

ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ



# АРКАДІЯ

Випуск 2



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2025

*Друкується за ухвалою Вченої ради  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
(протокол № 1 від 29 серпня 2025 р.)*

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України  
з питань телебачення і радіомовлення № 2758 від 26.09.2024 року  
Ідентифікатор медіа R30-05485

### **Головний редактор**

**Маркова О. М.** – доктор мистецтвознавства, професор, Заслужений працівник культури, завідувач кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

### **Члени редакційної колегії**

**Андросова Д. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**Гиса О. А.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

**Гуменюк Т. К.** – доктор філософських наук, професор, Заслужений працівник освіти України, проректор з науково-педагогічної роботи, інноваційно-методичного забезпечення освітнього та наукового процесів, Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра

**Денисюк Ж. З.** – доктор культурології, доцент, член Національної спілки художників України, проректор з наукової та виховної роботи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв Міністерства культури та інформаційної політики

**Колесник О. С.** – доктор культурології, доцент, професор кафедри філософії та культурології, Національний університет «Чернігівський колегіум» імені Т. Г. Шевченка

**Оганезова-Григоренко О. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, Народна артистка України, проректор з навчальної та науково-педагогічної роботи, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**Соколова А. В.** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**Шевченко Л. М.** – доктор мистецтвознавства, професор, Заслужений діяч мистецтв України, декан фортепіанно-теоретичного факультету, професор кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

**Яковлев О. В.** – доктор культурології, професор, ректор, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв

Метою видання є висвітлення та популяризація сучасних наукових досліджень у галузі культурологічних наук. Журнал призначений для широкого кола фахівців-культурологів: науковців, викладачів, аспірантів, магістрантів.

Офіційний сайт видання: [odma.od.ua/index.php/Arkadia](http://odma.od.ua/index.php/Arkadia)

*Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення  
StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.*

# ЗМІСТ

---

<b>Андросова Д. В., Мірошниченко С. В.</b> Внесок одеських композиторів Е. Маккавейського, С. Орфесва, С. Шустова у музику православної церкви.....	5
<b>Моторна-Левицька Т. Ф.</b> Містеріальна атрибутика музичної культури та мистецтва ХХ століття.....	12
<b>Маркова О. М.</b> Два антропологічних коментаря до теми ягеллонства в Польщі і Україні.....	20
<b>Сокол О. В.</b> Гуманізм і музичне мистецтво.....	27
<b>Рижова О. О.</b> Національні атрибуції символізму в авторській творчості (на прикладі виконання сонати с-moll К. Шимановського).....	35
<b>Волкова Г. В.</b> Тріада понять «символ – традиція – звичай» у визначенні атрибуції культурологічного знання і співвіднесеності з понятійною тріадичністю семіотики та мистецтвознавства.....	41
<b>Соколова А. В., Гютюнник Б. І.</b> Німецький романтизм: музика як ключ до національної ідентичності.....	47

# CONTENTS

---

<b>Androsova D.V., Miroshnychenko S.V.</b> Contribution of Odessa composers E. Mackaveysky, S. Orfeev, S. Shustov to the music of the Orthodox Church.....	5
<b>Motornaya-Levytska T.F.</b> Mysterious attributes of 20th century musical culture and art.....	12
<b>Markova O.M.</b> Two anthropological comments on the topic of the Jagellonian rule in Poland and Ukraine.....	20
<b>Sokol O.V.</b> Humanism and musical art.....	27
<b>Ryzhova O.O.</b> National attributions of symbolism in author's creativity (on the example of the performance of K. Shymanovsky's c-moll Sonata).....	35
<b>Volkova G.V.</b> The triad of concepts symbol-tradition-custom in determining the attribution of cultural knowledge and correlation with the conceptual triadicity of semiotics and art history.....	41
<b>Sokolova A.V., Tyutyunnyk B.I.</b> German romanticism: music as a key to national identity.....	47

---

## ВНЕСОК ОДЕСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ Е. МАККАВЕЙСЬКОГО, С. ОРФЕЄВА, С. ШУСТОВА У МУЗИКУ ПРАВОСЛАВНОЇ ЦЕРКВИ

### Андросова Д. В.

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0009-0006-3798-5271  
E-mail: androsova@proton.ml

### Мірошніченко С. В.

кандидат мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0009-0001-6907-3828  
E-mail: svet12024@gmail.com

**Мета** цього дослідження – висвітлення у творчості знаних одеських митців, представників українського Півдня, усвідомлення ними зв'язків із Православною церковністю, що зумовила суттєві риси їхньої творчої діяльності як у написанні творів саме для церковного вжитку, так і зовні світських, але проникнутих висотою духовної абстракції, співвідносної із православними чеснотами людського Обоження. **Методологічна база** дослідження – герменевтично-компаративні культурознавчі дослідження щодо розвитку музичної україністики І. Ляшенка та І. Котляревського, що отримала продовження у працях Д. Андросової, О. Козаренка, О. Маркової, О. Рощенко, Л. Шевченко, В. Шульгіної та інших науковців, які у вітчизняних умовах прокладають дослідницькі шляхи, співвідносні із здобутками Ж. Бодріяра, Ю. Крістевої та ін. **Наукова новизна** роботи забезпечується оригінальністю бачення творчих традицій українського Півдня, Одеси зокрема, у руслі безпосереднього втілення тут могилянської лінії вченого Православ'я, що надихає вишуканий академічний традиціоналізм композиторської діяльності, одночасно відкритий як ортодоксії церковного вжитку, так і стильовим відгукам на модерн-авангард ХХ ст. і поставангардні попити сучасності. **Висновки.** Могилянські традиції вченого Православ'я, замкнені на аристократичні традиції Київської Русі та гетьманські кола України з їхнім Православ'ям, відкритим до міжконфесійного і міжрелігійного обміну, мали особливий резонанс у культурі Одеси, яка від заснування становила єдиний територіально-культурний ареал із православною Бесарабією-Молдовою. Остання, як суттєвий виток козацької культури, відзначила історичні віхи буття Одеси. Композитори Одеси, греки за національністю В. Золотарьов, В. Фемеліди, кровно пов'язані з православними культурними коренями, працювали поряд із церковно-православно налаштованими майстрами Е. Маккавейським, С. Орфеевим, Г. Успенським, що продовжене на сьогодні творчістю С. Шустова, його однодумців і вихованців.

**Ключові слова:** духовна музика, церковна музика, музичний стиль, авторська композиторська музика, рутинна, гласи, жанри церковної музики, жанри секуляризованої музики.

## Contribution of Odessa composers E. Mackaveysky, S. Orfeev, S. Shustov to the music of the Orthodox Church

### Androsova D.V.

Doctor of Art History, Professor,  
Professor of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

### Miroshnychenko S.V.

Candidate of Art History, Professor,  
Honored Artist of Ukraine,  
Professor of the Department of Music Theory and Composition  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of this study is to highlight in the work of famous Odessa artists, representatives of the South of Ukraine, their awareness of the connections with the Orthodox Church, which determined the essential features of their creative activity as in writing works specifically for church use, and outwardly secular, but imbued with the height of spiritual abstraction, correlated with the Orthodox virtues of human Deification. **The methodological basis** of the study is hermeneutic-comparative cultural studies in the development of musical Ukrainian studies by I. Ljashenkj and I. Kotlyarevsky, which was continued in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, O. Markova, O. Roschenko, L. Shevchenko, V. Shulhina, and other

scientists who, in domestic conditions, pave research paths that are correlated with the achievements of J. Baudrillard, Y. Kristeva, and others. **The scientific novelty** of the work is ensured by the originality of the vision of the creative traditions of Southern Ukraine, Odessa in particular, in line with the direct embodiment here of the Mohylian line of the scholarly Orthodoxy, which inspires the refined academic traditionalism of the composer's activity, simultaneously open to both the orthodoxy of church usage and to stylistic responses to the modern avant-garde of the 20th century. and the post-avant-garde tastes of modernity. **Conclusions.** Mohyla's traditions of the scholarly Orthodoxy, closed to the aristocratic traditions of Kyivan Rus and the hetman circles of Ukraine, with their Orthodoxy, open to interfaith and interreligious exchange, had a special resonance in the culture of Odessa, which from its foundation formed a single territorial and cultural area with Orthodox Bessarabia-Moldova. The latter is a significant development of Cossack culture, marked the historical milestones of Odessa's existence. Odessa composers, Greeks by nationality V. Zolotarev, V. Femelidi, closely connected with Orthodox cultural roots, who worked alongside church-Orthodox-minded masters E. Makkavevsky, S. Orfeyev, G. Uspensky, which is continued today by the work of S. Shustov, his like-minded people and students.

**Key words:** sacred music, church music, musical style, author's composer's music, Routine, says, genres of church music, genres of secularized music.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена значною увагою сучасної України до національної ідентичності, у структурі якої релігійно-конфесійна належність історично посідає вагоме місце. Це підтверджується прийняттям грецького Православ'я під час трьох хрещень, останнє з яких у X столітті охопило об'єднану багатоплеменну Русь, що на початок XIII століття набула рис могутньої монархічної держави. Згодом у протистоянні Польщі саме православний конфесійний індекс став емблематичним показником неприйняття католицької експансії Польщі, а реформи Петра Могили, що дали поштовх розвитку того, що прийнято називати київським християнством [7], сформували особливу відзнаку вченого богослов'я та філософії могилянства. Сказане вказує на атрибутивність православної ідеї у віросповідальній чинності України, незважаючи на історичні інорелігійні та інokonфесійні внески в націю.

Православна традиція становила дещо базисне й у формуванні ідеологічного світу Запорізької Січі (див. матеріали С. Шумила про ісихастські опірності її контакту з відповідними центрами на Афоні [20]), надавала саме українського аспекту реакціям на польський сарматизм, ягеллонство і панславизм у XIX і XX століттях (див. матеріали О. Гиси [5]), жила візантійськими стимулами не тільки живописний авангард в особах М. Бойчука і К. Малевича, але й надихала світовий скрябінізм, представлений в Україні Б. Лятошинським, В. Косенко, Л. Ревуцьким, В. Ребиковим, М. Рославцем, в Україні й Польщі К. Шимановським, у Франції М. Обуховим, І. Вишнеградським, О. Мессіаном, вихованцями останнього в Італії, Німеччині (Л. Ноно, К. Штокхаузен) тощо.

На православні – ісихастські – корені скрябінівської екстазності вказувалося в Одесі сучасниками О. Скрябіна [22], у роботі автора цього нарису відзначалися прямі текстові збіги з висловленнями носіїв того містичного Православ'я [1, с. 190–192]. Підсумки підвела вищеназвана робота С. Шумила щодо особливих контактів України та відповідних чернецьких центрів на Афоні. Саме існування так званих характерників у козацьких шарах Запоріжжя, блискуче представлених біографією І. Сірко, засвідчувало

укоріненість містичних православних надбань, запозичених від ірландсько-бритських місіонерів, що активно діяли і в Київській Русі, і в Україні (про це в роботі А. Соколової [15]).

Виходячи із сказаного, виділяємо віросповідальну лінію Православ'я як певне суттєве утворення в національній свідомості, що формувало і формує до сьогодення певні атрибуції української ментальності, яку соціологи якось зазначили як «ліризм української душі» [17]. Православ'я в Україні невіддільне від того, що називають *вчене*, або київське Православ'я, що закладене, за переказами, відкриттям Академії у Києві під час відвідування його св. Кириллом [6, с. 9] і заново утвореного вищого духовного закладу стараннями за головування в цій діяльності Петра Могили.

**Мета** цього дослідження – висвітлення у творчості знаних одеських митців, представників українського Півдня, усвідомлення ними зв'язків із Православною церковністю, що зумовила суттєві риси їхньої творчої діяльності як у написанні творів саме для церковного вжитку, так і зовні світських, але проникнутих висотою духовної абстракції, співвідносної з православними чеснотами людського Обоження. **Методологічна база** дослідження – герменевтично-компаративні культурознавчі дослідження щодо розвитку музичної україністики І. Ляшенка та І. Котляревського [11; 9], що отримала продовження у працях Д. Андросової [1], О. Козаренка [8], О. Маркової [12], О. Рощенко [14], Л. Шевченко [18], В. Шульгіної [21] та інших науковців, які у вітчизняних умовах прокладають дослідницькі шляхи, співвідносні із здобутками Ж. Бодріяра [4], Ю. Крістевої [10] та ін. Наукова новизна роботи забезпечується оригінальністю бачення творчих традицій українського Півдня, Одеси зокрема, у руслі безпосереднього втілення тут могилянської лінії вченого Православ'я, що надихає вишуканий академічний традиціоналізм композиторської діяльності, одночасно відкритий як ортодоксії церковного вжитку, так і стильовим відгукам на модерн-авангард XX ст. і поставангардні попити сучасності.

Ємний термін «могилянство» позначив ідеологію гнучкої контактності з позаконфесійними

і позарелігійними колами принципово православної віросповідальності із серйозною загальногуманітарною і спеціальною філософською підготовкою в межах богословсько-теологічного знання [див. 13].

Відомі непрості стосунки Петра Могили з козацтвом, що ґрунтувалися на духовному та кровному аристократизмі, відбивають найвищі показники віросповідального й воєнно-політичного українства. Їх об'єднували інтереси православної державності України, що зосереджувалися на уявленнях про вольності представників нації в межах могутніх імперій XVII–XVIII століть, адже інший шлях на той час був неможливим. І тут висувається особлива роль українського Півдня у формуванні українського козацького статусу. Адже Одеса під час заснування, як відомо, планувалася на положення нової столиці імперії, що віддзеркалилося в її назві – Південна Пальміра (Північною Пальмірою було прийнято називати столицю на Неві).

Ідеєю 1790-х, що надихала будівництво нового міста, була концепція протистояння світу християнського агресивній експансії ісламу: Одеса покликана була відвоювати у Стамбула Константинополь, і ця ціль відповідала думкам не тільки слов'янського світу. Недарма першонаселенням нашого міста став батальйон греків і арнаутів (православних албанців), представників націй, які історичними обставинами поставлені були в першу шеренгу протистояння могутній Порті. Україна стараннями представника Запорізького війська Антона Андрійовича Головатого, талановитого воєначальника, поета, широко освіченої людини, зробила очевидний внесок у становлення нової столиці, згодом третього міста імперії.

Крім православних, греків, арнаутів, українців, росіян, болгар, молдаван, сербів, циган, православних литовців-аристократів, в Одесі суттєвою від початку біографії міста була участь інших численних народів, що тут оселялися і приймали гордий бойовий статус Південної Пальміри. Як відомо, кошти на будівництво Одеси переважно надійшли від російської і польської аристократії, надзвичайно активно розселялися тут німці, чехи, євреї, італійці, іспанці й численні інші нації та етноси [3]. Однак саме пам'ять про Константинополь Візантії надихала протистояння Стамбулу, живила героїчний опір греків, які віддано відстоювали свою віру та шукали підтримки у православних країн. Стабільні відносини Запорізької Січі з Афоном визначили перевагу православних засад віросповідальних спрямувань українців, формуючи відповідні релігійно-конфесійні переваги третього міста імперії.

Одесу часто порівнюють із Марселем у Франції, що історично справедливо, оскільки Марсель був центром православної Галлії Меровінгів, «чернечим аристократичним королівством», що вважало себе спадкоємцем Візантії і яке згодом галліканська Франція (такою була до 1792 р.) із столицею

в Парижі унаслідувала від галльських правителів IV–VI століть. І тому не останню роль у православній першості в розподілі віросповідальних напрямів Одеси зіграло й те, що силою історичних обставин на чолі міського керівництва опинилися емігранти-роялісти із Франції, що покинули через революцію 1789–1793 рр. знівечену свою батьківщину, вірні галліканству як релігії загиблої монархії.

Арман Емманюель дю Плессі, герцог де Рішельє, Луї Олександр Андро де Ланжерон, абат Шарль Ніколь опинилися в Одесі, будучи галліканцями, тобто носіями церковності, що наслідувала Візантію і грецьке Православ'я, яка у середині XIII століття відсторонилася від Константинопольського православного принципу, але не зливалася з Католицизмом, вважаючи себе «посередньою» відносно тих конфесійних антиномій. Запорізька Січ підтримувала тісні стосунки із французьким королівським двором, особливо в особі Івана Сірко на момент воєнного протистояння католицькій Іспанії у 1630-ті роки. На службі в Росії аристократи-емігранти здебільшого приймали Православ'я, тоді як стараннями Наполеона Франція була в 1804 році передана Католицизму, відновлення Галліканської церкви не здійснилося.

Таким чином, Православ'я в Одесі закладене було не тільки станом цієї конфесійної належності як державно визначальної, але й особливим реставраційним монархічно-християнським духом славних правителів міста на початку XIX століття, що заклали його швидко налаштоване й буйне процвітання в установчі для його буття 1810–1820-ті роки. За матеріалами А. Шмідта [19, с. 874], Одеса в 1847 р. мала такий конфесійний склад: православні – понад 86 %, римо-католики – понад 6 %, лютерани – понад 4 %, іудеї (євреї та караїми) – 5,2 % тощо [19, с. 468]. Особливе значення для культури Одеси мало близьке розташування православної Молдови, адже статус М. Воронцова, що став на чолі управління Одесою після 1822 року, визначався як Намісник Його Величності в Бесарабії, Новоросійський та Бесарабський генерал-губернатор (1823–1844).

Могилянські лінії (тобто наслідування у віросповідальних і наукових установках діянь та ідей Петра Могили, молдаванина із царського роду правителів Молдови) в Одесі визначилися й тим, що першим настоятелем головного храму Одеси, заснованого в 1795 році як Миколаївська церква, з 1808 р. – Спасо-Преображенський собор, був митрополит Катеринославський Гаврило, Бенулеску-Бордоні, молдаванин за національністю, людина високоосвічена й віддана могилянському вченому Православ'ю. І силою історичних збігів відбудова знищеного в 1936 році собору ініційована й організована була в 1999–2011 рр. головою обласної адміністрації Русланом Боделаном, також молдаванином за національністю, що збе-

ріг свої православні настанови, попри офіційний атеїзм комуністичного уряду.

Зрозуміло, що митці Одеси не могли не відгукуватися на потреби музичного оформлення служб у величному соборі, серед них були і провідні діячі Одеської консерваторії, відкритої як вищий учбовий заклад (середній – Музичне училище – діяв з 1886 р.) у 1913 році, на місяць раніше, ніж у Києві, відповідно до статусу Одеси як третього міста імперії. Писання музики на потреби храмової служби здійснювали всі композитори Одеси, у тому числі в період офіційного атеїзму в радянській Україні. Так, у магістерській роботі Т. Станко, що її написала під керівництвом автора цієї статті у 2019 році, констатується: «Зв'язок Одеси із французьким аристократизмом, галлицизмом котрого в умовах життя в Росії вливався у Православ'я, створював особливого роду контактність із традиціями високоосвіченого ученого священництва и монашества» [16, с. 24].

І риси того вченого Православ'я впізнавані у фігурах Е. Маккавейського, С. Орфеева і С. Шустова, які стали предметом дослідження в магістерській Т. Станко і ноти яких знайшла названа авторка в нотному запасі однієї з найстаріших церков Одеси, що розташована на Другому християнському міському кладовищі.

Одесу оточували – і оточують до сьогодні – різнонаціональні та різномовні села, зокрема це нащадки німців і навіть скандинавів-шведів. Звісно, переважаючими сільськими поселеннями є українці, часто-густо існують російськомовні села нащадків переселень із Півночі, а також старообрядці, які становлять культурно-самостійний пласт етнічного оточення міста. Специфіку саме Одеської області (до 1932 р. – Херсонської губернії, бо як третє місто імперії до того часу ніколи не була губернським центром) складає розселення болгар, навіть із власною крайовою столицею Болград.

А ось польське населення концентрувалося в Одеському краї в самій Одесі, орієнтуючись на адміністративно-культурні запити польської аристократії, що солідаризувалася з представниками вищих урядових верств. Те саме стосувалося і грецького компонента Одеси, починаючи з легендарного градоначальника Морозлі, морських адміралів і судовласників рівня батьків М. Аркаса, В. Фемеліди та ін. І, можливо, ця пов'язаність польської і грецької націй з аристократами Одеси та імперії загалом стала істиною причиною того етнічного геноциду, який влаштований був в Одесі у 1937 році і який, судячи з усього, націлений був на зміни етнічно-національного насичення міста, «витаючи» з його життя сторінки належності до третього міста імперії і висуваючи на заміну «бандитський романтизм», закладений поетом Е. Багрицьким та іншими відданими служниками радянської влади.

І все ж вдячлива пам'ять одеситів щодо графа М. Воронцова, пам'ятник якому єдиний уцілів після «революційної чистки» і стоїть досі, а його не менш знаменитою, ніж він сам, була його дружина, польська красуня та музикантка Єлизавета Воронцова, уроджена Браницька. Культура ж аристократичного салону в Одесі мала паралелі до салонних достоїнств мистецтва Північної Пальміри, де тон задавала польська піаністка Марія Шимановська, творчість якої Варшава не приймала. Той високий мистецький тонус салонності Одеса зберегла аж до зламу XIX–XX століть, коли, попри офіційно академічно налаштованої преси у тон до столичної Півночі, Одеса дала вихід на світове визнання О. Скрябіну, творчість якого живила весь модерн України й Польщі у 1910–1920-ті роки, а згодом, через М. Обухова та І. Вишнеградського, що отримали статус французьких композиторів, оточення О. Мессіана і його геніальних вихованців Л. Ноно і К. Штокхаузена.

Салонна культура мала високе визнання в Україні, свідоцтво тому – біографія засновника української композиторської школи М. Лисенка, який, маючи аристократичне виховання згідно з традиціями високошляхетського походження його сім'ї, став у 18 років кандидатом природознавчих наук, у паралель до слави блискучого *салонного* піаніста, спадкоємця, через свого вчителя у Харкові М. Дмитрієва, знаменитого Дж. Фільда. Саме фортепіанне виконавство Лисенко викладав у відкритому ним Музично-драматичному інституті, вважаючи себе найбільш професійно підготовленим не в композиторстві, а в піаністичній діяльності.

Нагадуємо, що генетично салонна культура апелювала до одухотвореного спілкування представників «кращих», аристократів за вихованням і творчими можливостями, що реалізовували не «мистецтво» як творення «другої реальності», а демонстрували досконалість виявів таланту і вмінь, що підтверджують їх позиції суспільно «кращих», витворюючи втілення ідеальних відносин «раю на землі». Релігійна налаштованість становила (і становить) найвиразнішу складову аристократичного світосприйняття – відтоді більшість знаменитих композиторів Одеси демонстрували свої творчі стосунки із церковністю, аж до написання музики для церковної служби.

У нашому розпорядженні опинилися композиції Е. Маккавейського, диригента, композитора, регента, що працював наприкінці XIX – на початку XX століття, у тому числі у Свято-Троїцькому храмі, у Грецькій церкві Одеси. Маємо два фрагменти музики до Служби, які виявляють музику, зручну для співу, і ту, що демонструє позарядову виучку, смак і обдарованість автора. Записані в нотах «Милість миру» і «Мале славословіє» представляють різні фрагменти Обиходу, однак вони є спільними у своєму розташуванні в поворотних моментах літургійного дійства. «Милість миру» Маккавейського написана в дусі гімнів Амвросія

Медіоланського, відзначених чіткою тридольністю, яка створює аналогії з ідеальною танцювальністю. Остання віталася галліканством (нагадуємо про спорідненість Православ'я Одеси з французьким галліканством), ідучи від глибин ранньохристиянського візантійства, яке угрунтовувало смисл старохристиянської традиції загалом.

Що стосується «Малого славословія» Е. Маккавейського, то тут спостерігаємо чистоту втілення культури канта, показової для України в камерному переломленні, на відміну від грандіозного імперського «віватного» кантового виявлення. Музика Е. Маккавейського уособлює той пласт учених музикантів православної Одеси, які становили базу і тло сходження до майстерності таких корифеїв, як В. Малішевський, М. Вілінський, С. Орфеев, Т. Малюкова-Сидоренко і багатьох інших представників старшого покоління педагогів Одеської консерваторії.

Щодо творчості С. Орфеева, то в нашому розпорядженні опинилися невідомі до останнього часу гармонізації для церкви – Степенна і Прокимени за 1–8-м гласами, що охоплюють тижневе функціонування Обиходу в православному вжитку. Цю музику важко назвати «композиціями» чи «творами» у традиційному світському розумінні, адже вона написана на канонічні мелодії та тексти. Гармонізація тут відповідає техніці «консонантного континууму», показового для церковного вжитку. І все ж авторство Орфеева помічаємо завдяки відвертому спираю на прийоми фактурного вирішення – у дусі вокальної поліфонії М. Леонтовича, щирим шанувальником якого Орфеев завжди був, ігноруючи «обережне» ставлення до нього з боку офіційних музичних кіл за зв'язки із церковністю автора геніального «Щедрика».

Знаходимо певні прийоми використання високих тенорів для патетичних акцентів, що нагадує творчі зусилля Л. Яначека. Твори останнього С. Орфеев не міг знати, оскільки аж до 1970-х років «чеський веризм», покладений в основу чеського авангарду 1920–1930-х, відсторонювався через відверті антирадянські ідеологічні чинники яначеківського «панславізму».

Представляємо також внесок сучасного композитора Одеської національної музичної академії Сергія Шустова – у вигляді Молитви на

церковнослов'янський текст, що стосується Великодньої служби. Та музика вкрай стисла – усього 21 такт, що показує особливого роду сумирність автора, що звернувся до чистоти партесного викладу тексту, опираючись на псалмодичні втілення озвучуваного тексту. Твір С. Л. Шустова виділяється серед його світських творів прийняттям стильової *типології* вираження, що відповідає принципам церковности музичного озвучування. І в ряду тої типологічності все ж впізнавані авторські установки, що йдуть від сумарного творчого досвіду композитора – і це насамперед *інструменталізм* мислення, що показує довіру до загальних форм руху в мелодиці й порушує реєстрові розподіли голосів, що не збігаються з традиціями вокальних розподілів.

Вражає особливого роду *концертний* принцип подання фактури, а загалом – відповідність позиціям мінімалізму у вирішенні цілого, що допускає «надстилий» мініатюризм, хоча корені цього уловлюються в мініатюризмі творів С. Орфеева й улюбленого останнім М. Леонтовича.

Сказане затверджує живу затребуваність у композиторів сьогодення опори на староцерковні традиції, які відповідають установкам «нового академізму» мінімалістського мислення сучасності, тим самим пов'язуючи тривкістю «непорваної ниті» зв'язок поколінь, що охопили опірні точки буття від кінця епохи романтизму до сучасного пост-поставангардного етапу.

**Висновки.** Могилянські традиції вченого Православ'я, замкнені на аристократичні традиції Київської Русі та гетьманські кола України з їхнім Православ'ям, відкритим до міжконфесійного і міжрелігійного обміну, мали особливий резонанс у культурі Одеси, яка від заснування становила єдиний територіально-культурний ареал із православною Бесарабією-Молдовою. Остання, як суттєвий виток козацької культури, відзначила історичні віхи буття Одеси. Композитори Одеси, греки за національністю В. Золотарьов, В. Фемеліди, кровно пов'язані з православними культурними коренями, працювали поряд із церковно-православно налаштованими майстрами Е. Маккавейським, С. Орфеевим, Г. Успенським, що продовжене на сьогодні творчістю С. Шустова, його однодумцями-колегами й вихованцями.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Арабаджи Д. Нариси Християнського символізму. Одеса : Друк, 2008. 548 с.
3. Атлас Д. Стара Одеса, її друзі та недруги. Одеса : Ласмі, 1992. 208 с.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / переклад Володимира Ховхуна. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004.
5. Гиса О. Ягеллонство в музиці Польщі та України ХІХ–ХХ століть. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2024. 423 с.
6. История русовъ или Малой Россіи. Сочинение Георгія Конискаго, Архієпископа Бѣлорускаго. Репринтное издание. Київ, 1991. 260 с.
7. Київське Християнство. URL: [https://vue.gov.ua/Київське\\_Християнство](https://vue.gov.ua/Київське_Християнство) (дата звернення: 12.07.2025).

8. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 2000. 284 с.
9. Котляревський І. Пріоритетність як фактор розвитку музикознавства. Теоретичні та практичні питання культурології: українське музикознавство на зламі століть. Вип. ІХ. Мелітополь, 2002. С. 32–39.
10. Крістева Ю. Полілог / пер. з фр. Петра Тарашука. Київ : Універс. вид., 2005. 480 с.
11. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.
12. Маркова О. Метафізика епохальних і персонально-творчих синхронізацій. Культурологічні аспекти музичного українознавства : монографія. Київ : Лира-К, 2024. С. 153–169. DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/1.
13. Петро Могила: освітня і богословська спадщина. URL: <https://sobor.com.ua/news/mogila> (дата звернення: 12.07.2025).
14. Рощенко О. Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики) : монографія. Харків : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
15. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України : наукова монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 298 с.
16. Станко Т. Творчість одеських композиторів С. Орфеева, Е. Макковейського, С. Шустова у руслі церковної православної традиції : магістер. робота. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 51 с.
17. Українська душа. Збірник статей. Вступ. стаття та ред. В. Храмової. Київ : Фенікс, 1992. 127 с.
18. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
19. Шмидт А. Материали для географии и статистики... собранные офицерами Генерального штаба. Херсонская губерния. Ч. 1. 1863. 601 с.
20. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровитипологічне узагальнення. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується : тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса : Астропринт, 2022. С. 235–237.
21. Шумило С. В. Розвиток українсько-афонських духовно-культурних зв'язків у XVII – першій третині XIX сторіччя : канд. дисертація, 26.00.01 (напряом істор. науки), НАКККіМ, 2021. 304 с.
22. Південний музичний вісник, 1915, № 3, 8–9. С. 3–5.

## REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2014). Symvolizm i poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st.: monohrafiia [Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century: monograph]. Odesa: Astroprint. 400 p. [in Ukrainian].
2. Arabadzhy, D. (2008). Narysy Khrystyianskoho symvolizmu [The essays of Christian symbolism]. Odesa: Druk. 548 p. [in Ukrainian].
3. Atlas, D. (1992). Stara Odesa, yii druzi ta nedruhy [Old Odesa, its friends and foes]. Odesa: Lasmi. 208 p. [in Ukrainian].
4. Baudrillard, J. (2004). Symuliakry i symuliatsiia [Simulacra and Simulation]. Translated by Volodymyr Khovkhun. Kyiv: Solomiya Pavlychko Publishing House "Fundamentals" [in Ukrainian].
5. Gysa, O. (2024). Yahellonstvo v muzytsi Polshchi ta Ukrainy XIX–XX stolit [Jagiellonianism in the music of Poland and Ukraine of the 19th–20th centuries]. Ternopil: V. Hnatyuk National University of Science and Technology. 423 p. [in Ukrainian].
6. The history of Ruthenian (1991). The composition of Georgiy Koniskiy, Arhbiskop of White Russia. Reprint edition. Kyiv. 260 p.
7. Kyiv Christianity (n.d.). Retrieved from: [https://vue.gov.ua/Київське\\_Християнство](https://vue.gov.ua/Київське_Християнство) [in Ukrainian].
8. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language]. Lviv: T. G. Shevchenko Scientific Society. 284 p. [in Ukrainian].
9. Kotlyarevsky, I. (2002). Priorytetnist yak faktor rozvytku muzykoznavstva [Priority as a factor in the development of musicology]. *Theoretical and practical issues of cultural studies: Ukrainian musicology at the turn of the century*, IX, 32–39 [in Ukrainian].
10. Kristeva, Yu. (2005). Poliloh [Polylogue]. Translation from French by P. Taraschuk. Kyiv: Univers. ed. 480 p. [in Ukrainian].
11. Lyashenko, I. (1991). Natsionalne ta internatsionalne v muzytsi [National and international in music]. Kyiv: Naukova Dumka. 269 p. [in Ukrainian].
12. Markova, O. (2024). Metafyzika epokhalnykh i personalno-tvorchykh synkhronizatsii [Metaphysics of epochal and personal creative synchronizations]. *Cultural aspects of musical Ukrainian science: monograph*. Kyiv: Lira-K. P. 153–169. <https://doi.org/10.59647/978-617-520-809-0/1> [in Ukrainian].
13. N.a. (2023). Petro Mohyla: osvitnia i bohoslovska spadshchyna [Petro Mogyla: educational and theological heritage]. Retrieved from: <https://sobor.com.ua/news/mogila> [in Ukrainian].
14. Roshchenko, A. (2004). Nova mifolohiia romantyzmu i muzyka (problemy entsyklopedychnoho analizu muzyky): monohrafiia [The New mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): monograph]. Harkiv: HNURE. 288 p. [in Ukrainian].
15. Sokolova, A. (2020). Tradytsii lytsarsko-arystokratychnoi kultury Brytanii-Anhlii y Rusi-Ukrainy: monohrafiia [The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraines: monograph]. Odesa: Astroprint. 298 p. [in Ukrainian].

16. Stanko, T. (2019). Tvorchist odeskykh kompozytoriv S. Orfeeva, E. Makkoveiskoho, S. Shustova u rusli tserkovnoi pravoslavnoi tradytsii [The work of Odessa composers S. Orfeyev, E. Makkoveysky, S. Shustov in the framework of the church Orthodox tradition]. Master's thesis. ONMA named after A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].
17. Hramova, V. (Ed.) (1992). Ukrainska dusha. Zbirnyk statei [The Ukrainian soul. The collection article]. Kyiv: Feniks. 127 p. [in Ukrainian].
18. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia: monohrafiia [Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
19. Schmidt, A. (1863). Materials for geography and statistics... collected by officers of the General Staff. Kherson province. Part 1. 601 p.
20. Shulgina V., Yakovlev. O. (2022). Intelektualna biohrafii yak zhanrovotypolohichne uzahalnennia. Transformatsiia muzychnoi osvity i kultury: tradytsiia i suchasnist. Pamiati zasnovnykiv muzychnoi kulturolohii v Ukraini profesoriv I. Liashenka, I. Kotliarevskoho, O. Kostiuka prysviachuietsia [Intellectual biography as a genre-typological generalization. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity In memory of the founders of music.cultural studies in Ukraine, professors I. Lyashenko, I. Kotlyarevskyi, O. Kostyuk]. Abstracts and materials of the Internat. Scientific Conference 7–9 May, 2022. Odesa: Astroprint. P. 235–237 [in Ukrainian].
21. Shumylo, S.V. (2021). Rozvytok ukrainsko-afonskykh dukhovno-kulturnykh zviazkiv u XVII – pershii tretyni XIX storichchia [The development of Ukrainian-Athonite spiritual and cultural ties in the 17th – first third of the 19th century]. Candidate's thesis, 26.00.01 (the direction history sciences), NAKKKVM, Kyiv, 304 p. [in Ukrainian].
22. N.a. (1915). Pivdennyi muzychnyi visnyk [South music herald]. 8–9, 3–5 [in Ukrainian].

**Дата надходження статті:** 08.07.2025

**Дата прийняття статті:** 01.08.2025

**Опубліковано:** 02.09.2025

## МІСТЕРІАЛЬНА АТРИБУТИКА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

**Моторна-Левицька Т. Ф.**

кандидат мистецтвознавства, старший викладач  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0002-1573-9209  
E-mail: tmotornaya@gmail.com

**Мета** цього дослідження – усвідомити специфіку містеріальності з ХХ на ХХІ століття як подання театралізованої моделі містерії до містеріалізації оперного дійства, минаючи художню самодостатність останнього. **Методологічна основа** – герменевтично орієнтовані мистецтво- та культурологічні дослідження щодо розвитку праць Ж. Бодріяра, Ю. Крістєвої, в Україні О. Роценко, О. Маркової та інших авторів. **Наукова новизна** – виділення специфіки містеріалізації музичного театру від ХІХ до ХХІ століття з огляду на художню основу спадщини Нового часу й перетворення мистецького продукту на культурно ідеальний здобуток «нової опери» та її пролонгацію в сучасності. **Висновки.** Містеріальність, заявлена творчістю Р. Вагнера й термінологічно закріплена в назві його останньої опери «Парсифаль», від ХІХ ст. явлена стала в художній типології оперності, хоча і суттєво перетвореної драматургічно й образно-тематично. Вихід містерії К. Дебюссі «Мучеництво св. Себастіана» за драмою Г. д'Аннунціо декларує розрив із театральністю назвою дійства, фактично залишаючи останнє в руслі художнього «наслідування життя», у цьому разі «наслідування містерії». Кінцевою точкою еволюції у ХХ столітті опери в містерію як таку подає О. Мессіан у композиції «Св. Франциск Ассизький», що відображує церковно-дидактичну драму на зразок барокової *seria*, подаючи усталені в їх сакральній затребуваності комплекси тем-образів О. Мессіана, що пройшли визнання в цьому сенсі у 1940–1950-ті роки. Художній рівень, як і в практиці *seria*, відсторонюється занадто довгою тривалістю дії (4,5 години), що утримується на довірі до образу Святості, персоніфікованому в головному персонажі опери, і шануванні національної гордості Франції в особі О. Мессіана (невдовзі, через 9 років після прем'єри, після смерті композитора, у 1992 р. об'явленого Католицькою церквою Святим). А це вже аспект не мистецької «ілюзії буття», а ритуал життя як такий.

**Ключові слова:** містеріальність, містерія, опера, музична культура, художність, музичний твір, музичний жанр.

### Mysterious attributes of 20th century musical culture and art

**Motornaya-Levytska T.F.**

Candidate of Art History, Senior Lecturer  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of this study is to understand the specificity of mystery from the 20th to the 21st century as a presentation of a theatricalized model of mystery to the mystification of operatic action, bypassing the artistic self-sufficiency of the latter. **The methodological basis** is hermeneutically oriented art- and cultural studies in the development of the works of J. Baudrillard, Y. Kristeva, in Ukraine O. Roschenko, O. Markova and other authors. **Scientific novelty** is the identification of the specifics of the mystification of musical theater from the 19th to the 21st centuries, considering the artistic basis of the heritage of the Modern Age and the transformation of the artistic product into a culturally ideal achievement achievement of the “new opera” and its prolongation in modern times. **Conclusions.** The mysteriousness declared by the work of R. Wagner and terminologically fixed in the title of his last opera “Parsifal” has been manifested in the artistic typology of opera since the 19th century, although it has been significantly transformed dramaturgically and figuratively and thematically. The release of the Mystery by C. Debussy “The Martyrdom of St. Sebastian” based on the drama by G. d’Annunzio declares a break with the theatricality of the title of the action, actually leaving the latter in the vein of artistic “imitation of life”, in this case “imitation of mystery”. The final point of evolution in the 20th century is presented by O. Messiaen in the composition “St. Francis of Assisi”, which reflects a church-didactic drama like a baroque *seria*, presenting the established in their sacred relevance complexes of O. Messiaen’s themes-images, which were recognized in this sense in the 1940s and 1950s. The artistic level, as in the practice of *seria*, is set off by the extra-long duration of the action (4.5 hours), which is based on trust in the image of Holiness, personified in the main character of the opera, and the veneration of the national pride of France in the person of O. Messiaen (soon, 9 years after the premiere after the composer’s death in 1992, declared a Saint by the Catholic Church). And this is an aspect not of the artistic “illusion of being”, but of the ritual of life as such.

**Key words:** mysteriousness, mystery, opera, musical culture, artistry, musical work, musical genre.

**Актуальність дослідження.** Пильна увага культури ХХ століття до свого минулого актуалізувала звернення до містерії, що має глибоке історичне коріння й відома у двох основних різнови-

дах. Це язичницьке священнодійство, поширене в народів Стародавнього Сходу і Стародавньої Греції, а також жанр західноєвропейського релігійного театру Середньовіччя та Відродження. Попри

істотні відмінності між ними, у сучасній науці прийнято враховувати їх загальну природу – особливо у зв'язку з мистецтвом ХХ століття. Повернення саме в минулому столітті до містеріальності як такої, попри досвід театральності Нового часу, що успішно віддалялася від релігійного тла мистецької діяльності, має свої причини. Указані особливості розглядалися всіма авторами, що ждали охопити специфіку культури й мистецтва ХХ століття загалом. То маємо у знаменитому есе П. Валері про «систему Леонардо да Вінчі» стосовно неоренесансної суті творчої особистості ХХ ст. (про це [2]). Ряд авторів, що ждали охопити музику ХХ століття як цілісність, у різних аспектах виходили на її містеріальне тло. Так, починаючи з Г. Адлера, який у стилі ХХ століття «впізнав» відродження гетерофонії Первісності, тим самим вказав на позахудожні виходи музичного мислення минулого століття [8; 14; 15], містеріалізованість якого задається глобальним відродженням першоритуальної щирої містифікованості у діях мас-культурних шарів, що чітко змінили популярний пласт, який завжди існував поряд із церковно-професійним мистецтвом.

У роботі О. Маркової, що визнає адлеріанські застави асафеанства й інтонаційної концепції музики останнього, вказала у своїй монографії 1990 року [7] концепції огляду ХХ століття загалом у таких відомих науковців, як Р. Реті, Р. Влад, музичної соціології рівня філософських узагальнень Т. Адорно, і це продовжене в роботах Д. Андросової, Л. Шевченко [1; 13].

**Мета** цього дослідження – усвідомити специфіку містеріальності з ХХ на ХХІ століття як подання театралізованої моделі містерії до містеріалізації оперного дійства, минаючи художню самодостатність останнього. **Методологічна основа** – герменевтично орієнтовані мистецтво- та культурологічні дослідження щодо розвитку праць Ж. Бодрієра, Ю. Крістєвої, в Україні О. Рощенко, О. Маркової та інших авторів. **Наукова новизна** – виділення специфіки містеріалізації музичного театру від ХІХ до ХХІ століття з огляду на художню основу спадщини Нового часу й перетворення мистецького продукту на культурно ідеальний здобуток «нової опери» та її пролонгацію в сучасності.

Процеси містеріалізації театральної і музично-театральної продукції, особливо у ХХ столітті, явно стають провідним показником творчої роботи внаслідок об'єктивних історичних перетворень. Нагадуємо, що саме музичний театр виступає у функції провідного утворення, оскільки театральність народжується з богослужбової затребуваної містеріальності, у якій музична компонента від начал історії була атрибуцією. Однак загалом містеріалізація театру ХХ століття склалася в наростаючих та інтенсивно прогресуючих формах із ряду причин.

По-перше, то релігійне Відродження, яке стало помітною рисою підходу епохи романтизму, що

прийняло «вибуховий» зміст у канун віку Науково-технічної революції: культура й мистецтво символізму, сама назва яких вказує на дотичність до символічних цінностей релігійного знання. І навіть потужна енергія висунення атеїзму у вигляді офіційної культурної доктрини потужних держав (СРСР, Німеччини, Італії та ін.) не відсторонювала розгортання релігійного світобачення, привносячи «неоренесансний» (для ХХ ст.), згодом «неготичний» (для постмодерного буття кінця ХХ – початку ХХІ століття) культурний присмак в атрибутивному визначенні стилю мислення і стилю життя людей.

Другим чинником, що могутньо вплинув на містеріалізацію культури й мистецтва Новітньої історії, є сам зміст Науково-технічної революції, яка народжує *психологізацію* різних діяльнісних сфер, у тому числі просуваючи «нову фізику» і точні, природознавчі науки до сфери психологічної двоїстості свідомого і підсвідомого, посилення на яку дало другу назву минулому століттю: вік «нової психології» як співвідношення свідомого і підсвідомого. У мистецькій сфері, як і в науці, критерій «наочності» як базисний аргумент на користь Раціо і зображальності, опинився несуттєвим, зчинивши принципові переорієнтації в розумінні мистецьких можливостей і вмінь. Класичні мистецтва, у тому числі художньо самостійна музика, перестають бути епіцентром творчої діяльності, народжуючи багатства «ангажованих» і відверто прикладних мистецьких виявлень.

Третій чинник, що впливає з попередніх, це вагомість мистецьких форм, які народжені духовною сферою, що отримує самозначуще положення в соціальних структурах і державних інституціях, зацікавлених в ідеальній мобілізації націй та метанаціональних об'єднань навколо цивілізаційно затребуваних ідей, з яких глобалізація та містифікація дійсності на користь інформаційних актуальних концептів потребують постійної опори на психологічні регулятори поведінки і мислительних виборів. А в цьому полі затребуваностей містеріальні Преображення стають надзвичайно цінними, спрямовуючи мислення людей у певні межі пошуків та очікувань.

Містеріальні акцентуації щодо сукупності явищ музичної культури й музичного мистецтва в ній певними авторами відзначалися настирливо та неодноразово буквально від початку ХХ століття, хоч би у вигляді реакції на виконання *містерії* «Мучеництво св. Себастьяна» К. Дебюссі, автора, який уперше після подій ХVІ (для Русі й України ХVІІ) століття заявив у 1913 році той жанровий індекс без узгоджень з оперним дійством (див. опери-містерії С. Ланді «Св. Алексій», «Парсифаль» Р. Вагнера). У роботі О. Маркової [7] огляд специфічних жанрових виявлень, що замінили панівне положення опери в музичному мистецтві, названі «архетипи» пасіона й меси зазначили домінуючу жанрову типологію – пасіон-меси,

накладення яких на існуючі форми-жанри надавало їм оновлений *містеріальний* ракурс.

Ілюстрацією останньої тези є поява високохудожніх виявів містеріальності в часових «переломних» точках минулого століття, що відзначали історичні етапи розвитку його культури.

Це 1910–1913 рр., канун Першої світової війни (яка фактично почалася Балканськими війнами 1912 р.), коли поряд із «Прометеєм» О. Скрибіна виходять «Весна священна» («Язицька меса», як її називали) І. Стравінського і *містерія* «Мучеництво св. Себастьяна» К. Дебюссі. Це 1939–1946 рр., початок і апогей Другої світової війни, час, позначений містеріями А. Онеггера «Жанна д'Арк на вогнищі» і С. Прокоф'єва «Олександр Невський» (на честь канонізованого святого Православної церкви), низкою «воєнних симфоній» (за Б. Ярустовським) Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, А. Онеггера, Б. Бартока і їх резюмуючою *літургійною* симфонією О. Мессіана «Турангаліла», спрямованою на об'єднання всього й вся унісоном теми Любові. Нарешті, час перед перебудовним зломом 1970-х років, позначений виходом єдиної у Л. Уеббера (усе інше у нього – мюзикли) рок-опери «Ісус Христос суперстар», меморіальної Симфонії Л. Беріо й опери-містерії О. Мессіана «Св. Франциск Ассизький».

Містерія ХХ століття об'єднала риси обох різновидів цього феномену (священнодійство і релігійний театр), не отримавши самостійної позиції в системі музичних жанрів, оскільки її значимість визначалася понад- і позамузичними вимірами. Тому містерія становила виражену тенденцію своєї сутності і свого формування, неможливої у повноті прояву в мистецькій типології. І разом із тим, як показують історичні дані, саме речовість тоново-звукового (суто штучного!) втілення художніх компонентів від начал культурного буття людей входила в першоритуальний-першоміфологічний і першомістеріальний комплекс, з якого розвивається театр як такий.

У всіх народів світу театр зароджується в тих чи інших формах у ритуально-містеріальних діях і становить основу *музичного* театру як *першотеатру*. І якщо музичним втіленням постають щедро танцювальні компоненти (див. Дифірамб на честь Діоніса у Давній Греції, з якого виросла містерія трагедії), які зберігаються позаєвропейським Православ'ям Ефіопії, то це вже показник культурного коріння, з якого піднялася і містеріальність, і виділена з останньої театральність.

Маємо спеціально розрізняти містерію і містеріальність як явища Богослужбової і позалітургійної призначеності, але усвідомлювати для обох значенностей тих термінів заглибленість у релігійно-містичний початок, не охоплюваний раціонально-логічними підходами. Часто у ряду авторів «містеріальність» позначає особливу якість «художньої виразності», яка сформувалася на основі містерії, але із часом автоно-

мізувалася (на зразок, як пишуть, вальсовості, пісенності тощо; про це детальніше в роботі автора статті [9, с. 44-45]). У такому тлумаченні «містеріальність» отримує розширену, близькожанрову область або – «позапредметну жанровість». Пов'язаний з уявленнями про феномен містерії комплекс властивостей (специфічний модус виразності) відокремився від самого цього феномену й реалізований у творах різних музичних жанрів.

Такий підхід має місце в мистецтвознавстві, але його аргументація не витримує аналізу з позицій логіки. Цитовані положення, де порівнюється за чисто граматичною подобою «містеріальність» з «вальсовістю» чи «пісенністю», «не помічають» того, що вальс і вальсовість, пісня і пісенність споріднені належністю, у принципі, до позадуховної сфери, тоді як урівнюючи «містеріальність» і «вальсовість-пісенність», дослідники «переводять» першу у клас значенності, несумісної з її кореневим утворенням. Граматична уподібненість не завжди видає смислові урівняння – як то відмічено щодо епітетів «музикальний», «живописний», «архітектурний» тощо, з яких перший органічно характеризує людську істоту («музикальна людина»), тоді як два інші епітети безглузді в характеристиці людської особистості загалом.

Обидві історичні різновиди містерії (священнодійство і театр) припускають глибоку залученість у здійснюване дійство всіх його учасників. У давнину це були жерці й вузьке коло присвячених, у середньовіччі – об'єднані вірою в сакральність того, що відбувається, виконавці (і це не були актори в більш пізньому значенні) і численні глядачі, які часто переживали справжню релігійну екстазію. Тенденція до відтворення обох різновидів містерії, що сприймаються як моделі, та їх окремих характерних особливостей позначилася у творчості багатьох композиторів ХХ століття. У ряду знакових фігур – О. Скрибін, К. Орф, К. Штокхаузен, О. Мессіан та інші. І відразу відмічаємо найважливішу деталь реалізації створених ними здобутків: надмистецьке і позахудожнє значення соціально-організаційного, педагогічно державно всеохоплюючого, релігійно-виховного порядків.

Так, однією із характерних особливостей музично-театрального мистецтва ХХ століття стає підвищена увага до містерії. Про це свідчить велика кількість творів містеріального типу, створених у цей час. Серед них – опера-містерія «Небо і земля» (1916) М. Штейнберга, драма-містерія «Легенда про Святого Христофора» (1902–1920) В. д'Енді, ряд творів Ф. Маліп'єро – містерія «Святий Франциск Ассизький» (1921), опера-трилогія «Венеціанська містерія» (1925–1928), містерія «Свята Еуфрозіна» (1942); «Радісні містерії» (1923), «Скорботні містерії» (1929), «Містерії слави» (1951) Н. Катоццо, містерія «Марія Єгипетська» (1932) О. Респігі, містерія «Іов» (1950)

Л. Даллапикколи, опера «Містерія Апостола Павла» (1972–1987) М. Каретнікова й інші. Містеріальна спрямованість цих творів є цілком усвідомленим наміром авторів, що зображено в назвах або жанрових визначеннях, наданих самими композиторами.

Як відомо, містеріальні ідеї присутні також в опері «Сказання про невидимий град Кітеж» (1904) М. Римського-Корсакова, виділених вище в цій якості музиці до драми «Мучеництво святого Себастьяна» (1911) К. Дебюссі, в опері «Святий Франциск Ассизький» (1983) О. Мессіана, а також у творах нетеатральних жанрів – ораторії «Танець Смерті» (1940) А. Онеггера, восьмій симфонії («Симфонії тисячі учасників», 1906) Г. Малера, симфонії та опері «Гармонія світу» (1951, 1957) П. Хіндеміта, «Містерії» для альтової флейти і ударних (1964) В. Сильвестрова, ораторії «Преображення Господа нашого» (1969) О. Мессіана та ін.

Як справедливо відзначено в роботі О. Муравської [10], неявний, але чітко виписаний містеріальний *агіографічний* вимір має опера С. Прокоф'єва «Повість про справжню людину» і деякі ораторіальні його здобутки, за назвами такі, що не виходять за межі радянської соцреалістичної тематики. Такі ж ознаки мають твори численних авторів ХХ сторіччя, що їх дуже різко відділяє від художньо самодостатніх композицій позаминулого століття: соціально-ідеологічна, релігійно-моральна «ангажованість», наявність того, що А. Веберн формулював для кожного із своїх творів «як меса», розуміючи не тільки і не стільки художню спрямованість їх смислу.

Причини широкого поширення містерії в художній практиці ХХ століття докладно описуються в роботах Г. Калошиной і А. Преодляк. Звернення до містерії дослідниками пов'язується насамперед зі зміною релігійної свідомості людей, що викликано соціальними потрясіннями та війнами на початку ХХ століття. Людина і людство оголошуються носіями сакрального начала, а мистецтво – дорогою до Бога. Відродження містерії стало одним із способів відновлення втрачених духовних цінностей.

Представлений перелік різножанрових творів демонструє універсальність містеріальності, яка може проникати в будь-яку художню форму. Вона завжди або майже завжди співіснує з ознаками інших жанрів і проявляється через свої архетипічні ідеї та архетипічні прийоми втілення [9, с. 47]. При цьому непринциповим виявляється джерело сюжетів, будь то стародавні міфи, біблійні оповіді або історичні легенди. Сюжет і зовсім може бути відсутнім у містеріальному творі. Містерія в такому випадку наділяється функцією метафори. Імовірно, автори подібних творів апелюють до одного з первинних значень слова «містерія» (таїнство), натякаючи у своїх творіннях на якусь таємницю, містичну загадку. Зразком може послужити «Містерія і фуга» А. П'яццолли в стилі танго.

Ще більш наочно це маємо в опері-ораторії І. Стравінського «Цар Едип», написаний за давньогрецькою трагедією, але перекладеною латиною, уподібнюючи для західноєвропейського слухача-глядача це із церковним дійством, а також порушуючи тим перекладом безпосередній зв'язок слова та співу, що народив оперу і що стало, словами прихильників оперного реалізму у ХІХ сторіччі, «правдою слова» на етапі розквіту оперної класики названого історичного етапу.

Серед різноманіття проявів містеріальності можна знайти художні зразки, де найбільш явно проглядаються риси одного типу містерії, тобто язичницького священнодійства або християнського релігійно-театрального жанру, який вибирається композиторами як модель для своєї містеріальної творчості.

Досить рідкісні випадки звернення до першої моделі містерії, що пов'язано з відсутністю достовірних відомостей про неї. Однак якщо це відбувається, то композитори часом прагнуть реалізувати ідеї космічного масштабу, пов'язані з перетворенням людства і всього світу засобами синтезу мистецтв – понадмистецького уповання на Чудо Преображення. Такі наміри ми називаємо «утопічними», оскільки речовний детермінізм нашого логічного мислення не приймає тої «містики» психологічного перетворення особистості. Але саме той містичний «ген» був основною метою тих древніх священнодійств, заради якої вони відбувалися в далекі від нас часи. Особливі перспективи в містерії як священнодійстві бачили О. Скрыбін і К. Штокхаузен. Плодом задумів російського музиканта стало «Попереднє дійство» – незавершений пролог Містерії, що об'єднує в єдине ціле музику, слово, танець, світло і пахощі. Але це на рівні фізичних даностей, а Скрыбін мав на увазі і дещо позаматеріальне, те, що не наважимося назвати. К. Штокхаузен є творцем грандіозного проекту-геоптології «Світло», що має розширити межі мистецтва і зробити його релігійним, життєвим, а *не художнім* дійством (про це в роботі А. Кириченко [4]).

Найбільшу популярність серед композиторів ХХ століття має тип містерії, що виник в епоху Середньовіччя. Частково це пояснюється тим, що про нього відомо більше. Його специфічні ознаки базуються насамперед на християнських цінностях і традиціях. Твори, орієнтовані на цю модель містерії, мають такі особливості, а саме в них:

– акцентуються ідеї співчуття, всепрощаючої любові, покаяння, праведності, духовного перетворення грішника тощо;

– відтворюються релігійні обряди, образи-символи, вбудовані в християнську картину світу, а також літургійні жанри, що склалися в церковній традиції;

– риси містерії середньовічного типу проявляються також у використанні жанрових традицій старовинних вистав, серед яких підвищене значення мають видовищні моменти.

Одну з ключових ролей в популяризації містеріальних вистав зіграла театральна діяльність німецького режисера й актора М. Рейнхардта. Йому належать широко відомі у Європі постановки вистав «Міраклъ» (1911, за твором М. Метерлінка «Сестра Беатріса» в обробці драматурга К. Г. Фольмаллера) і «Кожна людина» (1920, за п'єсою Г. фон Гофманстала). Останній ознаменував відкриття музично-театрального фестивалю в Зальцбурзі і став його «візитною карткою». Обидва дійства воскрешають особливості середньовічного жанру містерії. Їх зміст будується на ідеї покаяння грішної душі, яке призводить до душевної гармонії, спокою. Вистави надзвичайно видовищні, але не в загальноприйнятому театральному сенсі. За задумом автора, для постановки містерії «Кожен» Рейнхардта був споруджений дощатий поміст, на якому грали без декорацій при світлі дня. Не було ні театру, ні театральної публіки. Райнхардт мав на увазі якесь соборне дійство з єдиним поривом екзальтованого натовпу. Вистава мала в собі не тільки собор і місто Зальцбург, а й небо, і далекий горизонт, і весь світ (ідеальне втілення світового театру)» [12; 5]. Усе це говорить про використання жанрових традицій містерії.

Пожвавленню інтересу до середньовічної містерії сприяла також творчість П. Клоделя – французького поета, драматурга, есеїста, найбільшого релігійного письменника ХХ століття, який вплинув на багатьох композиторів (Д. Мійо, А. Онеггера й інших). Одним із кращих його творинь вважається «Повідомлення Марії». Воно являє собою синтетичний за жанровою природою *театральний* твір, що охоплює музичні та позамузичні жанри різних епох на чолі з містерією. Цей твір, як і містерія «Кожен» Рейнхардта-Гофманстала, побачив світ у 1920 році [12]. Тут також підкреслюється ідея християнської віри, що приводить до праведності, всепрощаючої любові, самопожертви і святості. Дія включає читання Святого Письма (віршів з Книги Пророка Ісаї і Євангелія від Луки), справжні проповіді древніх вчителів церкви і виконання літургійних співів. Усе це вказує на риси середньовічного жанру містерії.

Слід звернути увагу на той факт, що містерії Вагнера, Рейнхардта, Крега і Клоделя засновані на методі наслідування релігійно-театрального жанру Середньовіччя. Стилізація стає однією з провідних ліній розвитку традицій містерії у ХХ столітті.

Паралельно існувала традиція відтворення оригінальних містеріальних уявлень, що виявилось можливим завдяки збереженим літературним пам'яткам. Вона була закладена в Німеччині з 1634 року. На згадку про позбавлення від чуми кожні десять років у нижньобаварському місті Обераммергау ставляться містерії «Страстей Господніх». Подібні уявлення проводяться і зараз не тільки в німецькій державі.

Достовірно відомо, що відтворенням дооперних сценічних жанрів, як-от літургійна драма, містерія, міраклъ, мораліте, фарс та інших, займалися і в Росії. Постановка жанрових зразків, висхідних до Європейського театрального мистецтва епохи Середньовіччя, була головним завданням Санкт-Петербурзького старовинного театру під керівництвом М. М. Євреїнова і Н. В. Дрізена у 1907–1908, 1911–1912 рр. і залишила помітний слід в історії європейської культури. І музика була неодмінною учасницею подібних вистав, синтетичних за самою своєю природою.

Яскравим прикладом стилізованої містерії може слугувати твір А. Онеггера, створений спільно з П. Клоделем, – «Жанна д'Арк на вогнищі» (1935). Про деякі особливості втілення містеріальності в змісті та музиці твору пишуть різні автори, у їхніх спостереженнях підкреслимо деякі важливі для нашого дослідження положення, дещо додавши від себе.

Постановка в 1898 році «Містерії страстей Господніх» у селищі Обераммергау (південна Німеччина) відтворила всі традиції середньовічного жанру. Німеччина знову стала першою. «Дух» старовинного німецького театру повернувся на сучасну сцену, після чого прокотилася хвиля стилізованих постановок містерії як у самій Німеччині (у творчих дослідах К. Орфа, П. Хіндеміта, К. Вайля), так і в інших країнах Європи. Відродження містерії у Франції простежується в релігійних дійствах символіста і неокатолика П. Клоделя, у творчості Ф. Жамма, М. Жакоба. Стилізація оригіналів містерії і літургійної драми стає однією з магістральних ліній розвитку їх традицій у ХХ столітті.

Друга лінія – втілення традиційних біблійних тем і сюжетів зі збереженням архетипу містерії в нових «багатожанрових» композиціях. Це «Юдиф» і поема-кантата «Танець мертвих» А. Онеггера, опера-містерія «Святий Франциск Ассізький» О. Мессіана, «Містерія святих невинних» А. Барро, «Стікс» Г. Канчелі.

Третій шлях – містеризація і міфологізація історії. Подібні досліди вже зустрічалися в містеріях XV століття, наприклад у творі «Мандри душі» Лопе де Вега (про подорож Колумба). Через чотири століття ідея цього дійства поновлюється в грандіозному творі Д. Мійо та П. Клоделя «Христофор Колумб». Автор тексту Поль Клодель на основі синтезу історичних форм європейського та східного театрів створює свій власний релігійно-філософський театр.

Містерія виступає тут як наджанр поліжанрового комплексу, об'єднуючи великі монументальні музичні та позамузичні жанри. Наприклад, у «Жанні д'Арк на вогнищі» А. Онеггера під час оповідання виникають риси ораторії, барокової опери та народно-музичної драми XIX століття, симфонічної поеми, балету, притчі, мораліте, фарсу, релігійно-філософської трагедії, культової проповіді, риси мистецтва кіно.

Четвертий шлях – містерія як новий літургійний жанр загальнолюдської духовної співтворчості, про який мріяли на початку ХХ століття О. Скрябін і європейські символісти. Адже метою символістів було злиття міфу і трагедії на основі сакрального ритуалу, що повинно було привести до народження нової містерії – засобу пресуцтвління кожної людської особистості і всієї людської спільності загалом. Символісти творили «нову містерію», подібно до того, як романтики створювали власну міфологію. Ті ж завдання, але в іншому ракурсі ставлять у своїх творах О. Мессіан («Три Літургії божественної присутності», ораторія-містерія «Преображення»), Ж. Франсе («Апокаліпсис по Святому Іоанну»), К. Штокхаузен (грандіозна епопея «Світло»), П. Хіндеміт (ораторія «Нескінченне»).

У ХХ столітті риси містерії виявляються практично у всіх музичних жанрах. Вони збагачують драматургію опер «Діалоги кармеліток» Ф. Пуленка, «Гармонія світу» П. Хіндеміта, «Музика для живих» Г. Канчелі. З'являються в інструментальних жанрах: проникають у фортепіанні сюїти «Видіння Аміня» і «Двадцять поглядів на немовля Ісуса» О. Мессіана, у симфонію «Сім воріт Єрусалиму» К. Пендерецького та ін. Причина такої широкої популярності – потужні інтеграційні процеси, що ведуть до міфологізації і, додамо, містеризації культури ХХ століття загалом. Міфологічна свідомість, що відроджує загальнолюдські універсальні особливості мислення, природно апелює до Святого Письма як наріжного каменю сучасної цивілізації. Грандіозні соціальні катаклізми і війни ХХ століття стали причиною зростання інтересу до релігійних учень, зумовили розвиток релігійної філософії і філософії релігії в руслі різних християнських конфесій. Формування нової містерії виявляється практично неминучим результатом такого процесу, всупереч наростаючому протягом століття потужному натиску науки, науково-технічної революції з їх атеїстичними установками. Ще одна причина – культурологічна – пов'язана з неокласицистськими і необарочними тенденціями в мистецтві ХХ століття, тяжінням до діалогу культур, прагненням до відтворення «чистих» жанрів.

Основні якості драматургії містерії – успадкована від літургійних драм симультанність (множинність місць і часів дії) і багатоярусність містеріального простору (відтворення моделі християнського світу з протиставленнями «пекло – земний світ – рай»). Нова якість – поліхронність: кожен епізод, кожен ярус зі «своїм» часом – сценічним, художнім (страждання персонажів), перцептуальним (переживання події глядачами). Як і в міфологічних часових процесах, у містеріях з'єднувався час круговий – «священний», циклічний, і час профанний, тобто діахронний (прямий вектор, спрямований від початку до кінця дії, зворотний – з часу подання до часу

події). «Час-стан» (у молитовних розділах) доповнювався «символічним» часом вічності.

Християнські символи, алегоричні персонажі й образи-символи – Віри, Надії, Любові, Природи, Світла, Мороку, Хаосу, молитви, сповіді, смерті, Добра, Зла тощо – утворювали в містерії символічний рівень драматургії, запозичений у літургійних драмах і мораліте. Як у міфах (у міфі все конкретне, буттєве є символічним і все символічне є конкретним), Бога, Люцифера, ангелів, образи-символи відтворювали цілком конкретні актори. Їх емблематичні, умовно-символічні костюми сприяли об'єднанню фрагментів грандіозного багатоденного спектаклю, у якому брали участь до 500 акторів, бо тільки виконавці таких персонажів були одягнені однаково в різних частинах дійства, хоча їх грали в різних епізодах різні обличчя. «Шарувата» і «мозаїчна», «вільно-монтажна» (епізоди легко переставлялися й замінювалися з переїздом з місця на місце) драматургія містерії включала, крім інсценування фрагментів Біблії і Євангелія, реально-побутовий ряд, комічні епізоди, сцени мучеництва і переживань святих, епізоди чудес Христа і апостолів, алегоричні сцени, спільні моління артистів і глядачів.

Характер містеріальної дії оперував категорією жорстокості. Так, палітра засобів передачі розп'яття Христа або тортури Святих виявляла нестримну фантазію постановника і вирішувалася таким чином, щоб вивільнити агресивну енергію натовпу. Сюжетні мотиви, загальний тонус містерії виховував у глядача християнське смирення, але рішення постановником ритуальних сцен доводило глядача до стану агресії.

Містеріальне дію було немислимо без категорії чудесного. Від яскравості й точності втілення «дива» залежала доля містеріальної постановки. Головне завдання «дива» – створити ірреальну ілюзію, спираючись на диво справді релігійне. Сенс його пов'язаний із чудовим перетворенням героя, людства і світу загалом. Чудесами в містеріальних дійствах займалися спеціальні люди. Система мотузок, роликів, пересувних візків була складним технічним обладнанням того часу, за їх допомогою спускалися в пекло або піднімалися в рай. Чудо «відбувалося» відразу після прологу священника, а потім починалося саме містеріальне дію. Але і сама містерія являла «диво» з іншої реальності, намагаючись перетворити вже існуючий світ, вказувала шлях, що веде до вирішення одвічних проблем людського буття. Здійснювалися таємні містерії і в лицарських орденах, куди доступ був обмежений. Там вони набували іншого призначення, спрямованого на проблему обраності та причетності «лицаря-містика» божественному світу.

Музична драматургія містерії вибудовувалася згідно з «режисерською партитурою» і коментарями анонімного автора. Вона ґрунтувалася на зразках як церковної, так і народної музичної

культури Середньовіччя та Відродження у всьому їх різноманітті. Жанрово-побутова сфера протиставлялася піднесено-божественній церковній сфері. Обидва плани контрапунктично перепліталися. Узагальнюючи сказане, намітимо найважливіші параметри моделі середньовічної містерії:

- *релігійна* християнська тематика; гіперболізація головної ідеї, центральних образів і персонажів містеріальної дії;

- включеність в ритуал (містерія – частина релігійних урочистостей) і включення ритуальних актів у процес розвитку дії (з грецької трагедії);

- багатоярусність драматургії, її «шаруватість» і «монтажність»; вільний монтаж відрізняв і музичний ряд містерії, але повтори молитовних співів могли привносити риси рондальності;

- наявність міфологем, символів, алегорій (у тому числі алегоричних і символічних персонажів), релігійних знаків;

- контрасти патетичного і буфонного, «статики і руху»;

- видовищність, пов'язана з костюмами, представлена в містерії постановочними прийомами театралізації;

- показ подій, ситуацій і, головне, страждань героїв, що викликають гострі психологічні переживання глядачів;

- жорсткий натуралізм і одночасно піднесений трагізм дії;

- симультанність просторово-часових процесів усередині дії і водночас відкритість часу та простору самого уявлення;

- духовне єднання виконавців і глядачів, те саме, що колись характеризувало античну трагедію.

Остання якість містеріального дійства відіграла ключову роль для досягнення основної мети містерії – об'єднання й перетворення всіх учасників.

Містерія є *театральним* середньовічним жанром, заснованим на духовно-релігійних категоріях, який стверджує ідеї віри, покликаний втілити на сцені страждання в ім'я віри, що передбачає зону перетворення, просвітлення. Фабула містеріального сюжету спліталася з прийомів перекладу надчутливої реальності ритуальної сфери на сценічний рівень, вона закликала глядачів до сповіді, покаяння, очищення, втягувала їх в ігровий простір і одночасно піднімала все це до «філософських висот». Утім, вона сформувала театральні закони та функції, які активно впливали на театральні пошуки XIX і XX століть. Це рухливість і варіабельність дії, множинні функції сценічного простору, об'єднання декількох ігрових просторів; «згущення» подій, драматичних ліній, різних просторово-часових пластів в одній точці. Наприкінці XVI століття містерія зберігає своє значення найважливішого театрального релігійного жанру лише в Іспанії (Ауто сакраменталіс), де у її створенні беруть активну участь драматурги масштабу м. Сервантеса або Лопе де Вега. У Франції містерію витісняє наро-

джується класичний театр, в Англії – театр Крістофера Марло та Вільяма Шекспіра. В Італії на «уламках» містерії виникають опера й ораторія. Рисі містерії зберегли пасіони та духовна кантата. Як уже відзначалося вище, справжнє відродження містерії відбувається в XIX і XX століттях.

За свідченням численних джерел, поява містерії пов'язана з культами родючості. Вони були широко поширені в народів ранніх цивілізацій: Шумер, Вавилонії, Єгипту, Ассирії та інших держав Стародавнього Сходу. За уявленнями наших далеких предків, містерії, що систематично здійснюються, регулювали зміну пір року. Їх ритуальна функція полягала в тому, щоб сприяти відродженню рослинного світу, забезпечити прихід врожаю, що, зі свого боку, гарантувало і продовження життя людей і тварин. Так, за допомогою містерій встановлювався або підтримувався порядок і гармонія в природі, суспільстві, на землі і в усьому Всесвіті. Показово, що в них втілювалися календарно-космогонічні міфи про Вмираючого і Воскресаючого Бога, який уособлював вічно відроджувану природу після природного в'янення. У цьому криється ритуально-міфологічна сутність містерії, яка зберігається всупереч часу й обставинам у всіх можливих її похідних варіантах.

Інтерес до містерії активізувався в 1970–80-ті роки. І він був пов'язаний передусім із вивченням творчості Р. Вагнера. Назвемо, наприклад, роботу англійця Р. Донінгтона «Кільце Р. Вагнера і його Символи. Музика і міф». Ряд авторів (Р. Влад та ін.) відмічають ознаки містерії в композиціях І. Стравінського, а М. Гремплер фіксує нашу увагу на містеріальних складових творів Дж. Россіні, який насправді є творцем «сценічних» політичних кантат, які ми пов'язуємо з модерном І. Стравінського і К. Орфа [16].

Містеріальні тенденції володіють уявою українських авторів від початку XXI століття – постановки «Мойсея» М. Скорика і Скориком же започаткована самодостатність одноактної версії опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень».

**Висновки.** Містеріальність, заявлена творчістю Р. Вагнера й термінологічно закріплена в назві його останньої опери «Парсифаль», від XIX століття явлена стала в художній типології оперності, хоча і суттєво перетвореної драматургічно й образно-тематично. Вихід Містерії К. Дебюссі «Мучеництво св. Себастьяна» за драмою Г. д'Аннунціо декларує розрив із театральністю назвою дійства, фактично залишаючи останнє в руслі художнього «наслідування життя», у цьому разі «наслідування містерії». Кінцевою точкою еволюції у XX столітті опери в містерію як таку подає О. Мессіан у композиції «Св. Франциск Ассизький», що відображає церковно-дидактичну драму на зразок барокової *seria*, подаючи усталені в їх сакральній затребуваності комплекси тем-образів О. Мессіана, що пройшли визнання в цьому сенсі у 1940–1950-ті роки.

Художній рівень, як і в практиці seria, відсторонюється занадто довгою тривалістю дії (4,5 години), що утримується на довірі до образу Святості, персоналізованому в головному персонажі опери, і шануванні національної гордості Франції в особі

О. Мессіана (невдовзі, через 9 років після прем'єри, після смерті композитора, у 1992 р. об'явленою Католицькою церквою Святим). А це вже аспект не мистецької «ілюзії буття», а ритуал життя як такий.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України. Київ, 2016. 32 с.
2. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства, 17.00.03. Одеська нац. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 16 с.
3. Бодріяр Ж. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр\\_Жан](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр_Жан) (дата звернення: 26.06.2024).
4. Кириченко А. Концепція «світового театру» в оперній творчості німецьких композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії, 17.00.03, ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 18 с.
5. Крег Е. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Крег\\_Едвард](https://uk.wikipedia.org/wiki/Крег_Едвард) (дата звернення: 26.06.2024).
6. Крістева Ю. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Крістева\\_Юлія](https://uk.wikipedia.org/wiki/Крістева_Юлія) (дата звернення: 26.06.2024).
7. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Київ : Музична Україна, 1990. 182 с.
8. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німеччина. Італія. Вип. 1. Одеса : Друкарський дім, 2010. 128 с.
9. Моторна Т. Ф. Ідеї містеріальності у музичній культурі ХХ століття (на прикладі фортепіанної творчості Олів'є Мессіана) : канд. дисертація, 26.00.01. НАКККіМ. Київ, 2021.
10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
11. Рощенко А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки) : монографія. Харьков : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
12. Рейнхардт Макс. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Рейнхардт\\_Макс](https://uk.wikipedia.org/wiki/Рейнхардт_Макс) (дата звернення: 26.06.2024).
13. Шевченко Л. М. Стил'ові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
14. Adler G. Der Stil in der Musik. Lpz. : Breitkopf und Härtel, 1911. 46 p.
15. Adler G. Über der Heterophonie. Jahrbuch Musikbibliothek Peters für 1908. Lpz., 1909. P. 17–28.
16. Grempler M. Rossini e la patria. Kassel : G. Bosse Verlag, 1996. P. 79–90.

## REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2016). Vid modernoho do postmodernoho dyskursu fortepiannoho mystetstva KhKh – pochatku KhKhI st.: vykonavska spetsyfika [From modern to postmodern discourse of piano art of the 20th and early 21st centuries: performance specifics]. *Doctor's thesis*, 17.00.03. Institute of Art History, Folkloristics and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
2. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytorskoj osobystosti v muzychnomu mystetstvi XX – pochatku KhKhI st. [Universalism of composer personalities in music art XX – begin XXI ct.] *Candidate's thesis*, 17.00.03. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
3. Wikipedia (n.d.). Baudrillard Jean. Retriever from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр\\_Жан](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр_Жан) [in Ukrainian].
4. Kirichenko, A. (2016). Kontseptsiiia "svitovoho teatru" v opernii tvorchosti nimetskykh kompozytoriv druhoi polovyny KhKh – pochatku KhKhI stolittia» [The concept of "world theatre" in operatic creative activity german composer second half XX – begin XXI century]. *Doctor's thesis*, 17.00.03. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
5. Craig Edward. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Craig\\_Edward](https://uk.wikipedia.org/wiki/Craig_Edward) (date of access: 26.06.2024).
6. Kristeva Julia. Retrieved from: [wikipedia.org/wiki/Kristeva\\_Julia](https://uk.wikipedia.org/wiki/Крістева_Юлія) (date of access: 26.06.2024).
7. Markova, E. Intonatsiiniist muzychnoho mystetstva [Intonation type of music art]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
8. Markova, O. (2010). arysy z istorii zarubizhnoi muzyky 1950-kh – 1990-kh rokiv. Frantsiia. Avstriia. Nimechyna. Italiia [Essays on histories of the foreign music 1950-ths – 1990-ths years. France. Austria. Germany. Italy]. Issue 1. Odesa: DrukarSKIY dim [in Ukrainian].
9. Motorna, T.F. (2021). dei misterialnosti u muzychnii kulturi KhKh stolittia (na prykladi fortepiannoi tvorchosti Olivie Messiana) [Ideas of mysteriousness in the musical culture of the 20th century (for example of Olivier Messiaen's piano works)]. *Candidate's thesis*, 26.00.01. NAKKKIM. Kyiv [in Ukrainian].
10. Muravskaja, O. (2017). Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka ХVІІІ–ХХ st.: monohrafiia [East-Christian paradigm of the european culture and music ХVІІІ–ХХ century: monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
11. Roshchenko, A. (2004). Novaya mifologiya romantizma i muzyka (problemy enciklopedicheskogo analiza muzyki): monografiya [The new mythology of the romanticism and music (the problems of the encyclopedic analysis of the music): Monograph]. Harkov: HNURE [in Ukrainian].
12. Reinhardt Max. URL: [wikipedia.org/wiki/Reinhardt\\_Max](https://uk.wikipedia.org/wiki/Reinhardt_Max) (date of access: 26.06.2024).
13. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury ХХ stolittia: monohrafiia [Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: Monograph]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
14. Adler, G. (1911). The style in music. Lpz.: Breitkopf und Härtel [in German].
15. Adler, G. (1909). On Heterophony. Yearbook of the Peters Music Library for 1908. Lpz., 17–28 [in German].
16. Grempler, M. (1996). Rossini and his homeland. Kassel: G. Bosse Verlag [in German].

Дата надходження статті: 08.07.2025

Дата прийняття статті: 05.08.2025

Опубліковано: 02.09.2025

## ДВА АНТРОПОЛОГІЧНИХ КОМЕНТАРА ДО ТЕМИ ЯГЕЛЛОНСТВА В ПОЛЬЩІ І УКРАЇНІ

**Маркова О. М.**

доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений працівник культури України,  
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0003-4711-9538  
E-mail: dashaelena@gmail.com

**Мета** цієї роботи – доцільний вибір методологічного спрямування дослідження феномену ягеллонства, який отримав смисл офіційної політичної доктрини сучасної Польщі і який фігурує у якості програмного образу безпосередньо (А. Пануфнік, С. Морито) чи опосередковано-алюзивно (слов'янська тема у Б. Лятошинського) у творах найкрупніших композиторів Новітньої доби, що зумовлює осмислення того феномену як явища культури, відповідно, виділення культурологічного погляду на його сукупну атрибутику – у розділення саме мистецтвознавчого й історично-соціологічного підходів. **Методологічна основа** – герменевтичний підхід від культурологічного міждисциплінарного аналізу, як те задане в роботах Ж. Бодріяра, А. Василькова, А. Канарського, Ю. Крістевої, отримало опрацювання в роботах українських дослідників, у тому числі Д. Андросової, О. Зосім, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, А. Соколової, О. Роценко, В. Шульгіної, О. Яковлева та ін., із спеціальним акцентуванням релігійно-філософського і расово-генетичного чинників у формуванні ментальних показників історичних і творчо-психологічних національних індексів. І в цьому методологічному ракурсі виділяється особливо концепція культурологічного (психологізованого філософізму) «розпізнавання». **Наукова новизна** – в оригінальності виявлення ягеллонського комплексу в традиціях різних слов'янських народів саме в культурологічному баченні заявленої проблематики, за очевидності різноманіття філософсько-естетичних, соціопсихологічних, релігійно-політичних, мистецтвознавчо-аналітичних ракурсів розуміння цілей і смислу ягеллонських здобутків у різних націях, в українській насамперед. **Висновки.** Культурологічно-антропологічний підхід до проблеми ягеллонства підготовлений історичними обставинами відчайдушної боротьби слов'янських націй за виживання у XIII–XIV століттях, відповідно антропологічний підхід – від концепції расової культурної єдності представників певних націй. Із цим поєднана релігійно-політична доктрина офіційної двоконфесійності (реально – багатоконфесійності) державного орієнтування імперії Ягеллонів, що видавало оригінальну версію філософсько-естетичного переломлення ренесансного гуманізму як світоглядного «двоєсвіту» у спрямованості до барокової ієрархії естетизації католицьких і відсунення позакатолицьких цінностей, ламаючи расову єдність ягеллонського союзотворення на користь творчо-мистецького сарматизму і в опозицію до православної конфесійної гнучкості могилянства в Україні. Культурологічно-антропологічний погляд має привілеї ієрархічно-комплексного усвідомлення цього культурного феномену, в якому системотворчим чинником виступає індекс расового протистояння іншорасовим утворенням свого часу.

**Ключові слова:** антропологізм, ягеллонство, національна ідея України, національна ідея Польщі, Католицизм, Православ'я, державна політика щодо релігії.

### Two anthropological comments on the topic of the Jagellonian rule in Poland and Ukraine

**Markova O.M.**

Doctor of Art History, Professor,  
Honored Worker of Culture of Ukraine,  
Head of the Department of Theoretical and Applied Culturology  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of this work is to make an appropriate choice of methodological direction for the study of the phenomenon of Jagiellonianism, which has acquired the meaning of the official political doctrine of modern Poland and which appears as a programmatic image directly (A. Panufnik, S. Morito) or indirectly and allusively (the Slavic theme in B. Lyatoshynsky) in the works of the greatest composers of the Modern Age, which determines the understanding of that phenomenon as a cultural phenomenon, respectively, the allocation of a culturological view of its total attributes – in the separation of art criticism and historical and sociological approaches. **Methodological basis** – hermeneutic approach from the cultural interdisciplinary analysis, as set out in the works of J. Baudrillard, A. Vasytkov, A. Kanarsky, Y. Kristeva, has been elaborated in the works of Ukrainian researchers, including D. Androsova, O. Zosim, O. Kozarenko, I. Lyashenko, O. Markova, A. Sokolova, O. Roschenko, V. Shulhina, O. Yakovlev, etc., with a special emphasis on religious-philosophical and racial-genetic factors in the formation of mental indicators of historical and creative-psychological national indices. And in this methodological perspective, the concept of cultural (psychologized philosophizing) “recognition” stands out.

**Scientific novelty** – in originality the identification of the Jagiellonian complex in the traditions of various Slavic peoples precisely in the culturological vision of the underlying issues, with the obvious diversity of philosophical-aesthetic, socio-psychological, religious-political, art-historical-analytical perspectives of understanding the goals and meaning of the Jagiellonian achievements in different nations, in Ukrainian first of all. **Conclusions.** The cultural-anthropological approach to the problem of Jagiellonianism is prepared by the historical circumstances of the desperate struggle of Slavic nations for survival in the 13<sup>th</sup>–14<sup>th</sup> centuries, respectively, the anthropological approach from the concept of racial cultural unity of representatives of certain nations. This was combined with the religious-political doctrine of the official bi-confessionalism (in reality, multi-confessionalism) of the state orientation of the Jagiellonian empire, which gave rise to an original version of the philosophical-aesthetic refraction of Renaissance humanism as a worldview "dual world" oriented towards the Baroque hierarchy of aestheticization of Catholic and and the rejection of non-Catholic values, breaking the racial unity of the Jagiellonian union in favor of creative and artistic Sarmatism and in opposition to the Orthodox confessional flexibility of the Mogilev people in Ukraine. The cultural-anthropological view has the privileges of a hierarchically complex awareness of this cultural phenomenon, in which the index of racial opposition to other racial formations of his time acts as a systemic factor.

**Key words:** anthropology, Jagiellonianism, national idea of Ukraine, national idea of Poland, Catholicism, Orthodoxy, state policy on religion.

**Актуальність дослідження.** Ягеллонство увійшло в політичний розклад сьогодення в Польщі, що в разі пошуків контакту з боку України у вельми близького в різних напрямках (етнічно-генетичному, географічному, історично-творчому) польського народу мусимо доцільно знати про політичне гасло сусіда, яке стоїть за декларацією назви держави Третя Річ Посполита. Це об'єктивний, надособистісний чинник теми дослідження, але є ще й особистісний: співавторка роботи О. Маркова через свою мати, Камінську Н. Я., уроджену Таранушенку, яка емігрувала в Польщу з батьками з армією гетьмана Скоропадського, що прихильно ставився до учасників Білої Гвардії, у 1916–1924 рр., багато знала про умови буття у Другій Речі Посполитій епохи Пілсудського для вихідців з України та Росії.

До того ж саме та Друга Річ Посполита, яка об'явила себе безпосередньою спадкоємицею ягеллонства, надихала творчість польського генія А. Пануфніка, який саме в 1990-ті став доступним для польської і вітчизняної та загалом світової музичної спільноти. І це знову аргумент, і вже об'єктивний знов, для осмислення явища ягеллонства, яке у трансформації мистецьких переваг ХХ–ХХІ століть посіло значне місце у свідомості як поляків, так і народів європейського Сходу, передусім українців, практично-життєво зв'язаних із буттям свого географічного сусіда та щільного партнера у торговельно-творчій комунікації.

На сьогодні національна самоідентифікація офіційно і психологічно-діяльнісно різко розмежована для України та Польщі. На сьогодні у школі учні-студенти в Україні засвоюють тезу, що для визначення національності українця віросповідальна налаштованість не має значення, хоча це прямо протилежне самоствердженню України у протест проти окатоличування в XVII столітті. А в Польщі належність до Католицтва була й лишається суттєвою складовою належності до польської нації.

Але саме стирання конфесійних розмежувань у національно-етнічному поєднанні православних русинів-українців і православної аристократії

Литви і поляків-католиків становило основу того політично-воєнного союзу, який дав можливість виграти єдиноборство з Тевтонами. Але в Польщі всі достоїнства ягеллонського правління приписуються Ядвізі, яка була королею польським, що підтримане було великим політиком антиросійського спрямування Папою Павлом II, що надав титул святої Ядвізі Анжуйській, як вона офіційно іменувалася. І відомо, що вона була енергійною і хороброю, сама очолила похід на Галицьку Русь, підкорила і приєднала до Польщі. Династичні зв'язки з німецькими і французькими аристократичними родинами не спасали від експансії тевтонів, історично був близьким розгром прибалтійських західно-слов'янських князівств у XIII–XIV століттях, війна з Пруссією, яка переходила в геноцид балтсько-слов'янського народу, – усе це примусило Ядвігу Анжуйську переглянути відносини із слов'янським оточенням і вибрати чоловіком хрещеного у Православ'ї Ягелло-Ягайла, великого князя Литовського, що мав досвід протистояння ворогам слов'янських народів.

Політичні позиції сучасної Польщі, що презентує себе як Третю Річ Посполиту, складають одну лінію розуміння ягеллонства – і всі сьогоденні рішення і дії польського уряду та його обслуговуючої преси підпорядковані цьому політичному гаслу. Історичні матеріали, здатні підкріпити чи відвернути відповідні актуальні настанови, становлять основу політичних презентацій цієї країни (див. матеріали М. Мацкевича, М. Дейвіса, Х. Візнера, ін. [4; 6; 22]). Філософсько-естетичні акцентуації ягеллонства мають свої витоки в концепціях польського ренесансу, що щедро подаються і в роботах українських дослідників, які акцентують польськоцентристські показники цього політично-релігійного явища.

Соціологічно-мистецтвознавчий ракурс ягеллонства виступає у «чистому» вигляді в роботах, присвячених конкретиці мистецької реакції на політичні дії Ягеллонів, як то маємо в роботах Х. Візнора, Й. Тазбіра, Г. Волкової [2; 20; 22], однак частіше збігається з осмисленням його проєкцій в сарматизм, панславизм, як то знаходимо в пра-

ця Т. Улевича, А. Котиченко, Н. Петровської, деяких із вищеназваних авторів. Розробки теми ягеллонства мають місце в осмисленнях візантизмів в історії і культурі України та Польщі, оскільки саме візантійські культурні гени, що транслювали накопичення грецької античності до християнського світоглядного охоплення, наділили ягеллонство і європейський Ренесанс загалом філософсько-релігієзнавчим установами – див. роботи О. Муравської, А. Соколової, Й. Белдаха та ін. авторів [10; 11; 15].

Книга О. Гиси [3] зазначає наявний в Україні рівень розробки ягеллонства, у ній розгорнуті зразки мистецької реакції на ягеллонство порівняно із соціально-політичними виходами політики Польщі в XX і XXI століттях. У книзі соціально-психологічні й мистецькознавчі ракурси ягеллонства піднімаються у зв'язку з достоїнствами хоч би заново відкритої у 1990-ті для Польщі творчості А. Пануфніка, що переймався гаслами Старої Польщі і Ягеллонської доблесті польської нації (це наочно в монографії Б. Болеславської, у роботах Г. Волкової, В. Лужного тощо) [2; 8; 16], у відповідних публікаціях щодо інших композиторів, що так чи інакше долучалися до історичних накопичень ягеллонства та народжених ним сарматизму, панславізму тощо. Особливу увагу приділено різними авторами політично-творчим спрямуванням сарматизму й сарматському комплексу загалом, проблематиці яких присвячені праці Й. Маційовського, Й. Тазбіра в Польщі, О. Гиси в Україні [3; 17; 20] тощо. Українське розуміння сарматизму засвідчене Т. Шевченком – і тим маємо багатий розклад на сьогодні ягеллонської тематики у вигляді оновлення союзу Польщі й України у протистоянні іншонаціональним тискам.

Однак усім цим ракурсам розгляду ягеллонства бракує ємності культурно-комплексного *міждисциплінарного* підходу в охопленні *ренесансної* специфіки ягеллонства у його торканнях східних і західних у цілому виявлень Ренесансу в планетарному обсязі, особливостей показу ренесансних індексів на європейському Сході та Півдні, на кельтському Заході. Усе сказане засвідчує необхідність введення того підходу, що забезпечується саме культурологічно-антропологічним ракурсом, у якому «складеність» названих дисциплін з ієрархії самостійних наукових знань, присвячених чи то ідеальним, чи то матеріальним світовим явленям, чи певним переплетінням тих реалій названого типу, – заради усвідомлення культурної ємності ягеллонства в історичному і сьогоднішньому переломленнях, виявленнях у широкому колі соціального й мистецького буття.

Звідси **мета** цієї роботи – доцільний вибір методологічного спрямування дослідження феномену ягеллонства, який отримав смисл офіційної політичної доктрини сучасної Польщі і який фігурує як програмний образ безпосе-

редньо (А. Пануфнік, С. Морито) чи опосередковано-алюзивно (слов'янська тема у Б. Лятошинського) у творах найкрупніших композиторів Новітньої доби, що зумовлює осмислення того феномену як явища культури, відповідно, виділення культурологічного погляду на його сукупну атрибутику – у розділення саме мистецтвознавчого й історично-соціологічного підходів. **Методологічна основа** – герменевтичний підхід від культурологічного міждисциплінарного аналізу, як те задане в роботах Ж. Бодрієра, А. Василькова, А. Канарського, Ю. Крістєвої, отримало опрацювання в роботах українських дослідників, у тому числі Д. Андросової, О. Зосім, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, А. Соколової, О. Рощенко, В. Шульгіної, О. Яковлева та ін., із спеціальним акцентуванням релігійно-філософського та расово-генетичного чинників у формуванні ментальних показників історичних і творчо-психологічних національних індексів. І в цьому методологічному ракурсі виділяється особливо концепція культурологічного (психологізованого філософізма) «розпізнавання» **Наукова новизна** – в оригінальності виявлення ягеллонського комплексу в традиціях різних слов'янських народів саме в культурологічному баченні заявленої проблематики, за очевидності різноманіття філософсько-естетичних, соціопсихологічних, релігійно-політичних, мистецтвознавчо-аналітичних ракурсів розуміння цілей і смислу ягеллонських здобутків у різних націях, в українській насамперед.

Традиційно для мистецтвознавчого-культурознавчого переломлення первісним виступає філософсько-естетичний ракурс, який у ягеллонському аспекті ставить надзвичайно новаційно питання *ренесансної* історичної ідеї, як вона обговорюється у працях М. Конрада, О. Лосєва [7], А. Меза [19], О. Маркової [9], а згодом Лю Бінцяна, О. Муравської [10], А. Соколової [11] та інших науковців. Ідеться про специфічне для цього світоглядного підходу уявлення про «двоєсвіт» як цінність гармонії релігійного й позарелігійно-культурного здобутків, за якими вишикувалися цінності політично-конкретні, державобудівні, творчо-освітні, воєнно-організаційні, мистецькі, культурно-поведінкові тощо.

Виникнення і становлення ягеллонства припадає на XIV–XVI століття, пік його могутності і слави зазначений перемогою при Грюнвальді у 1410 році, тобто за прийнятими історичними датами то повністю збігається з виходом Високого ренесансу (відзначеного закінченням Столітньої війни і діями Другої, нищівної для Католицизму, інквізиції), а занепад і переродження стають наслідками Люблінської унії 1572 року, підписаної останнім королем-ягеллоном (збігається з Пізнім Ренесансом, огорненим полум'ям протестантських виступів і внаслідок цього нищівних громадянських воєн]. За законами «духу часу» все, що

в Європі охоплюється високим світоглядним статусом *ренесансного гуманізму*, тобто філософсько-релігійним принципом, з якого випливають всі інші соціально-психологічні й особистісно-поведінкові вибори, пронизує буття різних націй, відрізняючись способом переломлення того загального світоглядного підходу.

Як прийнято часово зазначати, європейський Ренесанс відзначився розвитком філософії *гуманізму*, тобто спрямованого на людину мислення, у якому людська Богоподібність визначається здатністю до творчості, що й уподібнює людську особистість до Бога-Творця, а також величчю ідеальних здатностей, насамперед це володіння мовами, обізнаність у науках і мистецтвах. Ті, що не володіли вказаним запасом, випадали з кола повноцінних людей, поводження з якими виходило за грані традиційного християнського милосердя, терпимості тощо. Аристократизм ренесансного гуманізму породжував показовий лицарско-аристократичний республіканізм, виявленням якого стала шляхетська республіка Речі Посполитої в Литві-Польщі, козацька спільнота в Україні.

Свого часу О. Лосев у протилежність до традиційного західноєвропейського підходу наполягав на відсутності різкої протилежності між Готикою і Ренесансом. Адже Готика також знала світоглядний «двоєсвіт» (у концепції схоластичної філософії) як двоїстість Путі до Бога – від простоти віруючого серця і вишуків Богом даного розуму. Однак такий «двоєсвіт» є релігієцентристським, тоді як ренесансна гармонія в культурі вибудовувалася на поєднанні християнських і позахристиянських здобутків. У різних країнах Європи і світу готичні й ренесансні індекси «накладаються» – у силу історичних обставин це спостерігаємо у Франції, Іспанії, в Британії-Англії, у ряді країн на європейському Сході.

Указане «накладення» атрибутів готичного й ренесансного порядку знаходимо в ягеллонській Польщі XV-XVI століть, поки там правили Ягеллони: наявність у сеймі православної і католицької шляхти, терпимість до іншokonфесійних та іншонаціональних єдностей усвідомлювалася правами освіченої, культурно-вишукано підготовленої шляхти (заради цього і відкрився Краківський, згодом Ягеллонський університет і йому подібні заклади), різноконфесійні вподобання яких гармонізувалися здатністю до лицарського служіння. Розбрат і розпад Речі Посполитої почався з абсолютизації католицької ідеї у віросповіданні з боку королівської влади, що на рівні поведінково-стосункових відносин гіперболізувало сарматизм (і які щиро ототожнював А. Пануфнік у своєму баченні ягеллонства у другій половині XX сторіччя).

Гуманістичний ракурс особистості Ягелла-Ягайла, великого князя Литовського і короля Польського (1), розкривається у творчій широті

осягання ним проблеми слов'янської об'єднаної імперії, у якій воєнно-дипломатичні, культурно-просвітницькі й релігійно-перетворювальні акції здійснювалися в незмінній довірі до можливостей людського розуму та можливостей спілкування на основі риторично та фактично достойної аргументації. Відзначаючи елементарну неосвіченість, коментатори його біографії одночасно вказують на глибоку цікавість до мистецтва й науки, що угрунтовано розбудовою ним Краківського університету. Сама поетика смерті Ягайла (застудився, слухаючи спів солов'я) має історичні аналогії до кінця Великих (танського поета Китаю Лі Бо, Петра I в імперії європейського Сходу, ін.).

Ренесансний зміст двоконфесійного шляхетського республіканізму Речі Посполитої продемонстрований величним сплеском мистецько-творчого порядку, коли висуваються імена Миколая Коперника, Вацлав із Шамотул, Миколая Гомулки. В Україні в паралель до Франції і Новгороду налагоджується церковна «трирядкова» поліфонія, яка стала ґрунтом кантової пісенності, підхопленої від проправославно спрямованого польського протестантизму. Особливого роду терпимість ягеллонства до іншokonфесійного втілення релігійного сповідання, рухливість кордонів між християнським і поза ним розташованого культурного шару ілюструється таким історичним фактом, як допущення до професорської кафедри у Краківському університеті переслідуваного лютеранами Фауста у статусі Доктора Фаустуса.

Складений ягеллонством «двоєсвіт» єдності двох конфесій, з яких одна – православна – для католицької спільноти ототожнювалася з позахристиянським здобутком, пояснює віросповідально-мислительну ситуацію, однак залишається поза увагою расово-генетичний аспект, народжений обставинами протистояння націй в епоху Ренесансу, з яких одна – галліканська Франція – була, через Галлію Меровінгів, реальною спадкоємницею Візантії з багатством переломлених християнською ідеєю здобутків Античності (апріорність формули неоплатонізму для візантійської філософії). Католицтво у засобах Контрреформації просуває залучення у свій віросповідальний вжиток обрядово-мистецький комплекс Православ'я (акапельність храмового співу), залишаючи організаційний кістяк наддержавно правлячої церкви. З Православ'ям намагалося закріпити зв'язок на ранньому етапі свого існування Лютеранство (про це в книзі О. Муравської [10, с. 142]).

Для протистояння тевтонській навалі Ягеллонами актуалізувалася ідея расового чинника у формуванні політично-воєнної опозиції останній, принаймні щодо тих слов'янських народів, які не були зв'язані боротьбою з тюрксько-ісламським наступом. Зрозуміло, що особливий сенс набула державно-релігійна концепція литовської

магнатерії, за ініціативи якої литовські князі ще з часів Гідеміна увійшли в контакт із князівськими колами Київської Русі, Твері і, прийнявши в межах лицарського шару Православ'я, організували сильну державну єдність, здатну протистояти агресіям як із Сходу, так і з Заходу. До речі, саме становлення на польському троні династії Ягеллонів зобов'язане шлюбу Владислава II Ягайла з київською князівною Софією Гольшанською [1]. Литовські князівни ставали царицями в імперії європейського Сходу.

Візантизм ренесансного буття мав принципний вихід на музичний вжиток, який відзначений був культурою струнно-щипкового інструменталізму – лютня, лютнева група взагалі, гітара, інструменти, що мали особливу вагу у Франції та Іспанії, бандура, бандурія в Україні, Польщі та Іспанії, склали емблематичне звучання у вказаних країнах і націях. У цьому ж струнно-щипковому колі відбулося становлення клавісинної-чембальної культури, спорідненої термінологічно і фактично з уявленнями про гру на цимбалах, показову для ягеллонської Угорщини, України, Польщі, Румунії та Молдови-Валахії (про цей ренесансний тип інструментального вибору з акцентуацією гітарного надбання спеціально в дисертації А. Ялози [14, 18–38].

Етнічно-расовий підхід ягеллонства до вирішення політичних проблем був підхоплений німецьким світом, висунувши всупереч релігійним протистоянням Тридцятирічної війни 1618–1648 років принцип «німецької культурної ідеї», результатом якої стала домовленість католицької і лютеранської церков про взаємодію стосовно німецьких націй. А ця остання породила «йозефенізм» XVIII сторіччя і велич еклектики Віденської школи в музиці як основи європейської музичної класики.

Протилежною німецькій спрямованості на ягеллонство стала православна державотворча розбудова в Україні у вигляді *могилянства*, у якому релігійний-православний комплекс став основою расово-національних єднань, що здатні були протистояти експансії Католицизму. А ця остання у XVII сторіччі вже мала виток національно-расову «близькодію» з боку Польщі, хоча гнучкість і відкритість Київського Православ'я до міжконфесійних контактів явно наслідувала ягеллонську терпимість до міжконфесійних і взагалі до релігійних розмежувань. Свідомість – сама біографія Дмитрія Туптала чи святого Дмитрія Ростовського, міждержавні «мандри» Паїсія Величковського, що відтворювали родові зв'язки Петра Могили із царськими династіями Валахії-Молдови тощо.

Історичний підхід до оцінки ягеллонства, що базується на індивідуальних описах дій лідерів і характеристиці соціально-політичних акцій, минає вказані релігійно-рухомі і якісно-національні явища, які становили «метафізичну» про-

екцію певної соціопсихологічної моделі, яка розроблена стала під час побудови полінаціональної і полірелігійної системи ягеллонської Речі Посполитої. Історичний підхід минає буттєво-поведінковий резонанс, що відмічає «пасіонарні» (за Л. Гумільовим) виявлення особистостей і націй на користь життєдайного оновлення відносин приватних і соціально-державних, міждержавних і релігійно-космічно усвідомлюваних єднань. Цей психологічний комплекс планетарного розвороту виводить на соціально затребувану мистецьку сферу, яка зіграла значну роль у розбудові і Речі Посполитої у ягеллонський, почасти постягеллонський період, а також у виявленні та розширенні впливу могилянства в Україні. Не забуваємо про період перебування Петра Могили в Нідерландах і в Парижі (міжконфесійно налаштований кальвінізм перших і «серединність» між Православ'ям і Католицизмом французького галліканства), що передувало могилянським акціям православної Реформи.

Саме комплексна ємність живих історичних подій подає складний, певною мірою «мозаїчний» відбиток, яким відзначене виявлення ягеллонства як історичної доби XIV–XVI століть з її проєкціями у XVII і подальші часи, маючи багаті нагадування в сучасності та тенденції на майбуття. За результатами зробленого огляду виділені такі аспекти подання ягеллонства: 1) філософсько-релігійнознавчий, 2) історично-описовий із виділенням воєнно-політичного виходу й діяльнісно-біографічного щодо провідних осіб етапу; 3) етнологічно-національний, 4) мистецтвознавчо-цілісний. Сукупність цих підходів подає *міждисциплінарну комплексність культурологічного пізнання ягеллонства*.

**Висновки.** Культурологічно-антропологічний підхід до проблеми ягеллонства підготовлений історичними обставинами відчайдушної боротьби слов'янських націй за виживання у XIII–XIV століттях, відповідно антропологічний підхід – від концепції расової культурної єдності представників певних націй. Із цим поєднана релігійно-політична доктрина офіційної дво-конфесійності (реально – багатоконфесійності) державного орієнтування імперії Ягеллонів, що видавало оригінальну версію філософсько-естетичного переломлення ренесансного гуманізму як світоглядного «двоєсвіту» у спрямованості до барокової ієрархії естетизації католицьких і відсунення позакатолицьких цінностей, ламаючи расову єдність ягеллонського союзотворення на користь творчо-мистецького сарматизму і в опозицію до православної конфесійної гнучкості могилянства в Україні. Культурологічно-антропологічний погляд має привілеї *ієрархічно-комплексного* усвідомлення цього культурного феномену, у якому системотворчим чинником виступає індекс расового протистояння іншорасовим утворенням свого часу

## ЛІТЕРАТУРА

1. Владислав II Ягайло. Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Владислав\\_II\\_Ягайло](https://uk.wikipedia.org/wiki/Владислав_II_Ягайло) (дата звернення: 23.08.2024).
2. Волкова Г. Ритуал у збереженні та трансляції культурних цінностей : канд. дисертація, НАКККіМ. Київ, 2020. 261 с.
3. Гиса О. Українські паралелі до ягеллонства і сарматизму у бутті Європи XVIII–XIX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : науковий журнал*. Київ, 2024. Вип. 71. Т. 1. С. 83–86.
4. Дейвіс Н. Боже ігрище: історія Польщі / пер. з англ. П. Тарашук. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2008. 1080 с.
5. Камінська-Маркова О. М. Методологія музикознавства та проблеми музичної культурології. До 50-річчя педагогічної діяльності. Одеса : Астропринт, 2015. 532 с.
6. Котиченко А. А. Сарматизм: етносоціальний міф шляхетського походження. *Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки*. 2014. № 9. С. 53–57.
7. Лосев О. Ф. Вступний нарис і зібрання текстів. Музична естетика Античного світу. Київ : Музична Україна, 1974. 220 с.
8. Лужний В. Польський модерн-авангард у контексті європейської музики XX ст. : магістерська робота. Одеса, 2016. 109 с.
9. Маркова О. Ученість ранньої православної церковної традиції у вітчизняній художній культурі та її вплив на музику XIX ст. Музична україністика: сучасний вимір. Київ – Івано-Франківськ, 2008. С. 122–128.
10. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музики XVIII–XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2017. 564 с.
11. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України : наукова монографія. Одеса : Астропринт, 2020. 298 с.
12. Логвин Г. Н. Софія Київська. Державний архітектурно-історичний заповідник. Київ : Мистецтво, 1971. 47 с.
13. Українська школа в польськомовній літературі. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська\\_школа\\_в\\_польськомовній\\_літературі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Українська_школа_в_польськомовній_літературі) (дата звернення: 11.01.2023).
14. Ялоза А. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва : дис. ... д-ра філос., спец. 025, Одеська націон. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023, 189 с.
15. Bardach J. Unia lubelska, jej geneza i znaczenie. *Kultura i Społeczeństwo*. Warszawa, 1970. № 2. S. 119–136.
16. Boleśawska B. Panufnik. Krakow: PWM SA, 2001. 459 s.
17. Maciejowski J. Sarmatyzm jako formacja kulturowa. *Teksty*, 1974. № 4. S. 19–36.
18. Marszałek-Kawa J., Karpus Z., Jobst K. S. Stosunki polsko-ukrainie: historia i pamiec. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*. 2009. Vol. 58 (1–2). S. 267–269.
19. Mez A. Renesans Islamu. Warszawa: PIW, 1980. 492 s.
20. Tazbir J. Synkretyzm a kultura sarmatska. *Teksty*. 1974. № 4, 46 s.
21. Wrocki E. Witold Maliszewski. Rys życia i działalności artystycznej. *Śpiewak*. 1931. № 11, Listopad. S. 145–148.
22. Wisner H. Unia Lubelska i III Statut litewski z roku 1588. *Zapiski Historyczne*. Kraków, 1986. T. 51. S. 23–44.

## REFERENCES

1. Wikipedia (n.d.). Vladyslav II Yahailo [Vladyslav II Yahailo]. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Vladyslav\\_II\\_Jagajlo](https://uk.wikipedia.org/wiki/Vladyslav_II_Jagajlo) [in Ukrainian].
2. Volkova, G. (2020). Rytual u zberezhenni ta transliatsii kulturnykh tsinnostei [Ritual in the preservation and transmission of cultural values]. Cand. Dissertat., NAKKKiM. Kyiv, 261 p. [in Ukrainian].
3. Hysa, O. (2024). Ukrainski paraleli do yahellonstva i sarmatyzmu u butti Yevropy XVIII–XIX stolit [Ukrainian parallels to Jagiellonianism and Sarmatism in the history of Europe in the 18<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries]. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 71 (1), 83–86 [in Ukrainian].
4. Davis, N. (2008). Bozhe ihryshche: istoriia Polshchi [God's Play: A History of Poland]. Kyiv: Solomia Pavlychko Publishing House "Osnovy", 1080 p. [in Ukrainian].
5. Kaminska-Markova, O.M. (2015). Metodolohiia muzykoznavstva ta problemy muzychnoi kulturolohii. Do 50-richchia pedahohichnoi diialnosti [The methodology musicology and problems music culturology. To 50 years of pedagogical activity work]. Odessa, Astroprynt, 532 p. [in Ukrainian].
6. Kotychenko, A.A. (2014). Sarmatyzm: etnosotsialnyi mif shliakhetskoho pokhodzhennia [Sarmatism: an ethno-social myth of noble origin]. *Herald of Cherkasy University. Series: Historical sciences*, 9, 53–57 [in Ukrainian].
7. Losev, O.F. (1974). Vstupnyi narys i zibrannia tekstiv. Muzychna estetyka Antychnoho svitu [Introduction, essay and collection of texts. Musical aesthetics of the Ancient world]. Kyiv: Muzuchna Ukraina, 220 p. [in Ukrainian].
8. Luzhnyi, V. (2016). Polskiy modern-avanhard u konteksti yevropeiskoi muzyky XX st. [The polish style of modern-vanguard in context of the european music XX century]. Magister. work. Odessa, 109 p. [in Ukrainian].
9. Markova, O. (2008). Uchenist rannoi pravoslavnoi tserkovnoi tradytsii u vitchyzniani khudozhnii kulturi ta yii vplyv na muzyku XIX st. [The scholarship of the early Orthodox church tradition in domestic artistic culture and its influence on the music of the 19th century]. *Music science about Ukraine: modern measurement*. Kyiv – Ivano-Frankivsk, 122–128 [in Ukrainian].
10. Muravska, O. (2017). Skhidnokhrystyianska paradyhma yevropeiskoi kultury i muzyka XVIII–XX st.: monohrafiia [East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII–XX century: monograph]. Odessa: Astroprynt. 564 p. [in Ukrainian].

11. Sokolova, A. (2020). Tradytsii lytsarsko-arystokratychnoi kultury Brytanii-Anhlii y Rusi-Ukrainy: monohrafiia [The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraines: monograph]. Odesa: Astroprint. 298 p. [in Ukrainian].
12. Lohvyn, H.N. (1971). Sofiia Kyivska. Derzhavnyi arkhitekturno-istorychnyi zapovidnyk [Sophia of Kyiv. State architectural and historical reserve]. Kyiv: Mystetstvo, 47 p. [in Ukrainian].
13. Wikipedia (n.d.). Ukrainska shkola v polskomovnii literaturi [Ukrainian school in Polish-language literature]. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Ukrainska\\_zhkola\\_v\\_polskomovniy\\_literaturi](https://uk.wikipedia.org/wiki/Ukrainska_zhkola_v_polskomovniy_literaturi) [in Ukrainian].
14. Yaloza, A. (2023). Bidermaier u stanovleni klasyky hitarnoho mystetstva [Biedermayer in the formation of classics of guitar art]. Doctor of Philosophical Dissertation, Special 025, Odesa National Academy of Music named after A.V. Nezhdanova. Odesa. P. 23 [in Ukrainian].
15. Bardach, J. (1970). Unia lubelska, jej geneza i znaczenie [The Union of Lublin, its genesis and significance]. *Culture and Society*, 2, 119–136 [in Polish].
16. Bolesławska, B. (2001). Panufnik. Krakow: PWM SA. 459 p. [in Polish].
17. Maciejowski, J. (1974). Sarmatyzm jako formacja kulturowa [Sarmatism as a cultural formation]. *Lyrics*, 4, 19–36 [in Polish].
18. Marszałek-Kawa, J., Karpus, Z., Jobst, K.S. (2009). Stosunki polsko-ukrainskie: historia i pamiec [Polish-Ukrainian relations: history and memory]. *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 58 (1–2), 267–269 [in Polish].
19. Mez, A. (1980). Renesans Islamu [The Renaissance of Islam]. Warszawa: PIW. 492 p. [in Polish].
20. Tazbir, J. (1974). Synkretyzm a kultura sarmatska [Syncretism and Sarmatian culture]. *Lyrics*, 4, 46 [in Polish].
21. Wrocki, E. (1931). Witold Maliszewski. Rys życia i działalności artystycznej [Witold Maliszewski. An outline of life and artistic activity]. *Śpiewak*, 11, 145–148 [in Polish].
22. Wisner, H. (1986). Unia Lubelska i III Statut litewski z roku 1588 [The Union of Lublin and the Third Statute of Lithuania of 1588]. *Zapiski Historyczne*, 51, 23–44 [in Polish].

**Дата надходження статті: 10.07.2025**

**Дата прийняття статті: 07.08.2025**

**Опубліковано: 02.09.2025**

## ГУМАНІЗМ І МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

**Сокол О. В.**

доктор мистецтвознавства, професор,  
заслужений діяч мистецтв України,  
член-кореспондент Академії мистецтв України,  
академік Вищої школи України,  
професор кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0009-0005-4431-7645  
E-mail: socol\_od@ukr.net

**Метою роботи є систематизація історичних тлумачень поняття гуманізму й акцентуація в ньому актуального аспекту спираючись на християнсько-православні засади світоглядання у вигляді ідентифікації гуманності з милосердям і терпимістю до інакомислячих. **Методологічну основу** становлять могилянські традиції в концепції ноосфери В. Вернадського, яка сполучає матеріальну й ідеальну діяльність людини енергією виявлень її обох складових, психологізований ракурс філософії, заявлений А. Васильковим у концепції «розпізнавання», який має продовження в концепції теорії артикуляції автора цього нариса та ін. **Наукова новизна** роботи визначається самостійністю ідеї релігієцентристського підходу до концепції гуманізму, попри справедливу в цілому критику сучасними церковними колами гуманістичної програми Ренесансу та інерції її прийняття в Новітні часи, апеляцією до артистичного досвіду як носія гуманістичних чинників людської творчої активності, а також у взаємодії з категорією «щастя». **Висновки.** У публікації зачіпається тема, яка ніколи не вичерпається в житті: гуманізм як людяність, позитивне ставлення до людини як достойної частки живого. Безсумнівно, у центрі природи, суспільства й мислення стоїть людина, що хоче жити в мирі та дружбі з оточенням, бути щасливою і бажаною для оточуючих його життєвих складових, – і це буття як любов до всього суцього.**

**Ключові слова:** гуманізм, любов, щастя, стиль мислення, стиль мистецтва, стиль музичний, авторський стиль.

### Humanism and musical art

**Sokol O.V.**

Doctor of Art History, Professor,  
Honored Worker of Arts of Ukraine,  
Corresponding Member of the Academy of Arts of Ukraine,  
Academician of the Higher School of Ukraine,  
Professor of the Department of Music Theory and Composition  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The aim of the work** is to systematize historical interpretations of the concept of humanism and to emphasize in it the relevant aspect of relying on the Christian-Orthodox principles of worldview in the form of identifying humanity with mercy and tolerance towards dissenters. **The methodological basis** is Mogila traditions in the concept of the noosphere of V. Vernadsky, which combines the material and ideal activity of man with the energy of the manifestations of both its components, the psychologized perspective of philosophy, stated by A. Vasylov in the concept of "recognition", which has a continuation in the concept of the theory of articulation of the author of this essay, etc. **The scientific novelty of the work** is determined by the independence of the idea of a religiocentric approach to the concept of humanism, despite the generally fair criticism by modern church circles of the humanistic program of the Renaissance and the inertia of its acceptance in the New Age, by the appeal to artistic experience as a carrier of humanistic factors of human creative activity, and also in interaction with the category of "happiness". **Conclusions.** The publication touches on a topic that will never be exhausted in life: humanism as humanity, a positive attitude towards man as a worthy part of the living world. Undoubtedly, at the center of nature, society and thinking is a person who wants to live in peace and friendship with his surroundings, to be happy and desired by those around him, and this is being as love for all that exists.

**Key words:** humanism, love, happiness, style of thinking, style of art, musical style, author's style.

**Актуальність** теми дослідження зумовлена соціальними устремліннями української нації до самоствердження у світі на засадах толерантності, довіри до високих моральних показників буття, шанування величних філософсько-богословських національної освіти та втілення їх у буття, сформованого уявленнями про кордоцентризм наці-

онального наукового й соціального мислення. Складні обставини міждержавних конфліктів і національно-етнічних ускладнень у внутрішньому бутті української нації зумовлюють потребу в науковому розгляді тих категорій, які демонструють дотичність до базисних принципів стосунків, взаємодії і турботи про самовдосконалення людей,

без усвідомлення яких соціально-політичні гасла й національні цілі втрачають конкретику реалій людських взаємодій. Науковці України цілеспрямовано розгортають вивчення відповідної проблематики – див. роботи І. Галицького, О. Грищука [4; 5] і багатьох інших, що демонструють у дослідженнях різні ракурси виявлення гуманізму в соціально-моральних, правових, психологічно-творчих сторонах людської комунікації. Однак у складних умовах соціальних зсувів і світоглядних поворотів виникає потреба в комплексному охопленні історико-теоретичних чинників діяльності, які стосуються сукупності гуманістичних показників дій людини, на що і спрямована ця публікація.

**Метою** роботи є систематизація історичних тлумачень поняття гуманізму й акцентуація в ньому актуального аспекту спирання на християнсько-православні засади світовідчуття у вигляді ідентифікації гуманності з милосердям і терпимістю до інакомислячих. **Методологічною основою** є могилянські традиції в концепції ноосфери В. Вернадського, яка сполучає матеріальну й ідеальну діяльність людини енергією виявлень її обох складових, психологізований ракурс філософії, заявлений А. Васильковим у концепції «розпізнавання» [3], який має продовження в концепції теорії артикуляції автора цього нариса [14] та ін. **Наукова новизна** роботи визначається самостійністю ідеї релігієцентристського підходу до концепції гуманізму, попри справедливую в цілому критику сучасними церковними колами гуманістичної програми Ренесансу та інерції її прийняття в Новітні часи, апеляцією до артистичного досвіду як носія гуманістичних чинників людської творчої активності, а також у взаємодії з категорією «щастя».

1. *Розуміння та визначення гуманізму.* В історії мислення і науки ми спостерігаємо бажання багатьох дослідників, учених, мислителів розкрити сенс найвищих понять, що є важливими в житті людей: мудрості, знання, віри, щастя, любові, безсмертя. І нам здається, що до цих понять належить поняття «гуманізм». Загальноприйняте визначення гуманізму: *Гуманізм* (лат. *Humanitas* – «людяність», *humanus* – «людяний», *homo* – «людина») – це філософська та етична позиція, яка надає особливого значення цінності людей та сприянні людям (як індивідуумам, так і групам), і загалом віддає перевагу критичному мисленню та доказам (раціональним та емпіричним) над прийняттям догмату або забобонів» [6].

Багато років ми цікавилися визначенням цього поняття в науці, філософії, релігії та мистецтві, але не знаходили нічого воістину близького до сенсу, який необхідний для включення в поняття гуманізму мистецтв, зокрема «музичного мистецтва». Однак несподівано цей сенс виявився у стародавнього мислителя, у якого розуміння гуманізму містило в собі естетичний момент. Це був Марк Туллій Цицерон.

Завдяки цій знахідці підтвердилася думка, що нам потрібно частіше звертатися до давніх мислителів і письменників. За визначенням давньоримського політика і філософа Цицерона, «гуманізм – вищий культурний і моральний розвиток людських здібностей в естетично завершену форму, у поєднанні з м'якістю та людяністю» (визначення наведене у Статуті Міжнародного гуманістичного та етичного союзу [6]).

Приголомшує в цих словах те, що вони дають розуміння гуманізму не як ефемерного явища, яке іноді потрібне і проявляється, а як обов'язкової та найвищої *здатності* людини чинити гуманно в будь-який момент свого життя і в будь-якій життєвій ситуації.

У висловлюванні Цицерона вражає також і те, що ці здібності повинні мати *естетично закінчену форму*. Усе, про що людина мислить, як творить, говорить, пише, спілкується, ходить, – усе має бути прекрасним. Це просто вражає! Скільки було осмислено визначень, трактатів і розумінь гуманізму, але жодне з них не було піднесено до рівня Цицерона. Істина така, що лик людини має бути доведений до найвищого рівня естетизму, краси, мистецтва, а її поведінка – до найтоншого артистизму, м'якості та людяності! І зрозуміло, що музичне мистецтво з огляду на його синтетичність також повинно мати «естетично завершену форму», оскільки в ньому об'єднуються багато форм мистецтва й артистизму, про що ми говоримо далі. Крім того, ми спробуємо обґрунтувати і ввести у визначення Цицерона одне з найвищих понять людського життя – поняття любові.

Але для початку варто розглянути багато необхідних духовних понять у найширшому понятті, яке іменується як «психологічний образ світу», що в широкому спектрі розкриває структуру поняття гуманізму.

2. *Психологічний образ світу.* У всіх нас є духовний світ, і ми спробуємо відтворити картину душі кожної людини, виходячи з її ставлення до світу і до самої себе, з огляду на гуманістичні й антигуманістичні елементи її свідомості («антигуманізм» – суспільний рух, що протиставляється гуманізму. У соціальній теорії та філософії антигуманізм – це теорія, критична щодо традиційного гуманізму та традиційних ідей про людство та людську ситуацію. Центральним поглядом антигуманізму є думка, що філософська антропологія та її концепти «людської природи», «людини» та «людства» повинні бути відкинутими як історично відносні, *ідеологізовані та метафізичні* [1]). За співвідношенням і за поєднанням цих понять існує 256 типів людей (детально наведені тут і далі образи світу розглянуті в книзі Сокола А. В. «Виконавські ремарки, образ світу і музичний стиль» [14, с. 47–58]).

Перше. У душі в нас є елементи ставлень до життя – буденні й антибуденні. Що це означає? Ми щось у повсякденному житті любимо, а щось

не любимо; щось приймаємо, а щось заперечуємо; хтось бореться і воює за, а хтось бореться і воює проти; хтось щось любить, а хтось – ненавидить. Так от, ця буденна й антибуденна свідомість є в багатьох із нас у душі. Це частина нашого психологічного образу світу, який, звісно ж, відбивається на нашому способі життя.

Друге, що в нас є, – це міфологічний образ світу й антиміфологічний. Існують релігії, культури, обряди, міфології, перекази, казки – це все ланки одного ланцюга, і питання тільки в наданні переваги або заперечення їх у духовному світі тієї чи іншої людини.

Існує також естетична й антиестетична свідомість, де естетична дбає про прекрасне, а антиестетична – про противне прекрасному. І нарешті, є науковий та антинауковий образи світу: науковий – істинні, відповідні практиці поняття, категорії, умовиводи, а антинауковий – їхнє спотворення й використання в негативних цілях. Візьмемо, наприклад, теорію ядерної фізики, яку можна використовувати як у позитивному, так і в негативному руслі. Тут у нас є плюс, а десь є і мінус. Важливо зауважити, що музичне мистецтво, звісно ж, належить до естетичного образу світу, проте його зміст обов'язково торкається інших образів світу, навіть і антигуманістичних, проте майже завжди в «мислячому», осмисленому, людському образі світу.

Виникає закономірне запитання: що нам робити? Порада: нам, кожному з типів людей, у яких в образі світу поєднуються гуманістичні й антигуманістичні елементи, слід намагатися викреслити з нашої свідомості все негативне або не давати йому життя! Із цього приводу навіть є жартівливе прислів'я: «Про погане не треба думати, не треба говорити, не треба робити, і погане навіть не треба слухати». Однак життя є таким, що і в мисленні, і в науці, і в житті хтось мусить опікуватися і пізнанням негативу – для його недопущення.

Крім названих психологічних образів світу, є ще екзистенціальний образ світу (просто природне існування) і нульовий, вакуумний (типу медитації).

3. *Заповіді безсмертя.* Що ж до м'якості та людяності, власне гуманізму, то існує набір понять, правил, що відображають розумові вишукування науковців та філософів усіх часів у цьому напрямі (та в їхньому розумінні). Першим місцем серед їхніх здобутків ми б вшанували піфагорійські «Заповіді безсмертя». Наводжу їх у дещо скороченій формі.

«Наказується шанувати за чином і за законом богів, благородних героїв, земних демонів і дотримуватися клятви. Це є умовою для всієї теоретичної та практичної філософії... Заповідується шанувати батьків і близьких родичів, дружити з найкращими, не ображатися на поради й доброзичливу критику і не піддава-

тися, “скільки є сили”, злості на друга. Слідують заборони обжерливості, сонливості, гніву і взагалі забороняється робити ганебне. Потім заповідується завжди бути справедливим і мудрим, пам'ятати, що всім нам призначено долею померти, і втішатися, що добрим доля посилає не так уже й багато зла. Наказується бути терпимим і м'яким, але жодною мірою не піддаватися злу. Далі рекомендується завжди обмірковувати свої вчинки та промови. Нарешті, заповідується не нехтувати своїм тілом, дотримуватися міри в усьому – і в їжі, і в напоях, і в гімнастичних вправах, не бути ні марнотратом, ні скупюю людиною... Рекомендується перед сном підбивати підсумки прожитого дня, радіти зробленим тобою за день добрим справам і журитися за поганими... І якщо ти будеш дотримуватися заповідей моїх, то... будеш безсмертним, як бог, далеким від смерті і тління» [1].

І якщо ми чинитимемо так, то також будемо безсмертними. І це одна з найкоротших конструктивних гуманістичних настанов, у якій є основні поняття про те, що слід робити в житті, а чого – не слід.

4. *Дари духовні.* Повертаючись до гуманізму, хочеться сказати, що людина не завжди достатньо добре знає саму себе. Наприклад, не всі знають про те, що нам підноситься від Святого Духа і від наших предків. Тема дарів Святого Духа детально розглядається апостолом Павлом у Першому посланні до Коринтян, у розділах 12–14. Основоположними вважаються вступні слова: «Дари різні, але Дух один і той самий... Але кожному дається прояв Духа на користь: Одному дається Духом слово мудрості, іншому – слово знання, тим самим Духом; іншому – віра, тим самим Духом; іншому – дари зцілень, тим самим Духом; іншому – чудотворення, іншому – пророцтво, іншому – розрізнення духів, іншому – різні мови, іншому – тлумачення мов: Усе ж це виробляє один і той самий Дух, розподіляючи кожному особливо, як йому завгодно» [2, с. 1255].

У кожній людині якоюсь мірою присутні елементи мудрості, своєрідні підказки про те, що було, що є і що буде. Друге з того, що нам було, своєю присутністю, словом і Святим Духом.

Найвищими дарами також є чудотворення, пророцтва та розрізнення духів. Доступнішими є дари знання і тлумачення мов (є професіонали, яким даровано слово знання). Потім – віра, дари зцілень. Наприклад, варто матері покласти руку на хворе місце свого дитя, як біль вщухає. Ісус Христос зціляв вірою, що є основою як цієї діяльності, так і зцілення загалом.

Ці дари є в кожного, просто, на жаль, здебільшого ми про них мало знаємо, не розвиваємо їх і не користуємося ними. Однак існують і винятки: лікарі розвивають дар зцілення; екстрасенси розвивають дар яснобачення; мовознавці досягають високих результатів у вивченні та тлумаченні мов тощо.

5. *Артистизм*. Ми торкнулися наших духовних дарів. Тепер пропонуємо поглянути на таке ємне поняття, як «артистизм». У нашій музичній академії вивчають і втілюють оперне мистецтво: сценічну поведінку, сценічне мовлення, сценічний спів, міміку, танці, жестикуляцію, сценічне спілкування, костюми, грим, і багато чого іншого – усе це ми можемо віднести до поняття професійного артистизму. Артистизм споконвіку існує і в нашому повсякденному житті – як мистецтво естетично поводитися в різних ситуаціях, або, як стверджує Цицерон, це приведення людських здібностей до естетично закінченої форми.

За визначенням І. Д. Єргієва, *артистизм* у музиці – «мистецтво наслідування, вираження і перетворення життя (інтонаційно-мовленнєвого, моторного, сонорного), техніка перевтілення самого виконавця, який відтворює немовби “наново” і передає у музиці, яку він виконує, інтонаційно-мистецьку інформацію про навколишню дійсність крізь призму індивідуального “образу світу і комунікації”» [12, с. 6]. Це – у музиці. А в житті, як казав Шекспір, «увесь світ театр, а люди в ньому – актори». Здебільшого це проявляється у спілкуванні. У мовленні в нас іде інтонавання, – те, як ми говоримо і висловлюємо свої думки. Уявіть тільки, яку незліченну кількість інтонацій ми можемо, наприклад, використовувати в слові «так». Існують видання, які видають описи характеру звучання, який містить 440 варіантів інтонаційного оформлення музики і, можна припустити, того чи іншого слова. І автор цього нариса пропонує користуватися тими описами студентам, щоб вони розуміли відмінності артистичного мовлення від буденного. А також ми пропонуємо студентам вправи на вимову слів у виявленні «естетичних емоцій». Не тільки в слові, але й у його вимові, в інтонації, в експресії криється істинний сенс того, що ми маємо на увазі, яке життя в них виражається.

6. *Музика та інтонація*. У музиці інтонація – головний елемент. Саме музика формує нашу душу, в якій є все – і необхідне, і випадкове. А в музиці, у цілісному її розумінні, коли в ній присутній консонанс танцю, поезії, співу, поведінки, дії, спілкування, переживання, радості, задоволення, завжди є тонке душевне розуміння того, як слід поводитися в тій чи іншій ситуації світу. Для урочистого порядку денного – одна поведінка й інтонація, а для сумного порядку денного – інші, але їхні вирази мають бути артистичними й естетичними.

Саме музичне мистецтво у своєму цілісному обличчі виховує нашу душевність і духовність. Споконвіку спрямовує нас. Адже саме греки вишукали богинь Муз. Нас приголомшує в цьому те, що слово «Музи» в перекладі означає «ті, що мислять». І саме Музи виділені як «мислячі», хоча в грецькій міфології існує і безліч інших божеств, які в нашому гуманістичному сенсі богами не

в усьому можуть вважатися. Візьмемо, приміром, Гермеса – бога торгівлі та щасливого випадку, хитрості, крадіжки, лукавства і красномовства.

Є сфери, якими правила боги, яких, на наш погляд, можна віднести до гуманізму (це творіння богинь Муз), і яких, навпаки, можна віднести до антигуманізму. Наприклад, гуманізм: Аполлон – бог сонця, Афродіта – богиня кохання і краси, Гера – богиня сім’ї та сімейних уз. Антигуманізм: Ереб – персоніфікація темряви, Еринії – богині помсти і ненависті, Тартар – бог зла, дух Аїда і руйнування та ін.

І всі ці протиріччя примирялися, «синтезувалися» у богинь Муз – «мислячих». У їхніх сферах, галузях життя, де визнавалися, дозволялися тільки «чистота помислів і душі, почуття прекрасного», а не «корисливість і гордість, і самолюбство»! І все негативне у втіленні муз уявлялося в позитивному світлі, оскільки вони знали «минуле, сьогодні і майбутнє» [2].

Цьому слугували космічні, природні, мисленеві сфери психологічного образу світу, якими правила музи – «мислячі», «богині мистецтва», «пророчиці» – Ерато, Евтерпа, Каліопа, Кліо, Мельпомена, Полігімнія, Терпсихора на чолі з їхнім головним богом мистецтва і гармонії Аполлоном Муссагетом.

Вражає нашу свідомість широта гуманістичних життєвих, душевних і духовних сфер, якими правила Музи і які втілювалися в музичному мистецтві в інтонаційній сфері. Космос, небесна механіка, небеса. Психологічні науки, лікування, магія, фізика, біологія, астрономія... Історія, яка дарує славу. Вчення про життя і смерть, мораль, пророцтва. І їхнє відображення та вираження в музиці: пантоміма, пісні, сценічна драма та трагедія; веселий танець, з лірою та плектром; музична комедія з комічною маскою; серйозна гімнічна поезія, любовна поезія, лірична поезія, епічна поезія.

Повертаючись до розуміння артистизму, хочеться сказати, наскільки важливо вміло використовувати наші інтонації, адже вони несуть сенс і наповнення того, що ми намагаємося донести. Наші інтонації зрозумілі абсолютно всьому світу, певною мірою і тваринам. І варто пам’ятати про те, що найважливішим елементом інтонація завжди була, є і залишається саме в музиці. Ми можемо передати нею всі емоції, почуття, переживання, що переповнюють нас, як загальні для всіх, так і індивідуальні. «Інтонація є вираження життя у звуці» (Б. Яворський). А в музиці інтонація є прекрасним, естетичним вираженням *артистичного* життя в звуці, яке можна та треба розуміти й наслідувати для розвитку загального розуміння, м’якості та людяності.

7. *Гумор*. Гуманізм і музичне мистецтво нероздільні! Адже навіть негативні сторони життя в музиці та мистецтві змушують нас під час їхнього втілення на сцені захоплюватися їхнім вираженням. Крім звичайного артистизму й інто-

нування варто неодмінно згадати про гумор, адже він є незамінною гуманістичною «шестерінкою механізму» всього нашого ества.

Як ви думаєте, що таке «хохма»? Жарт, щось смішне чи кумедне і тільки? «*Хохма* – жарт. хохмач жартівник; веселун. Мося, ви знаєте в Одесу приїжджає Ейнштейн. А що це за турок? Він придумав теорію відносності. А що це таке? Ну, ось дві волосини на голові мало, а дві волосини в бульйоні багато...» Тобто по-одеськи це дотепний веселий жарт, будь-що дуже смішне. У розширеному літературному варіанті «*хохма* – підкопушка, підначка, хохмочка, жарт, прикол, дотепність, розіграш, бонмо, насмішка, червоне слівце».

Читаємо також, що «*Хохму*» породила «мудрість». «*Хохма́*, або *Хокма́* (др.-євр. חכמה – “Мудрість”, “Премудрість”) – у вченні каббали про походження світів...» Близьким до хохми за позитивними емоціями є поняття харизми. Давньогрецьке «харизма» (*charisma*) означало «*милість, дар*». У слов'янських перекладах Біблії це слово означало «*благодать*» [17]. І аналізуючи інші, що все більше нас дивують понятійні тлумачення, ми можемо вважати, що насправді хохма – це «мудрість, премудрість, дар, милість і благодать».

У житті та в мистецтві ми можемо простежити те, як неприйнятні для нас і для життя речі подають як жарт і гумор, що робить ці речі смішними й кумедними для нас. Приголомшує те, що часом відверто негативні речі, які подаються під виглядом жарту, проникають у глибину нашої душі, приносячи разом зі смислом (нехай навіть негативним) не що інше, як задоволення, радість, відчуття прекрасного та вираз артистизму не тільки в інтонуванні, а й у тексті. Показово, що в музичному мистецтві здавна сформувалися жанри, в яких гумор відіграє чільну роль. Це комічна опера – опера-буфф, театр музичної комедії, музична кінокомедія, скерцо (зокрема, частина в симфонічній і сонатній формі), гумореска, бурлеска, жарт. У літературі про музику є навіть думка про те, що музика – універсальне мистецтво, вона здатна відобразити всі існуючі у світі явища, зокрема й феномен гумору, який важко піддається визначенню.

8. *Жестикуляція*. Також варто пам'ятати про те, що багатство виразності артистизму неможливе без такого важливого явища, як жестикуляція. «Жестикуляції – рухи (найчастіше мимовільні) рук, плечей, голови, тіла, які є найхарактернішими для даної людини, або що-небудь позначають у процесі спілкування з іншими людьми» [9]. Подумати тільки, на думку дослідників, наша жестикуляція навіть багатша, ніж наша інтонація! (За підрахунками, ми у мові маємо змогу застосувати близько 500 тис. слів, тоді як варіантів жестикуляції – 800 тис.) Будь-яка людина в будь-якому куточку світу за нашою жестикуляцією зможе прочитати наше ставлення й наміри щодо неї та того, про що ми говоримо. Жестикуляція

також входить у поняття музичного мистецтва, адже без неї нікуди. Важливим є те, що в мові жестів закладені свої смисли, і жести ми сприймаємо більш чуйно, ніж інтонації. Адже вони (жести) мають безпосередню дійсність і іноді навіть – небезпеку.

Жести, як і всі викладені вище форми спілкування, мають бути добре відточені, щоб вони правильно працювали. Є навіть таке поняття, як «артикуляційна жестикуляція». Дана вона нам для того, щоб ми зуміли тонко підкреслити сенс сказаного, викладеного. Зауважте, що диригенти не співають, але жестикулюють, але ж на них ґрунтується вся виразність грандіозних оркестрів – це дає нам розуміння того, наскільки кожна складова жестів важлива для нашого артистизму. Жестикуляція, інтонація, словесність, танець, поведінка, міміка – те, що ми істинно відносимо до поняття артистизму. Тільки послушайте й погляньте, як вокаліст, скрипаль, піаніст передають у рухах (або в їхній зупинці) свої почуття, життя своєї душі, своїх духовних смислів! І в цьому також – найбільші можливості прояву людяності, гуманізму.

Отже, ми коротко розкрили в першій частині нашої статті, що, за правдивим визначенням давньоримського політика і філософа Цицерона, гуманізм – «вищий культурний і моральний розвиток людських здібностей в естетично закінчену форму в поєднанні з м'якістю і людяністю» [6].

9. *Гуманізм і його різні форми*. У кожній людини в душі є своє особистісне розуміння і відчуття гуманізму – людяного ставлення до оточення. Однак нам варто торкнутися різних історичних течій і відгалужень гуманізму. Найвищим вважається класичний або ренесансний гуманізм, адже він є першою стадією розвитку гуманізму, рухом, у якому гуманізм уперше виступив як по-справжньому цілісна система людських поглядів, спричинивши справжню еволюцію в культурі та світогляді людей XIV–XV століть. Серед найвидатніших гуманістів того часу зазвичай називають Франческо Петрарку, Джованні Боккаччо, Данте Аліґ'єрі та, мабуть, Френсіса Бекона.

Також слід розрізнити теїстичний та атеїстичний гуманізм, де відбувається інтеграція релігійного життя у світське і навпаки, хоча деякими ідеологами ці взаємодії і нівелюються (і навіть не визнаються), а втім, вони існують. Є також світський гуманізм і сучасний гуманізм. Варто тримати у свідомості ці поняття, щоб мати змогу спрямувати свої міркування в потрібне русло в різних прошарках суспільства, різних галузях знання та в різні часи.

Як казав Йоганн Вольфганг Гете, основа особистості проста – здоров'я, сила, краса, і разом з ними темперамент, і вдачі нашої фундаменти, і розуму висота. Весела вдача – вона сама відрода, багатства духу вона насолода. Гете вважається генієм думки й донині. Адже в кожному суспіль-

стві, в кожному історичному періоді існують свої поняття, свої визначення і своє розуміння гуманізму. Бувають і екстремальні його метаморфози. Наприклад, на думку релігійного екзистенціаліста Миколи Бердяєва, гуманізм може набувати найрізноманітніших форм. Часом атеїстичний гуманізм діалектично перероджується в антигуманізм, у бестіалізм. В ідейному плані він, зрештою, призводить до ніцшеанства і марксизму, у соціальному – до нелюдських режимів революційної Франції, нацистської Німеччини і комуністичної Росії, де людину приносять у жертву соціальній акції революції, нації і класу, ідеям могутності та загального блага. Як же не заплутати, як ставитися до розмаїття гуманістичних течій, до їхніх метаморфоз?

У відповідь на наші благання й пізнавальні поневір'яння до нас приходять теорія Олексія Федоровича Лосєва. Вона свідчить, що все залежить від загальносвітової ситуації: у далекому минулому була одна «ситуація світу», у Середньовіччі – інша, ближче до Новітнього часу – цінності й зовсім інші. Течій багато, а істина одна – усе залежить від конкретної суспільної ситуації («ситуації світу», ідеологічного клімату. А наш священний обов'язок – пізнавати, подорожувати свідомістю між різними способами життя і мислення. Цього не уникнути і не знищити, вчора було так, а сьогодні – так. Тому найвище розуміння, дане нам, – це споглядання ситуації в навколишньому світі та її усвідомлення в сенсі поняття «людяності» [11].

10. *Розуміння щастя.* Вищий ступінь гуманізму, за Цицероном, таїться у вищому розвитку наших вражаючих здібностей: культурних, моральних, у доведенні їх до естетично завершеної форми в поєднанні з м'якістю і людністю. Мабуть, усі наші життєві пошуки можна пояснити пошуком щастя. Що розуміється під щастям? У різних трактуваннях це поняття перебуває в дуже різних площинах.

Читаємо в довідкових джерелах: «Щастя (праслов'янське *\*sъčestbje* пояснюють із *\*sъ-* – “добрий” і *\*čestъ* – “частина”, тобто “добрий прожиток” [18]) – стан людини, що відповідає найбільшій внутрішній задоволеності умовами свого буття, повноті й осмисленості життя, здійсненню свого покликання, самореалізації» [18]. Отже, префікс «с-» у слові «щастя» означає щось позитивне, а «частина» – це частина чогось, перекладається як «доля», частина життя. Відповідно, у кожного своя доля, своя хороша частина в житті, і разом із ними має бути благодать. Адже Божественне начало, за деякими тлумаченнями, це Істина, Добро і Краса. Вища Істина – у науці, Добро – чеснота в житті, Краса – усе естетичне та прекрасне у світі та в нашому житті, варто лише повернутися до наших численних давньогрецьких Муз, які своєрідно втілюють кожне з понять краси, зокрема в мисленні.

Якщо пов'язувати поняття щастя та гуманізму, то варто звернутися знову до грецької міфології, яка налічує сотні божеств та їхніх сподвижників. Це на межі геніальності й неможливого! Уявити тільки: боги полювання, вітру, дня, пологів, погоди, вірності, долі, сну, шлюбу; а є і такі: бог помсти, мороку, війни, божевілля, смерті; а водночас: боги багатства, місяця, лісів, неба, квітів.

Усе, що греки споглядали, вони позначали вищими поняттями, тобто обожнювали. Чому вони так чинили? Тому що боги для них були наче мірила справедливості та вірності дій або навпаки. Якою б справою і ремеслом не займалася людина, вона зверталася за підтримкою і порадою не до людей, а до богів. Це набагато правильніше і чистіше, адже люди часто підводять, а боги – ні. Усі божественні ритуали були детально описані та викладені у зрозумілій для людей формі саме для досягнення омріяного щастя. З плином століть ці численні боги змінилися єдиним Господом. Споконвіку світобудови люди прагнули щастя. І стародавні філософи проводили безліч часу для того, щоб вивести довгоочікувану формулу щастя. І багато вагомих висловів на тему щастя ми зустрічаємо в діалогах Сократа. Одного разу Платон запитав у Сократа про те, що потрібно для досягнення щастя, для процвітання й отримання радості від життя. На що Сократ відповів, що зовсім не потрібно мати ні царський трон, ні ескадри кораблів, ні становище воєначальника – потрібна просто Любов. «І я завжди стверджував, що, як то кажуть, я повний неук в усьому, окрім хіба однієї зовсім невеличкої науки – науки кохання. У цій науці я заявляю себе більш вправним, ніж будь-хто з людей – як минулих часів, так і нинішніх» (13, с. 75).

З іншого діалогу Сократа ми отримуємо відповідь на запитання, що нам для щастя просити в Бога, у природи й у людей, як молитися? Сократ констатував, що лакедемоняни обрали для себе такий звичай, і в приватному житті, і в суспільному вони завжди підносять приблизно таку саму молитву – щоб боги дарували їм на додачу до хорошого ще й прекрасне, але ніхто не чув, щоб вони просили чогось більшого. І важливо, що при цьому не просити більше нічого, бо для антиків потрібна велика обережність, щоб не вимолити ненароком зла, вважаючи, що молиш про благо. Не забуваємо, що християнська філософія – то «неоплатонізм», тобто спирання на засади філософського мислення древніх греків, уявлення яких про Космос сформували концепцію Бога у християн.

Крім того, Сократ підкреслював, за переказами, що секрет щастя не в тому, щоб постійно хотіти більшого, а в тому, щоб привчити себе задовольнятися малим, а Платон додавав: дбаючи про щастя інших, ми знаходимо своє власне [15].

Незмінна істина полягає також у тому, як казав Сократ, що для осягнення світу потрібен учитель.

Коли Сократ передавав свої філософські вчення, той, хто сидів поруч із ним, ставав царем, той, хто сидів трохи далі, ставав великим полководцем, а той, хто ще трохи далі, ставав видатним філософом. Якщо в нашому житті є добрий учитель, то нас супроводжуватимуть успіх, щастя й удача. Учителем може бути хто завгодно, чи то боги, чи то мудреці, чи то книги, чи то родичі, чи то навколишній світ.

*11. Розуміння любові до всіх.* Торкнувшись теми щастя і любові, ми в жодному разі не обійдемо стороною Євангеліє, адже дві найголовніші заповіді свідчать: «Господь Бог наш є Господь єдиний, і полюби Господа Бога твого всім серцем твоїм, і всією душею твоєю, і всім розумінням твоїм, і всією силою твоєю» – ось перша заповідь! Друга подібна до неї: «Возлюби ближнього твого, як самого себе» [16].

Тільки погляньте, яке чільне місце посідає любов у всіх культурах. Не буде винятком і китайська культура, адже там є філософія Дао-Де цзин, що в перекладі означає «Книга шляху і гідності». Це джерело вчення живило найвидатніших основоположників китайської думки і справило неймовірний вплив на китайську та загальносвітову культуру! Дао – це шлях Неба і Землі, Небесний Шлях, яким ми всі йдемо. Людина, яка досягнула Дао, іменується досконало мудрою, адже її ідеологія передбачає, що добрим людям відповідати добром, і недобрим людям теж відповідати добром – саме і тільки так народжується справжня доброта. Тих, котрі вважають себе праведними, – вважати праведними, і тих, котрі не вважають себе праведними, теж вважати праведними, саме й тільки так народжується істинна праведність.

Що ж стосується заповідей і скарбів, то понад усе для Даосизму є любов: «Є в мене три скарби, я дбайливо їх зберігаю: перший – це любов, другий – ощадливість, третій – небажання бути першим у світі. Завдяки любові я можу бути відважним. Завдяки ощадливості я можу бути щедрим. Завдяки небажанню бути першим, я можу головувати у світі», «Коли небо бажає когось врятувати, Воно оточує його любов'ю, немов міцною стіною» [8].

«Не вбивай, але завжди будь уважним до живих істот». Не обійдемо стороною і дві інші найважливіші заповіді, адже вони безпосередньо торкнулися ідеології гуманізму: «Якщо бачиш, що хтось робить добро, допомагай йому з радістю і задоволенням», «Якщо бачиш, що комусь не щастить, допомагай йому з гідністю знайти удачу». На жаль, у сучасному світі ми щодня стикаємося з боротьбою, конкуренцією і суперництвом, тож ось, що говорить заключна заповідь Даосизму: «Поки всі не досягнуть Дао, не думай, що сам зможеш досягти». Схожа настанова є і в Євангеліє, у Молитві Єфрема Сирина. Єфрем волає до Гос-

пода: «Господи і Владико живота мого! Дух неробства, зневіри, любоначалія і марнослів'я не даждь ми (земний уклін). Дух же цнотливості, смиренномудрія, терпіння і любові даруй мені, рабу Твоєму (земний уклін). Ей, Господи Царю, даруй мені бачити мої гріхи і не засуджувати брата мого, яко благословенний еси на віки віків. Амінь (земний уклін). Боже, очисти мене, грішного / грішну (12 разів із поясними поклонами). І ще раз всю молитву повністю з одним земним поклоном наприкінці» [16].

Варто тільки вдуматися, наскільки ж важливо бути людинолюбним, цнотливим і смиренным; і тяжіння до цього можна простежити в таких різних культурах! Хотів би звернути нашу увагу на таку цікаву парадоксальну премудрість у Даосизмі: «Приберіть мудрість, усуньте розумність, і користі людям буде в стократ!» І як же це зрозуміти, питаєте ви? Насправді, нічого складного немає. Адже якщо одних людей ми вважаємо мудрими й розумними, то інших ми вважаємо дурними й нерозумними. Однак трапляється інколи, що той, кого ми вважали дурним і нерозумним, ставав у якійсь ситуації на місце мудрого й розумного. Знову-таки, це справа «ситуації світу і випадку».

Далі, чого нас вчить Даосизм: «На небесному шляху все стане в пригоді; приберіть справедливість, і люди повернуться до шанування і любові; усуньте спритність і не шукайте вигоди – у світі не стане злодіїв і розбійників» [8]. Виходить, що від світського, ренесансного і міфологічного, від усіх видів гуманізму ми можемо взяти найкраще, те, що потрібно для нинішньої ситуації у світі. Ті чи інші ідеологічні течії мають своє розуміння гуманізму, і, щоб усвідомити їхнє призначення і застосування, потрібно ясно оцінювати нинішню ситуацію у світі: стан природи, соціуму й загального мислення.

Насамкінець наведемо дивовижний вислів від Матвія з Євангелія, де йдеться про любов до всіх: «А я кажу вам: любіть ворогів ваших, благословляйте тих, що проклинають вас, благословіть тим, хто ненавидить вас, і моліться за тих, що кривдять вас, і за тих, що вас переслідують; нехай ви будете синами Отця вашого Небесного, бо Він наказує Своєму сонцю сходити над злими й добрими, і посилає дощ на праведних і на неправедних» [2]. До цієї заповіді загального гуманізму і любові додати нічого. Це – любов майже до всіх!

**Висновки.** У публікації зачіпається тема, яка ніколи не вичерпається в житті: гуманізм як людяність, позитивне ставлення до людини як достойної частки живогого. Безсумнівно, у центрі природи, суспільства і мислення стоїть людина, що хоче жити в мирі та дружбі з оточенням, бути щасливою і бажаною для оточуючих його життєвих складових, – і це буття як любов до всього суцього.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антигуманізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/антигуманізм> (дата звернення: 27.10.2025).
2. Біблія. Ukrainian Bible – Orienko. URL: [wordproject.org/bible.uk/index.htm](http://wordproject.org/bible.uk/index.htm).
3. Васильков А. Розпізнавання в філософії і математиці. Київ : Вид. Київ. держуніверситету, 1972. 194 с.
1. 4.Галицький І. В. Толерантність у правовому житті сучасного суспільства : автореферат дис. ... канд. юрид. наук: спец. 12.00.12 – філософія права. Одеса, 2011. 17 с.
4. Гришук О. В. Формування та розвиток ідеї гуманізму в праві. Хмельницький, 2013. 288 с.
5. Гуманізм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/гуманізм> (дата звернення:12.04.2025).
6. Гумор. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/гумор> (дата звернення: 12.04.2025).
7. Даосизм. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/даосизм> (дата звернення:12.04.2025).
8. Дзен. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/дзен> (дата звернення:12.04.2025) धर्म
9. Жестикуляція. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/жестикуляція> (дата звернення: 12.04.2025).
10. Єргієв І. Д. Артистизм музыканта-инструменталиста : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 284 с.
11. Лосєв О. Вступ. ст. і ред. // Музична естетика Античної Греції. Київ : Музична Україна, 1972. 322 с.
12. Платон. Діалоги / пер. з давн.-гр. Й. Кобів, У. Головач, Дз. Коваль, Т. Лучук, Ю. Мушак ; передм. В. Кондзьолки. 2-ге вид. Київ : Основи, 1999. 395 с. ISBN 966-500-007-14.
13. Сокол Олександр. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль. Одеса : Астропринт, 2013. 272 с.
14. Сократ. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Сократ> (дата звернення: 12.04.2025) Σωκράτης
15. Текст Молитви Єфрема Сирина. URL: [google.com/search?q=єфрем+сирин+молитва-8rlz=1C1qCEA](https://www.google.com/search?q=єфрем+сирин+молитва-8rlz=1C1qCEA) (дата звернення: 12.04.2025).
16. Хохма. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/хохма> (дата звернення: 12.04.2025).
17. Щастя. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/щастя> (дата звернення: 12.04.2025).

## REFERENCES

1. Antyhumanizm [Antihumanism]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Antyhumanizm> (date of access: 27.10.2025).
2. Bibliia. Ukrainian Bible – Ohienko (n.d.). Retrieved from: [wordproject.org/bible.uk/index.htm](http://wordproject.org/bible.uk/index.htm) [in Ukrainian].
3. Vasylykov, A. (1972). Rozpiznavannia v filosofii i matematytsi [Recognition in philosophy and mathematics]. Kyiv: Vyd. Kyiv. Derzhuniversitytetu, 194 p. [in Ukrainian].
4. Halytskyi, I.V. (2011). Tolerantnist u pravovomu zhytti suchasnoho suspilstva [Tolerance in the legal life of modern society]. *Abstract of the candidate of legal sciences thesis*, 12.00.12 – philosophy of law. Odessa, 17 p. [in Ukrainian].
5. Hryshchuk, O.V. (2013). Formuvannia ta rozvytok idei humanizmu v pravi [Formation and development of the idea of humanism in law]. Khmelnytskyi, 288 p. [in Ukrainian].
6. Humanizm [Humanism]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Humanizm> (date of access: 12.04.2025).
7. Humor [Humour]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Humor> (date of access: 12.04.2025).
8. Daosyzm [Taoism]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Daosyzm> (date of access: 12.04.2025).
9. Dzen [Zen]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Dzen> (date of access: 12.04.2025).
10. Zhestykuliatsiia [Gesture]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Zhestykuliatsiia> (date of access: 12.04.2025).
11. Yerhiiev, I.D. (2014). Artystyzm muzykanta-ynstrumentalysta: monohrafyia [Artistic skill of a musician-instrumentalist: monograph]. Odessa: Astroprint, 284 p.
12. Losiev, O. (1972). Vstup. st. i red. Muzichna estetyka Antychnoi Hretsii [Introductory article and editorship. Musical aesthetics of Ancient Greece]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 322 p. [in Ukrainian].
13. Platon (1999). Dialohy [Dialogues]. (Y. Kobiv, U. Holovach, Dz. Koval, T. Luchuk, Y. Mushak, Trans.). Kyiv: Osnovy, 395 p. [in Ukrainian].
14. Sokol, Oleksandr (2013). Vykonavski remarky: obraz svitu i muzychnyi styl [Performance remarks: image of the world and musical style]. Odessa: Astroprint. 272 p. [in Ukrainian].
15. Sokrat [Socrates]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sokrat> (date of access: 12.04.2025).
16. Tekst Molytvy Yefrema Syryna. Retrieved from: [google.com/search?q=єфрем+сирин+молитва-8rlz=1C1qCEA](https://www.google.com/search?q=єфрем+сирин+молитва-8rlz=1C1qCEA) (date of access: 12.04.2025).
17. Khokhma [Wisdom]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Khokhma> (date of access: 12.04.2025).
18. Shchastia [Happiness]. Retrieved from: <https://en.wikipedia.org/wiki/Shchastia> (date of access: 12.04.2025).

Дата надходження статті: 11.07.2025

Дата прийняття статті: 07.08.2025

Опубліковано: 02.09.2025

## НАЦІОНАЛЬНІ АТРИБУЦІЇ СИМВОЛІЗМУ В АВТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАННЯ СОНАТИ C-MOLL К. ШИМАНОВСЬКОГО)

**Рижова О. О.**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0001-7926-9671  
E-mail: olgakonsa1369@gmail.com

**Мета** цього дослідження – виявлення національно-стильових і мистецько-авторських позначок творчого здобутку на прикладі виконання Першої фортепіанної сонати К. Шимановського, у його принциповому європеїзмі розуміння символістських вимірів, що в конкретиці виконавських зусиль демонструють культурний ґрунт національного мислительного запасу. **Методологічний базис** роботи визначений герменевтичними й культурологічно-компаративними установленнями методу дослідження, закладеними культурологічно-мистецькими розробками Ж. Бодріяра, що мають принципову паралель до зусиль вітчизняних науковців рівня вищезазначених авторів, а також О. Рощенко, В. Шульгіної, О. Яковлева. **Наукова новизна** роботи закладена оригінальністю бачення національного феномена як спрямованого не тільки родинно-кровною приналежністю автора, а й авторитетним для творчої особистості культурним оточенням, особливо що стосується національної двоспрямованої – польської та української – вираженості спадку К. Шимановського. **Висновки.** Національні особливості подання символізму опосередковані релігійно-духовними стимулами світоглядних виборів суб'єктів творчості, закладених реаліями оточення творця, культурного вибору мистецького середовища, що активізує перетини різнонаціональних витоків у розумінні символістських установлень на феномен «марення», що принципово відрізняється від романтичної «мрії». І саме виконавські узагальнення розставляють вирішальні позначки національної зверненості символістської «цивілізаційної містичності» світобачення, як це спостерігається в поданні Першої сонати К. Шимановського, розрахованої на пронимецьки організований піанізм А. Рубінштейна, що, безсумнівно, зазначало культурний поворот у слов'янському національному світі, хоча суттєвим залишається і франко-слов'янський шопеніанства, що заклад правідну виконавську атрибуцію «передчуття скрябінізму» у грі.

**Ключові слова:** символізм, національні атрибуції мистецького напрямку, музичний жанр, стиль у музиці, фортепіанна соната, авторський композиторський і виконавський стилі.

### National attributions of symbolism in author's creativity (on the example of the performance of K. Szymanowski's c-moll Sonata)

**Ryzhova O.O.**

Candidate of Art History, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of this study is to identify national-stylistic and artistic-author's marks of creative achievement, on the example of the performance of the First Piano Sonata by K. Szymanowski, in his principled Europeanism, the understanding of symbolist dimensions, which in the specifics of the performance efforts demonstrate the cultural ground of the national intellectual reserve. **The methodological basis** of the work is determined by hermeneutic and cultural-comparative principles of the research method, laid down by the cultural-artistic developments of J. Baudrillard, which have a fundamental parallel to the efforts of domestic scientists of the level of the above-mentioned authors, as well as O. Roschenko, V. Shulgina, O. Yakovlev. **The scientific novelty** of the work is laid down by its originality of the vision of the national phenomenon as directed not only by the author's family and blood affiliation, but also by the cultural environment, authoritative for the creative personality, especially as regards the national bidirectional, Polish and Ukrainian, expressiveness of K. Szymanowski's heritage. **Conclusions.** National features of the representation of symbolism mediated by religious and spiritual stimuli of the worldview choices of the subjects of creativity, laid down by the realities of the creator's environment, the cultural choice of the artistic environment, which activates the intersections of multi-national origins in the understanding of symbolist settings on the phenomenon of "delusion", which is fundamentally different from the romantic "dream". And it is the performance generalizations that place decisive signs of the national orientation of the symbolist "civilizational mysticism" of the worldview, as observed in the presentation of the First Sonata by K. Szymanowski, designed for the pro-German organized pianism of A. Rubinstein, which in itself marked a cultural turn in the Slavic national world, although the Franco-Slavic Chopinianism remains significant, which laid the leading performing attribution of the "premonition of Scriabinism" in the game.

**Key words:** symbolism, national attributions of the artistic direction, musical genre, style in music, piano sonata, author's compositional and performing styles.

**Актуальність** теми дослідження визначена розгорнутістю проблеми символістської спадщини в постмодерному культурному просторі, у якому від його початку в 1970-ті виділилися неосимволістські ознаки [6, с. 99–134], акцентуючи відродження цінностей символістського мистецтва і, ширше, символістського світобачення. Символістські мислительно-стильові позиції становили відмінні ознаки української культури і мистецтва – про це в роботах Д. Андросової, О. Маркової, автора цього нарису О. Рижової [1; 5; 8] та ін. Національні відмінності в атрибуції символізму зумовили пошуки і в різних видах мистецтва, і в теоретичних методологічних застосах наукового пошуку, і в різноманітні творчих сфер у межах окремих мистецьких надбань, у тому числі в музичних спеціалізаціях – композиторства й виконавства. Напрацювання в регіональних розділеннях реакцій на символістські надбання фортепіанних вмінь України висвітлені у книзі Л. Шевченко [9], у ряді досліджень вихованців вищеназваних науковців та інших діячів [3; 4; 7].

Однак проблема національної ідентифікації символістських надбань у національних формах їх подання, у яких загально-культурний і спеціально-мистецький ракурси утворюють кожного разу оригінальні-неповторні поєднання й узагальнення, не може бути закритою. І це стосується символістських торкань творчості К. Шимановського, який, за певними ознаками, може витлумачуватися і як польський, і як український майстер. Що ж до виконавського подання, то ця виразна метафора може ускладнюватися й національними і стильово-смаковими покличами виконавців, здатних принести на вівар виконавського культуракту неоднозначно вирішувану ідею стильової, національної і творчо-ідейно спрямованої належності.

**Мета** цього дослідження – виявлення національно-стильових і мистецько-авторських позначок творчого здобутку на прикладі виконання Першої фортепіанної сонати К. Шимановського, у його принциповому європеїзмі розуміння символістських вимірів, що в конкретиці виконавських зусиль демонструють культурний ґрунт національного мислительного запасу.

**Методологічний базис** роботи визначений герменевтичними й культурологічно-компаративними установленнями методу дослідження, закладеними культурологічно-мистецькими розробками Ж. Бодріяра, що мають принципову паралель до зусиль вітчизняних науковців рівня вищеназваних авторів, а також О. Рощенко, В. Шульгіної, О. Яковлева. **Наукова новизна** роботи закладена оригінальністю бачення національного феномена як спрямованого не тільки родинно-кровною приналежністю автора, а й авторитетним для творчої особистості культурним оточенням, особливо що стосується національної двоспрямованої – польської та української – вираженості спадку К. Шимановського.

Як відомо, символізм у музичному вираженні намічений був Р. Вагнером на переламних точках його реформаційного періоду 1840–1850-х років («Лоенгрін», «Трістан») і початку 1880-х («Парсифаль»), тоді як класика того напрямку представлена творчістю К. Дебюссі. Так зазначилися два національні осередки символістського мислення – німецький і французький, які тією чи іншою мірою запліднювали світорозуміння символізму в музично-творчому просторі Європи та світу. Для першого з тих осередків – німецького – отримали досить нерозривне переплетіння романтичного й символістського факторів, тоді як класика символістського світоглядного підходу виробилася у Франції, у сукупності літературного, зображально-творчого та музичного явлень, з яких останній уособлював К. Дебюссі. Обидві стильові шляхи – німецький і французький – були знайомі та творчо й глибоко апробовані в Україні та слов'янському загалі. Як уже опрацьовано в роботі автора цього дослідження [8], український символізм, започаткований поетикою Т. Шевченка, у музичному розумінні мав виражені тяжіння до німецького варіанта, хоча скрябіністські впливи на В. Косенка, Л. Ревуцького, В. Ребікова засвідчували радше франко-бельгійські джерела.

Польська школа, з якою солідаризувався на початку своєї творчої біографії К. Шимановський, ставши найактивнішою фігурою у спільноті Нової Польщі навколо З. Носковського, певною мірою також «роздвоювалася» в національних перевагах солідаризації з німецькою або французькою школами. І остання явно привалювала в наближенні до 1910-го, до 500-річчя Грюнвальдської битви, яка для польської слави та слов'янського світу загалом багато що значила в канун протистояння німецькому воєнно-політичному блоку напередодні Першої світової війни. Німецький нахил польського символізму втілював С. Пшибішевський, тоді як О. Бознанська концентрувала франко-американські тяжіння в тому культурному плінні. Можливо, найбільш послідовно специфіка польського символізму виявилася у творчості І. Падеревського — геніального піаніста та композитора. Його єдина опера «Манру», що заново відкривається в останні десятиріччя, у соціокультурному значенні становить таке ж символістське виявлення, як і архітектурний символізм іспанця-каталонця А. Гауді.

Глибокі перетини польського й українського символізму представлені в біографії та творчості Я. Івашкевича, двоюрідного брата К. Шимановського, лібретиста опери останнього «Король Рогер», яка написана в 1918 році в Одесі на дачі Давидова «під шум Чорного моря» [10, с. 91] і в якій ідея вірності героя Православ'ю здається досить несподівано на тлі прокатолицьких пристрастей сарматизму кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Символістські пошуки К. Шимановського, усвідомлено висунуті ним як знак модерну в протилежність романтичному шопенізму попередників, від начал коригувалися двоїстістю пошуків – у фортепіанній сфері опорою на жанрові заповіді Ф. Шопена, насамперед у вигляді творення сонат, а також входженням в оперну й оркестрально-симфонічну, інструментально-концертну продукцію, яка начисто відсутня була у Шопена. Такий шлях пошуків символізму виводив на паралелі до О. Скребіна, що почав з фортепіанних шопенізмів, вийшовши на симфонічно-хорові масиви, що згодом цілком спрямовує зусилля центрального періоду 1910-х років К. Шимановського з фокусуванням на Третій вокальній симфонії і операх «Хагіт» (1913) і «Король Рогер» (1918).

Нагадуємо, що жанр фортепіанної сонати опинився в епіцентрі зусиль Віденської школи, від начал маючи розгалуження на моцартіанську лінію клавесинно-фортепіанного озвучування і сонату Й. Гайдна – Л. Бетховена, у яких клавесинні галлісизми нерідко відсторонювалися на користь прооркестральних звучань. Моцартіанство у фортепіаністиці підкреслено продовжував Ф. Шопен, хоча звернення у всіх трьох сонатах польського майстра ніби налаштовувало на симфонічну масштабність «симфоній для фортепіано» Л. Бетховена. Але підкреслена (від Першої до Третьої сонати) чотиричастинність у Шопена відверто моделює *сюїтні* конструкції, оскільки обидві середні частини циклу представлені жанровими номерами, жанровість насичує і теми крайніх – швидких – частин циклу. Враховуючи «надшвидкий» (за сьогоднішніми вимірами) темп подання тих сонат автором (салонна гра передбачала високу швидкість «показу» музики, яка образи давала «натяком», минаючи театральне в них «вживання»). Звідси *моторність* звучання демонструвала переважаючий його тонус, надаючи прелюдійно-етюдної плинності представленим ідеям-образам.

Спадкоємець Шопена за загальними вимірами жанрово-типологічних переваг і реалізатор протосимволістських позицій (див. про це в роботі З. Лісси [11, с. 342–348]) в символізм як такий К. Дебюссі сонат взагалі не писав. Але їх із захватом писав шанувальник обох вищеназваних авторів і одностудець у стилістичній налаштованості до символізму О. Скребін. Щодо трактування циклу, то в цього автора різко розходиться підхід – до Четвертої сонати і після неї. Сонати Скребіна – з П'ятої до Десятої – у повноті представлення авторського стилю показані в поемній одночастинності зі «стертими» межами тем-образів і розділів. Але наслідуваність Шопена проявлялася в чіткій «пасажності» викладу тематичного й розвивального матеріалу, що виявляло моцартіансько-клавірну установку піаністичного мислення, у якому не було місця театральним

фактурно-динамічним протиставленням у душі «рояльної» оркестральності та граничних динамічно-регістрових перекидань.

У музиці Сонати c-moll вражає фактурна рівність виведення тем від вихідної, що надає показової для Шимановської варіативності викладу, видаючи генезу ранньосонатної клавірності. Щодо музики Ф. Шопена і О. Скребіна, відображеної у фактурних рішеннях Шимановського, то відмічалось, то останнє виявляється у звертанні до термінів «екстаз», «екстатичність» задля характеристики виразності його творів, і це постійні епітети-ремарки в нотних записках творів автора «Поєми екстазу». І за цими ремарками стоїть глибокий філософсько-релігійний смисл – осягання Істини-Бога ісихастами, представниками містичного Православ'я XIII–XV століть. Ця сторона налаштованості О. Скребіна достатньо детально описана у книзі Д. Андросової стосовно тлумачення епіграфів до П'ятої сонати О. Скребіна [1, с. 72–75].

У різних авторів доречно підкреслюється етап захоплення вагнеріанством-брамсіанством М. Рegera, а згодом – відхід від цього на користь романсько-слов'янського символізму, що немалою мірою вирішили контакти К. Шимановського з І. Стравінським. І подальший розвиток його музики черпав сили з творчості французьких імпресіоністів: Дебюссі та Равеля. Також у коло інтересів Шимановського увійшла еллінська культура, а за тим – культура раннього християнства. Таким чином, було охоплено широке коло історичних і філософських проблем. Свідченням цього є написання ним філософського роману «Еффеб» у паралель до створення «Короля Рогера».

У Шимановського, як і у Шопена, три фортепіанні сонати, і, як і у Шопена, Перша – серед ранніх творів, дві наступні представляють центральний період, але то все композиції, створені в 1910-ті роки, у період написання Третьої симфонії, «Масок», Першого скрипкового концерту, що засвідчене номерами опусу. Третя симфонія – ор. 19, 27, «Міфи» – ор. 30, Скрипковий концерт – ор. 35. А Соната № 2, то ор. 21, Соната № 3 – ор. 36. Як і у Шопена, Друга і Третя сонати у Шимановського змістовно-структурно досить зв'язані, тоді як Перша соната в обох майстрів стоїть осібно.

Як відмічалось вище, український символізм увібрав впливи різних національних шкіл, що у випадку К. Шимановського протиставило ранній, прогерманський стильовий нахил романсько-скребінівському центральному періоду творчості. Отже, у різних стильових спрямуваннях створені Перша і Друга, а також Третя сонати композитора, написані відповідно в 1900-ті і 1910-ті роки.

Перша соната К. Шимановського написана в тональності c-moll, як і Перша соната Ф. Шопена. І якщо остання створена на безпосередньо запозичену тему з триголосної секвенції Й. С. Баха, то

Перша соната Шимановського виявляє фактурні запозичення з М. Регера, які щедро насичують поліфонічними імітаційними структурами і хроматичними ходами в дусі мелодики Р. Вагнера сукупний виклад тематизму. У ритмічному поданні впізнавані мазуркові звороти, які надають музиці елегантну пластику танцювальних зворотів, асоційованих із гордою гімнічною концертністю Концерту e-moll Ф. Шопена. Тема 1 Сонати викладена лаконічно в чотирьох тактах, охоплює речення, починається на звуках h-c і закінчується на висотностях c-h, тобто вичерчує мелодичну фігуру Кільця, що є символом Бога. Множинні хроматичні нисхідні поступеневі послідовності подальшого викладу видають жорсткий варіант catabasis, тобто ідеї жертвовності та спокути.

Вихідний мотив теми I частини Сонати виділяє опірну квінту із секстою, що її оспівує, тобто інтервальні символи Краси та Досконалості. Церковні аналогії вираження підкреслені проведенням теми спочатку від першого ступеня, а далі – від п'ятого, вносячи в експозицію теми *аналогії з експозицією теми фуги*. Нагадуємо, що ознаки поліфонічного викладу засвідчують належність до церковної символіки. Передчуття ознак фуги під час експонування вихідної теми явно закладає підґрунтя для «укрупнення» цього жанрового показника у IV частині сонатного циклу.

Підкресленим виявляється переважання експозиційного викладу в Allegro moderato I частини Сонати. Це проявляється у фактично однойменному поданні тем у різних розділах сонатної трифазовості: c-moll домінує в експозиції, однойменно-однотерцієвий Des-dur – cis-moll – у розробці, c-moll / C-dur – у репризі. Також виділена медіантова тональність As-dur у репризі, а також підсумовуюча псалмодія на тризвуку As-dur у тактах 240–243, що становить пряму паралель до тонального плану Першої сонати Ф. Шопена.

Звертає на себе увагу й особливість будови сонатного Allegro, що надає строфічній наспівності виразності тем, які хоч і контрастують (патетика головної партії – наспівна лагідність побічної), та все ж підлягають єдиній жанрово-танцювальній, ритмічно-фактурній пластичності (мазурочність у головній партії, вальсовість – у побічній). А це в сукупності вводить у постромантичний протонеобароковий тип викладу зі *складно-монологічним* наповненням, зверненістю до сюїтної моторики в поданні сонатного матеріалу. Останнє підкріплене способом викладу – у вигляді відсутності розробки, темантитез, тональної рухливості, в Allegro явно переважає експозиційний принцип представлення тем-образів. А це вже наводить на думку про «*антивіденську*» *ілюзорність сонатного принципу в будові Allegro*, бо фактично маємо три фази строфічних викладів, що відзначені тричастинною репризною будовою цілого. В останньому середній розділ (формально – розробка сонатної

структури, асоційованої відповідним нотним записом) певною варіантністю відрізняється від експозиційності крайніх розділів.

Таке «обминання сонатності» ніби продовжується написанням в As-dur II частини Сонати Adagio. Цей тональний вибір наслідує Першу сонату Ф. Шопена, у якій виділення тої медіантової тональності в I частині підноситься на новий рівень виразності у III частині в As-dur, у тональності, з якої починалася розробка I частини у названій Сонаті Шопена. Вогнутий контур мелодії Adagio Сонати Шимановського нагадує тему зв'язувальної партії першого Allegro того твору, тоді як характер вельми повільного вальсу співвідноситься з типом виразності побічної I частини композиції Шимановського. Вихідний мотив теми 1 Adagio становить оспівування секстою нисхідного квінтового звороту («обернення» вихідного мотиву теми 1 I частини Сонати). Співвідношення цього широкого інтервального ходу й подальшої «заповнювальної» поступовості також надає аналогії до теми та першого Allegro.

Форма Adagio – тричастинна, у характері «романсу без слів», що показує, як і в I частині, співвідношення однойменних тональностей As-dur – gis-moll – As-dur. Тема середнього розділу Adagio – Più mosso, Agitato – відтворює мелодичні контури головної та зв'язувальної партій першого Allegro. Вражає квінтовий стрижень мелодії, що відзначає відповідні інтервальні примітки попередніх тем I та II частин Сонати. Реприза, третій розділ Adagio – Quasi Tempo I, та росо meno tranquillo – є варійованим поданням музики розділу I з підкресленим моделюванням «співу з акомпанементом», у басовому голосі показана лінія catabasis, цей же образ домінує в коді Meno mosso. Sostenuto.

Як і в Першій сонаті Ф. Шопена, у Шимановського в циклі присутній Менует, тільки останній займає у Шопена II частину, тоді як у Шимановського він постає вигляді III частини, але, як і у величного попередника, теж у тональності Es-dur. «Освіжним» штрихом виступає проведення Тріо Менуету в тональності H-dur, тобто однотерцієвої тональності до основного c-moll, явно розвиваючи однойменно-однотерцієві відносини, показані в центральному розділі I частини Сонати Шимановського. До речі, вказані тональні відносини однойменності-однотерцієвості надзвичайно широко представлені не в Першій, а в Третій сонаті, в інших творах Шопена, а також сприйняті були й імпресіоністично-символістською палітрою К. Дебюссі.

Загалом тема Менуету Сонати № 1 Шимановського складається, як і теми попередніх частин цього сонатного циклу, з ходу на широкий інтервал. А тема Тріо демонструє спочатку поступневу висхідну хроматизовану послідовність (обернення другого мотиву головної партії I частини), а за тим – оспівуваний секстою квінтовий хід, що

відтворює контур мотивного ядра теми I частини Сонати.

Так стає очевидним, що всі теми I–III частин Сонати становлять варіантні утворення щодо теми головної партії I частини, спираються на експозиційний виклад тем, а принципова варіативність темантичного навантаження I–III частин тримається також на *монотональному* викладі. Усе це наближає мислення Шимановського в обсягу його Першої фортепіанної сонати до барокових критеріїв циклічної побудови, що найбільш демонстративним чином виливається в концепції фіналу, написаному у формі-жанрі фуґи.

Тема Фуґи IV частини циклу здійснена поєднанням двох квінтових ходів, ніби гіперболізуючи квінтовий стрижень головної партії I частини Сонати. Розробка Фуґи відкривається проведенням основної теми в B-dur, у тональності, яка не фігурувала у висотних виборах частин циклу, хоча підтримувана аналогія до Першої сонати Ф. Шопена, у якій реприза I частини принципово-нетрадиційно починається в b-moll, віддзеркалюючи на рівні протосерійних побудов секундове співвідношення мелодії вихідної теми (про це [3, с. 15–16, 18]).

Обширна інтермедія приводить до показу теми в Es, а реприза Фуґи містить епізод у Fis-dur, у якому проходить змінена тема. У цьому варіанті теми замість початкового квінтового ходу йде терцієвий, з ритмічною основою 4/12. Фактично то друга тема Фуґи з огляду на самостійність інтервальної символіки цієї теми стосовно першої. І ця тема – у репризі, в тональності C-dur. А на закінчення розробки й циклу загалом явлена вихідна тема (формально головної партії) I частини – у темповому поданні Adagio sostenuto, c-moll, тим самим підводиться підсумок варіаційним перетворенням теми.

Фактура Фуґи перевантажена октавними дублями в поданні тем – у цьому плані Шимановський «перекриває» і Регера максимальним «обваженням» викладу. Наявність подання теми 2 Фуґи в Fis (однойменно-однотерцієва стосовно субдомінантового f-moll/F-dur/fis-moll – субдомінантова сфера традиційно посідає місце поряд із тонічною в репризах бахівських фуґ), з одного боку, а з іншого – поява цієї теми в репризі Фуґи в C-dur надає асоціацій із сонатними відносинами: поєднання тих сонатних і полфонічних принципів формотворення споріднює I та IV частини циклу. У підсумку маємо поемну цілісність представлення чотиричастин-

ного циклу, що співвідносне із скрябінівськими сонатними конструкціями. Останні не виражені чітко, їм відведене почесне місце у Другій і Третій сонатах Шимановського.

Виконання Сонати № 1 К. Шимановського покликане спиратися на німецькі контактності українського символізму, відповідно, сягати основ *німецької праворучної гри із суттєвим запасом оркестральності у вираженні*. Цей «силовий» тип піанізму особливо стосується фіналу сонати, «важка», із численими мелодичними дублями фактура якої потребує неабиякої фізичної витривалості, яку композитор знаходив у лістіанстві А. Рубінштейна. Останній саме в ранній період композиторської діяльності Шимановського став постійним виконавцем тільки-но створених здобутків.

Однак фортепіанне оточення К. Шимановського мало й інше джерело: школа Густава Нейгауза, творчість Генріха Нейгауза, які були носіями *віденського* піанізму, уособлюваного Й. Гуммелем, який орієнтувався на «легку» гру, що живила безроздільно спосіб вираження Шопеніаніста (див. у І. Подобас [7]). Усі «силові» фактурні утворення в сонатах К. Шимановського мають особливу виразну підоснову, що формується в контексті відвертого «шопеніанства» композитора та передчуття скрябінівської «політності» за безумовного врахування досвіду М. Регера. Цю специфіку прекрасно вловлюють талановиті піаністи, зокрема цікава польська виконавиця І. Доманська.

**Висновки.** Національні особливості подання символізму опосередковані релігійно-духовними стимулами світоглядних виборів суб'єктів творчості, закладених реаліями оточення творця, культурного вибору мистецького середовища, що активізує перетини різнонаціональних витоків у розумінні символістських установлень на феномен «марення», що принципово відрізняється від романтичної «мрії». І саме виконавські узагальнення розставляють вирішальні позначки національної зверненості символістської «цивілізаційної містичності» світобачення, як це спостерігається в поданні Першої сонати К. Шимановського, розрахованої на пронімецьки організований піанізм А. Рубінштейна, що, безсумнівно, зазначало культурний поворот у слов'янському національному світі, хоча суттєвим залишається і франко-слов'янський шопеніанства, що заклав провідну виконавську атрибуцію «передчуття скрябінізму» у грі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України. Київ, 2016. 32 с.
2. Бодріяр Жан. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр\\_Жан](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр_Жан) (дата звернення: 12.06.2025).
3. Димитріу Д. Символізм фортепіанних творів К. Шимановського (на прикладі Сонати № 1) : магістерська робота, ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 41 с.

4. Іванова Л. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX – XX століть : дис. ... д-ра філ., 025. Одеська національна муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 183 с.
5. Маркова Е. Проблеми музичної культурології. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
6. Маркова О. Естетичний аспект аналізу музичних творів : методична розробка по курсу аналізу для груп музикознавців. Одеса, 1980. 24 с.
7. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавського бідермайера : канд. дис., 17.00.03. Одеса, 2013. 173 с.
8. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. канд. дис. Одеса, 2006. 18 с.
9. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
10. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków : PWM, 1967. 228 p.

## REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2016). Vid modernoho do postmodernoho dyskursu fortepiannoho mystetstva XX – pochatku XXI st.: vykonavska spetsyfika [From modern to postmodern discourse of piano art of the XX – beginning of the XXI centuries: performance specificity]. *Abstract of the doctor of art history thesis*, 17.00.03. Institute of Art History, Folkloristics and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 32 p. [in Ukrainian].
2. Bodriiar Zhan (2025). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Bodriiar\\_Zhan](https://uk.wikipedia.org/wiki/Bodriiar_Zhan) (date of access: 12.06.2025).
3. Dymytriu, D. (2023). Symvolizm fortepiannykh tvoriv K. Shymanovskoho (na prykladi Sonaty № 1) [Symbolism of K. Szymanowski's piano works (on the example of Sonata No. 1)]. *Master's thesis*, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 41 p. [in Ukrainian].
4. Ivanova, L. (2021). Tradytsionalistskyi stylovyi napriam u tvorchosti kompozytoriv Ukrainy XIX – XX stolit [Traditionalist style direction in the works of Ukrainian composers of the XIX – XX centuries]. *Doctor of philosophy thesis*, 025. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 183 p. [in Ukrainian].
5. Markova, E. (2012). Problemy muzychnoi kulturolohii [Problems of musical culturology]. Odesa: Astroprint, 164 p. [in Ukrainian].
6. Markova, O. (1980). Estetychnyi aspekt analiza muzychnykh tvoriv: metodychna rozrobka po kursu analizu dlia hrup muzykoznavtsiv [Aesthetic aspect of music analysis: methodological development for the course of analysis for groups of musicologists]. Odesa, 24 p. [in Ukrainian].
7. Podobas, I. (2013). Mazurki F. Shopena v kontekste varshavskoho bydermeiera [Mazurkas of F. Chopin in the context of Warsaw Biedermeier]. *Candidate of art history thesis*, 17.00.03. Odesa, 173 p.
8. Ryzhova, O.O. (2006). Ukrainskyi symvolizm ta fortepianna spadshchyna B. Liatoshynskoho [Ukrainian symbolism and piano heritage of B. Lyatoshynsky]. *Abstract of the candidate of art history thesis*. Odesa, 18 p. [in Ukrainian].
9. Shevchenko, L.M. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia: monohrafiia [Style characteristics of Ukrainian piano culture of the XX century: monograph]. Odesa: Astroprint, 336 p. [in Ukrainian].
10. Bronowicz-Chylińska, T. (Ed.). (1967). Karol Szymanowski. Kraków: PWM, 228 p. [in Polish].

**Дата надходження статті: 03.07.2025**

**Дата прийняття статті: 01.08.2025**

**Опубліковано: 02.09.2025**

## ТРИАДА ПОНЯТЬ «СИМВОЛ – ТРАДИЦІЯ – ЗВИЧАЙ» У ВИЗНАЧЕННІ АТРИБУЦІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНОГО ЗНАННЯ І СПІВВІДНЕСЕНОСТІ З ПОНЯТІЙНОЮ ТРИАДИЧНІСТЮ СЕМІОТИКИ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

**Волкова Г. В.**

доктор філософії, спеціальність культурологія,  
старший викладач

Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

ORCID ID: 0000-0002-5163-0120

E-mail: 450000lena@gmail.com

**Мета** дослідження – усвідомлення дотичності до богословського наукового обсягу термінологічного вжитку гуманітарних дисциплін «культурологія – семіотика – мистецтвознавство» в опозицію до двоїчності понять класичної філософії. **Методологія** дослідження спирається на постструктуралістські філософсько-культурологічні установалення в науці, ніби заповідані вченням про ноосферу В. Вернадського й оригінально представлені розробками Р. Барта, Ю. Кристевої, у яких виділений інтердисциплінарний ракурс розуміння наукових розробок, цим відверто скерованих на пізнання культурних надбань і артефактів у них. Указаний філософсько-культурологічний підхід надихає герменевтичний ракурс мистецтвознавства і спеціально особливо музикознавчі дослідження в Україні в працях автора нарису, а також у роботах О. Рощенко, Д. Андросової, А. Соколової та ін. **Наукова новизна** роботи задана авторською самостійністю інтердисциплінарного розгляду культурології – музичної культурології у змістовності понятійно-структурної подоби в тлумаченні названої галузі знань із вищеназваними гуманітарними сферами і в альтернативі до традиційно-філософського підходу. Також самостійним є висновок про принциповий поворот названого інтердисциплінарного методу в науці до середньовічного-ренесансного, наслідуваного від Древності прилучення через засвоєння «семістичного» набору «семи свободних наук і мистецтв» тривіуму і квадривіуму. **Висновки.** Аналіз понятійних співвідношень у різних видах наукового знання, що тяжіє у сучасності до «стирання меж» між науковою, традиційно раціонально-логічно вибудованою і гуманітарними психологізованими у викладенні сферами типу мистецтвознавчого знання, показав, що послідовно-раціональний підхід виводить на альтернативи протилежних якостей усередині предметів і у співвідношеннях предметів, тоді як органічна для Богослов'я тріадність як уявлення щодо сутності речей виявляється в понятійній тріадичності сфер культурології, семіотики й мистецтвознавства. Тріадність уводиться від альтернативності двоїчних розмежувань на користь усвідомлення ієрархічної єдності понять-уявлень, понять-дискурсів, що складають ту тріадну структуру.

**Ключові слова:** триада понять, діада понять, символ – традиція – звичай, культурологія, стиль у музиці, семіотика, мистецтвознавство, ікон-індекс, символ, жанр-стиль форма.

### The triad of concepts symbol-tradition-custom in determining the attribution of cultural knowledge and correlation with the conceptual triadicity of semiotics and art history

**Volkova G.V.**

Doctor of Philosophy, majoring in cultural studies,

Senior Lecturer

A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of the research is to understand the relevance of the terminological usage of humanitarian disciplines cultural studies-semiotics-art studies to the theological scientific scope in opposition to the binary concepts of classical philosophy. The research **methodology is based** on the post-structuralist philosophical and cultural principles in science, as if bequeathed by the doctrine of the noosphere of V. Vernadskyi and originally presented by R. Barthes, Ju. Kristeva, in which an interdisciplinary angle of understanding of scientific developments is highlighted, thereby openly directed to the knowledge of cultural heritage and art objects in them. The specified philosophical and cultural approach inspires the hermeneutic perspective of art history and especially musicological studies in Ukraine in the works of the author of the essay, as well as in the works of O. Roschenko, D. Androsova, A. Sokolova, others. The **scientific novelty** of the work is determined by the author's independence of the interdisciplinary consideration of cultural studies – musical cultural studies in the content of the conceptual and structural similarity in the interpretation of the named field of knowledge with the above-mentioned humanitarian spheres and in an alternative to the traditional philosophical approach of attainment. Also independent is the conclusion about the principled turn of the named interdisciplinary method in science to the medieval-Renaissance, inherited from Antiquity approach through the assimilation of the “semiotic” set of “seven liberal sciences and arts” trivium and quadrivium. **Conclusions.** Analysis of conceptual relationships in various types of scientific knowledge, which in modern

times tends to "blur the boundaries" between scientific, traditionally rational-logically constructed and humanitarian, psychologized in the teaching spheres of the type of art-historical knowledge, showed that a consistent-rational approach leads to alternatives of opposite qualities within objects and in the relations of objects, while the Trinity is organic to theology how the idea of the essence of things is revealed in the conceptual triadicity of the spheres of cultural studies, semiotics and art history. Trinity leads away from the alternativeness of binary demarcations in favor of awareness of the hierarchical unity of the ternary structure of concepts-images, concepts-discourses.

**Key words:** triad of concepts, dyad of concepts, symbol-tradition-custom, culturology, style in music, semiotics, art history, icon-index, symbol, genre-style, form.

**Актуальність** теми дослідження визначена динамікою сучасного розвитку наукового знання, у якій від початку новітньої історії виявилася тенденція *психологізації* наукового плину, у тому числі в «цитаделі науки» Нової історії – у фізиці, яка з фізики маси і руху перетворилася на фізику «полів та енергій», у якій останній термін («енергія») був запозичений із Богослов'я [див. про «енергійність» як зазначення Божественного початку, с. 70] для зазначення явищ мікросвіту, для безпосереднього почуттєвого спостереження недоступного. У другій половині ХХ століття все більше усвідомлюється у філософії принцип індивідуальності, тобто принципового нерозрізнення суб'єктивного й об'єктивного факторів мислення. У 1970-ті роки в науковому знанні, у центрі якого в Новий час були математика і фізика, виявився психологічний комплекс *розпізнавання*, поза якого став неможливим орієнтир у дослідженнях у межах «точних» наук (про це у високоталановитій роботі професора А. Василькова [5], який завчасно пішов із життя, будучи категорично неприйнятним традиційно налаштованими колегами в музичному виші).

Найбільш вражаючим фактором наукового підходу ХХ сторіччя став допуск у наукову сферу позицій, співвідносних із Богослов'ям, що категорично усувалося від обговорення від часів І. Канта середини ХVIII століття. Концепція В. Вернадського щодо «ноосфери» як сфери ідеального, що покликана «поглинати» матеріальну речовість [6], положення найкрупніших представників релігійної філософії рівня Ж. Марітена з його інтегральним гуманізмом, відзначеним *троїстністю* положень: ствердження особистісних цінностей, співіснування у прагненні до загального добра; християнсько-теїстична спрямованість гуманізму до екуменічного зближення вірників [9]. При цьому стосовно Марітена ствердилося уявлення про нього як творця культурологічних ідей у системі поглядів теолога і філософа. Культурологічна спрямованість, заснована на інтердисциплінарності, відрізняла і концепції Р. Барта, а також Ю. Крістевої, яка узгодила їх з естетикою-мистецтвознавством М. Бахтіна.

Із сказаного випливає, що установлення на інтердисциплінарність, що становить відмітну рису культурологічного строю мислення, надає нахилів філософської сфери до зближення з мистецтвознавчими установленнями, з мистецькими надбаннями як такими, головне – *необминання*

релігійно-деїстичних складових наукових розвідок. Звідси зазначена в назві нарису тема дослідження, породженням якої виступає мета останнього.

А **мета** дослідження – усвідомлення дотичності до богословського наукового обсягу термінологічного вжитку гуманітарних дисциплін «культурологія – семіотика – мистецтвознавство» в опозицію до двоїчності понять класичної філософії. **Методологія** дослідження спирається на постструктуралістські філософсько-культурологічні установлення в науці, ніби заповідані вченням про ноосферу В. Вернадського й оригінально представлені розробками Р. Барта, Ю. Крістевої [3; 7], у яких виділений інтердисциплінарний ракурс розуміння наукових розробок, цим відверто скерованих на пізнання культурних надбань і артефактів у них. Указаний філософсько-культурологічний підхід надихає герменевтичний ракурс мистецтвознавства і спеціально музикознавчі дослідження в Україні в працях автора нарису [10], а також у роботах О. Рощенко, Д. Андросової [1], А. Соколової та ін. **Наукова новизна** роботи задана авторською самостійністю інтердисциплінарного розгляду культурології – музичної культурології у змістовності понятійно-структурної подоби в тлумаченні названої галузі знань із вищеназваними гуманітарними сферами і в альтернативі до традиційно-філософського підходу. Також самостійним є висновок про принциповий поворот названого інтердисциплінарного методу в науці до середньовічного-ренесансного, наслідуваного від Древності прилучення через засвоєння «семістичного» набору «семи свобідних наук і мистецтв» тривіуму і квадривіуму.

«Інтердисциплінарність» у філософію увела так звана романтична філософія А. Шопенгауера, яка заявила ідеальний світ музики зосередженням філософської предметності, тоді як великий послідовник Шопенгауера – Ф. Ніцше – увів у свою «романтичну» філософію методи мистецького впливу у вигляді віршованого викладу тексту, що відновило текстуальний підхід східної і частини європейської середньовічно-ренесансної філософської думки. І це є закономірним, адже ХХ сторіччя від начал його виявлення усвідомлене було в «неоренесансній» сутності («система Леонардо да Вінчі», див. роботу В. Батанова [4]).

Культурологічна орієнтованість сучасної філософії та мистецтвознавства становить аксі-

ому наукового знання сьогодення, культурологія явно претендує на той методологічний орієнтир у дослідницьких посилках, який у класичний період Нового часу виконувався зусиллями «науки наук» філософії. При цьому культурологізація філософії невіддільна від лінгвізованості, від семіотичної обумовленості її проблематики й понятійного апарату. Виникає питання співвідносності наукових дисциплін філософії та культурології, перетинів у їхньому категоріальному наповненні.

Таке зіставлення показує через те, що філософія незмінно виставляється як стрижневий, системоутворювальний фактор у сукупності сфер знання, які становлять культурологію і ієрархія яких визначається позиціями шкіл, що об'єктивно-історично склалися. Очевидна культурологізованість релігійної філософії, як і корекція релігієзнавством-соціопсихологією, теорією історії, етнологією та мистецтвознавством філософської проблематики як частини культурології. Усвідомлення специфіки названих сфер і розмежування апарату дослідження філософії та культурології, що органічно включає філософію до складу своєї системи, передбачає співвіднесення з абстракцією знання, що логічно-історично передувало названим сферам і колишнього їх якості. Виділяємо числову символіку, народжену міфотворчими операціями розуму, що утворюють генезис і наскрізну лінію розумової діяльності.

Відомі відпочаткові нумерологічні установки, що визначили концепцію числа і загалом обчислення як містичний акт, визначений апріорними позиціями розуму в нерозривній єдності Розуму і Віри (а за Кантом, тобто в класичній філософії, це розділені «прірвою» якості). Нумерологічно вимальовується насамперед одиничність, двійковість, трійковість, з яких перше символізує єдине, друге – антитези, що раціонально досягаються, третє – подолання антитетичності у вищій єдності.

Палеопсихологія та міфологіка захищають базисність у культурному самовираженні *первинного монотеїзму* як втілення «стихії числа» одиничності в розумових першоопераціях. Концепт архаїчної дипластії становить виток двійкових структур, зокрема, це зодіакальні протилежності концепції чотирьох Євангелій. Троїчність пронизує релігійно-міфологічні значущості на рівні трімурті в індуїзмі та відповідні аналогії у докласичних теїстичних уявленнях.

Поодинокість – двійковість – трійковість проглядається в архетипово-міфологічних структурах: одиничність культурного героя-деміурга, архетипу світового дерева / світової річки у Юнга, двійковість – близнюкові міфи, аніма-аніміс у Юнга, трічність – вищевідзначена якість триликості – триголовості – триактності в міфах, архетипи батька – матері – дитя у Юнга, нарешті, символіка Трійці в Християнстві [11, с. 656–730].

Раціональний принцип двійковості освячений китайським даосизмом, що визначає двійковість як емблематичний показник операцій розуму. Двійковість (пар – непар) лежить в основі обчислення й визначає октавний унісон (відношення коливань 1 : 2) як планетарно універсальний показник інтервальних співвідношень. У музичному досвіді вимальовуються планетарно-регіональні переваги – троїчності, у тому числі перше (двійковість) утворює прерогативу розумових установок Сходу, хоча виділяється значимість троїчності (див. концепцію трімурті в індуїзмі, яка вплинула на буддизм Китаю – Тибету).

Троїчність визначила головну сакральну ідею Християнства, що зумовило культурну ауру європейського світу й особливу значущість абстракції та фантазійності у європейському мисленні (про це спеціально в А. Уотса [12]). Музичні та мовні конструкції дивовижно утримують цей розумово-стереотипний поділ Сходу та Заходу за всіх первинно поєднаних факторів (і ці останні стали гідним предметом осмислення в докторських дисертаціях в'єтнамця Фан Дін Тана у 1990-ті та китайця Лю Бінцяна у 2010-ті роки [8]).

«Фантазійність» європейців, які владають за Уотсом «особливою довірою до абстракції» [12, с. 29–30], чудово ілюструється європейською мовною специфікою, що визначає *рід* у неживих предметах і що категорично відсутнє у східних мовах. Однак у європейських мовах тільки слов'янські та германські, крім чоловічого і жіночого, мають *середній рід*, становлячи принципову відмінність от романської групи, що має двоїчність членування предметних зазначень чоловіче – жіноче.

Музичне мислення ще більш категорично констатує: відсутність у національній музиці неєвропейських народів тридольності. Універсальність дводольності ритмічних утворень різні автори пов'язують із моторикою кроку. Тридольність ж – надбання інших ритмо-моторних структур поетико-силабічного походження, що має місце в поезії різних народів, але тільки у Європі автономізовані у метаритмічну якість. У європейській музичній риториці постренесансного етапу дво-, чотиридольність усвідомлювалася як більш високий стильовий показник щодо тридольності: протестантські гімни спочатку всі витримані були в тридольному русі. Саме тридольний рух становив прерогативу національно виражених музичних емблем (менует, вальс, мазурка, нарешті, російсько-шотландський п'ятидольник), тоді як «Інтернаціонал» тощо – на 4/4, тобто дводольник.

Аргументом на користь європейської інтелектуальної «фантазійності», позначеної А. Уотсом, є загальновідомий музичний чинник: тільки європейська музична система породила художньо-самодостатню музику з властивою їй гармонійною багатоголосною фактурою, що створює ілюзію просторовості в часовому мистецтві

музики. Напевно, через цю унікальну особливість нині спостерігається активне всмоктування Далеким Сходом європейської музичної класики із симптоматичним впровадженням у цю систему *геніальних* представників Сходу – корейця Ісанга Юна та китайця Тан Дуна.

Усі наведені спостереження про історичне планетарно-регіонально апробоване розрізнення числових стереотипів двійковості та трійковості дають змогу оцінити в категоріях мисленнєвого універсалізму раціонально-двійкові з'єднання смислів-понять і виділити трійкові понятійні структури, що виявляються в науковій сфері, причому в методологічно базисних дисциплінах – у філософії, культурології, мистецтвознавстві, які утворюють істотну складову гуманітарної сфери загалом.

Світова та європейська система знань базується на філософському базисі, який охоплює раціонально-систематизоване знання сутнісного. Від Стародавності в цій науковій сфері, що займала від Піфагора – Конфуція положення «науки наук», у категоріальних підставах виявляється поняттєва двійковість сполучень: дух – матерія, буття – свідомість, рух – спокій та ін., у яких концептуально обумовлювалася рівнооб'ємність або принципове її порушення в смисловому наповненні однієї зі складових пари понять.

Звертає на себе увагу термінологічний збіг одного зі згаданих парних сполучень із богословськими універсаліями: Дух, Буття, Спокійність, – що зумовлено міфологічно-релігійною генезою філософії. Проте Богословський контекст цього роду слововживання, що стирає жорстку розмежованість протиположень ідеального – матеріального, суб'єкта – об'єкта тощо *подвижництвом*, тяжіє до трійкових зчленувань: Дух – душа – тіло, буття – психея – краса духовна, рух – кругообертальність – спокій.

Гносеологія як органічна частина філософії, але спрямована на одиничну суб'єктивність пізнання, чітко орієнтована на понятійну тріаду: відчуття – уявлення – поняття, зі спрямованістю від суб'єктивності відчуття до висоти об'єктивованої абстракції у понятті.

Естетика як філософія мистецтва, спрямована до літератури й образотворчої сфери, виявляє чітке орієнтування на парність категоріальних сполук: прекрасне – потворне, піднесене – низинне, трагічне – комічне. Цю раціональну двійковість не сприймає музична естетика, найменування якої «спекулятивна теорія музики» визначено наявністю *тільки її властивої сфери теорії афектів*, що виростає з риторики і що не розглядається ні в музикознавстві, ні в загальній, ні в спеціальній естетиці, але висновки якої є суттєвими для стильово-жанрової типологізації музики.

Раціоналістична двійковість естетичних категорій містить також трійковість співвідношень пар, у яких прекрасне зосереджує інтенсивність

прояву ідеального, тоді як трагічне фіксує приреченість ідеального в буттєвості. Естетика як наука про чуттєво явлену красу своїм витоком має «красу духовну» (Михаїл Пселл, X ст.), ідеальний абсолют якої у дотиках матеріальності виділяє уречевлену красу, тим самим становлячи паралель Психеї, тобто душі як серединному між Духом і тілом. Звідси, мабуть, *ліризм-душевність* як осередок вищого в музиці та поезії, водночас втілення руху, породженого Духом як неречовим початком світу.

Поширення культурології у країнах колишнього СРСР, на противагу Заходу, який не виділяє на сьогодні кардинально цю наукову сферу, має, зважаючи на все, ментальне пояснення. Концепція *музичної культурології*, представлена на форумі IMS у Лювені (2002, Бельгія), отримала підтримку, а на сьогодні як різновид «прикладної» культурології викликає відверте зацікавлення. Культурологія, що представляється в «культурних текстах» філософії, релігії, мистецтва та права, утворюючи ієрархічну єдність філософії, міфологіки-релігієзнавства, психології-етнології, мистецтвознавства та юриспруденції, виділяє *три* базові категорії: *звичай, традиція, символ*. Поза- і надраціональне значення цих категорій відповідає характеристикам єдності сутностей, що раціонально виокремлюються та інтуїтивно осягаються, які, на відміну від філософської антитези Дух – матерія, найвищою мірою *індикативні*, являють собою непорушність ідеального й уречевленого.

Очевидна інтенсивність виявлення абстракції у символі й уречевленості у звичаї, проте умовність речової фіксації у першому, у символі, не знімає питання його речової прояви, тоді як матеріальна субстанційність звичаю не усуває цього від ідеальних показників. Тому культурологічна понятійна тріада *звичай – традиція – символ* утворює інверсію похідної від абстракції релігійної тріадичності Дух – душа – тіло.

Лінгвізована філософія ХХ століття, висуваючи семіотику як самостійну наукову сферу, оперує знаковою тріадою ікон – індекс – символ, узгоджуючи з матеріальною уречевленістю представлених смислів, вихідним показником яких виступає двійковість уподібнення (ікон). Операція уподібнення-наслідування, що становила, за А. Валлоном і Б. Поршневим, початок лінгвістичних побудов розуму, утворює високе узагальнення тієї матеріальної множинності уподібнень, які формують звичай як вихідне поняття культурології. Часткове виявлення наслідування-уподібнення у вибудовуванні смислового поля відрізняє індекс, що співвідносить цю знакову ситуацію з механізмом культурологічно виділеної *традиції*. Термінологічний збіг – *символ* – якостей знакового прояву в семіотиці й організаційно-упорядкувальної субстанції в культурології знаменно: суттєва ознака дотику абсолюту ідеального.

Тут відразу напрошується аналогія до термінологічних зв'язків теорії *релігійної Християнської* музики: символічне – екстатичне – риторичне [14, с. 7–9]. Однак ця смислова тріада обіймає і духовне мистецтво загалом із відповідною пролонгацією риторики, мистецтва викликання емоцій, в умовах інших мистецьких засобів. Важливо те, що перші два смислові показники – символічний, екстатичний – становлять поза- та надемоційні даності, вказуючи на відкритість розуму Вірі (символічне) та найвище зосередження Радості у її прийнятті (екстатичне) [11, с. 7–9]. Втіленість-упредметненість емоцій у риторичній становила основу теорії афектів, прояв яких визначався відверто механізмом уподібнення-наслідування життєвим прототипам.

Символіка й екстатика, які посідають чільне місце в прояві духовного мистецтва, освоюються в мистецтвознавстві лише на рівні засобів форми, оскільки змістовною частиною традиційно виступає сюжетно-предметне втілення. Отже, Е. Ганслік, який наполягав на специфіці музичної краси як рухомих форм, у своєму «формалізмі» захищав духовні основи мистецтва музики та надлишковий сенс музики як її справжню виразність [13]. Екстатичний бік музичної виразності дуже відчують великі виконавці, «покриваючи» ліризмом усі програмно-драматичні, що йдуть від театралізованості композиції, музичні події. Приклад – творчість Д. Ойстраха, А. С. Муттер, Г. Гульд. І навіть настільки театральні виховані Ф. Шаляпін, який і театральні мислив, відомий насамперед своїм проникливим *mezzo voce*, піднесена ліричність звучання якого ставила в один високий ряд виконавської екстатичної партії найрізноманітніших персонажів та типів голосів у партіях, що охоплювали тенорово-баритональний і власне басовий репертуар.

У контексті сказаного про історичну обумовленість класичного мистецтва його ритуально-храмовим генезисом отримує спеціальний смисловий контекст мистецтвознавчої тріади: форма – стиль – жанр (у логічному вибудовуванні стосовно класичного мистецтва) та жанр – стиль – форма (в історико-генетичній детермінації прояву названих типологій). Безумовно, символічне навантаження пов'язане із **жанровими** ознаками як їх ідеальним «покликом народження» (жанр = рід, що народжує музику, згідно з етимологією цього слова). Стиль є механізмом складання традиції, тоді як форма, засоби вираження утворюють щось визначальне щодо звичаю.

Форма символічна за своєю природою, особливо це стосується музики. Символіка форми обумовлена речовістю витягуючого звук інструмента (зокрема, голосу), тоді як її сутність визначається *ілюзорністю просторовості* фактурно збудованих засобів виразності. Нумерологічна символіка живить символізм музичних форм-схем, у яких очевидна підпорядкованість трифазності-тріадичності початок – розвиток – кінець,

стимульована імт Аристотеля та сформульована як процесуальність музичної форми Б. Асаф'євим. Остання явно виведена з опорних структур риторичної диспозиції *narratio – confutatio – confirmatio* (виклад – протидія – підтвердження початкового). Цікаво, що в китайській традиції вчення про форму в художній творчості, констатуючи процесуальність початку – розвитку – кінця, обернуло її у *чотирирядок, породивши відповідні нормативи утворення фраз-строф у музиці*: ці (початок) – чень (розвиток) – чжуань (кульмінація) – хе (кінець) [8].

Зауважимо, що логіка риторичних фаз у китайському варіанті збігається з європейським формовідчуттям (початок – розвиток – кінець), проте китайський раціоналізм відсікає як спеціальну фазу кульмінацію, яка є складовою «розвитку»-мовеге, унаслідок чого виділяється двофазність типу музичної двочастинної репрізної форми типу AA<sup>1</sup>BA<sup>2</sup>.

Винахід чотирирядку у віршах, як і винахід пороку та шовку, належить китайцям з VIII в. Така форма віршування поширилася по всьому світу. Але тільки в китайців цього роду чотирирядок із кульмінацією-чжуань на третьому рядку утворив універсальне художнє навантаження *чотирифазової процесуальності*, яке у європейських межах від Античності й донині характеризується трифазною послідовністю початок – розвиток – кінець.

Культурно-нумерологічні переваги Схід – Захід, будучи зіставленими з понятійними установками провідних сфер знання – від Стародавності до Нового часу у філософії, від Середньовіччя до Новітньої історії у Богослів'ї та культурології – вказують на зрушення в розумових стереотипах до опори на сфери знання, у яких розумова тріадичність становить органіку апарату умогляду й аналізу. Тим самим утверджується *неоєвропоцентризм у планетарному* мисленнєвому розкладенні, у якому вітчизняне захоплення культурологією відбиває акцентуації європейської «довіри до абстракції» (за А. Уотсом), що виходить далеко за географічні межі європейського світу.

**Висновки.** Аналіз понятійних співвідношень у різних видах наукового знання, що тяжіє у сучасності до «стирання меж» між науковою, традиційно раціонально-логічно вибудованою і гуманітарними психологізованими у викладенні сферами типу мистецтвознавчого знання, показав, що послідовно-раціональний підхід виводить на альтернативи протилежних якостей всередині предметів і у співвідношеннях предметів, тоді як органічна для Богослов'я *троїчність* як уявлення щодо сутності речей виявляється в понятійній тріадичності сфер культурології, семіотики й мистецтвознавства. Троїчність уводить від альтернативності двоїчності розмежувань на користь усвідомлення *ієрархічної єдності* понять-уявлень, понять-дискурсів, що складають ту троїчну структуру.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. Компенсативна естетика виконавства творів для фортепіано експресіоністських композиторів А. Берга і А. Шенберга. Вісник НАКККіМ. 2023. № 2. С. 122–127.
2. Арабаджи Д. Нариси Християнського символізму. Одеса : Друк, 2008. 548 с.
3. Барт Ролан. Від твору до тексту / Переклад Ю. Гудзя. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 2002.
4. Батанов В. Ю. Універсалізм композиторської особистості у музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : канд. дис., спеціальність 17.00.03 – муз. мистецтво. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2016. 186 с.
5. Васильков А. Розпізнавання в філософії і математиці. Київ : Вид. Київ. держ. університету, 1972. 194 с.
6. Вернадський В. І. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Вернадський\\_Володимир\\_Іванович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Вернадський_Володимир_Іванович) (дата звернення: 12.10.2024).
7. Крістева Ю. Полілог / Пер. з фр. Петра Тарашука. Київ : Юніверс, 2005. 480 с.
8. Лю Бинцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.
9. Марітен Ж. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Марітен\\_Жак\(Жан\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Марітен_Жак(Жан)) (дата звернення: 12.10.2024).
10. Маркова О. Метафізика епохальних і персонально-творчих синхронізацій. Культурологічні аспекти музичного українознавства : монографія. Київ : Лира-К, 2024. С. 153–169. DOI: 10.59647/978-617-520-809-0/1.
11. Полянська Т. П. Тріо-соната як жанровий феномен XVII–XVIII ст. : канд. дис., 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса, 2016. 163 с.
12. Уотс А. Міф і ритуал в християнстві. Київ : Софія, 2003. 240 с.
13. Ganslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Wien, 1854.
14. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford : Lion Publishing plc., 1997.

## REFERENCES

1. Androsova, D. (2023). Kompensatyvna estetyka vykonavstva tvoriv dlia fortepiano ekspresionistskykh kompozytoriv A. Berha i A. Shenberha [Compensatory aesthetics of the performance of works for piano by expressionist composers A. Berg and A. Schoenberg]. *Bulletin NAKKKiM*, 2, 122–127 [in Ukrainian].
2. Arabadzhy, D. (2008). Narysy Khrystyianskoho symbolizmu [The essays of Christian symbolism]. Odesa: Druk [in Ukrainian].
3. Barthes, R. (2002). Vid tvorv do tekstu [From the work to the text]. Lviv: Litopys [in Ukrainian].
4. Batanov, V. (2016). Universalizm kompozytorskoi osobystosti u muzychnomu mystetstvi XX – pochatku XXI st. [Universalism of the composer's personality in the musical art of the 20th and early 21st centuries]. *Candidate's thesis*, 17.00.03 Mus. art. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
5. Vasylykov, A. (1972). Rozpiznavannia v filosofii i matematytsi [Recognition in philosophy and mathematics]. Kyiv State University, 194 p. [in Ukrainian].
6. Vernadskyi, V.I. Wikipedia. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Вернадський\\_Володимир\\_Іванович](https://uk.wikipedia.org/wiki/Вернадський_Володимир_Іванович) [in Ukrainian].
7. Kristeva, Yu. (2005). Poliloh [Polylogue]. Translation from French by P. Taraschuk. Kyiv: Univers, 480 p. [in Ukrainian].
8. Liu Binchan (2014). Muzychno-istorychni paraleli rozvytku mystetstva Kytaiu i Yevropy [Music-history parallels of the development of the art to China and Europe]. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
9. Maritain, L. Wikipedia. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Марітен\\_Жак\(Жан\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Марітен_Жак(Жан)) [in Ukrainian].
10. Markova, O. (2024). Metafyzyka epokhalnykh i personalno-tvorchykh synkhronizatsii [Metaphysics of epochal and personal creative synchronizations]. Cultural aspects of musical Ukrainian science. Monograph. Kyiv: Lira-K. P. 153–169. <https://doi.org/10.59647/978-617-520-809-0/1> [in Ukrainian].
11. Polianska, T. (2016). Trio-sonata yak zhanrovyy fenomen XVII–XVIII st. [Trio-sonata as genre phenomenon XVII–XVIII centuries]. *Candidate's thesis*, 17.00.03 – Mus. art. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
12. Watts, A. (2003). Mif i rytual v khrystyianstvi [Myth and ritual in Christianity]. Kyiv: Sofia, 240 p. [in Ukrainian].
13. Ganslick, E. (1854). Vom Musikalisch-Schönen. Wien [in German].
14. Wilson-Dickson, A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing plc. [in English].

Дата надходження статті: 04.07.2025

Дата прийняття статті: 06.08.2025

Опубліковано: 02.09.2025

## НІМЕЦЬКИЙ РОМАНТИЗМ: МУЗИКА ЯК КЛЮЧ ДО НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

**Соколова А. В.**

доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0002-4841-6342  
E-mail: asmoonlux@gmail.com

**Тютюнник Б. І.**

магістр  
Одеської національної музичної академії імені А. Н. Нежданової

**Метою** дослідження є виявлення особливостей німецької музики епохи романтизму як синтетичного культурного феномену, що об'єднав філософські, естетичні та національні ідеї XIX століття у Німеччині, а також аналіз впливу музики на формування німецької ідентичності. **Методологія дослідження.** У дослідженні застосовано комплексний підхід, що поєднує культурно-історичний аналіз, міждисциплінарний історико-культурологічний та аналітико-музикознавчий підходи. Такий методологічний синтез дав змогу розкрити глибинні зв'язки між музичною мовою, філософськими ідеями та національною ідентичністю Німеччини. Наукова новизна дослідження полягає в комплексному аналізі німецького музичного романтизму як багатовимірного соціокультурного явища, що стало ключовим чинником формування національної ідентичності Німеччини в XIX столітті. У роботі вперше акцентовано увагу на тому, що музика в німецькому культурному контексті здобула автономію як універсальна мова нації, що поєднала філософську думку, народну традицію, аристократичну естетику та релігійну спадщину. **Висновки.** Німецька романтична музика стала ключовим явищем, що органічно синтезувало філософські ідеї, естетичні цінності та національну ідентичність у XIX столітті. Вона відобразила дух епохи, виражаючи пріоритети духовності, свободи та внутрішньої гармонії, які протистояли механізації та матеріалізму того часу, формуючи культурний контекст, у якому розвивалися суспільні ідеали. Музика в Німеччині того часу набула статусу автономного культурного феномену, що глибоко взаємодіяв із літературою, філософією та іншими видами мистецтва. Саме завдяки цій інтеграції музика стала важливим елементом національного самовираження, об'єднуючи різні соціокультурні традиції: від аристократичних салонів до народних хорів практик. Композитори-романтики, як-от Франц Шуберт, Роберт Шуман і Фелікс Мендельсон, через свої твори створювали культурний діалог, який сприяв формуванню та консолідації німецького етносу.

**Ключові слова:** німецький романтизм, духовність, національна ідентичність, універсальна мова, культурна автономність, синтез музики й літератури, німецька музика XIX століття.

### German romanticism: music as a key to national identity

**Sokolova A.V.**

Doctor of Art History,  
Professor of the Department of Theoretical and Applied Culturology  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**Tyutyunnyk B.I.**

Master  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The aim of this study** is to identify the unique features of German music during the Romantic era as a synthetic cultural phenomenon that united philosophical, aesthetic, and national ideas of the 19th century, as well as to analyze its influence on the formation of German identity. **Research Methodology.** The research applies a comprehensive approach that combines cultural-historical analysis, an interdisciplinary historical-cultural perspective, and analytical tools of musicology. This methodological synthesis made it possible to reveal the deep interconnections between musical language, philosophical ideas, and national identity. Scientific Novelty. The scientific novelty of this research lies in its complex analysis of German musical Romanticism as a multidimensional socio-cultural phenomenon that became a key factor in shaping Germany's national identity in the 19th century. For the first time, the study emphasizes that in the German cultural context, music acquired autonomy as a universal language of the nation, one that synthesized philosophical thought, folk tradition, aristocratic aesthetics, and religious heritage. **Conclusions.** German Romantic music became a key phenomenon that organically synthesized philosophical ideas, aesthetic values, and national identity in the 19th century. It reflected the spirit of the era, expressing the priorities of spirituality, freedom, and inner harmony, which opposed the mechanization and materialism of the time, thus shaping the cultural context in which social ideals developed. Music in Germany at that time acquired

*the status of an autonomous cultural phenomenon, deeply interacting with literature, philosophy, and other forms of art. Thanks to this integration, music became an important element of national self-expression, uniting diverse sociocultural traditions – from aristocratic salons to folk choral practices. Romantic composers such as Franz Schubert, Robert Schumann, and Felix Mendelssohn created through their works a cultural dialogue that contributed to the formation and consolidation of the German ethos. Thus, German Romantic music emerges as a complex cultural phenomenon – a synthesis of philosophy, aesthetics, and national self-awareness, reflecting the worldview of the 19th century and significantly influencing the cultural landscape of Germany and Europe as a whole.*

**Key words:** German Romanticism, spirituality, national identity, universal language, cultural autonomy, synthesis of music and literature, 19th-century German music.

**Актуальність дослідження.** Романтична доба в Німеччині стала періодом небувалого духовного піднесення, коли музика, література, філософія та естетика формували єдиний культурний простір. Саме музика в цей час перетворилася на головний інструмент національного самовираження, засіб подолання культурної роздробленості та символ колективної ідентичності. У німецькому романтизмі звук набуває статусу універсальної мови – такої, що здатна одночасно бути національною та інтернаціональною, сакральною та земною.

У XXI столітті, в епоху цифрової фрагментації культури й втрати локальної ідентичності, звернення до феномену «золотого століття» німецької музики набуває особливої актуальності. По-перше, це дає змогу глибше усвідомити, як мистецтво може відігравати роль цементуючої сили в процесах націєтворення, поєднуючи різні соціальні, релігійні та культурні елементи. По-друге, вивчення романтичного синтезу музики й літератури актуалізує проблему діалогу між мистецтвами в сучасному міждисциплінарному просторі. По-третє, творчість композиторів тієї доби (від Баха до Вагнера) досі залишається джерелом естетичного та філософського натхнення для митців, режисерів, музикознавців і культурологів.

Музика Німеччини XIX століття – це жива традиція, яка знову й знову переосмислюється в сучасному мистецтві: у сценічних реконструкціях, авторських інтерпретаціях, кіно, медіарті й освітніх практиках. Саме тому дослідження цього феномену – спроба окреслити гуманістичний потенціал музики XIX століття, який може пролунати у XXI столітті.

**Виклад основного матеріалу.** Проблема вивчення романтичного періоду полягає у відсутності будь-якої єдності в позначенні поняття «романтизм».

Учений Артур Онкен Лавджой дійшов висновку, що сама спроба дати єдине визначення романтизму стикається з проблемою множинних, часом взаємовиключних тенденцій, що співіснують у рамках цього культурного феномену [9]. Так, у XVIII столітті слово «романтичний» як в англійській, так і в німецькій мові означало поетичний, химерний чи фантастичний, зазвичай із негативним відтінком. Романтична людина була відірвана від суспільства й сучасності, губилася в думках і була схильна до емоційного хаосу.

Найбільш виразною й об'єднувальною рисою романтизму є уявлення про мистецтво та красу як ключові цінності. Романтики вважали, що мистецтво повинне впливати на повсякденне життя людини, формуючи її внутрішній світ, етику та відчуття прекрасного. У цьому контексті саме музика, як синтетичне мистецтво, стала головним виразником романтичного світогляду. Її здатність викликати емоції, втілювати метафізичні ідеї та поєднувати в собі інтелектуальне й чуттєве зробила музику ідеальним засобом самовираження романтичної епохи.

Німецький романтизм посідає особливе місце серед національних форм європейського романтизму [12]. Естетичне мислення, що сформувалося в Німеччині в період між 1796 і 1802 роками, асоціюється з так званім раннім романтизмом (Frühromantik) і спирається на глибоко розроблену філософську основу, яка охоплює епістемологічні, метафізичні, етичні й естетичні ідеї [2].

Німецький романтизм характеризувався глибоким сприйняттям природи як одухотвореного початку, інтересом до надприродних і людських емоцій, пошуком втраченого ідилічного минулого, повернення до традиційних цінностей. Водночас романтизм відкидав індустріалізацію та торговельні відносини. Поставивши художню трансгресію та емоції вище за розум, романтики змінили уявлення про мистецтво.

Перехід від ліберальних до консервативно-традиційних установок пояснюється насамперед реакцією романтиків на терор Французької революції. Спочатку німці бачили у Французькій революції торжество свободи, розуму та демократії над деспотизмом. Проте нестримне насильство та втрачені можливості відлякували багатьох сентиментальних і добропорядних німців. З іншого боку, твердження англійського поета та художника В. Блейка: «Аристократи... палати громад і палати лордів [є] чимось іншим, але не людським життям» – [5; 9] демонструє революційну природу романтиків.

Багато романтиків зберігали вірність революційним ідеалам, визнаючи руйнівні наслідки Французької революції, що змусило їх коригувати своє ставлення до республіканських ідеалів, але ж відмовитися від них. Романтики вважали, що демократична республіка є найбільш успішною політичною структурою. На переконання лідерів романтичного руху, справжня демократія мала гармонійно поєднувати в собі аристократичні

та монархічні елементи. Цей синтез уявлявся їм єдиним і, мабуть, природним шляхом розвитку держави. У їхньому розумінні освічена еліта мала стати на чолі держави і служити інтересам суспільства. У своїх «Атенеїських фрагментах» (№ 214) Фрідріх Шлегель розвиває ідею ідеальної республіки та стверджує, що справедливі закони створюються в атмосфері свободи, проте елементи державного будівництва утворюють органічне ціле, що базується на триєдності – любові, мистецтві й естетиці.

Романтики припускали, що мистецтво – це дієвий інструмент досягнення політичних перетворень і цілей. Вони розглядали естетичний початок як силу, здатну гармонізувати суспільні відносини та сприяти створенню досконалішого державного устрою. Таким чином, доходимо висновку, що політична складова відіграла важливу роль у романтичній філософії. Потрібно відзначити, що взаємодія між двома формами мистецтва, літературою та музикою, ніде не була настільки помітною, як у Німеччині у 1800–1850 роках, у так зване золоте століття романтичної музики. У жодній іншій європейській країні цей зв'язок не був настільки яскраво виражений.

Німецька романтична література та музика були так тісно переплетені, що важко було відокремити одну від одної. Багато німецьких літераторів та філософів вважали музику вищою і найбільш виразною квінтесенцією романтичного мистецтва, здатною передати те, що неможливо було б висловити словами: непізнаване та метафізичне, нескінченне та кінцеве. Вплив був взаємним, література стала багатим джерелом натхнення для німецьких композиторів у галузі інструментальної, фортепіанної та вокальної музики, породивши безліч нових форм і стилів. ХХ століття ознаменувалося переходом від структурованих форм класичної музики до більш виразних та об'ємних композицій [10].

Синтез німецької романтичної музики та літератури отримав значно більше висвітлення з боку літературознавців, аніж музикознавців. Одним із ґрунтовних досліджень у цій сфері є праця Джорджа К. Скулфілда «Фігура музиканта в німецькій літературі», яка проливає світло на особливості зображення музичного начала в літературному дискурсі. Попри це, помітною залишається нестача системного аналізу витоків і механізмів взаємодії музики та літератури в епоху романтизму. Тим часом саме літературні напрями відігравали визначальну роль у формуванні художнього мислення романтичної музики, зумовлюючи естетичні засади творчого процесу [13, с. 87–90].

Зазначимо, що Дж. Керман, на відміну багатьох інших музикознавців, визнавав і значний вплив німецької філософії та естетики на музику [6, с. 19–21].

Так, німецький історик і філософ, автор блискучих праць з основ теорії та історії музики Карл

Дальхаус ніколи не практикував «чистий» аналіз творів і розглядав музику суто в контексті естетики та філософських поглядів, відкидав зв'язок музики з іншими суміжними науками як соціально марний контекст [1]. Австрійський музикознавець і музичний критик Едуард Ганслік стверджував, що музика – безумовна, отже, не несе жодного історичного підтексту.

Для німецької інтелектуальної еліти ХІХ особливе місце було відведено дослідженням у музичній сфері. У середині ХІХ століття в Німеччині було опубліковано серію біографічних словників та енциклопедій музики. Німецькі теоретики шукали маловідомі твори Баха, Моцарта й інших австро-німецьких композиторів. У проміжок між 1800 та 1843 роками було засновано понад 120 музичних товариств у переважно німецькомовних країнах. Основна діяльність цих товариств зводилася до організації концертів, незліченних салонних заходів і допомоги в публікаціях праць з теорії та історії музики. Обов'язкове музичне навчання в початкових і середніх школах, число кафедр Musikwissenschaft в університетах забезпечувало стійкий інтерес до музичної культури. Зрештою, німці були захоплені серйозною музичною літературою. Так звана музична новела стає одним із найпопулярніших жанрів.

Музичний романтизм – переважно німецький феномен. У ХХ столітті у європейському довіднику поняття «романтизм» визначалося виключно в термінах: «роль музики в естетиці німецького романтизму» [11]. Французька енциклопедія давала таке визначення німецькому романтизму: «загалом, німецький романтизм глибоко й різноманітно впливав на європейських музикантів».

У ХІХ столітті у сприйнятті німецької нації музика посідала особливе місце, вирізняючись майже канонізованою автономністю в межах європейського культурного простору. Такий рівень самостійності не був характерним для інших сфер німецької культури, зокрема літератури, образотворчого мистецтва чи навіть філософії. Музика стала ключовим чинником формування німецької національної ідентичності. Вона не лише відображала культурні цінності, а й активно формувала оцінки й уявлення про націю. Як зазначає відомий музикознавець Джозеф Керман, саме музика заклала підвалини тієї системи поглядів, яка згодом отримала назву «великої німецької традиції» [6, с. 45].

Зв'язок між музикою та німецьким етносом мав культурний і символічний характер. На думку Дж. М. Фішера, зростаюча складність музичної гармонії відображала глибинні трансформації національного характеру німців. Він писав: «Як музична гармонія досягла естетичної досконалості та органічної єдності, так і німецький дух невдовзі досягне внутрішньої гармонії» [3, с. 201–202].

Музика висловлювала найпотаємніші бажання німецького народу – бути великими. Націоналістична повістка маскувалася під хвалебні оди німецької музики. Завдяки музиці природна різноманітність долалася шляхом єднання.

«Жодне мистецтво не переплетено так тісно з німецьким почуттям (Empfindungsleben), як музика; ніяке мистецтво не приносить таких дорогих дарів німецькій душі та духовній культурі людства» [4, с. 79]. Саме музика була здатна розкрити німецьку природу. Незважаючи на одержимість своєю великою історією, саме в XIX столітті німці, що мислять національно, звільнилися від її тягаря, багато в чому завдяки досягненням німецьких композиторів.

Німці, як припускали деякі історики та філософи, мали вроджений потяг до музики. У 1821 році Франц Штопель писав: «...наші предки займалися музикою до того, як орди заповнили Південь та провінції імператорського Риму. Там, безумовно, завжди була чиста німецька музика. Мета німецької музики полягає у встановленні істини, яка свідчить, що божественна [іскра] музика – наша особлива спадщина, а не чужа рослина на чужій землі» [14, 28].

Такі аргументи стали основою расової теорії до кінця XIX століття, коли музичні критики стверджували, що почуття гармонії – унікальний атрибут, властивий лише німецькій нації. Таким чином, можна стверджувати, що есенціалізм (мистецтво визначати пріоритети) домінував у Німеччині протягом усього XIX століття.

Протягом століть лише німецькі музикознавці та виконавці виявляли непідробний інтерес до «національного питання». Перший фундаментальний життєпис І. С. Баха був написаний у 1802 році німецьким композитором і музикознавцем Й. Н. Форкелем та став важливою віхою у визнанні генія великого композитора. Й. Н. Форкель писав у передмові до своєї монографії: «І ця людина, найбільший музичний поет і найбільший музичний оратор, який будь-коли існував, був німцем. Нехай його країна пишається ним; нехай вона пишається, але в той же час буде гідна його! Іншими словами, Бах належав одночасно Німеччині та світу» [3, с. 69].

Через три чверті століття протестантський теолог Лоренц Крауссольд стверджував: «Так само, як Лютер здобув перемогу над папством, так і німецька музика здобула перемогу над італійською музикою: всі лінії музичної еволюції сходяться на Ріхарді Вагнері та Ференці Лісті. Завдяки Лісту-католику та протестанту Вагнеру стара тріщина між двома культурами зростає» [30, с. 60]. Щоб ніхто не сумнівався, що подібне примирення стало можливим, Крауссольд дійшов висновку: «...націоналізм Вагнера має універсальний характер, оскільки універсальність є характерною рисою німецького національного почуття» [8, с. 115].

Попри те що саме німецькі музикознавці та інтелектуали впродовж століть активно розмірковували над «національним питанням», самі композитори нечасто демонстрували зацікавленість у прямому формуванні німецької ідентичності. Для більшості з них музика залишалася насамперед сферою універсального вираження – поза межами політики чи національних обмежень. І хоча Й. Н. Форкель чи Л. Крауссольд та інші намагалися інтерпретувати творчість Баха, Ліста чи Вагнера як національну перемогу або духовне надбання німецької культури, самі митці значно частіше прагнули універсальності. Людвіг ван Бетховен, як і його великий попередник, був меншою мірою стурбований німецькою ідентичністю. Національна свідомість Роберта Шумана була розмитою, він переживав спади та підйоми щодо відношення до німецької культури. Винятком є Ріхард Вагнер, який протягом усього свого життя ретельно вивчав праці про національне значення музики.

Оспівування подвигу та його прославлення також перетворюється на культурну універсалію Німеччини. У XIX столітті Бетховен стає втіленням героїзму та величчя. Гуманізм і революційність Бетховена сприймалися як невід'ємна частина німецької природи. Вільям Шекспір був іконою для англійців, Людвіг ван Бетховен – для німців. Потрібно відзначити, що німецька музична традиція домінувала і у Великій Британії задовго до того, як Фелікс Мендельсон досяг безпрецедентного успіху в Лондоні в 1829 році. Ще впродовж XVIII століття британська сцена захоплювалася творами Георга Фрідріха Генделя, німецького композитора, який, хоч і більшу частину життя провів в Англії, залишався носієм німецької музичної мови. Також неабияку популярність мала спадщина Йоганна Себастьяна Баха, яку британські музиканти та інтелектуали поступово відкривали для себе у світлі просвітницьких тенденцій. На початку XIX століття до цього ряду долучився Людвіг ван Бетховен, чия симфонічна музика вплинула на англійську музичну думку.

Саме в цей контекст органічно вписався Мендельсон, який фактично «прописався» в Лондоні, зробивши суттєвий внесок у музичну культуру вікторіанської епохи. Мендельсон був закоханий в Англію з першої поїздки до Лондона. Його перші концерти були тепло прийняті британською аристократією, що породило не лише взаємну симпатію, а й особливу прихильність англійської публіки до самого композитора. Саме перед англійською аудиторією Мендельсон неодноразово презентував нові твори [12].

У цьому контексті не дивно, що в XIX столітті слух добропорядних ританців «різали» дисонанси, притаманні деяким європейським композиторам-романтикам. На цьому тлі музика Мендельсона з її витонченістю, елегантністю та чіткою структурою здавалася втіленням гармонійного ідеалу.

Можливо, наступні покоління могли б вважати його ритми надто передбачуваними, але в першій половині XIX століття його твори асоціювалися з чимось божественним.

Вплив Мендельсона був особливо відчутним не лише в Англії, а й у самій Німеччині, де його музика стала символом високого художнього смаку (додамо, що з комерційного погляду Британія пропонувала щедрі винагороди видатним німецьким музикантам навіть у XVIII столітті. Втім, така глибока інтеграція німецької музики в англійський культурний простір згодом викликала і спротив. Чарівність німецької музики в Англії була настільки великою, що до кінця XIX століття з'явився цілий рух серед англійських композиторів та критиків, які почали виступати за обмеження її впливу. Така хвиля опору була не лише музичною, але й культурно-політичною реакцією, зумовленою потребою у формуванні власної національної ідентичності. Цікаво, що інтерес до німецького романтизму став можливим значною мірою саме через його позамузичні риси: глибоку філософічність, ідею духовної цілісності та національної самосвідомості [3].

Водночас у загальноєвропейському контексті німецька музика відіграла роль каталізатора нових художніх тенденцій [5]. Саме значний вплив німецької романтичної музики зумовив виникнення мімізису – наслідувальної тенденції серед митців інших країн. Під її впливом композитори Польщі, Угорщини, Чехії та Скандинавії, натхненні ідеями національної ідентичності, почали свідомо включати народні елементи у свої твори. Цей «музичний націоналізм» яскраво втілений у творчості Антоніна Дворжака та Едварда Гріга, які поєднували фольклорну традицію з академічними формами [7, с. 37–39].

Таким чином, у XIX столітті німецька музика перетворилася на потужний інструмент національного самовизначення. У період, коли державна система обмежувала можливості активної участі громадян у політичному житті, саме музична культура стає простором, у якому німецький народ зміг набутти почуття національної спільноти. Така інтеграція музичного мистецтва до національної самосвідомості німецького народу справила значний вплив на подальші історико-трагічні події країни.

**Висновки.** На тлі глибоких соціокультурних змін XIX століття романтизм став відпо-

віддю на виклики доби, відкриваючи нові обрії духовності та індивідуального самовираження. Романтики виступали проти механізації життя, відстоюючи свободу, внутрішню істину та гуманістичний ідеал особистості. Ці ідеї знайшли відгук у різних європейських культурах. У Британії, зокрема, виник рух «Мистецтво і ремесла», що відновлював середньовічні естетичні ідеали та прославляв ручну працю. У Німеччині ж романтизм набув героїчного й міфологічного характеру: митець поставав як напівбожественна постать, уособлення сили, свободи та духовного злету.

Німеччина стала колыскою європейського романтизму, культурного явища, у якому органічно переплелися філософія, наука, мистецтво та музика. Саме в німецькому контексті романтизм набув цілісного звучання, охоплюючи всі сфери духовного життя. Формування національного канону в XIX столітті відбувалося під впливом інтелектуальних і художніх процесів, де провідну роль відіграла музика як виразник естетичних і філософських ідеалів доби.

Музика – ключ до ідентичності німецької нації у XIX столітті. За допомогою музики додалося культурне різноманіття німецьких земель.

Німецька національна ідентифікація формувалася в музичних салонах і хорових спільнотах – інакше кажучи, у просторі, де перетиналися вишукані форми аристократичної музики, самобутні народні традиції та церковна музика. У такому різноманітті випестилася соціальна інклюзивність німецької музики.

З іншого боку, німці, на відміну від інших європейських народів, прагнули створення універсальної музичної мови. Так, у німецькій свідомості творча спадщина І. С. Баха належала одночасно і Німеччині, і світу. Німецька музична традиція тотально домінувала у Великій Британії, що призвело до відродження англійської музики на рубежі XIX–XX століть, у рамках якого англійські композитори виступали за заборону німецької музики. Зі сказаного вище випливає, що в Німеччині музика отримала фактичну автономність щодо загального культурного контексту. У золоте століття романтичної епохи синтез німецької музики та літератури досяг безпрецедентного масштабу, породив особливий культурний феномен, який і сьогодні потребує глибокого осмислення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Dahlhaus C. *Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century*. University of California Press. 1980. 307 p.
2. Frank M. *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt : Suhrkamp, 1997. 466 p.
3. Forkel J. N. *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig : Hoffmeister & Kühnel, 1802. 69, 2, X S.
4. Freedom M. F. *Responsibility, and Value Essays in Honor of John*. 2023. 288 p.
5. Gilchrist A. *The Life of William Blake (Dover Fine Art, History of Art)*.
6. Kerman J. *The Beethoven Quartets*. Greenwood Press, 1982. P. 45.

7. Levin D. History as Romantic Art: Bancroft, Prescott, i Parkman 1967. P. 37–39.
8. Lorenz Kraussold. Stille Betrachtungen für Christ-liebende Seelen über den leidenden und sterbenden Erlöser Ein Andachtsbüchlein für d. Passionszeit nach d. evang. Geschichte bearb Schmid, 1858. P. 99–125.
9. Lovejoy A. Essays in the History of Ideas. New York : Capricorn. 1960. 105 p.
10. Mineola, N. Y.: Dover Publications, 2017. 640 p.
11. Murray Ch. J. Encyclopedia of the romantic éra, 1760–1850. Abingdon : Taylor & Francis, 2004. Vol. 2. 742 p.
12. Nassar D. The Romantic Absolute. Chicago : University of Chicago Press, 2014. 214 p.
13. Plantinga L. Romantic Music. New York, W. W. Norton & Company, 1984. 159 p.
14. Whetter K. S. Understanding Genre and Medieval Romance. Aldershot : Ashgate, 2008. P. 28.

## REFERENCES

1. Dahlhaus, C. (1980). Between Romanticism and Modernism: Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century. University of California Press. 307 p. [in English].
2. Frank, M. (1997). Einführung in die frühromantische Ästhetik. Frankfurt: Suhrkamp, 466 p. [in German].
3. Forkel, J.N. (1802). Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. Leipzig : Hoffmeister & Kühnel, 69, 2 [in German].
4. Freedom, M.F. (2023). Responsibility, and Value Essays in Honor of John, 288 p. [in English].
5. Gilchrist, A. The Life of William Blake (Dover Fine Art, History of Art) [in English].
6. Kerman, J. (1982). The Beethoven Quartets. Greenwood Press. P. 45 [in English].
7. Levin, D. (1967). History as Romantic Art: Bancroft, Prescott, i Parkman, 37–39 [in English].
8. Lorenz Kraussold (1858). Stille Betrachtungen für Christ-liebende Seelen über den leidenden und sterbenden Erlöser Ein Andachtsbüchlein für d. Passionszeit nach d. evang. Geschichte bearb Schmid, 99–125 [in German].
9. Lovejoy, A. (1960). Essays in the History of Ideas. New York: Capricorn, 105 p. [in English].
10. Mineola, N.Y. (2017). Dover Publications, 640 p. [in English].
11. Murray, Ch.J. (2004). Encyclopedia of the romantic era, 1760–1850. Abingdon: Taylor & Francis, 2, 742 [in English].
12. Nassar, D. (2014). The Romantic Absolute. Chicago: University of Chicago Press, 214 p. [in English].
13. Plantinga, L. (1984). Romantic Music. New York, W. W. Norton & Company, 159 p. [in English].
14. Whetter, K.S. (2008). Understanding Genre and Medieval Romance. Aldershot: Ashgate. P. 28 [in English].

**Дата надходження статті:**

**Дата прийняття статті:**

**Опубліковано:**

## НОТАТКИ

---

*Наукове видання*

# АРКАДІЯ

Випуск 2/2025

Комп'ютерна верстка – Н. С. Кузнецова

Підписано до друку 02.09.2025 р.  
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.  
Папір офсет. Цифровий друк. Ум. друк. арк. 6,28. Зам. № 0226/104.  
Наклад 100 прим.

Надруковано:  
Видавничий дім «Гельветика»  
65101, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1  
Телефон +38 (095) 934 48 28  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК No 7623 від 22.06.2022 р.