



УДК 78.087.68:7.071.2:159.938.2



Тилик І. В.

СПЕЦИФІКА МИСТЕЦЬКО-БІОЕНЕРГЕТИЧНОГО ФЕНОМЕНУ П. І. МУРАВСЬКОГО

А Досліджені психофізичні аспекти творчої діяльності видатного українського хорового диригента-педагога П. І. Муравського (1914–2014). У контексті проведеного аналізу різних площин репетиційно-педагогічної та концертної практики, розглянутої крізь призму мистецького досвіду П. І. Муравського, диригентсько-хорове виконавство постає поліфункціональним феноменом, ґрунтованим на принципах мистецько-біоенергетичної взаємодії творчих потенціалів диригента, виконавців і слухачів.

Ключові слова: творча діяльність П. І. Муравського; диригентсько-хорове виконавство; мистецька інтерпретація; психофізичні параметри; мистецько-біоенергетична взаємодія

Актуальність проблеми. Активний розвиток сучасного хорового виконавства спонукає до висвітлення теоретико-методологічних аспектів, актуалізованих на перетині психофізичних та аудіо-сценічних площин диригентсько-хорового мистецтва. Саме крізь них відбувається поліваріантна взаємодія художньо-інтерпретаційного, репетиційно-практичного та дидактично-методологічного модусів хормейстерської діяльності. Дослідження вказаних аспектів крізь призму репетиційно-практичної та педагогічної діяльності П. І. Муравського й визначає актуальність даної статті.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій. Незважаючи на те, що чимало аспектів, пов'язаних зі специфікою традиційного та сучасного хорового виконавства, неодноразово висвітлювалися у працях різних науковців, зокрема, О. Бенч-Шокало, П. Ковалика, Т. Коробки А. Лашенка, Ю. Ткач, у переважній більшості наукових досліджень акцент зроблено на виявленні культурно-історичних закономірностей розвитку хорового мистецтва або ж на аналізі суто технологічних моментів репетиційно-хормейстерської діяльності. Натомість і до сьогодні майже не простеженими залишаються питання, пов'язані з психофізичними параметрами хормейстерської практики як на рівні теоретичних узагальнень, так і в площині аналізу виконавської діяльності видатних диригентів-хормейстерів і, зокрема П. І. Муравського. Ця обставина переконує в необхідності даного напрямку дослідження, як важливої ланки сучасного українського музикознавства.

Мета статті полягає у висвітленні психофізичних аспектів творчої діяльності видатного українського хорового диригента-педагога П. І. Муравського (1914–2014). Досягнення вказаної мети прогнозує доцільність застосування методологічних засад культурологічного дискурсу, як оптимальної для даного

напрямку досліджень форми опрацювання аналітичних спостережень. Утім, зважаючи на те, що інформативна база аналізованої проблематики нараховує чимало евристичних прогалин, основний пізнавальний-смысловий акцент публікації в окремих випадках зміщено в гіпотетично-експериментальну площину, відповідну інтуїтивно-імпровізаційному модусу хорового творення.

Виклад основного матеріалу. Як давно вже підмічено істориками й філософами, у буремні часи й знаменні епохи світ осягають визначні особистості, які в процесі індивідуальної творчої самореалізації збагачують сьогодення оригінальними мистецькими феноменами, формуючи новий художній вимір у процесі осягнення незбагненої містерії життя. Саме до цієї когорти, без перебільшення, належить один із найславніших корифеїв української хорової музики, видатний диригент-педагог Павло Іванович Муравський (1914–2014) – митець, якому волею долі судилося переосмислити багатогранний досвід визначних хормейстерів минулого і крізь призму сучасності перепроєктувати його в майбутнє.

Аби збагнути, що цьому сприяло, спробуємо зазирнути за лаштунки творчого процесу маестро П. І. Муравського, сподіваючись віднайти неповторну психофізичну форманту, яка фокусує світло таланту в потужний промінь натхнення і мистецької досконалості.

Втім, на початку, розглянемо науково-теоретичні засади, на які спирається дослідження проблем, пов'язаних з біоенергетичними феноменами.

Як відомо, в процесі будь-якої творчої діяльності формується потужне енергетичне поле (еґреґор), яке об'єднує індивідуальні біоенергетичні аури виконавців і слухачів у єдиний енергоінформаційний простір з притаманними йому специфічними властивостями [8, с. 226]. Однією з них є зміна індивідуально-пси-

хологічних параметрів сприйняття реальності, аналогічна тій, що спостерігається в традиційних релігійних практиках у процесі здійснення сакральних-магічних ритуалів.

З огляду на це, симптоматично, що й нині, вже в першій чверті XXI ст., у різних сферах музично-театрального середовища можна почути чимало цікавих оповідей і легенд про те, як актори, оперні співаки чи виконавці-інструменталісти, котрі в звичайному житті потерпали від багатьох хвороб, виходячи на сцену, враз ніби оживали, оздоровлювалися, сповнюючись надзвичайним натхненням і бадьорістю [9, с. 20–22, 24].

Цей чудодійний ефект, на думку дослідників, зумовлений здатністю сценічного простору накопичувати енергію творчого процесу, випромінювану акторами та глядачами в процесі спектаклю [4; 13].

Аналогічна ситуація простежується й у випадку з концертною діяльністю хорових колективів. Відмінність полягає лише в тому, що роль накопичувача та трансформатора біоенергетичних потоків, у даному разі, відіграє не сценічний простір, а, власне, сам хор, який постає, фактично, поліфункціональним генератором і ретранслятором енергій [9, с. 10].

Цьому сприяють унікальні властивості хорового виконавства як різновиду музичної діяльності. Зокрема, саме розташування хору на сцені створює ефект увігнутото біоенергетичного екрану-дзеркала, краї якого закруглюються на зразок амфітеатру або арки.

Окрім суто акустичного аспекту, феномен арковості сприяє рівномірній екстраполяції біоенергетичних потоків уздовж створюваного сценічно-хоровим розташуванням «екрану», сприяючи активному випромінюванню енергії творення в напрямку слухацької аудиторії.

Саме в цьому екрані або дзеркалі відбувається фокусування енергетичного струменя, спрямованого диригентом у бік хору, а згодом його рефлексивно-векторне відображення в протилежному напрямку, тобто в бік диригента і залу.

Для кращого розуміння вказаного процесу схематично окреслимо його структурний алгоритм в основних етапах:

- початковим із них є момент психологічної та біоенергетичної настроєності диригента і хору на момент фанатії в певному режимі вокальної атаки;
- наступним є момент першого диригентського аутфакту, який сигналізує початок звучання, і водночас знаменує формування стійкого енергетичного потоку, спрямованого від диригента до хору;
- третім етапом є сприйняття хором енергетичного імпульсу, надісланого диригентом. Він пов'язаний зі процесом індивідуально-психологічного налаштування хористів на певний режим диригентського біоенергетичного «випромінювання»;
- заключною фазою розглянутого алгоритму є формування резонансного колективного енергетичного потоку, екстрапольованого в масиві хорової звучності та його зворотного дзеркально-рефлексивного відбиття в напрямку диригента та слухачів.

Вказана схема ілюструє модель окремого біоенергетичного циклу, простежуваного між диригентом і хором під час репетиційної або концертної роботи.

У процесі музичного творення такий цикл неодноразово повторюється, формуючи процесуально-роз-

горнуту в часі функцію, тривалість якої зумовлена множинністю циклів-ланок у межах певної музично-композиційної структури. Їхня кількість є постійно змінюваною і залежить від індивідуально-психологічних аспектів певної диригентської інтерпретації, специфіки виконавських проблем, обумовлених особливостями застосування компонентів хорової звучності тощо.

Охарактеризувавши біоенергетичні процеси, що відбуваються на сцені в проекції *диригент – хор – диригент*, спробуємо тепер розглянути як вибудовується механізм біоенергетичних співвідношень у момент залучення енергетичного потенціалу слухачів, тобто в проекції *диригент – хор – аудиторія*.

Його алгоритм можна окреслити наступною послідовністю: у початковій фазі біоенергетична хвиля, екстрапольована вздовж площини хорового екрана-дзеркала, водночас з акустичною, спрямовується в зал, в напрямку слухачів; у наступній фазі аудиторія слухачів, налаштованих на сприйняття музики, формує зворотну енергетичну хвилю, яка віддзеркалюється в напрямку хору і диригента.

У результаті формується складний біоенергетичний комплекс, потужність якого визначається, з одного боку, мистецькою майстерністю диригента і хору, а з іншого – психологічною настроєністю аудиторії на сприйняття певного музичного твору, специфіки його виконання та інтерпретації.

Як і у випадку з біоенергетичним циклом в проекції *диригент – хор*, цикл *диригент – хор – слухацька аудиторія* характеризується множинною багатоланковою повторюваністю, обумовленою тривалістю музичного розгортання.

При цьому вектор енергетичного потоку в системі *аудиторія – хор* є діаметрально протилежним вектору *хор – диригент*, а отже, є його дзеркальним відображенням.

З огляду на це, є підстави стверджувати, що хоровий диригент здійснює функцію регулятора біоенергетичних потоків, фактично, виконуючи роль посередника між енергетичним потенціалом процесу музичного творення та психологічним резонансом від його сприйняття.

Утім, виникає закономірне питання: а чи не те ж саме відбувається в момент будь-якої музичної діяльності, в якій задіяні певний колектив виконавців і координатор творчого процесу, як, наприклад, під час концертного виступу симфонічного оркестру? Адже функції диригента, в даному разі, є, фактично, тотожними, як, зрештою, і функції виконавців-інструменталістів.

На перший погляд, із цим важко не погодитися, особливо враховуючи наявність універсальних методологічних засад, що характеризують диригування як фахову спеціалізацію.

Утім, існує все ж одна принципова різниця – диригент симфонічного оркестру координує діяльність музикантів-інструменталістів, для яких процес виконавства не є настільки детермінованим біоенергетичними та психологічними факторами звукоутворення, як у випадку з вокально-хоровим співом. Натомість, головний апарат, як унікальний інструмент, даний людині від народження, незрівнянно більше пов'язаний з емоційним станом людини в момент співу, з її

біоенергетичним і психологічним налаштуванням на сам процес творення.

У зв'язку з цим варто нагадати, що ще в стародавній часи вчені й філософи, зокрема Піфагор, Платон, вразно усвідомлювали взаємозв'язок звукових співвідношень із життєво важливими функціями людського організму [5, с. 26–27].

Утім, найдосконаліше ця теорія представлена в стародавніх індійських трактатах [14]. Згідно з ними, кожний звук натурального звукоряду проектується на певний біоенергетичний центр (чакру) [14, с. 61], а, отже, наспівування звуків у різних послідовностях активізує функціонування біоенергетичних потоків, програмуючи оптимальні психофізичні параметри особистості.

Сфокусувавши вказані спостереження в площину вокально-хорової практики, можна стверджувати, що диригент і хор у процесі репетиційно-концертної діяльності не лише вирішують професійні завдання, пов'язані з суто мистецькими музично-композиційними параметрами, але й, фактично, здійснюють певні психофізичні дихально-акустичні дії, спрямовані на гармонізацію емоційно-психологічного стану співаків і слухачів, створення позитивної атмосфери натхнення й співтворчості.

На цьому принципі ґрунтується творча та педагогічна діяльність П. І. Муравського, осяяна щирим переконанням у тому, що *«Чистота в інтонуванні повинна стати бажанням чистоти життя. Потрібно всім нам до неї прагнути. ...Чистота, краса – це наше кредо. З чистою душею треба чисто співати»* [1, с. 1].

Зазначений аспект інтонаційно-акустичної взаємодії музики й життя виразно ілюструють ладо-тонічні співвідношення, простежувані в площині *дисонанс – консонанс*. *Дисонанс*, а також асоціативно пов'язаний із ним ефект фальшивого, недосконалого звучання (детонації), в екзистенційному аспекті, символізує дисгармонійні, деструктивні вияви людського життя як на рівні індивідуального душевного світу окремої особистості (розпач, муки сумління, нерозкаяний гріх, безнадія), так і на рівні колективної свідомості (соціальні негаразди, правопорушення, суспільно-майнові та світоглядні суперечності тощо).

Натомість, *консонанс*, а також ефект чистого інтонування, постає еталоном сумлінного й чесного життя, згідно з екзистенційними параметрами, закладеними в людину від природи (аспект уроджених здібностей – концепція «спорідненої праці» Г. С. Сковороди). У зв'язку з цим, особливого значення набуває музично-теоретичний феномен внутрішньо ладових тяжінь – переходу нестійких ступенів ладу у стійкі.

Найвиразніше він актуалізується в процесі розв'язання дисонансів (наприклад, тритонів) у консонанси – збільшеної кварта (зб. 4) в малу або велику сексту (м. 6: в. 6) чи, навпаки, зменшеної квінти (зм. 5) у малу або велику терцію (м. 3: в. 3).

Із позиції вокально-хорового інтонування розв'язання дисонансів символізує оптимально-позитивне вирішення певної кризової життєвої ситуації, зняття екзистенційних суперечностей, відновлення в житті людини й суспільства втраченого душевного ладу й гармонії.

У зв'язку з цим доречно нагадати фразу з однієї рецензії на виступ славетної Української республі-

канської капели під орудою незабутнього Олександра Кошиця під час її світової подорожі: *«...Коли б в українській державі всі справи йшли так, як спів у цьому хорі, тоді це була б перша держава на світі...»* (з відгуку в голландській пресі) [8, с. 108].

Як засвідчують спогади слухачів, хорові концерти П. І. Муравського, як у свій час і концерти капели О. А. Кошиця, відзначалися не лише акустичною довершеністю, а й супроводжувалися надзвичайним зарядом бадьорості та душевної наснаги [4, с. 611–612].

Аби досягти цього ефекту, Павло Іванович на репетиціях міг годинами працювати над кількома тактами, й навіть окремими звуками, намагаючись віднайти еталонне звучання, що відповідає ідеї, закладеній у музичний твір [10, с. 71]. І коли, зрештою, йому це вдавалося, ставалося диво – музична тканина сповнювалася животворною енергією, яка наснажувала слухачів як в Україні, так і за кордоном, тож вони стоячи аплодували на концертах [4, с. 619].

У чому ж полягає секрет творчого методу маестро Муравського? Насамперед, у специфіці репетиційної роботи. Як відомо, репетиція будь-якого хору розпочинається із розспіванки. Її основною метою є інтонаційно-слухове налаштування вокально-хорового апарату співаків та їхнього психологічного стану на результативну взаємодію з диригентом-хормейстером [11].

Аналізуючи розгорнуту й поліаспектну розспіванку Павла Івановича, можна дійти висновку, що, окрім вирішення суто технічних проблем, пов'язаних із відпрацюванням чистоти інтонування та корегуванням тембрально-динамічного балансу, вона передбачала також формування особливого психологічного та біоенергетичного режиму, оптимально сприятливого для якісного та ефективного засвоєння музично-текстового матеріалу [10]. На це, зокрема, вказує її структурний алгоритм, вибудований на поступовому ускладненні інтервально-інтонаційних елементів, а також застосування фермат на окремих звуках, обраних диригентом інтуїтивно, в залежності від психологічного стану хористів та його особистого настрою (на цьому, зокрема, наголошує в своїх спогадах О. О. Виногорова [4, с. 610]).

Усе це, в поєднанні з відпрацюванням навиків специфічного («ланцюгового») вокально-хорового дихання, формує ту неповторну психологічну атмосферу, яка створює оптимальні передумови для актуалізації незбагненої таїни музичного творення, а точніше, *вокально-хорового звукопису (термін наш. – І. Т.)*. При цьому характерно, що найважливіші компоненти хорової звучності (зокрема такі, як *стрій (лад), динаміка, ансамбль* [11]), функціонують у творчій концепції П. І. Муравського не лише як сукупність акустичних, а й як біоенергетичних параметрів, а набувають специфічної функції форматорів і кореляторів *енергоінформаційних* процесів.

Так, зокрема *стрій*, у даному разі, характеризує не тільки інтонаційно-інтервальні співвідношення в межах певного ладу, а й постає своєрідним акустичним індикатором психологічної та біоенергетичної настроєності диригента й хористів на адекватне сприйняття і творення в процесі осягнення кожної миті музичного часу і простору.

Динаміка (в біоенергетичному контексті), – характеризує ступінь потужності енергетичних потоків у їх різноманітних співвідношеннях.

Ансамбль (зокрема тембральний і динамічний) у даному аспекті треба трактувати як акустичний показник ступеня збалансованості енергетичних потоків у контексті загальної або часткової хорової звучності.

Аналогічний підхід можна застосувати й щодо аналізу специфіки мануальної техніки П. І. Муравського, яка за своїми характерними особливостями суттєво вирізняє хормейстерський стиль маестро від стилю інших диригентів. Найвиразніше це засвідчує власне педагогічне кредо маестро, висловлене в бесіді з одним зі своїх найкращих учнів, – у майбутньому видатним українським диригентом М. П. Гринишином: «Мова жестів диригента має бути максимально виразна, емоційно і переконливо передавати те, що відбувається в його душі. А тому диригентська техніка повинна бути відточена не менш ніж будь-якого музиканта чи співака» [4, с. 619]. Цю тезу логічно доповнює улюблений девіз митця: «Воля, темперамент, емоційність, досконале володіння диригентською технікою, висока освіченість – ось ці якості, які необхідні для диригента як творця, як художника» [там само].

Серед оригінальних жестів, які визначають індивідуальні риси хормейстерської лексики П. І. Муравського, особливу увагу привертає застосування складної системи біоенергетичних рухів-пасів, які, на перший погляд, не мають аж нічого спільного із загальновідомими канонами диригентської мануальної техніки. Вони, радше, нагадують якусь таємничу, і водночас, усім зрозумілу, сигнальну систему, окремі елементи якої іноді візуально імітують прийоми гри на деяких музичних інструментах (наприклад, смичковий штрих *legato* чи *detaches* на скрипці, або *glissando* на бандурі). За допомогою цих засобів маестро окреслює момент максимального емоційного вивільнення («розкаяння» душі), застосовуючи їх у тих випадках, коли рівень хорового звучання передбачає активний динамічний вихід на якісно новий, кульміна-

ційний етап музично-драматургічного розвитку.

Поряд із цим, вказані жести сприяють активізації біоенергетичного «випромінювання» диригента у процесі налагодження емоційно-психологічного контакту між хором і слухачською аудиторією. Вони ж відображають інтуїтивне прагнення диригента гармонізувати акустичний простір музично-хорового звучання, локалізуючи в ньому найполярізованіші ділянки на перетині різнопланових енергетичних потоків.

Висновки. Викладені спостереження дають всі підстави стверджувати, що дослідження творчого методу П. І. Муравського не повинні обмежуватися лише суто музикознавчими та хорознавчими аспектами. Воно має включати також ґрунтовний аналіз взаємодії мистецького «алгоритму» митця з характерними рисами, які притаманні його особистісному феномену.

📖 Список використаних джерел

1. Муравський, Павло. Про якість співу і якість життя / Павло Муравський. – Слово Просвіти. – № 16 (445). – 2008. – С. 1–14.
2. Муравський, П. Пам'ятка до вокальних вправ диригента-хормейстера для підвищення професійного співу / П. Муравський // Українська музична газета. – № 2 (80). – 2011. – С. 7.
3. Муравський, Павло. Мої поради диригентам-хормейстерам і співакам / Павло Муравський // Українська музична газета. – № 2 (68). – 2008. – С. 6.
4. Бенч, О. Феномен одного життя / О. Бенч, П. Муравський. – Київ : Дніпро, 2002. – 664 с.; фото.
5. Денеш, Золтан. Этос и аффект: история философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля / Золтан Денеш. – Москва : Прогресс, 1977. – 371 с.
6. Казначеев, В. П. Космопланетарные аспекты неизвестных психических феноменов / В. П. Казначеев, А. В. Трофимов // Интеллект планеты как космический феномен. – Новосибирск, 1997. – С. 5–28.
7. Коротков, К. Г. Аура с позиции физики / К. Г. Коротков // Сознание и физическая реальность. – 1997. – Т. 2. – № 4. – С. 70–75.
8. Кошиць, О. З пісню через світ / О. Кошиць. – Київ : Рада, 1998. – 326 с. : іл.
9. Ланда, Б. Странные существи Тонких миров / Б. Ланда, Н. Глазкова // Чудеса и приключения. – 2000. – № 10. – С. 8–10.
10. Лашенко, А. П. З історії київської хорової школи / А. П. Лашенко. – Київ : Муз. Україна, 2007. – 197 с.; іл.
11. Мархлевський, А. Ц. Практичні основи роботи в хоровому класі : навч. посіб. для вищ. навч. закл. / А. Ц. Мархлевський. – Київ : Муз. Україна, 1986. – 96 с.
12. Мертон, Э. Введение в теософию: космическая иерархия / Э. Мертон. – Москва : Леди-Л, 2000. – 228 с.
13. Морозова, Ю. Исцеление музыкой: интервью с проф. В. В. Горностаевой / Ю. Морозова, А. Мироненко // Новый акрополь. – 2004. – № 6. – С. 17–25.
14. Некрасова, С. Чакры: основы / С. Некрасова. – Москва : Профит Стайл, 2010. – 312 с.
15. Прицкер, Л. С. Невидимая реальность / Л. С. Прицкер. – Алма-Ата, 1991. – 112 с.
16. Тихоплав, В. Ю. Физика веры / В. Ю. Тихоплав, Т. С. Тихоплав. – СПб. : Вест, 2001. – 256 с.
17. Юсупов, Ф. О феномене пси-поля / Ф. Юсупов // Сознание и физическая реальность. – 1998. – Т. 3. – № 6. – С. 61–63.

Дата надходження авторського оригіналу до редакції: 07.06.2017

Тылик И. В. Специфика художественно-биоэнергетического феномена П. И. Муравского.

Ⓐ *Исследованы психофизические аспекты творческой деятельности выдающегося украинского хорового дирижёра-педагога П. И. Муравского (1914–2014). В контексте проведенного анализа разных уровней репетиционно-педагогической и концертной практики, рассмотренной сквозь призму художественного опыта П. И. Муравского, дирижёрско-хоровое исполнительство предстаёт полифункциональным феноменом, основанным на принципах художественно-биоэнергетического взаимодействия творческих потенциалов дирижёра, исполнителей и слушателей.*

Ключевые слова: творческая деятельность П. И. Муравского; дирижёрско-хоровое исполнительство; художественная интерпретация; психофизические параметры; художественно-биоэнергетическое взаимодействие

Tylik I. V. Specificity of the artistically bioenergetic phenomenon of P. I. Muravsky.

Ⓐ *Psychophysical aspects of the creative activity of the outstanding Ukrainian choral conductor and teacher P. I. Muravsky (1914–2014) were studied. In the context of the analysis of various aspects of repetitions, teaching and concert practices, though the view of experience of P. I. Mouravsky, choir conducting can be seen as multifunctional phenomenon, based on principles of an art and bioenergy interaction of the art potential of a conductor, signers and the audience.*

Key words: creative activities by P. I. Mouravsky; conductor choir interpretation; art interpretation; psychological indexes; art and bioenergy interaction