-вокалізованим викладом звучала знижуюче в італо-німецькій музиці, в якій церковні мотиви відсторонювалися від танцювальності. Але зовсім інший зміст це мало для Франції, для якої балетне танцювальне дійство освячувалося участю короля як духовної особи – у Галліканізмі, як у Візантії, глава держави був главою церковного синкліту. У цьому зазначена «німецька», «міжнародна» сюїта, що склалася ще у XVII столітті, мала широке визнання у творчості французьких композиторів, зокрема в представників салонного рококо. І це закономірно в ракурсі історичних даних про генезу та еволюцію європейських націй-етносів, які були добре відомі сучасникам Ф.Куперена Великого.

Йдеться про представництво алеманів (вони ж «швабські німці») у першій п'єсі названої сюїти: вказівка на племена алеманів-швабів характеризувала причетність їх до високої провізантійської культури кельтів-галлів-ірландців, які склали ядро християнської освіти у німецькому світі. Куранта, асоційована з Францією, концентрувала кельтсько-галльську складову, закладену зверненістю алеманів-швабів до ідеальних цінностей галльського-ірландського християнства. Сарабанда, що символізувала Іспанію, свідчила про кельтську присутність в етнічному симбіозі цієї нації. А що стосується жиги, що заявляється як «англійський» танець, то в будь-якому довіднику знаходимо уточнення про його ірландську генезу, тобто про кельтське культурне коріння цього роду музичної ідеї.

Не забуваймо також, що сюїта, термін, що склався у французькому мисленні щодо музики, початковий свій сенс отримав від вокально-хорових варіацій на дискант²⁵⁴, будучи духовною музикою по суті висловлювання. А танцювальні ритми, як зазначалося вище, відпові-

²⁵⁴ Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.

дали збереженню у церковній традиції Франції танцювальних показників богослужбового мистецтва.

Звідси – органічність танцювальних ритмосхем у старовинних аріях, зобов'язаних своєму народженню як жанру Франції та духовному в ній співу²⁵⁵, і тоді логічно звучить вимога знайомства з типами танців, які формували образ конкретної арії:

«Суттєву проблему для сучасного співака становить вірне визначення характеру руху, такого важливого у передачі афекту. Цей характер стає зрозумілим в результаті співвіднесення музики з танцювальною семантикою, що займала особливе положення в музичному мистецтві XVII–XVIII століть. Так, при знайомстві з новим твором слід уважно подивитися і знайти в ньому ритмічні структури того чи іншого танцю, визначивши «чи вони не нагадують сарабанду, жигу, гавот, буре та інші танці»²⁵⁶.

Зауважимо, що автор цитованого уривка писала про італійську музику XVII–XVIII століть, про культуру *bel canto*, яка окристалізувалась у творчості неаполітанської школи, персоніфікованої А. Скарлатті. Саме він першим побудував оперну драматургію як послідовність арій – до нього співочою основою була декламація. І не випадково А. Скарлатті визначив свою оперу, принципово нову по відношенню до попереднього етапу, як *seria*, тобто «серйозну», терміном, що характеризує належність до церковного звуковедення (згадаймо характеристику канта як духовного жанру: «простий серйозний спів»²⁵⁷).

Скористався неаполітанець А. Скарлатті, причетний до візантійської православної традиції етнічних греків італійського Півдня каліфонії (*bel canto* – це буквальний переклад вказаного грецького терміна на італійську, зроблений Дж. Россіні, також уродженцем італійського Півдня), жанром арії, показовим для галліканської Франції, котра усвідомлювала себе спадкоємицею Візантії на європейському Заході. Відповідно, старовинна арія пов'язана із сакральною танцювальністю Франції як візантійським коренем духовного співу.

²⁵⁵ Harvard concise dictionary of music. Complidet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

²⁵⁶ Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*, № 4, 2003. С. 48.

²⁵⁷ Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. С. 4–5.

Це прийняття танцювальності як сакрального за генезою заняття для Франції знаходимо в узагальненнях Е. Симонової:

«Популярна «вулична пісня» (*voix de ville*), якою захоплювалися навіть відвідувачі галантно-вишуканого «Блакитного салону» маркизи де Рамбуйє. Багато вокальної музики звучало у французьких балах: *recits* у розміреному співі (*les chansons misurées*), монодичні та поліфонічні, що викладали сюжет вистави і надавали йому певну драматургічну цілісність; вставні *airs de cour* – застільні пісні, галантні куплети, серенади та ін; пісні для танців (*pour dancier aux chansons*), що носять назви танців: «куранта», «сарабанда», «пасакалля», «бранль», «вольта», «бурре». Обов'язкові *airs de cour*, які прославляють короля, мали віртуозний характер і вимагали певної вокальної майстерності»²⁵⁸.

Все сказане характеризує складне переплетіння церковності та оперності, а також пов'язаної і з першою, і другою інструментальною музики, що висунулася як провідний фактор музичного вираження в німецькому світі, що активно вбирав різнонаціональний матеріал культурного оточення. У цьому контексті Віденська школа виступає виявом німецької культурної ідеї на етапі самоствердження в культурно-мистецькій сфері – з активним залученням французьких впливів, заохочених йозефінізмом як вираження зазначеної культурної програми у державній політиці.

Органічною частиною такої програми став так званий «йозефінівський класицизм», який передбачав впровадження у німецьку художню традицію завоювань французького героїчного мистецтва, яке виходило з античних зразків у їх аналогії християнським цінностям, але в абстрагуванні від галлікансько-сакрального призначення зразків такого мистецтва. Відмінною стороною цієї «німецької галломанії» стало стирання граней між двома складовими французької художньої традиції – між класицизмом з властивим йому тяжінням до монументальності, до широкої публічності, та рококо з його камерністю та елітарно-салонною розгорненістю до духовного спілкування.

Для «йозефінізму» важливим було освоєння французьких культурно-мистецьких цінностей як наближених до надконфесійної всеосяж-

²⁵⁸ Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Автореф. канд. дисс. Спец. 17.00.02 – муз. искусство. М., 2007. С. 18.

ності німецько-імперської «еклектики». Цей підхід відрізняє саме віденський поворот у німецькому інструменталізмі, оскільки другим центром проєкування німецької культурної ідеї до мистецької сфери, як зазначено вище, був Берлін, столиця Пруссії. Саме тут, стараннями позарядового державного діяча імператора Фрідріха II Великого, вперше почали будувати величезні оперні театри, що співвідносяться за обсягом із величними соборами та перевищували масштаби багатьох церков.

Така новація Фрідріха Великого, бувшого композитором і віртуозом-флейтистом, партнером Ф.Е. Баха за виступами в концертах, принципово змінило манеру співу, оскільки об'ємні приміщення вимагали відповідного звукового прояву у вигляді неминучого форсування звуку. А це віддаляло від італійського *bel canto* – і наближало до французького *beau chant*, також перекладеного як «прекрасний спів», що апелював до візантійського витоку. А це останнє успадковувало не церковність як таку, а духовний придворний акламаційний спів в імператорському оточенні монарха, бувшого і главою Візантійської православної церкви.

Сутність цього звуковиявлення французької вокально-оперної традиції дана в описі Е. Симонової в наступних термінах:

«На театрі речитатив Люллі представляв рівний спів, в якому орнамента грала роль підсилювача вартості слова, в якому цінувалася насамперед дикція, підкреслена декламація, важка акцентуація, що вимагає всіляких голосових хитрощів і прийомів – скрикування, «ридання», раптових «посилень», що супроводжувалися потужними гуркотами голосу, або веденням несподіваних послаблень з надламланими інтонаціями в звучанні слів, що призвело сучасного дослідника Жака Шайє до цікавого висновку: вокальна естетика у виставах Люллі немає нічого спільного зі співом, вживаному у сучасному класичному оперному театрі; їй скоріше відповідає *співи у вар'єте чи мюзик-холах* (курсив О.М.). Шайє ставить співачок опер Люллі в один ряд з Іветт Гільбер або Мірей Матьє»²⁵⁹.

Ця «силова», театральна контрастна манера успадкувала і особливу церковну лінію, що також брала початок від Візантії: техніка дисканта,

²⁵⁹ Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к *bel canto*. Автореф. канд. дисс. Спец. 17.00.02 муз. искусство. Москва, 2007. С. 19–20.

«готичний» ефект якої тримався на принциповому тембрально-рес-тровому контрасті нижніх верхніх голосів (хлопчачих або фальцетистів) та моці чоловічого співу в голосі, що називався «тенором» у лінгвістичному ракурсі «ведучого», оскільки в ньому представлявся канонічний наспів.

Акламаційні ефекти «проголошувального-прославляючого» співу, показові для придворної вокалістики, впроваджувалися в техніку церковного проголошення-славлення, яку згодом підхопили провізантійськи орієнтовані православні церкви. У тому числі цей допартесний, згодом засуджений як «грубий» так званий «путшовий», «рядковий» спів Руської церкви, явно солідаризований із традиціями православного-французького дисканта XII-XIII століть.

Зазначене вказує різноспрямовані, але єдині у своїй візантійській каллофонічній генезі стилі італійського *bel canto* та французького *beau chant*, які жили музично-театральний світ Європи у XVIII столітті. І нагадуємо, що французька опера у Парижі, прикрашена на фронтоні написом «музична академія», у якій представлялися опери Ж.-Б. Люллі і Ф. Рамо, була набагато об'ємнішою за оперні театри Італії XVII–XVIII століть, оскільки не протиставлялася храмам, але їх доповнювала сакралізованим дійством вистав, в яких король, що знаходився в партері як духовна особа і його оточення становили істотну співприсутність у сценічній дії, а то були й прямими учасниками цих емблематично-повчальних акцій.

Берлінська оперна реформа, здійснена архітектурно-акустичними засобами, по суті, орієнтувалася на загальний лад співу французької опери, лише минаючи сакральне призначення вистав, але з явно висунутою ідеєю заміщення театральним уявленням церковної Служби (сцена в цих нових театрах відсунулася вглиб на кшталт вівтарю у храмах). Тим самим французький тип театральності був представлений у Берліні – але поза торкання специфічно музичних сторін художнього вираження.

Відповідно, німецька культурна ідея збагачення сформованої єдності німецько-італійських зв'язків запровадженням французьких художніх рудиментів у Берліні також здійснювалася, але не дала тих спеціально-музичних прийомів, які продемонструвала Віденська школа з її опорою на визнаний у європейській культурній спільноті німець-

кий «йозефінівський» інструменталізм з його «інтернаціональними» включеннями в класичній сюїті та у віденській сонаті та симфонії.

Звертаємо увагу на те, що саме Віденська школа розділила на самостійні жанрові якості сонату, концерт та симфонію, які генетично всі були «сонатами» у етимологічному значенні «озвучування» вокальної арії як духовного співу²⁶⁰. І спеціальне місце посіли опозиції камерної сонати – і симфонізму концерту та симфонії як такої. У цьому раціоналістичному поділі похідних від першосонат типологій впізнаються опозиції камерності рококо та монументальності класицизму у Франції. Тим більше, що саме у жанрі віденської сонати відчутні зв'язки з орнаментикою рококо, тоді як концертно-симфонічне мислення потужно демонструвало театральні контрасти та прийоми-форми.

В ілюстрацію сказаного звертаємося до впровадженої Віденцями концертності, яка замістила «облігатний» концерт бароко, що тримався в наступності від ансамблево-хорової узгодженості партій солістів з масою виступаючих музикантів. Віденський інструментальний концерт – з «подвійною» експозицією, що відтворює «подвійну експозицію» тематизму опери, спочатку представлюваного прологом або увертюрою, а згодом безпосередньо сценічною дією виступів окремих персонажів і груп. Перша експозиція у віденському концерті – це оркестрове «сумарне» представлення тем, після якого йде показ цих же тем у диференціації звучань соло та оркестру.

Як відомо, заслугою В.Моцарта стало представництво соліста зі своєю, особливою темою на початку другої експозиції, яку Л. Бетховен у Четвертому та П'ятому фортепіанних концертах поставив на початок викладу цілого, повернувши тим самим викладення ще у 1806 році до монологізації жанрового концертного рішення, яке романтики перетворюють на ігровий «виклик» соліста образній могутності оркестрового вступу.

Однак у Бетховена заявлювана початкова тема соліста ніякого «виклику оркестру» не передбачає, але задає ту *кантову прелюдійність* в сакралізованому від Франції значенні, яка на рівні композиції представляє ліричну сферу сюїт клавесинного рококо, що виступає

²⁶⁰ Harvard concise dictionary of music. Complied by Don Michael Randel / The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. P. 471–473.

інструментальною проекцією одухотвореного споглядання арій для ансамблю чи хору.

Класична симфонія свою театральну природу чітко виявляє у діалогічності симфонічного тематизму.

У роботі Лінь Цзюньда ²⁶¹ представлені Сонати Л. Бетховена в їх сприйнятливості щодо рококо із вказівкою на Десяту фортепіанну сонату як на позначену автором у зображенні «двох принципів», які зазвичай пов'язуються з антитетичністю Восьмої Патетичної. Лфінь Цзюньда вказує на зв'язок з окремими п'єсами Ф. Куперена з Сюїт № 1 і 21, що можемо розвинути посиланням на Шосту сюїту французького автора. Академічна манера подачі бетховенських Сонат ствердилася у підкресленні специфічно кантиленного звучання інструменту, а це не збігається з грою самого Бетховена на інструментах Графа, що звучали клавесинно ²⁶².

Проте зіставлення проклавесинної гри зазначеної Сонати з клавесинними фрагментами з Ф. Куперена дозволяє безпосередньо вловити наступність, органічну для «йозефінівського класицизму» Віденської школи у тематичній структурі її великого представника.

Найбільша повнота втілення позицій віденського класицизму набула у творчості В. Моцарта. Для нього, по-перше, показовою є «різонаціональна еклектика» у розумінні німецького стилю як вбираючого німецько-чеське, італійське і – рясно – французьке, а останнє у спеціальному акцентуванні зв'язків із рококо. А по-друге, співвіднесеність і з французьким класицизмом, і з рококо у Моцарта представлена в тому фортепіанному заломленні, яке визначило самостійну лінію так званого «віденського піанізму».

Цей «віденський піанізм» визначив і реалії піаністичного прояву Л. Бетховена (за дослідженнями Й. Гуделя, Бетховен протягом усього життя грав на інструментах Графа – «по-моцартівськи» ²⁶³),

²⁶¹ Лінь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіка ван Бетговена № 19, 20, 22, 24 // *Shere of culture*. Vol. XX. Lublin, 2019. P. 138–144.

²⁶² Gudel J. *Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina. Warszawa, 1999. P. 503–505.

²⁶³ Gudel J. *Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina. Warszawa, 1999. P. 503–512.

та самостійність традиції у «легких» фортепіано, які своєю «праворучністю» (див. Д. Андросової ²⁶⁴) відрізнявся від лондонської школи М. Клементі ²⁶⁵.

Фемінізм, як і культ молодості, наклав яскравий відбиток на культуру рококо, і суто жіночі якості – ніжність, делікатність, грайливість, вишуканість, терплячість – стали виразниками поведінково-товариських показників культури цього типу та відповідних зображень у персонажах творчості.

У цьому плані найчіткіше салонне виховання та культура рококо визначила вигляд і всю поведінкову стратегію В. Моцарта, але загалом Віденська школа в сукупності відображала відповідні гендерні уподобання.

Так, найбільш «виходящою» за межі галантного стилю постаттю, був, безумовно, Л. Бетховен. І все ж таки Л. Кирилліна, автор монографії про великого Віденця, яка усвідомила суттєвість штюрмерсько-революційного стану умів, що формували творчу ауру Бетховена, констатувала вплив культури рококо на нього:

«... молодий Бетховен віддав заслужену данину цій культурі ... І в зрілі, і в пізні роки композитор іноді користувався мовою галантності як особливим стилістичним засобом, привносячи в нього вишукану суміш ностальгії по 'золотому віку' своєї молодості та сумної іронії з приводу 'перук'...» ²⁶⁶.

Дані висновки дослідниці не викликають жодних сумнівів щодо вихідної частини її першої тези про континуальність «мови галантності» у спадщині автора «Егоїса». Але потрібне пояснення з приводу другої частини висловлювання, оскільки, безумовно, була іронія, яка створювала «вишукану суміш». Однак було й безпосередньо продовження без іронії, оскільки «легкі» Сонати, особливо це стосується № 24, присвяченій, як і «пролонгуючій штюрмерство» № 23 Т. Брун-свік і цінувалася автором не менше «Місячної». А в них лірична надін-

²⁶⁴ Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебный посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.

²⁶⁵ Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018. Дисертація 224 с.

²⁶⁶ Кирилліна Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века. URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>

дивідуальна інтонаційна сфера, що змикається з кантовістю, визначає істоту вираження (про це докладніше у Лінь Цзюньда ²⁶⁷). І така лінія «пострококо» простежується аж до пізніх Сонат, особливо це стосується № 27 і 32.

В цілому повнота французького рококо у Відні зосередилася в мистецтві В. Моцарта, а Моцарт, як це в сучасних джерелах зафіксовано, став дороговказом для всього життя Бетховена. Відповідно, стильові показники рококо стали невід'ємною частиною всієї бетховенської спадщини, від ранніх до зверхальних у його творчому шляху композицій.

Видається цікавим простеження гендерної переваги рококо у Віденській школі. І якщо само собою зрозумілим розмаїттям у В. Моцарта і багато в чому у Й. Гайдна проступають ритмічні фігури ненаголошених, так званих жіночих закінчень у мотивах-фразах, то Л. Бетховен відрізняється перевагою у нього чоловічих ударних завершальних ритмоконструкцій. І все-таки жіночі образи як творчо-активної сили багато представлені у творчості, а єдина опера цього композитора «Фіделіо» про героїчний вчинок жінки становить продовження феміністських ідеалів «галантного стилю» і різко протистоїть «маскуліності» підходів спадкоємців Наполеона-Бонапарта.

Епоха культури рококо, преціозної літератури та салонів склала час фемінізації влади. І не випадково у XVII–XVIII століттях жінки-правительки Софія та Єлизавета на європейському Сході – скасували смертну кару, що було екстремальним у традиціях державного правління. Хоча XVIII століття по праву називають царством жінок (історично саме в на європейському Сході це століття стало «століттям імператриць»).

А ось у XIX столітті правляча жінка (в умовах материкової культури, Англія з її Вікторіанством – виняток) викликає роздратування, стимулюючи блюзнірські «викривлення історичного простору», як це зроблено у дивовижних за своєю художньою значущістю творах. У них ореолом демонізму вдягається ім'я православної святої грузинської цариці Тамари, що можна пояснити лише антифеміністським настроєм авторів названих творів (М. Лермонтова і М. Балакірева).

²⁶⁷ Лінь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіяних сонатах Людвіка ван Бетговена № 19, 20, 22, 24. *Shere of culture*. Vol. XX. Lublin, 2019. P. 138-144.

Зазначені вище ознаки рококо в «легкому» піанізмі першої половини XIX століття представлені стали високоталановитими піаністками та непересічними композиторами М. Шимановською та К. Вік-Шуман, то в постромантичній другій половині «століття романтизму» взяв гору «чоловічий» пробетховеніанський (хоча є не відповідає позиціям історичного Бетховена-піаніста) тип гри, який склав основи академічного фортепіанного мистецтва XX століття. Але у вигляді елітарної модерної піаністичної майстерності і, парадоксально, у прикладній сфері мас-мистецтва моцартіанський (як це цікаво зазначено в книзі Л. Шевченка ²⁶⁸, тобто істинний піанізм Вінців, взяв гору в минулому столітті, який вище відзначений був в атрибуції неорококо.

Таким чином:

1) віденський стиль увібрав у вигляді «йозефінівського класицизму» багатонаціональні творчі перетини, визначені традиційним релігійно-державним об'єднанням від VIII століття германців та італійців, і оновлених від XVII століття впровадженням чеського і особливо французького компонентів, відмежованого від німецького буття релігійно-державною самодостатністю галліканізму;

2) віденський стиль визначений принциповою національною еkleктикою під егідою надрелігійного і наддержавного культурного очолювання німецького способу мислення, що найбільше визначився в мистецтві за допомогою музики *чистого інструменталізму*, в якому перетвореним на інструмент світського театралізованого спілкування був клавір, оркестралізація прийомів звуковедення якого створила фортепіано;

3) віденський стиль багато, через французьке культурно-мистецьке джерело, увібрав надбання рококо, абстрагованого від духовно-політичної основи французького салону, але того що зберіг одухотворено-естетичний принцип виразності за умов театралізованого естетизму «йозефінівського класицизму»;

4) створене в умовах «німецької еkleктики» Віденської школи німецьке рококо отримало переважне втілення у фортепіанному виконавстві, що породило культуру «легких» фортепіано, які пролонгували естетичні установки рококо в «неорококо» XX століття.

²⁶⁸ Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. С. 240–300.

У вигляді узагальнюючих положень огляду наведено такі:

– у сучасній літературі закладено позиції високого наукового визнання духовних складових європейського бароко та оригінального відгалуження останнього у вигляді французького рококо, яке склало симбіоз культурних та естетико-мистецьких показників, абстрагованих від театральної антитетичності та драматизму сюжетно-образних антитез;

прийнята періодизація рококо, представленого мистецтвом Франції XVIII століття, звужує уявлення про культурну повноту проявів даного напрямку, оскільки духовно-політична сфера салону, що його породила, повністю представлена в XVII столітті, а в музичному вираженні виявляється безпосередньо, через Ж. Шамбоньєра, з діяльності англійських вірджіналістів, культурно-расово пов'язаних з Францією та Італією, що живила образотворчу сферу рококо;

різонаціональне представництво рококо не зводиться до безпосередності наслідування французького варіанту, але збігом аристократичної одухотвореності просалонної культури різних націй, які зазнали впливу візантійства та артистичного інтелектуалізму «театру» в імператорському оточенні;

– віденське виявлення рококо визначено особливим етапом виявлення *німецької культурної ідеї* на рівні *йозефінівського класицизму*, в якому переваги культури салону представлені в естетико-художній самозначності, у минулому культурної якості релігійної обумовленості салонних зібрань і представленого їх мистецтва, у тому числі з впровадженням в останній показник класицизму, що дав своєрідне виявлення лише на рівні *революційної*, тобто антиаристократичного творчості;

– обрис В. Моцарта та Л. Бетховена двійково представили пролонгації рококо у мистецтві Віденської школи; з них перший за вихованням-освітою аристократ високого рангу в повноті представляв французьке рококо, особливо повно відображене в його фортепіанному виконавстві та фортепіанних творах, та все ж у невідривності від світської театралізації висловлювання, що відповідає віденському класицизму;

– віденський класицизм Л. Бетховена парадоксально поєднувався з показниками революційного різновиду цього напрямку, але при цьому виразна лінія рококо склала безперервний прояв від ранньої до пізньої творчості, натхненої незаперечним для нього авторитетом Моцарта

і типом піаністичної діяльності, яка за органомічним і біографічно-фізичними показниками не могла відриватися від моцартіанства раннього періоду до кінця його днів;

– пролонгації рококо у наступні, XIX та XX, століття визначили особливі переплетення моцартіанства та бетховеніанства у виконавчій творчості, виділивши в минулому столітті потужні лінії неорококо в межах елітарно-модерного та мас-культурного проявів та збігаючись із завітами культур, які протистояли маскулінній культурній орієнтації «століття романтизму».

ВИСНОВКИ

Рококо, складаючи стильовий пласт культури та мистецтва бароко, яскраво висунувся у Франції з XVII на XVIII століття, тоді як аристократичні зібрання спадкоємців гуманістів та лицарсько-монарших кіл у XVII столітті, включаючи Україну та Русь, висунули спілкування салонного типу як свиявлення політико-духовного *світорозуміння*. невідривного від надіндивідуального ліризму музики клавірів струнно-щипкової генетики, які охопили Віденську школу та відповідні культурні акції аж до наших днів.

АНОТАЦІЯ

Рококо за його соціальними коренями аристократичного призначення довго таврували у прогресистськи налаштованому світі принизливими епітетами, вказували на вироджений і приречений на зникнення пласт культури й мистецтва аристократів, що повинні були «викреслюватися» із суспільного буття. Однак цей «пропрогресистський» стрій мислення відсторонився в умовах поставангардного буття, поліметодологічне налаштування останнього зумовлювало інтерес не тільки до «прогресивних», але і до протилежних тому напрямів. Метою даного нарису є усвідомлення художніх достоїнств рококо в контексті культури аристократичної салонної традиції, котра є невідривною від релігійності аристократизму як світорозуміння.

ABSTRACT

Rococo, based on its social roots of aristocratic purpose, was long branded in the progressive-minded world with humiliating epithets, pointed

to a degenerate and doomed layer of aristocratic culture and art, which had to be «erased» from social life. However, this «pro-progressive» way of thinking was removed in the conditions of the post-avant-garde existence, the polymethodological setting of the latter led to interest not only in «progressive» but also in opposite directions. The purpose of this essay is to realize the artistic merits of rococo in the context of the culture of the aristocratic salon tradition, which is inseparable from the religiosity of aristocracy as a worldview.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Зібрання творів / Під ред. Н.П. Аверинцевої і К.Б. Сигова. Софія – Логос. Словник . Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. 912 с.
2. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр.и доп. С.-Петербург : Издательство РХГА, 2015. 239 с.
3. Андріянова О. Салонна музика як категорія музикознавства. Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність. Матеріали III Міжнародної науково-творчої конференції, 25–26 листопада 2021 року, м. Одеса.
4. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учебный посібник для вузів мистецтв. Одеса : Астропринт, 2008. 126 с.
5. Андросова Д.В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. Монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
6. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. Москва : Просвещение, 1978. 608 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс М.-Л. : Музыка, 1971. 379 с.
8. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ : Видавництво «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.
9. Грубер Р. Всеобщая история музыки. Часть первая. Москва : Музыка, 1965. 484 с.
10. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара. С.-Пб. : Азбука-классика, 2007. 336 с.
11. Дакен Луи Клод. URL: uk.wikipedia.org/wiki/Луї_Клод_Дакен
12. Дроздовський Д. Постмодерн помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernism-pomer-haj-zhyve-post-postmodernism
13. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр. раб. ОНМА имени А.В. Неждановой, 2015. 97 с.
14. Дума. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/дума>
15. Капустина И.В. Рококо: этапы развития и проблемы стиля. Опыт Франции и Германии. URL: <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/53235.html>

16. Кириллина Л. Галантность и чувствительность в музыке XVIII века. URL: <http://www.21israel-music.com/Galante.htm>
17. Коваль Г.А. Моль про мозаїчну ккультврв. Розрізнення класичної і мозаїчної культур. URL: acadsemia.edu/11q436620/Коваль Г. А. Моль про мозаїчну культуру Розрізнення класичної і мозаїчної культур
18. Круглова Е. Некоторые проблемы интерпретации вокальной музыки эпохи барокко. *Старинная музыка*. 2003. № 4. С. 45–52.
19. Куперен Франсуа URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Куперен_Франсуа
20. Лінь Цзюньда. Єдність рис рококо та високого класицизму у фортепіанних сонатах Людвіка ван Бетговена № 19, 20, 22, 24. *Shere of culture*. Vol. XX. Lublin, 2019. P. 138–144.
21. Маркова Е. Н. Интонационность музыкального искусства. Киев : Музична Україна, 1990. 182 с.
22. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
23. Митрополит Петро Могила. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Митрополит_Петро_Могила
24. Моль А. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Моль_Абрам
25. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII–XX стол: монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
26. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков. Канд. дис. 17.00.03. ОГМА имени А.В. Неждановой. Одеса, 2007. 175 с.
27. Органум Нотр-Дам URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/органум>
28. Симонова Э. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к bel canto. Автореф. канд. дисс. Спец. 17.00.02 муз. искусство. Москва, 2007. 35 с.
29. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса : Астропринт, 298 с.
30. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А. Макаренка, Суми, 2018. Дисертація, 224 с.
31. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : ГРОНО, 2012. 160 с.
32. Шамбоньер, Шампион де Шамбоньер. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Шамбоньер_де_Шамбоньер
33. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
34. Gudel J. Możliwości brzmieniowe fortepianów epoki Chopina // Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina. Warzhawa, 1999. S. 503-512.
35. Harvard concise dictionary of music. Complidiet by Don Michael Randel/ The Belknapmpress of Harvard University Pess. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. 577 p.

CHAPTER 6

36. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p.

Information about the author:

Markova Olena Mykolayivna

Honored Worker of Culture of Ukraine,

Doctor of Art Criticism, Professor, Head Department of
Odesa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova

E-mail: dashaelena@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4711-9538