

Олена Степанюк Olena Stepaniuk

В. о. доцента кафедри спеціального фортепіано
№2 Національної музичної академії України імені
П. І. ЧайковськогоActing Assistant Professor, Piano Department No. 2,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

e-mail: olenaste@ukr.net | orcid.org/0000-0002-9294-1670

Інтелектуальні риси піанізму Валентини Стешенко-Куфтіної (за матеріалами щоденників 1924–1953 років)

Intellectual Traits of the Pianism of Valentyna Steshenko-Kuftina Based on Her 1924–1953 Diaries

Анотація. У статті зосереджено увагу на концепті інтелектуального піанізму — знакового явища для фортепіанної культури ХХ століття. Оскільки розуміння тенденцій розвитку сучасної фортепіанної школи можливе завдяки переосмисленню системи методологічних та педагогічних цінностей, які лежать в основі фортепіанного виконавства, варто здійснити історичну ретроспективу для аналізу і осягнення специфіки її взаємодії з попередніми культурно-історичними традиціями. Інтелектуальний піанізм потрактовано через художнє втілення філософсько-естетичних світоглядних наративів митця у конструктах втілення виконавського задуму в процесі сценічної інтерпретації музичного твору.

Цей інтелектуально осмислений процес сценічної організації фортепіанної гри досліджено завдяки щоденниковим записам видатної української піаністки Валентини Стешенко-Куфтіної (1904–1953), яка суттєво вплинула на розвиток української фортепіанної культури. Рукописна спадщина піаністки охоплює філософію, теософію, історію, психологію, естетику. У статті на основі системного та аналітичного методів розглянуто концепцію піанізму В. Стешенко-Куфтіної, визначено її роль і значення в самопізнанні музиканта-виконавця.

Надзвичайно широкий жанровий діапазон особистих текстів мисткині включає листи, щоденникові записи, тексти лекцій, рецензії тощо. Вони ілюструють еволюцію фортепіанного мистецтва ХХ століття, де увиразнюється головний сенс художньої творчості людини, пов'язаний із розвитком духовної мистецької свідомості.

Творча та епістологічна спадщина В. Стешенко-Куфтіної тривалий час перебувала в зоні замовчування. Проте оприятнені щоденникові записи мисткині та віднайдені аудіозаписи піаністки дають змогу ідентифікувати творчість В. Стешенко-Куфтіної як інтелектуальну за типом висловлення.

Ключові слова: інтелект, фортепіанна культура, піанізм, виконавське музикознавство, щоденникові записи, реконструкція.

Постановка проблеми. Численні наукові дослідження фортепіанної культури ХХ–ХХІ століття, присвячені як питанням виконавської майстерності, так і теорії та історії піанізму, демонструють різновекторні проблеми: від історично-узагальнених, пов'язаних з осмисленням виконавських стилів, виконавських шкіл, розвитку виконавського мистецтва — до окремих вузькопрофесійних аспектів (артикуляції, звуковидобування, метро-ритму, аплікатури, штрихів тощо). Науковці зосереджують увагу переважно на окремих виражальних компонентах змісту або процесу гри на інструменті, розглядаючи цю проблему під кутом зору історико-стильового досвіду (Н. Кашкадамова [7; 8], О. Катрич [6], К. Шамаєва [18], Л. Шевченко [19]), особливостей функціонування фортепіанного виконавства на сучасному етапі (Н. Гуральник [3]), інтерпретації фортепіанного доробку (В. Москаленко [12]) тощо.

З огляду на ці процеси у сучасній фортепіанній культурі, дослідження щоденникових записів Валентини Стешенко-Куфтіної¹, які фактично можна вважати

¹ Валентина Костянтинівна Стешенко-Куфтіна (20.01.1904–03.08.1953) — українська піаністка, професор Тбіліської та Київської консерваторій. Народилася у м. Лебедин Сумської області у сім'ї священика, отця Костянтина Стешенка (репресованого і страченого 1938 року). Закінчила Київську консерваторію (клас професора Ф. Блюменфельда) у 1923 році, отримала звання вільного художника. Володіла величезним фортепіанним репертуаром, основу якого складали: «ДТК» Й. Баха, Етюдів Ф. Шопена, Сонати Л. Бетховена, В. Моцарта, твори Й. Брамса, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Шопена, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Б. Лятошинського (їй присвячено Сонату ор. 13). Працювала у Київській державній музичній професійній школі (імовірно, в 1923–1928 роках). У 1928-му

стенографією життєтворчості феноменальної особистості, дають змогу реконструювати глибинну концепцію її піанізму. Унікальний рукописний доробок В. Стешенко-Куфтіної — вагоме першоджерело для рецепції художнього світу мисткині. Він становить науковий інтерес як оригінальний чинник, у якому відображено внутрішній процес духовних пошуків піаністки щодо розв'язання виконавських проблем. Щоденникові записи піаністки демонструють небачений у виконавському музикознавстві рівень філософізації фортепіанної майстерності та суттєво увиразнюють феномен школи «київського піанізму» початку ХХ століття. В. Стешенко-Куфтіну безперечно варто розглядати як яскраву представницю київської фортепіанної школи в сенсі творчої спадкоємності з огляду щонайменше на три факти: 1923 року вона закінчила Київську консерваторію у класі видатного професора Ф. Блюменфельда; була першою виконавицею майже всіх фортепіанних творів Б. Лятошинського; після довгих років вимушеного перебування поза межами батьківщини зрештою повернулася до Києва як професор консерваторії.

За глибиною ідей, за широтою релігійно-філософського та загальнокультурного контекстів, за оригінальністю стилю музикознавчі тексти піаністки сприймаються як продовження, віддзеркалення і словесний еквівалент її виконавського мистецтва. Зауважимо, що В. Стешенко-Куфтіна чи не єдина з плеяди видатних піаністів першої половини ХХ століття (О. Гольденвейзера, К. Ігумнова, Г. Нейгауза, С. Фейнберга, С. Ріхтера та ін.) спробувала осмислити філософсько-естетичну платформу фортепіанно-виконавської творчості у своїх щоденниках, які вела впродовж майже тридцяти років. Як зазначає О. Головченко, «філософія і мистецтво помітно взаємовпливають одне на одне, поступово переплітаючись і зближуючись. Мистецтво використовує певні філософські ідеї для створення конкретних художніх образів» [2, с. 112], а роздуми над проблемами буття стимулюють мистецькі пошуки.

Зазначимо, що у рукописній спадщині В. Стешенко-Куфтіної трапляються авторські характеристики згаданих вище піаністів-інтелектуалів, адже піаністка активно спілкувалася і співпрацювала з ними. До її думки дослухалися найвідоміші музиканти ХХ століття. Скажімо, Святослав Ріхтер, коли у 1943 році вперше виконував щойно вивчений

переїхала з Києва до Москви (одружилася з Б. О. Куфтіним, відомим ученим-етнографом, археологом, дослідником проблем археології та історії Грузії, Кавказу). З 1928 року В. К. Стешенко-Куфтіна бере участь у роботі археологічних експедицій, вивчає музичний фольклор (Керченський півострів, Далекий Схід, Сахалін, Охотське море, Північна Осетія, Грузія). У період 1930–1933 років разом із Б. О. Куфтіним перебуває на засланні в с. Кубенське, Архангельської обл., а з 1934 року В. К. Стешенко-Куфтіна — науковий співробітник Державного музею Грузії. Із 1935 року В. К. Стешенко-Куфтіна викладає спеціальне фортепіано в Тбіліській державній консерваторії. У серпні 1942-го отримує звання професора, з 1947 року завідує кафедрою спеціального фортепіано Тбіліської державної консерваторії. Із 1952 року — професор кафедри спеціального фортепіано Київської консерваторії.

Пі том Добре темперованого клавіру Й. Баха у Тбілісі, згадував, що В. Стешенко-Куфтіна «... була зовсім особливою жінкою, піаністкою та викладачкою Тбіліської консерваторії» [12, с. 146]. Зі свого боку, Генріх Нейгауз у листі до піаністки від 31 березня 1951 року ділиться радістю з приводу написання визнаної нині роботи «Про мистецтво фортепіанної гри»: «Привітайте мене — за 9 днів написав 110 сторінок моєї книжки. Якщо буду у Вас — дещо звідти прочитаю. Написав уже 6 розділів, попереду ще 3 великих і розгорнута післямова» [17, с. 601]. Про беззаперечний авторитет В. Стешенко-Куфтіної в тогочасних мистецьких колах свідчить безліч фактів, згадаймо хоча б присвяту Першої фортепіанної сонати Б. Лятошинського мисткині, яку композитор називав не інакше, як «моя піаністка». Ф. Блюменфельд також вважав свою ученицю «однією з видатних піаністок-музикантів» [8, с. 119].

Очевидно, інтелектуальне середовище, в якому існувала В. Стешенко-Куфтіна, та складна історико-культурна ситуація часу спонукали піаністку до пошуку себе через рефлексії тонких внутрішніх відчуттів виконавської творчості, чим щедро насажені її особисті тексти. Схожі відчуття знаходимо в епістолярній спадщині Б. Лятошинського та інших митців довоєнного часу. Із цього приводу І. Савчук зазначає, що «текст у широкому розумінні як певна семіотична формула є і результатом, і продуктом семіотичної діяльності, твором мови мистецтва, культури» [16, с. 76]. Авторські тексти мисткині демонструють платонівську духовну космогонію, коли людина мусить щодня давати собі звіт у тому, в чому вона подолала саму себе. Їй було доступне велике одкровення, коли митцеві залишається тільки слухати і йти за божественним велінням. Вона не боялася перестати бути собою заради того, щоб досягнути тотальності — позачасову і позаособистісну. Таку позицію можна вважати своєрідним аскетизмом: відмова від себе заради вищого знання і в такий спосіб — досягнення своїх можливостей.

Важливими у цьому контексті є творчі та соціокультурні комунікації фортепіанної школи Фелікса Блюменфельда, вчителя В. Стешенко-Куфтіної, за психотипом — митця «... тонкої інтелектуальної культури» [1], на засадах якої формувалися її майстерність та світоглядні орієнтири. В його класі культивувалися різні підходи до фортепіанної майстерності, базовані на інтелектуальній (увазі до виваженості та цілісності концепції задуму) та інтуїтивній (вроджено вртуозному відчутті плину музичної тканини) природі піанізму. Найяскравіші приклади — творчість його уславлених випускників: перший напрям представляють Г. Нейгауз та В. Стешенко-Куфтіна, другий — В. Горовиць, С. Барер. Як порівняє Н. Кашкадамова виконання Другої сонати С. Рахманінова В. Стешенко-Куфтіною та В. Горовицем (обидва музиканти послуговувались першою редакцією твору), «виконання [піаністки, — О. С.] вражає жорсткою експресією <...> теми проголошуються суворою декламацією. Звук твердуватий, педалі небагато. Дещо стриманий темп дозволяє заглибитися в інтонаційний зміст твору» [8, с. 121]. Натомість В. Горовиць «подає сонату швидко, збуджено,

експресивно. Але це інша експресія: виконання блискуче і вражаюче. Піаніст знаходить у творі ознаки радості, а не драматичності й трагізму» [8, с. 121].

У сучасному культурному просторі теж простежуються зазначені два взаємодоповнювані за своєю знаково-символічною картиною творчості напрями фортепіанної культури. І в цьому річизі вербальні тексти піаністки, діячки та педагога, її щоденники 1923–1953 років відкривають шлях до осмислення інтелектуальної складової піанізму в аспекті семіотики фортепіанної творчості, коли інтонаційно-знакова картина концепції інтерпретується як матриця для втілення глибоких філософсько-образних узагальнень, де, за переконанням С. Кримського, «... на найвищому регістрі творчості митець стає виконавцем ним же створеної логіки, ним же викликаних сил» [11]. Осмислення інтелектуальних рис фортепіанної виражальності у рукописних джерелах В. Стешенко-Куфтіної складає **актуальність цієї студії**.

Аналіз досліджень та публікацій. У цьому контексті слушною є авторська гіпотеза Л. Шевченко, що базується на двоскладовій моделі піаністики в її антиномічному співвідношенні бетховеніанства як концепційної наснаженості гри та моцартіанства як емоційного її компонента [7]. Деякі дослідження для визначення виконавського стилю спираються на основні категорії психологічної науки. Так, у музичному словнику Грова при розгляді виконавських стилів за основу береться класифікація видів темпераменту людини, що дає змогу виділити раціоналістичний, емоційний та інтелектуальний тип музиканта-виконавця [14]. На увагу заслуговують численні дослідження О. Катрич про методику дослідження індивідуального стилю музиканта-виконавця, зокрема, про поняття «музично-виконавської стильової концентричності» як системи музично-виконавського стилетворення та основні музично-виконавські архетипи — «аполонічний» та «діонісійський» (та «орфічний» як поєднання перших двох) [6]. Н. Кашкадамова зазначає про появу в ХХ столітті глибоких, змістовних, навіть філософських концепцій, втілених засобами фортепіанного виконавства у творчості таких мистців, як С. Ріхтер [8, с. 10]. Авторка багатьох робіт із філософії музики та естетики Лідія Гоєр зауважує про дві концепції виконання: перша — досконале виконання музики, і друга — досконале музичне виконання [20, с. 134]. У першому акцентується увага на музичному виконанні музики, а в другому — на виконавському процесі. У західному музикознавстві акцент у дослідженнях виконавства — переважно на музичному творі, тоді як проблеми виконавського процесу ігнорують.

Питання особистого тексту мемуарного характеру, серед яких є такі жанрові підвиди, як спогади, листи, щоденникові записи тощо, порушив у своєму дисертаційному дослідженні Г. Кабка. Він вважає: «Особовий текст мемуарного характеру в авторському розумінні є письмовим культурно-історичним джерелом, що відображає особове сприйняття подій, які відбулися чи мають відбутися, і фіксують їх на документально-суб'єктивному рівні у різних формах художньо-образних, художньо-документальних

узагальнень з урахуванням досвіду і соціально-комунікаційних зв'язків автора. Він існує у дискурсивному полі схожих текстів, а породжені ними міжтекстові полісемантичні зв'язки виявляють закономірності розвитку культури. Постійно видозмінюючись з появою кожного нового текстового інваріанта, значеннєвий компонент ніколи не буває сталим, комунікаційно завершеним» [5, с. 28].

Мета дослідження полягає в обґрунтуванні принципів інтелектуального піанізму в особистих текстах В. Стешенко-Куфтіної, який мисткиня інтерпретує через грецький визначник «ентелехія» (в сенсі здійсненість) — як внутрішня мета руху, закладена в прихованому вигляді в кожному бутті до його здійснення, своєрідне діяльне, формуюче начало, що вперше згадується у філософії Арістотеля. Так, у записі від 22.01.1944 вона пояснює: «Це виявлення життєвої сили, свого роду ентелехії твору виводить виконавця на творчий шлях, коли плодотворність увінчує кожен день і кожну годину напруженої праці щедрими пізнаннями».

Серед завдань дослідження зазначимо такі: окреслити розуміння музичного (виконавського) інтелекту як важливий компонент гносеології культури; розглянути інтелектуальний концепт фортепіанного виконавства на прикладі особистих текстів В. Стешенко-Куфтіної, який мисткиня окреслює багатовимірним поняттям «ентелехія піанізму».

Виклад основного матеріалу. У науковому дискурсі виконавського музикознавства, яке останніми роками стрімко розвивається, часто бачимо термінологічні поняття на кшталт «виконавський стиль», «виконавська культура», «виконавський темперамент», «виконавська інтерпретація» тощо, але відсутня така дефініція, як «виконавський інтелект». Спробуємо здійснити невелику розвідку і простежити значення інтелекту у творчому процесі виконавства, що беззаперечно апелює до емоційно-чуттєвого, інтуїтивного, рефлексивного та інших компонентів багатовимірного виконавського простору. Чимало дослідників вважає інтелект (від від лат. intellectus — розуміння, розум, пізнання) відносно стійкою структурою розумових здібностей індивіда. У психологічних концепціях інтелект ототожнюють із системою розумових операцій, зі стилем та стратегією розв'язання проблем, ефективністю індивідуального підходу до ситуації, що вимагає пізнавальної активності з когнітивним впливом на особистість. Найпоширенішим є розуміння інтелекту як біопсихічної адаптації до обставин життя (Дж. Кеттел, В. Штерн, Ж. Піаже та ін.), в основі якої лежить єдність продуктивних творчих компонентів (М. Вертхеймер, В. Келер).

У контексті дослідження наше розуміння інтелекту базується на його інтерпретації як певної спроможності особистості справлятися з відповідним буттєвим завданням (А. Біне, Т. Сімон); як сукупності спадкових здібностей, що їх людина використовує для адаптації до навколишнього середовища (Дж. Кеттелл); як розумової здатності, що простежується у якості, точності та швидкості вирішення буттєвих завдань, у продуктивності професійної діяльності, ефективності усунення проблем (Ч. Спірмен). Інтелектуальна діяльність постає, з одного

боку, як поєднання різних видів мислення — аналітичного, творчого і констатувального (Р. Стернберг), та як єдність усіх функціональних структур організму, що виражає загальну цілісність останнього (Г. Гутман) — з іншого. Така широта визначень інтелекту свідчить про те, що ця проблематика існує на межі осмисленого буття та активних мисленнєвих процесів, спрямованих на певне прогнозування майбутнього і переосмислення життєвого досвіду, аби досягнути екзистенційні парадокси буття.

Показовими у цьому контексті є проблема інтелекту, до якої у своїх щоденниках часто звертається В. Стешенко-Куфтіна. Її афористичність окреслення цього компонента спрямована на багатостороннє визначення ролі інтелекту у різних площинах його прояву. Її мова викладу зберігає ауру часу. Тож літературна стилістика тексту репрезентує інтелектуальну природу творчої діяльності мисткині: як специфічний рух від осмислення її особистого буття до проведення філософсько-естетичних паралелей із процесами фортепіанного виконавства. В основі глибинної концепції піанізму В. Стешенко-Куфтіної, на думку самої мисткині, лежать чотири космогонічні міфи та елементи космогонічних міфів, про які вона часто згадує, але які чітко формулює уже в останні роки життя, зокрема, в записі від 11.11.1952: «Все мистецтво музики втілюється через видобування стихійних субстратів: повітря (дихання), води (хвилі звукових рухів), вогню (темперамент), землі (матерія, руки і струни)».

Піанізм, за творчою школою Валентини Стешенко-Куфтіної, є продовженням романтичних традицій, які своїм корінням сягають XIX століття. Це об'єктивно-виважений підхід в досягненні музичного матеріалу. З іншого боку, для Стешенко-Куфтіної характерний експресіоністський дух творчості, породжений трагізмом епохи, в якій вона жила і творила. Послугуючись типологією музично-виконавської творчості О. Катрич, Валентину Костянтинівну можна вважати представницею орфічного архетипу, якому притаманний «такий узагальнюючий тип виконавського мислення, який характеризують подієвий спосіб викладання музичного матеріалу твору та принципи пропорційності, симетрії, довершеності у сфері музичної форми» [6].

Якщо спробувати сформулювати домінуючий принцип творчості В. Стешенко-Куфтіної, то його можна назвати «інтелектуальне мистецтво як одкровення». Напевне, тому загострене самоусвідомлення піаністкою своєї епохи балансує на метафізичному, навіть апокаліптичному рівні — коли питання життя і смерті були повсякденною реальністю, яка вимагає відповідної реакції.

Перші згадки про інтелектуальну природу творчості трапляються ще на початку артистичної діяльності піаністки. У записі від 9.01.1925 Валентина Костянтинівна пише: «Я пізнаю — це викликає діяльність моєї думки, мого відчуття. Це творчість мого інтелекту»¹.

¹ Цитати зі щоденників В. Стешенко-Куфтіної, розшифровані з рукописів авторкою статті впродовж п'яти років (2005–2010) у приватному архіві професора НМАУ ім. П. І. Чайковського В. М. Воробйова, перекладено з російської.

Для неї інтелектуальність сприйняття формується на межі між інтелектом і спалахами творчої ідеї. Окреслюючи концепційні характеристики гри, піаністка порівнює їх із мисленнєвою діяльністю, де все має бути збалансованим: «Нехай це буде не ідея, а менш інтелектуальний предмет, нехай це буде відчуття повноти певної емоції, якщо не безпредметного почуття; але головне — щоб пульсація життя була» (запис від 12.05.1931).

Сама сценічна концепція твору народжується в цілісності слухової уяви та інтелектуального осмислення (запис від 04.09.1930). Вміння чути себе і музичний матеріал є наріжним каменем, до чого часто звертається дописувачка.

Серед авторської типології слухової уяви бачимо й авторські дефініції «інтелектуальний слух», «музично-інтелектуальний» або «розумний», базовані на «вимогах художньої культури, який вміє відтворювати найтонші ступені художніх пропорцій і норм, який знає ступінь і якість звукової виразності, який тонко регулює емоційну лінію» (запис від 06.12.1936).

Валентина Стешенко-Куфтіна акцентує увагу на обов'язковому поєднанні у становленні музиканта-професіонала музичної емоції та інтелектуального розвитку (28.06.1937). Для неї важливим та необхідним є співіснування «пам'яті, і музичної, і поетичної, і загальнозначеннєвої, яка неначе формує свідомість, збагачує слухові та інтелектуальні потенції піаніста» (запис від 04.03.1939).

Фортепіанна гра постає, на думку мисткині, своєрідною матрицею, «могутньою школою для виховання глибини відчуттів, та їх осмислену передачу в грі. Одна бахівська лінія, викликавши енергію пізнавальних сил, включає думку в напружене поле інтелектуальної концентрації, як у сферу духовної напруги» (запис від 07.03.1939).

Вона не сприймала поверхневого виконання будь-яких творів: «Я порожню від інтелектуальної безцільності в грі. Нехай краще перевантаження розуму, ніж його брак» (запис від 12.11.1943).

Водночас піаністка застерігає себе від надмірно перевантаженого виконання й дещо іронічно у записі від 21.12.1945 відзначає, що її «гра розбухла від інтелектуального фаршу». Тому розмірковує про те, щоб «начебто розосередитись і не переускладнювати» своє висловлювання на роялі. Музичний інтелект, на думку В. Стешенко-Куфтіної, виявляється через структурне відчуття — просторову категорію у грі, «дисципліна й підконтрольність частин у формотворчій будові музичної форми у процесі» (запис від 25.10.1947).

Інтелект виконавця, звісно, це «не розумові викрутаси про мистецтво», а насамперед здатність досягнути внутрішні значення тексту, розібратися в намірах автора, в умінні читати та доносити думку композитора. Адаже «інтелект — це первинний творчий дух, яким створений та сформований твір» (запис від 26.04.1948).

У своїй рецензії про виконання С. Ріхтером Концерту для фортепіано з оркестром № 2 В-dur тв. 83 Й. Брамса 5 березня 1953 року вона зазначає: «Варто не зарозуміло

констатувати, а ввірувати в рішучу відомість усяких інтелектуальних доз до мінімуму в грі — звівши їх лише для ролі “кріплення” горючих лав у музиці й знаючи, як обтяжує художника обтяженість розумом пам’ятати: що світ можна пізнати вухом та оком, і що істина з’явиться сама із глибини відчуттів, не шукаючи запасу слів і не потребуючи перекладу на поняття».

Висновки. Таким чином, можемо підсумувати, що інтелектуальні риси у концепції піанізму В. Стешенко-Куфтіної формувалися на основі набутих естетичних уподобань, світогляду та світовідчуття мисткині. Структуру індивідуального виконавського стилю піаністки складають художньо-творчі, технічно-виконавські, емоційно-інтелектуальні та комунікативно-професійні риси. Музичний інтелект піаністки визначає синхронізація конструктивних емоцій та інтелекту у процесі творчої діяльності. Ентелехія піанізму під час сценічної інтерпретації музичного твору створює необхідні умови для пошуку ефективних методів

та прийомів саморегуляції емоційного стану виконавця, демонструє багатоваріантність емоційно-інтелектуального пошуку найвиразніших виконавських засобів, допомагає адекватно сприймати або прочитувати композиторські задуми. Однак жодним чином, розглядаючи інтелектуальну складову фортепіанного виконавства, не варто применшувати або нівелювати чуттєве пізнання виконавської практики. Основна цінність поглядів В. Стешенко-Куфтіної полягає у практичному застосуванні: у своїх розмірковуваннях вона значно випереджала час, багато аспектів, про які вона писала в першій половині ХХ століття, обговорюють сучасні музикознавці та філософи. Деякі науковці вважають, що наразі формується інтелектуальна цивілізація, тобто такий тип організації соціального життя людини, при якому домінують цінності стає інтелект і духовний розвиток людини, а визначальними факторами — інформація та знання, що детермінують породження нових смислів і смислових полів [4].

Література

1. Асафьев Б. В. Ф. М. Блауменфельд (памятка) // Советская музыка. 1963. № 4. С. 74–76.
2. Головченко О. Взаємовплив філософії і мистецтва у процесі формування творчої особистості // Діалог культур: Україна в світовому контексті. Мистецтво і освіта. Львів: 1998. Вип. 3. С. 109–116.
3. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ ст. в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти: Монографія. Київ: НПУ, 2007. 460 с.
4. Зьолко О. О. Особистість людини як підстава породження інтелектуальної цивілізації // Нова парадигма. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 109. С. 31–39.
5. Кабка Г. Дискурс особових текстів діячів вокальної культури у мистецькому середовищі України 1950–1970-х років: дис. канд. ... мистецтвознав.: 26.00.01 / Ін-т проблем сучасного мистецтва НАМ України. Київ, 2015. 182 с.
6. Катрич О. До питання типології музично-виконавської творчості // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. 2007. Вип. X–XI. С. 155–158.
7. Кашкадамова Н. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль: СМТ «Астон», 1998. 300 с.
8. Кашкадамова Н. Фортеп’яно-виконавське мистецтво України. Історичні нариси. Львів: «КІНПАТРИ ЛТД», 2017. 613 с.
9. Київська фортепіанна школа. Імена та часи. Колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 630 с.
10. Копиця М. Джерелознавчий аспект у вивченні спадщини Б. Лятошинського (До постановки питання) // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріалів. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 89–92.
11. Кримський С. Запити філософських смислів. Київ: ПАРАПАН, 2003. 240 с.
12. Монсенжон Б. Рихтер. Диалоги. Дневники. Москва: Классика-XXI, 2007. 480 с.
13. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Київ: Музична Україна, 1994. 205 с.
14. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. Москва: Практика, 2001. 1095 с.

References

1. Asafev, B. (1963). F. M. Blumenfeld (pamyatka) [F. M. Blumenfeld (bio)]. *Sovetskaya muzyka*, 4, 74–76.
2. Holovchenko, O. (1998). Vzaiemovplyv filosofii i mystetstva u protsesi formuvannia tvorchoi osobystosti [Mutual influence of philosophy and art in the process of development of a creative personality]. *Dialoh kultur: Ukraina v svitovomu konteksti. Mystetstvo i osvita*, 3, 109–116.
3. Huralnyk, N. (2007). *Ukrainska fortepianna shkola XX st. v konteksti muzychnoi pedahohiky: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-tekhnolohichni aspekty: Monohrafiia* [Ukrainian piano school of the twentieth century in the context of musical pedagogics: Historical, methodological, theoretical, and technique aspects: A monograph]. Kyiv: NPU.
4. Zolko, O. (2012). *Osobystist liudyny yak pidstava porodzhennia intelektualnoi tsyvilizatsii* [Personality as a prerequisite of establishment of intellectual civilization]. *Nova paradyhma*, 109, 31–39.
5. Kabka, H. (2015). *Dyskurs osobovykh tekstiv diiachiv vokalnoi kultury u mystetskomu seredovyshchi Ukrainy 1950–1970-kh rokiv* [The discourse of personal texts of the figures of vocal culture in the art community of Ukraine of the 1950s–1970s]. [Candidate dissertation, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine].
6. Katrych, O. (2007). Do pytannia typolohii muzychno-vykonavskoi tvorchosti [On the issue of performer’s creativity]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 10–11, 155–158.
7. Kashkadamova, N. (1998). *Mystetstvo vykonannia muzyky na klavishno-strunnykh instrumentakh* [The art of performing on keyboard and string instruments]. Ternopil: Aston.
8. Kashkadamova, N. (2017). *Fortepianno-vykonavske mystetstvo Ukrainy. Istorychni narysy* [Piano performing art of Ukraine. A historical outline]. Lviv: KINPATRI LTD.
9. *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy. Kolektyvna monohrafiia* (2013). [Kyiv piano school. Figures and eras. A collective monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho.
10. Kopytsia, M. (1995). Dzhерелознаvchyy aspekt u vyvchenni spadshchyny B. Liatoshynskoho (Do postanovky pytannia) [Source studies in researching the legacy of Borys Lyatoshynsky]. In *Muzychnyy svit Borysa Liatoshynskoho: zb. materialiv* (pp. 89–92). Kyiv: Tsentrmuzinform.

15. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Изд. 4-е. Москва: Музыка, 1982. 300 с.
16. Савчук І. Борис Лятошинський і польська культура: комунікації, колаборації, концепти. Ніжин: Лисенко М. М., 2020. 450 с.
17. Стешенко-Куфтіна В. Дневники исполнительского самопознания. Из личного архива пианистки. Киев, 2015. 649 с.
18. Шамаева К. Продолжение традиций // Науковий вісник НМАУ. 2000. Вип. 7. С. 89–101.
19. Шевченко Л. Стилєва парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 36 с.
20. Goehr L. *The Quest for Voice: Music, Politics and the Limits of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1998. 237 p.
11. Krymskyi, S. (2003). *Zapyty filozofskykh smysliv* [Issues of philosophical senses]. Kyiv: PARAPAN,
12. Monsenzhon, B. (2007). *Rihter. Dialogi. Dnevniky* [Richter. Dialogs. Diaries]. Moscow: Klassika-XXI,
13. Moskalenko, V. (1994). *Tvorcheskiy aspekt muzykalnoy interpretatsii* [Creative aspect of musical interpretation]. Kyiv: Muzichna Ukrayina,
14. Akopyan, L. (Ed.) (2001). *Muzykalnyi slovar Grouva* [Grove's dictionary of music and musicians]. Moscow: Praktika.
15. Neygauz, G. (1982). *Ob iskusstve fortepiannoy igryi. Zapiski pedagoga* [On the art of playing piano. Teacher's notes]. 4th ed. Moscow: Muzyka,
16. Savchuk, I. (2020). *Borys Liatoshynskiy i polska kultura: komunikatsii, kolaboratsii, kontsepty* [Borys Liatoshynsky and Polish culture: Communication, collaborations, concepts]. Nizhyn: Lysenko M. M.,
17. Steshenko-Kuftina, V. (2015). *Dnevniky ispolnitelskogo samo-poznaniya. Iz lichnogo arhiva pianistki* [The diaries of performing self-understanding. The personal archive of the pianist]. Kyiv: (n. p.).
18. Shamaeva K. (2000). *Prodolzhenie traditsiy* [Maintaining the tradition]. *Naukoviy visnik NMAU*, 7, 89–101.
19. Shevchenko, L. (2020). *Stylova paradyhma ukrainskoi fortepiannoï kultury XX stolittia u svitovomu prostori* [The style paradigm on Ukrainian piano culture of the twentieth century in the global space]. [Doctoral dissertation abstract, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music].
20. Goehr, L. (1998). *The Quest for Voice: Music, Politics and the Limits of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press.

Stepaniuk O.

Intellectual Traits of the Pianism of Valentyna Steshenko-Kuftina Based on Her 1924–1953 Diaries

Abstract. The paper focuses on the concept of intellectual pianism that is a feature of the Ukrainian piano culture of the twentieth century. Rethinking the system of methodological and pedagogical values in the foundation of piano performing enables to understand the tendencies of development of the modern piano school; thus, a historical outline is required in order to analyze and grasp the specifics of its links to the previous cultural and historical traditions. Intellectual pianism is interpreted through the creative realization of the philosophical and aesthetic worldview narratives of the performer in the terms of fulfillment of performer's design in the process of on-stage interpretation of the musical piece.

This conscious, intellectual process of on-stage piano performance was studied on the basis of Valentyna Steshenko-Kuftina's diaries. The famed pianist (1904–1953) significantly influenced the development of Ukrainian piano culture. Her manuscript legacy encompasses philosophy, theosophy, history, psychology, and aesthetics and is extremely diverse in regard to the genre: correspondence, diaries, lectures, reviews, etc. It enables to draw a picture of evolution of piano performing in twentieth-century art, with the focus on the creative individual and development one's spiritual side.

After a period of oblivion, the creative heritage and manuscript legacy of Valentyna Steshenko-Kuftina enable us to identify her creativity as intellectual self-expression.

Keywords: intellect, piano culture, pianism, musicology of performance, diaries, reconstruction.

Стаття надійшла до редакції 9.09.2021