

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

СТЕПУРКО Віктор Іванович

УДК 78.03:159.923(477)“19/20”

ДИСЕРТАЦІЯ
**ВИЯВИ МИСТЕЦЬКОЇ ІНТРОВЕРСІЇ
У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

26.00.01 — теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства (доктора філософії)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ В. І. Степурко

Науковий керівник: Афоніна Олена Сталівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ — 2017

АНОТАЦІЯ

Степурко В. І. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України, Київ, 2017.

У дисертації на основі аналізу філософських, психологічних, культурологічних, мистецтвознавчих праць визначено теоретико-методологічні засади дослідження мистецької інтроверсії. Окреслено нерозривну єдність трьох компонентів, які визначають авторську концепцію мистецької інтроверсії: 1) внутрішній творчий імпульс, що йде з підсвідомості або надсвідомості митця, 2) інтенціональність або спрямованість на його внутрішній світ, 3) чуттєвий характер художньої творчості, притаманний усім видам мистецтва, особливо музиці.

Науковим завданням представленого дослідження є теоретичне обґрунтування виявів мистецької інтроверсії у творчості українських композиторів як вираження внутрішньої духовної «зарядженості» особистості, творчого імпульсу неусвідомленого «чуттєвого буття», спрямованого на висловлення внутрішнього світу митця у музичних творах.

«Мистецьку інтроверсію» у художній творчості розглянуто в історичній динаміці з акцентом на українську культуру, яка сформована на східно-християнських духовних цінностях із заглибленням людини у власне духовне життя, безперервну молитву, втечу від спокус світу у споглядання Божественного. Інтроверсійність трактується як феномен психологічної схильності людини до пріоритету внутрішніх стимулів над зовнішніми. У проєкції на мистецьку творчість інтроверсійно спрямовані художні образи є виявом авторської позиції, а екстраверсійні — соціально ангажовані та відкривають шлях до по-

становки проблеми «митець — соціум», де вирішуються питання творчого самовираження митця у добу тоталітаризму або консумізму.

Крім того, мистецька інтроверсія розглядається у творчості композитора з позицій власного досвіду, його естетичних та музичних уподобань, соціальних та громадянських викликів. Методологічним підґрунтям для типологізації мистецької інтроверсії стало обґрунтування її специфічних рис у композиторській творчості, віддзеркалення набутої інформації у свідомості митця через фіксацію явищ культури у семіотичних та символічних виявах.

Визначено, що мистецька інтроверсія як процес музичної творчості має кілька умовних взаємопов'язаних складових, серед яких внутрішній творчий повшток – спонтанна дія підсвідомості або надсвідомості митця. Він стає художнім результатом творчого процесу і набуває теоретичної основи — поетики в образах і символах композиторського «осяяння», віддзеркаленням його внутрішнього досвіду. Тож і музичний образ завжди є власним (містичним, релігійним, символічним) виявленням художнього світу митця, що знаходить втілення, наприклад, у богослужбовій музиці.

Композиторська творчість як різновид художньо-творчої діяльності завжди інтроверсійна. Митець усю інформацію, незалежно від того, як вона потрапляє до нього, пропускає через свій власний досвід, внутрішні почуття та думки. Тому складовою мистецької інтроверсії є її чуттєвий характер. Чуттєвість як характерна ознака музичного мистецтва найсильніше впливає на людські почуття. За допомогою чуттєвих музичних образів композитор народжує символічну художню реальність, яка не лише відтворює його внутрішній світ, а через символи та архетипи передає й всезагальну єдність буття.

Зазначено, що мистецька інтроверсія не зосереджена виключно на зануренні у внутрішній світ митця, але й відгукується на зовнішні події суспільного життя, при цьому відбувається авторська оцінка події — від індивідуального переломлення до повного відторгнення. Несприйняття композитором соціуму може виявлятися у відмові від побутових форм висловлювання, що стосується, зокрема, і небажання взяти до уваги в своїх мистецьких проектах існування

образних систем, наприклад, фольклору, а використовувати незвичні склади інструментального супроводу чи вокально-хорові інтонації.

Визначено, що композиторська творчість типологізується за такими виявами мистецької інтроверсійності: вольові дії, що йдуть від самовираження та засновані на духовному, містичному або соціальному рівнях (релігія, віра, філософська концепція, соціокультурне середовище тощо); духовному та інтелектуальному досвіді творчої особистості (генетичний код, освітній рівень, творча майстерня, школа, музичний стиль тощо); зовнішнього впливу соціального, побутового чи фізіологічного змісту (сновидіння, психічна ейфорія, еротичні фантазії, закоханість, трагедія, ненависть, глум тощо). Усі ці складові в єдності утворюють цілісність композиторської творчості, яка реалізується через музичні образи і символіку у різних жанрах музичної творчості, включаючи вокально-хорову й інструментальну.

Зазначено, що філософсько-поетичний символізм у композиторській творчості виявляються через індивідуальне «Я», позасвідоме (підсвідоме, надсвідоме) та архетипове, утворюючи музичні образи в символах. Наприклад, у вокально-хоровій музиці (Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Польова, В. Сильвестров, В. Степурко) мистецька інтроверсія систематизується за принципом звертання до жанрів східно-християнської богослужбової традиції через філософсько-поетичний символізм авторського прочитання канонічних і гімнографічних текстів. Сучасна композиторська творчість відтворює філософсько-поетичні символи у чуттєвих музичних образах із використанням специфічної звукозображальності, полістилістичної музичної мови, поліконфесійним ставленням до інтерпретації жанрових прототипів.

Вияви мистецької інтроверсії в інструментальній музиці сучасних українських композиторів (О. Безбородько, І. Карабиць, Г. Ляшенко, О. Серова, М. Скорик, Є. Станкович, І. Тараненко, І. Щербаков) представлені через філософсько-поетичну образну символіку. Крім того, обґрунтовано інтроверсійно-психологічний аспект (класифікатор) використання музичного інструментарію як важливого чинника композиторської творчості: традиційних інструментів

симфонічного оркестру на противагу електронним та віднаходження нової тембрової палітри з незвичними структурно-інтонаційними рішеннями. Мистецька інтроверсія в інструментальній музиці часто інтерпретується самим композитором в залежності від філософсько-поетичного символізму, включаючи й абсурдизм та абстрактність ідей, релігійні та життєві сюжети через звуковий фонізм, темброву палітру, риторичні фігури, позамузичні засоби виразності тощо.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що уперше: визначено напрям та теоретико-методологічні засади дослідження інтроверсії як феномена художньої творчості на основі аналізу філософських, психологічних, культурологічних, мистецтвознавчих праць; доведено, що мистецька інтроверсія є художньо-творчою діяльністю, яка спрямована на внутрішній досвід, почуття, думки митця. У творчому процесі відображення дійсності відбувається за допомогою художніх образів, які з'являються як результат усвідомлення інформації крізь індивідуальність митця, його внутрішній світ і набутий досвід; виявлені та охарактеризовані взаємопов'язані між собою складові мистецької інтроверсії — внутрішньо-творчий імпульс композитора, спрямованість його свідомості на створення образно-символічної реальності в музичному творі; визначено повний спектр втілення мистецької інтроверсії у суспільному просторі: від репрезентації чистого «Я» — до індивідуального переломлення соціально значущих подій, від віддзеркалення — до повного відторгнення; досліджено специфіку філософсько-поетичного символізму як особливого вияву мистецької інтроверсії у вокальній та інструментальній музиці сучасних українських композиторів. Запропоновано новий погляд: на інтроверсійність як особливий тип мислення (вдумливе, заглиблене, зосереджене, орієнтоване «всередину» або на внутрішні роздуми, переживання, творчі спостереження), проявлений у композиторській творчості.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Дослідження містить значний обсяг інформації, яку варто залучати до навчальних курсів: музичної культурології, історії музики, основ музичної композиції, аналізу му-

зичних творів, музичної критики тощо. Матеріали дослідження суттєво доповнюють відповідні розділи навчальних посібників і підручників з історії української музичної культури ХХ — початку ХХІ ст. Теоретичні положення і результати роботи спрямовані на використання у практичній, науковій та творчій діяльності широкого кола музикантів, мистецтвознавців, композиторів.

Ключові слова: мистецька інтроверсія, музичне мистецтво, композиторська творчість, філософсько-поетичний символізм, вокально-хорова музика, інструментальна музика.

SUMMARY

Stepuroko V. I. The manifestations of artistic introversion in the works of composers of Ukraine in the second half of the XX — the beginning of the XXI century. — Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Thesis for the degree of the candidate of art studies (Ph. D) in specialty 26.00.01 «Theory and History of Culture». — National Academy of Cultural and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2017.

In the dissertation on the basis of the analysis of philosophical, psychological, cultural, art studies, the theoretical and methodological principles of research of artistic introversion are determined. The inseparable unity of the three components that define the author's concept of artistic introversion is outlined: 1) the inner creative impulse coming from the subconscious or super continue of the artist; 2) the intentionality directed toward his inner world; 3) the sensuous nature of artistic creativity, inherent in all types of art, especially music.

The scientific problem of the presented research is the theoretical substantiation of the manifestations of artistic introversion in the works of Ukrainian composers as an act of expressing the inner spiritual «charge» of the individual, the creative impulse of the unconscious «sensual being», intentionally aimed at the restoration of the inner world of the artist in musical works.

«Art introversion» in artistic creativity is considered in the historical dynamics with an emphasis on Ukrainian culture, which is formed on the Eastern Christian

spiritual values with the deepening of man in his own spiritual life, continuous prayer, escape from the temptations of the world in contemplation of the Divine. Introversion is interpreted as a phenomenon of psychological predisposition of a person to the priority of internal stimuli over external ones. Introspection of artistic creativity introvertically directed artistic images are an expression of author's position, and extraversion — socially engaged and open the way to the statement of the problem «artist — society», where the issues of creative self-expression of the artist in the age of totalitarianism or consumism are solved.

In addition, artistic introversion is considered in the work of the composer from the standpoint of his own experience, his aesthetic and musical preferences, social and civic challenges. The methodological basis for the typology of artistic introversion was the justification of its specific features in composer's creativity, reflection of the acquired information in the minds of the artist through the fixation of cultural phenomena in semiotic and symbolic expressions.

It is determined that artistic introversion as an act of musical creativity has several conditional interconnected components, including the inner creative impulse coming from the subconscious or superconscious of the artist and is always a spontaneous action. As an artistic result, this momentum acquires the theoretical basis — poetics in the images and symbols of the composer's «inspiration» as a statement of his inner experience. Therefore, the musical image is always its own (mystical, religious, symbolic) revealing of the artistic world of the artist, which finds embodiment, for example, in liturgical music.

Composite art as a kind of artistic and creative activity is always introversion. The artist passes all information, regardless of how it gets to him, through his own experience, inner feelings and thoughts. Therefore, the component of artistic introversion is its sensual character. Sensibility as a characteristic feature of musical art most strongly affects human feelings. Through sensory musical images, the composer gives birth to a symbolic artistic reality that not only reproduces its inner world, but also through symbols and archetypes conveys the universal unity of being.

It is noted that artistic introversion is not focused exclusively on immersion in the inner world of the artist, but also responds to external events of public life, but the author focuses on the assessment of the event — from individual refraction to complete rejection. The dissatisfaction with the composer's society may be manifested in the rejection of everyday forms of expression, including, in particular, the unwillingness to take into account, in their artistic projects, the existence of figurative systems of folklore and ethnography.

It is determined that composer creativity is typologised by such expressions of artistic introversion: volitional actions coming from self-expression and based on the spiritual, mystical or social levels (religion, faith, philosophical concept, socio-cultural environment, etc.); spiritual and intellectual experience of a creative person (genetic code, educational level, creative workshop, school, musical style, etc.); external influence of social, domestic or physiological content (dreams, psychic euphoria, erotic fantasies, love, tragedy, hatred, silly, etc.). All these components in unity form the integrity of composer's creativity, which is realized through musical images and symbols in various genres of musical creativity, including vocal-choral and instrumental.

It is noted that the philosophical and poetic symbolism in the composer's work is manifested through the individual «I», the unconscious (subconscious, super-conscious) and archetypal, creating musical images in symbols. For example, artistic introverts in vocal-choral music (L. Dichko, G. Gavrilets, V. Polyova, V. Silvestrov, V. Stepurko) systematized on the principle of applying to the genres of the Eastern Christian liturgical tradition through the philosophical and poetic symbolism of the author's reading of canonical and hymnographic texts. Contemporary composer creativity reproduces philosophical and poetic symbols in sensual musical images with the use of specific sound imaging, polystylistic musical language, polyconfessional attitude to the interpretation of genre prototypes.

The appearance of artistic introversion in instrumental music of contemporary Ukrainian composers (O. Bezborodko, I. Karabits, G. Lyashenko, O. Serova, M. Skoryk, E. Stankovich, I. Taranenko, I. Shcherbakov) are represented through philosoph-

ical and poetic figurative symbols. In addition, grounded introversion-psychological aspect (classifier) of the use of musical tool as an important factor of composer's creation: traditional instruments of symphonic orchestra in a counterbalance electronic and searching for of new timbre palette with unusual by structurally intonation by decisions. Artistic introversion in instrumental music often interpreted a composer depending on philosophical-poetic to symbolism, including and absurdity and abstract of ideas, religious and vital subjects through voice fonizm, timbre palette, rhetorical figures, outside the music facilities of expressiveness and others like that.

The scientific novelty of the got results consists in that in the first time: certainly direction and theoretical-methodological principles of research of introversion as to the phenomenon of artistic creation on the basis of analysis of philosophical, psychological, kulturological, study of art labours; it is well-proven that artistic introversion is artistically creative by activity, which is directed on internal experience, sense, opinions of artist. In a creative process the reflection of reality takes place by images which appear as a result awareness of the information through the artist's individuality, his inner world and his experience; the components of artistic introversion are interrelated and interrelated — the inner-creative impulse of the composer, intentional (intentional) orientation of his consciousness to the creation of figurative and symbolic reality in the musical work; The full range of the embodiment of artistic introversion in the public space is defined: from the representation of the pure «Self» — to the individual refraction of socially significant events, from reflection — to complete rejection; The specificity of philosophical poetic symbolism as a special expression of artistic introversion in vocal and instrumental music of contemporary Ukrainian composers is explored. A new view is offered: on introversion as a special type of thinking (thoughtful, deepened, focused, oriented «inside» or on internal reflections, experiences, creative observation), manifested in composer's creativity.

Theoretical and practical significance of the obtained results. The study contains a large amount of information that should be included in the training courses: musical culture studies, music history, basics of musical composition, musical analysis, musical criticism, etc. Materials of the research substantially complement the rel-

evant sections of textbooks and textbooks on the history of Ukrainian musical culture of the XX — the beginning of the XXI century. Theoretical positions and results of work are aimed at using in a practical, scientific and creative activity a wide range of musicians, art historians, composers.

Key words: artistic introversion, musical art, composer creativity, philosophical and poetic symbolism, vocal-choral music, instrumental music.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Степурко В. І. Музична концепція триєдності Всесвіту // Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». Вип. XIV. Івано-Франківськ: Плай, 2008. С. 30–32.

2. Степурко В. І. «Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 24. Київ: Міленіум, 2013. С. 9–15.

3. Степурко В. І. Прояви мистецької інтроверсії в «Партиті № 5» для фортепіано Мирослава Скорика // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 25. Київ: Міленіум, 2014. С. 70–76.

4. Степурко В. І. Звукове втілення художньої обумовленості в творах сучасної музики // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXII. Київ: Міленіум, 2014. С. 380–387.

5. Stepurko V. Philosophical-Poetic Symbolism as an Artistic Introversion in the Works of Contemporary Ukrainian Composers // Spheres of culture. Vol. IX. Lublin, 2014. P. 404–414.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Степурко В. І. Народний інструментарій як засіб самоідентифікації композиторської практики // Український народний музичний інструментарій:

історія, теорія і методи дослідження: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. 21–22 травня 2009 р. Київ: ДАКККиМ, 2009. С. 165–168.

7. Степурко В. І. Методичне забезпечення з предмету «Хорове аранжування» // Мистецька освіта XXI століття: теорія і практика: зб. матеріалів наук.-практ. конф. 27–28 жовтня 2009 р. Київ: НАКККиМ, 2010. С. 238–240.

8. Степурко В. І. Етнокультурологія як соціальний та мистецький вияв у національно-культурному просторі України // Діалог культур у контексті історії греко-українських зв'язків: зб. матеріалів міжн. наук.-практич. конф. 20 травня 2011 р. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 212–218.

9. Степурко В. І. Соціокультурний вимір та філософсько-поетичний сенс музичної творчості // Діалог культур Україна — Греція: зб. матеріалів міжн. наук.-практич. конф. 20–21 вересня 2012 р. Київ: НАКККиМ, 2012. С. 165–169.

10. Степурко В. І. Стиль джазу та українська народна традиція — протистояння чи адаптація? // Естрадне та джазове мистецтво у контексті сучасної освіти: матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. 21 лютого 2013 р. Київ: НАКККиМ, 2013. С. 17–20.

11. Степурко В. І. Зародження творчого задуму композитора // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса–Київ–Варшава, 24–25 квітня 2013 р. Київ: НАКККиМ, 2013. С. 235–236.

12. Степурко В. І. Мистецька інтроверсія в сучасній композиторській творчості // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса–Київ, 28–30 квітня 2015 р. Київ: НАКККиМ, 2015. С. 179–182.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

13. Степурко В. І. Основи музичної композиції: навч. посібник. Київ: НАКККиМ, 2011. 152 с.

14. Аналіз музичних творів: навч.-метод. комплекс: напрям підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво», спеціалізація 6.020204 «Сольний спів» / уклад. В. І. Степурко. Київ: НАКККиМ, 2015. 59 с.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ІНТРОВЕРСІЇ	21
1.1. Філософські та наукові концепції інтроверсійності	22
1.2. Складові мистецької інтроверсії: музичний вимір	48
Висновки до Розділу 1	78
РОЗДІЛ 2. МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ХХ СТ. У ВИМІРАХ МИСТЕЦЬКОЇ ІНТРОВЕРСІЇ	83
2.1. Мистецька інтроверсія в творчості українських композиторів 60–80-х рр. ХХ ст.	85
2.2. Мистецька інтроверсія в творчості українських композиторів доби Незалежності	113
Висновки до Розділу 2	131
РОЗДІЛ 3. МИСТЕЦЬКА ІНТРОВЕРСІЯ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЯК ВИЯВ ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ	133
3.1. Філософсько-поетичний символізм вокально-хорових творів українських композиторів як вияв мистецької інтроверсії	136
3.2. Мистецька інтроверсія інструментальної музики у мистецтвознавчому дискурсі символізму	157
Висновки до Розділу 3	179
ВИСНОВКИ	182
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	189

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Українська художня культура другої половини ХХ — початку ХХІ ст. стрімко пройшла шлях від соціалістичного реалізму до постмодернізму. Радянський митець не завжди міг відкрито виявляти своє «Я», а тому природною була інтроверсійність процесу його творчості. Інтроверсійність творчої діяльності митця визначається заглибленням автора одночасно у реальність і фантазію на протиположності суспільству екстраверсії соціальних стандартів — партійності, народності, масовості мистецтва. Сьогодні митець також не є вільним від впливу соціокультурного середовища, яке нав'язує свої стандарти — комерційність, масовість, розважальність, а тому в його творчості знову постають актуальними питання взаємодії інтровертності як вираження індивідуального «Я» та соціальних стандартів суспільства. Це зумовлює посилення наукового інтересу до вивчення музичного мистецтва України другої половини ХХ — початку ХХІ ст. в аспекті виявів мистецької інтроверсії, яка домінує у композиторській творчості в силу своєї внутрішньої психологічної спрямованості.

Різні аспекти художньої творчості, які наближають до розуміння мистецької інтроверсії як феномену культури ХХ — початку ХХІ ст., ставали предметом дослідження зарубіжних та українських вчених. Дослідження екстраверсії-інтроверсії як шкали комунікативності та заглибленості в себе, виявлення свого «Я» через художній образ у системі філософсько-поетичного символізму здійснено в сучасних роботах філософського і психологічного, культурологічного та мистецтвознавчого спрямувань. У контексті дослідження мистецької інтроверсії важливим є аспект співвідношення творчої суб'єктивності митця і впливу на нього соціокультурного середовища як у тоталітарному суспільстві, так і добу постмодернізму ціннісної індиферентності та плюралізму.

Багатоаспектні питання духовності музичного мистецтва у проекції на композиторську творчість із зосередженням на внутрішньому інтроверсійно-

психологічному аспекті стали предметом деяких наукових досліджень сучасних вітчизняних мистецтвознавців. Актуальними у контексті вивчення мистецької інтроверсії є питання нової музики, авангардного мистецтва і теоретичних проблем сучасної композиції, в яких посилюється увага науковців до проблем композиторських інновацій і технологій як виявів інтроверсійного мислення, до феномену діалогу музики та культури, самодіалогу музики, діалогу культур як важливого вияву сучасної музичної культури.

Попри наявність досліджень окремих аспектів інтроверсійності у різних галузях гуманітарного знання, у тому числі мистецтвознавстві, мистецька інтроверсія в композиторській творчості поки що не отримала узагальнення та теоретичного осмислення. Усе це зумовило вибір теми дисертаційного дослідження **«Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ - початку ХХІ століття»**.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано на кафедрі естрадного виконавства Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та є частиною комплексної теми НАКККіМ «Синергійні процеси розвитку культури в сучасній Україні» (протокол Вченої ради № 8 від 30.09.2014 р).

Науковою проблемою представленого дослідження є теоретичне обґрунтування виявів мистецької інтроверсії у творчості українських композиторів як акт вираження внутрішньої духовної «зарядженості» особистості, творчий імпульс неусвідомленого «чуттєвого буття», інтенціонально спрямованого на відбудову внутрішнього світу митця у музичних творах.

Мета дослідження: визначити, охарактеризувати і типологізувати основні параметри мистецької інтроверсії на прикладі творів українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Завдання дослідження:

- на основі аналізу філософських, психологічних, культурологічних, мистецтвознавчих праць визначити теоретико-методологічні засади дослідження мистецької інтроверсії;

- окреслити складові мистецької інтроверсії;
- ідентифікувати специфічні риси мистецької інтроверсії, притаманні композиторській творчості;
- охарактеризувати специфіку філософсько-поетичного символізму як вияву мистецької інтроверсії у творах сучасних українських композиторів;
- систематизувати особливості композиторської вокально-хорової творчості в аспекті мистецької інтроверсії;
- класифікувати вияви мистецької інтроверсії в інструментальній музиці сучасних українських композиторів.

Об'єкт дослідження – творчість українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Предмет дослідження – мистецька інтроверсія у творчості українських композиторів досліджуваного періоду.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину ХХ – початок ХХІ ст., коли відбувається посилення інтроверсійності мислення українських митців в умовах економіко-політичних та соціокультурних змін.

Методи дослідження. Для досягнення поставлених завдань були застосовані такі методи дослідження: *описово-типологічний* – для характеристики, порівняння і типологізації позицій філософів і науковців щодо інтроверсії; *історично-культурологічний* – для висвітлення поняття «мистецька інтроверсія» у художній культурі в його історичній динаміці; *компаративістики* – для аналізу підходів у дослідженні мистецької інтроверсії зарубіжної та української наукових шкіл; *біографічний* – для дослідження творчого шляху окремих митців у контексті вияву особливостей їх художнього мислення; *музикознавчий* – для аналізу музичних творів в аспекті вияву мистецької інтроверсії; *теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичною базою роботи стали фундаментальні дослідження в галузі філософії, психології, культурології та мистецтвознавства, вивчення яких сприяло осмисленню поняття «інтроверсія» як феномену внутрішньої налаштованості творчої особистості:

-праці з філософії та психології, що вивчають питання інтроверсії як інтенціональної спрямованості людської душі (З. Фрейд, К. Юнг, І. Кант та ін.);

-роботи, в яких піднімаються питання художньої творчості (Г. Айзенк, Е. Андерхілл, Е. Гартман, Дж. П. Гілфорд, В. Дільтей, О. Лосєв, Я. Морено, Платон, Б. Раймонд, Ф. Ніцше, А. Шопенгауер, О. Шпенглер та ін.);

-праці релігійних філософів та богословів, орієнтовані на інтроверсійні духовні цінності, притаманні східно-християнській культурній традиції (М. Бердяєв, М. Лоський, П. Флоренський та ін.);

-дослідження та художні твори з історії української культури, у яких розглянуто особливості національної ментальності (С. Кримський, І. Огієнко, М. Попович, Г. Сковорода, Т. Шевченко, П. Юркевич та ін.)

-роботи, в яких аналізується творчий процес композитора як комплекс дій, спрямованих на соціальну та культурну комунікацію (О. Алексієвець, Г. Андрєєва, О. Афоніна, В. Гуленко, О. Зінкевич, С. Кейн, О. Лосєв, О. Маркова, В. Медушевський, А. Муха, Н. Савицька, Ю. Чекан, А. Ціпко, М. Ярко);

-дослідження, в яких розглядається аспект проблем філософсько-поетичного символізму (А. Бергсон, М. Бердяєв, Н. Бор, Г. Гегель, К. Гедель, В. Гейзенберг, Г. Герлак, І. Кант, Дж. Келлі, А. Койре, С. Лангер, Ю. Легенький, А. Холл); мистецтвознавчого осмислення та його втілення у композиторській творчості (І. Драч, Н. Герасимова-Персидська, К. Івахова, В. Редя, М. Ржевська, Л. Мазель, Н. Маньковська, М. Михайлов, С. Салдан);

-праці, в яких підіймаються питання композиторської творчості (К. Біла, Л. Кияновська, Г. Степанченко), авангардного мистецтва і теоретичних проблем сучасної композиції (О. Козаренко, І. Ляшенко, Т. Чередниченко, М. Черкашина-Губаренко, Б. Сюта).

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що
уперше:

- визначено напрям та теоретико-методологічні засади дослідження інтроверсії як феномену художньої творчості на основі аналізу філософських, психологічних, культурологічних, мистецтвознавчих праць;

- доведено, що мистецька інтроверсія є художньо-творчою діяльністю, яка спрямована на внутрішній досвід, почуття, думки митця. У творчому процесі відображення дійсності відбувається за допомогою художніх образів, які з'являються як результат усвідомлення інформації крізь індивідуальність митця, його внутрішній світ і набутий досвід;

- виявлені та охарактеризовані взаємопов'язані між собою складові мистецької інтроверсії – внутрішньо-творчий імпульс композитора, інтенціональна (навмисна) спрямованість його свідомості на створення образно-символічної реальності в музичному творі;

- визначено повний спектр втілення мистецької інтроверсії у суспільному просторі та запропоновано власну концепцію: від репрезентації чистого «Я» – до індивідуального переломлення соціально значущих подій, від віддзеркалення – до повного відторгнення;

- визначено специфіку філософсько-поетичного символізму як особливо-го вияву мистецької інтроверсії у вокально-хоровій та інструментальній музиці сучасних українських композиторів;

набули подальшого розвитку:

- питання композиторської творчості у тоталітарні часи і добу постмодернізму;

- проблематика композиторської творчості у культуротворчих параметрах, зокрема її зв'язків з фольклорною традицією, класичною спадщиною, популярною музичною культурою;

запропоновано новий погляд на інтроверсійність як особливий тип мислення (вдумливе, заглиблене, зосереджене, орієнтоване «всерединою» або на внутрішні роздуми, переживання, творчі спостереження), проявлений у композиторській творчості.

Практичне значення роботи. Дослідження містить значний обсяг інформації, яку варто залучати до навчальних курсів: музичної культурології, історії музики, основ музичної композиції, аналізу музичних творів, музичної критики тощо. Матеріали дослідження суттєво доповнюють відповідні розділи навчальних посібників і підручників з історії української музичної культури ХХ — початку ХХІ ст. Теоретичні положення і результати роботи спрямовані на використання у практичній, науковій та творчій діяльності широкого кола музикантів, мистецтвознавців, композиторів. Матеріали дисертації включено у зміст курсів «Основи музичної композиції» та «Аналіз музичних творів», які входять до навчальних планів Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедр НАКККиМ та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККиМ; на міжнародних та всеукраїнських науково-практичній конференціях, семінарах: «Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження» (Київ, 2009); всеукраїнській науково-практичній конференції «Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика» (Київ, 2009); міжнародній науково-практичній конференції «Діалог культур у контексті історії україно-грецьких зв'язків» (Київ, 2011); міжнародній науково-практичній конференції «Діалог культур: Україна — Греція» (Київ, 2012); міжнародній науково-практичній конференції «Трансформаційні процеси в освіті і культурі: традиції та сучасність» (Київ, 2013); всеукраїнській науково-практичній конференції «Естрадне та джазове мистецтво в контексті сучасної освіти» (Київ, 2013); міжнародній науково-практичній конференції «Українська сучасна музика на перетині світових тенденцій» в рамках міжнародного музичного фестивалю «Музичні прем'єри сезону» (Київ, 2013); міжнародній науково-практичній конференції «Мистецька освіта в культурному просторі України ХХІ століття» (Київ, 2015).

Основні публікації. Основні положення та висновки дисертації викладено у 12 наукових працях, 5 з яких надруковані у наукових виданнях,

затверджених ДАК МОН України як фахові з мистецтвознавства, 1 у зарубіжному науковому виданні (Польща), 6 у збірках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації — 204 сторінки, із них основного тексту — 176 сторінок (8,8 а. а.); список використаних джерел — 160 позицій.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ІНТРОВЕРСІЇ

Складність та багатомірність процесу мистецької творчості досить актуальна тема багатьох наукових досліджень. Виокремлюючи кардинально новий аспект її розгляду, зауважимо, що вияви мистецької інтроверсії вважаються нами важливим параметром музично-креативної діяльності композитора, магістральним вектором її синтезованої цілісності. Своєрідний прорив глибинного шару *сакрального таїнства* творчості та її мистецький імпульс інтенціонально спрямовані на відтворення внутрішнього світу автора художніх творів. Власний погляд, запропонований у роботі, дозволяє типологізувати деякі параметри такого творчого процесу.

Значення терміну *інтроверсія*, запозиченого з психології, пов'язано з психологічним поняттям *introversion*, що означає спрямованість організації нервових процесів, відчуттів, переживань та інтересів індивіда на свій власний внутрішній світ [91, с. 60]. Етимологія походить від поєднання латинських слів *intro* — всередину, *versio* — повертати. Під терміном «*мистецька інтроверсія*» ми маємо на увазі музикотворче мислення особистості на основі абстрактного неусвідомленого *чуттєвого буття*, що реалізується з небуття і стає *власністю свідомості* через мистецький твір або інші творчі ідеї. Подібне тлумачення виявляється продуктивним на тлі сумарно-історичного підходу: сучасні концепції інтроверсійності, що сформувалися у різних сферах гуманітарних знань, надають міцне наукове підґрунтя для осмислення широкого кола проблематики музичної творчості. У методологічному плані, як теоретичні засади дослідження мистецької інтроверсії, визначимо погляди на зазначену дослідницьку проблему у галузях гуманітарних знань (філософії, психології, лінгвістики, соціології, семіотики, культурології). Таким чином, окреслимо нерозривну єдність трьох компонентів, які визначають авторську концепцію мистецької інтроверсії: 1) внутрішній творчий імпульс, що йде з підсвідомості або

надсвідомості митця, 2) інтенціональність або спрямованість на його внутрішній світ, 3) чуттєвий характер художньої творчості, що притаманний усім видам мистецтва, але особливо музиці. Відзначені складові мистецької інтроверсії мають тісний зв'язок з такими поняттями: *творчість, духовність, містика, поетика, художній образ, символ.*

1.1. Філософські та наукові концепції інтроверсійності

Для характеристики, порівняння і типологізації позицій філософів і науковців, щодо інтроверсії, застосуємо описово-типологічний метод. Відмітимо базові поняття та ідеї філософських, психологічних, культурологічних та мистецтвознавчих праць зарубіжних та українських вчених у широкій історичній панорамі, — ті, що видаються методологічно значущими для нашого дисертаційного дослідження інтроверсії. Такими відзначимо: фактори екстраверсії — інтроверсії К. Юнга; параметри містичних обріїв І. Канта; ідея Г. Ф. Гегеля щодо перетворення духовної субстанції та його загальний метафізичний підхід до проблеми розуміння феномену творчості; принципи філософсько-поетичного символізму художнього образу. Ключовими у роботі є наукові параметри естетики, що вивчає розвинуті форми відображально-оціночної діяльності. Відмітимо особливе розуміння музики в системі наук як феномену, що не може бути повністю символічним. У сучасному контексті окреслимо уявлення про абстрактну сутність музики, що іноді призводить до втрати нею естетичної функції.

Карл Густав Юнг у працях 20-х років ХХ ст. розглядав екстраверсію й інтроверсію як якості людського темпераменту і вважав, що багато протиріч в західному світі можна розуміти як результат зіштовхування цих протилежностей [148]. Цікавою, з можливістю культурологічного тлумачення, знахідкою його вчення є порівняння західного типу мислення зі східним і твердження, що західний тип носить екстравертний характер. За Юнгом, екстравертно-інтровертну налаштованість особистості можна вважати визначальною здатністю до ідеалізації або зовнішнього, або внутрішнього об'єктного сприйняття.

К. Юнг визначав екстраверсію як звернення лібідо назовні, на людей та об'єкти. Екстраверт сприймає, відчуває і діє у відповідності з поверхневим зовнішнім означенням певного об'єкту, він схильний до термінових реакцій на стимули, що надходять ззовні. В свою чергу, зверненість лібідо у інтроверта, навпаки, в середину, означає переключення процесу сприйняття від об'єкта до власного особистісного досвіду. Тож, інтроверт схильний утримуватися від дій на основі поверхневих вражень та зовнішніх стимулів.

У процесі подальшого розвитку свого вчення, К. Юнг звернув увагу на різницю психологічних типів людини і сформулював основні принципи їх бінарної класифікації, виявивши дихотомію «екстраверсія-інтроверсія». До складу інтроверсії — екстраверсії він відносить самостійні фактори (психологічні функції): мислення, почуття (переживання), відчуття, інтуїцію. Юнг докладно розглянув та диференціював явище інтроверсійності, що, за думкою вченого, є універсальною вродженою психічною особливістю людини. Інтроверсійність трактується ним як феномен психологічної схильності людини, яка віддає пріоритет власній духовній сфері, схиляючись до роздумів і уявного світу навіть стикаючись із реальними зовнішніми об'єктами.

Інтроверсія за розумінням К. Юнга, універсальна психічна структура, що розпізнається в нашому досвіді в образах, сновидіннях, загальнолюдських символах міфів, чарівних казок.

За К. Юнгом, інтровертний тип має кілька варіантів виявлення в повсякденному житті, серед яких назвемо основні. Так, інтровертний раціональний (*мислетворчий*) підвид перебуває під впливом ідей суб'єктивного походження, у той час, як інтровертний емоційний (*чуттєвий*) занурюється у владу суб'єктивних, незрозумілих іншим, почуттів. Субтип інтровертний сенситивний (*відчуваючий*) орієнтується, переважно, на інтенсивність суб'єктивної частини відчуття, не зважаючи на порушену пропорційність між об'єктом і відчуттям. Інтровертний інтуїтивний (*периферійний*) має раціональні ознаки, чітко сприймає все, що відбувається на задніх планах свідомості, відкриває нові можливості, не шукаючи зв'язків між об'єктом і собою.

Пізніше, у 40-х рр., у знаковому дослідженні «Багатомірності особистості», були опубліковані напрацювання одного з лідерів біологічного напрямку в психології, творця чинникової теорії особистості Ганса Айзенка [1]. Він зазначив теоретично, і наочно, на біологічних параметрах, довів, чому саме інтроверсія передбачає надання людиною переваги своєму внутрішньому світу, уявним вимірам, які є більш творчими за свою природу. За Айзенком — вимірювання особистості відбувається згідно з тим положенням, яке кожна людина займає в певній точці на осі екстраверсія-інтроверсія. Екстраверсія відповідає холеричному і сангвінічному, а інтроверсія — меланхолічному і флегматичному темпераментам. Велике значення у розвитку особистості Айзенк надає генетичним факторам. Він не спростовує ситуаційних впливів навколишнього середовища на людину, але впевнений в тому, що головні риси особистості визначаються спадковістю. На його думку, традиційна класифікація психічних захворювань повинна бути замінена системою вимірювань, в якій представлені найважливіші характеристики особистості з увагою до інтроверсійності та екстраверсії суб'єктів.

Інтроверти — люди найчастіше чуттєві, схильні до самоаналізу і самокритики. Довідникові матеріали свідчать, що самоаналіз — це «вивчення людиною себе, прагнення пізнати свій внутрішній світ, спроба проникнути до глибин своєї власної психіки. Завжди вважалося, що для кращого розуміння інших людей перш за все необхідно пізнати себе» [58, с. 712]. Відомо, що вислів *Пізнай самого себе!* вирізьблено на фронтоні Дельфійського храму і він був важливою частиною філософії Давньої Греції.

Такий підхід може прояснювати здатність інтровертів до самозаглиблення й внутрішнього чуттєвого контакту із зовнішнім світом на рівні перцепції, що прямо впливає на прояв інтелектуальних творчих здібностей. Якщо в акті сприйняття домінують об'єктивні характеристики, то асоціації й образи, що виникають, будуть менш своєрідними й оригінальними, ніж тоді, коли у сприйнятті відбувається трансформація образу за рахунок внесення в нього суб'єктивних переживань. В той же час, соціальні психологи наголошують, що

при соціальній інтроверсії відхід від контакту з навколишнім середовищем негативно впливає на загальні показники креативності особистості (див., наприклад [4; 5]).

Інтроверсійне мислення людини надає перевагу її уявному внутрішньому світові, що перевершує своїми творчими можливостями ресурси реальності, найчастіше проявляється через конкретизацію інформації за допомогою символів. Тож інтроверти, відчуваючи свою онтологічну самотність і неможливість спілкування, активно займаються творчістю, в якій можна заховатися під маскою образу-символу або ліричного героя.

Для інтровертів не є характерними спонтанні дії, хоча спонтанність є спорідненою з поняттям творчості. Психолог Джекоб (Якоб) Леви Морено (1889–1974) звертав увагу на психотерапевтичне значення тієї внутрішньої волі, яка спонукає людину до певних дій. Поняття *спонтанність* Дж. Морено пов'язує з адекватністю і новизною сприйняття [59]. Однак, він визнає, що культурні та соціальні обмеження, які порушуються в спонтанних діях, досить часто можуть розглядатися соціумом як патологічні прояви.

Якщо спонтанність пригнічується, то це стає причиною відхилень психіки, які поділяються на конструктивні відхилення і деструктивні, виявлені із перебільшенням норми. Конструктивна спонтанність, формуючись психічними процесами, спочатку набуває якості креативності, а в подальшому стає культурно фіксованою. Саме ця якість митців означена у Морено як *культурний консервант* — імпульс-підстава для збереження творчого надбання у часі.

Для виправлення пригніченої спонтанності Дж. Л. Морено запропонував використання у терапії драматургічних елементів. Відкритий ним метод він назвав психодрамою, суть якої полягає у припущенні, що пацієнти — це актори, які виходять на різні підмости протягом процесу гри. Те, що відбувається у психодрамі, не піддається схематизації, а заохочує до утворення незвичної хвилюючої, близької кожній людині, життєвої ситуації. Походження психодрами пов'язане з історичною практикою розвитку театру, одного з найдавніших видів мистецтва. Містерії грецького театру і середньовічна італійська комедія *дель*

арте мали на меті використання елементів акторської гри задля досягнення глибокого емоційно-психологічного стану як виконавців, так і глядачів. Вже в I ст. до н. е. Аристотель довів ідею катарсису — очищувальної дії театру на душі людей. У драматичних подіях давніх містерій актори разом із глядачами втягувалися у спільну гру. Охоплення коротких тривалостей життя у ланцюзі певної цілісності світу вимагає від індивідуальності акторів, що розігрують драму, певного відображення дійсності на свій лад. Марія Ярko стверджує, що взагалі **ідея** виконує функцію сенсоутворення стосовно будь-якої когнітивної побудови в площині фундаментального «зрізу» буття [150, с. 62]. У кожного митця складається своя метафорична правда, завдяки чому в його свідомості впорядковується, стає зрозумілою і набуває внутрішнього сенсу цілісна картина світу. Тим не менше, вона живиться з джерел колективного несвідомого — відкритого К. Юнгом сховища духовної спадщини людства, яку застосовує кожна особистість у якості своїх архетипів. Початкове визначення інтроверсії, однак, не несе у собі оціночних характеристик.

Критичне вивчення базових понять психології довело, що вони є занадто широкими й всеоб'ємними. Терміни, тим не менше, до сьогодення використовуються в різних сферах діяльності людини. Оскільки деякі риси інтроверсії — замкнутість, суб'єктивізм, чуттєвість — досить часто пов'язують з певними психічними відхиленнями, то цей термін досить часто викликає негативні асоціації.

Декілька дослідників, таких як Б. Раймонд, Кетелла, Дж. П. Гилфорд, Ганс Айзенк також вказують на можливість виявлення деяких складових опозиційної пари «екстраверсія-інтроверсія», що співпадає з юнгівським розумінням і охоплює велику кількість специфічних якостей людської особистості. Так, відповідно до Айзенка, інтроверти характеризуються дуже чуттєвими процесами коркового збудження, схильні до швидкої інтелектуальної й емоційної втомлюваності, помірної соціальної і фізичної стимуляції, а також, у зв'язку з ідеалізацією свого внутрішнього відчуття, постійного почуття тривоги та розпачу від негативного впливу зовнішніх факторів. Як наслідок, вони використовують для

самозахисту втечу від свого оточення й обмежують соціальні взаємозв'язки. В той же час, екстравертам необхідно більшого стимулювання соціального середовища, вони можуть звертатися до активного пошуку зовнішніх впливів для подолання коркової інертності [54].

Американський психолог Генрі Олександр Мюррей (див. про це [111]) стверджував, що юнгівське розуміння цього поняття охоплює цілісну систему перемінних і запропонував нові назви для деяких з них. Одне з таких вимірів отримало назву «екзокатексизація-ендокатексизація» (exocathection — endocathection), що головним чином відображає порівняльне значення, яке особистість надає зовнішньому світу на протилежність внутрішньому. Так, його термін *екзокатексизація* це *катексизація*, спрямована *назовні*, тенденція бути поглинутим зовнішніми проявами і речами. *Ендокатексизація* — внутрішня *катексизація*, заклопотаність своїми почуттями і думками. Інший вимір отримав назву «екстрацепція-інтроцепція» (extraseption — introseption) і пов'язаний з тенденцією керуватися конкретними обставинами фізичного світу на противагу суб'єктивних факторів: почуттів, фантазій, думок та устремлінь. Такий вимір звужує проблему психологічної налаштованості особистості до фізіологічного рівня і стає об'єктом вивчення її медичною наукою.

Взаємодіючи з первинними моделями, *свідомість митця* продукує, за словами К. Г. Юнга, міфологічні уявлення, які у конкретному творі, на перший погляд, можуть здатися цілком реальними, хоча, насправді, мають міфологічне підґрунтя, виявляючи відповідність тому чи іншому архетипу. З'єднання коротких тривалостей життя у певну цілісність вимагає від індивідуальності метафоризувати дійсність на свій лад. У кожного митця складається своя «метафорична правда», завдяки чому впорядковується картина світу. Вона живиться з джерел колективного несвідомого — того, відкритого К. Юнгом, сховища духовної спадщини людства, яку застосовує кожна особистість у якості архетипів.

Міфоконструкції трансформуються у залежності від характеру залученого до них буття. Існуючий ніби над часом, консервативний феномен колективного несвідомого забезпечує єдину основу для міфотворення (як архаїчного, так і

специфічно-особистісного), створюючи у різних типах відповідну картину світу.

Зазначимо, що типологізація художньої творчості має більш широкий спектр. Зв'язок *інтроверсійного мислення* митця (як параметра заглибленості, зосередженості на своєму внутрішньому світі) з реалізацією *метафоричної правди у художньому творі* включає в дію й інші інформаційні ресурси і рівні, наприклад, містичний або метафізичний, тобто — ті, що досі досконало не вивчені наукою. Адже відомо, що поняття архетипів пов'язано з контекстом історичного розвитку соціуму, в той час як інтроверсійні процеси впливають на створення непередбачуваних, спрямованих у майбутнє (у *май-буття*), досягнень людського розуму та творчості.

Тож, в ієрархії знань, що їх здобуває творча особистість, перевага надається інтелектуальним утворенням на рівні ідеї, образу, знання-прозоріння, що накреслюють метафізичний контекст певного менталітету. Формується і відповідне наукове підґрунтя для розуміння цього явища. Як переконливо стверджує Марія Ярко: «В Україні на межі тисячоліть епістемологія здобула власний смисловий регламент, зокрема, як така, що на противагу «чистій» науковості (сцієнтизмові) гносеології є найбільш придатна для вивчення й дослідження духовних структур та категорій культури, її когнітивної («знанневої») складової — «виявлення та дослідження антропологічно-екзистенціальних аспектів знання, окреслення метафізичної інтенції когнітивних досліджень» [150, с. 62].

Відштовхуючись від плідних ідей М. А. Розова [99, с. 100] та В. Л. Петрусенко [90], дослідниця деталізує основні надбання епістемології відносно музичної евристики [150]. Суттєвим для дослідження *мистецької інтроверсії* видається виокремлення її структури, що пов'язана з надбанням інформації (знання-констатації, знання-відомості) у свідомості митця; фіксації явища культури (знання-узагальнення, знання-класифікація) у досвіді творчої особистості; виявленням семіотичних аспектів культури (знання-концепція, знання-вчення у творчому процесі); визначенням граничних меж ментального характеру (зна-

ння-самоосвідчення, знання-прозріння). Перелічені галузі знань відповідають, на нашу думку, етапам творчого процесу в аспекті *психології та інтроверсії*. Це знання, так би мовити, вищого ґатунку, що накреслюють «останні межі» осягнення і є метафізичним контекстом певного менталітету.

«Означення ментальної парадигми з такими інтелектуальними її утвореннями, як “ідеї”, “образи” постають самодостатніми, тобто такими, що не тяжіють ні до чого іншого, а навпаки, стають своєрідними епіцентрами для здійснення будь-яких інтелектуальних актів. Саме такий вид знань є сенсоутворювальним чинником та орієнтиром для пізнання й продукування інших видів (а також типів), знань» [150, с. 55].

Продовження досліджень інтровертно-психологічних типів у аспекті їх мистецької інтровертності, відзначаємо проблематичність у спробах відтворити соціонічну типологію через природну рухливість деяких важливих констант людської психіки. Особливо це стосується, так званих *нульових* соціальних типів, здебільшого, характерних для творчих особистостей, що перебувають у постійній динаміці. Нульовий підтип єдиний з усіх, здатен до еволюції під цілеспрямованим вихованням, або під впливом стихії навколишнього середовища. За цими позиціями, нульовий підтип передбачає спонтанне проявлення в людині майже всіх психічних якостей особистості: від рівноправного співробітництва (еквівалентність) до конфронтації (нееквівалентність); від управління (імплікація) — до взаємно-тотожних стосунків. Внутрішньо такі люди, як правило, мають низьку самооцінку й постійно шукають нового стилю життя. Цей фактор негативно впливає на їх стосунки зі звичними психотипами. У теорії психофункціональних взаємодій найбільш комфортним для взаємостосунків є четвертий підтип, який вміє поважати пошуки людиною свого «Я» [25].

Вважаємо, що чітке розмежування на типові й підлеглі психічні установки серед людей творчих професій майже неможливе. Всі вони мають *психічну лабільність* тобто, як стверджують нейрофізіологи, швидкість протікання циклів збудження у нервовій системі, підвищену емоційність, украй нестійкий і мінливий психологічний стан. Соціальна лабільність таких людей

проявляється в страху перед соціальними контактами, виступами на публіці та іншими проблемами з оточуючими. Всі почуття людьми з таким складом психіки переживаються дуже глибоко, однак, тривалість їх не є настільки великою [47, с. 83], що й характеризує інтроверсійність мислення таких типів.

В рамках науки соціоніки, свідомість людини розглядається як інформаційна система, що включає в себе підсистеми окремих аспектів світу, або функцій інформаційного обміну: інтуїцію, сенсоріку (почуття), логіку (мислення) і етику (відчуття та емоції) з урахуванням екстраверсії або інтроверсії. На відміну від схеми К. Юнга, сюди введено поняття ієрархічного розташування функцій та їх диференціацію як у свідомості, так і в підсвідомості — від найбільш розвиненої й диференційованої до найменш розвиненої. Рациональна функція людської свідомості — логіка або естетика, а ірраціональна — інтуїція або сенсорика. Крім симетричних відносин соціального замовлення та контролю, виявляють й асиметричні, що пов'язані між собою в еволюційному та коригувальному прогресі через об'єднання загальним світоглядом і взаєморозумінням.

Отже, у межах психологічної адаптації людська особистість є здатною до розвитку та оптимізації своїх певних можливостей, що можуть допомагати їй у реалізації професійних схильностей та здібностей, усього, що пов'язано з діяльністю людини. Однак, на наш погляд, це стосується більшої зосередженості на внутрішніх процесах, на інтроверсійності сприйняття і творчій діяльності взагалі. З цієї точки зору цікаво, що людське тіло у філософії Нового й Новітнього часів розглядається як одне з тіл природи у фізичному і біологічному (фізіологічному, антропологічному) аспектах, так, що людина постає як *частина природи*, підпорядкована її законам (Спіноза, [Гоббс](#), [Локк](#), французькі просвітителі). Вроджена рівність, природна свобода людей постулюється в цій філософській системі як найвища цінність. З іншої сторони, свобода людини як частини природи, є відносною. Адже, в усі часи залежність від фізичного та біологічного стану речей була основою трагікомічної амбівалентності людського існування і стимулом романтичних поривань особистості до здійснення подій надлюдського походження. Крім того, історія свідчить, що фізичні вади люди-

ни досить часто стають стимулом до активного духовного піднесення творчої особистості. Варто згадати, що найгеніальніші свої твори Людвіг ван Бетховен написав вже з втраченою можливістю чути зовнішні звукові вібрації і користуючись лише внутрішніми слуховими відчуттями, тобто — зверненням до самого себе, своїх внутрішніх почуттів і думок.

Дотична проблема, що стосується мислення людей, тобто зацікавленості особистості власними думками, пов'язана з новими відкриттями природничих наук. Під впливом створення незвичних філософсько-природничих моделей теоретичного пояснення світу на атомарному рівні, а саме, теорії відносності Ейнштейна, квантової механіки, астрофізики, кібернетики, генетики тощо, підкреслюється значення інтроверсійності мислення людини й необхідності активізації стану заглибленості особистості у внутрішній світ, задля розширення її свідомості.

Такий процес віддзеркалюється і в ірраціоналізмі, згідно постулатові «несвідомого-нерозумного», який висунув Фрідріх-Август фон Гаєк, що стверджує факт обмеженості раціонального усвідомлення [17] і протистоїть вченням, заснованим на невизнанні почуття, емоції, засад підсвідомого, інтуїції, певного «осіяння», як основи пізнання світу. Неокласичний стиль філософії у розумінні змісту свідомості не визнає її об'єктивності, а трактує як залежну від певної соціокультурної традиції, що формується і змінюється на історичних напрямках. Однак, атомарна складова Всесвіту свідчить про його цілісність, а, отже, неможливість відділення матеріального світу від духовного, більше того, усталений їх діалог.

Композиторська творчість спрямована на пошуки розуміння світу, які відбуваються на основі полілогу: митець-символ-твір, що підтверджується думками російського вченого Михайла Бахтіна, який розкриває естетичну модель історії людства саме як діалог у культуротворчому вимірі. На його думку, можливість виходу «з тотального буття» дає *саме буття*: «достатньо перейти на стежку сусіднього сенсу, наявність якого започатковано амбівалентною хитромудрістю світу та декодуючих світ символів» (цит за [11, с. 44]).

Тобто, мова йде тут про спроможність творчого самозабуття особистості й можливості існування її за межами всіх реальностей світу. Науковці стверджують, що «...створюючи свою “першу філософію” — філософію вчинку, М. Бахтін відкриває діалогічну основу вчинку як ставлення Я-для-Іншого й Іншого-для-Мене: у такій якості вчинок означає ставлення до людини як до “любовно утвердженої дійсності” і дозволяє збутися йому як естетичному відношенню...» [11, с. 41]. Таким чином, в контексті композиторської творчості, мистецька інтроверсія може бути розглянута під прямим впливом теорії діалогу М. Бахтіна.

У цьому ж сенсі ми акцентуємо розуміння важливого для нас поняття — культури, як суми дифузних параметрів, що складаються з рухливих, постійно змінних процесів. Подібне трактування надає пластичність та інтегроване багатомірне осмислення інтроверсійного комплексу творчої діяльності митця. Тож, культуру Бахтін розуміє як форму спілкування, форму діалогу; як механізм самоусвідомлення особистості в історичній і соціальній перспективі; як форму осягнення світу. Музикознавець Олександра Самойленко стверджує, що концепція М. Бахтіна сьогодні потребує вивчення і сприймається як наукова поетика, де діалог є предметною і дискурсивною орієнтацією [105, с. 175]. Методологічний поштовх Бахтіна дозволяє О. Самойленко всебічно розглянути ноетичний (від грец. *poesis* — мислення) досвід культури, який, за твердженням автора, «виявляє себе як пошук вищих, граничних (“останніх”) смислових меж, отже, спонукає до постановки проблеми ієрархії смислів, їх співвіднесеності зі значеннями, до вибору “смислової інстанції” як Третього в діалозі (Над-адресата), за термінологією М. Бахтіна» [105, с. 30]. На нашу думку, цей пошук сенсів відбувається у творчому досвіді композитора, в його внутрішньому світі, в його здатності до споглядання світу і висловленні своїх почуттів у поетично-символічній формі.

У філософській концепції М. Бахтіна, у ракурсі проекції зазначеної проблеми на мистецьку інтроверсію, розуміння світу відбувається на основі діалогу, естетичної моделі історії людства та декодуючих світ символів, що

впливають на можливості виявлення їх у мистецтві. Інтроверсійність мислення як творче самозабуття особистості, відкриває діалогічний сенс ноетичного досвіду культури. За термінологією М. Бахтіна цей досвід виявляє себе як пошук вищих меж (Третього) в діалозі (Над-адресата), у чому й проявляється духовний і містичний сенс творчості — *мистецька інтроверсія*. Поштовх творчої особистості в діалозі зі «споживачем культурних цінностей» спрямовується не на задоволення потреб окремих соціальних груп, а на виявлення внутрішнього Всезагального.

Оскільки тема дисертації передбачає розгляд різних аспектів художньої творчості, які наближають нас до розуміння мистецької інтроверсії як феномену культури ХХ — початку ХХІ ст., зацентруємо принципове положення М. Бахтіна і В. Біблера. Вчені наголошували на тому, що діалог культур є методологічною основою інтеграції й формування світової художньої культури. Введене Бахтіним у науковий обіг поняття *хронотоп* (від грец. «час» і «місце») дало можливість вивчати різні види мистецтв, як нерозривно пов'язані у єдності просторових і часових параметрів, як то — поєднання сучасного, майбутнього та минулого, тобто як синкретичної категорії психологічного часопростору людини. М. Бахтін пов'язує часопростір із загальною теорією відносності А. Ейнштейна, але ідея нерозривності простору і часу склалася в естетиці набагато раніше за теорію А. Ейнштейна.

В концепції ідеалістичної філософії ХІХ — ХХ ст. (А. Бергсон, М. Бердяєв), творчість розглядається як протилежність механічно-технічній роботі і безперервне народження нового, діло богоподібної людини, розкриття в ній образу Творця. В той же час, оминаючи проблему пошуку творчою особистістю сенсу життя й інтуїтивної актуалізації нею Всезагального (О. Лосєв), концепції представників філософії початку ХХ століття сконцентровані на праці Ф. Ніцше «Філософія життя», яка формується ще з середини ХІХ ст. і об'єднує антираціоналістичні і міфологічні установки осягнення світу таких мислителів як А. Шопенгауер (1788–18601), Е. Гартман (1826–1906), Ф. Ніцше (1844–1900), В. Дільтей (1833–1911), А. Бергсон (1859–1941), О. Шпенглер (1880–1936) та ін.

Істину вони шукають у підсвідомому, надсвідомому, різноманітних проявах людської душі. Стверджується, що життя не піддається раціональному осмиленню, а його можна зрозуміти тільки завдяки інтуїції та містичним виявам. Тим не менше, таке внутрішнє відчуття, що у всіх наукових концепціях трактується по різному, і можна вважати проявом психологічного феномену, який К. Юнг назвав інтроверсією. А висловлене творчою особистістю як мистецький продукт — воно стає авторською мистецькою інтроверсією, висловленою у свій неповторний спосіб.

Тема роботи спрямована на вияви, характеристику і типологізацію основних параметрів мистецької інтроверсії у творчості українських композиторів. Це передбачає звернення і до сучасного тлумачення проблеми діалогу. Саме з подібної наукової позиції проблему діалогу культур в контексті євроінтеграційних процесів розглядає в своїй праці музикознавець О. Афоніна [7, с. 22]. Спираючись на позицію М. Бахтіна, щодо існування культури «...на кордонах: між днем сьогоднішнім і минулим, між різними формами культурної діяльності, між здобутками авторів», авторка приходить до висновку про взаємозалежний перехід періодів зовнішнього діалогу української та західноєвропейської культури на внутрішній, який припадає на другу половину ХХ ст., у зв'язку з певними суспільно-політичними подіями. Виходячи з позиції М. Бахтіна про можливість у діалогу як принципу культурного розвитку подати *свій* голос, не втрачаючи національних ментальних засад, зроблено висновок про можливість збереження української ідентичності у міжетнічному цивілізаційному просторі.

Але діалогічну основу вчинку як ставлення «Я-для-Іншого й Іншого-для-Мене» можна екстраполювати і в напрямку контемпоральності особистості, в якій співіснують протилежні й взаємозалежні чинники. Тож, передбачаючи взаємозв'язок психофізичних, інтелектуальних та інших прихованих можливостей людини, можна констатувати певні стани *ствердженої дійсності* вже в самій людині, як існування принципу її силового поля — харизми. Відомо, наприклад, що Л. Бетховен, який мав складний характер, написав наприкінці сво-

го життя геніальну Симфонію № 9 з хоровим фіналом (зараз є гімном об'єднаної Європи), із загальною філософською ідеєю: «Обійміться, мільйони!». Таким чином, можна стверджувати, що у творчому плані постулат «Я-для Іншого» служить психологічною парадигмою ствердженої дійсності особистості.

Як відомо, слово «діалог» походить від грецького *dialogos*, що означає єдність двох понять: «діа- — «поділений» або «поширений», та «логос» — сенсозміст, що переходить межі індивідуальних свідомостей і стає спільним надбанням учасників його обговорення. На думку культурологів, перша сфера, де відбувається діалог, це зв'язок з природою. Тут переважають невербальні відносини. Створіння природи, на думку М. Бахтіна, відповідають нам зустрічним рухом, але вони не в змозі нас досягти, наше звернення до них, завмирає на порозі мови.

Друга сфера — це зв'язок людей із людьми. Тут стосунки приймають мовну форму.

Третя сутність діалогу — можливість спілкування з духовними сферами, що розкриває себе теж невербально, безмовно. Ми відчуваємо навіяні нам думки, поклик до дії, творчості через художні образи тощо. Вже говорилося про здатність творчої особистості до внутрішньої полеміки: самоіронії, поєднаної з тривогою, жалем, розпачом або й протестом. Саме тому, проблема розуміючого діалогу може розглядатися і в контексті внутрішньої дієвості — пошуку істини, гармонії в самому собі. Отже, важливо віднаходити водорозділ між зовнішнім висловленням і внутрішнім підтекстом для визначення креативності мислення творця, що є однією з найважливіших теоретико-методологічних засад дослідження мистецької інтроверсії.

Плідним для теми дисертації видається комунікативний погляд науковців на психологію творчої особистості. Пару «екстраверсія — інтроверсія» В. Гуленко вивчає на різних рівнях комунікативного простору соціоніки: фізичному, психологічному, соціальному та інтелектуальному. Дослідник робить висновки щодо переваги інтроверсійного складу особистісних якостей людини на рівнях,

що пов'язані з напрямками творчого ставлення до життя, в тому числі й у мистецтві [25]. Розгляд комунікації в соціологічному аспекті здійснює О. Берегова, яка стверджує, що «комунікація як суспільний процес являє собою діалектичну єдність протилежностей: з одного боку, полісемантична асиметрія, що виникає при комунікуванні різних соціальних систем, порушує цілісність суспільства, фрагментує його; з іншого боку, встановлення все нових і нових соціальних зв'язків та збільшення технологічних можливостей “включення” в комунікацію сприяє значно більшому, ніж у минулі часи, єднанню, цілісності суспільства» [10, с. 5].

Отже, проаналізувавши співвідношення понять *художнє спілкування* та *художня комунікація*, ми виокремлюємо думки О. Берегової, Б. Смірнова та інших дослідників, які вважають художню комунікацію основою аналізу взаємозв'язків індивідів на перетині комунікації та культури.

Інтроверсію як особливий вид містичного (поруч із тлумаченням інтроверсії як мистецтва споглядання, зосередженості, спокою, розуму) розглядає англійська вчена, психолог та містик Евелін Андерхілл [3, с. 5]. Тож, існує ще один напрямок у ставленні до поняття інтроверсії: інтроверсія як вияв містичного потойбіччя мистецтва, яким можна поступово оволодівати, за її висновком, подібно тому, як музикант оволодіває навичками виконавської майстерності. Оволодіння езотеричними навичками, за думкою Е. Андерхілл, можливе при наявності в особистості творчих здібностей. Подальше їх розкриття відбувається шляхом «нового народження», пробудження в собі сокровенного відчуття. В рамках цієї концепції стверджується, що процес пробудження глибинного «Я» — психологічний, який підкоряється психологічним законам, а, отже, в ньому немає нічого непередбачуваного або патологічного. Він є «звичним», і в ньому немає нічого надчуттєвого.

В трактаті Евелін Андерхілл «Містицизм» [3] висловлюється думка про інтроверсію як мистецтво заглиблення у світ Божественних одкровень. Навчання цьому мистецтву має відбуватися через зосередження на спогляданні Абсолюта та усвідомленні Його не шляхом загострення чуттєвого сприйняття, а езо-

теричними каналами, змінами зі сторони всієї творчої особистості, саморозчиненні власного «Я», досягненні істинної взаємодії між Всевидячим і споглядаючим.

Споглядання, за Евелін Андерхілл, пов'язано з особливим *ментальним поглядом*, через який всі речі стають зрозумілими. Тож, інтроверсійність мислення пов'язана з мистецтвом споглядання або «прозріння», що спрямовано на відбір творчих рішень, зокрема, для композитора — це матеріалізація звукового феномену. «Споглядання Абсолюту», який є, за містичними віруваннями, «ніщо», у подібному тлумаченні — повний спокій і фізична нерухомість. Вихід за межі матеріального в творчому процесі є дуже важливим етапом, але взаємодія «між Всевидячим і споглядаючим» має здійснюватися на рівні активізації дієвості творчої особистості, а не психологічного «залипання» й протрації. Тож, не випадково існує розуміння складності екстраполяції творчих фантазій у реальність нашого матеріального світу, висловлена у сентенції: «реалізація задуму є його спростуванням».

Близьким за значенням до інтроверсії є «інтерналізм» А. Койре [50]. Ця теорія започаткувала методологічний напрямок вивчення внутрішньої сили в історії і філософії, що визнає рушійним імпульсом розвитку науки, культури і мистецтва іманентно існуючі внутрішні, інтелектуальні фактори (Г. Герлак, А. Холл). У відповідності до цього, творчий процес є саморозвиваючою системою, зміст якої не залежить від соціокультурних умов буття людини, розвитку соціуму і характеру його підсистем (економіки, політики, філософії, релігії, мистецтва тощо), тобто вступає в силу внутрішня робота, яку можемо асоціювати з інтроверсійно-психологічним аспектом творчості.

У зв'язку з цим слід сказати, що вимір екстраверсії-інтроверсії в психології трактувався в історичній ретроспективі по-різному. На відміну від К. Юнга, З. Фрейд визначав екстраверсію як здоровий стан людської психіки, а інтроверсію вважав схильною до психопатології. Точка зору Фрейда переважила в науковій спільноті, і у громадській свідомості на багато років вперед, так що екстраверсію зараз вважають більш комунікабельною (*sociability*), тоді як

інтроверсію — не в повному обсязі схильною до соціальних контактів. Така позиція здобула поширення й на рівні протиставлення поведінки певних соціальних груп, етносів і творчих напрямків у мистецтві.

В композиторській творчості з її етапами підготовки, виникнення ідеї, задуму та їх реалізації переважає інтроверсійна спрямованість творчого процесу, що впливає на вибір художніх тем, образів, форм і, навіть, логіки розвитку музичного матеріалу. В цілому ж, трактування поняття «психологічна схильність особистості» є значущим для нас як таке, що включено в систему цінностей культури і мистецтва. Саме в цій площині можна відчутти і побачити динамічні переваги західної екстраверсії соціокультурних стандартів над східною — інтровертною, схильною до містичного заглиблення.

Тим не менше, ще Юнг розглядав «психологічну схильність» з точки зору різних форм досвіду особистості або свідомості і спробував визначити принципи екстравертного або інтровертного підходу до психології творчості. Особливо це стосується виявів комунікабельності (екстраверсії) і замкненості та зосередженості на собі (інтроверсії).

Обидва вияви в процесі сприйняття та мислення особистості спираються на внутрішню структуру творчої діяльності, яка не залежить від визначення — зорового, тактильного, сенсорного та ін., показників, але є позаземною (підсвідомою або надсвідомою). В той же час відомо, що на психологічному рівні ці показники можуть декодуватися свідомістю в різних напрямках (зоровий в тактильний, сенсорний в зоровий і т. д.), що закладено в основу творчої екстраполяції впливів та ідентифікації специфічних рис мистецької інтроверсії.

Українська культура сформована на східно-християнських духовних цінностях і має виразні *ознаки інтроверсійності*, як і композиторська творчість в цілому. Духовне заглиблення, безперервна молитва, втеча від спокус світу у споглядання Божественного — це ті духовні основи, що прийшли на Русь з Візантії й заклали підвалини української християнської традиції. Тож, заглибленням у душу, у її внутрішній світ висловлюється інтроверсійна спрямованість

української культури, оскільки це найбільш повно відповідає особливостям національного менталітету.

Для музичної творчості, зокрема композиторської, характерна певна відстороненість від реальності. Композитор накопичує досвід, знання, навички, протягом тривалого часу. Йде кропітка робота внутрішнього заглибленого характеру. Сутністю життя композитора стає постійний процес творчості з інтроверсійною спрямованістю на кристалізацію художньої ідеї, образу, музичної теми, врешті — винаходу *музично-поетичного символу*. Така символічність і допомагає класифікувати суб'єктивні трактування категорії музичного звуку (про що буде йтися далі) — тієї єдиної реальності, яка є основою музичного мистецтва.

Вияви мистецької інтроверсії можна дослідити у різних музично-психологічних аспектах, починаючи з часів ранньої античності і в подальших етапах [38]. Однією з надзвичайних ознак мистецтва вважається його унікальна здатність до складного перетворення почуттів. Психолог Л. Виготський вказує: «Чудо мистецтва скоріше нагадує інше євангельське чудо — перетворення води у вино, й справжня природа мистецтва завжди несе в собі щось перетворююче, переборююче звичайне почуття, й той самий страх, і той же самий біль, і те ж саме хвилювання, коли вони викликані мистецтвом, утримують в собі ще щось крім того, що в них міститься. І це “щось” переборює ці почуття, просвітлює їх, перетворює їх воду в вино, і таким чином здійснюється найважливіше призначення мистецтва» [16, с. 306]. Близьким до цього є й мистецька інтроверсія як творчо-емоційне відображення дійсності, що у символічній формі найяскравіше відтворюється музичним мистецтвом.

Згідно з сучасними науковими дослідженнями, художньо-творчий музичний процес сягає первісного синкретичного комплексу мистецтва, що нероздільно поєднував музику, танець і поезію. Тож, емоційний вплив цього синкретичного мистецтва розповсюджувався на зовнішній і внутрішній світ людини, що можна іменувати екстравертно-інтровертним спрямуванням. Пізніше в епоху бароко сформувалася теорія афектів (її прихильники — Іоганн Кванц,

Марен Мерсенн, Афанасій Кірхер, Іоганн Вальтер, Клаудіо Монтеверді, Іоганн Маттезон, Джованні Бонончіні й Христіан Шпіс), що також зовнішні ознаки певних музичних символічних фігур трактувала, як вияв внутрішніх порухів душі [38]).

Вчення Декарта про музику та про афекти значно вплинуло на музичну естетику XVII і XVIII ст. Наприклад, в раціоналістичній теорії про музичні афекти німецького вченого, математика, філолога і фізика А. Кірхера (1601–1680) вважається, що саме в тяжінні людської душі до афектів, які спричиняються музикою, проявляються її магнетичні властивості в інтроверсійно-психологічному аспекті творчості. Наприклад, вісім афектів: радість, відвага, гнів, пристрасть, прощення, страх, надія, жаль, за думкою вченого, «легко можуть бути зведені до трьох: радості, прощення та милосердя» [38, с. 208]. І далі А. Кірхер підкреслює: «Будь-яка людина ... знаходить найбільшу насолоду в тій гармонії, яка більше за інші схожа і пропорційна до її природного складу і в даний час відповідає її настрою» [38, с. 209].

Починаючи з середини XIX ст. в галузі експериментальної психофізіології була розроблена наукова теорія музично-слухового сприйняття, що була сформульована в працях Германа Людвіга Фердинанда фон Гельмгольца. Вчений розробив резонансну теорію слуху, відповідно до якої слухові відчуття виникають у людини через резонування внутрішніх органів слуху у відповідь на зовнішні подразники [39, с. 97].

Ще однією новаторською ідеєю Гельмгольца є положення про те, що одиничний звук являє собою своєрідний «акорд», звучання якого засновано на певних законах акустики. В процесі розгляду теорії консонансу і дисонансу цей вчений пояснював важливі процеси, що відбуваються в психоакустиці, виникненням биття між частковими і комбінаційними тонами: найбільша кількість такого биття проглядається в дисонуючих інтервалах (секундах, тритонах, септимах), найменша — в консонуючих (октавах, квінтах).

Досліди Гельмгольца зачіпали різні науково-практичні питання, пов'язані з проблемами сприйняття, діагностики здібностей, методики музичного вихова-

ння, що дало активний поштовх розвитку всіх напрямків музичної психології. Крім того, Г. Гельмгольц описав процес здійснення наукових відкриттів. В його спостереженнях виокремилися стадії підготовки, інкубації та осяяння. На нашу думку, всі стадії науково-творчого процесу пов'язані з особливостями *внутрішнього стану митця*, роботою з його внутрішнім досвідом. Такий опис творчого процесу Г. Гельмгольца співпадає з іншими спостереженнями вчених, наприклад, Анрі Пуанкаре [141].

Багато ідей Гельмгольца, зокрема, *інтроверсійно-психологічний* аспект імпульсу у композиторській творчості, були розвинені і творчо усвідомлені в працях К. Штумпфа, О. Абрахама, М. Меєра, Е. Маха [39].

У цьому сенсі Карл Штумпф розглядав музику, як унікальний феномен культури, а тому результатам дослідів, що проводилися тренуваними в інтроспективному аналізі свідомості психологами (школа В. Вундта), він протиставляв свідчення експертів-музикантів, яких вважав заслуговуючими більшої довіри. Одним з головних понять психології звуку Штумпфа є поняття *сплавлення звуків*. Це множинність звуків, які утворюють в свідомості слухача єдине, цілісне співзвуччя. В такому підході дисонанс розглядається як засіб індивідуалізації звуків з цієї єдності. Штумпф зробив величезний — після Гельмгольца, внесок в дослідження психологічної акустики. Але, на відміну від Гельмгольца, Штумпф виступав проти об'єктивних методів досліджень, декларуючи таким чином неможливість чіткого поділу між фізичними і психічними явищами, що передбачало необхідність вивчення саме в галузі психоакустики цілісних психофізичних комплексів сприйняття. Таким чином він заклав основи концепції *двох компонент* висоти музичного звуку, у відповідності до якої, зі зміною одного фізичного параметра звуку — частоти його коливань, одночасно змінюються дві психологічні ознаки звуку — його тембр і висота [142], а з точки зору творчої діяльності, процес зосередженості композитора на створенні нового художнього образу на основі роботи уяви, фантазії тощо.

У зв'язку з цим, *мистецька інтроверсія*, як один із різновидів творчої художньої діяльності, пов'язана з реалізацією досвіду митця в архетипах,

образах, що досліджено у працях В. Вундта [15] і В. Келера [39], які збагатили музичну психологію засадами гештальтпсихології. Г. Ревес (Ревеш) [77, с. 28] дослідив феномен музичної обдарованості з акцентом на цих питаннях. Відомі також інші вчені, наприклад, Р. Йеркс, І. Павлов, які продовжували дослідити В. Келера. Важливим положенням гештальтпсихології, що за прикладами проблемних ситуацій досить часто зверталася до музики, є поняття про те, що цілісність сприйняття не дорівнює сумі окремих відчуттів звуку, тембру, інтонації, ритму і т. і., що співпадає з поняттям початкового «згорнутого» відчуття музичних образів у напрямку мистецької інтроверсії. Таким чином, представники гештальтпсихології (С. Курт, А. Веллер, В. Келер) збагатили музичну науку уявленням про мистецьку інтроверсію як цілісність та структурну організованість інтровертно-психологічного аспектів особистості митця, підтвердили константність характеристик інтровертності та екстравертності у композиторському та виконавському процесах.

У зв'язку з цим постає питання впливу вербальних факторів на творчість митця. Вербальна [комунікація](#) використовує в якості знакової системи людську мову, природний звуковий фон, тобто систему фонетичних знаків, а цей феномен, що включає в себе два принципи — лексичний і синтаксичний, не можна відділити від поняття загального і музичного мислення людини. В той же час, як і в мовному спілкуванні, процесуальність у музиці повинна супроводжуватися високим ступенем спільності [розуміння](#) ситуації всіма учасниками комунікативного процесу, маючи на увазі можливість декодування задуми композитора виконавцями й слухачами.

Для висвітлення поняття «мистецька інтроверсія» в художній культурі у його історичній динаміці, розглянемо дану проблематику в *історично-культурологічному* аспекті. Провівши аналогію з відчуттям сталої присутності українців на своїй рідній землі, що стає основою для довічного споглядання і вживання в обране місце для постійного проживання, можна сказати, що психологічно-подібним є і стан душі інтроверта, заглибленого в свої власні думки та почуття. Так як процес «вживання у рідну землю» остаточно завершується ку-

льтурно-творчим підсумком народу, заглиблений у себе інтроверт — особистість набуває досвіду, що впливає зі споглядання власної душі. «Засвоєння землі у свою історичну та культурну власність має також як супровідну ознаку життєво-творчого руху кохання нею, у творчих проявах співування, поезитизування її. Щонайбільше увесь зміст замилювання вкладається у окремий інструментальний утвір, який з'являється із зіставлення-поєднання людської осягальної потуги та довкілля» [119]. Тож, здатність вживання українців у рідну землю порівнюється з набуттям досвіду інтроверта від споглядання власної душі.

З цього приводу слід зазначити, що музичне мистецтво своїм маніпулюванням емоційним станом слухача, фактично, є «приреченим» на розкриття психічних станів людини. Ми знаємо, що історичні відомості про зачатки музичного мистецтва пов'язані з давніми релігійними обрядами, які засновувалися на бажанні підсилувати музикою вплив на людину, аж до введення її у трансцендентний стан. Останній виводить свідомість за межі видимого і чуттєвого світу, «переключає» мозок на інші відчуття. Включення ж суто інтелектуальних підходів у музичному мистецтві відбулося лише у епоху нового часу, з формуванням композиційного принципу симфонізму, а в авангардному мистецтві знов набуло ще більш абстрактних форм.

Продовжуючи тему активізації процесу внутрішньої інтроверсійної складової і посилення психологічної реакції особистості на зовнішні впливи, науковці відзначають у цьому ракурсі сутність деяких *інтеграційних процесів* російської та української музичної культури наприкінці XIX — початку XX ст., маючи на увазі збереження внутрішньої цілісності української ментальності [96].

Розвиток суспільства супроводжується змінами не лише в стосунках між людьми, їх мисленні, але й у всіх сферах культури та мистецтва. Безперервно й закономірно розвивається й музика, що проявляється в постійному збагаченні її компонентів, їх новій організації та використанні (мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форми, інструментовки тощо). Змінюється й форма відчу-

ття часу й ставлення до просторового світу. Такі зміни спонукають науковців відшукувати нові підходи у вирішенні проблеми існування людської особистості в соціумі, творчості тощо.

Науковці відзначають, що в сучасному світі характерною ознакою естетичного знання є тяжіння до *концептуального плюралізму* (термін О. І. Онищенко [83]). Пов'язано це зі створенням неklasичної теорії фізики, відкриттям квантової механіки, новими даними астрофізики, які виявилися універсальними для всіх видів науки: теорема К. Геделя про неповноту знання (неможливість доведення певної теорії без протиріч), принцип невизначеності В. Гейзенберга та принцип доповненості Н. Бора, сутність якого в тому, що опис квантових подій необхідно здійснювати з використанням взаємодоповнюючих (або — взаємовиключних) класичних понять. Ці висновки на науковому рівні підтверджують цінність особистісного містичного сприйняття та можливість вияву інтроверсійності в процесі відтворення мистецьких ідей.

Існує багато різних точок зору на характер творчості, одна з них, так звана — «інтуїтивістська», за якою творчий процес розглядається як самоплинне явище, що здійснюється посередництвом інтуїції. Інтуїція в ній розуміється, як раптове містичне осяяння у сфері неусвідомленого в ідеалізованому вигляді. Нові ідеї тільки потім проникають в сферу свідомості, де перевіряються і одержують евристичний статус нового відкриття. Така точка зору характерна для метафізично мислячих філософів і дослідників природи художньої творчості.

Зв'язок пізнавальної цінності ідеалізації на рівні інтроверсії обумовлений тим, що за допомогою ідеалізації ми виявляємо деякі закономірні тенденції в чистому вигляді, абстрагуючись від емпірично виявлених конкретних форм їх вияву, від другорядних сторін досліджуваного об'єкту. Основне позитивне значення ідеалізації як методу інтроверсійного пізнання полягає в тому, що одержувані на її основі уявні побудови дозволяють потім ефективно досліджувати реальні об'єкти і явища. Можливість розглядати об'єкт в ідеалізованому, згорнутому вигляді допомагає розкривати закони досліджуваної області,

формувати явища матеріального світу. В свою чергу, реалізація об'єктів матеріального світу підтверджує правомірність покладеної в їх основу ідеалізації. Крім того, на підставі ідеальної моделі чи типу

Метод ідеалізації на основі інтроверсії, виявляється досить плідним у багатьох випадках, коли з'являється на рівні ідеї, але має, у той же час, певні обмеження у процесі реалізації задуму. Взагалі, розвиток наукового пізнання змушує іноді відмовлятися від прийнятих раніше ідеалізованих уявлень. Так сталося, наприклад, при створенні Ейнштейном спеціальної теорії відносності, з якої були виключені ньютонівські ідеалізації абсолютний простір і абсолютний час. Тож, будь-яка ідеалізація на основі інтроверсії обмежена конкретним явищем, але має можливість трансформації за рахунок привнесення нових об'єктів ідеалізації [141, с. 292].

Провідні мистецтвознавці сучасності (наприклад, О. Оніщенко, Л. Зайцева, Н. Александрова, Л. Шаповалова та ін.), розглядають мистецьку інтроверсію у множинних ракурсах, підтверджуючи складність та багатовимірність явища. О. Оніщенко інтерпретує естетику як науку про становлення і розвиток чуттєвої культури людини і вважає естетичне в художній творчості природним підґрунтям формування і розвитку мистецтва, підтверджуючи тим самим функціонування інтровертного мислення на чуттєвих засадах [57].

Інша дослідниця Л. Зайцева робить спробу визначити базовий компонент онтології (від Платона до Гайдеггера), стосовно музичного мистецтва, з позиції філософії — певних світоглядних інтересів, що співпадає з ідеєю духовної зарядженості творчої особистості як основи мистецької інтроверсії автора [30].

Сучасна дослідниця релігійного мистецтва Н. Александрова вивчає дискусійні питання сучасної стильової своєрідності композиторських інтерпретацій літургійного тексту. У нашому ракурсі дослідження цікавим видаються її висновки щодо жанрових і формотворчих (структурно-композиційних) властивостей літургій композиторів сучасності на основі типологічної характеристики їх композиторської поетики. Такий підхід дає можливість аналізу духовних

творів сучасних композиторів з точки зору висловлення інтровертного ставлення до даної проблематики [2].

Л. Шаповалова розглядає музичний композиторський текст як об'єкт самопізнання автора, глибоке розкриття змісту якого потребує залучення широкого контексту гуманітарних сфер діяльності людини, чільне місце в якій належить рефлексії — одному з найпоширеніших символів морального почуття людини, перетворення духовної субстанції в об'єкт свого «Я» [136].

К. Біла, підкреслюючи синтетичну множинність жанрової палітри сучасної музики, що складається з поєднань нових (інсталяція, перформанс тощо) та усталених жанрів (інструментальний концерт, симфонія, квартет, соната та ін.) — протистояння на рівні: *традиція-новація* трактує як «композиторську інтерпретацію», що, на наш погляд, збігається із концепцією авторської мистецької інтроверсії [12].

Підводячи підсумки, зазначимо, що аналіз наукових праць дозволив розкрити, що поняття «*інтроверсія*» є складним та багатовимірним. Воно поєднує в собі філософське, психологічне, культурологічне, мистецтвознавче спрямування і трактується як особливе мистецтво споглядання. У дисертаційному дослідженні інтроверсія типологізується як феномен, що проникає в усі сфери людської діяльності, сприяє процесу ускладнення, заглиблення та зміцнення зв'язків між складовими елементами всередині та ззовні будь-якої структури і творчості в цілому. Це стосується й класифікації принципів декодування *інструментального символізму* в музичному мистецтві та використання в його змістовому колі позамузичних засобів виразності, що й буде розглянуто у відповідному розділі.

Нагадаємо, що поняття психологічної схильності особистості К. Юнга кореспондує з системою соціальних та ідеологічних цінностей, наділяючи західну культуру — базисну для індустріальних спільнот, екстраверсійними рисами, а східну — інтроверсійними. Українська культура, що сформована на східно-християнських духовних цінностях, має виразні ознаки інтроверсійності. Духовне заглиблення та молитовна зорієнтованість започаткували українську

християнську традицію. Інтроверсійною є й особлива здатність «вживання» у рідну землю — духовний антеїзм українців, що знаходить прояв у її поетичному оспівуванні, яку в художній творчості можна уподібнити із досвідом інтроверта від споглядання власної душі [119; 129]. Тому в українській культурі спрямованість художньої творчості є переважно *інтроверсійною*, оскільки найбільш повно відповідає особливостям національного менталітету, що доведено на рівні *історико-культурологічного* методу дослідження. Митець-інтроверт, віддаючи перевагу внутрішньому світу уяви, за допомогою символів та образів створює нову — художню реальність, відкриваючи людству нові світи, оскільки асоціації й образи, сформовані на рівні об'єктивної характеристики, є менш оригінальними, ніж трансформовані за рахунок внесення в них суб'єктивних переживань [5].

Таким чином, проблематика, що торкається питань художньої творчості, завжди є актуальною для розгляду, оскільки кожне наступне покоління філософів, мистецтвознавців та широкого кола вчених, по-різному тлумачать такі важливі поняття, як поняття творчого імпульсу, художнього образу, символіки, семантики твору тощо. Майже одностайно стверджуються ідеї особливо розповсюдженого типу творчої діяльності, що спрямовані на внутрішній досвід, почуття й думки митця. Саме науковою категорією «мистецька інтроверсія» найбільш суттєво ідентифікується сокровенна таїна творчості композитора, виконавця. Інтроверсійна спрямованість творчого процесу вважається новим аспектом розгляду актуальних питань мистецької творчості.

1.2. Складові мистецької інтроверсії: музичний вимір

Важливим для розкриття теми дисертаційного дослідження є типологізація основних методологічних засад інтроверсійності в художній культурі й особливостей прояву цього феномену, описаних у широкому аналітичному контексті здобутків мистецтвознавчої літератури. У попередньому підрозділі окреслено ті складові мистецької інтроверсії, які з філософської та загальногуманітарної наукової позиції віддзеркалюють процес творчості. Базуючись на

уявленні, що мистецька інтроверсія є творчою дією від неусвідомленого «чуттєвого буття», спрямованою на відтворення у художніх творах внутрішнього світу митця, відзначимо, що вона тісно пов'язана з поняттями *творчість, духовність, містика, поетика, художній образ, символ*. Додамо, що процес розгляду виявів інтроверсії націлений на діалогічний шлях зі здобутками та тезами попереднього розділу нашої дисертаційної роботи.

Аналіз наукових робіт з широкого кола виокремлює, перш за все, важливі для нас концепції дослідників В. Гуленка, О. Зінькевич, О. Маркової, В. Медушевського, А. Мухи, Н. Савицької, Ю. Чекана, А. Ціпко, М. Ярko. Їхні висновки прямо вказують на типізовані складові структури творчого процесу. Вченими аналізується творчий процес митця як комплекс дій, спрямованих на соціальну та культурну комунікацію. В узагальненому вигляді творчий алгоритм митця має своє вираження в наявності різних стадій, фаз.

Наприклад, значущими для розгляду інтенцій творчого процесу у колі вияву інтроверсії видаються наступні етапи:

Перший — виникнення (постановка) й усвідомлення творчої проблеми;

Другий — пошук шляхів та принципів вирішення проблеми;

Третій — усвідомлення імпульсів наукового відкриття та розробки задуму;

Останній етап стосується практичної перевірки гіпотези та реалізації результату творчого акту.

Здатність до знаходження проблеми називають найвищим показником творчості, а форма пошуку маркує особливу **вісь**, навколо якої розгортається інтелектуальний процес. «Проблемні ситуації, що вимагають творчості, відрізняються від буденних своєю нестандартністю, відсутністю “накатаних” шляхів вирішення. Проблема може породжуватись різними об'єктивними факторами, зокрема, ...еволюцією мистецтва тощо» [47, с. 49]. Логіка вирішення проблеми може типологізуватися або моделюватися певним чином, але інколи в творчому процесі розширюються обриси проблеми, що вимагає нестандартно-

го творчого вирішення. Буває й так, що саме виявлення проблеми вже є своєрідним відкриттям.

Як відомо, «мистецтво — одна з форм суспільної свідомості; вид людської діяльності, що відображає дійсність у конкретно-чуттєвих образах, відповідно до певних естетичних ідеалів» [52, с. 172].

Нагадаємо, що розвиток мистецтва як галузі духовної культури обумовлюється загальними закономірностями буття людини, естетично-художніми поглядами, ідеалами, традиціями етнічних груп та, в цілому, цивілізаційними процесами. «Українське слово “мистецтво” походить від німецького Meister (майстер), яке в свою чергу походить від латинського Magister (навчитель, начальник), ...утворене шляхом поєднання слів magis (великий) та histor (знавець, умілець, згодом — актор (histrion))». Повідомляється, що «у багатьох слов'янських мовах термін пов'язаний зі словом “умілець”, “вміння”», а оскільки «російська назва “искусство” походить від запозиченого в часи християнізації з болгарської “изкуство” (корінь — “искус”», тобто “спокуса”, то у зв'язку з цим і є історично пов'язане насторожене ставлення Православної церкви до художньої творчості. Однак, для визначення мистецтва «у багатьох європейських мовах використовуються слова латинського походження — фр. та англ. art або ісп. та іт. arte. Відповідником латинського ars в грецькій мові є слово τέχνη, що первісно означало мистецтва, науку, вміння або ремесла» (курсив мій. — В. С.) [52, с. 172].

Музика класифікується в системі наук як феномен, образними засобами якого є художньо-ціннісні звукові комплекси, з можливістю не тільки декодування їх на рівні філософсько-поетичного усвідомлення, а й логіко-конструктивного пізнання. Хоча Сюзанна Лангер вважає, що музика не може бути повністю символічною, оскільки вона не несе в собі, так званого, «присвоєного значення». А саме значення в музиці не закріплене якоюсь загальною згодою тих, хто її створює або слухає; ймовірніше, в ній саме емоції та загальний зміст відповідають за функцію вираження. С. Лангер співставляє міф з музикою, яка теж знаходиться між «біологічним» досвідом і вищою духовною сферою. Музи-

ку вона іменує міфом внутрішнього життя і стверджує, що і в міфі, і в музиці незавершеною залишається символіка, тому що закладений в них сенс не може бути обмеженим, через супутні значення різних життєвих переживань. С. Лангер уявляє міфологічний символізм своєю грою емоційних сил особистості, з її бажанням виведення проблеми задоволення власних потреб на всекосмічний рівень (цит за [40, с. 15]). Тож, на нашу думку, філософсько-поетичний символізм і логіко-структурний аналіз характеризують співвідношення і взаємозв'язок між свідомим виконанням інтелектуального змісту в творчості й спонтанним висловленням емоційного стану, між одержимістю певними абсурдними ідеями і творчим духом сприяння, між набутим знанням в результаті кропіткої праці та інтуїцією. В результаті, отримуємо *визначення існування зв'язку між вчинком (художнім актом) і соціальним контекстом*. А зважаючи на засилля в сучасному суспільному житті інформаційних технологій, з'ясовуємо можливість використання певних інтелектуальних схем для створення штучного інтелекту, спроб уподібнення мислення людини до принципів роботи машинних процесів, що є, на наш погляд, хибним шляхом.

Однак, світ по суті притримується принципу математичної амбівалентності (роздвоєності), за якою ми можемо, скажімо, прорахувати всю матеріальну складову людського організму, але не можемо досягнути суті психічного універсуму, що вбиває цей організм. Тож, можемо констатувати, що людство захопилося нарощуванням «бухгалтерських м'язів», ігноруючи той факт, що кількість не переходить в іншу якість, а лише створює сумарну бінарність (потенціал самознищення).

Слід зазначити, що така схема «матеріалістичного» соціального думання вже призвела до глобальних катастроф, серед яких і так іменовані «грошові потоки», що є своєрідними заміниками духовних потоків. Є в цій схемі і «бог», що може спрямовувати ці «потоки», а може повертати їх в себе, і тоді настає матеріальна смерть для зазначеного суб'єкта, регіону або навіть континенту (теорія рейдерства).

Принциповим для розуміння *інтроверсійності* видається *історично-культурологічний* екскурс в епоху диктатури та розгляд ролі мистецтва у цю епоху, імпульсів та творчих спрямувань митців. Тоталітарними видаються ідеї маніпулювання свідомістю людей: як у попередні епохи, так і у наші часи. Серед останніх розробок популярна нині сфера «віртуального простору», що дає можливість тоталізатору за власним бажанням створювати образи «вождя» або «ворога». Російський більшовик В. Ленін на початку ХХ ст. не випадково назвав кіно «найважливішим з мистецтв», маючи на увазі тотальний вплив видовищного служки ідеології. Сьогодні можна вже не інтригувати суспільство міфами, що їх продукує кіноіндустрія, психіку сучасної людини руйнують за допомогою таємного 25 кадру або віртуального простору, створеного цифровими технологіями.

Роздвоєність свідомості між усвідомленням реального стану речей та нав'язуваних штучних ідей призводить до руйнування психіки людей. Цей процес набув суспільного масштабу ще у ХVІІІ ст. з вчення так званих «натуралістів». Останні в своєму цілком нормальному бажанні усвідомити та пізнати навколишнє середовище наштовхувалися на запеклий спротив церкви, починаючи від нав'язуваних ідеологічних засад і закінчуючи репресивними заходами інквізиції.

Хоч як не дивно, але для надання життєдайної сили своїм позиціям натуралісти нічого нового не додали — вони, як і всі політичні системи світу, розпочали свою діяльність з міфу. Це був міф про наукове обґрунтування походження людини від мавпи. Відкинувши ідею Бога, натуралісти створили міф про самостворення матерії. Зрозуміло, що такий постулат (праця з мавпи створила людину) призвів до прискорення темпу життя цивілізації і посилення експлуатації людських ресурсів.

Тож, ХХ ст. стало кульмінаційним у катастрофічній руйнації людської психіки, пов'язаної з посиленням ідеології матеріалізму. Ми бачимо, що вже саме поняття «ідеологія матеріалізму» є парадоксом, що уособлює в собі протиставлення безтілесного (ідея) і матеріального, про яке однак сказано в усіх

радянських філософських довідниках, що вона (матерія) є реальністю, яка дана людині у відчуттях, що аж до 90-х років ХХ ст. пропагувала ідею роботи В. Леніна «Матеріалізм і емпіріокритицизм» (1909), який надав визначення матерії: «Матерія є об'єктивна реальність, дана нам у відчутті...» [122, с. 378].

Отже, фактично ідеологія матеріалізму позбавляє особистість своїх власних (особистісних) уявлень про навколишній світ, нав'язуючи уявлення про людину, як сукупність матеріальних складових механізму, або напластування тваринних інстинктів.

Хоч би там як було, але пристрась до сили привела науковців-матеріалістів до парадоксальних висновків: виявилось, що найменший (атом) є найбільшим (за силою), до того ж, він (атом) невідомо звідкіля з'являється і невідомо куди зникає, підтверджуючи тим самим онтологічну сутність Воскресіння Ісуса Христа.

Такі відкриття сприяли тому, що, наприклад, фізик-ядерник А. Ейнштейн наприкінці свого життя став віруючою людиною, а Нобелівський лауреат Нільс Бор навіть заявив, що там, де закінчується сфера функціональності математичних формул, розпочинається процес усвідомлення матеріального світу через принципи філософсько-поетичного символізму, якими з давніх-давен послуговується Святе Письмо.

Вчені раптом зрозуміли, що скласти математичну формулу Вселенської парадигми неможливо, однак наукове обґрунтування того, що всі об'єкти у Всесвіті взаємодіють один з одним миттєво, говорить про існування у світопросторі вищої сили, яку іменують Богом.

Люди починають розуміти, що треба мислити ціннісними категоріями не матеріального, а духовного змісту. Іншими словами, необхідно вміти вибудувати перспективу розвитку реальних подій на підставі усвідомлення цілості та взаємопов'язаності процесів, що відбуваються в соціумі, природі і Всесвіті.

В рамках дослідження мистецької інтроверсії зазначимо, що розглядати проблему розуміння процесів буття треба комплексно. При цьому необхідним

виявляється враховувати подвійність цього процесу, адже він об'єднує раціонально-логічне й інтуїтивне. Наявність у музиці єдності двох напрямків — *смиислового*, пов'язаного з логічним началом, що виявляється на рівні структурної організації, і *змістовного*, пов'язаного з суб'єктивним началом, — дозволяє нам бачити його у розгортанні. І цей процес, який є спрямованим на пошук висловленого в музичній структурі сенсу може піддаватися аналізу, в тому числі й комп'ютерному. Однак, у зв'язку з неможливістю виключення з розумових процесів інтуїтивного начала, є неможливим і його комп'ютерне програмування.

Щоб підтвердити зв'язок внутрішніх порухів душі і зовнішньої дієвості в творчості, нагадаємо основні напрямки розуміння інтроверсійних процесів у психології.

Найперше, звертає на себе увагу здатність особистості до абстрактного мислення (від лат. *abstraction* — звернення, відсторонення). Мається на увазі одна з можливостей людського мислення до виокремлення яких-небудь ознак об'єкта, що вивчається. У результаті такого процесу створюється розумовий продукт у вигляді поняття, моделі, теорії, класифікації тощо. До того ж, вже на початковому етапі ця абстракція є учасником чуттєво-образного відображення дійсності, коли одні ознаки об'єкта, що вивчається, стають орієнтирами для сприйняття і дії, а інші ігноруються. Отож, цей науковий постулат стверджує вибірковий характер психології сприйняття.

Простежимо методичну спрямованість пізнання у ракурсі відображення *процесів інтроверсійності* у свідомості митця. Сходження від абстрактного до конкретного — метод наукового пізнання, який у найзагальнішій формі вперше було описано Гегелем. Конкретне в нього — це дух, а природа — абстрактна, метафізична. Сходження від абстрактного до конкретного трактується як сходження абсолютного духу до самого себе. Цей дух і є вихідною конкретністю, котра згодом виявляє себе у різних видах, тобто проходить через певні ступені розвитку як інобуття духу. Процес сходження від абстрактного до конкретного уявляється Гегелем абсолютною ідеєю, а формування знань про

світ він трактує як сам процес створення світу духовним началом. Саме такі процеси передбачають вияви інтроверсійності й у мистецькому процесі.

Конкретний постулат, за Гегелем, передбачає виділення у ньому двох сторін.

Перша виступає вихідним пунктом дослідження, це *чуттєво-конкретна якість*, що взагалі притаманне дійсності. Іншій бік торкається *конкретного в мисленні*, яке виступає як процес синтезу та вивчення в усьому комплексі взаємозв'язків різноманітних виявів з численними визначеннями. Методи наукового пізнання подвійного призначення (для використання на емпіричному і теоретичному рівнях пізнання) включають когнітивний експеримент, абстрагування, аналіз і синтез, індукцію і дедукцію, моделювання, що характерно і для творчого процесу, для композиторської діяльності.

Згідно Гегелю, процес абстрагування є складним та двоступеневим: спочатку відокремлюються суттєве від несуттєвого, загальне від одиничного, важливе від неважливого, а потім встановлюється рівень залежності об'єкта пізнання від певних факторів для того, щоб відсторонитися від них. Операція абстрагування застосовується як до реальних, так і до абстрактних об'єктів, котрі раніше вже досягли певного ступеня абстракції. При абстрагуванні абстрактних об'єктів ступінь їхньої абстракції підвищується [6].

На наш погляд, риси мистецької інтроверсії можуть бути типологізовані паралельно гегелівському процесові створення світу духовно-творчим імпульсом. Мислений або когнітивний експеримент має моделюватися за такими напрямками: а) створення композитором ідеалізованого об'єкта композиції за певними правилами; б) врахування конкретних умов, що комплексно впливають на композитора; в) внесення у процес творення особистісних трансформацій; г) застосування їх на всіх стадіях композиторської діяльності.

Логіка мистецької інтроверсії пов'язана зі співвідношенням практики і різних типів діяльності схожих з інженерією, проектуванням, керуванням, навчанням. Для мистецької інтроверсії, декодування внутрішніх порухів душі, мистецького втілення певної панорами художніх образів важливими є такі категорії

як «істинність», «несуперечність», «повнота», «інтерпретованість», «реалізованість» та ін.. Всі вони мають опиратися на *музикознавчі* методи дослідження — для аналізу музичних творів конкретних композиторів, *біографічний* метод — для дослідження вияву особливостей художнього мислення авторів.

Тож, мистецьку інтроверсію можна розглядати як творчий процес і у його лінійному розвитку: від початку до кінця. Але особливого значення для мистецької інтроверсії набуває семіотична (знакова) система, яка допомагає у визначенні сутності сакрального та філософсько-поетичного символізму при створенні художнього образу.

Мистецька інтроверсія як творчий процес поєднує два поняття — створення й опанування. У процесі творчості з'являється нове, раніше невідоме, з рисами неповторності, оригінальності, суспільно-історичної унікальності. Звичайно, окремі елементи і є стимулом інтересу до творчого, авторського неповторного винаходу, пов'язаного з інтровертною реалізацією.

Розуміння мистецької інтроверсії пов'язано також і з метафізичним підходом до проблеми розуміння феномену творчості. Простежується він у багатьох філософських дослідженнях античності (Платон, Аристотель). Поняття ж трансцендентальної логіки сформував у свої працях І. Кант, що дозволило йому висунути класифікацію суджень: синтетичні — аналітичні (інтровертно сформовані), що несуть нове знання й апіорні — апостеорні (екстравертно сформовані), які лише розкривають властивості притаманні суб'єкту і не несуть нового знання. З точки зору творчого процесу, інтровертно сформовані образи є проявом авторської внутрішньої позиції, а екстравертні — соціально ангажованими.

Німецький філософ А. Шопенгауер услід за Кантом розрізняє *рiч в собі* і *явища*, як прояв зовнішнього впливу, що проявляється у вільному волевиявленні і підкоряється закону причинності. Емоційно, яскраво він означає загадку Всесвіту як бажання пристрасті і страждання свідомості від неможливості втілення їх у життя. Вважаємо, що цей факт підтверджує важливість і переваги

внутрішнього відчуття у пізнанні навколишнього середовища і здатності до його відтворення на рівні мистецької інтроверсії [20].

Тож, під терміном «мистецька інтроверсія» якраз і розуміється творче мислення особистості на основі абстрактного неусвідомленого «чуттєвого буття», що реалізується з небуття і стає «власністю свідомості» через мистецький твір або інші творчі ідеї. Отець П. Флоренський називає таку можливість самореалізації «оком розуму», що допомагає сприймати на власному досвіді певну властивість психіки, яку можна ідентифікувати як *гіпотетичну можливість* [125; 126].

Відомо, що людина є наділеною не тільки почуттями і розумом, а й пристрастями, що загострює проблему необхідності їх приборкання за допомогою розуму. Саме тому, тривалий час науковий пріоритет у дослідженні особистості, її художньої творчості було закріплено за психологією, що певною мірою обмежувало можливості цілісного вивчення цього явища.

В контексті розуміння мистецької інтроверсії в творчому процесі, роль пристрасті й свідомості виглядає неоднозначною. З одного боку, творчий задум може виникати як імператив для свідомості і трактуватися як пристрасть, а з іншого — він є метафізичною реальністю, даною нам у відчуття. З цієї точки зору, страждання свідомості можна трактувати, як неможливість в усій повноті знайти й означити сутність метафізичного ідеалу.

Такий погляд збігається і з думками сучасного українського філософа Юрія Легенького, який називає сутність інтровертності «гравітаційним внутрішнім простором митця» і стверджує, що «сфера естетичного — початок чуттєвої реальності, сфера етичного — початок норм поведінки». А роздумуючи над твором Л. Толстого «Що таке мистецтво?», в якому той виголошує, що краси не існує, Ю. Легенький неначе вигукує: «Що ж існує “замість” краси? А сама чуттєвість, яка працює на формування ідеальної людини. Надчуттєвий стан треба викликати в собі ще раз і передати іншому, заразити його цим станом. Проповідується чудо катарсису, очищення від пристрастей, очищення почуттів, яке відоме вже в Аристотеля, змальоване в його “Нікомаховій етиці” та інших

працях. Важливо, однак, не применшувати естезис, а спробувати віднайти найближчі, найбільш споріднені зв'язки між великими світами і зрозуміти, як вони взаємопов'язані» [63, с. 228].

Важливими та актуальними у наш час для розуміння сутності мистецької інтроверсії видаються й еліністичні ідеї. За словами О. Ф. Лосєва, Аристотель збагатив логіко-об'єктивістський зміст вчення Платона, привнісши поняття об'єкта й суб'єкта. В його вченні світ ідей — Нус (Розум), який сам себе мислить і є самоусвідомленням. Розум став за Аристотелем одночасно і буттям, і сенсом: «ідеї існують завдяки існуванню речей, а речі — дякуючи ідеям, які мають значення нерозривного зв'язку зі світом зарядженості в тій їх ролі, коли вони є заданістю всяких матеріальних оформлень, а ці останні — їх здійсненням або реалізацією» [65, с. 79].

Однак, О. Ф. Лосєв стверджував, що музичне переживання, поєднуючи емпіричний та трансцендентальний рівень синтезу, містить у собі момент стихійної самоінтерпретації суб'єкта, а, отже, виникає своєрідна модель пошуку смислу, що передбачає інтуїтивну актуалізацію Всезагального. Структура музичного усвідомлення — це взаємодія суб'єкта сприймання і запропонованої ним символічної форми, що формує його як суб'єкт розуміння. Тобто, особистість декодує інтровертну інформацію на основі свого суб'єктивного досвіду. Власну теорію О. Ф. Лосєв розділяє на чотири складові — феноменологія музики, психологія музики, музична естетика та критика: «Коли ми слухаємо музику, вона вимагає всього того феноменологічного апарату сприйняття, який потрібен для сприйняття окремих речей задля їх осмислення. І перш за все тут необхідне особливе *sui generis* — сприйняття форми» [65]. Такий підхід підтверджує значення і *зворотної* мистецької інтроверсії у процесі слухання музики та її інтерпретації.

Мистецтвознавці-науковці нашого часу продовжили розробку ідей О. Лосєва у напрямку абсолютної діалектики на основі логічної перевірки та упорядкування форм допомоги, діаналізу. Вчені дійшли висновку, що система понять та концепцій розуміння філософії музики формується навкруги «пентадного

мислення» — необхідного компоненту діаналітики. В цій концепції *пента* — це п'ять моментів зрілої думки, які поділяються на різнопорядкові категорії: *одне*, *багато*, *становлення*, *стале*, *здум або символ*. Останні трактуються таким чином: «*одне* — сприйняте серцем», «*багато* — взяте у своїх чітких межах», «*становлення* — дещо постійно змінне», «*стале* — що втілилось у матерію», «те, що *не стає* — перебуває у своїй потенції, як *здум або символ*».

Пентадний принцип дозволяє охоплювати предмет цілісно, хоча повне бачення може бути суперечливим. Однак, «пентадно мисляча» людина знаходить умови, за яких навіть суперечності є здатними до примирення. Тож, організоване мислення повинно бачити потенціал подальшого становлення, мрію, ідеал, які не втілилися у життя, однак, чітко відділяти фактичне, від того, що не стає.

У нашому висновку зазначимо, що для творчої особистості мистецька інтроверсія є реалізованим мистецьким продуктом, але вона ж залишається і недосяжним ідеалом.

Питання буття людства на основі феноменологічного методу, який передбачає, що загальна істина пізнається не через усвідомлення її змісту, але через пізнання її універсальної нормативності, незаперечної імперативності — вихідний пункт філософії М. Гайдеггера, в якому переважає критична тенденція, тому що, за словами філософа, це питання виявилось призабутиим і замість серйозного ставлення до нього «вважається прогресивним піддакувати метафізиці». Він критикує догматизм античної онтології, за якою буття — загальне поняття, яке пручається всяким визначенням і не потребує їх. М. Гайдеггер аналізує всі упередження проти визначення поняття буття, але не висуває своїх протилежних тверджень:

1. Розуміння буття як загального поняття не означає його ясності. Найвища спільність буття — «трансценденція», потребує свого пояснення.

2. Якщо не можна знайти визначення поняттю буття, то до нього необхідно шукати інші види доступу.

3. Самопонятійність буття заохочує філософа вивчати питання буття, адже досліджувати приховані думки звичайного розуму є заняттям філософа, — посилається на Канта — Гайдеггер [18].

Таким чином, вчений, підводячи підсумок, стверджує, що «через своєрідне засилля новоєвропейських наук ми, нинішні, заплуталися в переконанні, що знання може бути отримане з науки, та і саме мислення підконтрольне науці. Але те єдине, що мислитель в окремому випадку спроможний сказати, не можна логічно або емпірично ні довести, ні спростувати. Воно також не є предметом віри. Його можна побачити в запитанні-мисленні. При цьому видиме здається підозріло-сумнівним» [26, с. 54–55].

Однак зрозуміло, що це запитання-мислення не повисає у повітрі. Воно, знову ж таки, приводить нас до вибору смислової інстанції як «Третього в діалозі (Над-адресата)», за термінологією М. Бахтіна, тобто Бога. У такому діалозі видиме дійсно здається підозріло-сумнівним, а внутрішній голос — більшою реальністю, що співпрацює з особистістю і є його дороговказом, у порівнянні з зовнішньою жорсткою, досить часто, агресивною сутністю соціальних і природних явищ.

Філософія свідомості в ХХ ст. стає найпопулярнішим напрямом досліджень, хоч ця проблематика започаткована ще в античності Платоном і Аристотелем, які вважали свідомість онтологічною реальністю, окремою від матерії. Дійсно, світу мистецтва відомі факти, коли творчі особистості свої певні стани ейфорії трактували як зовнішній вплив, своєрідну форму одержимості. Тож, науково обґрунтоване поняття свідомості як раціонального сприйняття навколишнього середовища стає базовим для етичних, правових питань — свободи волі і відповідальності людини за свої вчинки.

Цікавим видається систематизувати у ракурсі дисертаційного дослідження деякі принципи наукових підходів до феномену розуму. Засновниками мовного напрямку в філософії, який зводиться до визнання розуму найвищим і остаточним буттям, був Аристотель. Сутність його вчення полягає у тому, що розум рухає всім і вічною енергією життя. Німецький філософ І. Кант навпаки

твердить, що доля людського розуму у тому, що він постійно створює такі поняття, в яких розібратися з допомогою власного досвіду не може. Оперуючи поняттям «душа», філософ розмірковує про неї, постулює її безсмертя, при цьому не маючи доказів її існування. Кант опиняється в гущі ідейних дискусій наступних епох завдяки своєму твердженню, що людський розум існує в постійних суперечках двох протилежних сил «догматики-скептики». Вкажемо на наявність третьої сили — індиферентистів, які не хочуть приєднатися до жодної з них. Типологія їх сутності у приналежності до прихильників містичного «розширення» свідомості, тобто, переключення її на невизначене «ніщо».

В свій час, І. Кант зізнавався, що ідеї Ж. Ж. Руссо стали важливими для створення базису його власної філософії — трансцендентальної антропології. Спільність їх підходів полягає у визнанні руху історії за рахунок діяльності груп людей і всього людства. За їх свідченням, в кінцевому результаті хід історії визначається взаємопов'язаністю двох протилежних і ворожих одне одному факторів невід'ємної сутності людини: природного й культурного.

На думку Ж. Ж. Руссо, саме розум на засадах загальнолюдської угоди утворив структури державності. Однак, первісний природний суспільний стан, в якому не було приватної власності він ідеалізував, вважаючи його добою рівності. Такі ідеї пізніше сформували принципи Великої французької революції 1789–1799 років. Англійський філософ Дж. Мілль підтримував необхідність свободи від нав'язування індивідууму певних соціальних ідей. «Все, що знищує індивідуалізм, є деспотизм», — писав він у своїй праці «Про свободу». Отже, можемо тут так розуміти, що природним станом людини вважається інтровертне висловлення її особистісних якостей (індивідуальності), чому протистоїть нав'язувана ідеологія екстраверсії соціальних стандартів (масова культура соціуму, політичні репресії тощо).

У трансцендентальній логіці І. Канта подано класифікацію суджень, яка включає синтетичні — аналітичні (інтровертно сформовані), що несуть нове знання, й апіорні — апостеріорні (екстравертно сформовані), які лише розкривають властивості, притаманні суб'єкту, і не несуть нового знання. З точки зору

творчого процесу, інтровертно сформовані образи є проявом авторської внутрішньої позиції, а екстравертні — соціально ангажованими. Спрямованість композиторської творчості відповідає класифікації суджень І. Канта як мистецька інтроверсія і мистецька екстраверсія, де у першому випадку композитор віддає перевагу внутрішньому світу людини, у другому — зовнішнім подіям. Таким чином, можна говорити про інтенціональність композиторської творчості, яка має два вектори — екстраверсійний та інтроверсійний. Відмітимо, що інтенціональність (у значенні – спрямованість) на внутрішній світ людини, є другою складовою мистецької інтроверсії.

Багато віків назад ще Платон у творі «Тімей» сформулював основні принципи мистецтва споглядання, за якими душа спрямовується туди «... де все чисте, вічне, безсмертне і незмінне... Тут настає кінець її блуканням і в безперервному спілкуванні з постійним і незмінним вона й сама віднаходить у собі ті ж якості» [92, с. 458]. Споглядання у Платона висловлює не тільки філософський зміст, але й пізнання космології, математики й музики. Його думка спрямована на пізнання світу як цілісного утворення, що несе в собі міру та сутність законів гармонії.

У глобалізованому світі сучасних медіа-технологій та виникнення все нових і нових філософських категорій — «...характерною ознакою... естетичного знання є тяжіння до “концептуального плюралізму”», який має сприяти пошуку точок дотику на перетині протилежних напрямків мислення людини, її усвідомлення об’єктивної реальності навколишнього середовища. Значне місце в дослідженнях посідає обґрунтування потенціалу міжнаукового зв’язку (психологія, етика, мистецтвознавство), який обумовлює цілісне осмислення творчого процесу. Олена Оніщенко пропонує наступні параметри дослідження художньої творчості — естетичний, психологічний, етичний, мистецтвознавчий. До теоретичного вжитку нею запропоновано низку положень, сукупність яких виявляє специфічність і самотність творчого процесу, непересічність особистості митця, самодостатність та естетичну цінність мистецького твору: естетичне творчої особистості, «мотив» і «стимул» творчості, досвід самоаналізу ми-

тця, природу художньої геніальності, «простір», «час», «пам'ять», «безпосередні враження» як константи активізації творчого процесу, творчість в контексті «позитивної» і «негативної» психології, професійну етику митця тощо. У цьому сенсі, наголошується на «доцільності об'єднання міжнаукового зв'язку з теоретичним потенціалом самоаналізу митця, що сприятиме дотриманню паритету при вивченні феномена художньої творчості» [83, с. 15].

Музичне мистецтво має в своїй основі чіткий композиційний рівень та його формотворчий вимір. Але музичний твір апелює, перш за все, до почуття слухача, і народжується композитором саме з почуття. Тож, музикознавчий аналіз творчого продукту неможливий без виявлення естетичної (чуттєвої) складової. Вище ми вже вказували, що О. Оніщенко інтерпретує естетику як науку про становлення і розвиток чуттєвої культури людини і вважає естетичне в художній творчості природним підґрунтям формування і розвитку мистецтва, підтверджуючи тим самим функціонування інтровертного мислення на чуттєвих засадах. Отже, *третьім компонентом* мистецької інтроверсії, характерним передусім для музичного мистецтва, але не лише для нього, є її *чуттєвий характер*. Чуттєвий характер художньої творчості не заперечує її символічний та образний шар: саме через почуття образи й символи митець створює нову художню реальність.

Ідентифікуємо специфічні риси мистецької інтроверсії у широкому колі проблем української культури, зокрема, історії, літератури, вірувань, філософії. Філософське ставлення до життя супроводжує, також, і всю цивілізовану історію України. Це явище переважно стосується української культури, яка виводила на рівень осмислення важливі риси національного характеру та світосприйняття українців через твори мистецтва. Питання національного самоусвідомлення на всіх історичних етапах набувало особливого значення, що свідчить про власний вибір народу своєї подальшої історичної долі, національного мислення в контексті розвитку конкретних видів мистецтва: архітектури, скульптури, живопису, музики, театру тощо. Саме тому, в переліку видів мистецтв, що сприяли формуванню національної самосвідомості і висло-

влювали її сутність, на першому місці були обрядові пісні, канти й міські романси, тобто жанри, які є невід'ємною частиною життя, побуту людей і основою для розвитку академічної музики, про що будемо говорити у подальшому.

Давньослов'янські філософські концепції, теорії, розроблені професорами Києво-Могилянської академії, високий рівень народної творчості знайшли своє відображення у філософській системі видатного українського мислителя, філософа-просвітителя Григорія Сковороди, який підносив у людині духовне начало. Важливе місце в структурі філософсько-естетичної концепції Г. Сковороди посідає проблема самопізнання, необхідність чіткого усвідомлення своєї ролі у суспільстві. На думку мислителя, філософ має бути пророком, а завдання мистецтва полягає в тому, щоб передбачати майбутнє. «Ідеї Г. Сковороди знайшли своє яскраве підтвердження у мистецькій практиці відомих поетів, письменників, музикантів (Т. Шевченко, І. Франко, М. Коцюбинський, О. Кобилянська, В. Винниченко, М. Вороний, М. Хвильовий, Л. Костенко тощо)» [107, с. 167–168].

У творчості Т. Шевченка в поєднанні принципів раціоналізму (від латинського *ratio* — розум, мислення) і сенсуалізму (від латинського *sensus* — почуття, відчуття) стверджується, що загальні істини соціуму черпаються з самого мислення, а вирішальна роль у пізнанні світу належить органам чуття і живого споглядання. Вони визнаються єдиним джерелом достовірного знання і засобом досягнення істини.

Основне питання його філософії — співвідношення соціального добра і зла щодо конкретної людини та, і в цілому, України. Ідея знищення кріпосного права та побудова суспільства справедливості, добра і свободи, прихід Апостола правди і науки, прихід героя зі святим законом поєднані у поета з глибокими внутрішніми людськими почуттями. Він не мислить Всекосмічними категоріями Канта і Гегеля, але усвідомлює трагічність буття свого народу, який перебуває в ярмі поневолення.

Окрім закликів до боротьби за волю, також відомими є ідеї Т. Шевченка, пов'язані з об'єднанням всіх верств українського суспільства на основі злагоди, добра і любові, що є найвищою цінністю в його філософії. Тож, Шевченкова мистецька інтроверсія заснована на поєднанні впливів екстраверсійного розуміння зовнішніх соціальних проблем і створенні внутрішнього, інтроверсійного символічного, філософсько-поетичного образу України.

Значною постаттю в колі представників української філософії ХІХ ст. був сучасник Т. Шевченка П. Юркевич (1827–1874), який у своєму творі «Серце і його значення в духовному житті людини» (1860) розвиває кордоцентристську філософію Сковороди. У його філософському вченні саме людський розум виявляє загальне в діяльності людей, а серце є основою неповторності кожної особи. Людина, блукаючи в світі, йде *до себе*, а віднайшовши своє внутрішнє «Я», *віднаходить Бога*, — до такого висновку приходять мислитель. Власне серце, у якому людина відчуває подих Вічності і є зв'язком із Всесвітом, але і власною його інтроверсією. Ці ідеї у подальшому розвинув учень П. Юркевича, російський філософ В. Соловйов.

З часу Х ст., коли Київська Русь прийняла хрещення від Візантії, аскетичні ідеї («молитися» і «трудитися») проникали і в світське суспільство. Видатний український вчений, державний і релігійний діяч Іван Огієнко (1882–1972) досліджує у своїх працях глибинну сутність чернечого життя в Україні-Руси, «як спосіб закріплення в свідомості людної моральних норм життя за Христом» [82, с. 9].

Стан духовної ейфорії, піднесення, радості, катарсису, органічної причетності до [Універсуму](#), неподільності з Першопричиною, [Богом](#), природа краси, загальна оцінка мистецьких напрямків, стандарти судження про красу об'єкту — ось напрямки естетики у вивченні мистецтва і формуванні критичних суджень про нього. При цьому, слід пам'ятати, що [краса](#) чи [цінність](#) існують в самому об'єкті, а естетичні судження про нього можуть бути вірними або помилковими. В будь-якому випадку, естетична цінність творчого продукту належить до мистецької інтроверсії автора, як особистісного висловлення, а не її онтоло-

гічної сутності, що може розкриватися лише у загально цивілізаційному просторі.

Сферами естетичного наукового осмислення є [природа](#) й [мистецтво](#). Тож, вони об'єднуються на рівні категорії художнього образу, як відображення зовнішнього світу в нашій [свідомості](#), отриманого за допомогою [органів чуття](#). Окрім фіксації в пам'яті людини емоційного забарвлення події, існує також і можливість створення її узагальненого образу, який можна описати словами, відтворити у музичному творі та ін. Така фіксація висловлюється тепер вже як результат [еволюції](#) свідомості, інтелектуальна екстраполяція — мистецький твір.

Загальним положенням для досліджень відомих філософів, естетиків, музикознавців (Б. Асаф'єв, М. Арановський, Е. Гусерль, В. Медушевський, М. Бонфельд, Н. Дяченко, Г. Павлій, С. Петриков, О. Соколов, О. Сохор, В. Ражніков, Ю. Цагареллі, І. Цукерман, Б. Яворський та інші), є погляд на музичне мислення як на соціально- та історично обумовлене явище, що залежить від певного середовища, в якому відбувається музична діяльність. Ця точка зору віддзеркалює особистісне ставлення людини до музичного мистецтва, та за змістом є виявом самостійних пізнавальних здібностей. Підґрунтям для музичного мислення тут вважаються психофізіологічні закономірності мислення людини, пов'язані з етнічними, мовними особливостями.

Дотичні проблеми розглядає у своїй монографії О. Опанасюк, який пов'язує періоди розквіту та затухання європейської культури з символічним періодом розвитку строгого стилю в європейському музичному мистецтві. Основу поетики цього періоду складає створення і використання таких побудов, що за релігійною установкою не мають на меті формування конкретного художнього образу. Цей момент порівнюється дослідником з періодом поставангарду, що в своїх концепціях апелює до містичної невизначеності [84; 85; 86]. Однак, як ми спостерігаємо, затухання європейської культури з появою авангардної ідеології на початку ХХ ст., спрямованої на знищення християнської культури, поступово долається.

У нашому висновку з цього огляду зазначимо, що мистецька інтроверсія — це здатність творчої особистості, переживати «нове народження», коли пробуджується сокровене відчуття, а, як відомо, процес пробудження глибинного «Я» — психологічний і підкоряється психічним законам (від грець. *psychē* — душа, дух), участю духовного начала на рівні споглядання. Отже, під терміном «мистецька інтроверсія» ми розуміємо творчий імпульс, спрямований на відтворення внутрішнього світу митця у художніх творах: від репрезентації його чистого «Я» до соціально значимих подій, у яких віддзеркалено ставлення митця до них — від індивідуального переломлення до повного відторгнення.

Не секрет, що сучасний рівень науково-технічної революції докорінно змінив якості людської свідомості, яка намагається пояснити певні новітні процеси у соціумі і повсякденному житті. Ставлення до людини ідентифікується під кутом зору комунікації, бо жодна загальна справа неможлива без колективного визнання. Для музичного мистецтва такий підхід є дуже актуальним, тому, що він торкається проблем комунікації на різних рівнях. По-перше, соціального контексту (пов'язаного і з соціальними процесами в суспільстві), потім — належності до певного етносу (фольклорними витоками), далі — існування підтексту та прихованого змісту (з утаємниченими психологічними нашаруваннями в середовищі груп людей, що можуть обирати певну звукову символіку для висловлення власних ідей). Тож, якщо розум отримує інформацію з онтологічного джерела у чистому вигляді, то й декодує її в межах своїх інтроверсійних можливостей.

Відомо, що завданням філософії є встановлення основних [істин](#), які слугують фундаментом для інших позицій світогляду людини. Раціональне відтворення узагальненої [картини світу](#) і місця людини у ньому, дослідження пізнавального, ціннісного, соціально-політичного, морального й естетичного ставлення людини до світу, розглядаються основними галузями філософії і допомагають визначати *статус-кво* митця, творця ідей, що формують цивілізаційні процеси.

У філософській думці (А. Бергсон, Е. Гуссерль, С. К'еркегор, Б. Кроче, М. Лоський, Ж. Марітен, М. Мерло-Понті, С. Франк та ін.) проявлення художньої концепції твору типологізується зі світоглядної точки зору, через систематизацію предметних явищ дійсності та в конкретному визначенні місця цих явищ у єдиній науковій картині світу. Можна сказати, що специфіка контакту творчої особистості з зовнішнім світом на рівні перцепції (чуттєвого сприйняття) та на соціальному рівні, по-різному впливає на прояв інтелектуальних здібностей і на їх формування. Закцентуємо, що композиторська діяльність якраз і пов'язана з чуттєвим сприйняттям, і це декодується на рівні звукових форм, стає основою творчого почерку митця.

Вчені (Ж. Адамар, Г. Гельмгольц, В. Оствальд) трактують перцепцію як єдність суб'єктивного й об'єктивного, що висловлює внутрішню суперечність, але є рушійною силою розвитку в процесі подолання суперечностей під впливом суб'єкта на об'єкт. Такі вчені схиляються до визначення творчості з точки зору процесу інтроверсії та заміни старого новим з певною мірою критичного ставлення до дійсності, однак, спрямованого на використання минулого досвіду для створення удосконаленого нового, з акцентом на особистісних поглядах людини або мистецьких творчих концепціях.

Філософський кут зору на духовне життя людини специфічно стикається з *проблемою інтроверсії*. Так, в основі життєдіяльності людини — її здатність до самоідентифікації. Німецький філософ Г. Гегель називає цей процес перетворенням духовної субстанції в об'єкт свого «Я». В його розумінні, досвідом стає сприйняте на підсвідомому рівні абстрактне чуттєве буття, що повертається з небуття, постає у своїй реальності і стає власністю свідомості. Істина, за словами Гегеля, це реальна система, суб'єкт, що висловлює сутність духу через ідею. Духовність — це сутність особистості, однак вона, в той же час, «іншість і буття для себе, те, що, поза собою, лишається в собі» [21, с. 41]. Іншими словами, цей суб'єкт є відображеним у собі об'єктом, це — реальність, яку дух збудував сам у собі, однак, через це він не втратив свого Вселенського існування. Тож, окремий індивід — це неповний дух. Він ще мусить пройти й етапи

формування універсального духу, досягнути рівня інформації, коли «можна добачити немов контурно зображену історію світової цивілізації». Як власність універсального духу, минуле становить субстанцію індивіда, його неорганічну природу. В свою чергу, універсальний дух через субстанцію індивіда «...дає собі своє самоусвідомлення, породжує своє становлення і своє відображення в собі» [21, с. 90].

Проблема розкриття механізму творчості — одна з найважливіших проблем гносеології, логіки, психології та евристики. Вже кілька століть не вщухають жваві дискусії щодо того, чи є творчість інтуїтивним процесом, чи вона підпорядкована логічним закономірностям. Багато вчених підкреслювали штучність і безпідставність уявлень про творчий процес як про строго логічний, де головну, а в розумінні декого, і єдину роль відіграє аналітичне мислення. Так, зазначені вище Ж. Адамар, Г. Гельмгольц, В. Оствальд наголошували на тому, що творчий процес не є прямолінійним безперервним ланцюгом логічних операцій, він має відступи, зигзаги, звороти, повторення тощо, і після багатьох, часто марних зусиль, дає раптове осяяння [6]. Найпростішою, елементарною формою чуттєвого пізнання є відчуття. Відчуття виникає в мозку людини в результаті дії на органи чуття яких-небудь об'єктів. Матеріальна дія тієї або іншої речі, породжуючи матеріальну реакцію організму, одночасно перетворюється в нову, не властиву самому предмету якість — його суб'єктивний образ. Таким чином, відчуття є суб'єктивною, ідеальною інтроверсією предмету, оскільки відтворює дію предмету через призму людської свідомості. Тож, саме через відчуття людина отримує всю первинну інформацію про об'єктивний світ.

Серед усього конгломерату напрямків, що пов'язані з композиторською творчістю, саме аудіальні асоціативні зв'язки, що включають у себе й інтелектуальні підходи, є найбільш вивченими. Так, київський композитор і музикознавець А. І. Муха вважає, що усвідомлені й підсвідомі слухові враження автора твору є компонентами «творчих передбачень» та, водночас, системами, що породжують композиційні моделі. А. Муха до таких відносить: а) структурні (автономні) елементи різного рівня дроблення і співзалежності

(певні звуки, інтонації, мотиви тощо); б) прийоми упорядкування, функціонально-сислово організацію структурних елементів (музичну логіку викладу, зв'язків, розвитку матеріалу); в) критерії оцінки функцій та якостей структурних елементів, їх об'єднання на рівні найменших деталей та цілого (з точки зору естетики, психології сприйняття тощо) [80, с. 176].

Але найменш вивченими є асоціативні зв'язки, існування яких в певних наукових працях лише фіксується як щось надсвідоме і пов'язується з біографічними даними особистості, індивідуальними нахилами, або з тим, що стосується спадковості. Факти існування не поодиноких випадків, коли певні автори отримують творчі ідеї від конкретних особистостей уві сні — залишається не дослідженим науковцями. Більше того, звертає на себе увагу, що митці досить часто скаржаться на неможливість точного відтворення отриманої інформації, а інколи й констатують, що уві сні така інформація носила більш привабливий характер і викликала стан ейфорії. Але найзагадковішими є випадки, коли творчі особистості отримують інформацію у вигляді тактильних або сенсорних відчуттів, й характерною ознакою є факт, що така «інформація» вже носить інтелектуалізований напрям, адаптований до певного творчого задуму, маючи на увазі жанрові ознаки твору, склад виконавців і т. ін. Сутність мистецької інтроверсії полягає тут у декодуванні отриманої інформації на рівні суб'єктивного розуміння взаємозалежності вібраційних звукових, кольорових або інших подразників, своєрідне «випромінювання» яких є незаперечним фактом.

Крім того, розділ психології про сприйняття інформації наводить дані, що динаміка усвідомлення на основі узагальнених, соціально зафіксованих ознак відбувається миттєво, в той час як формування навичок вимагає багаторічного навчання. Таким чином, з'ясовується, що індивідуум має бути підготовленим до сприйняття інформації. Сучасні дослідження раннього онтогенезу сприйняття підтверджують існування постійних поєднань різноманітних стимулів, що формують інтенціональний, спрямований характер цього процесу. «Динаміка процесу розпізнавання... адекватно описана так іменованим “законом перцепції” Ланге: спочатку виявляється загальне і дифузне (розсіяне) уявлення про

предмет, що замінюється більш визначеним і детальним сприйняттям» [117, с. 52–54].

Проблема готовності до сприйняття є дуже важливою для митців. За деякими постулатами суспільство розділено на осіб, що є здатними сприймати узагальнену інформацію, а є обдаровані індивідууми до сприйняття наукової інформації, мистецтва та інших форм діяльності. Однак, нові дані гештальт-психології (від нім. *Jestalt* — образ) підтверджують існування внутрішнього, системно-цілісного світогляду та можливості його досягнення через миттєве прозріння.

З точки зору автора дисертаційного дослідження, важливою видається проблема творчості у трактуванні філософа М. Бердяєва. У роботі «Сенс творчості (досвід виправдання людини)», він стверджував погляд на виключне, царствене відчуття людини, її релігійне усвідомлення. Його відчуття виключного усвідомлення людини як «Божої потреби в людині — антропогонії як продовженої теогонії» перегукуються з німецькими філософами Парацельсом, Я. Беме, Ангелусом Сілезіусом. Однак, М. Бердяєв свій напрямок називає «виправданням людини — антроподицеєю», в якому стверджує, що весь шлях життя повинен перейти з зовнішнього споглядання у внутрішнє. «Все повинно бути досягнуто як містерія духу, як етапи його у вічності звершеного шляху. Все зовнішнє предметне, матеріальне є лише символізація звершеного в глибинах духу, в Людині» [9, с. 56].

Філософ С. Кримський у своїй праці «Заклики духовності XXI століття» підводить підсумок того факту, що в досягненнях сучасної науки кібернетики та інших розкриваються космічні передумови єдності буття і свідомості, висувається нова концепція людської присутності у ціннісно-смисловому універсумі. Тут він обґрунтовує систему принципів духовності в нових контекстах, виділяє принципи, що регламентують буття духу як основи особистості: а) монадності особистості, що стверджує унікальність її світу; б) «третьої правди», що висловлює життя без альтернативи «щастя — нещастя», «успіх — поразка» тощо; в) екзистенційного крещендо, коли смерть — не кінець життя, а

його вінець; г) несилової боротьби добра зі злом; д) морального розуму, що відкидає найефективніші шляхи до успіху, якщо вони уражені морально ущербними наслідками та інші [55].

Вчений О. Лосєв у статті «Музика як предмет логіки» наголошує, що розглядаючи музику в потрібному «фізико-фізіолого-психологічному» ключі можна лише «нівелювати мистецтво, замінивши його мертвим спотвореним трупом без душі і сутності. Легко впасти в пряму протилежність і почати поетично й художньо зображати в словах сутність окремих творів... Але художнє відтворення музики не є феноменологічне розуміння цього поняття. Будемо пам'ятати, що феноменологія, хоч вона в даному випадку й говорить про художні образи, сама не складається з художніх образів й не оперує ними». У підсумку, О. Лосєв пропонує формулювати ставлення до музики як до живого процесу, який «метафізично і натуралістично гіпостазує у вигляді речей, замінюючи собою живий лик предмета» [65, с. 365].

Різні питання і проблеми, пов'язані в першу чергу з психологією музичного сприйняття та музичного слуху, були досконально розроблені в працях відомих науковців. Вони розглядають концепцію сприймаючої людини. У когнітивній філософії Дж. Келлі (1905–1967) стверджується, що людина по своїй суті — вчений, дослідник, який намагається зрозуміти, інтерпретувати, передбачати й контролювати світ особистісних переживань для ефективної взаємодії з ним. Згідно з його ідеєю конструктивного альтернативізму, люди зачинені в своєму внутрішньому світі і встановлюють зв'язок з навколишнім за допомогою власних конструктів, які можуть видозмінюватися або замінятися. За цією теорією, людська поведінка ніколи не може бути визначеною достеменно і лише деякі наші думки й особливості поведінки визначені попередніми подіями. «Всі люди — дослідники, що формують гіпотези. Вони зацікавлені в передбаченні майбутнього, побудові планів, заснованих на очікуваних результатах» (цит за [81, с. 400]).

Разом з тим, існує і альтернатива, що її сформовано в Святому Письмі: «Почуєте слухом, — і не зрозумієте...» (Єв. Св. Луки 13.14). У ній закладено

принцип налаштованості на несприйняття інформації та її ігнорування. Така мотивація є основоположною в процесі відбору та заперечення, однак, феномен прозріння, раптового усвідомлення цілісності, як істини в останній інстанції не можна не враховувати. Він є таємницею за сімома печатками, яка, тим не менше, свідчить про взаємопов'язаність усіх процесів.

Новому змісту мають відповідати й нові форми музичного висловлювання. Отже, починаючи з епохи Відродження історично обумовлений процес перманентного заперечення духовних надбань попередніх епох, пов'язаний зі спробами на науковому рівні довести ідею існування людського суспільства як самодостатньої структури, що функціонує за законами природи — без Бога. У цьому контексті, звертає на себе увагу, що нова музична епоха, зазвичай, повертається до елементів стилю попередніх епох, що вже використовувалися у даному напрямку. Так, наприклад, давньогрецьку монодію, яка стала основою християнської музичної традиції, було замінено поліфонією епохи бароко, а потім і стилем рококо, що закріпився, перш за все, в архітектурі та декоративному оформленні інтер'єрів розкішних палаців. Класичний принцип гомофонно-гармонічної фактури, що бере свій початок в давньогрецькій традиції співу у супроводі інструменту, змінено на змішаний стиль необароко в романтизмі, а у ХХ ст. — на структуралізм авангардного мистецтва.

Тож, немає нічого дивного в тому, що ось ці дві тенденції у філософському колі полеміки — заперечення Єдиного Бога в пантеїзмі, давньогрецькій міфології та утвердження Його в християнстві — є основною віссю різновекторності європейської ментальності.

Новітні наукові висновки вимагають багатомірних трактувань усіх процесів людського буття. Особливо це стосується проблем творчості митця у ракурсі теми нашого дослідження.

Наприклад, цікавою є закономірність, за якою розщеплення атома й використання принципів ядерного синтезу історично збігається з колапсом, що його переживала людська цивілізація та її культура у ХХ ст. Незаперечність цього факту підтверджують наукові висновки про атомарну цілісність Всесвіту,

адже той факт, що енергетична зарядженість атома вже є сталим «інформаційним простором», який існує у Всесвіті, свідчить про первозданність цього принципу й заперечує еволюційний характер розвитку людства.

Сьогодні ми можемо з упевненістю стверджувати, що сучасна суспільна організація є своєрідною алегорією процесів ядерного синтезу (наприклад, утворення мегаполісів, що призводить до вибухонебезпечних процесів у соціумі). У мистецтві, зокрема в музиці, це проявилось в принципах додекафонної композиторської техніки, в розкріпаченні дисонансу та у використанні кластерних прийомів, так іменованому *енергетичному нагромадженні*.

Відомо, що особливо благотворним є музично-композиційний ряд Віденського класицизму як такий, що заснований на закономірностях обертонового звукоряду. У той же час композиції важкого року негативно впливають на організм і психіку людини. Пов'язано це, як вважають, із перебільшеним рівнем децибелів (сили звуку). Крім того, цілісна складова синусоїди рухливих басових нот у цій композиційній системі (електро-бас) викликає у слухача нагромадженням обертональних комплексів своєрідний галюциногенний шок: напластовані звукові комплекси ніби стирають інформацію про себе.

Цікаво, що за подібною схемою енергетичного вампіризму розвиваються й так іменовані космічні діри. У таких колапсуючих зонах відбувається напластування космічних тіл, що викликає ефект стирання інформації про них.

Отже, якщо повернутися до існуючої цілісної атомарної моделі Всесвіту, то не можна не помітити, що броунівський рух атомарних частинок у рамках обмеженого поля існування є подібним й до процесу композиторської творчості, в якій із безлічі музичних образів-інтонацій виникає цілеспрямований процес. Таким же обмеженим полем, в якому спонтанно-цілеспрямовано рухаються музичні звуки, є для виконавця музичний інструмент. І звичайно ж, духовно розкріпачений слухач обов'язково стає співтворцем Бога в декодуванні інформації, якщо вона подається за принципом: «Не убий!».

З музичної точки зору цей постулат можна трактувати як триєдність, в якій цілісність атомарної моделі Всесвіту взаємодіє з митцем через вібраційні

потоки. Цей принцип поширюється й на інші сфери людської діяльності та називається «Любіть одне одного!». Триєдність Всесвіту — у взаємопов'язаності духовного й матеріального через вібраційну складову (Отця і Сина і Святого Духа). У музичному контексті вона є основою тріади: непізнаність — інформаційний простір, матеріальний об'єкт — творча особистість, творчий продукт — енергетична складова.

Ще на початку ХХ ст. російський філософ П. Флоренський, розвиваючи ідеї філософії цілісності В. Соловйова, спробував обґрунтувати її не тільки релігійно-філософськими положеннями, але й науковими твердженнями з галузі фізики, математики, філології тощо. Він прийшов до висновку, що метафізика цілісності як спосіб пізнання мудрості світу, як можливість віднайдення ідеальної особистості світу (Бога) здійснюється антиномічним (одночасно дискурсивним та інтуїтивним, безкінечним та кінечним), способом. У той же час, з точки зору Церкви, основним, первинним засобом осягнення істини є Одкровення.

Слід зазначити, що ідеї П. Флоренського і М. Лоського тісно пов'язані також з науковими розробками ядерної фізики, а особливо з теорією єдиного поля А. Ейнштейна. Ця теорія знайшла своє продовження у фізиці елементарних частин Н. Бора, яка підтверджує атомарну цілісність Всесвіту. Людина, як частина цієї цілісності, несе її в собі і є здатною формувати свої матеріальні світи на основі певної духовної зарядженості.

В концепції інтуїтивізму метафізика М. Лоського існує як теорія пізнання, згідно якої в якості предмета, джерела і матеріалу пізнання виступає сама світова дійсність, а не її чуттєво-уявні відображення у вигляді відчуттів, уявлень, ідей, копій, образів. Об'єкти зовнішнього світу вільно входять у нашу свідомість та безпосередньо присутні в ньому. За допомогою інтуїтивних актів, свідомість ніби проникає в навколишній світ. Отже, інтуїтивізм М. Лоського є вченням про відкритість свідомості. Це означає, що весь світ є органічним цілим, а індивід внутрішньо пов'язаним з іншим світом, з усіма істотами в ньому.

Сучасні дослідження науки генетики доводять існування впливу на людську свідомість певного генетичного коду, що реалізуються у вільному волевиявленні. Звісно, недослідженою залишається можливість перекодування певних генетичних сполук у свідомості людини без втрати гармонійного світосприйняття. Однак, допоки ще можна стверджувати, що вплив національних та етнічних особливостей, в контексті історичних подій, — є основоположними у формуванні таємничих ознак позасвідомого в психічних процесах людини. Означення переходу позасвідомого у реальність буття є важливим для визначення дієвості творчої особистості, процесу формування художньо неповторної образної системи. Таким чином стверджується можливість матеріалізації духовної субстанції шляхом творчої інволюції і фіксується існування абстрактного чуттєвого буття як неусвідомленої, непізнаної реальності «власного Я». Саме у такому ракурсі ми трактуємо прояви мистецької інтроверсійності творця.

Можна сміливо вказати, що творчість композиторів періоду класицизму та романтизму привнесла нові стильові й жанрові ознаки в трактуванні релігійної тематики, образної та філософсько-поетичної символіки Святого Письма. Як вже зазначалося, раціональна складова Всесвіту була ідеалом, що його сповідувала епоха класицизму, і цей факт ніяк не заперечує існування Бога. Тема страждання, характерна для естетики романтизму, походить з самої суті страждань Господа. Поява ж інфернальних образів зла в творчості композиторів-романтиків стала перед-течією руйнівного ХХ ст. та основою для естетики авангардизму.

Основними чинниками, що сприяють виникненню творчого задуму композитора і типологізуються як *мистецька інтроверсія*, є сума наступних складових, які виокремлені нами. На першому місці поставимо зовнішній вплив соціального, побутового чи фізіологічного змісту. Крім того, такими є сновидіння, психічна ейфорія, еротичні фантазії, закоханість, трагедія, ненависть, глум тощо. Значним є також духовний та інтелектуальний стан творчої особистості (генетичний код, освітній рівень, творча майстерня, школа тощо). Велике значення має рівень культурного розвитку нації або етносу, до якого належить ми-

тець, що допомагає у розумінні мистецької інтроверсії подій, які відтворюються в художніх образах (власний стиль висловлювання, вибір неповторних засобів виразності тощо). Не останнє місце займає вольовий акт самовираження, заснований на духовному, соціальному або містичному рівнях (релігія, віра, філософська концепція, соціокультурний вимір тощо).

Відзначимо, що для українського мистецтва більш органічним є інтроверсійна інтенціональність художньої творчості. Концепції українських філософів XIX ст. створили внутрішній, інтроверсійний, філософсько-поетичний символ України на основі злагоди, добра і любові. Зазначені ідеї плідно розвивають «філософію серця» Г. Сковороди, в основі якої — неповторність кожної людини й особливо митця.

Отже поняття «мистецька інтроверсія» включає творче відображення та акцентування внутрішнього світу митця у широкому полі сенсів — від представлення власне внутрішнього світу автора твору, до звернення до соціально значущих подій, з акцентом на особистісному ставленні митця до них.

Кілька важливих висновків підтверджують **вияви мистецької інтроверсії** у формуванні творчого задуму: процес відбору інформації відбувається інтровертно, на суб'єктивному рівні, але є об'єктивним фактором. Разом з тим, сприйняття інформації відбувається через принцип внутрішньої налаштованості індивідуума (психологічний, аксіологічний тощо). Цілісне сприйняття інформації є можливим через миттєве розуміння (откровення). Принцип науково обґрунтованої «Ідеї Бога» (А. Ейнштейн, Н. Бор) підтверджує першопричинність ідеального, що формується в творчому задумі особистості на матеріальному інтроверсійному рівні. Для музичного мистецтва всі ці висновки є основоположним чинником, тому що вібрація, звук, слово, образ, інтелектуальна концепція — це ряди формотворчої цілісності, висловлення закономірності «малого у Великому», і навпаки. Святе письмо з давніх-давен послуговується образами філософського, поетичного символізму, тож, широке коло понять означає можливість підключення до банку «сакрального шару інформації» за певних морально-етичних умов, якими, без сумніву, є філосо-

фські світоглядні позиції. Якщо ж, додати до цього вислів зі Святого Письма про те, що «слово лише для часу цього», то можна стверджувати, що велику місію музичного мистецтва ще не завершено. Особливо це стосується академічного симфонічного, камерного, інструментального жанрів, яким дано бути провідниками унікальної здатності людського інтелекту, трансформувати спонтанну психічну енергію в образну стихію, декодувати життєву силу творчого натхнення в дзвінкоголосу звукову молитву, назва якої — музичний твір.

Отже, під терміном «мистецька інтроверсія» ми розуміємо творчий імпульс, що йде від неусвідомленого «чуттєвого буття», інтенціонально спрямований на відтворення внутрішнього світу митця у художніх творах: від репрезентації його чистого «Я» до звернення до соціально значимих подій, у яких віддзеркалено ставлення митця до них — від індивідуального переломлення до повного відторгнення. Окреслимо *складові мистецької інтроверсії*, що включає такі компоненти: *внутрішній творчий імпульс* від підсвідомості або надсвідомості митця; *інтенціональність* (спрямування) на його внутрішній світ, та, нарешті, — *чуттєвий характер* художньої творчості, що притаманний усім видам мистецтва, але особливо — музиці.

Висновки до Розділу 1

Теоретико-методологічним підґрунтям для характеристики і типологізації виявів мистецької інтроверсії стали філософські, психологічні, культурологічні, мистецтвознавчі праці зарубіжних та українських вчених. Серед ключових досліджень відзначимо праці К. Юнга, який уперше сформулював дихотомію «екстраверсія-інтроверсія», де інтроверсійність ідентифікується як феномен психологічної схильності людини, що віддає пріоритет власній духовній сфері, ніж зовнішнім об'єктам, і є універсальною вродженою психічною структурою людини, що виявляється в образах, сновидіннях, символах, міфах, казках.

Важливим аспектом вивчення мистецької інтроверсії є інтроверсійно спрямовані художні образи. Подібні образи є виявом авторської внутрішньої

позиції. Саме це «стверджує» трансцендентальна логіка І. Канта, яка виділяє екстравертно сформовані аналітичні й інтровертно сформовані синтетичні судження, зазначаючи, що лише останні несуть нові знання. Згідно з положеннями І. Канта, інтроверсійно спрямовані художні образи лише у проекції на мистецьку творчість є проявом авторської внутрішньої позиції, а екстраверсійні — соціально ангажовані. Саме це, на наш погляд, і відкриває шлях до постановки проблеми «митець — соціум», де вирішуються питання творчого самовираження митця у будь-який час (особливо у добу тоталітаризму або консумізму).

Теоретичні засади розуміння мистецької інтроверсії закладено — під певним кутом зору, — у філософських працях Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, Е. Гартмана, В. Ділетей, О. Шпенглера та ін., які роблять акцент на міфологічних засадах художньої творчості, що черпає натхнення у підсвідомому або надсвідомому, співпадає із визначенням дефініції «інтроверсія» та в проекції на композиторську творчість є зосередженістю на своєму внутрішньому світі, зверненню до себе та споглядальністю.

Використовуючи описово-типологічний метод, для висвітлення поняття «мистецька інтроверсія» у художній культурі в його історичній динаміці, дану проблематику розглянуто в історично-культурологічному аспекті. Серед робіт, що закладають підвалини вивчення мистецької інтроверсії, є праці релігійних філософів та богословів І. Огієнка, С. Кримського, які обґрунтовують інтроверсійний вимір української культури, що базується на виокремленні пріоритетів східно-християнських духовних цінностей. Важливим для нашого дослідження є сумарна теза їх робіт — ціннісні характерні риси Сходу пов'язані з духовним заглибленням та спогляданням. Також важливими є художні твори Г. Сковороди, П. Юркевича, Т. Шевченка та ін., філософська складова яких присвячена ментальності українського народу (антеїзм, кордоцентризм), які мають яскраво виражену інтроверсійну спрямованість та відповідають основному принципу мистецької інтроверсії, особливо в композиторській творчості.

У дослідженні мистецької інтроверсії у проекції на музичне мистецтво важливими є праці філософів (О. Оніщенко, М. Попович) та мистецтвознавців (Н. Герасимова-Персидська, О. Зінкевич), які підіймають питання чуттєвості у мистецтві та змальовують психологічний портрет митця у проекції на його творчу діяльність. У філософській думці (А. Бергсон, Е. Гуссерль, С. К'єркегор, Б. Кроче, М. Лоський, Ж. Марітен, М. Мерло-Понті, С. Франк та ін.) проявлення художньої концепції твору трактується зі світоглядної точки зору, через систематизацію предметних явищ дійсності та в конкретному визначенні місця цих явищ у єдиній науковій картині світу. Стверджується, що специфіка контакту творчої особистості з зовнішнім світом на рівні перцепції (чуттєвого сприйняття) та на соціальному рівні по-різному впливає на вияви інтелектуальних здібностей і на їх формування, а композиторська діяльність якраз і пов'язана з чуттєвим сприйняттям, що декодується на рівні звукових форм і стає основою творчого почерку митця.

Інтроверсійно-психологічний аспект композиторської творчості розглядається вченими Ж. Адамар, Г. Гельмгольц, В. Оствальд під кутом зору перцепції як єдності суб'єктивного й об'єктивного. Творчий процес є рушійною силою заміни старого новим, винаходу оригінальних рішень з використанням минулого досвіду багатства внутрішніх переживань, їхньою глибиною.

Відзначено, що принцип мистецької інтроверсії покладений в основу творчих процесів, зокрема виконавства та сприйняття творів. Німецький філософ Г. Гегель називає цей процес перетворенням духовної субстанції «в об'єкт свого Я». В його розумінні, досвідом стає не сприйняте в свій час свідомістю абстрактне «чуттєве буття», що повертається з небуття, постає у своїй реальності і стає власністю свідомості, тобто — творчим началом.

Інтроверсійність мислення, або здатність до творення своїх матеріальних світів на основі певної духовної «зарядженості» людини зазначено в ідеях Н. Бора, А. Ейнштейна, П. Флоренського. Визначено, що згідно з ідеєю конструктивного альтернативізму Дж. Келлі, люди зачинені в своєму внутрішньому світі і встановлюють зв'язок з навколишнім за допомогою власних кон-

структів, які можуть видозмінюватися або замінятися, що відповідає інтроверсійній спрямованості творчого процесу взагалі і композиторського, зокрема.

Доведено, що підхід до проблеми композиторської творчості як до особистісно-ціннісного, рефлексивного акту, ставлення до музичного образу як до певної картини світу, втілення якої вимагає актуалізації інтелектуального, емоційного, духовного потенціалу особистості, стає основою для сприйняття музичного символізму та інтерпретації художнього сенсу. Дану проблематику в своїх працях розробляли мистецтвознавці К. Івахова, Л. А. Мазель, Н. Маньковська, М. Михайлов, С. Салдан, однак, на кожному етапі розвитку музичного мистецтва з'являються нові підходи у вирішенні комплексу проблем композиторської творчості, пов'язаних із виявами мистецької інтроверсії.

Відмічено, що для структури мистецької інтроверсії характерний взаємозв'язок між внутрішнім світом або досвідом композитора та адаптацією композитором зовнішніх ознак, що на підсвідомому рівні перетворюються у вміння втілити його у поетично-символічній формі. Усі психічні процеси, задіяні у творчості, типологізуються як спектр операційних можливостей музичного інтелекту. До них відносимо пам'ять, увагу, емоційні переживання, апперцепцію, синестезію. Функція кожного з них пов'язана із заглибленістю, інтроверсійною зосередженістю або спрямованістю митця на окремих елементах (темах, образах, почуттях) для побудови цілісного закінченого твору.

Визначено, що сприйняття слухачем музичного твору сучасного композитора може включати процеси зворотної інтроверсії стосовно задуму. Це пов'язано з тим, що сучасний слухач, так само, як і композитор, звертається до свого власного креативного досвіду і не може порівнювати сучасний твір із творами класичної спадщини, в яких проглядається чіткий вимір наслідування традиції. Тут ми торкаємося питання мистецької екстраверсії соціо-культурних стандартів, що нами в даній роботі не розглядається.

Виявлено, що *внутрішній творчий імпульс* є першою складовою мистецької інтроверсії і має містичне підґрунтя. Тож, композиторська творчість

пов'язана із заглибленістю у власний світ. У свою чергу, екстраверсійна складова композиторської творчості досить умовна. Вона короткочасно з'являється на етапах підготовки творчого процесу, зовнішнього технічного або розумового акту у виконавстві, сприйнятті. Інтроверсійна ж робота митця (слухача), це зосередженість на проникненні до структури сутності, прозріння, пошуку істини через філософсько-поетичний символізм. Відповідно, інтенціональність композиторської творчості має два вектори — екстраверсійний та інтроверсійний. Охарактеризовано сукупні властивості поняття інтенціональності, що спрямована на внутрішній світ людини і є другою складовою мистецької інтроверсії. Багатовекторність цієї другої складової розкрито за допомогою методологічного апарату широкої сфери гуманітарного знання (теорії особистості, діалогу, метод герменевтики тощо).

Типологізовано третю складову мистецької інтроверсії та її чуттєвий характер, що висловлюється через засоби музичної виразності. Чуттєвість є важливою для музичного мистецтва, оскільки музика, як найбільш емоційний вид мистецтва, найсильніше впливає на людські почуття. За допомогою чуттєвих музичних образів композитор створює символічну художню реальність, яка не лише відтворює його внутрішній світ, а через сакральні та філософсько-поетичні символи передає всезагальну єдність буття.

Зазначено, що мистецька інтроверсія не зосереджена виключно на зануренні у внутрішній світ митця, а й відгукується на зовнішні події суспільного життя. Хоча при цьому автор оцінює події у широкому спектрі — від індивідуального переломлення до повного відторгнення.

Нами визначено, що мистецька інтроверсія є пов'язаною з поняттями творчість, духовність, містика, поетика, художній образ, символ.

Усі зазначені напрями дозволили сформуванню методологічне підґрунтя для виявлення, характеристики і типологізації мистецької інтроверсії у композиторській творчості. Наукові результати за I розділом дослідження опубліковані у працях [Див. Додаток А: 1; 4; 5].

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ХХ СТ. У ВИМІРАХ МИСТЕЦЬКОЇ ІНТРОВЕРСІЇ

Як вказують колишні радянські та сучасні підручники з історії української музики (див., наприклад [41; 42; 53]), друга половина 50-х та початок 60-х рр. минулого століття в Україні були часом поступового національно-культурного пробудження. Могутній імпульс цьому процесові надав ХХ з'їзд КПРС та офіційне засудження культу особи Йосипа Сталіна. Загальносоюзний рух до оновлення мав в Україні свою специфіку, зумовлену, зокрема, національною проблематикою. Промову Микити Хрущова під час декади українського мистецтва в Москві на захист української мови було сприйнято як початок нової державної політики та процесу «хрущовської відлиги» у суспільстві й мистецтві.

Наступні роки в Україні характеризувалися глибокими суперечностями. «З одного боку, відбувалися процеси реабілітації, повернення в культуру спадщини репресованих митців, зростання по-бунтівничому настроєних і новаторському естетично зорієнтованих культурних, літературно-мистецьких сил (“шістдесятництво”), спостерігалось пробудження серед частини молоді активного інтересу до історико-культурних та політичних питань (Клуб творчої молоді в Києві, дискусії в студентських аудиторіях, спроби мітингів, розквіт самвидаву). В цей час виникла нова генерація української радянської інтелігенції, яка шукала шляхи до джерел, вимагала повного знання вітчизняної історії, культури» [53, с. 35]. З іншого боку, політичне керівництво, налякане зростанням політичної активності, посилювало боротьбу з інакодумством, «націоналізмом», під яким фактично розумілося прагнення до національної справедливості та реальної рівності, або й просто всякий інтерес до національних проблем, власної історії, мови. На початку 60-х рр. Хрущов таврує авангардові течії в мистецтві завданням «*правильно*» відбивати дійсність, а зі сходів Білоруського державного університету лунає його нове гасло: «Чем

скорее все мы заговорим по-русски, тем быстрее наступит коммунизм» [41, с. 315]. «Відлига» культурного відродження закінчилася остаточно в 1972 р., коли було знято з поста секретаря ЦК КПУ П. Шелеста, який підтримував відродження української культури.

На зламі 60–70-х рр. в умовах застою, який починає визначати характер суспільного життя, утверджувалось зневажливе, нігілістичне ставлення до мови, історії, літератури, мистецтва, що виявилось, зокрема, у звуженні сфери функціонування рідної мови, у забороні деяких художніх творів, пов'язаних зі сторінками боротьби за національну гідність, переслідуванні діячів культури. Роки «застою» характеризувалися наростанням негативних тенденцій та явищ у суспільно-культурному розвитку республіки, офіційно впроваджуваний курс на «злиття націй» фактично перетворився на русифікацію освіти, преси, книговидавничої справи, театру. Як результат занедбання національної культури, неуввага до її потреб розвивалася «масова культура» комерційного забарвлення або офіційна псевдокультура. Більшість політиків зазначають, що Чорнобильська катастрофа була не просто трагічною виробничою аварією, а й символом духовної катастрофи України (тоді — УРСР).

Щоб збагнути всю складність музичних процесів цього періоду, слід згадати слова видатного українського мислителя Д. Чижевського про загальні риси національної характерності філософських напрямів: «У кожній національності звичайно репрезентовані якісь дві полярно протилежні течії... Вони не кожна окремо, а разом характеризують дану націю, епоху, філософський напрям тощо» [135, с. 108].

У роки Незалежності відбувається піднесення творчого потенціалу культурно-мистецького життя України. Процеси державотворення, які нині відбуваються в Україні, спричинили безприкладну за своєю глибиною інтенсифікацію духовного життя суспільства. Вона віддзеркалює загальні суспільно-політичні процеси в країні. На часі потужний поштовх до розвію отримують саме ті види мистецтва, що кореняться в предковічних народних традиціях і уособлюють найяскравіші вияви української духовності.

Методологічно корисним для розгляду основних питань мистецької інтроверсії видається сучасний підхід до історії української музичної культури від її витоків до сьогодення у ракурсі процесу входження до простору європейської культури. Автори монографії Л. Корній і Б. Сjuta на основі комплексного підходу окреслили складові української музичної культури в історичному і загальнокультурному контекстах та переконливо довели її значний соціальний і художній потенціал [53].

Спираючись на погляд науковців, у першому підрозділі нашого другого розділу дисертації розглянемо вияви мистецької інтроверсії у творчості українських митців 60–80 рр. ХХ ст., у добу панування соціалістичного реалізму. У *другому підрозділі* «Мистецька інтроверсія в творчості українських композиторів доби Незалежності» охарактеризовано творчість митців як вияв їх *мистецької інтроверсії* у постмодерністичну добу.

2.1. Мистецька інтроверсія в творчості українських композиторів 60–80 рр. ХХ ст.

Типологія виявів *мистецької інтроверсії* в творчості українських композиторів 60–80 рр. ХХ ст. пов'язана з особливістю суспільно-політичної ситуації того часу. Установка на особистісні параметри, що панувала в матеріалістичній офіційній ідеології того часу, досить часто наштовхувалась на проблеми психологічного рівня. Так, наприклад, у цитованій нами книзі А. І. Мухи «Процес композиторської творчості», у висловленій думці про постійний конфлікт між зовнішніми впливами і внутрішнім розумінням формується побажання «визначити своє ставлення до цих фактів, якщо впевнений у правильності своєї позиції» [80, с. 34]. В той же час, висловлюється сентенція про те, що композитор, як і кожна людина, може помилятися, а отже, повинен вміти подивитися на себе відсторонено — ззовні.

Підхід до проблеми композиторської творчості як до особистісно-ціннісного, *рефлексивного акту*, ставлення до музичного образу як до певної картини світу, втілення якої вимагає актуалізації інтелектуального, емоційного,

духовного потенціалу особистості, стає основою для сприйняття музичного символізму та інтерпретації художнього сенсу. Дану проблематику в своїх працях розробляли мистецтвознавці К. Івахова, Л. Мазель, Н. Маньковська, М. Михайлов, С. Салдан, однак, на кожному етапі розвитку музичного мистецтва з'являються нові підходи у вирішенні комплексу проблем композиторської творчості.

У розкритті значення творчого методу, поняття мистецька інтроверсія висловлює такий напрям адаптації композитором зовнішніх ознак, який призводить до образного перевтілення на підсвідомому рівні. При цьому, в мистецькому творі воно набирає іншого значення, яке залежить від суб'єктивного сприйняття й індивідуального відтворення їх кожною творчою особистістю. Слід також пам'ятати, що сприйняття слухачем музичного твору сучасного композитора може включати й процеси *зворотної інтроверсії* стосовно задуму, в якій інтенційним джерелом (першо-поштовхом) стає кожен звук. Це пов'язано з тим, що у порівнянні з творами класичної спадщини, в яких проглядається чіткий вимір наслідування традиції, світогляд творчої особистості сьогодні змінився в сторону пошуків креативності мислення. Тож, актуальним завданням мистецтвознавчої науки є розшифрування певних засад ментальності сучасного автора.

В мистецтвознавчих працях (О. Зінькевич, Б. Кривопуст, Н. Савицька, Ю. Чекан, В. Шульгіна) зазначена тема розглядається з різних точок зору: в аналізі внутрішніх поштовхів власного «Я» митця та у вирішенні композиційних структурних проблем розвитку музичного жанру, що наближає нас до розуміння особливих умов вияву інтроверсійності мислення митця.

Створення кожного виду «творчого продукту» (художнього твору) відбувається певним способом використання виражальних засобів. В свою чергу, «... психологічний вплив виражальних засобів, їх адекватність образним та технічним параметрам твору, композиторська техніка, її відповідність завданню жанру та стилю (вибір музичної форми, манери висловлювання; активність роз-

витку музичного образу, ритмічної пульсації тощо) мають бути творчо осмисленими...» [74, с. 49–58.].

За останні десятиріччя вкоренилися нові дослідницькі напрями, пов'язані з впровадженням у музикознавстві категорії *музичне мислення* (Н. Горюхіна, І. Котляревський, В. Москаленко, Г. Павлій, І. Пясковський). Автори концентрують свою увагу на формуванні музичного мислення через фізико-психологічні, етно-культурологічні, етичні чинники, пропонують розглядати його під кутом зору синтезу історичного і культурологічного методів.

Особливою є спроба розвивати генетико-психологічний підхід до сучасної музичної культури (методологію такого генезису культурних явищ розробили О. Зінькевич, В. Медушевський). Так, наприклад, О. Зінькевич стверджує, що інтенсивність розвитку сучасного симфонізму в Україні, є реалізацією довгострокової програми, закладеної у свій час у симфонізмі Б. Лятошинського. За її визначенням, окрім конфліктно-драматичної концепційності в українській музиці другої половини ХХ ст. продовжується процес «творчості форми» (за висловом Б. Асаф'єва). Адже, в симфоніях Лятошинського постійно відбувається полеміка «з самим собою, ...з каноном, ...з кожним своїм попереднім симфонічним *opuso*'ом» — стверджує О. Зінькевич [31, с. 278]. Більше того, О. Зінькевич стверджує, що характерні ознаки індивідуального стилю в творчості Ревуцького та Лятошинського набувають значення типізованого начала, мають універсальний вплив на подальшу творчу перспективу прийдешніх поколінь творчої молоді [31, с. 278].

У цілому ж, можна стверджувати, що й сприйняття музичного твору, також є творчим актом, подібним до високої місії, яку виконує композитор у процесі написання твору. Іскра творчого імпульсу, що виникає з небуття в свідомості композитора є прообразом першого звуку музичної композиції, яка крок за кроком у процесі розвитку відкривається слухачеві в авторській мистецькій інтроверсії красою звукових форм.

Предметом адекватного сприйняття, як стверджує В. Медушевський, може бути лише сам музичний твір. Однак у музичному творі зміст втілено в дуже

узагальненій формі, що може функціонувати в межах багатьох виконавчих трактувань, кожне з яких має значну міру самостійності. Усе це створює труднощі адекватного сприйняття музики, навіть якщо предметом оцінки виявляється лише сам твір, безвідносно до композиторського задуму, втіленого у назві або програмі. Об'єктивний емоційний зміст твору, його суб'єктивне переживання слухачем та емоційний стан під впливом слухання музики, взаємопов'язані. В. Медушевський вірно підмічає, що саме музика з-поміж інших мистецтв може моделювати закладену в творі емоційну ситуацію: «Проте й серед інших мистецтв музику виділяє особлива сила безпосереднього емоційного впливу, її здатність не просто описати ситуацію почуття, а ніби “зсередини” відтворити його» [73].

Тож, у широкому спектрі жанрів творчості композиторів необхідно віднаходити першопричини задуму автора як інтерпретатора певного комплексу ідей, що функціонують або виявляють себе в культурному середовищі та соціумі. Серед таких жанрів — музично-театральні, симфонічні, хорові, вокальні, вагома спадщина творів популярної та камерно-інструментальної музики.

У світлі останніх подій в Україні, коли час значно випереджає соціологічний, культурознавчий та будь-який інший науковий аналіз, розглядати вплив ідеологічних та духовних засад на формування масової свідомості не лише дуже складно, але й відповідально. Годі й говорити про складність аналізування внутрішніх процесів творчої особистості. Але саме життя є підґрунтям для формування в глибинах людської свідомості погляду на світ через принципи *мистецької інтроверсії*, що в змістовному сенсі ідентифікується як індивідуально-оригінальне потрактування подій, які лише так можуть залишитися зафіксованим «зліпком» їх у віках.

Як показує сучасність, попередні роки розвитку української культури не минули безслідно. Українське суспільство пройшло нелегкий шлях самоусвідомлення й отримало прекрасні результати адекватної оцінки історичних подій посередництвом мистецтва. Накопичення критичної маси розвитку громадянського суспільства постійно призводило до творчих вибухів у вигляді найори-

гінальніших здобутків у всіх галузях мистецтва, музичному в тому числі. Не можна заперечувати й величезної ролі пісенного жанру у всіх його різновидах (фольклор, обробки, авторські зразки) для віддзеркалення духовного потенціалу суспільства аж до наших часів. Тим не менше, академічні жанри у вигляді живого концертного виконавства продовжують своє існування і до тепер знаходять нових прихильників серед молоді, не дивлячись на впровадження в суспільстві візуальних масових шоу з використанням електронних мистецьких технологій.

Зрештою, всі сучасні композиторські досягнення, викликані до життя творчістю наших попередників, представників різних поколінь і напрямків мистецької діяльності, органічно вписуються в загальний контекст розвитку української культури і говорять про взаємозалежність раціонального і чуттєвого у формуванні задуму композитора на основі мистецької інтроверсії.

В Україні процеси модернізації, залучення західноєвропейських традицій урбанізації відбувалося дуже болюче. Це пов'язано з віковим статусом сільськогосподарського придатку, в якому розвивалася українська національна ментальність. З цього приводу, мистецтвознавець І. Юдкін у своїй статті «Проблема спадкоємності в стилістичній ситуації України ХХ ст.» наводить слова І. Франка, що не сприймав модерністично орієнтованих течій у мистецтві: «Який я декадент? Я син народа, що в гору йде, хоч був запертий в льох» (цит. за [147]). Характеризуючи особливості українського авангарду ХХ ст., І. Юдкін в цій же статті стверджує: «Соціокультурна експансія та диверсифікація знаменували собою зміну балансу між консерваційними та модернізаційними процесами в сфері культуротворення на користь останніх, а це потягло за собою зростання уваги до шукання способів виявлення та збереження національної ідентичності в умовах активних змін» (цит. за [121, с. 283–284]).

Зазвичай, розвиток суспільства супроводжується змінами не лише в стосунках між людьми, їх мисленні, але й у всіх сферах культури та мистецтва. Безперервно і закономірно розвивається й музика, що проявляється в по-

стійному збагаченні, новій організації та використанні її компонентів: мелодики, ритміки, гармонії, поліфонії, структури, форми, інструментовки тощо.

Формальними лозунгами авангардизму в мистецтві того часу були — «проти фальшивого романтичного пафосу, солодкої сентиментальності та ідеалізації міщанства! За войовничу правдивість мистецтва, реалістичне, експресивне висловлення реальних почуттів людини нової епохи! Висловимо новими, незвичними, нехай навіть грубими засобами динаміку прискореного життя з його внутрішніми протиріччями!» [32, с. 95]. Таким чином, ідеологія науково-технічного прогресу, що ламав природний уклад життя людей, проявилася і в мистецтві, а в подальшому й утвердженні нових напрямків соціального думання, на основі так іменованого «віртуального простору».

За словами Арнольда Шенберга, який сформував атональні принципи в музиці (основи авангарду), — метод складання музики дванадцятьма тонами з'явився як необхідність. З цього приводу Шенберг пише: «Після багатьох безрезультатних спроб, що продовжувалися біля дванадцяти років, я поклав перший камінь до фундаменту нового методу музичної композиції, направлено-го на заміну структурної диференціації, що існувала в тональній гармонії» (цит. за [69, с. 587]).

Нагадаємо, що тональна організація музичних структур впливала з обертонового звукоряду, який в усі часи вважався законом всесвітньої гармонії. Тож, атональний принцип музичної композиції привніс у мистецтво естетику техніцизму, за якою повністю заперечуються принципи гармонії попередніх віків. Консонанс, як основу гармонії було затавровано, а образну сферу музичного мистецтва прив'язано до дисонансу, що відповідав зображальності машинних процесів, відчуттям дискомфортних внутрішніх психологічних станів параноїдального типу або ідеям фізичної неповноцінності людської особистості.

Поруч з принципами атоналізму знаходиться й електронна музика, що розвиває, так звану, ідею звукової концепційності та продовжує ідеологію знищення логічного мислення, пов'язаного з асоціативним принципом мислення

людської особистості. «Електронна музика розпочинається там, де закінчується музика інструментальна», — писав у 1954 р. один з її творців Херберт Аймерт [128, с. 70], а це означає для нас фатальний розрив з живим асоціативним рядом і привнесення в мислення людини фантазій віртуального, неіснуючого простору.

Однак, нав'язування нових технологій не мало тотального успіху на арені світових процесів музичної культури. Людство не бажало розпрощатися зі своїм національним обличчям, а тому виникали все нові й нові системи музичної композиції на базі національних шкіл, від латино-американської, давньоіндійської традицій та джазу до композиційних систем І. Стравінського, О. Мессіана, С. Прокоф'єва та Д. Шостаковича.

Характерною ознакою конфліктів мистецького життя України початку ХХ ст. є протилежне ставлення до модерністських течій. Художня практика України того часу перебувала у руслі країн світу, що формували модерністично налаштовані течії. Так, композитор М. Рославець у 20-х роках незалежно від батька світового авангарду А. Шенберга розробив відповідну теорію синтетичних акордів, а корифей авангарду в мистецтві живопису К. Малевич черпав натхнення у масових фольклорних рухах його сучасників, спрямованих на подолання естетики академізму. У цілому ж, специфіка українського авангарду — у витворенні дистанції між композитором та національною спадщиною. Звернення ж до архаїки, зокрема язичницької, стало однією з характерних ознак світового, так і українського авангарду, що означило перехід до уніфікованих мистецьких містифікацій.

Тож, для мистецтва ХХ ст. характерними стали два полюси протиріч — модернізм-консерватизм, що постулюють протилежні напрямки: звільнення від тягарів спадкоємності, або ж виконання заповіданих нею можливостей. Посилення цього конфлікту відбувалося на тлі основного парадоксу: нові технічні можливості у мистецтві ХХ ст. трактуються як спрямованість на розвиток національної спадщини, а не відсторонення від неї. Крім того, спадкоємні зв'язки модерністично орієнтованих мистецьких течій дають підстави розглядати їх не

лише як боротьбу старого з новим, але й з точки зору міжетнічних протиріч боротьби «свого й чужого».

Можна припустити, що й конфлікт двох основоположників професійної національної композиторської школи Б. Лятошинського та Л. Ревуцького в цей період лежить, перш за все, у площині сприйняття чи не сприйняття нових засобів виразності. З цього приводу, слід згадати, що Б. Лятошинський зростав і виховувався в середовищі міської інтелігенції, яка перебувала в російській імперії у тяжких умовах існування і щиро бажала соціальних зрушень. В той же час, Л. Ревуцький — спадкоємець давнього священницького роду, що служив у сільській місцевості і виховував прийдешні покоління своєї сім'ї у традиціях поважного ставлення до життєвого укладу місцевого люду, позбавленого революційних поривань. Отже, типологія ментальних парадигм у обох композиторів є різною.

Є й інший контекст даного конфлікту — соціальний. Як відомо, останні дві найтрагічніші симфонії Б. Лятошинського, що реалістично відтворювали психологічний стан тогочасного буття, було огульно названо формалістичними. В той же час, в умовах тоталітарного радянського режиму, через репресії, Л. Ревуцький вже майже не писав музичних творів, сконцентрувавши свою увагу на викладацькій діяльності, обробках народних пісень для дітей тощо. Така мистецька «романтична схованка» прижилася в творчості багатьох українських композиторів того часу, що не хотіли й не могли «революціонувати» супроти більшовицької системи.

Тож, романтичні тенденції багатьох композиторів післялисенкового періоду: К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового, Л. Ревуцького, В. Косенка, засновані на народницьких традиціях. Вони ж продовжують виявлятися і в другій половині ХХ ст. в творчості таких композиторів, як А. Коломієць, М. Дремлюга, К. Домінчен, Ю. Мейтус, А. Штогаренко та ін. До цього списку імен ще слід додати цілу когорту західноукраїнських композиторів, таких як С. Людкевич, В. Барвінський, А. Кос-Анатольський, Р.С імович, Д. Задор. Їхній творчий стиль, пов'язаний з чеською та австрійською романтичною спадщи-

ною, увібрав у себе особливості культурного ландшафту природних умов існування та побуту людей карпатського регіону.

Існування в Україні законсервованих форм художньої спадщини західна музикознавча еліта іменує «академічною еkleктикою», стверджуючи, що в суспільстві відсутні художні запити на стилістику романтизму. Стверджується, що поняття еkleктики постає в даному разі як означення свідомо запланованого художнього ефекту ілюстративно-театралізованого спрямування. Тож, захоплення побутовою деталізацією місцевого колориту, подрібнення цілісності за рахунок його живописання, власне, і призводить до сприйняття цього стилю як прояву еkleктики [88, с. 17].

Разом з тим, однією з особливостей ситуації в Україні завжди була наявність законсервованих форм художньої спадщини. Так, барокові традиції в Україні тривали до XIX ст., тоді як країни Європи пережили вже епоху класицизму. У XX ст. романтичні тенденції довгий час продовжують бути основою творчості багатьох українських композиторів, більше того, стають базовим методом академічної музики. Тож, мистецтвознавець О. Найден, навпаки, звертає увагу на парадокс, за яким обидві течії (академізм і модернізм) існують як «салонне мистецтво», відірване від реального життя [121, с. 203–216].

У другій половині XX ст. в Україні розпочалося відродження національного духу, пов'язане з періодом відлиги, щодо національного піднесення культур (Іван Драч, Ліна Костенко, Василь Симоненко, Іван Дзюба, Іван Світличний, Валентин Мороз, Євген Сверстюк, Євген Гуцало, Алла Горська, брати Горині та багато інших). Однак, цей період тривав недовго і більшість митців, так званих «шестидесятників», які прагнули відновлення національної традиції, були репресованими або й загинули в ув'язненні (поет Василь Стус, правник В'ячеслав Чорновіл, композитор Валерій Польовий).

В 60–70-ті рр. у Львові активно проявляє себе Мирослав Скорик, який пише музичні твори, що відрізняються від творів радянських та українських митців тих часів своєю новизною та оригінальністю мислення. Характерною рисою цього стилю стає новий підхід до фольклорних джерел і соціальної темати-

ки. Так, наприклад, в кантаті «Весна» на слова І. Франка поряд з драматургічними прийомами розвитку музичної форми, подібними до ораторій Й. Гайдна та кантат М. Лисенка, композитор використовує найстародавнішу календарно-обрядову стилістику «веснянковості», яка своєю лаконічністю і змістовою ємкістю, атмосферою чекання пробудження, пантеїстичним відчуттям сил природи і прихованим драматизмом акту народження нагадує музичний стиль «Весни священної» І. Стравінського.

До творчості М. Скорика зверталися відомі музикознавці Ю. Щириця, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Салдан, Б. Сюта, які відзначали креативність мислення композитора, професіоналізм та буянню в його творчості колориту національних карпатських традицій [10; 22; 24; 45; 46; 48]. Однак, на наш погляд, глибокий психологізм його творів допоки ще музикознавчою думкою є недостатньо вивченим та охарактеризованим з точки зору інтровертності його мислення.

Нагадаємо, що за К. Юнгом, ідеї якого мають для нас базове значення, *інтровертний тип* має кілька варіантів проявлення в повсякденному житті: інтровертний раціональний (мислительний) перебуває під впливом ідей суб'єктивного походження; інтровертний емоційний (чуттєвий) перебуває під владою незрозумілих іншим почуттів; інтровертний сенситивний (відчуваючий) орієнтується переважно на інтенсивність суб'єктивної частини відчуття, не зважаючи на порушену пропорційність між об'єктом і відчуттям; інтровертний інтуїтивний чітко сприймає все, що відбувається на задніх планах свідомості, відкриває нові можливості, не шукаючи зв'язків між об'єктом і собою. В цілому, в основі життєдіяльності людини лежить її здатність до самоідентифікації.

У цьому контексті, можна стверджувати, що інтровертний характер творчості М. Скорика виявляється через багато психологічних чинників: раціональний на рівні стрункої музичної форми; емоційний у висловленні почуттів через жанрово різноманітну інтонаційну сферу; інтуїтивний у віднайденні оригінальних і неповторних творчих рішень. Отже, вважаємо, що для визначення *мистецької інтроверсії* композитора важливо, окрім психологічного

контексту, виявити й охарактеризувати її сутність за *історично-культурологічними підходами* та *музикознавчими* аналізами.

Дослідження рис мистецької інтроверсії на прикладі Партити № 5 для фортепіано (1975) Мирослава Скорика концентрується на виявленні нами компаративних параметрів цього, вивченого у музикознавстві, твору. Маємо на увазі — стильових параметрів, що формуються та виявляються у співставленні далеких за епохальним часовим та емоційним виміром стилів, їх переосмислення композитором у контексті власної творчої концепції.

Тож, існування в Партиті № 5 для фортепіано М. Скорика різних жанрових та стильових ознак, ні в якій мірі не можна вважати естетичною платформою кітчю або еклектики, а використання в творі певної групи так званих «есхатологічних» знаків-тем: «молитовного хоралу», «нездійсненої мрії», «годинника» тощо, слід вважати такими, що трактуються композитором як даність. Реакція ж на реальність буття в історичній ретроспективі є можливою лише на основі суб'єктивного творчого переосмислення, тобто, мистецької інтроверсії.

В цілому, можна відзначити, що мода на використання певних засобів виразності — це матеріалізоване висловлення внутрішньої суті духовного стану митця: художника, композитора, дизайнера тощо. Однак, ставлення до цього, як і до всіх модних віянь, може бути й поблажливо іронічним і, навіть, негативним.

У стилістиці Партити № 5 для фортепіано М. Скорика, композитором висловлюється певне дистанціювання від поняття «мода». Цьому сприяє свідоме використання стилістичних ознак минулого. Всі вони є спрямованими на висловлення певної мистецької концепції. Композитор апелює тут до пошуку нездійсненої мрії шляхом використання модних музичних символів певних минулих епох. Це стилістично виявляється у специфічно фрагментарному їх функціонуванні в межах обраної композитором системи висловлювання. Відмітимо, що образна стилістика є відчутною лише здалеку, на підсвідомому рівні. До того ж, індивідуальний підхід композитора постійно не співпадає з жанрово-сти-

льовими ознаками «вищого ступеня узагальненості (епохального)... Їх буття обумовлено переходом на рівень... напрямків з обов'язковим зазначенням ретроспективного відродження генетичних рис, особливо через префікс “нео”: необароко, неокласицизм, неоромантизм» [37].

У творчості М. Скорика дослідники спостерігають розмаїття та змінність стильових орієнтацій, а саме: «неофольклоризм, неокласицизм, неоромантизм, блукання «лабіринтами стильової гри» (останніх років), що, на перший погляд досить точно відтворює загальну парадигму розвитку митця. В монографіях Л. Кияновської така орієнтація стилів навіть лягла в основу періодизації його життєпису. Та за О. Козаренком, при ближчому розгляді відчувається умовність запропонованої низки означень з огляду на «запізнілість» їх використання — у традиційному для європейського контексту сенсі; неприродність сегментації-розчленування живого процесу композиторської творчості, що «приборкує» та перебудовує за законами іманентної структури будь-які «-ізми» (особливо якщо це стосується такої потужної і креативної натури) [48, с. 10].

Можна погодитися з думкою окремих музикознавців, що оригінальність мислення композитора М. Скорика, його творчий метод завжди парадоксально-витончений і не може бути трактованим однозначними формально-дослідницькими кліше. Можна лише стверджувати, що кінцевий художній результат є абсолютно переважаючим стимулом для його творчих композиторських пошуків.

Відомим є факт творчої реакції на цей твір «Кітч-музика» Валентина Сильвестрова, в якій стильові алюзії до Партити № 5 М. Скорика використано у вигляді нарочито-непрофесійного награвання. В. Сильвестров недвозначно створює подвійну психологічну парадигму вторинності «нео-нео», що, звичайно ж, точно відповідає принципу кітчу. Тим не менше, можна зазначити, що суб'єктивне ставлення до стильових ознак колишніх епох має право на існування. Мистецька інтроверсія цього спрямування, від одного авторського варіанту до іншого, може ідентифікуватися як *математична прогресія*. У такому випадку ми маємо на увазі художню транскрипцію, що стає самодостат-

нім творчим проектом. На противагу їй визначається типологія епігонства і кітччу, а у творі В. Сильвестрова, свідомо стилізація цих ознак.

За визначенням О. Опанасюка, «...кітч слід розглядати в контексті інтенціональної рефлексії заключного періоду становлення культури, екстенсивної функції в бутті мистецького явища. Тобто, мова... про той момент розвитку, коли динамічні важелі фактично вичерпали себе і певне явище — у нашому випадку становлення Європейської культури — поступово зміщується до фази згасання...» [85, с. 90]. Однак, під жодне з визначень кітччу Б. Сютою, що їх наводить у своїй статті О. Опанасюк, Партита № 5 для фортепіано М. Скорика не підпадає. Наведемо аргументи. По-перше, використання різноманітних стилів створює глибоко-інтелектуальну гру, концепційність якої має визначити саме слухач. Але однозначно можна стверджувати, що в усіх цих «блуканнях “лабіринтами стильової гри”» (О. Козаренко) бракує головного визначення кітччу — принципової концентрації уваги автора на власних «залюблених» структурних константах. По-друге, стилізації, що високопрофесійно відтворені композитором, якраз і утворюють художню інтригу твору, розвиваючи її методом протиставлення або взаємопроникнення, парадоксального проростання або розпорошення певних стилів, на противагу тотальному нав'язуванню стильової одноманітності, характерної для кітччу. Наостанок вкажемо, що твір має на меті використання стильових ознак різних епох задля образного перевтілення та переосмислення жанрових умов їх існування, створення, таким чином, елітарної мистецької інтроверсії, на відміну від кітччу, в якому незмінно панує стандартизація мислення.

Можна погодитися з О. Козаренком у тому, що з огляду на жанрово-тематичну наповненість творчості М. Скорика, його стиль в деяких творах слід радше називати «необароко», що склало згодом цілу течію в українській музиці. Таке дивне (італ. *barocco*, букв. чудний, дивний) співставлення далеких за часовим (епохальним) та емоційним виміром стилів у Партиті № 5 для фортепіано М. Скорика, створює своєрідну мистецьку інтроверсію, яку можна характеризувати як стан внутрішньої інтелектуальної напруги. Тож, не випадково

цей твір є чи не найпопулярнішим у виконавців і слухачів (після «Мелодії» з кінофільму «Високий перевал»), адже іронічна споглядальність, закладена у ньому, може бути зрозумілою лише слухачеві, ввергнутому в обійми полістилістики постмодерного соціокультурного простору.

Отже, неспівпадіння жанрових та стильових ознак музичних образів Партити № 5 М. Скорика, що виступають як окремі персонажі дійства, є геніальною знахідкою автора. Вона сформувалася «із вирію життя» і вражає своєрідністю, охоплюючи величезний масив слухацької аудиторії своєю дивною здатністю активізувати інтелектуальний потенціал слухача у співтворенні філософсько-поетичної концепції твору.

Вже говорилося про те, що кожен виконавець і слухач знаходять і відтворюють у цьому творі свою власну щемливу інтонацію. Пов'язано це з проблемою неспівпадіння стильових і жанрових ознак музичних образів, що їх використовує композитор. Так, наприклад, 1 ч. «Прелюдія», як преамбула до наступних подій, має кілька антагоністичних жанрових елементів: контраст тонально дисонуючого акорду у верхньому регістрі та характерної фактури гармонічної фігурації, що несподівано знаходять примирення у розв'язанні в одній тональності. Цей прийом поєднує в собі характеристики дзвонарності та пейзажної акварельності. Крім того, крізь віки ми відчуваємо тут натяк на мотивно-фактурний зв'язок з найпопулярнішою в світі Прелюдією № 1 з I тому ДТК І. С. Баха, а в подальшому розвитку музичної форми — з хоральною основою його творчості.

Жанровий антагонізм у I частині («Прелюдія») з Партити № 5 М. Скорика підтримується не тільки шляхом включення дисонуючого драматичного хоралу з характерними фанфарними окликами, але й алеаторичним еквілібром, подібним до гімнастичних кульбтів циркових номерів, що чітко апелює до авангардних додекафонічних побудов початку ХХ ст.

Принцип жанрового контрасту задіяний в I частині вже з першого протиставлення романтично-барокового арпеджіато лівої руки та політонально-дзвонарного акорду — правої. У подальшому, суб'єктивна гра свідомості

автора у тенетах між-жанрових хащів пульсує на грані самоіронії, трагікомедії або фарсу.

Такими є співставлення трагічно-дзвонарного хоралу (тт. 7–14), що відсторонюється алеаторично-булькаючим кульбітом пасажів (т. 21), романтичне «зітхання» характерної романсової інтонації (тт. 23–24), що переривається спонтанно-пасажною перебіжкою до верхнього регістру з джазово-кульгаючим поверненням донизу (т. 33), трагічний хорально-дзвонарний прорив, що завершується додекафонно-алеаторичним напластуванням звуків всієї регістрової гама, символізуючи стан душевної розшарпаності (т. 34).

З іншого боку, тематизм II частини («Вальс») Партити № 5 для фортепіано М. Скорика можна було б вважати банальним, якби він не був наповненим елементами: самозаперечення (т. 30), іронічної драматизації, що доходить аж до псевдо-романтичної пристрасності (тт. 56–71), жартівливими з джазовим відтінком пустотливістю, хлоп'яцтвом (тт. 72–77, 109–124) і т. ін., що в кінцевому результаті утворює панораму внутрішньої неузгодженості, а в композиційному плані готує наступну трагічну III частину («Хор»).

Квінтесенцією мистецької інтроверсії М. Скорика у цьому творі слід вважати його жанрове протиставлення: «Арії» (IV частина), в якій, окрім традиційної класичної стилістики, є присутніми всі заявлені на початку циклу компоненти (дисонантна хроматизація, істинний драматизм і психологічний розпач) та «Фіналу» (V частина), де при формальних ознаках форми рондо розгортається остаточна батальна сцена міжжанрового протистояння.

Дослідники постійно звертають увагу на тісний зв'язок між собою індивідуального стилю митця та стилю епохи. У системі взаємозв'язків стильових явищ різних рівнів проходять певні процеси, які набули достатньої стабільності. Подальше їх буття обумовлено переходом на рівень шкіл або напрямків з обов'язковим зазначенням ретроспективного відродження генетичних рис, особливо через префікс «нео»: необароко, неокласицизм, неоромантизм.

Однак, музичною мовою Партити № 5 для фортепіано М. Скорика якраз є парадоксальне поєднання стилів певних епох, що й сприяє формуванню оригінальної власної творчої концепції. Можна сказати, що в даному випадку використання поняття «нео-нео» не є коректним, тому що вияв стильових ознак у даному творі є уособленням образного мислення автора. Твір М. Скорика в епохальному значенні пов'язаний з ідеєю сучасного модерного глобалізму, в якому стиль вже не є ознакою приналежності до певних соціальних й історичних умов існування, а стає предметом наукового дослідження, з точки зору *інтроверсійно-психологічного* та *історично-культурологічного* підходів до творчості.

Звичайно, пояснюючи несподівані стильові мутації музики М. Скорика, можна називати їх «технологічною “всеядністю”, “певним еклектизмом”, “всеприсутньою іронічністю”», як наполягає О. Козаренко, але не слід забувати про заглибленість композитора в образно-поетичну *сферу символізму*. Адже, форма партити є відомою з давніх-давен як прадавній образ симфонічного мислення в музичному мистецтві через принцип контрасту, протиставлення, взаємопроникнення образних констант, пропущених крізь сприйняття композитора, його досвід. Очевидно, що жанрові назви частин твору є лише символом епохи, до якої апелює автор, а стильові кульбіти, що їх здійснює композитор, утворюють напружену мистецьку атмосферу пошуку власного відображення дійсності.

Тож, існування в одному творі контрастних жанрових установок не можна назвати еклектикою, якщо вони підпорядковані спільній меті: дослідженню психологічного зламу особистості у між-жанрових тенетах глобалізованого світу та інтровертно-психологічного аспектів творчості. За довідниками, «еклектика, еклектизм» (від грец. *ἐκλεκτός* відбірний та *ἐκλέγω* відбираю) — висловлює точність сформульованої композитором ідеї через стильові контрасти, але ніяк не співпадає з сучасним трактуванням цього поняття — змішання стилів, безпідставне поєднання різних стилів, ідей, поглядів, тощо.

У цьому контексті М. Скорик трактує й есхатологічні знаки, які зосереджені на історичній ретроспективі. З набором загально-цивілізаційних

символів, як-то: *символ хреста, фаталістичні кроки Командора; мотив годинника, вічності, мрії, хресної муки життя, невідворотності долі, образ об'єктивності минулого та вічного часу, тихого молитовного благання*, які відповідають естетиці споглядання, композитор торує шлях до інтелектуальної інтроверсії їх слухачем.

Авторське прочитання у таких побудовах пов'язане, окрім фактурних, теситурних та інших умов існування, ще й з місцем розташування, в яке їх вживлює композитор і трактує як моменти прозріння особистості, катарсису, або психологічного зламу. Таким є, наприклад, цитування теми «Арії» в «Фіналі» наприкінці твору, яким підводиться риска під умовами існування романтичного ідеалу, тим самим, стверджуючи незворотність змін, що їх привносить у життя людства годинник часу.

Характерно, що пізніше, у Концерті № 3 для фортепіано з оркестром, М. Скорик використовує ті ж самі інтровертно-психологічні акценти. Так, знак *молитовного хоралу* вирішений у бахівських традиціях. Знак *нездійсненої мрії* — на основі тематизму, подібного до «Арії» з Партити № 5 для фортепіано. Тема *годинника* виростає зі стильових алюзій прокоф'євського скерцо тощо. Таким чином, композитор стверджує, що вічні теми буття людства існують незалежно від особистісного їх сприйняття, але реакція на них у творчому плані є можливою лише на основі перевтілення, мистецької інтроверсії. І це є беззаперечним фактом історичної ретроспективи. Більше того, романтичний ідеал продовжує хвилювати митця і в наш час, і на перспективу часу.

Отже, типологія використання різноманітних стилів у творі розкриває глибоко-інтелектуальну гру, концепційність якої має визначити саме слухач. Але найголовніше те, що вони є мистецьким втіленням — *мистецькою інтроверсією* особистісного погляду автора на сучасний інтелектуальний і психологічний стан суспільства. Таке дивне співставлення далеких за часовим (епохальним) та емоційним виміром стилів у Партиті № 5 для фортепіано М. Скорика створює своєрідну мистецьку інтроверсію, яку можна трактувати як стан внутрішньої інтелектуальної напруги. У даному творі ясно висловлене ди-

станціювання від поняття мода у використанні стилістичних ознак певних музичних епох, але всі вони є спрямованими на висловлення певної мистецької концепції, що апелює до ідеології пошуку нездійсненої мрії.

Тож, типологізація виявів *мистецької інтроверсії* на прикладі Партити № 5 для фортепіано М. Скорика здійснено на основі дослідження параметрів співставлення далеких за часовим (епохальним) та емоційним виміром стилів, їх переосмислення композитором в контексті власної творчої концепції.

Крім того, нами стверджується думка про те, що існування у творі різних жанрових та стильових ознак ні в якій мірі не можна вважати естетичною платформою кітчу або еkleктики. Використання в Партиті № 5 для фортепіано М. Скорика певної групи так званих есхатологічних знаків (молитовного хоралу, нездійсненої мрії, годинника часу тощо) слід вважати такими, що трактуються композитором як неспростовна даність, реакція на яку в історичній ретроспективі є можливою лише на основі суб'єктивного переосмислення, авторської мистецької інтроверсії. Сутність твору М. Скорика є пов'язаною з ідеєю сучасного модерного глобалізму, в якому стиль вже не є ознакою приналежності до певних соціальних й історичних умов існування, а стає предметом дослідження не лише науковців, а й митців.

Особливу грань творчості М. Скорика періоду 60–70-х рр. складають естрадні пісні, до яких він вводить ритми рок-н-ролу і блюзу — «Не топчій конвалій», «Намалюй мені ніч» та ін., в яких сутність мистецької інтроверсії висловлюється повним ігноруванням традиції радянської масової пісні. Його музика до кінофільму «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського, балет «Каменярі» за І. Франком, «Карпатський концерт» остаточно формують стиль композитора, який по-новому висловлює основну сутність українського менталітету і типологізується як пошук онтологічної єдності з рідним краєм та героїчна боротьба за волю. Саме тому творчість композитора теж піддається утискам провладної партійної номенклатури в суворих умовах радянщини.

В ці ж роки працюють і такі композитори, як Платон і Георгій Майбороди та Костянтин Данькевич, творчість яких орієнтувалася на народно-пісенні

традиції у мелодиці, що можна охарактеризувати як висловлення глибокої національно-генетичної сутності *мистецької інтроверсії* їх творчості.

У цей період сформувалася й кардинально нова ситуація, яку музикознавці іменують постмодерном. Таку назву введено в обіг у 1964 р. для визначення загальнокультурної ситуації західного постіндустріального суспільства і вона повністю відповідає мистецьким устремлінням творчої інтелігенції на теренах пострадянського простору, включаючи й Україну.

В цей період відбувається значне національно-духовне оновлення, зорієнтоване на заперечення штучних догм соцреалізму, утвердження загальнолюдських чинників світової культури і посилення впливів комерційної попкультури. Відбувається прорив української композиторської школи на світову арену через опанування новітніх течій європейської музичної культури. У Києві утворюються творчі осередки молодих митців (композиторів, диригентів і виконавців), що вивчають і пропагують західну авангардну музику початку ХХ ст.

Музикознавець О.Зінькевич, цитуючи радянську «Музичну енциклопедію», в якій авангардизм іменується «напрямком сучасного мистецтва, що характеризується розривом з традиціями реалістичного мистецтва минулого...», на прикладах творчості В. Годзяцького, В. Сильвестрова, Л. Грабовського цього періоду доводить зворотне. Вона стверджує, що в цій стилістичній спрямованості «музика немов набула повної свободи у “невагомому” (без функціональних тяжінь, ладових співвідношень) звуковому просторі, що його кордони розсунулися за межі звичних рельєфу і фону (мелодії та акомпанементу). Емоційно-повновагомим, творчо-пережитим стає окремий звуко-тембр, звуко-ритм, навіть пауза. А драматургія їхніх взаємовідносин відтак творить нові “сюжети”, невідомі музичній культурі минулого» [31, с. 327].

За свідченням О. Зінькевич, звільнення від матеріальних пут надало можливість проводити аналогії з абстрактним живописом через звуко-темброві якості музики, у якій колір, барви, колорит без усякого сюжету несуть у собі величезну емоційну інформацію, залучаючи слухацьку фантазію до інтуїтивно-

го сприйняття на рівні вібрації людської душі, за висловом В. Кандинського. «Нова техніка розширила можливості мистецтва. Музика, від якої офіційна ідеологія вимагала відображення образу будівника “нового світу”, раптом виявилася здатною відтворювати і світ атома, і космічний простір...» [31, с. 327].

У якості резюме зазначимо, що об’ємність звукового Всесвіту, його космічна безмежність, вихід у мікро- та макро-космос є пов’язаним з науковими відкриттями другої половини ХХ ст. Нове мислення та нові умови стали основою для творчих пошуків тогочасних молодих митців: кінематографістів, художників, поетів, композиторів. О. Зінькевич звертає увагу, що «у поетичну лексику входять наукові поняття (і не тільки молодих: “поезії душа крізь атом бачить мудрість і людину” — Андрій Малишко). Лірика інтелектуалізується, її тематикою стають наукові явища: “Атомні прелюди” Миколи Вінграновського, “Протуберанці серця” Івана Драча, його ж “Балада ДНК”» [31, с. 322].

Як одну з рис національної традиції у, так іменованих, космополітичних авангардних опусах молодих композиторів того часу, О. Зінькевич називає романтичну традицію — похідну від українського епосу. «Присутність романтичного “гена” в національно-стильовій формулі українського мистецтва зумовлює те, що наші композитори-класики — Косенко, Ревуцький, Лятошинський — стали активними продовжувачами традиції Скрябіна. Вона була для них органічною. У доробку шістдесятників національно-романтичне найповніше проявилось у творах Сильвестрова» [31, с. 327]. Як підтвердження цьому, у зазначеній праці наводиться висловлювання самого В. Сильвестрова: «Авангард — одна зі спроб вийти з замкненого простору. ...Як спроба прорвати простір, спалах авангардистів аналогічний вибуху романтиків» [31, с. 321–333].

Створення некласичної теорії фізики, відкриття квантової механіки, нові дані астрофізики виявилися універсальними для всіх видів науки: теорема К. Геделя про неповноту знання, або неможливість доведення певної теорії без протиріч, принцип невизначеності В. Гейзенберга та принцип доповненості Н. Бора, сутність якого в тому, що опис квантових подій необхідно здійснювати

з використанням взаємодоповнюючих (взаємовиключних) класичних понять. У зв'язку з вищесказаним, видатний український музикознавець та культуролог Ніна Герасимова-Персидська стверджує, що ці постулати своєю взаємопов'язаністю виявилися плідними для різних сфер науки і культури. За словами Н. Герасимової-Персидської, музика відрізняється від інших видів мистецтва найменшою мірою конкретності, понятійності, що не заважає їй, наприклад, зберігати генетичні риси людської мови. Цей парадокс і є принципом доповнюваності. Крім того, маючи лінійну основу та здатність змальовувати просторові образи, музика в свідомості композитора може уявлятися у згорнутому стані — миттєво, що в різні часи відзначали видатні творці В. А. Моцарт, В. Лютославський та ін. «...Присутня в музиці здатність до “згортання”, до миттєвого охопту окремих частин має аналогії лише з поезією. Якраз тому наукові “прозоріння”, “осяяння” за свідченням вчених (А. Ейнштейн, Ж. А. Пуанкаре та ін.), з'являються не в “лінійному” процесі, а раптово, вони “згорнуті”, симулянтні, неначе позачасові, знаходяться в області інтуїтивного...» [22, с. 327–331].

Однак, на думку інших дослідників цієї проблематики, закономірності сприйняття музичного часу, не зважаючи на специфіку, є відбитком загальнопсихологічних законів сприйняття часу. За одним з цих законів, час заповнений подіями здається коротким у переживанні, довгим — у спогаді, незаповнений, навпаки. Тобто оцінка часу залежить від його заповненості подіями, певним, змістом. Чим більше подій, явищ, дій людина сприймає і робить в одиницю часу, тим швидшим він сприймається в теперішньому, тим менше можливості у людини брати до уваги його після певного часу. Якщо час був заповнений інтенсивною діяльністю, людина оцінює його з позиції доконаного як більш тривалий проти того, який був нічим не заповнений. Н. Герасимова-Персидська стверджує, що ця психологічна складова використовується у музичному мистецтві для створення «ілюзійністських ефектів, а найбільше всього — просторових» [22, с. 253].

Складність музичних процесів, що відбувалися в Україні протягом 80–90-х років ХХ ст. пов'язана з розмаїттям авторських стилів, що сформувалися на основі соціокультурних потрясінь цього періоду. Суперечливі процеси і нестабільність політичного й соціально-економічного життя країни, кризові явища і зміна ціннісних орієнтирів серед молоді, призвели до різкого розшарування суспільства і різновекторності мистецьких сил.

У вступній статті до партитури Симфонії № 3 «Я стверджуюсь» на вірші П. Тичини для соліста, хору та оркестру (1976) Є. Станковича музикознавець М. Гордійчук пише, що композитор «правдиво відтворює суперечливий процес становлення мистецького світогляду нової людини у період Великої Жовтневої соціалістичної революції, громадянської війни і перших років Радянської влади». І розвиваючи думку про той період історії України музикознавець правдиво стверджує, «що гомінливі гасла і поверхові декларації неспроможні глибоко й різнобічно розкрити його суперечливу сутність» [М. Гордійчук. Вступна стаття до партитури Симфонії № 3 «Я стверджуюсь» Є. Станковича. К.: Муз. Україна, 1980].

У тексті ж П. Тичини, обраному Є. Станковичем для свого твору, жодного згадування про більшовицьку ідеологію немає. Більше того, вже перша поетична фраза — «Блакить мою душу обвіяла...» — дає нам чіткий орієнтир національного й релігійного духовного спрямування: блакитний колір як один з кольорів прадавньої України, а в православній релігійній свідомості — колір Пресвятої Богородиці. З подальшого розвитку авторської думки стає зрозуміло, що енергія сили червоного прапора («з прапором грізно-веселим») має руйнівний характер і цей «вітер революції» перетворюється на «чортів вітер».

Квінтесенцією ж мистецької інтроверсії в авторському задумі Є. Станковича стає оспівування «іншого вітру» в III частині твору «Канони», що асоціюється з благодатним віянням Божого Духу: «Нікого так я не люблю, як вітра вітро-віння, його шляхи, його боління і землю свою». Єдність людського й Божого тут висловлюється навіть у означенні жанру частини. Завершує даний напрямок у IV частині «Балада» використання композитором стильового се-

гменту народного плачу («Як упав же він з коня...») і речитативу в прославленні полеглої воїна, борця за свободу власного народу («Слава! Слава! — докотилось і лягло до ніг...»).

V частина «Речитативи» підтверджує непохитність віри поета й композитора в кінцеву мету космогонічного руху: «Усе міняється, оновлюється, рветься...» заради народження «нового дня» і «ясної години». І знову ж таки, стверджується, що болючий процес оновлення й очищення «тримає строгу послідовність» і хоча «здається хаосом — є тонкий лад. Йї сама земля — то рідна мати...». З контексту, можна зрозуміти, що йдеться тут саме про Україну, тим більше, що ця частина прийомом *attacca* переходить у декламаційну V частину «Фінал», в якій і проголошується національна сутність напрямку боротьби заради виживання етносу й оновлення життя: «Я єсть народ, якого Правди сила ніким звойована ще не була...».

Музичний ряд V частини «Речитативи» використовує цей композиційний принцип в усіх його іпостасях. Хорові речитативи розвиваються за принципом канонічної імітації, оркестрові — на основі певних тембральних вкраплень, а в партії соліста речитативні виголоси несуть у собі найяскравіші мелодичні звороти з використанням різноманітних ритмічних і теситурних варіантів.

Тож, якщо підсумувати всі складові композиторської мистецької інтроверсії у цьому творі, роботу з текстом, вибір стильових напрямків, розвиток музичної форми тощо, то слід зазначити, що декларативні засоби виразності, такі як рецитації, експресіоністичні вигуки та напластування автор ідентифікує як висловлення візуальних динамічних образних констант, в той час як сутнісні філософсько-поетичні образи висловлюються у віднаходженні потрясаючих за красою творчих вимірів. Таким є, наприклад, хоровий вокаліз I частини «Прелюдія», що ним і завершується твір у VI частині «Фінал», символізуючи красу людських почуттів, любові до життя, рідного краю, розкату волелюбності тощо.

У контексті подій на Майдані 2014 року в Києві, слід вкотре визнати пророчу сутність мистецтва, що в художній формі на перспективу типологізує-

ться як висловлення незмінної сутності людської цивілізації: устремління до обриву свободи, полемічне ставлення до трагедійної ідеології жертвоприношення заради цих ідеологем, високий дух любові до рідної землі.

Як відомо, романтизм є висловленням невдоволення соціальним станом суспільства, що співпало в цей період з антирадянськими настроями українського народу, так і несприйняттям авангардних творчих мистецьких напрямків. Такий стан речей пояснюється колоніально-провінційним минулим країни, в якій соціальна філософія засновувалася на могутній давній культурі селянства і доповнювалася, так званою вченою культурою інтелігенції, заснованою на принципах естетики бароко, що живилася фольклорними витоками. Тож, О. Зінькевич вказує на романтичні джерела оновлення симфонічної музики в Україні ще у 80-х роках. Як би там не було, а існування в Україні двох протилежних концепцій розвитку мистецтва і в другій половині ХХ ст. продовжувало функціонувати в непередбачуваних проявах небувалого багатства й розмаїття авторських стильових парадигм. Одна з авторських стильових парадигм стосується творчості композитора А. Білошицького.

А. Білошицький, що досить рано пішов з життя, належить до когорти творців, які ніколи не поривали своїх мистецьких уподобань з романтичним спрямуванням творчості і народно-пісенним мелосом. В той же час, початок його творчого шляху припав на середину 70-х років ХХ ст., коли постійно здійснювалися спроби привнести в свідомість молоді творчої особистості авангардні естетичні напрями й конструктивістські композиторські технології. Але, оскільки А. Білошицький сформувався в середовищі музикантів-народників (виконавців на народних інструментах), а його викладачем у консерваторії був А. Коломієць — учень і послідовник композиторської школи Л. Ревуцького, то це означало беззаперечне наслідування традиціям М. Лисенка, а не авангардним віянням. Тож, композитор з ентузіазмом працював у напрямку, що дивував своєю старомодністю. Можна згадати величезну кількість його творів «в іспанському стилі». У них проглядалася душа композитора-мрійника, а через архетиповий образ «Дон Кіхота» виявлялася сутність його *мистецької*

інтроверсії. Цей вияв засновувався на бажанні розвивати власну творчість на романтичних засадах, й гніздився у несприйнятті екстравертних мистецьких стандартів сучасного йому соціуму.

Ще один учень А. Коломійця — О. Яковчук у цей час планомірно працює у стильовій традиції романтичної доби обробки української народної пісні для хору М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка. Також, не сприймаючи авангардних принципів komponування, композитор співпрацює з сучасними йому київськими поетами пізньоромантичної естетики у напрямку створення вокальної музики, з такими як П. Мовчан, П. Перебийніс тощо. Такий напрямок дозволив молодому композиторові закріпитися у виконавських колах хормейстерів на рівні класичних зразків українського хорового мистецтва й не втратив своєї популярності аж до сьогодні.

Аналізуючи, наприклад, «Щедрівку» О. Яковчука для мішаного хору без супроводу, можна констатувати проникнення до стилістики твору змішаних принципів мистецької інтроверсії та екстраверсії соціальних стандартів, що проявилось у багатьох складових: а) рухливий темп і мажорний лад; б) змінність тематизму кількох поспівок і фактури в процесі розвитку; в) «ярмарковий» характер фонізму гармонічної вертикалі, подібний до «Петрушки» І. Стравінського. Особливо відзначається вплив екстраверсії соціальних стандартів на концепцію твору в зв'язку з обранням для його кульмінації тексту, що є основою ярмаркової психології: «Будеш мати мірку грошей, грошей...», характерної для українського суспільства доби радянського застою. Однак, сутність мистецької інтроверсії виявляється тут у відвертому ідеологічному протистоянні загальноприйнятій радянській установці на «масовість мистецтва» через маршовані ритмічні формули, і феномен популярності твору, окрім його професійних якостей, слід вважати якраз у цьому.

Розвиваючи тему ліричного та романтичного начала в сучасній українській музиці О. Зінькевич приходять до висновку про формування нових типологічних рис цього напрямку на відміну від усталеного лірико-пісенного погляду. Так, наприклад в «Sinfonia Lirica» Є. Станковича (1997) головним ви-

значенням характеру розгортання та конструктивних особливостей вона вважає зв'язки з прийомами поетичної мови, які підсилюють ліричну сутність твору. У поєднанні романтичного (суб'єктивного) та пісенного (об'єктивного) тематизму дослідниця бачить типовий поетичний прояв. І не зважаючи на побічний характер, їхня взаємодія прямо впливає на висловлювання почуттів, призводить до внутрішньої єдності.

У Симфонії № 3 Івана Карабиця (1978) такий зв'язок проглядається через «превалювання медитативності в крайніх розділах та нагнітання експресії — в середньому; розкутість форми при чітких рисах рондальності...». В Камерній симфонії № 2 Є. Станковича (1980) «музична дія здійснюється за рахунок співставлення вільних сольних висловлювань (своєрідних фіксованих імпровізацій) і хоральних епізодів, що ніби стягують ці... думки в єдиний вузол...». У Четвертій симфонії В. Бібіка (1976) «конституційні риси ліричного симфонізму вписані... в барочні контури: її частини можна було б визначити як Прелюдія-Фуга-Арія-Постлюдія (всі частини *attacca*)» [31, с. 57–60].

Заміна старого новим у творчому процесі пов'язана з певною мірою критичного ставлення до дійсності. Але важливим видається використання минулого досвіду для створення удосконаленого нового. [44, с. 66]. Вагомим компонентом у цьому напрямку є звернення композитора до жанрово-стильових моделей як до можливості їх трансформації. На межі ХХ–ХХІ ст. жанрові показники усталених моделей є поштовхом для творчого процесу. Не зважаючи на постійний розвиток культури, економічні, соціально-історичні та світоглядні зміни, композиторський пошук діє як в межах усталених жанрів, що проявляється у комбінуванні показників різних жанрово-стильових моделей, поєднанні різних стильових впливів у рамках одного жанру тощо. Але вихід за межі усталеного веде до створення нових жанрово-стильових утворень. Музикознавець К. Біла використовує поняття *модель* та *жанрово-стильова модель*, в якій: а) модель є початковою складовою композиторського мислення; б) поняття «модель» може функціонувати в будь-яких параметрах: жанр, стиль, музичний матеріал іншого композитора, звукоряд, вербальний текст, час, метод роз-

виту, динаміка, штрих, гармонічний комплекс. Оскільки найбільш типовим явищем є обрання в якості моделі таких узагальнюючих начал як жанр та стиль, доречно розглядати їх функціонування у межах комплексного поняття «жанрово-стильова модель». Підкреслюючи багатство жанрової палітри сучасної музики, що складається з поєднань нових (інсталяція, перформанс тощо), та усталених жанрів (інструментальний концерт, симфонія, квартет, соната та ін.), К. Біла на прикладі творів Л. Колодуба протистояння на рівні *традиція-новація* трактує, як *композиторську інтерпретацію*, що співпадає з концепцією авторської *мистецької інтроверсії* [12].

Харківський музикознавець І. Драч в своїй роботі розглядає широку жанрову амплітуду художніх пошуків В. Губаренка і стверджує, що безпосередність у вияві власної індивідуальності завжди помітно вирізняли його серед інших композиторів. Крім того, вона зазначає, що «В. Губаренкові була притаманна та сама “афектація незалежності”, яку свого часу М. Слонімський відкрив у С. Прокоф'єва. Проте гостре прагнення завжди залишатися самим собою співіснувало у музиці Губаренка із точним відчуттям часу і спрямованістю у майбутнє» [28, с. 9]. Київський музикознавець М. Ржевська на основі аналізування симфонічної творчості Г. Ляшенка доходить висновку про її укоріненість в українській культурній традиції, зв'язок з художнім словом і кантатно-ораторіальними жанрами. Особливо звертається увага дослідниці на національну визначеність його музичної мови у зв'язку з гострою конфліктністю та пошуком особливих для кожного твору драматургічних рішень, синтезом раціонального та емоційного начал, використання різних технік композиції та поліфонічність фактури [96]. Зазвичай, творчий потенціал особистості не залежить від організації її роботи державними установами, творчими об'єднаннями чи громадськими закладами. Однак, опосередковано, діяльність соціуму впливає на філософсько-поетичний стан митця. Творча особистість не може не реагувати на нестабільність суспільного життя. Вона може протистояти цьому фактору своєю закритістю від суспільства, наприклад, заглибленням у так звану естетику застиглої музики, як у В. Сильвестрова в «Тихій музиці» та

інших його творах. Такий напрямок, навіть у використанні соціально закріплених інтонаційних символів віднаходить свою власну мистецьку інтроверсію художнього сенсу події, що матеріалізується в творах як нова якість. Тут, як приклад, можна згадати твір В. Сильвестрова «Присвята В. Моцарту», «Майдан–2014» та й інші його твори-присвяти. Однак, зрозуміло, що для Сильвестрова важливим є не каркас творів Моцарта, а та надбудова, якою є дух його творчості, що сповідується й самим Сильвестровим як «образна піднесеність, ...висока духовна свідомість, пов'язана з релігійними, філософськими речами...». Ну, й на відміну від ідеології «сонячного» іскрометного Моцарта, Сильвестров, за його висловом, сповідує музику, що «часто занурюється в тишу, а в тиші людина приходиться до себе, заглиблюється у власну свідомість». Але, звичайно ж, якщо вважати «каркасом» геніальні мелодії Моцарта, то Сильвестров є їх істинним шанувальником: «Мелодія — це сутнісне явище. Якщо вона вдається, вона приносить задоволення вже лише тим, що вона є...» [68, с. 579.]

Таким чином, *вияви мистецької інтроверсії* в творах композиторів періоду 60–80-х років ХХ ст. типологізуються як процес внутрішньо неоднаковий та суперечливий. Лакмусовим папірцем виявилось ставлення до авангардних музичних напрямків. Акцентуючи увагу на індивідуальному «Я» митця і на його незадоволенні соціальним устроєм суспільства, було охарактеризовано, що *мистецька інтроверсія* виявлялася у творчості нерівномірно: від авангарду шестидесятників через тоталітарну заборону 70-х рр., до — неоромантичних тенденцій 80-х років ХХ ст.

2.2. Мистецька інтроверсія у творчості українських композиторів доби Незалежності

Як відомо, філософські ідеї в творчості висловлюються через художній образ, в якому відображення дійсності засобами мистецтва може враховувати такі категорії, як одиничне й загальне, конкретне й абстрактне, суб'єктивне й об'єктивне. Адже, для того, щоб створити свій цілісний художній образ, автор

повинен отримати безліч вражень в різноманітних проявах, опосередковано чи безпосередньо, а при абсолютних розбіжностях своєї суб'єктивної позиції з іншими — об'єктивно зображати явища світу і своє ставлення до нього. Важливим поняттям, що допомагає визначати системи мислення людей, методи пізнання, а також умови, за якими знання і судження можуть бути визнаними істинними, є логіка ([грец.](#) λογική від [грец.](#) Logos — [слово](#), [сенса](#), [думка](#), [мова](#)).

Сучасний світ соціуму є наповненим структурами логічних хиб та парадоксів. Поділ діалектики розвитку подій на логічні, що виявляються у спонтанному, природному виявленні, та риторичні, що мають справу з переконувальною аргументацією, слід розглядати як протиставлення логіці й природі свідомості, яка має черпати енергію творчого пізнання з фізичної реальності.

Для композиторської творчості поняття «логіка розвитку» або «логіка затухання» є дуже важливими, тому що вони стосуються зв'язку між вихідним твердженням та висновком, формування нового твердження з уже встановленого. А зважаючи на використання в сучасній музичній творчості звукових пластів у значенні мова або думка, звертається особлива увага на важливість дослідження істинності висновку, включаючи можливі визначення істинності та передумов, що на практиці могли би уможливити її встановлення. Адже, музична інтонація може мати в собі окрім тембральних якостей ще й алюзії до прототипів людської мови і, навіть, викликати тактильні та візуальні асоціації, що ускладнює її декодування.

Таким чином, тут очевидною є важлива роль епістемології ([грец.](#) Επιστήμη — знання, λόγος — вчення), що могла би забезпечувати останню механізмом розширення [знання](#) за рахунок комплексів, пов'язаних з різними історичними і, навіть, духовними практиками, що виходять за рамки традиційних уявлень про раціональність [63]. Такі різні поняття, як логіка та чутливість перетинаються в етичній площині деяких мистецьких творів.

Важливий чинник, що дозволяє визначити сенс творчості — етика, метою якої, за словами Аристотеля, є досягнення щастя, самореалізації людини через

діяльність душі в повноті чеснот, помірності і розсудливості. Однак, для розвитку етичної теорії необхідно уніфікувати термінологію, оголосити базові поняття добра і зла, сенсу життя тощо. Більше того, розглядаючи індивідуальну мораль особистості ми повинні глибоко проаналізувати ускладненість психологічного захисту, що міг би блокувати підсвідомі установки, бо ж, утвердження творчої позиції автора на рівні прикордонних з реальністю станів, це відомі факти в історії мистецтва.

Навколишній світ має величезну інформативну надмірність, що перевершує канали сприйняття людиною інформації. У такому випадку, задіяно інтегративні функції нашого організму, що виявляється в одночасному (суб'єктивному) сприйнятті різно-сислової, але логічно пов'язаної інформації, коли конкретний об'єкт сприймається особистістю неначе в усій повноті.

Розглядаючи логіку мислення людини, що є предметом дослідження когнітивної психології, ми повинні звернутися до описів того, як насправді відбувається вирішення проблеми, як задіяна пам'ять та мовний контекст у розумовій діяльності. Адже, в дослідженні творчого процесу мистецтва музики, особливо в наш час, ми маємо опиратися не тільки на вроджені можливості людської психіки, а ще й на висновки досліджень, що вивчають новітні технології впливу, включаючи й дослідження у галузі створення штучного інтелекту. До цього спонукає необхідність формувати певні музикознавчі положення з приводу зразків електронної творчості, яка повністю будується за математичними розрахунками.

Ще з ХІХ ст. в обіг вводиться поняття математичної логіки, а останнім часом й інформатики, які досліджують та класифікують структури тверджень та аргументів даного напрямку, розробляють схеми його кодифікації, включаючи й судження про ймовірність та причинність. Зрозуміло, що математична логіка конструювання музичного твору на певному етапі впливів зачіпає психологічний контекст, тому важливо прослідкувати саме цей етап переходу від композиційного (інтелектуалізованого) мислення до емоційного рівня сприйняття.

Почуття дозволяють нам аналізувати інформацію про навколишнє середовище, але оскільки чуттєва інформація невербальна, обмінюватися нею вкрай складно, адже, її неможливо відтворити достеменно. Тим не менше, слід пам'ятати, що всі люди належать до одного біологічного виду і мають спільні вроджені риси, тож, суб'єктивність особистості залишається під питанням. Однак, в творчості відмінність і єдність, це однаково важливі риси, що сприяють інтелектуалізації форми. Саме тому, поняття індивідуальності виникає тільки з розподілом засобів виразності за принципом ідентифікації, сутність якого визначає естетика — філософія мистецтва. Тож, мистецтво як форму, на відміну від наших почуттів, можна аналізувати й перевіряти за допомогою розуму. Слід сказати, що навіть *спонтанні мистецькі ідеї* (й абстрактні також), можна назвати мистецькою інтроверсією тільки після переведення їх у ранг події, що може бути *інтелектуально осмисленою*.

Композиторська творчість не може бути відірваною від розуміння особистості як багатоскладової саморегулюючої системи, що свої ідеї формує на основі емоційного сприйняття соціального контексту з акцентом на *різних виявах* мистецької інтроверсії (психологічної налаштованості, філософсько-поетичного символізму, інтелектуалізації висловленого змісту тощо). Тож, прояснення сутності мистецького мислення на основі позицій кожного з напрямків гуманітарних наук, дозволяє визначити і роль особистісних, внутрішніх проявів усвідомлення та відображення навколишнього середовища через художні образи та творчі проекти.

Відхід від радянської ідеології з початку 90-х рр. спричинив вибух творчості у митців різних музичних напрямів — від академічної музики до джазу, рок- і поп-музики. Співвідношення між самовираженням і соціальними запитами у цей час кардинально видозмінюються, проте дилема «митець — соціум» залишається. Конфлікт між соціальними запитами і духовною цінністю власної творчості переноситься в іншу площину, коли орієнтирами стають вже не ідеологічні настанови, а кон'юнктура ринку.

У зв'язку зі складністю моральної позиції сучасного демократичного суспільства, наростає й потяг до пошуку ідеології цілісності в світоглядних процесах. Такою ідеєю могла би стати наприклад «Ідея Бога», висловлена в творах релігійної тематики. Однак, ця проблематика вже є ангажованою певними соціальними угрупованнями і в залежності від сфер впливу якоїсь релігійної конфесії митець може вважати свою місію означеною.

З іншого боку, ідея глобалізації міжнародної спільноти, заснованої на принципах конкурентоздатності товарів та послуг, безперечно, впливає на свідомість митця, але творчість не належить до виробничої сфери, а художній твір не є товаром. В контактах митця та замовника, звичайно, функціонує механізм «замовник — виробник — споживач» але, як відомо, — натхнення пов'язане з глибинними психофізичними процесами, які є закритою зоною навіть для самого творця. Тож, цінність власного твору автору допомагає визначити його совість, моральна й духовна Високість, а не кон'юнктура ринку. Це, в свою чергу, викликає конфлікт між соціальним запитом і творчою особистістю.

На підставі зазначеного вище, можна зробити висновок, що для особистості на творчому шляху необхідною є не тільки широта охопту мистецьких подій, але й свобода у виборі пріоритетних напрямків діяльності. І лише в зрілому віці може відбуватися кристалізація національно усвідомленого почерку митця. Однак, вже у початкових зразках творчої діяльності особистості можуть бути заховані зернятка національного менталітету, зачатки творчої креативності, на основах яких може бути сформовано власний художній напрямок і певна композиторська школа. Ідеологія ж постмодернізму проповідує культ незалежної особистості [66], бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, акцентує увагу на ненормальності, несправжності, протиприродності панівного в реальності способу життя тощо. В філософії постмодернізму (наприклад — у Deleuze, 1976 рік: див. [67]) парадоксально стверджується, що вічні цінності — це параноїдальні *ідефікси* (від франц. *idée fixe*). Буцімто, саме вони заважають творчій реалізації особистості. При цьому ідеалом визнається хаос, за Дельозом це — стан нескутих можливостей.

Приклади ж адекватного реагування творчої особистості на суспільні процеси є відомими. Класичними є Третя симфонія Л. Бетховена, як реакція на французьку революцію; Сьома симфонія Д. Шостаковича, яка стала своєрідною енциклопедією думок і почуттів, зафіксованих автором на фоні трагічних подій Другої світової війни 1939–1945 рр.; Третя симфонія Б. Лятошинського, як адекватне відтворення духовного стану особистості в тоталітарному радянському суспільстві; Третя симфонія Є. Станковича «Я стверджуюсь» на слова П. Тичини, як ідея незламності сили духу українського народу; «Мелодія» М. Скорика з кінофільму «Високий перевал», як висловлення ідеї пошуку власної духовної Батьківщини.

Мусимо констатувати, що такі твори є, здебільшого, результатом колосальної розмежованості суспільних сил, що стає своєрідним кристалізатором філософської думки митця. Тож, не випадково твори такої сили досить часто отримували оцінку соціуму — як такі, що утверджують «пафос французької революції», «непереможний дух радянського народу», просто — «ліричний твір» або, навіть такий, як «формалізм у музиці», що за визначенням О. Зінькевич типологізується як *викривлений контекст* [31, с. 83]. Разом з тим, однобічне трактування зазначених творів замовчує головну ідею авторів: колосальну трагічну напругу соціальної розмежованості, якими є революції та війни, пошук найвищого *духовного ідеалу*.

Під особливий ракурс у сучасному соціумі потрапляє «Мелодія» М. Скорика з кінофільму «Високий перевал». Маючи неабияку популярність і потрапляючи навіть до переліку пропонованих рінгтонів для мобільних телефонів, цей твір, однак, висловлює підсвідому ностальгічну сутність мислячої особистості у нездійсненності мрії досягнення власного ідеалу. Розпочинаючись як популярний пісенний мотив зі стрибком на квінту вгору та низхідним поступеним рухом, твір набирає обертів розвитку за рахунок наповнення його висхідним напрямком руху. Однак, постійне повернення до обрисів початкового мотиву в різних його іпостасях і створює асоціативний ряд ситуації «нерозв'язаності проблеми». Схоже на те, що популярність цього твору в соціу-

мі якнайщиріше висловлює постмодерну ситуацію психологічного стану населення пострадянської України, здебільшого, як стан стагнації та розчарованості.

Найменш досліджуваним елементом впливу на свідомість творчої особистості є політична дія. Як окрема галузь гуманітарної науки, політична філософія допомагає встановити правильну ієрархію, за якою вивчаються потреби суспільства, здійснюється їх трансляція законодавцями і відбувається втілення у життя через політичні акції. У взаєминах же філософа і політика найчастіше встановлюються стосунки ідеолога й виконавця. Якщо творець ідеології засновується у своїх висновках на міфічному мисленні (такою є, наприклад, ідеологія вождизму, расистські, націоналістичні та інші концепції), то ця закономірність досить часто призводить до суспільних катаклізмів.

Однак, у сучасному світі набирає обертів і витісняє політичну філософію так іменована емпірична теорія, що шукає свої основи у науково обґрунтованих пропозиціях і висновках кібернетичних та інших комп'ютерних програм. Можна сказати, що формування нових жанрів у мистецтві: електронної музики, комп'ютерної графіки тощо, тісно пов'язана з появою емпіричної теорії у філософії.

Вплив нових філософських концепцій на музичне мистецтво в ХХ ст. також проявляється у виникненні в модерністичних напрямках стилістичних проявів структуралізму, заснованих на використанні математичних принципів компонування творів. У відповідності до теми, що розглядається в даній роботі, цей вид творчості скоріше *можна іменувати мистецькою екстраверсією*, що є прямолінійним копіюванням ідей структурованого соціального контексту й на рівні *слухацької інтроверсії* інтерпретується як пряма подібність до роботи машинних процесів.

Тим не менше, основні напрями сучасної політичної філософії впливають на свідомість творчої особистості і формують відповідну естетику мистецьких напрямів. Основні концепції: свободи, справедливості, рівності, влади, легітимності, насильства, політичного дискурсу, політичного спілкування та ін.

знаходять своє висловлення через певні жанри і види мистецтва, трансформуючись у художні образи в свідомості кожної, окремо взятої, творчої особистості.

Власне, на цих напрямках засновано поняття філософсько-поетичного символізму як мистецької інтроверсії композитора, що зацікавлений у просуванні творчих ідей художньої обумовленості до рівня суспільного значення. Адже, символічний сенс засобів музичної виразності помножений на особистісне ставлення до них автора, власне, і створює неповторність творчого продукту митця.

Художня концепція *філософсько-поетичного символізму* в проекції на музичну творчість пов'язана з історичною ретроспективою, розкриттям ставлення і розуміння навколишнього світу й індивідуальності людини, взаємодії особистості зі Всесвітом та зі своїм внутрішнім «Я». Саме ці складові філософсько-поетичного символізму характеризують сутність *мистецької інтроверсії* автора як метод.

Взаємини митця з оточуючим середовищем — важливий аспект розгляду дисертаційної теми. Несприйняття композитором соціуму може виявлятися у відмові від побутових форм висловлювання, що стосується, зокрема, і небажання взяти до уваги в своїх мистецьких проектах існування образних систем фольклору та етнографії, або й використання їх у системі модерних інсталяцій тощо. У даному випадку, творчі уподобання митця концентруються на існуванні образних систем фольклору та етнографії як переосмислення структурних елементів у вишуканих архітектонічних формах або звуковому фонізмі. Це стосується, наприклад, електроакустичних проектів А. Загайкевич, творчих пошуків С. Пілютікова тощо.

Інноваційні композиторські технології пропонують вивчення алгоритму музичної композиції. Сьогодні в цьому напрямку складається програма (алгоритм) для комп'ютера, за якою «добираються» ноти для побудови мелодії. Комп'ютер може навіть навчитися писати музику самостійно, за умови

наявності спеціального алгоритму музичного твору, який можна викристалізувати, аналізуючи музику композиторів-класиків тощо.

Однак, для електронної музики А. Загайкевич важливим є виконавський аспект: за її висловом, електроніка — це завжди імпровізація, музикування, навіть у студії. Композиторка вважає, що виникнення електроніки в європейській культурі було просто неминучим, тому що для неї є характерною певна трансцендентність, вихід «за межі», зважаючи на міфологічну складову архетипів етносу (ідеологія «космізму»). Таким чином, ідентифікується психологічний контекст *мистецької інтроверсії*, спрямований на можливість висловлення творчих ідей в електронних засобах, що відбувається у пошуках пластичності, «власноручного виготовлення» тембру, моделювання простору і часу, неможливого для інструментальних засобів (обмежених технологіями звуковидобування, диханням, діапазоном і т. ін.).

В останній час композитор С. Пілютіков особливо відзначається у просторі мистецького світу написанням музики глибокого інтелектуального, художнього змісту, особливої — з точки зору професійного володіння оркестровими засобами виразності. Характерною прикметою його авторської *мистецької інтроверсії* у цьому часі є сповідальність, самоаналіз, тож, авангардний період своєї творчості композитор визначає як присутність деякого елемента гордині, молодечої задерикуватості. Йому здавалося: чим більш складний твір, тим ти розумніший і більш талановитий.

Іншим напрямком певної закритості від соціуму є естетика постмодернізму. Одна з її стильових констант полягає у психоделічному напластуванні елементів, що побутують у суспільстві. Не виняток тут фольклор і етнографія, що можуть функціонувати у цій моделі в спотвореному вигляді або й використовуватися як привід для висловлення містичних язичницьких поглядів. Для прикладу, можна згадати сценографію та виконавську манеру пісень гурту «ДахаБраха», сценічно-виконавські перфоманси композитора-концептуаліста С. Зажитька «Ще!», «Ось так!», інсталяції Д. Перцова тощо.

Приміром, публіка вже звикла до використання відер, господарських цвяхів у перфомансах С. Зажитька, що, відповідно, викликає у слухачів захоплення або лютю. Не менш провокативними є його заяви про те, що навколо «панує зайва нормативність, культ здорового глузду». Крім того, автор відверто зізнається у тому, що йому подобається язичницька культура з її сексуальною символікою: «Іноді такий ритуал хочеться втілити й на сцені. Мені близька сміхова культура, тому я часто дозволяю собі кепкувати над різноманітними явищами», — зізнається С. Зажитько, — «...мої знахідки виходять із відчуття парадоксальності реальності. А творчість живить те, що виходить за рамки логіки» [118]. Важливо тут згадати і про внесення до зали «дійовими особами» у процесі інсталяції Д. Перцова кам'яних брил та мітл, що розставляються у відповідності до певних містичних інстаграм.

З цього приводу слід сказати, що, насправді, екстраверсія соціальних стандартів й мистецька екстраверсія є *психологічною ілюзією*. Адже, всі ідеї (соціальні, у тому числі!) мають інтровертне джерело, вони є спрямованими на поле особистісного буття і їх Вселюдськість у збереженні певної інтимності, недосказаності (вони є «іншість і буття для себе, те, що, поза собою, лишається в собі» [21, с.41]). Тож, у даному випадку, в екстравертній епатажності творчості С. Зажитька та Д. Перцова мова йде про інтровертне бажання творчої особистості нав'язати соціуму своє бачення етичних постулат.

Ідеологія мистецького андеграунду, куди входять виконавці рок-гуртів та автори-виконавці власних пісень проявляється в цей час на платформі протестних настроїв та устремлінні привнести у даний музичний жанр фольклорні засади української ментальності. Це яскраво проявилось в організації рок-фестивалів «Червона рута», що сприяло популяризації широко відомих пізніше гуртів «Гроно» під орудою Т. Петриненка, «Зимовий сад» О. Тищенка, «ВВ» О. Скрипки та ін.. Однак, розмаїтість напрямків і в цій царині дуже скоро призвела до переважання в них принципів масових шоу на комерційній основі і формування стилю, так іменованої «попси», ідеологічна дезорієнтованість та

плюралізм якої призвели до поширення в ній містицизму, еротизму та абсурдистики.

На початку ХХІ ст. ситуація на творчій ниві українських композиторів віддзеркалює загальносвітові проблеми: розпад ідеології авангардизму, вишуканий академізм і повне несприйняття цих двох напрямків слухачами. Зустрічаються поодинокі спроби працювати в синтетичному жанрі, об'єднуючи в творах стилістику джазу, року та ін. З'являються зразки рок-опер, мюзиклів українських композиторів, в яких вокально-танцювальна семантика поєднується з електронними заміниками живих інструментів — синтезаторами (С. Бедусенко «Енеїда», «Жанна д'Арк» тощо), однак у цьому жанрі так і не з'явилися твори світового рівня за духовним виміром.

Можна сказати, що цьому виною є загальна тенденція науково-технічного прогресу, в якій катастрофічно зменшується простір для душі. Боротьба з академізмом триває, перш за все, в медіа-просторі, де існує попит на принципи медіа-шоу та кліпмейстерства, за якими люди, при звичаєні до візуальних панорам, перестають розуміти академічні принципи конструювання музичних творів.

У цьому контексті, проведення щорічних міжнародних фестивалів сучасної академічної музики в Україні, на яких презентуються різні твори композиторів світу та України, в тому числі і духовна музика на релігійні тексти, виглядає спробою довести існування зворотного розвитку музичної культури. Тож, можна не сумніватися, що нові музичні твори цього напрямку будуть з'являтися й надалі, заради збереження академічного підходу до творчості: *docere-delectare-movere* (ціль-образ-душа).

Трохи осторонь цього процесу стоять спроби привносити рок-стилістику в популярні академічні музичні жанри і навпаки (в обробках творів Вівальді, Баха, Бетховена, симфонічний оркестр у виступах західної рок-групи «Metallica», української «Океан Ельзи» тощо). З цим напрямком не погоджуються професійні музиканти, вбачаючи в ньому деградацію смаків. Відмітимо, що контекст і розуміння музики колишніх епох завжди декодується крізь при-

зму напрацьованих смаків сучасника. Музика колишніх епох в обробках для рок-груп є іншою за стилем музикою (відносно до початкового її імпульсу), яка висловлює експресію почуттів сучасної людини.

Слід відмітити, що й зміни пріоритетів рок-андеграунду цього періоду співпадають з аналогічними процесами в академічних композиторських колах. Наприклад, в 60-х роках білоруська рок-група «Пісняри», що спеціалізувалася на обробках народних пісень, з'явилася на фоні захоплення професійних композиторів новою фольклорною хвилею. Російський рокер Б. Гребенщиков у 70-х роках в основу стилю своєї групи «Акваріум» поклав американський стиль кантрі, а в пізніші часи він захоплювався індійськими рагами, що також співпадало з пошуками мистецьких течій нової простоти й мінімалізму в академічних колах композиторів поставангардного періоду.

До цього слід додати постійні пошуки нового інструментарію, що відбуваються в музичній практиці професійного композиторського авангарду та рок-андеграунду. Майже паралельно проходять періоди захоплення електронними ефектами, здійснюються спроби введення в свої композиції дивовижних етнічних інструментів.

Джазова лексика розвивалася від негритянських духовних гімнів, через привнесення в неї розважальних принципів, аж до психоделічних проявів в авангардній течії. Безсумнівно, що джазовий принцип свінгування став відправною точкою і для рок-стилістики (біту). Можемо констатувати також, що ускладнена ритміка, сформована в джазових імпровізаціях, закріпилася також і в мистецтві професійного композиторського авангарду.

На відміну від подібних процесів слід зазначити, що в українській народній традиції, наприклад, пласт лірико-побутової пісні, присвяченої окремим ситуаціям з життя людей, не втрачає інтимної заглибленості в сферу тонких психологічних станів, без екзальтації й претензій на масовість.

Дані факти можна трактувати, як прояв існування *спільного поля інтенційності*, що висловлюється творчими особистостями на тлі певних обмежень популярних жанрів, що трактується нами як вияв екстраверсії соціальних

стандартів. Однак, найяскравіші здобутки у всіх видах мистецтва, незалежно від етнічного, соціального чи історичного контексту, висловлюють сутність мистецької інтроверсії, що є недосяжним для розуміння через визначення умов функціонування жанру, стилю композитора і т. і., бо несе в собі порухи душі, утаємничені навіть для самого автора. Такою є, наприклад, пісня «Україна» Т. Петриненка, що стала всенародно-визнаним гімном Незалежності України нової доби і супроводжує всі суспільно-національні події. Пісню було написано ще у 80-ті роки ХХ ст. на чужині (автор працював у той час за контрактом у Новосибірській філармонії, в Росії).

Особливою жанрово-тематичною ланкою вияву мистецької інтроверсії слід вважати твори Доби Незалежності, що висвітлюють трагічну долю України. Історичні події радянських репресій, Голодомору відображаються у масштабних — за жанром та виконавським складом, творах. Це ораторії, панахиди, літургії, кантати-симфонії. Але тематика трагічної історії рідної землі ХХ століття з жахливими образами голоду, війни, смерті, трагедії насилля, катастрофи радянської навали, з неймовірною силою розкриває внутрішній поштовх митців до каяття, панахиди за безвинно загиблими внаслідок тоталітарної політики колишнього СРСР. Такими творами композитори В. Камінський, М. Скорик, Є. Станкович, В. Птушкін, І. Карабиць, О. Яковчук закликають людство покаятися, пом'янути всіх загиблих. Немов би звучанням їх симфонічних голосінь виконано, нарешті, моральний борг людства. Цей стан інтроверсійного поштовху митця — сильного імпульсу та сплеску внутрішньої енергії гарно передано у тексті «Молитви Катерини» К. Мотрич: «І знову вони (душі убієних голодом. — *В. С.*) йдуть щодня, щогодини, щоночі, мільйони очей, прошкують небесним Чумацьким Шляхом і повертають до свого серця... Ідуть українські Варвари-великомучениці, пригортають до грудей немовлят босоногі Богородиці в домотканих сорочках, пливають Марії — Оранти, святі Покрови роду нашого. Василі, Івани, Петри, янголи крізь мене летять. Лишають білий крик, білий зойк білих крил, що сходять у мені чорною-пречорною мукою. Йдуть з осінніх боліт, із снігових заметів, із весняних дібров, і в білих розвеснених садах, на

всіяних кульбабою луках падають. *Чи ж то я, чи моя пам'ять, а чи душа летить у ту весну і квилить-голосить у Всесвіті?...* Господи! Вседержителю наш! Чи ж ти осліп від горя і людських гріхів! Поглянь — червона орда знову жнивує на моїй землі. Глянь на ті покоси! Таких жнив світ не знав від сотворення, таких покосів іще не бачили ні Земля, ні Небо. Подивись на те різнотрав'я, на квіт. Господи! Невже і там, у Твоєму раю, є Україна, яку заселяєш віднині святими душами?!» (курсів мій. — В. С.) [77, с. 37–38].

Кантату на слова Василя Юхимовича, під назвою «33» (для солістів, хору, флейти-соло та ударних інструментів), присвячену темі жертв Голодомору, ще у 1983-му році представив О. Яковчук, в якій використав принципи полістилістики, кінематографічної мозаїчності. Агітаційні пісні-марші сталінської доби співставляються тут зі стилізацією, у дусі народних пісень-плачів і церковних хоралів, що є прямим протиставленням екстраверсії соціальних стандартів радянської доби, авторській мистецькій інтроверсії. Вже у 2003 р. аранжування цього твору для солістів, хору та симфонічного оркестру здійснив автор даного дослідження.

Низку подібних творів написав у 90-і роки Віктор Камінський. Його кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на слова Ірини Калинець вперше виконана у Львові 1993 р. Поетичний текст твору Ігоря Калинця порівнює трагічну історію українського народу з біблійною символікою. Лейтмотивом кантати-симфонії є тема розп'ятого Христа, яка втілює її головну ідею: віру в духовність як вищу гармонію. Концепція твору розгорнута у напрямку «від мороку до світла». Духовну лінію в творчості композитора продовжила ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» (1998) на слова проповідей митрополита Андрея Шептицького. Поетичну їх обробку здійснила Ірина Калинець У цьому грандіозному творі, написаному для мішаного хору, оркестру, солістів та читця, вільно поєднується Слово проповіді з поетичними роздумами над долею й особистістю духовного наставника нації — митрополита Шептицького. В. Камінський орієнтується тут на жанрову традицію давньо-української монодії, церковного демественного співу та канту.

Для українських композиторів цього періоду набуває актуальності прагнення осягнути історичний шлях українського народу. Одним із прикладів цього є «Український реквієм» В. Птушкіна (сл. С. Сапеляка). Сюди ж вписується монументальний макроцикл Є. Станковича «Страсті за Україною», до якого увійшли різні твори, об'єднані однією ідеєю: Каддиш-реквієм «Бабин Яр» на слова Д. Павличка; «Чорна елегія» на слова П. Мовчана; «Єктенія заупокійна», «Панахида за померлими з голоду» для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру на слова Д. Павличка (1992 р.). В «Панахиді», що складається з 15-ти частин, композитор відтворив образно-смыслову атмосферу заупокійного богослужіння. Церковне дійство переривається вторгненням трагічних епізодів Голодомору, супроводжуваних голосом Читця-коментатора. Як наслідок, у драматургічному розгортанні «Панахиди» використовується принцип кіномонтажу, раптового перемикавання кадрів. Розгортання сюжету відбувається на двох рівнях, у двох смислових площинах: у замкнутому просторі, де панує вічність, і в смисловому полі історичних подій, де слухач занурюється в трагічну реальність.

Духовна тематика присутня також в «Українській месі» композитора Ю. Захожого-Катренка. Полікультурні засади твору дозволили композиторові звернутися до культових і світських наспівів, в рамках структурних основ форми реквієму об'єднаних темою «Божого суду». Синтез різнорідних основ твору підкреслює і наявність у ньому духовної народної мелодії «Спи, Ісусику, спи», використання текстів Євангелія та оригінальних віршів С. Реп'яха. У фінальній частині твору, апелювання до інтонацій і ритміки пісень часів УПА дозволило автору піднести ітровертну ідею боротьби українського народу за свободу, до пафосного гімну екстравертного всезагального рівня.

Відродження жанрових моделей релігійно-духовної музики притаманне також твору І. Щербакова «Stabat Mater» з новим авторським варіантом прочитання канонічного тексту. Божа Матір оплакує Христа так, як оплакували матері невинно померлих від штучного голоду своїх дітей. Двоплановість відчувається тут у поєднанні католицької латини з українською мовою, подібності до

експресії авангардних опусів на духовні тексти К. Пендерецького, з фольклорними інтонаціями народних плачів. І це є своєрідним відбитком традицій української культури, як органічної складової частини культури світової.

У підсумку, декларативний пафос означених творів у використанні мовних рецитацій, постмодерної стилістики монтажу, образного протиставлення алюзій до фольклору й авангардної дисонантності, об'єднання візуальної сценографії з контекстом музичного розвитку виявляють намір композиторів піднести сутність власної авторської мистецької інтроверсії до межі утворення нового екстраверсійного рівня соціальних стандартів, що висловлюють трагедійні образи вселюдського каяття, покори, моління й благословенного пієтету до Бога.

Філософ Сергій Кримський стверджував: «Історія схожа на згорток пророка, де сховано дуже багато гуркоту, крові, плачу, трагедії». Саме це почуття схоплене в творах цього періоду на тему трагічної історії України. «Україну завжди намагалися привчити до мовчання — чи то Емським указом (мовчання мови), чи то замовчуванням голодомору й чорнобильської трагедії. «Голосіння» Івана Карабиця — це альтернатива такому мовчанню й замовчуванню» [55, с. 3]. Від себе додамо, що це висловлювання може стосуватися й багатьох інших масштабних композицій цього періоду.

Характеризуючи мистецьку інтроверсію з точки зору типології стадіальності життєвих циклів, слід сказати, що композитори старшого покоління, які «перехворіли» молодіжним максималізмом, тепер вже притримуються традицій мінімалізму. Так, В. Сильвестров наприкінці ХХ століття репрезентує найновішу метаморфозу авангардистського мислення, яка в західноєвропейських публікаціях отримала назву «нової простоти» або «неосімпліцизму». Його композиція «Музика в старовинному стилі» відтворює узагальнені архаїзовані риси давньої спадщини без історичної конкретизації. Створюється ефект відчуження, коли відтворення рис стилю виявляє невідповідність обраній стильовій системі, отже на перший план виходить образ автора, тобто, його власний метод стилізації. М. Скорик у своєму «Концерті» для фортепіано з

оркестром мінімізував виражальні засоби солюючого інструмента, а в «Літургії» для хору без супроводу звернувся до стилізації кантового мистецтва та простого (кліросного) церковного співу, апелюючи до національної традиції духовної спадщини.

Композиторська творчість України у роки Незалежності засвідчує, що істотно зросла зацікавленість митців духовно-релігійною музикою. Те, що раніше було заборонено тоталітарною владою, виривається на зовнішній світ! Так, релігійно-духовні тексти використано й у творі композитора В. Рунчака «Господи, Боже наш». Широке застосування засобів поліфонії, антифонів, уведення в музичний контекст декламаційного читання євангельських текстів виводять твір за межі концертного буття й наближають до сфери християнської обрядовості.

Власне визначення сутності духовної музики запропонував В. Сильвестров. У «Реквіємі» для мішаного хору, солістів та оркестру (1999) на канонічні латинські тексти у поєднанні з віршами Т. Шевченка автор, фактично, створив своєрідний культовий твір. Крім наведених прикладів, згадаємо відродження жанру духовного концерту у творі В. Полевої «Світлі піснеспіви», який характеризується тонкою інтроверсійно-сповідальною манерою письма, близькою до тихого православного хорового співу, що використовується також і в концерті «Господи, Владико наш» (1998) та у творі «Нехай прийде царство Твоє» (2000) Є. Станковича. До духовно-сакральної тематики в концерті «У блакитно-золотавих тонах» звертається також Ю. Іщенко.

«У роки незалежності українська музика, входячи в контекст світового музичного процесу, була зорієнтована на новизну, на експериментаторство, на пошуки чогось надзвичайного. Це відбилося в концептуально-образних новаціях музичного мистецтва» — стверджує О. Козаренко [48, б. с.].

Констатуючи це, можна назвати й особливості його вокально-симфонічної творчості. На наш погляд, в його стилі переважає інтроверсійна складова: «тонка мініатюра, камерність, відмова від монументальних форм і великих виконавських складів. Кантата композитора «П'єро мертвопетлює» (прем'єра від-

булася 1994 р.) — гімн самотності та рефлексії. Перша частина — «Я покажу вам безліч світів» — відтворює типову для музичного мислення доби класицизму антиномію імперативного та ліричного. Друга частина насичена типово романтичною темою самотності людини в контексті соціуму, втілює картину мегаполісу, байдужого до людини. Концепційна основа Третьої частини наближена до експресіоністського світобачення, у ній домінують ірреальність, жахлива гротескність, фантастика та безтілесна ідеальність, що розщеплюють свідомість героя. «Скорботним гімном» самотності є Четверта частина — «Я сам». Кода-епілог (П'ята частина) «Ми прийшли до останнього пункту» підтверджує трагічне світосприймання людини на зламі епох, трагічну двоїстість і самотність людини в сучасній культурній ситуації» [67, с. 20]. Характерно, що цей твір став пророчим у трагічній долі його першого виконавця — співака Василя Сліпака, що загинув у АТО на Донбасі.

Інтерес до історії свого народу спонукує митців рухатися по осі часу в глибину віків, звертаючись до давніх культурних пластів — стверджує Олена Зінькевич [31, с. 112]. Так, не вперше давні часи української культури приваблюють Є. Станковича (балет «Ольга», музика до кінофільму «Ольга»), який у 2001 р. звернувся до видатної пам'ятки давньоруської літератури — «Слова о полку Ігоревім», створивши масштабну вокально-інструментальну композицію для сопрано, тенора, баритона, баса, мішаного хору та симфонічного оркестру. Українська культура XVIII ст., а саме визначна постать філософа та поета Г. Сковороди, привернула увагу композитора Л. Грабовського. Його п'ятичастинна кантата «*Temnere mortem*» (1991) написана на уривки з латинського вірша Сковороди «Про вічність», в яких торкається вічних питань життя і смерті, віри і сили духу людини. Відсторонений, піднесений характер твору дозволяє провести аналогії з середньовічною музикою та поліфонією строгого письма.

Отже, вияви мистецької інтроверсії в композиторській творчості історичного періоду в Україні доби Незалежності типологізуються як:

– сутність проблеми взаємопротилежних напрямків творчого мислення і напластування різновекторних стилістичних ознак (архетипових уявлень-символів);

– протилежність усвідомлення художнього образу і його таємного змісту, що веде в несвідомі глибини психіки митця (мистецька інтроверсія на протиположність екстраверсії соціальних стандартів);

– трактування нових технічних можливостей у мистецтві ХХ ст. (авангардних композиційних структур) як можливості для розвитку національної спадщини, а не відсторонення від неї;

– привнесення в пісенний жанр фольклорних засад української ментальності, переважання принципів масових “шоу” на комерційній основі та поширення в них містицизму, еротизму й абсурдистики;

– спроби працювати в «синтетичному» жанрі, об’єднуючи в сценічних творах стилістику джазу, року та ін. (рок-опери, мюзикли тощо);

– зображення етнопростору української культури та історії через симфонізацію фольклорних жанрів голосіння, оспівування у літургіях молитовних станів каяття, що йдуть від трагічних *внутрішніх мистецьких* імпульсів композиторів-патріотів доби Незалежності.

Висновки до Розділу 2

Розглянувши музичне мистецтво України другої половини ХХ — початку ХХІ ст. у вимірах мистецької інтроверсії, зазначимо особливості її вияву в творчості українських композиторів двох періодів: 60–80 рр. ХХ ст. та доби Незалежності.

У першому з них, творчість митців 60–80 рр. ХХ ст. проаналізовано крізь призму виявлення творчого «Я» у добу панування соціалістичного реалізму. Відмітимо, що явний конфлікт між соціальним запитом радянської влади та індивідуальною творчістю митця, позначився пошуком свідомої орієнтації творчої енергії митця. В умовах тоталітарного радянського режиму Л. Ревуцький, [Б. Лятошинський](#), [Платон і Георгій Майбороди](#), [К. Данькевич](#),

М. Скорик виявляли глибоку генетичну спорідненість своєї творчості з українською культурою, виявляючи інтенціональну спрямованість до глибин національного світосприйняття. Цей напрямок типолігується у видових й індивідуальних відмінностях як *ідеальний прообраз*.

У 80-ті рр. відбувається оновлення жанрово-стильових орієнтирів української симфонічної музики. Романтичні тенденції української музики у 80-ті рр. продовжують функціонувати і в творчості композиторів другої половині ХХ ст. (К. Домінчен, М. Дремлюга, Д. Задор, А. Коломієць, А. Кос-Анатольський, Ю. Мейтус, Р. Сімович, А. Штогаренко та ін.), що відкидали авангардні музичні напрямки. Втім, неоромантичні тенденції, які характерні для творчості В. Сильвестрова, мають не ретроспективну, а інтроспективну спрямованість, акцентуючи увагу на індивідуальному «Я» митця і на невдоволенні соціальним устроєм суспільства, що співпало в цей період з антирадянськими настроями українського народу.

У другому періоді вияви мистецької інтроверсії охарактеризовано в творчості українських композиторів доби Незалежності, як моделі постмодернізму.

Співвідношення між самовираженням і соціальними запитами у період пострадянської доби кардинально видозмінюються, проте дилема «митець — соціум» залишається. Конфлікт між соціальними запитами і духовною цінністю власної творчості переноситься в іншу площину, коли орієнтирами стають вже не ідеологічні настанови, а кон'юнктура ринку. Остеронь, у ракурсі оновлення мистецьких засобів знаходяться електроакустичні проекти А. Загайкевич та творчість С. Пилютікова. У постмодерністській моделі творчості фольклор існує у навмисно спотвореному вигляді, або використовується як привід для висловлення містичних язичницьких поглядів (гурт «ДахаБраха», сценічно-виконавські перформанси композитора-концептуаліста С. Зажитька, інсталяції Д. Перцова тощо). Формується «третій пласт мистецтва що поєднує стилістику джазу, року та академічної музики (С. Бедусенко «Енеїда», «Жанна д'Арк»). Мистецький андеграунд (рок-гурти та автори-виконавці власних пісень),

заснований на засадах протесту, привносив в рок-музику через фольклор риси української ментальності. Це яскраво проявилось в організації рок-фестивалів «Червона рута», що сприяло популяризації гуртів «Гроно» під орудою Т. Петриненка, «Зимовий сад» під орудою О. Тищенка, «ВВ» під орудою О. Скрипки та ін. *Мистецька інтроверсійність* багатьох проектів, що типологізувалися спочатку як безпосередньо взяті з метафізичної реальності буття етносу, дуже скоро призвела до переважання в них екстраверсійних принципів масових «шоу» на комерційній основі. Наукові результати за II розділом дослідження опубліковані у працях [Див. Додаток А: 3; 4; 8; 11].

РОЗДІЛ 3
МИСТЕЦЬКА ІНТРОВЕРСІЯ ТВОРЧОСТІ
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ЯК ВИЯВ ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНОГО СИМВОЛІЗМУ

Проявлена через принципи філософсько-поетичного символізму концепція мистецької інтроверсії в творах сучасних українських композиторів засновується на історичних процесах соціуму, функціонуванні у ньому певних ідеологем, які впливають на автора, формують його внутрішнє бачення та художнє мислення. Самоідентифікація композиторської практики тут здійснюється як через вибір музичного інструментарію, визначення стилістичних принципів творчості, так і з використанням певних звукових фонем, стрижневою сутністю яких є їх тембральні якості, аж до використання позамузичних виражальних засобів. Тож, художня концепція філософсько-поетичного символізму в музичній творчості пов'язана з історичною ретроспективою, розкриттям ставлення до навколишнього світу та розуміння індивідуальності людини, взаємодії особистості зі Всесвітом та зі своїм внутрішнім «Я». Саме у таких складових розкривається сутність мистецької інтроверсії автора. Логіка творчого процесу на принципах мистецької інтроверсії може включати в себе багатоманітні вияви творчої ментальності автора з наголосом на тих передумовах, що стали поштовхом до пошуку свого особистісного мовленого Всесвіту. І звичайно, таким першопоштовхом завжди є інтенційний імпульс, як джерело «даного нам у відчуття».

Відомо, що мистецтво існує в найрізноманітніших видах. Так, візуальні мистецтва мають найбільші можливості для впливу на глядача, бо, як вважається, 90 % інформації людина отримує візуальним шляхом. Їх розподіляють на статичні, що втілюються в нерухомих знакових матеріалах (скульптура, архітектура тощо) та динамічні, що втілюються у пластиці рухів (кіно, театр тощо). Обмежений об'єм інформації через дотик, м'язові відчуття дає можливість використання цих інформаційних каналів лише у мистецтві парфумерії, основу

якого становить естетичне оцінювання ароматів. Оскільки дотиково-кінетичні відчуття можуть лише допомагати у візуальній оцінці художніх образів, то й використовуються у синкретичній єдності з іншими.

Аудіальні мистецтва оперують комбінаціями звуків, що розрізняються за силою, висотою, ритмом, тембром (музична творчість, мистецтво шумового оформлення кіно тощо). У мовному ж мистецтві художня цінність тексту визначається змістовним навантаженням мовної символіки. Композиторська творчість відрізняється від інших апелюванням до фізичного феномену — музичного звуку. Можна тільки дивуватися тому, що музика з'являється композитору з глибин свідомості, але не можна заперечувати того, що спочатку його свідомість повинна знаходитися у стані зовнішньої і внутрішньої тиші, і бути спрямованою на відчуття цього голосу в собі. Крім того, слід пам'ятати, що художні образи та творчі ідеї можуть виникати й на основі сенсорних, тактильних та інших відчуттів. Однак, як вже відзначалося, у зародженні творчого задуму композитора першорядне значення можуть мати найрозгалуженіші асоціативні зв'язки: аудіальні, тактильні, сенсорні, інтелектуально-сміслові тощо. Тож, важливо прослідкувати розвиток цього інтроверсійного процесу в художньо-образну площину філософсько-поетичного символізму.

Символічне сприйняття світу настільки давнє, як і сама культура людства, але як художня течія він прямо стикається з модернізмом. У символізмі складний шлях до художнього образу: у цій якості застосовується художній символ, що став мірою «життя душі» та пошуком «вічної істини». Саме він дозволяє прорватися крізь завісу повсякденності й висловити потаємні поштовхи мистецької душі. Г. Ібсен, одна з найвпливовіших фігур символізму, в своїй творчості вдало поєднував конкретне з абстрактним. Відомий вислів митця: «У реальності є зворотний бік, а у фактів — прихований зміст. Вони є земним втіленням ідей» (цит. за [150]).

Сам термін «символізм» у мистецтві запропонував Жан Мореас. Символізм, за його словами, являє собою орієнтацією на невизначеність та багатогранність художнього слова (цит. за [151]). Він розкривається у встановленні

глибинних зв'язків всього що є в світі. Саме ця ідея символізму стає, на наш погляд важливим виміром *музичної* мистецької інтроверсії, зважаючи на специфіку засобів виразності, форми, жанрів, композиторського стилю, вокального та інструментального напрямку.

Проблему філософсько-поетичного символізму як процесу інтроверсійності в композиторській творчості розглядала Н. Герасимов-Персидська в дослідженнях творчості В. Моцарта, В. Лютославського, В. Сильвестрова [22]. Дослідниця прийшла до висновку, що отримання композиторами певних ідей відбувається на рівні відчуття. Нею підкреслюється, що, маючи лінійну основу та здатність змальовувати просторові образи, музика в свідомості композитора з'являється у згорнутому стані, як осяяння, прозріння — відчуття, що з'являються як згорнуті, неначе позачасові, і знаходяться в області інтуїтивного. М. Новакович, у своїй розвідці про Б. Лятошинського зі слів композитора стверджує, що його намагання виконати запити радянської системи, спростивши свою музичну мову, не досягало бажаного результату через внутрішній спротив [129]. О. Зінькевич на прикладі симфонічної творчості Є. Станковича стверджує постулат внутрішньої творчої енергетики автора, що можна вважати сутністю *інтроверсійної духовної налаштованості* [31]. О. Натовська, на прикладі хорової творчості В. Мужчиля, відзначає неординарність мислення композитора у прагненні розширення та новітнього трактування різних жанрів (хорової думи, музичної проповіді тощо) зі збереженням системи філософсько-поетичного символізму жанру, що й утворює на інтроверсійному рівні нову його сутність. В. Редя у науковій праці, присвяченій символізму естетики «срібного віку» початку ХХ ст., висловлює думку про пріоритетність у творчості композитора внутрішнього стану над зовнішніми впливами, які він здатен долати [96].

3.1. Філософсько-поетичний символізм вокально-хорових творів українських композиторів як вияв мистецької інтроверсії

Вже з часів «Поетики» Аристотеля творчість вважається закономірним виявом заглиблення у містичні обрії. Поетика свідчить про Символізм Сущого, що розглядається вже у роботах Г. Гегеля, який створив систематичну теорію діалектики. Її центральне поняття — розвиток — характеристика діяльності світового духу, його надрухи в царині чистої думки як процес перетворення духовної субстанції «в об'єкт свого Я».

Поетику розуміють як символічну структуру, в якій тема, сюжет та ідея створюють цілісний образ. Існування ж початкового творчого імпульсу завжди є спонтанним актом, який виникає з внутрішньо-позасвідомого і вибудовується в теоретичну систему. Тож, поетикою композиторської творчості слід вважати *інтровертне* ставлення до спонтанних імпульсів, що потребує аналізу з погляду мистецтвознавства, історії культури тощо.

Борис Асаф'єв у свій час визнав триєдину сутність принципу формування музичного образу, що створюється на основі музичної інтонації: композитор, виконавець, слухач. Але в цій тріаді є безліч підпланів, які опосередковано пов'язані між собою. Наприклад, композитор є повністю залежним від власної інтуїції й умов існування, виконавець — від музичного матеріалу та конструкції інструмента, слухач — від пропонованого художнього образу й власного досвіду, що допомагав би його, цей образ, декодувати.

Музикознавець І. Драч у своїй роботі наводить висновки В. Біблера про джерело формування художньої свідомості: Я-теоретичного розуму; Я-настанови на предмет; Я-синтезуючої інтуїції; Я-раціональної дедукції; Я-інформаційно-алгоритмічного знання; Я-здатності судження (І. Кант); Я-практичного розуму, в яких людина усвідомлюється як істота, що створює свій образ діяльності «як щось окреме, як своє буття поза себе..., мислить, теоретизує, усвідомлює свою художню діяльність, свій майбутній твір як певну дійсність, як надособистісне, таке, що існує поза його “Я”. При цьому митець якоюсь мірою абстрагується від теоретичної сфери і виступає як практик. Тільки у відстороненні від самого себе з'являється можливість ставлення до себе як до Alter Ego, виникає зерно внутрішнього діалогу» [28, с. 11].

Отже, зважаючи на актуальність теми дослідження та недостатню опрацьованість музикознавцями, визначення концепції мистецької інтроверсії в творчих здобутках сучасних українських композиторів полягає у висвітленні нового ставлення до художньо-образної константи, враховуючи й використання в музичному мистецтві позамузичних звукових феноменів.

Будь-яка композиторська конструктивна схема є пов'язаною з відтворенням певних напрямків руху інтелектуальної думки у часових та просторових параметрах. Вияснення ж суті мистецької інтроверсії відбувається з урахуванням напрямку руху музичного розвитку та фізичних параметрів твору як кінцевої мети певних ідейних творчих установок та естетичних уподобань композитора у формуванні художнього образу.

Коли йдеться про філософсько-поетичні світоглядні напрямки в творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст., визначення ролі в цьому процесі особистісних уявлень митця, зокрема на основі розгляду їх під кутом зору мистецької інтроверсії, то мова йде перш за все про пошуки напрямків культурного розвитку майбутньої України, продовження функціонування мистецтва, здатного відтворити цілісну картину подій цього періоду, як це зробили свого часу наші попередники, творці класичних та фольклорних традицій. Також, зважаючи на стрімкі соціальні зрушення, інтеграційні процеси та появу нових комп'ютерних технологій, важливим для майбутнього є визначення загально-філософської обумовленості творчості сучасних композиторів. Адже, відомими є прогнози майбутнього, у якому прерогатива надається машинному інтелекту.

Проте, в сучасній творчості, зокрема й композиторській, відповідь дають самі митці, нарошуючи потенціал здобутків на основі пошуку все нових і нових стилістичних та жанрових підходів. Для осмислення глибинної сутності процесів сучасного соціуму, композиторові необхідно здійснювати ретельне звукове та інтонаційне фільтрування, відбір. Це надає можливість виокремити перспективи подальшого розвитку як музичного мистецтва, так і громадянського суспільства. Можна однозначно констатувати, що сьогодні, коли людська

цивілізація знаходиться на етапі переходу від однієї стадії формування до іншої, таких рішень є величезна кількість. Однак, лише час може вирішити, наскільки вони будуть актуальними у Вічності як мистецьке явище — мистецька інтроверсія буття.

Актуальною для українських композиторів є звернення до духовної релігійної тематики. На гребні цієї хвилі хотілося б очікувати в нинішньому столітті могутнього поштовху, що сприяв би сприйняттю релігійних постулат на рівні державної ідеології. Такою, приміром, є ситуація в Греції, де держава не є відокремленою від церкви. Оскільки прогнози, щодо позитивного наростання цієї тенденції існують, то можна вважати, що митці своєю творчістю сприяють відродженню й утвердженню майже викоріненої комуністичним режимом християнської ідеології. На противагу поклоніння певним фетишам — від матеріальних цінностей до поклоніння поп-ідолам і вождям — люди починають замишлюватися над власною духовною місією на цій землі.

Процеси відродження вітчизняної духовної музики, повернення та освоєння хорової спадщини, окрім радісного піднесення викликають ще й настороженість, тривогу. Композиторська практика, налаштована на філософське, екзистенційне звернення до Бога. Але цей процес не співпадає з потребами церкви, в якій вважається, що музичний супровід релігійного обряду не повинен інтелектуально й емоційно відволікати учасників Богослужіння від основного дійства. Тож, музичний ряд тут має бути призвичаєним, а його інтонаційна складова узагальнено-конфесійною. Так наприклад, в Печерській Лаврі зберігається Требник, затверджений і канонізований російським Синодом ще наприкінці XIX ст. В ньому старовинні монодійні наспіви подаються в обробках для хору без супроводу в класичній гармонізації XVIII ст.

Ситуація змінилася на початку XX ст. після проголошення Української Народної Республіки. Композитори М. Леонтович, К. Стеценко та О. Кошиць почали створювати літургійну музику для Української Автокефальної Церкви літературною українською мовою на основі мелодики українських ліричних і,

навіть, обрядових народних пісень дохристиянської доби, що були адаптовані ще за часів Київської Русі до мелодизму київської монодії.

Після придушення УНР ця спроба була затаврована і в церквах періоду Радянського Союзу на десятиліття знову запанував затверджений російським Синодом ще в XIX ст. музичний супровід Богослужіння. Звичайно, з'являлися твори регентів, які стилізували ось цю «церковність» в своїх нових творах для богослужбового вжитку.

Не можна не помічати, що в середовищі професійних композиторів релігійна тематика завжди викликала непідробний інтерес. Досить дивно, але заборона на виконання православної музики в цивільній концертній атмосфері й дозвіл на виконання творів католицької або протестантської традиції в Радянському Союзі призводили до створення композиторами творів на канонічні латинські тексти. Серед найвідоміших зразків цього періоду «Requiem» та «Stabat mater» А. Караманова, «Requiem» А. Шнітке.

Думається, що окрім заборони на православну тематику, велику роль відіграла у цьому й загальна тенденція устремлінь до європейської ліберальної культурної традиції. Крім того, сприяв такій зацікавленості цим напрямком ще й високий рівень світової слави творів на латинські тексти І. С. Баха, В. Моцарта, Л. Бетховена тощо.

В незалежній Україні, окрім зацікавленості у відродженні традиції створення релігійної духовної музики на основі народного мелосу, з'являється й непохитна віра в необхідності відродження української церковної традиції давніх часів до поглинання її московською церквою. Це стосується як проблеми староукраїнської вимови духовних текстів, так і повернення в богослужбову практику старокиївського монодійного напіву.

Повертаються з небуття імена й духовна музика М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Вербицького, М. Вериківського. Разом з тим, відроджуються й зовсім невідомі до сьогодні імена М. Дилецького, С. Пекалицького та ін.

З'являються твори сучасних українських композиторів з використанням канонічних та біблійних текстів літературною українською, старокиївською та старомосковською мовами. Можна з впевненістю сказати, що така тенденція є філософсько-поетичним напрямком, концептуально спрямованим на художнє висловлення основної ідеї твору в концертному виконанні, що в музикознавчій науці отримало назву — позабогослужбова духовна музика. Системне дослідження такої традиції у всіх її вимірах та виокремлення особливої, так іменованої, «паралітургійної традиції» досліджує Ольга Зосім [33; 34; 35; 36]. Її здобутки є плідним інтелектуальним підґрунтям для творчої діяльності сучасних композиторів.

Автори використовують в цих творах музичну мову, яка несе в собі колористику, мелодизм і принципи розвитку, що склалися на кінець ХХ ст. в камерній та симфонічній музиці. Звичайно, цей стиль не може задовольнити церковні кола своєю оригінальною яскравістю та своєрідністю, але для цивільної слухацької аудиторії є певним одкровенням, тому що несе в собі роздуми про Слово Боже та його загальнолюдське значення.

Наприкінці 80-х років ХХ ст. Л. Дичко своєю «Літургією» для хору без супроводу започаткувала в Україні традицію створення духовної музики на канонічні тексти, в якій використовується значний арсенал її напрацювань у сфері акордової колористики, мелодичного багатства й інших прийомів сучасного мислення. Музикознавець С. Й. Грица зазначає, що Л. Дичко йшла до творчості в паралітургійному (духовному-позацерковному) спрямуванні через доторкання етнічної основи української ментальності в фольклорних обробках (кантата «Пори року»), глибинних коренів піснеспівів періоду Київської Русі (кантата «І нарекоша ім'я», опера «Золотослов») та імпресіоністично-модерного напрямку «синестезійного сприйняття мистецтва в сукупності його різновидів, від проекції вражень на музику архітектури, живопису, ужиткового мистецтва, поезії слова» ...» [24, с. 6].

Суперновітні звучання в її «Літургіях» межують з хоралами, прозоподібними рецитаціями та гімнічністю, що створює величну масштабність сміливої

арки «поміж бароковим мистецтвом минулого і сучасністю». Тож, сутність *мистецької інтроверсії* Л. Дичко в даному напрямку творчості набагато перевищує шкалу суто канонічного розуміння літургійного циклу, але увібрала в себе весь комплекс уявлень про велич и широту образних констант Богоявлення як «...цілком природної енергії, даної їй з висот творчої інтуїції, фантазії, миттєвої мобільності...» [24, с. 7].

Звернімося хоча б до проблематики виголосу священника та диякона в Богослужінні православної традиції. Вона свідчить про довільне, а подекуди й індивідуальне ставлення до мелодичних і метро-ритмічних його основ, зважаючи на вокальні можливості тих, хто править службу. Однак, Л. Дичко в своїй першій «Літургії» для сопрано та чоловічого хору *a cappella* (2002–2003) вирішує цю проблематику в напрямку суто музичного кантатно-ораторіального жанру і ставиться до виголосу, як до реплік соліста-вокаліста, виписуючи їх у складних метро-ритмічних і теситурних виконавських умовах. А тональні зрушення: As dur — h moll — C dur — As dur — cis moll — E dur — Des dur — As dur та дисонантні співзвуччя у хорових репліках взагалі свідчать про складний концепційний шлях, що закладається у I частині «Мирна ектенія» для всього літургійного циклу.

Стилізації або цитування монодійних наспівів православної співочої культури в чоловічому хорі жанрово наближає твір до церковної традиції, однак, участь у Богослужбовому циклі жіночого голосу є суто концертною необхідністю, яка продиктована конкретним виконавським складом. Л. Дичко вирішує цю проблему у двох напрямках — образному і концерто-виконавському. Зрозуміло, що для православної традиції важливим є жіноче начало в образі Бородиці, однак, Л. Дичко виконавську манеру сопрано-соло насичує технічними бароковими «юбіляціями», що підсилюють концертний напрямок її задуму і насичують його емоційною енергетикою. Кульмінаційною у цьому сенсі можна вважати VII частину циклу — «Святий Боже», в якій мелодизм партії сопрано-соло сягає божественних красот.

Окрім виголосів, що трактуються композиторкою в концертному ключі, в її творах богослужбового спрямування підключаються ще й дуети, наприклад, сопрано-соло та тенор-соло у супроводі хору, тенор-соло і баритон-соло без супроводу, вокальне тріо (сопрано, тенор, бас) у супроводі хору, хорові вокалізи на *mogando* (затуленим ротом) або різні голосні фонemi (-а, —о, —у), використання колористичних гармонічних та поліфонічних напластувань, інших хорових прийомів (декламування, шепіт, вокальне тремоловання тощо).

Великі об'єми розгорнутих хорових полотен з використанням інструментальних принципів симфонічного розвитку, таких як секвенції, різноманітні *ostinato* (повтори мелодичних або гармонічних комплексів), поліфонія пластів, багатопверхові *divisi* (розділення на групи в умовах однієї партії), — все це виявляється можливим для втілення лише за умови участі в таких проектах великих масивів колективів професійного концертно-хорового виконавства, об'ємних з гарною акустикою концертних залів або храмових комплексів. Можна зробити висновок про те, що авторська мистецька інтроверсія в цих творах апелює до об'єднання традицій концертного та сакрального богослужбового напрямків, крім того, узгоджується також і з екуменістичною ідеологією. Згадаємо хоча б творчість І. С. Баха, що привносив у свої твори на релігійну тематику всі технічні досягнення тогочасного музично-концертного виконавства.

Позабогослужбова ж творчість Л. Дичко, як українського композитора сучасності, несе в собі ще й естетику давніх містерій, яка за своїм впливом виходила за рамки християнської традиції. Особливо, за рівнем емоційного впливу, екстатичності й участі позасвідомих процесів у декларуванні певних релігійних постулатів.

Так, наприклад, велику кількість колористичних хорових вокалізів без тексту в літургійних творах Л. Дичко можна ідентифікувати як спробу закріплення сповідуваних текстових постулатів на підсвідомому рівні, тобто інтроверсійному вияві.

У п'ятій частині «У Царстві Твоїм» першої «Літургії» для сопрано та чоловічого хору *a cappella*, текст «бо велика нагорода буде вам на небесах» композиційно викладено від унісонного звучання до діатонічного кластера, що підхоплюється колористичним хоровим вокалізмом з поступовим динамічним затуханням звучання. Аналогічний прийом використано й у XI частині «Херувимська пісня» (*Andante misterioso*), яка розпочинається хоровим напластуванням з динамічними змінами та прийомів звуковидобування (на «а» та затуленим ротом), що постійно повертається після кожної текстової фрази дуету солістів (сопрано, тенор).

Особливо привертає увагу висловлення композитором у XIII частині твору «Вірую» тексту «Творця неба і землі і всього видимого й невидимого» в низькій теситурі *divisi* у басів. Паралельний рух кварто-квінтових сполучень створює тут образ Бога, як сказано в «Одкровенні» від св. Іоанна Богослова, — «Старого днями», що не піддається усвідомленню і є великою таїною.

Зазначимо, що позабогослужбова духовна музика Л. Дичко чекає свого виконання ще й на основі багатохорних концертних постановок, з використанням антифонних стереофонічних принципів, за участі візуальних та, навіть, світлотехнічних ефектів. До цього спонукає сутність мистецької інтроверсії авторки, що характеризується великими масштабами інформативності сучасної творчої особистості, виявом певного розриву інтелектуальних постулатів сучасності з канонічними церковними догматами. Такий підхід типологізується у ракурсі посилення впливу в сучасному соціумі новітніх наукових концепцій, візуального, символічного та містичного мислення як вияви інтроверсійності.

Особливий напрямок у створенні духовної музики позабогослужбової традиції обрано автором дисертаційного дослідження. Музикознавці, вивчаючи хоровий доробок автора, стверджують, що образна та жанрово-стилістична палітра його партитур є багатогранною, оскільки вирішуються багатоаспектні творчі завдання від стилізації атмосфери колишніх епох до пошуків власної оригінальної музичної мови. Визначальною рисою автора є бажання віднайти

найпотаємніші структурні та інтонаційні можливості жанру хору «a cappella» без заперечення традиційних його основ [29; 109].

У своїх циклах «Фрески Києва» та «Похвала св. преподобним Антонію і Феодосію Печерським», композитор В. Степурко звертається до стилістики архаїчних образів, виходячи зі стилю архаїчної мелодики і домислюючи свій образ так, як він його відчуває «із середини», ніби — з глибини віків. Такий підхід можна назвати інтроверсійним. Це — своєрідна стилізація, але в дуже узагальненому вигляді. Типологію цього напрямку *мистецької інтроверсії* слід відшукувати у спробі угруповання за допомогою узагальненої, такої, що ідеалізується творчої моделі. Така теоретична типологія передбачає побудову ідеальної моделі об'єкту, що у свідомості автора визначається як уявний *духовний контекст* доби Київської Русі-України. А у сучасній композиторській творчості є виявом мистецької інтроверсії.

Вихований на музиці ХХ ст., композитор В. Степурко використовує різні звучання, пов'язані з сучасним мисленням. Особливо близько до цього автор підійшов у творі «Богородичні догмати» (світлої пам'яті св. Д. Ростовського) на тексти октоїху восьми гласів Іоанна Дамаскіна для хору, симфонічного оркестру та органу. Визначивши жанр твору як «українську православну месу», композитор поєднав у ньому принципи західно-європейської традиції *cantus firmus*, *basso-ostinato* з імпровізаційністю демественного стилю, що походить від старовинного монодійного співу Київської Русі. У минулі часи такий спів називався «демественним». Терміном «демество» — означається основний наспів, який веде керівник-соліст, а інші співаки прикрашають його своїми імпровізаціями. До цього слід додати, що в даному творі використовуються канонічні тексти зі старокиївською транслітерацією.

Твір «Богородичні догмати», композитора і одночасно автора дисертаційного дослідження, апелює до стилістики І.С. Баха. Однак, оркестрові барви та колорит кожної з частин циклу вирішено у відповідності до образних систем кожного з догматів октоїху. Характерно, що І. Карабиць у концерті «Сад божественних пісень» (1971) на вірші Г. Сковороди для хору, солістів і симфонічно-

го оркестру обрав саме такий принцип стилізації. Жанровий орієнтир цього твору — хорівий концерт українського бароко, що проявляється в барочній пишності, притаманній концертам Дм. Бортнянського, інтонаційному складу кантів, епічної та міської пісні, сценічності ряду фрагментів, що нагадує шкільну драму. Стиль твору «Богородичні догмати» В. Степурка через дивне сполучення в ньому мелодики старовинної київської монодії, демественного співу та сучасних колористичних композиційних прийомів оркестрової фактури, також, можна визначити й охарактеризувати як вияв мистецької інтроверсії.

Зважаючи на апокаліптичність ХХ ст., композитор стверджує ідею, яка залишається «центральною складовою Православної Церкви: сутність земного життя людини полягає у досягненні прижиттєвої святості (“Дерзайте убо, дерзайте, людиї Божії, ібо той побідить враги, яко всесилен”))» [29, с. 9].

Відомо, що у сучасній музиці авторська мистецька інтроверсія досить часто засновується, у першу чергу, на апелюванні до тембральних якостей звуку, у порівнянні з іншими виразовими засобами. Як вже говорилося, такий підхід пов’язано з актуалізацією містичних образів у сучасному соціумі, впливів віртуальних образних констант, що нав’язуються мас-медіа.

На прикладі I частини «Отче наш», з циклу «П’ять духовних хорів» В. Степурка можна утвердитися у тому, що темброва специфіка хорових творів тут засновується на *образно-символічних засадах*.

Звертає на себе увагу використання квартету солістів, який, за задумом композитора, відокремлений від хору просторово та акустично. В даному контексті хор несе в собі образ лапідарності та сили церковної єдності, яка висловлюється унісонним звучанням, що розростається до акордової вертикалі на нюансі *«f»*. В той же час, фактура квартету є поліфонізованою, з врахуванням ефекту гармонічного напластування. Можна прослідкувати тут принцип накладання голосів у системі малого зменшеного септакорду на тоні «до» у хорі, що пізніше переростає в «кластерне» звучання з накладанням ще й зменшеного септакорду та збільшеного тризвуку. Ідея ідентифікується у темпоральній кате-

горії переосмислення людиною означуваних ситуацій: це задум створити «метафізичну» просторову сферу, пов'язану з образом внутрішніх протиріч. Зрозуміло, що «октавна» лапідарність звучання хору протиставляється тут принципу напластування голосів у фактурі квартету солістів як психологічної реакції, внутрішнього спротиву.

У подальшому, композитор розвиває хорову фактуру, використовуючи фонізм мажорних тризвуків з заповненням їх побічними тонами, що створює образ світла та наростання його енергетики. Фактура квартету солістів постійно привносить у звучання хору додаткові дисонуючі комплекси і створює ефект «кривого дзеркала» або спотвореного «ехо». І лише в закінченні I ч. «Отче наш» на словах «не введи у спокусу, але визволяй нас від лукавого» дисонуюча гармонія звучить в партії хору. Цей принцип можна буде прослідкувати і в інших частинах цього циклу. Тобто, світлі образи мають гармонійне, тонально визначене звучання, а негативні образи — висловлюються дисонантним звучанням та «кластерними» напластуваннями. Таке вирішення художнього образу викликано бажанням автора висловити ідею розпорошеності людської самості в звучанні квартету солістів та силу консолідованої віри в Бога в звучанні хору.

Музикознавець Юлія Бентя в статті про XXI міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону», згадуючи виконання хором «Київ» частини «Господи, Боже наш» (Пс. 8) з псалмодії «Монологи віків» для солюючих інструментів і хору, доходить висновку про незвичне використання інструменту скрипки в символічному значенні «небесного», а хору — в іпостасі «земного». Слід сказати, що і весь даний цикл висловлює авторську мистецьку інтроверсію у трактуванні інструментів, як голосу містичного, підсвідомого і, навіть, позаземного. Зважаючи на постмодерну ідеологію впливів, до якої апелює автор музики, використання певних авангардних композиційних прийомів у напрямку *misterioso* відчутно у повній мірі й у хоровій палітрі. Це: кластерні напластування, використання різних звукових фонем, говір хору, фактурні розриви на певні персонажні об'єкти, тощо [8].

Отже, інтровертна особистість висловлює свої погляди на основі “контакту” з внутрішніми підсвідомими порухами душі, що, власне, і стає основою творчого принципу *авторської мистецької інтроверсії*.

Музикознавець Ірина Сікорська стверджує, що «найяскравіше свій унікальний композиторський талант і неповторну творчу фантазію Віктор Степурко проявив у хоровому жанрі» [110].

Як приклад, вона наводить аналіз містерії-диптиху «Супраментальний сон» на вірші Олекси Трохименка (авторський псевдонім В. Степурка), в якій композитор використовує структуру вертепного дійства, що прийшло у християнство ще з язичницьких часів. Твір складається з двох частин: «Павана в місячних тонах» і «Павана у засніжених ланах». Сама назва і загальний зміст вказують на задум поєднання сучасного розуміння хорового театру та давньої традиції вертепної драми. В несподіваному поєднанні контрастних образів і жанрів автор намагається передати свою філософську думку, своє бачення світу. Вже сама назва твору «Супраментальний сон» натякає на умовність визначення *жанру містерії*. Головними тут виступають образи, категорії буття, які залишаються незмінними тисячоліттями і характеризуються автором як сон розуму, «сон віків», «це — вічний сон», «у кристалічних запресованих фігурах — сон віків...» (з віршів О. Трохименка).

Автор музики звертається до вічних категорій в алегоричних формах: він обирає старовинний жанр і переосмислює його, залишаючи лише умовні якості вертепного дійства. Жанр павани трактується у формі любовного танцю життя і смерті. Тож, зовсім не випадково у творі використовуються голоси солістів — баритона й контр-тенора, що підсилює містичне начало.

Апелювання до старовинних жанрів павани й містерії свідчить про тенденцію звернення до праджерел, однак трактування їх набуває у більшій мірі символічних ознак. Важливішим тут є принцип пародіювання образних систем давніх містерій (так, як він існує в народних вертепах) та сучасного популярного жанру мега-шоу, в якому відеоряд — дійство мають важливу роль. Від жанру павани залишаються лише контури, трактовані іронічно, з

сарказмом, як пародію на сучасну популярну музичну культуру. Взагалі, тут образ або символ, що екстраверсійно потрактовані, через особистісне ставлення до них (принцип пародіювання) слід вважати сутністю авторської *мистецької інтроверсії*. Таким чином, художній образ у музичному творі висловлює тісний зв'язок між внутрішнім досвідом митця та екстраверсійним втіленням його через стилізацію популярних жанрів. В свою чергу, виконавське втілення композиторського задуму — форма відображення узагальнено-почуттєвого характеру художнього образу, створеного митцем, тобто, мистецька інтроверсія інтерпретатора.

Інший твір композитора В. Степурка, в якому використано духовну тематику — «Монологи віків» (хорова псалмодія з солюючими інструментами). Цілісна прем'єра всього циклу, який тепер вже складається з семи диптихів, у виконанні Камерного хору «Київ» (художній керівник та диригент М. Гобдич), відбулася 22 січня 2012 року в Національній філармонії України (до цього часу деякі номери виконувалися окремо). Першим із них у 1997 році було виконано «Дякуйте Господу» (пс. 135) для саксофона соло, у рамках хорового фестивалю «Золотоверхий Київ» цим же хоровим колективом. Композитор створив «літературне лібрето» для кожної частини. Незважаючи на те, що всі вони можуть виконуватися як окремі твори, цикл є монолітним, скріпленим своєю філософсько-музичною концепцією та засобами композиторського письма. Вирізняється твір «Над ріками Вавилонськими» (пс. 137), що має тричастинну форму (*А В А1*) та являє собою відносно самостійну інструментально-хорову мініатюру. Автор застосовує тут вибірковий принцип добору тексту, свідомо уникаючи другої частини псалма, яка містить обурення та пророцтво: «Якщо я забуду за тебе, о Єрусалиме, хай забуде за мене правиця моя! Нехай мій язик до мого піднебіння прилипне...». Натомість, композитор арково заокруглює форму початковим піввіршем: «Над ріками Вавилонськими...», утворюючи контраст до наступної частини «Визволь мене від людей лукавих» (пс. 139) і готуючи останні подячно-славильні частини «Дякуйте Господу» (пс. 135) та «Буду славити Господа» (пс. 110) [64, с. 245].

У підсумку зазначимо, що типологія *мистецької інтроверсії* у жанрах хорової музики В. Степурка засновується на кількох позиціях, які існують у нерозривній єдності чотирьох параметрів. *По-перше*, це органічне поєднання в собі храмової літургійної традиції, елементів концертного виконавства, світських інтонаційних комплексів і навіть їх пародіювання, що свідчить про постмодерне ідейне спрямування його творчості («все у всьому»). *По-друге*, іншим значним явищем є використання старовинних принципів музичного компонування, таких як демественний спів, монодійний виклад сольного голосу на фоні ісоноподібної підтримки хору тощо, що систематизується на рівні ідеалізованої уявної моделі релігійного спрямування. *По-третє*, звернення до оркестрового та інструментального супроводу як емоційно й містично підсилюючого засобу впливу на слухача, що є прерогативою кантатно-ораторіального жанру, характерного для позабогослужбової концертної традиції на релігійні тексти загальноєвропейського зразку і типологізується як фіксація стійких ознак схожості. І, нарешті, *четвертий параметр* це — використання православних канонічних текстів старокиївської транслітерації, що висловлює пряме бажання автора і в звучанні Слова Божого наблизитися до сакральних витоків часів Київської Русі.

Взагалі, новим напрямком в освоєнні релігійної тематики стали твори українських композиторів на духовні тексти з використанням мелодики старовинних піснеспівів у супроводі симфонічного оркестру та органу.

Типологія таких композицій засновується на розумінні, що Україна була і є частиною Європи. Сформована церковна традиція співу без супроводу — це оригінальне, самобутнє явище, однак, для втілення глибокої художньої концепції вона обмежена у засобах виразності. До того ж, професійна концертно-концепційна стилістика академічного музичного мистецтва має свої композиційні закономірності розвитку і конструювання.

Творчі зусилля сучасних композиторів у напрямку освоєння духовної тематики в хоровій традиції співу без супроводу привнесли свої особистісні

уявлення, що не характеризуються конфесійною стилістикою жодних християнських церков.

Тож, інтроверсійність вокально-хорового мистецтва сучасних українських композиторів, особливо духовних творів, є музично-творчою діяльністю, яка інтенційно спрямована на внутрішній досвід, почуття. Думки митця творчо відображені у художніх образах і висловлюють типологічні моделі мислення сучасної людини: зосередженість на своєму внутрішньому досвіді, пошуки власного «Я» у цьому бурхливому світі, що допомагає віднайти відповіді на жагучі питання сенсу людського існування. Належність до концертно-виконавської традиції ніяк не зменшує їх філософсько-поетичного наповнення та художньої цінності, що висловлюється у віднайдені неповторної краси мелодики, фонізму, звукообразності та своєрідного прочитання церковних традицій різних епох і спрямування («Літургії» Л. Дичко, Є. Станковича, М. Скорика; духовні твори В. Сильвестрова, Г. Гаврилець, В. Польової тощо).

Ці твори характеризуються особистісною формою мистецької інтроверсії у прочитанні даної тематики: цикл Є. Станковича продовжує драматичну традицію свого вчителя Б. Лятошинського і в його «Літургію» було привнесено риси панахиди; «Літургія» М. Скорика, поряд із драматичним трактуванням, увібрала у себе барокові тенденції простого «народного» співу; духовні твори Г. Гаврилець продовжують традиції церковної музики М. Леонтовича та К. Стеценка; В. Польова — працює в традиціях духовної музики російської доби кінця XIX — початку XX ст.

Розмаїтість напрямків у використанні канонічних текстів в духовних творах В. Сильвестрова, Г. Гаврилець або В. Польової дає підстави стверджувати, що постмодерна ситуація спрацьовує тут на рівні повної протилежності. Так, В. Сильвестров у своїх творах продовжує лінію використання напрацьованих мелодичних формул, що лише подають емоційний поштовх для сприйняття тексту, Г. Гаврилець повністю відтворює естетику автокефальної української церкви часів УНР і продовжує традиції релігійної музики з сучасною літературною українською мовою та пісенно-романсовою інтонаційною

сферою (М. Леонтович, К. Стеценко, М. Вербицький тощо). Композиторка В. Польова працює в традиціях духовної музики російської доби кінця XIX — початку XX ст. з використанням старомосковської (старослов'янської), канонічної для цієї церкви, мови московського патріархату. Цікаво, що кожен композитор у цих творах зміг висловити свою особистісну *мистецьку інтроверсію* прочитання даної тематики.

Як відомо, спроба утворення автокефальної української церкви на теренах України була призупинена разом зі спробами утворити УНР як державу. Ця ідея продовжувала своє втілення в українській діаспорі в Європі, а після поглинання сталінською військовою машиною й Західної України — за океаном.

Г. Гаврилець, як представниця Івано-Франківської області, в своїй творчості на духовну тематику пестує невмирущу ідею національної державності, а на її основі — існування української церкви. Тож, мистецька інтроверсія авторки у цьому напрямку засновується на пієтеті у ставленні до народної пісні, укладу життя українців, його обрядових і релігійних традицій, про що свідчать і її прекрасні обробки народної творчості. Нагадаємо, що Національну премію імені Тараса Шевченка Г. Гаврилець отримала за обробки народних пісень у концертній програмі Ніни Матвієнко «Золоті ключі».

Як вже було сказано, у хорових творах Г. Гаврилець на духовні тексти використано пісенний народний мелодизм, що було характерно для українських композиторів початку XX ст. дореволюційної доби та часів існування УНР. Але оскільки існування української церкви було можливим лише на теренах греко-католицької та автокефальної традицій, то композиторка всім серцем сприйняла якраз цей напрямок прозріння Бога.

Однак, такий мелодизм вона насичує сучасними гармоніями, що систематизується в контексті загальносвітової тенденції проникнення стилістики джазу в XX ст. в усі музичні жанри. Особливо це відчутно у творі «Боже мій, нащо мене Ти покинув» (Пс. 22), який за гармонічною мовою можна порівняти навіть зі стилем балад деяких західноєвропейських рок-груп. Знову ж таки, у цьому творі проявилася змішана форма напрямку авторської мистецької

інтроверсії — поєднання прийомів характерних для екстраверсії західних культурницьких стандартів і несприйняття не лише радянської масової пісні, а й канонів церкви московського патріархату. Нагадаємо, що цей твір був відзначений Гран-прі на Всеукраїнському композиторському конкурсі «Духовні псалми III тисячоліття» та призом слухацьких симпатій, що свідчить ще й про об'єднану *мистецьку інтроверсію* несприйняття соціальних стандартів пост-радянської доби, в тому числі й стандартів московської церкви в Україні.

Крім того, авторка спирається на традицію, що закріпилася в католицизмі й протестантизмі, а саме, на традицію використання окремих кардинально вивірених фраз сакральних текстів та їх повторів, що отримують у варіаційному розвитку все нового й нового забарвлення. Характеризуючи навіть її «Херувимську пісню», можна віднайти згаданий вище прийом текстових повторів. Щоб підкреслити вплив західної релігійної традиції, можна послатися й на твір Г. Гаврилець «Kyrie eleison» латинською мовою, в якому, власне, цей прийом можна класифікувати як наслідування католицької традиції. Однак, використання в ньому наспіву в межах інтервалу квінти, його певна метро-ритмічна нерівномірність, можна систематизувати як апелювання до старовинної танцювальної стихії карпатського, альпійського або загальноєвропейського гатунку. До специфіки традиції західного багатоголосся у цьому творі можна віднести також і типологічний варіаційний принцип розвитку й підголоскову поліфонію на фоні основної теми (*cantus firmus*).

Тким чином, мистецька інтроверсія композиторки Г. Гаврилець проповідує ідеологію належності українського етносу до загальноєвропейської культурної традиції й апелює у музичних засобах виразності до композиційних структур, що ідентифікують саме такий зв'язок.

Як вже відзначалося, мистецька інтроверсій В. Польової у напрямку духовної музики апелює до традицій церкви московського патріархату, що склалися наприкінці XIX ст. на території всієї російської імперії. Окрім церковних регентів (А. Архангельський, А. Кастальський), у такому напрямку

працювали й видатні російські композитори П. І. Чайковський, С. Рахманінов, а в радянську добу ще й Г. Свиридов.

Однак, як сучасний автор, В. Польова, орієнтуючись на цю традицію, привносить у свої твори на духовну тематику композиційні принципи, що проповідують ідеологію «розкріпачення дисонансу», лінеарності і фактурної розпорошеності. Характерним у цьому сенсі є її твір «Вірую», який за насиченістю інтелектуальної думки можна іменувати хорОВОЮ симфонією. Розпочинаючись як традиційна гармонічна декламація на словах «Верую во єдиного Бога Отца, Вседержителя...», творча мистецька інтроверсія авторки висловлює своє психологічне відчуття кожного слова, розвиваючи уяву слухача за допомогою інтонаційних, ритмічних, теситурних сполук в рамках даного стилю. Наприклад, на словах «Света от Света, Бога истинна от Бога истинна...» аж до «... воплотившагося от Духа Свята и Марии Девы...» відбувається емоційне насичення світлим мажорним колоритом, який раптово обривається на словах «Распятого же за ни...». Тут композиторка використовує радикальні сучасні композиційні прийоми, такі як дисонантні сполуки, низькі регістри голосів і глісандуючі зміщення акордів. Таким же радикальним прийомом відтворює авторка і момент Воскресіння Ісуса Христа — повернення до традиційного мажорного звучання початкової стадії розвитку але з напластуванням кількох сольних голосів сопрано в найвищих теситурних умовах, що утворює образ вражаючого за своєю красою світлого колориту ангельського співу.

У визначенні основ авторської мистецької інтроверсії творів В. Сильвестрова на духовні тексти можна орієнтуватися на його ж висловлювання з цього приводу: «Музика — це спів світу про самого себе», або «Музика повинна чекати, аби текст наблизився до неї, і піти ніби паралельно цьому текстові у смиренній співдружності» [108]. З цих постулатів випливає, що музика без тексту має бути наближеною до співу, але текст і музика можуть розвиватися лише поряд, без взаємопроникнення і розчинення один у одному. Цей парадокс, що його відмічає В. Сильвестров, функціонує й у його вокальній музиці, в тому числі і на релігійні тексти.

Багато відомо про взаємопов'язаність музичної та мовної інтонацій у різних етносів. Однак, через витончені зв'язки підсвідомих реакцій і виведення їх на рівень інтелектуального усвідомлення, неможливо точно зафіксувати знакову сутність інформації — величезна кількість її залишається не розшифрованою. Тож, парадокс у тому, що інтелектуальна уява, до якої апелює текст, не може бути співмірною глибинній сутності звукового феномену. В. Сильвестров у своїх творах не вирішує цю проблему жодним чином і залишає її у своєму парадоксальному стані: інтелектуальна сутність текстової ритміки стає основою його вокальної мелодики, але глибинну підсвідому, метафізичну, духовну сутність інформації висловлює, все-таки, звуковий фонізм. Саме тому, в його музиці (і не лише вокальній) після текстової фрази або подібної до неї мелодичної лінії постійно виникає післязвуччя, тінь, що висловлюють таємність непізнанного, з неможливого — можливе.

Ю. Чекан у вступній статті до CD-диску «В. Сильвестров. Духовна музика» говорить про *екуменічність* даного напрямку релігійної тематики, сутність якого — у взаєморозумінні різних християнських церков. Але жодна з християнських конфесій не користується принципом звукового фонізму, а концентрує свою увагу на текстовій основі. Постійні ж зміщення тонікальності в творах В.Сильвестрова скоріше апелюють до принципу тональних мов східних народів, наприклад Японії, у яких інтелектуальний сенс звукових фонем змінюється у просторі. Так, змінний або один і той же текстовий ряд у його творах, при незмінному мелодичному основі змінюють свою сутність у секвенційному переміщенні в просторі. Отже, у цьому випадку маємо приклад *мистецької інтроверсії постмодерного* естетичного плюралізму, що проповідує принцип цілісності — «все у всьому». Парадоксальності цього постулату можливо уникати лише на рівні інтелектуального усвідомлення. В той же час, у хорових творах В.Сильвестрова інтроверсійність процесу розгортання висловлює текстова вокалізація, а музично-інтонаційний комплекс виражальних засобів має другорядне значення і лише складає йому фонічну основу. Такий компози-

ційний прийом пов'язаний зі своєрідним навіюванням певних образних констант з позамузичного простору.

У творах В. Сильвестрова на вірші М. Лермонтова або Ф. Тютчева через мікроінтонаційні структури відтворюється стилістика філософсько-поетичного символізму, так іменованого, «срібного віку» російської культури, а у творах на вірші Т. Шевченка — образи оспіваної поетом О. Пушкіним «тихої української ночі». Орієнтацію на особистісно-архетипове сприйняття поезії Т. Шевченка висловлено і в його авторському прочитанні популярного тексту «Рече та стогне Дніпр широкий».

Тож, у мистецькій інтроверсії В. Сильвестрова генетично закладені у підсвідомості мелодичні символи, що прив'язані до певних образно-емоційних станів. Вони можуть інтелектуально розшифровуються як *стан напруги, образ лагідності, набат* тощо. До того ж, висловлюються вони як *екстраверсія* соціальних стандартів, закріплені у свідомості людства на віки: в мелодичному інтонуванні, дисонантних або консонантних звучаннях, в акцентах, різних ритмічних, теситурних і динамічних умовах висловлення тощо.

Мистецька інтроверсія В. Сильвестрова у хорових творах на релігійну тематику — поняття розгалужене на підсвідомі, висловлені через інструментальну складову, й вербальні текстові ряди, що є протилежними, але парадоксально доповнюють одне одного. Так, *екстравертна* мелодика його вокальних (і не тільки) творів, існує ніби «в піні» інтровертно-утаємненого фонізму акордів, напластувань, тембральної гри. І якщо про жанрові й стилістичні ознаки його мелодизму можна говорити сталими поняттями, то сутність фонізму в його творах, за словами Ю. Чекана, визначити «...складно, тому що ніяке слово, навіть найточніше, найпереконливіше та найпоетичніше, не передасть тонких змістів..., що виникають, існують та розвиваються виключно в... несказанній сфері» [132, с. 4].

Творчі зусилля сучасних композиторів у напрямку освоєння духовної тематики привнесли свої особистісні уявлення про даний напрямок. Написані на релігійні тексти, не пов'язані з жодною конфесійною стилістикою христия-

нських церков, вони висловлюють власне розуміння поняття *духовності*. Ось що пише, наприклад, про свій твір композитор М. Шух: «Працюючи над «Літургічними славослів'ями», я намагався створити образ, сповнений любові, радості та всеохоплюючої гармонії. Отже, цей твір я особисто сприймаю як нескінченний Гімн Божественному Світлу. Адже саме в просвітленні та любові криється найвищий сакральний сенс людського буття» [134, с. 58]. Тож, оптимістичним фактом є активізація українських композиторів у напрямку створення духовної музики наприкінці ХХ ст. Такий жанровий напрямок може систематизуватися як онтодіалог (принцип Богоспілкування), що відбувається на інтенційному рівні і має два виміри: гносеологічний і семіотичний. На зламі тисячоліть, в контексті культурології, онтодіалог слід розуміти як діалог культур, коли в свідомості митця ретроспективний вимір отримує нове філософсько-поетичне наповнення.

Пошуки нової форми викладу або виразної мовно-інтонаційної стихії в творчості композиторів попередніх епох, в сучасній музиці було замінено наданням першорядного значення тембральним якостям музичного звуку. Тож, у творах останніх років В. Сильвестрова відчувається нехтування інтонаційною багатоманітністю викладу на догоду занурення в сутність звукової образної панорами, у зв'язку з чим його мистецька інтроверсія апелює до інших часових вимірів і створює своєрідний молитовний стиль висловлювання.

У творчому доробку кожного митця можуть бути твори яскраві за тематизмом, вишукані за формою або фактурою, величні за своїм філософським наповненням. Вони можуть використовувати різні музичні засоби виразності, об'єднані ж спільною ідеєю у всіх іпостасях — стають класичними зразками свого часу. Але найголовніше те, що вони є мистецьким втіленням — мистецькою інтроверсією особистісного погляду автора на сучасний інтелектуальний і психологічний стан суспільства.

У якості резюме підкреслимо наступне. Систематизація сучасної української духовної музики на канонічні тексти відзначається віднайденням особливого *шляху вияву* авторської мистецької інтроверсії, що у музиці іденти-

фікується на рівні переважання мелодики неповторної краси, акцентування функції фонізму у гармонії, звукообразності та своєрідного прочитання церковної традиції різних епох і стилів. Проблема *філософсько-поетичного символізму* як процесу інтроверсійності в композиторській творчості типологізується в нашій роботі як «осіяння» або «прозріння», що з'являються як «згорнуті», неначе позачасові якості, які знаходяться в області інтуїтивного. Проявлена через принципи філософсько-поетичного символізму концепція *мистецької інтроверсії* в творах сучасних українських композиторів класифікується в рамках історичних процесів соціуму, функціонуванні в ньому певних ідеологем, які впливають на автора, формують його внутрішнє бачення та художнє мислення. Самоідентифікація композиторської практики тут здійснюється як через вибір музичного інструментарію, визначення стилістичних принципів творчості, так і з використанням певних звукових фонем, стрижневою сутністю яких є їх тембральні якості, аж до використання позамузичних виражальних засобів.

3.2. Мистецька інтроверсія інструментальної музики у мистецтвознавчому дискурсі символізму

Інструментальна творчість — це складний діалектичний процес, що має відповідні етапи і свій механізм руху до конкретного образу та кодування його у філософсько-поетичні символи. Творчість не можна зводити лише до неусвідомленого, мимовільного явища, або тільки до дискурсивного, тобто логічного акту; це — єдність інтуїтивного і дискурсивного. Природні нахили є лише однією з можливостей творчого спрямування діяльності людини. Однак, поза соціальним середовищем ці нахили не можуть розвиватися і, більше того, реалізуватися. Тож, вихідний момент творчого процесу — єдність суб'єктивного й об'єктивного, що висловлює внутрішню суперечність, але є рушійною силою розвитку в процесі подолання суперечностей під впливом суб'єкта на об'єкт. Ця сутнісна ознака є притаманною, насамперед, творчій особистості, що у подоланні суперечностей бачить джерело розвитку, визначає таким чином

тенденції і шляхи цього розвитку. Здатність вчасно визначити суперечність дає можливість її вирішення на певних етапах. Вирішення цієї проблеми пов'язано з необхідністю глибокого аналізу, здатністю проникати в її сутність, бачити зв'язок між явищами, мати розвинуту інтуїцію.

Історія розвитку музичного інструментарію є незмінно пов'язаною з розвитком людської цивілізації, її соціальної інфраструктури. Можна стверджувати, що використання інструментарію у побуті людей було тісно пов'язано з освяченням такої діяльності духовним началом, яким вважався музичний інструментарій. В усі віки інструмент був своєрідним засобом впливу на матеріальний світ, міг стати оберегом людини, таким, наприклад, як в Україні козацька шабля або кобза. І хоча функція зброї може бути агресивною, а кобзи — духовно збагачуючою, але відправною точкою тут є саме елемент посередництва між людиною і світом.

Відомо, що з давніх-давен музичний інструментарій супроводжував усі богослужбові практики як певний конгломерат психологічного впливу на людей і закріпився в свідомості людей в історичній ретроспективі як трубний Глас Господа за псалмами Давида, як ліра Орфея, що ублажав демонів у підземному царстві. В слов'янській міфології згадується лісовий дух Пан, що розраджує себе грою на флейті (пра-образ духовної гармонії в природі). Тож, цілком ймовірно, що спроба церковної влади в XVI ст. заборонити «гуденіє, бубни, труби, сопелі» («Домострой») була спрямованою на відсторонення від людини матеріального фетиша і впровадження співу без супроводу, навернення до спілкування з Богом без посередника, яким є музичний інструмент.

Аналізуючи навіть обмежений обсяг інформації про музичне мистецтво, можна дійти висновку про його тісний зв'язок з магією звуку в релігійних обрядах колишніх часів. Підтвердженням цьому можна вважати й тональний звуковисотний принцип формування найдавніших мов, таких як японська, корейська тощо. Адже, відомо, що вплив звукової фонемі на психіку людини й декодування її в об'єктивованій образ, є неможливим без глибинних асоціативних процесів у свідомості людини. Використання ж, в релігійних обрядах

індуїзму та дзен-буддизму так званих мантр, які не несуть у собі словесного кодування, а лише підкреслюють прерогативу безпосереднього впливу на психіку людини звукового феномену, підтверджує висловлену думку. Тим не менше, поєднання позасвідомого та інтелектуально усвідомленого в мовах людської цивілізації, також є незаперечним фактом.

Уже в період зародження людської цивілізації музичні звуки та ритміка були обов'язковою складовою різних трудових процесів та релігійних обрядів. Про це зараз доречно згадати, тому що сучасні модерні тенденції, створюючи віртуальні світи формалізують процес творчості, відривають його від основи, якою є Бог, народ та й життя людей в цілому. Вже з давніх часів висловлення філософських уявлень про навколишній світ відбувалося через звукові образи. Наприклад, пантеїзм є уявною формою вірувань в існування світової душі, що перебуває у всьому суцюзому. Згідно з таким розумінням світоустрою, спілкування з силами природи (злиття душ) відбувається через усвідомлення «душі птаха», «душі моря», а, отже, через звукозображальність, яка особливого значення набуває в інструментальній музиці.

У свою чергу, кристалізація вчення про Святу Трійцю, а особливо утвердження її в християнській ідеології, повністю змінило світ музичних образів. Сповідування філософсько-поетичної символіки Святого Писання у музичних творах призвело до зближення інструментального виконавства й вокального шару культури. У такій естетиці, конструктивна логіка вокальної трихордовості, поєднана з довготривалим розспівуванням важливих у смислово-сенси складів тексту, висловлює сутність подальшого розвитку інструментального тематизму.

З давніх-давен музичний інструментарій використовувався і в релігійних обрядах негативного змісту. Вже говорилося про застосування духових інструментів у військових діях заради психологічного тиску на супротивника. Цю традицію в пізніші часи брали на озброєння відомі композитори. Достатньо згадати лише «Політ Валькірій» Ріхарда Вагнера, що пізніше став, фактично, асоціюватися з гімном німецької авіації в роки 2-ї Світової війни, або «тему фа-

шистської навали» у Сьомій симфонії Дмитра Шостаковича, розвиток якої від примітивної маршової мелодії під акомпанемент військового барабану до зображення завивання авіаційних бомб досягає страхітливо-моторошного впливу.

На сьогодні маємо більш складну ситуацію, коли суспільство перебуває у полоні звучань електронного інструментарію, що прив'язує її до технічного інтелекту, а символізм музичної мови, колись пов'язаний з алюзіями до людської мови або світу природи, скочується до «сповіді машинних процесів». Відбувається й стирання споконвічних засад мислення, уніфікація образно-просторових уявлень та формування «покадрового мислення» за рахунок моніторно-екранного засилля. Звукові ж враження сучасної людини знаходяться під моторошним пресом машинних шумів.

Як відомо, на формування національного світогляду впливають два чинники — природні та історичні умови існування етносу. Уніфікація ж побуту й мислення людей за умови миттєвого переміщення інформації в електронному просторі стає на заваді осмислення глибинних основ буття, адже вібраційна складова Всесвіту протистоїть принципу магнетичної дії, на якій засновано процеси електроніки. Крім того, новітні технології декодують інформацію через уніфікацію у відповідні цифрові ряди, збіднюючи таким чином реальні образи (звукові чи візуальні). Напружуючи та негативно впливаючи на зір чи слух людини, такі технології змінюють психічну сутність людською свідомості, в якій закладено Господом Богом особистісне сприйняття навколишнього середовища. Достатньо згадати лише приклади оспівування поетами різних часів музичного інструментарію своїх народів, де обов'язковою є символіка, притаманна лише даному етносу. Існує багато народних казок, міфів та легенд, у яких згадуються чарівної дії музичні інструменти. Тож, інструментальне оздоблення музичної теми є дуже важливим для композитора.

Створені ж, у ХХ ст. електронні музичні інструменти через неспроможність відтворити всю тембральну палітру реальних інструментів були реалізованими у віртуальному, так іменованому, «космічному вимірі»

Чинників, які можуть впливати на свідомість композитора при виборі музичного інструментарію, багато. Так, наприклад, давня схильність германського етносу до порядку, досить часто призводила до військової муштри, а, отже, і закоханості у військову музику. У Бетховена частими є революційні пафосні прийоми використання духових інструментів. Релігійні уподобання І.С.Баха спонукали його до відповідної символіки у виборі музичного інструментарію. Так, духовий інструмент труба у Баха — символ Божої Слави, а гобой — символ чистоти Ісуса Христа. Улюблений інструмент П. І. Чайковського — кларнет, його музичні образи неможливо відділити від цього духового інструменту, який має глибокий проникливий тембр. Цю ж традицію сповідує й С. Рахманінов, а пізніше С. Прокоф'єв. Останній, на початку своєї творчої діяльності полюбляв ударну силу роялю, а у зрілому віці підтримав характерну для російських композиторів любов до кларнета як символу батьківщини.

В українській музиці стрижневим образом національної музичної свідомості є билинний співець Боян, традиції якого розвивали у пізніші часи бандуристи, лірники й кобзарі. Засновник української композиторської школи Микола Лисенко прискіпливо вивчав їх творчість. Композитор опоетизував у своїх творах цей образ. Мелосом та фактурними прийомами такого інструментального музикування просякнута творчість класика української музики.

Зазначимо, що роль музичного інструментарію в творчості композитора залежить від його просторових та, навіть, тактильних і сенсорних уявлень, що сприяє неможливості точно висловити підсвідомі відчуття у ставленні до звуку. Він є певним образом, а отже — має характерні ознаки за тембральними якостями. Синонімічними аналогами звукоутворення можуть бути означення з психологічної площини. Такий звук може іменуватися як *задавлений*, *тривожний*, *безвольний*, *вихолощений* тощо. Весь спектр музичного інструментарію (окрім електронних інструментів) має народні історичні корені, тобто, досить довго функціонував у побуті.

Всі наведені вище факти впливають на вибір композитором музичного інструментарію в залежності від творчого задуму та ідеологічних засад особистості, що означається процесами мистецької *інтроверсійної* чи *екставерсійної* спрямованості. Крім того, самоідентифікація композиторської практики через музичний інструментарій — постійно змінюваний процес. Важливо, однак, щоб цей процес зазнавав змін у якості оновлення, а не збіднення художньої образності.

Звернення композиторів у творчості до музичного інструментарію відрізняється від всіх інших напрямків декодування зовнішніх подразників через внутрішні процеси і залежить від просторових уявлень композитора та навіть тактильних і сенсорних, тому що неможливо точно класифікувати підсвідомі відчуття окремої особистості у ставленні до звуку. Використовуючи традиційні музичні інструменти симфонічного оркестру, сучасні композитори привносять у свої твори нові оригінальні концептуальні рішення, пов'язані з новими тембральними якостями звуковидобування, структурними та інтонаційними знахідками.

Так наприклад, музикознавці Л. Кияновська, Ю. Щириця відзначають, що в 70-х роках ХХ ст. М. Скорик у своєму «Карпатському концерті» започаткував стиль *нової фольклорної хвилі*, в якому барвами інструментів симфонічного оркестру відтворює стихію інструментальних награвань карпатського регіону. Композитор проповідує у цьому творі ідеологію співіснування народних образів за принципом співставлення пісенно-танцювального начала та епічної героїки, *розвиває принципи мистецької інтроверсії* через традицію персонажної драматургії, наповнюючи використання музичного інструментарію обрисами кінематографічної лапідарності та виваженості. Мистецька інтроверсія як філософсько-поетичний ракурс тут висловлюється не тільки через енергетику пришвидшеної зміни кадру, а, скоріше, його динамічну наповненість.

Композитор «переконливо заявив про свою оригінальну концепцію опанування фольклору як імпульсу для розвитку музично-стильових принципів

творчості і введення його в образне й змістовне коло композиторських реалій» [144, с. 51].

У своєму ж, Першому віолончельному концерті М. Скорик, поряд із яскраво вираженими романтичними рисами, виявленими у мелодизмі оркестрової фактури та партії сольного інструменту, вдало фрагментарно використовує один єдиний звук народного інструменту — мандоліни, що допомагає відтворити через її тембр тремтливий філософсько-поетичний символ зболеної людської душі. Тож, мистецька інтроверсія твору в такій концепції висловлює, скоріше, позамузичну сутність звукового феномену, що асоціюється і з візуальним контекстом, можливо — дрижанням від вітру очеретинки, що стикається з психологічним станом очікування. У подальшому розвитку музичного образу відбувається постійне контрастне протиставлення інтонації плачу, трагедійного передчуття і жорстких оркестрових фрагментів, що символізують особистісні дитячі спогади композитора, сім'я якого була репресованою радянською владою, — руйнівний рух віхоли, торохтіння сибірських “скотовозів”, у яких вивозили з України людей.

Музикознавець К. Біла виявляє типові риси симфонічної музики та інструментального концерту Л. Колодуба як пов'язані з творчим переосмисленням академічних канонів та природною дихотомією фундаментальних начал — «фольклорне — авторське». Зазначимо, що композитор в юності грав на кларнеті і в своїй творчості висловлює визначальні риси інструментарію, пов'язані з їх тембральною основою і технічними умовами. Важливим для композитора є власне бачення ситуативної ролі кожного інструменту, в залежності від сутності *мистецької інтроверсії*, що її сповідує автор у конкретному творі. Крім того, Л. Колодуб постійно пам'ятає про *онтологічну фольклорну* сутність кожного інструменту. Подібної аналогії не відзначається у творчості наймолодшого покоління українських композиторів, що плекають свою мистецьку інтроверсію на теренах шляхів незвіданих.

Київський музикознавець М. Ржевська доходить висновку про національну визначеність, укоріненість в українській культурній традиції си-

мфонічної творчості композитора Г. Ляшенка, що висловлюється через інтонаційну складову його творів та вишукану колористичність оркестрових барв. Цікаво, що, наприклад, в IV ч. твору Г. Ляшенка «Карпатські новели» для симфонічного оркестру ідеологія «нової фольклорної хвилі» висловлюється у доволі жорсткій дисонантній манері, що більше ідентифікується як реалістично змальований «скок» нечистої сили, ніж народний танець на основі ритміки й інтонаційної складової фольклору карпатського регіону [97].

У «Диптиху» Г. Гаврилець для оркестру струнних інструментів перша частина є містично-зануреною, як таємні обряди карпатських мольфарів, а друга — заряджена танцювальною гротескно-нестримною енергетикою. Тим самим, автор ніби продовжує традиції нової фольклорної хвилі, однак, оригінальність *мистецької інтроверсії* характеризується тут темповим та жанровим контрастом між частинами, підкріплюється використанням системи мелодичного інтонаційного проростання, що привносить у музичну форму цілісність симфонічного розвитку.

Мистецька інтроверсія як принцип звернення творця до себе, свого внутрішнього світу, стає основою для вивчення музики сучасних композиторів з точки зору віддзеркалення їх емоцій і почуттів й інтелектуальної спрямованості. Однак, якщо інтенціональність (внутрішній порух) може взагалі залишатися чимось незвіданим і неусвідомленим, то мистецька інтроверсія творчості особистості є чітко структурованою за естетичним та ідейним виміром. У Симфонії № 3 І. Карабиця (1978) лірична спрямованість характеризується переважанням медитативності в крайніх розділах та нагнітання експресії — в середньому. Особливо вражає розкутість форми при чітких рисах рондальності. Навіть, у фіналі Концерту № 2 для фортепіано з оркестром І. Карабиця, насиченому авангардними оркестровими прийомами, лірична тема соло кларнета на фоні туманних звучань ударних інструментів, класифікується як точне відтворення асоціативних рядів постромантичної естетики: пристрасність невимовності і туга за нездійсненням. Слід також відзначити, що майстерність автора висловлюється тут у протиставленні чіткої, точно роз-

рахованої організованості в діях «машини зла» і специфічно розмитой «розгубленості» лірико-романтичних образів, що їх відтворює композитор. Таких острівців, окрім соло кларнета, тут кілька: експресивний сплеск теми у скрипок, що походить від інтонаційних комплексів соло кларнета, але продовжує своє існування на фоні діянь «машини зла», соло фортепіано у стилі лірично-джазового самозаглиблення, оркестрова кода, що своєю незавершеністю також апелює до пост романтичної естетики. А в середній частині Концерту № 2 для оркестру І. Карабиця романтичний образ ідеального-недосяжного висловлюється у фольклорних награвках соло флейти-піколо, кларнета та інших дерев'яних духових, що обриваються дієвістю розвитку образу катастрофізму в оркестровому розвитку. Характерно, що після кількох ударів *frusta* (батіг) з'являється псевдоромантичний образ, що в подальшому виявляється у підлабузницьких «аплодисментах» всього оркестру.

Тож, авторська мистецька інтроверсія композитора характеризується тут реалістичною фіксацією образів зла у своїй збочено-продуманій машинно-подібній сутності, а романтичні образи — є правдивим висловленням душі композитора у живих інтонаціях побутуючих жанрів: ліричної пісні, фольклору, джазового награвання-усамітнення тощо.

У Камерній симфонії № 2 Є. Станковича музичний розвиток як висловлення сутності авторської *мистецької інтроверсії* класифікується на рівні співставлення вільних сольних висловлювань (своєрідних фіксованих імпровізацій) і хоральних епізодів, щоніби стягують інтонаційний процес в єдиний вузол. Слід відзначити й велику роль у створенні лірико-романтичного колориту в цьому творі фольклорних засад, якими послуговується композитор. Просторова краса імпровізаційних награвань солюючих або вільно існуючих у перегукуванні один з одним музичних інструментів, протиставляється тут “тисняві” оркестрових драматичних сплесків.

Продовженням цієї лінії можна вважати й Камерну симфонію № 3 для флейти та струнних. Романтичний герой (в образі солюючої флейти) затиснений у перебіг часу акордових ритмоформул, знаходить перепочинок у ліри-

чних оазах оркестрових перегр та невеликих самозаглиблених каденцій. Однак, трагічна постромантична приреченість в наростаючій фатальній агресивності часового виміру, стає ідеєю-фікс авторської *мистецької інтроверсії* цього твору. Тож, не випадково в пізніші часи даний естетичний напрямок композитор розвиває і в своїх хорових творах на духовну тематику, наприклад, у «Літургії святого Іоанна Златовустого», наповненій трагічними образами.

Цей же напрямок розвиває й Концерт для альту і фортепіано Є. Станковича. Драматичний монолог альту на фоні дзвонарності у фортепіано створює ефект образного декодування «голосу на самоті». Дивні пасажі у альту висловлюють певну психологічну розшарпаність. Однак, у подальшому розвитку реагування дзвонарності на вигуки альту постулює взаємопов'язаність існування духовного і фізичного планів буття. Заміна іпостасі — емоційний сплеск у фортепіано і відсторонені *pizzicato* у альту — призводять до витіснення інтровертного начала архетипами зла. Лише відчуття глибокої психологічної прострації виявляється здатним відродити інтровертний стан, що з'являється лише як мить, легке навіювання, однак, не може подолати важкого тягаря наслідків зла. Психологічний перелом у фіналі за рахунок експресивної теми у фортепіано можна класифікувати як висловлення Біблійного постулату: «каміння, що взиває до Неба», а елегійна хвиля у партії альту наприкінці вже не може порушити цей стан.

У Четвертій симфонії В. Бібика головні риси ліричного симфонізму типологізовані у барочно-романтичних контурах: її частини можна було б визначити як Прелюдія-Фуга-Арія-Постлюдія (всі частини *attacca*) — вказує О. Зінькевич [31]. Можна назвати й інші твори В. Бібика, які несуть у собі риси романтичної естетики: Концерти для скрипки, віолончелі, фортепіано з оркестром тощо. Композитора з впевненістю можна визначити як проповідника лірико-філософського, інтроверсійно-медитативного напрямку в статусі адепта авангардного напрямку в музичному мистецтві України. Його витончена лінеарність ліній, що живуть своїм життям у тихій гавані філософських роздумів, беруть участь в інтелектуальних суперечках один з одним, або доходять

консенсусу — ось сутність авторської мистецької інтроверсії багатьох творів композитора В. Бібика. Однак, відчуття невідворотності глобальної катастрофи, що відтворено в його Симфонії № 10, стає своєрідним підсумком всієї естетики авангардизму, класифікованим нами як екстравертне висловлення диктатури реальності. А зважаючи на той факт, що автор завершив свій життєвий і творчий шлях за межами України, слід вважати цей період його творчості інтровертним осмисленням і передчуттям трагічного підсумку власної долі.

Психологізм є важливим принципом у творчості митців, що наслідують традиції конфліктного симфонізму Б. Лятошинського.

У «Концерті для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» І. Щербакова проглядаються принципи полістилістичності та неокласичної естетики, що класифікує кластерні звучання як елементи музичної графіки, звукового символізму, «навіювання» певних асоціативних сполук, відтворює глибинні процеси психології музичної творчості на засадах *мистецької інтроверсії*. До творчості І. Щербакова зверталось широке коло музикознавців (А. Каленіченко, Г. Степанченко, Б. Сюта, М. Черкашина-Губаренко), у роботах яких зазначається, що композитор володіє всіма професійними знаннями для втілення найпотаємніших порухів душі непересічної інтелектуальної особистості. На порозі Третього тисячоліття митець розуміє важливість духовного зростання людства як умову для виживання всієї цивілізації. «Ігор Щербаков впливає на аудиторію своїм вмінням розкрити у творах найпотаємніші думки і переживання людини, йому притаманне заглиблення у внутрішню духовну сутність особистості. Композитор володіє всіма засобами сучасного композиторського письма і вдало поєднує їх зі світовими надбаннями композиторського досвіду. Він прагне розкрити в музиці світ людини, найважливіші цінності: віру, добро, красу» — переконливо стверджує Галина Степанченко [112]. В драматичній напруженості та трагізмі колізій музики І. Щербакова музикознавці вбачають продовження традицій української (Б. Лятошинський, Є. Станкович, В. Сильвестров) та світової (Д. Шостакович, В. Лютославський, К. Пендерецький), культур. У виборі засобів музичної виразності композитор

знаходиться на перетині багатьох стилів, але тематика та вишуканість форми наближають його творчість до естетики неокласицизму: навіть у суцільно кластерних епізодах в його творах відчуваються елементи класичної графічності (А. Калініченко). Б. Сюта стверджує: «Музика І. Щербакова позначена яскравими рисами романтизму та гострої експресії. В оркестрових композиціях ці риси поєднуються з використанням фактурних та динамічних прийомів барокової музики. В творах останніх років можна простежити багато точок дотику до стилістики В. Сильвестрова періоду кінця 1970-х років та “романтичного” К. Пендерецького початку та середини 1980-х років» [113, с. 96].

Однак, знання творчості композитора, це не прерогатива його колег — композиторів, музикознавців, критиків чи журналістів. Можна знати, але не відчувати. Таке трапляється часто з професійними музикантами, які знають дорогу в інші виміри, але вони, ці виміри, так і залишаються на все життя за обрієм душі. Проблема тут не у виборі засобів музичної виразності. Наприклад, не секрет, що «музичний інтервал терція пестить слух обивателя» — такою є її фізична природа. Але доторкання до струн може бути інтимним і рішучим, як удар леза шаблі. Тоді тембральні якості інтервалу перероджуються і він висловлює іншу сутність. З іншого боку, дисонанс — просто шум, але розпорошений у фактурі струнних інструментів з додаванням точних акцентів ударних інструментів він стає художнім явищем. У визначенні рівня взаємодії між засобами виразності, що ними послуговуються композиторські школи та дотичністю до них певного творця музики, відслідковується і власний творчий стиль на основі апробованого, але незвіданого у внутрішньому духовному мікрокосмосі. Очевидно, що тільки таким чином, автор відтворює свою власну мистецьку інтроверсію подій, що впливають на його психічний стан, формалізуючись на інтелектуальному та матеріалізованому рівні. Тож, на прикладі твору Ігоря Щербакова «Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» виявлення таких підходів означає пошук глибинних процесів психології музичної творчості.

Поняття «мистецька інтроверсія» відносно твору І. Щербакова може використовуватись у значенні «творчий метод». Термін може висловлювати такий шлях адаптації композитором зовнішніх ознак, що на підсвідомому рівні можуть перевтілюватися і, навіть, набирати іншого значення, зважаючи на суб'єктивне сприйняття й відтворення їх кожною творчою особистістю. Тож, дослідити на прикладі твору Ігоря Щербакова «Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» висловлення таких підходів, означає пошук сенсу глибинних процесів психології музичної творчості: творення незвичного — у звичних формах, пошуку непізнаного — у давно відомому. Адже, різниця музики може привноситися і міняти свою сутність не лише за допомогою технічних засобів, конструктивних особливостей твору, але й певними, на перший погляд непомітними деталями, як, наприклад, фразування, штрихи, глибина *vibrato* у виконавців тощо. Те ж саме може стосуватися й інтонаційної сфери. Якщо, наприклад, у творі І. Щербакова використовується флейтова трель, підтримана звучанням вібрафона на *пейзажному фоні* струнних, то можна зрозуміти, що думка композитора вже є сформованою — це колорит Карпат. Але створити образ так, щоб слухач це відчув, а не просто зрозумів, це над-завдання!

В «Концерті для флейти та струнного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» Ігорю Щербакову вдалося пов'язати сам тембр флейти і її звучання із семантикою похоронних плачів, а також провести весь інтенсивний музичний розвиток через ланцюг скорботних, драматичних, тривожних образів до фінального піднесеного катарсису — вказує М. Р. Черкашина-Губаренко [132]. Додамо, що композитор використав у своєму творі, окрім фактурних натяків на фольклорні принципи музикування, ще й мотив з кантати № 3 О. Ківи на вірші П. Тичини, яка колись у виконанні Ніни Матвієнко сприймалася як філософсько-поетичне диво. Написання такої музики — Дар Божий. Відмітимо, що П. Тичина написав свого вірша як реквієм-спомин про матір, а в О. Ківи і в І. Щербакова написання музики також співпало з втратою близької людини. Зрозуміло, такий ракурс сприйняття музичного твору слухачем включає процеси, про які композитор,

що творить музику, може навіть не здогадуватися. Адже, відкриваючи у собі глибини мікрокосмосу, він звертається до ще більш незвіданих далечинь у свідомості кожної особистості. Наприклад, явища природи, відтворені митцем, можуть відкриватися слухачеві зоровими або навіть і тактильними відчуттями (подихом повітря тощо), а образ ностальгії за втраченим — переносити в інші виміри: він може бути трагічним, освітленим і навіть таким, що ніби знову постає у видінні. У згаданій ригурнелі флейти на початку твору І. Щербакова закладається містичний подих невідомого. Цей образ підтримано ударами вібрафону та литавр. Рідний колорит добре відчувається і без стилізації регіональних складових. На відміну від твору О. Ківи, в якому використовується відповідний тематизм і народний голос (Н. Матвієнко), І. Щербаков створює власну мистецьку інтроверсію відчуттів автора, якому присвячено твір. Якщо навіть згадати, що в кантаті О. Ківи на вірші П. Тичини також є присутньою містична складова, яка подається через використання стилізації народного світобачення образів природи оркестровими засобами виразності, то в творі І. Щербакова слухач з самого початку акцентовано залишається наодинці з собою, своїми думками, напорошеними звуковими мантрами образів природи.

Будь-яка композиторська конструктивна схема є пов'язаною з відтворенням певних напрямків руху інтелектуальної думки в часових та просторових параметрах. Вияснення ж суті мистецької інтроверсії відбувається з урахуванням напрямку руху музичного розвитку та фізичних параметрів твору, як кінцевої мети певних ідейних творчих установок та естетичних уподобань композитора у формуванні художнього образу. Сучасна ж модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті: рух потаємними шляхами, пов'язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичного мислення. Крім того, поетика символізму може висловлювати навіть глибокий культ звуку, увагу до музичного розвитку взагалі, до ускладнених образів, асоціацій, таємничості й містичності, що й проявляється у сучасній композиторській творчості. Однак, у музиці І. Щербакова такий принцип не є Езоповою мовою, але — *тайнством музичного дійства*. Відзначимо, що музичний жанр

концерту засновано тут на символізмі засобів виразності, адже, навіть подібність до мовної інтонації у музиці є опосередкованою. Так, наприклад, узагальнено-фольклорний образ флейтового награвання на початку твору І. Щербакова, в процесі розгортання музичного дійства драматизується, набирає експресії. Відбувається це за рахунок інтонаційного проростання: загальний фактурний рух інструменту-соло наповнюється закличними і, навіть, жалісними, ритмічно ускладненими інтонаціями, що наближає їх до манери народних плачів.

Ігор Щербаков повністю знаходиться в руслі інтелектуальних напрацювань сучасної академічної і, навіть, авангардної музики. Адже, величезний пласт музики ХХ ст. (Д. Шостакович, А. Шнітке, Г. Канчелі) сформував психологію вслуховування у звуковий фонізм музичного матеріалу. Тож, досить часто сучасний слухач залишається без тематизму у значенні використання сталих мелодичних формул, аж до проповідування, так іменованої музики тембрів, в якій промовляють напластування оркестрових голосів, теситурні умови звучання тощо (Е. Варез, К. Пендерецький).

Однак, у Концерті І. Щербакова, присвяченому О. Ківі, ми знаходимо настільки реалістично змальованими тривоги і плачі звукових фонем, що наша фантазія ніби готує воскресіння в них образів давно забутих, тепер вже не реальних, але постійно очікуваних.

У цьому контексті, особливо виокремлюється друга частина циклу, що повністю присвячується «розмові» автора з лісом. Конструкція тут є такою, що струнні інструменти ніби розділено на «стовбури» (акордові пласти у скрипок, альтів та контрабасів) та «помахання віт» у верхньому регістрі (І–ІІ скрипки). Загальну картину візуальних подій, переведених у звукову площину доповнюють Marimba та Flauto, які утворюють повітряний простір. Можна сказати, що такий прийом підносить принцип мистецької інтроверсії на новий рівень, тому що розрахований на включення фантазії слухача як такої, що взаємотворить художній образ без всілякого диктату зі сторони композитора.

Таким є й фінал Концерту для флейти з оркестром І. Щербакова (III ч. Farewell), в якому після фантастичного «голосіння лісу», на тихій кульмінації виникає автоцитата теми «світлої любові» з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра «Експромт Короля», а пізніше — тема «зойку» за матір'ю з кантати О. Ківи на вірші П. Тичини.

Таким чином, мистецька інтроверсія образу митця, якому присвячено твір І. Щербакова, набирає довершеної форми — він стає «видимим», але наше бачення, цей процес сформовано через призму відчуттів і світобачення автора. Ауру природи в творі О. Ківи висловлено через кларнетові фактурні пасажі, а в І. Щербакова — у струнних інструментів, тема голосіння за матір'ю в О. Ківи — вокальною партією, а в І. Щербакова — соло флейти.

В результаті, твір висловлює містичну сутність події в «позаземному вимірі». Адже, тембр кларнету апелює до фольклорних витоків, а струнні інструменти своїм фактурним фонізмом — до утаємниченої обертоніки, вокальна партія в октавному перенесенні у флейти — до віртуальної далечини. Плач стає філософським роздумом над долею людини, пошуком «на Висоті» того єдиного, не знайденого у реальності.

Тож, не випадково в цьому контексті згадується хоровий твір І. Щербакова на вірш М. Воробйова «Дерева вкриті снігом», який спонукав автора порівняти долю людини у забутті з природним феноменом засніженого лісу. Вже в цьому ранньому творі І. Щербакова проглядається ідея повір'яння своїх туг і переживань образам природи, розуміння необхідності пошуку ідеалу у вишніх сферах буття.

Такий підхід може бути охарактеризованим у руслі типології інтенційної стадіальності, пов'язаної з віковими факторами мислення композитора, який у розквіті творчих сил починає відчувати «екзистенційні переживання, пов'язані зі зміною фаз життєвого циклу», бажання осмислення пройденого шляху [102, с. 16].

Якщо навіть уявити, що твір має сприйматися слухачем, не ознайомленим з принципом цитування або алюзій, якими послуговується автор, однак, можна

розраховувати на власну слухацьку інтерпретацію подій, у вир яких запрошує композитор, розраховуючи на пристрасну емоційність своєї музики, точну образну палітру оркестрового полотна та творчу фантазію слухача. Такий розрахунок є правильним, зважаючи ще й на вплив кіно та інших відео-інформаційних технологій у сучасному соціокультурному просторі мистецтва, де кожен візуальний штрих супроводжується музичним або шумовим звуковим фоном. Різниця тут у тому, що композитор І. Щербаков, у даному випадку, створює звукову картину потужними музичними оркестровими засобами, в яких задіяна тембральна, регістрова, поліфонічна та гармонічна база, що, в кінцевому результаті, має викликати, за задумом автора, візуальні алюзії і, навіть, видіння. Це ще одна спроба включити в дію фантазію слухача, яка неминуче призводить до *індивідуалізованої мистецької інтроверсії* (емоційної співтворчості).

Відомий вчений Б. Теплов висловлював думку, що ми маємо тут справу не лише з різними конкретно-чутливими відбитками фактів, явищ, подій життя, але й емоційним пізнанням дійсності. З цього приводу він говорив: «Зрозуміти художній твір — отже, передусім, відчути, емоційно пережити його й на даному етапі подумати над ним. З почуття має починатися сприйняття мистецтва; від нього він (слухач) повинен йти; бо ж, без нього воно неможливе. Але почуттями художнє сприйняття, звісно, не обмежується» [116, с. 55]. Вчений звертає увагу на той факт, що кінцевим результатом сприйняття мистецького твору має бути усвідомлення його ідей. Проте специфікою переживання, по Б. Теплову, є не розуміння *значення* твору шляхом інтелектуального узагальнення, а емоційне пізнання, у якому почуттєвий компонент грає провідну роль.

У цьому контексті слід відзначити, що твір І. Щербакова апелює до слухача звукообразальністю ворзельського лісу (Будинок творчості композиторів «Ворзель», в якому проживав останні роки О. Ківа), але слухач не посвячений у подробиці життя композитора, якому присвячено твір, має можливість створювати свою *мистецьку інтроверсію* художнього образу ще й на основі вкраплення світлої, елегантної авторської мелодії (І. Щербаков. Тема «світлої любові» з музики до п'єси Ж. Б. Мольєра «Експромт Короля») та цитати з твору О. Ківи,

що звучить у повільному темпі, порівняно з оригіналом, у верхньому регістрі на *piano*, як прощання (О. Ківа. Камерна кантата № 3 на вірші П. Тичини, I ч.). Отже, мистецька інтроверсія класифікується тут як метод аналізу внутрішньої суті творчого процесу композитора. В такому контексті, творчий продукт є суб'єктивною сутністю, яка пов'язана з фактичною адаптацією зовнішніх впливів, філософсько-поетичним переосмисленням і, навіть, наближатися до контраверсійного прочитання їх на образно-художньому рівні. Концерт І. Щербаківа для флейти та камерного оркестру (пам'яті О. Ківи) є віддзеркаленням ставлення творця музики до навколишнього середовища через призму власних почуттів: оригінального, вдумливого відтворення подій, що хвилюють уяву, є близькими його серцю, але ідентифікуються як неповторна авторська інтерпретація іншого світогляду, що, фактично, теж можна іменувати принципом *подвійної мистецької інтроверсії*. Значною мірою тут проявлений і філософсько-поетичний символізм через інструментальну складову, звуковий фонізм.

На противагу віднаходженню нової форми викладу або пошуку виразної мовно-інтонаційної стихії в творчості композиторів попередніх епох, в музиці нашої сучасності цей принцип було замінено наданням першорядного значення тембральній прерогативі якостей музичного звуку та фонізму оркестрової фактури. Можна висловити здогад, що це пов'язано, наприклад, зі звичкою до шумів у навколишньому середовищі або напластуванням повністю протилежних звукових феноменів (криків, говору, фонограм, що доносяться з різноманітних динаміків тощо). Тож, тембральна колористика природних явищ, весь конгломерат індустріальних шумів, постійних потоків електронних звучань медіапростору, в яких доводиться існувати творчій особистості, впливає на *енергоресурс філософсько-поетичного символізму в концепції мистецької інтроверсії*.

Сучасне композиторське мислення є наповненим абстрактно-символічними принципами, що пов'язано з бажанням сприяти спорідненості різних філософських напрямків у мистецтві. Так, наприклад, симфонічний твір І. Тараненка «Зрак» (Провидіння Господнє) за назвою твору можна було б вважати

висловленням християнських возріль, однак, за імпровізаційно-алеаторичним композиційним прийомом звукових плям, що його використовує композитор, він скоріше може ідентифікуватися у руслі естетики пантеїстичного містицизму художників-імпресіоністів.

Твір Г. Ляшенка «Технѐта II» для флейти, арфи і альту можна було б назвати абстрактним за асоціативним рядом, якби не вишукана структурна панорама, що її витворив композитор. Асоціативний ряд лінійного порядку тут не є першорядним, а виражально-смысловий контекст у творі завуальовано у високоінтелектуалізований принцип *мистецької інтроверсії*, заснований на верифікації внутрішнього діалогу містичних образних панорам та полілогу зі слухачем на рівні символічних знаків.

У «Концерті для флейти та камерного оркестру в трьох частинах («Пам'яті мого батька»)» О. Безбородька за допомогою експресивних музичних засобів виразності (флейта-соло та струнні інструменти) вимальовується неоднозначно-трагічний портрет головної «дійової особи» на грані візуальних і, навіть, натуралістичних прийомів, але відсторонений класично-романтичний образ фортепіано, що з'являється наприкінці, зважаючи на популярність автора музики ще й як піаніста-виконавця, дає можливість класифікувати його авторську *мистецьку інтроверсію* у загальному контексті творчого задуму — висвітлення проблеми батьків і дітей у сучасну добу ціннісної індіферентності.

У мистецькій інтроверсії його ж твору «Шлях до Канева» для скрипки та симфонічного оркестру ясно відчувається поєднання візуального образно-поетичного мислення в формуванні звукового ряду оркестрової фактури (знову ж таки, на грані натуралістичних прийомів) та стоїцизму, з яким партія скрипки непохитно проповідує романтизм української ідеї через відповідний мелодизм.

В свою чергу, в Концертній п'єсі для флейти та симфонічного оркестру «Faces» («Лики») О. Серової ідентифікується постмодерна ідеологія заблуканої душі: романтичний мелодизм партії флейти на фоні злагодженої системи оркестрових засобів виразності спочатку в руслі імпресіоністичних красот К. Дебюссі, а потім у чітко вивірених комплексах авангардної «артилерії» ударних

батареї та «хрякання» духових інструментів. Зі слів авторки, вся панорама подій відбувається на ґрунті прихованих структур народної пісні «Пливе кача», що, як ми знаємо, стала символом пам'яті Героїв Небесної Сотні. Зважаючи на той факт, що в західному світі на сьогодні є відомими кілька варіантів використання даного поняття «Faces», як назви Інтернет-спільноти, журналу модельного бізнесу, британської рок-групи тощо, можна висловити здогад про подвійне, а то й потрійне кодування у висловленні типології авторської мистецької інтроверсії цього твору: окрім зазначеної вище ідеології заблуканої душі, можливо, заблуканого людства, а з врахуванням прихованих структур пісні «Пливе кача», ще й містичного контексту — за межею свідомого.

Втілення позамузичних образних констант у сучасних творах розглядається як утвердження цінності форми через висловлення митця у певних засобах виразності та бажання повніше розкрити їх художній потенціал, утвердити нові можливості для відтворення життєвої реальності. Сучасна ж, модель мислення творчої особистості досить часто засновується на постулаті руху потаємними шляхами, пов'язаного з поширенням у постмодерному суспільстві містичних вірувань та уявлень, що формуються відео-ефіром, наповненим фантастичними персонажами.

Тож, у творчості молодих композиторів продовжує проявлятися авангардна ідеологія структуралізму, розкріпачення дисонансу, з'являється поняття нового стилю, що в мистецьких кругах отримав назву «театру абсурду», відбувається естетизація психоделічних принципів алогічності. Так наприклад, у симфонічному творі «Танці єдинорогів» С. Луньова відчувається спроба композитора засобами звукової палітри оркестру відтворити через глибинні порухи підсвідомості, майже на візуальному рівні еволюціоністську сентенцію: «Як воно було, коли ми були ще тваринами». Такий екстравертний посил є висловленням бажання нав'язати суспільству власний інтровертний етос.

Окрім тембрально-фонічної, у творах сучасних українських композиторів показовою є й інтонаційна символіка. Так, у творі В. Польової для скрипки та оркестру струнних інструментів «П'єта» за однойменною скульптурною

композицією Мікеланджело, в оркестровій фактурі авторка використовує мелодичний мотив, подібний до церковного наспіву, що секвенційно розвивається з нижнього регістру до верхнього (риторична фігура *anabasis*), а в партії скрипки-соло — в зворотному напрямку (риторична фігура *katabasis*), утворюючи мистецьку інтроверсію образного співзлиття Божественного й особистісного.

Зважаючи на специфіку інструментальної музики, нагадаємо про важливість розмежування *розуміння* мистецької інтроверсії. Перший її шар пов'язаний з виявленням мистецької інтроверсії як авторського висловлення безпосередньо про явища дійсності та життя в цілому. Другий — це висловлювання в межах певної мови, засобів виразності, форми, можливостей музичного жанру, певного композитора. Тож, наприклад, головним *напрямком* мистецької інтроверсії в творі В. Польової для скрипки та оркестру струнних інструментів «Pieta» (від іт. *Pieta* — милосердя), за однойменною скульптурною композицією Мікеланджело, є висловлення знакової та відповідальної теми — страждання Богородиці, що тримає на руках убієнного Сина, Господа нашого Ісуса Христа. У висловленні ж у межах певних засобів музичної виразності автор використовує мелодичний мотив, подібний до церковного наспіву. Його розвиток у протилежних риторичних фігурах (*anabasis-katabasis*) якраз і висловлює основну ідею — Божого милосердя через жертвність Свого Сина Улюбленого, заради Спасіння людства. У варіаційному перегукуванні цих двох напрямків розвитку мелодичного матеріалу й ідентифікується онтологічна сутність *філософсько-поетичного символізму* зазначеного твору, як авторська *мистецька інтроверсія*.

У підсумку слід зазначити, що музична інтонація як система образно-емоційного «навіювання» в інструментальних творах сучасних українських композиторів не завжди узгоджується з класично-конструктивним методом діалогу та полілогу. Неспівпадіння жанрових та стильових ознак музичних образів, протиставляється в їх музиці кітчу, як системі використання шаблонних інтонацій, а різноманітні інсталяції все частіше використовують звукові прийоми з позамузичного простору. Імпровізаційний прийом «звукових плям»

віднаходить оригінальні рішення в системі неофольклорної хвилі або містичному зануренні у нові незвідані світи.

Співвідношення загальностильових та особистісних ознак жанру в трактуванні сучасним композитором дає можливість створювати **множинність варіантів** мистецької інтроверсії. Особливою сферою пошуків у цьому напрямку є здійснення їх на фоні існування авторської програми або пояснень. Визначення ж кордонів правомірності трактувань відбувається, виходячи з семантики виражальних засобів музичної мови та внутрішнього структурування цілого.

Проявлена через принципи філософсько-поетичного символізму концепція мистецької інтроверсії в творах сучасних українських композиторів засновується на історичних процесах соціуму, функціонуванні у ньому певних ідеологем, які впливають на автора, формують його внутрішнє бачення та художнє мислення. Самоідентифікація композиторської практики тут здійснюється через вибір музичного інструментарію, визначення стилістичних принципів творчості, так і з використанням певних звукових фонем, стрижневою сутністю яких є їх тембральні якості, аж до використання позамузичних виражальних засобів.

Художня концепція філософсько-поетичного символізму в проекції на інструментальну музичну творчість пов'язана з історичною ретроспективою, розкриттям відношення і розуміння навколишнього світу й індивідуальності людини, взаємодії особистості зі Всесвітом та зі своїм внутрішнім «Я».

Висновки до Розділу 3

У третьому розділі розглянуто вокальну та інструментальну творчість українських композиторів у ракурсі музичної інтроверсії з акцентом на вияві філософсько-поетичного символізму, який у полі інструментальної та вокальної традицій утворює своє коло мистецьких реалізацій.

Проблема філософсько-поетичного символізму як *процесу інтроверсійної спрямованості* композиторської творчості, яка у попередньому розділі роботи

розглянута як певне «осяяння» або «прозріння», що з'являються як «згорнуті», позачасові обрії інтуїтивної області. Філософсько-поетичний символізм, на наш погляд, прямо витікає зі специфіки композиторської творчості, де символ та художній образ виявляються через індивідуальне «Я», через яке й транлюється позасвідоме (підсвідоме, надсвідоме) та архетипове.

Зазначено, що *мистецька інтроверсія* є визначальною для української вокально-хорової музики, яка звертається до богослужбових жанрів східно-християнської церковної традиції. При цьому до богослужбових текстів композитори звертаються як до символічних структур, що мають трансцендентний та позачасовий вимір. Однією зі специфічних рис інтерпретації церковних жанрів українськими композиторами стало авторське прочитання, яке включає в їх творах процеси оновлення музичної мови та поліконфесійність інтерпретації богослужбових жанрів (Л. Дичко, Є. Станкович, М. Скорик, В. Сильвестров, Г. Гаврилець, В. Польова та ін.).

У хорових творах небогослужбового спрямування мистецька інтроверсія виявляється у тематиці твору, його музичній формі, але найбільш повно її ознаки сконцентровано у тембральних якостях музичного звуку, як прихованих архетипах-символах. Поетичні тексти трактуються авторами у дусі філософсько-поетичного символізму. Музично-інтонаційний комплекс виражальних засобів у хорових творах має другорядне значення і лише складає поетичним текстам фонічну основу, а інтроверсійність музичного мислення виявлено у текстовій вокалізації. Такий композиційний прийом пов'язаний зі своєрідним навіюванням певних образних констант з позамузичного простору.

Відзначено роль інструментальної музики у розвитку світової музичної культури, вказано на сучасний стан музичного мистецтва, де провідне місце посідає електронний музичний інструментарій, коли символізм музичної мови, пов'язаний з алюзіями до людської мови або світу природи, скочується до прізви «сповіді машинних процесів». Тому сучасні композитори, всупереч екстраверсійній інтенціональності сучасної музичної культури, віддають перевагу традиційним музичним інструментам симфонічного оркестру, але при цьому

привносять в свої твори нові оригінальні концептуальні рішення, пов'язані з новими тембральними якостями звуковидобування, структурними та інтонаційними знахідками.

У роботі зазначено, що роль музичного інструментарію в творчості композитора залежить від його просторових, сенсорних (тактильних) уявлень, яка унеможлиблює точне висловлення підсвідомих відчуттів у ставленні до звуку, але відкриває можливості їх означення за тембральними якостями, що сприймаються у психологічній площині («задавлений», «тривожний», «безвольний», «вихолощений» звук). Психологічність сприйняття звуку є одним із базових принципів мистецької інтроверсії у композиторській творчості.

Психологізм є важливим принципом у творчості митців, що наслідують традиції конфліктного симфонізму Б. Лятошинського. У «Концерті для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» І. Щербакова є присутніми полістилістичність та неокласична естетика, що інтерпретує кластерні звучання як елементи музичної графіки, відтворює глибинні містичні процеси психології музичної творчості.

Сучасне композиторське мислення є наповненим абстрактно-символічними принципами, що пов'язано з прагненням митців виявити взаємозв'язок філософських систем з мистецтвом, що справді показово і важливо, а тому актуально. Окрім тембрально-фонічної, у тому числі й з використання позамузичних засобів виразності, у творах сучасних українських композиторів продовжує бути показовою й інтонаційна символіка. Наукові результати за III розділом дослідження опубліковані у працях [Див. Додаток А: 1; 2; 5; 6; 9; 12].

ВИСНОВКИ

1. Теоретико-методологічним підґрунтям вивчення *мистецької інтроверсії* стали філософські, психологічні, культурологічні, мистецтвознавчі праці зарубіжних та українських вчених. Серед ключових досліджень охарактеризовано праці К. Юнга, який уперше сформулював дихотомію «екстраверсія-інтроверсія», де інтроверсійність трактується як феномен психологічної схильності людини, що віддає пріоритет власній духовній сфері, ніж зовнішнім об'єктам, і є універсальною вродженою психічною структурою людини, що виявляється в образах, сновидіннях, символах, міфах, казках.

Важливим аспектом вивчення мистецької інтроверсії визначено трансцендентальну логіку І. Канта, яка виділяє екстравертно сформовані аналітичні й інтровертно сформовані синтетичні судження. Згідно положень І. Канта, у проекції на мистецьку творчість інтроверсійно спрямовані художні образи є виявом авторської внутрішньої позиції, а екстраверсійні – соціально ангажовані та відкривають шлях до постановки проблеми «митець – соціум», де вирішуються питання творчого самовираження митця у добу тоталітаризму або консумізму.

Теоретичні засади мистецької інтроверсії окреслено у філософських працях Ф. Ніцше, А. Шопенгауера, Е. Гартмана, В. Дільтея, О. Шпенглера та ін., які роблять акцент на міфологічних засадах художньої творчості, що черпає натхнення у підсвідомому або надсвідомому.

Серед робіт, що закладають підвалини вивчення мистецької інтроверсії, є праці релігійних філософів та богословів І. Огієнка, С. Кримського, які обґрунтовують інтроверсійний вимір української культури, що базується на східно-християнських духовних цінностях, характерними рисами яких є духовне заглиблення та споглядання. Також важливими є праці Г. Сковороди, П. Юркевича, Т. Шевченка та ін., присвячені ментальності українського народу (антеїзм, кордоцентризм), які мають яскраво виражену інтроверсійну спрямованість, що в своїй основі концентрується на глибокій зосередженості митця,

його зверненні до уяви, мислення, пам'яті, інтелекту, тобто, до глибин власної індивідуальності.

У дослідженні мистецької інтроверсії у проекції на музичне мистецтво важливими є праці філософів (О. Оніщенко, М. Попович) та мистецтвознавців (Н. Герасимова-Персидська, О. Зінкевич), які підіймають питання чуттєвості у мистецтві та змальовують психологічний портрет митця у проекції на його творчу діяльність. В мистецтвознавчих працях (О. Зінкевич, Б. Кривоуст, Н. Савицька, Ю. Чекан) зазначена тема розглядається з різних точок зору: в аналізі внутрішніх поштовхів власного «Я» митця, вирішенні професійних проблем розвитку музичного жанру, у вікових категоріях та соціальних викликах, що усвідомлюються творчою особистістю як реальна необхідність.

Зазначено, що суттєвим методологічним підґрунтям для типологізації специфічних рис *мистецької інтроверсії* є аналітичне рангування її структури, що пов'язано з:

- надбанням інформації (знання-констатації, знання-відомості) у свідомості митця;
- фіксації явища культури (знання-узагальнення, знання-класифікація) у досвіді творчої особистості;
- виявленям семіотичних аспектів культури (знання-концепція, знання-вчення у творчому процесі);
- визначенням граничних меж ментального характеру (знання-самоосвідчення, знання-прозріння).

Усі зазначені напрями дозволили сформуванню методологічне підґрунтя для вивчення, систематизації і класифікування виявів *мистецької інтроверсії* у композиторській творчості.

Риси мистецької інтроверсії в композиторській творчості зазначеного періоду типологізовано паралельно гегелівському процесові створення світу духовно-творчим імпульсом. Мислений або когнітивний експеримент моделюється за такими напрямками: а) створення композитором ідеалізованого об'єкта композиції за певними правилами (на основі обертональних комплексів, аванга-

рдних додекафонних та інших структур, електронних або позамузичних засобів виразності, привнесення у творчість прийомів інших видів мистецтва); б) врахування конкретних умов, що комплексно впливають на композитора (ідеологічні, вікові категорії, наслідування національних ознак, композиторських шкіл, сучасних наукових, містичних та релігійних концепцій); в) внесення у процес творення особистісних трансформацій (духовний та інтелектуальний стан особистості, рівень культурного розвитку, вольовий акт самовираження); г) застосування їх на всіх стадіях композиторської діяльності (пов'язаних з жанровими, стильовими ознаками, історичними, соціальними умовами функціонування).

2. Визначено, що мистецька інтроверсія має кілька складових. *Першою* відзначимо внутрішній творчий імпульс, що йде з підсвідомості або надсвідомості митця. Початковий імпульс є завжди спонтанним актом, він виникає з позасвідомого. Пізніше художній результат оформлюється у теоретичну систему (поетику), що є *другою складовою* мистецької інтроверсії. Образи і символи, що виникають у митця у результаті «освянення», є висловленням його внутрішнього «Я», одночасно вони є архетиповими, колективно-позасвідомими. Саме тому художня образність стає виявом не лише індивідуального, а й суспільно значимого, навіть якщо митець не підіймає соціально заангажованих тем. Внутрішній творчий імпульс митця також є актом містичним, релігійним, тому одними з найважливіших образів у художній творчості є релігійні, що знаходять втілення у богослужбовій традиції.

Композиторська творчість як різновид художньо-творчої діяльності завжди інтроверсійна. Митець усю інформацію, незалежно від того, як вона потрапляє до нього, пропускає через свій досвід, внутрішні почуття чи думки. Художні образи музичних творів стають результатом усвідомлення інформації митцем через його набутий досвід, внутрішній світ, його індивідуальність.

Тому *третьою складовою* мистецької інтроверсії є її чуттєвий характер. Чуттєвість є важливою для музичного мистецтва, оскільки музика як найбільш емоційний вид мистецтва найсильніше впливає на людські почуття. За допомо-

гою чуттєвих музичних образів композитор створює символічну художню реальність, яка не лише відтворює його внутрішній світ, а через символи та архетипи передає всезагальну єдність буття.

Зазначено, що мистецька інтроверсія не зосереджена виключно на зануренні у внутрішній світ митця, але й відгукується на зовнішні події суспільного життя, однак при цьому автор зосереджується на оцінці події — від індивідуального переломлення до повного відторгнення. Несприйняття композитором соціуму може виявлятися у відмові від побутових форм висловлювання, що стосується, зокрема, і небажання взяти до уваги в своїх мистецьких проєктах існування образних систем фольклору та етнографії.

Отже, складові мистецької інтроверсії – внутрішній творчий імпульс або інтенціональність композиторської свідомості та чуттєвий характер музичної творчості.

3. Охарактеризовано композиторську творчість як таку, що є особистісно-ціннісним, рефлексивним актом, що за допомогою музичного образу спрямований на утворення нової картини світу, втілення якої вимагає актуалізації інтелектуального, емоційного, духовного потенціалу митця. Мистецька інтроверсія є реалізацією глибинних психофізичних процесів, які є «закритою зоною» навіть для самого творця, бо цінність власного твору автору допомагає визначити його внутрішнє «Я», що опирається на досвід, сумління та духовні, моральні цінності, а не кон'юнктуру ринку. Конфлікт між творчою інтенцією митця і соціальним запитом завжди є напруженим, він особливо загострюється у тоталітарних режимах й у суспільствах, де на перший план виходить комерційне мистецтво. Однак інтроверсійна інтенціональність творчого методу митця не заперечує його звертання до соціально значимих подій у житті суспільства, але останні на підсвідомому рівні набувають іншого значення, зважаючи на суб'єктивне сприйняття й відтворення їх творчою особистістю.

Композиторська творчість типологізується за такими виявами *мистецької інтроверсійності*: а) вольовий акт самовираження, заснований на духовному, містичному або соціальному рівнях (релігія, віра, філософська konce-

пція, соціокультурне середовище тощо); б) духовний та інтелектуальний стан творчої особистості (генетичний код, освітній рівень, творча майстерня, школа, музичний стиль тощо); в) зовнішній вплив соціального, побутового чи фізіологічного змісту (сновидіння, психічна ейфорія, еротичні фантазії, закоханість, трагедія, ненависть, глум тощо). Усі ці компоненти в єдності утворюють цілісність творчого акту, який через образність та символіку реалізується у мистецьких вокальних та інструментальних творах.

4. Проблему філософсько-поетичного символізму як процесу інтроверсійності в композиторській творчості розглядається як «освянення» або «прозріння», що з'являються як «згорнуті», позачасові, і знаходяться в області інтуїтивного. Філософсько-поетичний символізм тісно пов'язаний зі специфікою композиторської творчості, де символ та художній образ виявляються через індивідуальне «Я», через яке й транслюється позасвідоме (підсвідоме, надсвідоме) та архетипове. Архетипове найбільш повно виявляється у творах, які не є соціально заангажованими, в яких композитор не обумовлений соціальним замовленням і соціальними стандартами. Символічність композиторської творчості висловлюється у його інтенціональній спрямованості, що керує вибором тем, сюжетів, засобів музичної виразності.

5. Мистецька інтроверсія у вокально-хоровій музиці систематизована за принципом пріоритетності звертання українських композиторів до жанрів східно-християнської богослужбової традиції, яка базується на споглядальності та духовному заглибленні. Твори на богослужбові та молитовні тексти є у доробку практично кожного українського композитора, що є свідченням національної вкоріненості інтроверсійно спрямованої гілки християнства.

Мистецька інтроверсія в інтерпретації сучасної української духовної музики виявляється і на рівні авторського прочитання канонічних текстів, де символічні сенси гімнографічних текстів виявлено у чуттєвих формах музичних образів з їх неповторною мелодичною красою, витонченим фонізмом, звукозображальністю, полістилістичністю музичної мови та поліконфесійністю в інтерпретації жанрових прототипів.

Вокально-хорова творчість українських митців на поетичні тексти апелює до специфіки тембрової палітри хорového письма, де першорядне значення надано тембральним якостям музичного звуку, у чому приховано архетипи-символи, що відкриває нові сенси літературного першоджерела музичних творів.

6. В інструментальній музиці сучасних українських композиторів мистецька інтроверсія класифікується як: а) висловлення філософсько-поетичної образної символіки через використання традиційних інструментів симфонічного оркестру, на противагу електронному музичному інструментарію, що його культивує сучасна популярна музика; б) віднаходження концептуальних рішень, пов'язаних з новаціями у тембровій палітрі, незвичними структурними та інтонаційними рішеннями, з використанням електронних засобів виразності, у тому числі.

Оскільки в інструментальній музиці відсутній літературний текст, мистецька інтроверсія визначається тут за іншими типологічними чинниками, які інтерпретує композитор. Такими чинниками виступає філософія, у тому числі й абсурдистська, абстрактні ідеї, релігійні сюжети та життєві колізії людини. Основними художніми засобами, за допомогою яких втілено інтроверсійність мислення митця у цій царині, є звуковий фонізм, темброва палітра та інтонаційна символіка із риторичними фігурами, позамузичними засобами виразності тощо.

Перспективними дослідженнями мистецької інтроверсії можуть стати її вияви у музичному виконавстві та інших видах мистецтва. Можливою є проєкція висновків роботи на композиторську творчість більш давніх часів, а також на дослідження проблем мистецької екстраверсії соціальних стандартів, яка не протиставляється мистецькій інтроверсії, а доповнює її, окреслюючи інші, не розглянуті тут, параметри композиторської творчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзенк Г. Ю. Структура личности / пер с англ. Санкт-Петербург: Ювента–М; КСП+, 1999. 464 с.
2. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття: автореф. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2008. 16 с.
3. Андерхилл Э. Мистицизм. Опыт исследования природы и законов развития духовного сознания человека. Киев: София, 2000. 203 с.
4. Андреева Г. М. Социальная психология. Москва: Аспект-Пресс, 2004. 365 с.
5. Андреева Г. М., Богомолова Н. Н., Петровская Л. А. Зарубежная социальная психология ХХ столетия: Теоретические подходы: учеб. пособие для вузов. Москва: Аспект Пресс, 2001. 288 с.
6. Арутюнов В. Х., Мішин В. М., Свінціцький В. М. Методологія соціально-економічного пізнання: навч. посібник. Київ: КНЕУ, 2005. 353 с.
7. Афоніна О. Сучасна українська музика у вимірах європоцентризму: монографія. Київ: НАКККіМ, 2012. 160 с.
8. Бентя Ю. Спів во спасеніє. URL: gazeta.zn.ua/CULTURE/spiv_vo_spasenie.htmlhttp.
9. Бердяев Н. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). Москва: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1996. 659 с.
10. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
11. Библер В. С. М. М. Бахтин, или Поэтика культуры. Москва: Прогресс, 1991. 176 с.
12. Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): автореф. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2011. 16 с.

13. Большой психологический словарь / ред.-сост. Б. Б. Мещеряков, В. П. Зинченко. Санкт-Петербург: Прайм-ЕВРОЗНАК; Москва: ОЛМА-ПРЕСС, 2004. 666 с.
14. Боров Ю. Б. Эстетика. 4-е изд., доп. Москва: Политиздат, 1988. 490 с.
15. Вундт В. Введение в психологию / пер. с нем. Москва: КомКнига, 2007. 168 с.
16. Выготский Л. Психология искусства. 3-е изд. Москва: Искусство, 1986. 573 с.
17. Гаск Ф. А. Конституція свободи / пер. з англ. М. Олійник та А. Королишина. Львів: Літопис, 2002. 556 с.
18. Гайдеггер М. Дорогою до мови / пер. з нім. В. Кам'янець. Львів: Літопис, 2007. 232 с.
19. Гайденко П. П. Иерархический персонализм Н. О. Лосского // Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Москва: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999. С. 349–370.
20. Гардинер П. Артур Шопенгауэр. Философ германского эллинизма / пер. с англ. О. Б. Мазуриной. Москва: ЗАО Центрполиграф, 2003. 414 с.
21. Гегель Г. Ф. Энциклопедия философских наук: в 3 т. Т. 3: Философия духа. Москва: Мысль, 1977. 471 с.
22. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство: монография. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. 408 с.
23. Герчанівська П. Е. Культурологія: навч. посібник. 2-е вид., виправ. і допов. Київ: Ун-т «Україна», 2006. 323 с.
24. Гриця С. Леся Дичко. Творче сходження // Дичко Л. Літургії: нотна збірка. Київ: Музична Україна, 2004. С. 6–28.
25. Гуленко В. В. Структурно-функциональная соционика: Разработка метода комбинаторики полярностей. Ч. 1. Киев: Транспорт України, 1999. 187 с.
26. Декарт Р. Избранные произведения / пер. с фр. и латин.; ред. и вступ. ст. В. В. Соловьева. Москва: Госполитиздат, 1950. 712 с.

27. Дзюпина Є. Деякі принципи втілення карпатського фольклору в струнних ансамблях Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича // Українське музикознавство. Вип. 17. Київ, 1982. С. 82–91.

28. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка): автореф. ... д-ра мист. Київ: 2005. 33 с.

29. Жигун О. Історичні та музично-теоретичні аспекти вокально-симфонічного твору В. Степурка «Богородичні догмати». Київ: НУ «Києво-Могилянська академія», 2003. 22 с.

30. Зайцева Л. А. Онтологічна концепція музики: на прикладі світських та духовних жанрів: автореф. ... канд. мист.: спец. 17.00.01. Харків, 2004. 20 с.

31. Зинькевич Е. *Mundus musicae*. Тексты и контексты. Избранные статьи. Киев: Задруга, 2007. 610 с.

32. Зинькевич О. Український авангард // Музика. 1992. № 4. С. 94–97.

33. Зосім О. «Богогласник» у культурному просторі України і Білорусі XVIII–XIX століть: конфесійний вимір. URL: http://www.culturalstudies.in.ua/knigi_12_15.php.

34. Зосім О. Л. Західноєвропейська богослужбова музика Нового часу у вимірах «нової сакральності» // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 28. Київ: Міленіум, 2015. С. 99–110.

35. Зосім О. Л. Сакральна музика у музикознавчому дискурсі: питання термінологічної дефініції / О. Л. Зосім // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXIV. Київ: Міленіум, 2015. С. 261–271.

36. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність: літургічні паралелі // Часопис НМАУ. 2010. № 3. С. 99–107.

37. Інтерв'ю с Мирославом Скориком // Советская музыка на современном этапе: статьи и интервью / сост. Г. Головинский, Н. Шахназарова. Москва: Советский композитор, 1981. С. 37–46.

38. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / отв. ред. Б. Виппер, Т. Ливанова. Москва: Изд-во АН СССР, 1963. 436 с.
39. История психологии в лицах. Персоналии / под. ред. Л. Карпенко // Психологический лексикон: Энциклопедический словарь в шести томах / ред.-сост. Л. А. Карпенко; под общ. ред. А. В. Петровского. Москва: ПЕР СЭ, 2005. 784 с.
40. Іванішин П. Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2001. 174 с.
41. Історія української музики: у 6 т. Т. 4. Київ: Наукова, думка, 1992. 615 с.
42. Історія української радянської музики: навч. посібник. Київ: Музична Україна, 1990. 295 с.
43. Каган М. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург: «Ut», 1996. 232 с.
44. Кириллова Н. Н. К вопросу о гносеологическом анализе личностных характеристик творца // Человек и творчество. Москва: Изд-во Моск. обл. пед. ин-та, 1973. С. 45–66.
45. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: СПОЛОМ, 2008. 591 с.
46. Кияновська Л. Мирослав Скорик: Творчий портрет композитора у дзеркалі епохи // Незалежний культурологічний журнал «Ї». Львів, 2008. С. 48–49.
47. Клименко В. В. Психологія творчості: монографія. Київ: Центр навчальної літератури, 2006. 480 с.
48. Козаренко О. Національна музична мова в дискурсі постмодернізму. URL: http://www.musica.odessa.ua/_a-kozarenkoethnicmuslang.

49. Козаренко О. Творчість М. Скорика в контексті постмодернізму // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Вип. 10: Мирослав Скорик. Київ: НМАУ, 2000. С. 23–30.
50. Койре А. Очерки истории философской мысли. О влиянии философских концепций на развитие научных теорий / пер. с фр. Москва: Прогресс, 1985. 288 с.
51. Конен В. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). 2-е изд. Москва: Музыка, 1974. 376 с.: нот.
52. Корінний М. М., Шевченко В. Ф. Короткий енциклопедичний словник з культури. Київ: Україна, 2003. 384 с.
53. Корній Л. П., Сюта Б. О. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ: Муз. Україна, 2014. 592 с.
54. Корсини Р., Ауэрбах А. Психологическая энциклопедия. Санкт-Петербург: Питер, 2006. 1096 с.
55. Кримський С. Б. Заклики духовності ХХІ століття (З циклу щорічних пам'ятних лекцій імені А. Оленської-Петришин, 2002 р.) Київ: Академія, 2003. 32 с.
56. Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. № 3. 192 с.
57. Левчук Л. Т., Панченко В. І., Оніщенко О. І., Кучерюк Д. Ю. Естетика: підручник. 3-тє вид., допов. і переробл. / за заг. ред Л. Т. Левчук. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 520 с.
58. Лейбин В. Словарь-справочник по психоанализу. Москва: АСТ, 2010. 956 с.
59. Лейтц Г. Психодрама: Теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено. Москва: Прогресс, 1994. 351 с.
60. Личковах В. Авангардизм як трансгресія стилю в мистецтві // Філософія, культура, життя: міжвуз. зб. наук. праць. Вип. 11. Дніпропетровськ, 2001. С. 211–227.

61. Личковах В. Світ людини в мистецтві: світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання. Чернігів, 2005. 150 с.
62. Личность и творчество М. М. Бахтина в оценке русской и мировой гуманитарной мысли / сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова, хронограф В. И. Лаптуна. Санкт-Петербург: РХГИ, 2001. 552 с.
63. Легенький Ю. Г. Эстетика (опыт апофатической дескрипции). Киев: КНУКіМ, 2007. 600 с.
64. Літвінова С. Псалом № 136 «На ріках Вавилонських» в українському хоровому мистецтві XVIII–XXI ст. (композиторська творчість та виконавство) // Українське музикознавство. Вип. 38. Київ, 2012. С. 236–249.
65. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стилль. Выражение. Москва: Мысль, 1995. С. 194–369.
66. Лосский Н. О. Идеал-реализм // Лосский Н. О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. Москва: Республика, 1999. С. 289–348.
67. Лосский Н. О. Свобода воли // Лосский Н. О. Избранное. Москва: Правда, 1991. С. 485–599.
68. Лунина А. Композитор — маленькая планета. Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 589 с.
69. Мазель Л. Проблемы классической гармонии: учеб. пособие. Москва: Музыка, 1972. 616 с.
70. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства: научное обоснование и проблемы педагогики. Киев, 1990. 241 с.
71. Маркова О., Смірнова Л. До питань теорії виконавської інтерпретації // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Вип. 1. Київ, 1999. С. 126–133.
72. Махлин В. Л. Михаил Михайлович Бахтин. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 440 с.
73. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.

74. Михайлов М. Стиль в музыке: исследование. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
75. Морено Я. Л. Психодрама / пер. с англ. Г. Пимочкиной, Е. Рачковой. Москва: Апрель Пресс: ЭКСМО-Пресс, 2001. 528 с.
76. Морено Я. Л. Социометрия: Экспериментальный метод и наука об обществе / пер. с англ. А. Боковинова; под науч. ред. Р. А. Золотовицкого. Москва: Академический Проект, 2001. 487 с.
77. Мотрич К. Молитви // Трагедія Голодомору у літературних текстах: хрестоматія / укл. М. Файзуллін. Едмонтон, 2012. 1013 с.
78. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / сост. текстов и общ. вступ. ст. В. П. Шестакова. Москва: Музыка, 1971. 688 с.
79. Муравьева Н. Язык конфликта. Москва: Изд-во МЭИ, 2002. 264 с.
80. Муха А. И. Процесс композиторского творчества: Проблемы и пути исследования. Киев: Музична Україна, 1979. 271 с.
81. Новейший философский словарь / сост. А. А. Грицанов. Минск: В. М. Скакун, 1998. 896 с.
82. Огієнко І. Українське монашество: наук.-популяр. видання. Київ, 2002. 388 с.
83. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: автореф. ... д-ра філос. н.: спец. 09.00.08. Київ, 2002. 35 с.
84. Опанасюк О. «Дочекатися музики» В. Сильвестрова: інтенціональний зріз // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 20. Київ: Міленіум, 2011. С. 38–47.
85. Опанасюк О. Кітч і культура // Вісник ДАКККиМ. Київ: Міленіум, 2011. № 2. С. 86–92.
86. Опанасюк О. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. Дрогобич: Коло, 2004. 236 с.
87. Опарик Л. М. Комунікативний аспект музично-виконавського висловлювання: автореф. ... канд. мист.: спец. 17.00.03. Львів, 2006. 17 с.

88. Павлишин С. Львівські музиканти: «Празька школа» // СУПРОМ: матеріали і документи. Львів, 1997. С. 15–18.
89. Пащенко Н. І., Чілачава І. П. Культурологія. Теорія культури: конспект лекцій. Київ: КНУБА, 2006. 136 с.
90. Петрусенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання. Львів: Вид-во Держ. ун-ту «Львівська політехніка», 2000. 172 с.
91. Петрюк П. Т., Петрюк А. П. Карл Густав Юнг: биографические, научные и психиатрические аспекты (к 135-летию со дня рождения) // Психічне здоров'я. 2010. № 4. С. 57–67.
92. Пискач А. А. Неофольклоризм в художній культурі України кінця ХХ — початку ХХІ століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXVI. Київ: Міленіум, 2010. С. 136–143.
93. Платон. Тимей // Платон. Сочинения: в 3 т. Т. 3. Ч. 1. / под ред. А. Ф. Лосева, В. Ф. Асмуса. Москва: Мысль, 1971. С. 455–541.
94. Попович М. В. Нарис історії культури України. Київ: АртЕк, 1998. 727 с.
95. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: как построено и как функционирует произведение искусства. Москва, 1978. 237 с.
96. Редя В. Я. Музыка в культурной композиции «серебряного века». Исследовательские очерки: монография. Київ: ДАКККіМ, 2006. 320 с.
97. Ржевська М. Ю. Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 24. Київ: Міленіум, 2013. с. 3–8.
98. Рижкова С. А., Кузнецова І. В., Шевченко І. О. Творення, трансляція, інтерпретація та споживання культури: монографія. Київ: НАКККіМ, 2010. 476 с.
99. Розов М. А. Теория познания как эмпирическая наука // Розов М. А. Философия науки в новом видении. Москва: Новый хронограф, 2008. С. 74–107.
100. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва: Аграф, 1997. 567 с.

101. Савельев В. В. Очерки прикладной культурологии: генезис, концепции, современная практика. Москва, 1993. Ч. 1. 194 с.
102. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості: автореф. ... д-ра мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2010. 36 с.
103. Савранский И. Л. Коммуникативно-эстетические функции культуры. Москва: Наука, 1979. 231 с.
104. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівської композиторської школи ХХ століття: автореф. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Київ, 2006. 17 с.
105. Самойленко А. Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
106. Самойленко А. Ноэтические тенденции русской музыкальной культуры рубежа XIX–XX веков // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст. Вип. 15 / упоряд. Т. К. Гуменюк, С. В. Тишко. Київ: КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 2004. С. 27–37.
107. Сбітнева Л. М. Зародження та розвиток традицій музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні // Духовність особистості: методологія, теорія і практика: зб. наук. праць. Луганськ, 2011. № 1 (42). С. 160–172.
108. Сильвестров В. Дочекатися музики: лекції-бесіди. Київ: Дух і Літера, 2011. 376 с.
109. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма. Киев, 2004. 265 с.
110. Сікорська І. Композитор Віктор Степурко. Київ: НСКУ, 2001. б. с.
111. Соколова Е. Т. Психологическое исследование личности: проективные методики. Москва: ТЕИС, 2002. 150 с.
112. Степанченко Г. Щербаков Ігор Володимирович. URL: <http://uk.wikipedia.org/wikhttp>
113. Сюта Б. Музична творчість 1979–1990-х років: параметри художньої цілісності: монографія. Київ: Грамота, 2006. 256 с.

114. Творчество и наследие М. М. Бахтина в контексте мировой культуры / сост. и коммент. К. Г. Исупова; библиография О. Ю. Осьмухиной, Т. Г. Юрченко, О. Е. Осовского, Н. Б. Панковой. Санкт-Петербург: РХГИ, 2002. 712 с.
115. Теоретическая культурология / отв. ред. О. К. Румянцев. Москва: Акад. проект, 2005. 623 с.
116. Теплов Б. М. Психологія музичних здібностей. Проблеми індивідуальних відмінностей. Москва: Наука, 1961. 471 с.
117. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва–Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 355 с.
118. «Трохи музичного божевілля»: Композитор Сергій Зажитко бореться з адекватною поведінкою киян за допомогою... своїх творів. URL: <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/3414/art/1225400461.html>
119. Україна: Історія великого народу. URL: <http://www.litopys.com.ua/encyclopedia/organ-zats-ya-derzhavnogo-mekhan-zmu/kultura-ki-vsکو-rus/>
120. Українство у світі: традиційність культури та спільності взаємини: монографія / В. М. Піскун, А. В. Ціпко, О. В. Щербатюк та ін. Київ: Нічлава, 2004. 240 с.
121. Українська художня культура: навч. посібник / за ред. І. Ф. Ляшенка. Київ: Либідь, 1996. 416 с.
122. Философский энциклопедический словарь. Москва: ИНФРА-М, 2005. 576 с.
123. Філософія: підручник / за заг. ред. М. І. Горлача, В. Г. Кременя. Харків: Консум, 2001. 672 с.
124. Філософський словник / за ред. В. І. Шинкарука. 3 вид., перероб. і доп. Кіхв: Голов. ред. УРЕ, 1986. 800 с.
125. Флоренский П. Сочинения: в 4 т. Т. 1. Москва: Мысль, 1994. 877 с.
126. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Москва: АСТ, 2002. 352 с.
127. Хайдеггер М. Кто такой Заратустра у Ницше? / пер. с нем. и прим. И. В. Жук // Топос. 2000. № 1. С. 50–65.

128. Холопова В. Н. Три сторони музикального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: материалы Первой Рос. науч.-практ. конф., 4–5 декабря 2000 г., г. Москва. Москва–Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.
129. Художня творчість у сучасному соціокультурному просторі: Матеріали «Круглого столу» (В. С. Горський, В. Г. Табачковський, В. А. Личкова та ін.) // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: зб. наук. праць. Київ, 2000. С. 315–336.
130. Ціпка А. Образні доміанти української психо-космогонійної рецепторики // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. праць. Вип. 34. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2010. С. 440–448.
131. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу — до науки // Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки та Нац. муз. академії України ім. П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 10. / упоряд. О. І. Коменда. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. С. 6–18.
132. Чекан Ю. І. Інтонаційний образ світу: монографія. Київ: Логос, 2009. 227 с.
133. Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 53–60.
134. Чеснокова Н. Сильові алюзії як творчий метод М. Шука // Українська фортепіанна музика та виконання: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою західної Європи: матеріали III конф. Асоціації піаністів-педагогів України. Львів, 1994. С. 57–60.
135. Чижевський Д. Філософія і національність // Основа. 1994. № 26 (4). С. 100–108.
136. Шаповалова Л. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве. Харьков: Скорпион, 2007. 292 с.
137. Шарков Ф. И. Основы теории коммуникации: учебник. Москва: Социальные отношения; Перспектива, 2002. 246 с.

138. Шейко В. М. Історія української культури: монографія. Харків: ХДАК, 2001. 400 с.
139. Шестаков В. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века: Исследование. Москва: Музыка, 1975. 351 с.
140. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1. Київ: Музична Україна, 1980. 198 с.
141. Штанько В. І. Філософія та методологія науки: навч. посібник. Харків: ХНУТЕ, 2002. 492 с.
142. Штумпф Карл // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XXXIXа. Санкт-Петербург, 1903. С. 936–937.
143. Щербина В. М. Комунікація в контексті діалогу культур // Культурологічна думка: щорічник наукових праць. Київ, 2009. № 1. С. 80–86.
144. Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ: Музична Україна, 1979. 56 с.
145. Юдкин И. Н. К диалектике кризиса культуры // Ильенковские чтения'2010: Материалы XII междунар. науч. конф., 13–14 мая 2010 г., Киев. Киев: НГУУ «КПИ», 2010. С. 399–400.
146. Юдкін-Ріпун І. М. До реконструкції української «філософії життя» // Студії мистецтвознавчі. 2006. № 1 (13). С. 7–16.
147. Юдкін-Ріпун І. М. Художні коди в морфології культури: опис текстів і деривація сенсів // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. № 3. С. 8–17.
148. Юнг К. Психологические типы / пер. с нем. Санкт-Петербург: Ювента, 1995. 717 с.
149. Якупов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации. Москва, 1995. 291 с.
150. Ярмо М. Алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості та епістемологія світу музики: методологія питання // Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно. Чис. 3 (31). / гол. ред. Г. Скрипник. Київ, 2010. С. 53–64.

151. Ярмо М. І. Епістемологічні («знаннєві») моделі та алгоритми постмодерної музикознавчої свідомості: в 2-х т. Дрогобич: Ред.-вид. від. Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка, 2010. 568 с.; 356 с.
152. Hatten R. S. The Place of Intertextuality in Music Studies // *American Journal of Semiotics*. 1985. Vol. 3. No. 4. P. 69–82.
153. Kholopov Yu. Philip Gershkovich's Search for the Lost Essence of Music. In *Underground* Kofi Agawu, V. *Playing with Signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton Univ. Press, 1991. 431 p.
154. Lichtenfeld M. György Ligeti oder Das Ende der seriellen Musik // *Melos*. 1972. № 12. P. 12–23.
155. Ligeti G., Gottwald Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. *College* // *Neue Zeitschrift für die Musik*. 1974. № 5. P. 290–310.
156. Schnittke A. The Third Movement of Berio's *Sinfonia*: Stylistic Counterpoint, Thematic and Formal Unity in Context of Polystylistics, Broadening the Concept of Thematicism (1970s) // *A Schnittke Reader* / ed. A. Ivaškin. P. 216–224.
157. Smirnov Dm. A geometer of sound crystals: a book on Philip Herschkowitz // *Studia Slavica musicological*. Vol. 34 / ed. Guy Stockton. Michigan: E. Kuhn, 2003. 264 p.
158. Stockhausen K. *Texte zur Musik 1970–1977*. Bd. 4: *Werk-Einführungen, Elektronische Musik, Weltmusik, Vorschläge und Standpunkte*. Köln, 1978. 423 s.
159. Taruskin R. Revising the Past. (Reviews of Korsyn: 1991, and Straus: 1990) // *Journal of American Musicological Society*. 1993. Vol. 46. P. 114–138.
160. *The Oxford History of Western Music* / by Richard Taruskin. New York: Oxford University Press, 2004.

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Степурко В. І. Музична концепція триєдності Всесвіту // Вісник Прикарпатського університету. Серія «Мистецтвознавство». Вип. XIV. Івано-Франківськ: Плай, 2008. С. 30–32.

2. Степурко В. І. «Концерт для флейти та камерного оркестру (пам'яті Олега Ківи)» Ігоря Щербакова: мистецька інтроверсія // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 24. Київ: Міленіум, 2013. С. 9–15.

3. Степурко В. І. Прояви мистецької інтроверсії в «Партиті № 5» для фортепіано Мирослава Скорика // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. Вип. 25. Київ: Міленіум, 2014. С. 70–76.

4. Степурко В. І. Звукове втілення художньої обумовленості в творах сучасної музики // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. XXXII. Київ: Міленіум, 2014. С. 380–387.

5. Stepurko V. Philosophical-Poetic Symbolism as an Artistic Introversion in the Works of Contemporary Ukrainian Composers // Spheres of culture. Vol. IX. Lublin, 2014. P. 404–414.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Степурко В. І. Народний інструментарій як засіб самоідентифікації композиторської практики // Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження: зб. матеріалів Міжн. наук.-практ. конф. 21–22 травня 2009 р. Київ: ДАКККиМ, 2009. С. 165–168.

7. Степурко В. І. Методичне забезпечення з предмету «Хорове аранжування» // Мистецька освіта ХХІ століття: теорія і практика: зб. матеріалів наук.-практ. конф. 27–28 жовтня 2009 р. Київ: НАКККиМ, 2010. С. 238–240.

8. Степурко В. І. Етнокультурологія як соціальний та мистецький вияв у національно-культурному просторі України // Діалог культур у контексті історії греко-українських зв'язків: зб. матеріалів міжн. наук.-практич. конф. 20 травня 2011 р. Київ: НАКККиМ, 2011. С. 212–218.

9. Степурко В. І. Соціокультурний вимір та філософсько-поетичний сенс музичної творчості // Діалог культур Україна — Греція: зб. матеріалів міжн. наук.-практич. конф. 20–21 вересня 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 165–169.

10. Степурко В. І. Стиль джазу та українська народна традиція — проти-стояння чи адаптація? // Естрадне та джазове мистецтво у контексті сучасної освіти: матеріали I Всеукр. наук.-творч. конф. 21 лютого 2013 р. Київ: НАКК-КіМ, 2013. С. 17–20.

11. Степурко В. І. Зародження творчого задуму композитора // Транс-формаційні процеси в освіті і культурі: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса–Київ–Варшава, 24–25 квітня 2013 р. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 235–236.

12. Степурко В. І. Мистецька інтроверсія в сучасній композиторській творчості // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса–Київ, 28–30 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 179–182.

Наукові праці, які додатково відображають наукові результати дисертації

13. Степурко В. І. Основи музичної композиції: навч. посібник. Київ: НАКККіМ, 2011. 152 с.

14. Аналіз музичних творів: навч.-метод. комплекс: напрям підготовки 6.020204 «Музичне мистецтво», спеціалізація 6.020204 «Сольний спів» / уклад. В. І. Степурко. Київ: НАКККіМ, 2015. 59 с.