

**Марія Ярکو**  
(Дрогобич)

## **СУЧАСНА МЕТОДОЛОГІЧНА МОДЕЛЬ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПЕРСОНІФІКОВАНОГО ВНЕСКУ ВИЗНАЧНИХ КОМПОЗИТОРІВ МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ У ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

*У статті ставиться мета запропонувати методологічно вірогідну модель інтерпретації процесів формування національної самосвідомості української музичної культури та способів її етнонаціональної ідентифікації; розглядається стилетворчий потенціал етнічної, національної та особової форм ідентичності, що конкретизуються за персоналіями визначних композиторів межі ХІХ–ХХ ст.*

**Ключові слова:** *типи історичної свідомості, процеси етнонаціональної ідентифікації та самоідентифікації, мистецтво, духовний зміст традиції, академізація, Ф. Колесса, М. Лусенко, С. Людкевич, В. Барвінський.*

*The article seeks to methodologically expedient to model the interpretation of the formation of national identity of Ukrainian musical culture and its ethno-national ways of identity process; considered stylistic potential of ethnic, national and personal identity forms that are specified for the outstanding personalities of Ukrainian composers turn of the XIX–XX centuries.*

**Keywords:** *types of historical consciousness, the processes of ethno-national identification and identity, art, the spiritual content of the tradition, akademisation, F. Kolessa, N. Lusenko, S. Lyudkevych, V. Barvinsky.*

*В статтє ставитсє задача на методологическє целєсообразную модель интерпретации процессов формирования национального самосознания украинской музыкальной культуры и способов её этнонациональной идентификации; рассматривается стилиеобразующий потенциал этнической, национальной и личностной форм идентичности, которые конкретизируются за персоналиями выдающихся украинских композиторов рубежа ХІХ–ХХ в.*

**Ключевые слова:** *типы исторического сознания, процессы этнонациональной идентификации и самоидентификации, искусство, духовное содержание традиции, академизация, Ф. Колесса, Н. Лусенко, С. Людкевич, В. Барвинский.*

Заголовною тезою статті є епістемологічне твердження: «Культура – це об'єктивація факту присутності людини у світі та об'єктивація самого способу цієї присутності, бо саме культурою “означена” присутність людини у світі, а також потенціал та наслідки такої присутності» [3, с. 203]. Близький смисловий відтінок до цієї тези мають методологічні рефлексії щодо парадигмального вибору настанов з розрізнення типів історичної свідомості – у їхній історичній мінливості та самотності. За такі обирається природно існуюча форма *етнічної* ідентичності (виокремлення «свого» з-поміж «чужого», інтроверсійна постава), 2) процеси етнонаціональної ідентифікації та самоідентифікації (екстрополятивна або ж екстравертна розгортка), що результуються *національною* ідентичністю, 3) така вища міра самототожності, як *особова* форма ідентичності. Названі форми ідентичності – це вияв наміру спеціалізованого виокремлення визначальності особистого внеску в процесі національного стилетворення, що як культуротворчий напрям формувався в живих обставинах соціокультурного та політичного життя українців [5; 7].

Безпосередньо мистецтво – з його здатністю бути носієм самосвідомості культури<sup>1</sup> – функціонує як своєрідна знакова система: у мистецтві культура здобуває свою цілісність під виглядом «коду». Мало того, мистецтво постає своєрідною матрицею культури: конкретні мистецькі явища (у цьому випадку – музична творчість) є інфор-

мацією про певний тип людської свідомості – про історично конкретний тип людини. Як «знак» чи «код», така інформація принципово не містить банального окреслення «змісту»: «Художній текст – це думка про світ, його бачення, а внутрішньо-текстова дійсність є сукупністю чийось відчуттів» [2, с. 27]. Отже, важливо враховувати тип самого «тексту» з *внутрішньо притаманними йому комунікативними механізмами*<sup>2</sup>.

На сьогодні, однак, ідеться не так про сукупність історично та географічно відмінних типів культур з їхнім розмаїттям мистецьких форм, як про їхню реінтерпретацію: «Простір культури як культури – це “ефір” зустрічі людини з минулим поколінням, зустрічі людини й історії, зустрічі людини й природи, зустрічі людини із самою собою» [1, с. 26]. У такому сенсі художня культура – це генетично потужна форма, що покликана здійснювати місію «відновлення цілості» засобом своєї ж реінтерпретації – як щоразу нова «згадка» про світ «художнього», його герменевтична рецепція. А тому симптоматично, що й сучасна філософська думка ставить питання про духовну установку суб'єкта в такому акті, як «буття в культурі», «спілкування в культурі»; про спілкування й буття «на ґрунті витвору», «в ідеї витвору» (В. Біблер): «Культура – це форма самодетермінації індивіда в “горизонті особистості” (М. Бахтін), спосіб самодетермінації нашого життя, свідомості, мислення» [1, с. 26].

Отже, мета статті – запропонувати методологічно вірогідну модель інтерпретації процесів формування національної самосвідомості української музичної культури, у тому числі за конкретними персоналіями її етнонаціональної ідентифікації.

Чимало етнокультурологів відстоюють думку, що такі явища, як «дух етносу», або «етноменталітет», є результатом несвідомого опосередкування, вбирання в себе соціальним «природного». Мало того, що «етноментальне» виникає, або ж радше є об'явою самого ества соціального; і що, як саме «ество соціального», феномен етноментального слугує засобом злиття соціального з тілом Природи [4, с. 57]. Однак для забезпечення достеменної епістемологічної обробки моделі напрямних національного стилеутворення є необхідність у цілеспрямованому зверненні до такої методологічної проблеми, як *етнонаціональна собітотожність*, тобто до питань, пов'язаних з ментальною структурою та архетипальним змістом феномену «*етнонаціональна ідентичність*» [6].

Неспростовними є докази минушості інновацій щодо конкретно-історичних цивілізаційних форм життя й непроминушості духовного змісту традиції як форми культури: «Соціальне буття як культурний феномен одвічно володіє імунітетом щодо цивілізаційної минушості» [4, с. 51]. Проблема, отже, полягає у вирізненні такої форми суспільності, яка, з одного боку, максимально наближена до природних форм колективності і володіє такою ж захисною силою перед будь-яким «втручанням», а тому здатна до породження почуття убезпеченості «свого» перед «чужим», а з другого – бере на себе зобов'язання оберігати цю стійкість як непроминущу силу духовного здоров'я і окремої людини, і спільноти, до якої належить ця людина. Таку сталість та життєвість суспільного буття (у сенсі «оберега» – з убезпеченням людства «культурозберігальним» імунітетом) спроможне формувати належне ставлення до *феномену етнічного* – з його *духовним* змістом<sup>3</sup>. Причому саме ставлення має визначатися тим *сенсом*, котрий несе в собі феномен етнічного – а це не що інше, як форма «тезауруса» або ж скарбниці духовного досвіду етнічної культури. А отже, теоретичний пошук слід вести серед адекватних щодо етнічного змісту мислеспрямвань, а саме – духовних вимірів світобуття.

Яскравим виразником *етнічної форми ідентичності*, що сповідувала пріоритети просвітянсько-культурницької парадигми (доцентрова координатна спрямованість самоорганізації культури), є корифей західноукраїнської музичної культури Ф. Колесса. Вельми примітно, що для реалізації задумів, які б «дорівнювали» академічним нормам музичного мислення, композитор віднаходить коренево «чисті» вияви етнічної самобутності. У зв'язку із цим слід звернути увагу до способу «циклізації» хороших обробок народних пісень (тут – аналог академічній вокальній мініатюрі):

у версії Ф. Колесси – це «в'язанки» (контрастно-складовий цикл «На щедрий вечір»), «низки» («Вулиця» та «Обжинки», «Лемківські співанки» – тип суцільно-циклічної форми з програмно-сюжетним типом композиційно-драматургічної організації); «етнографічна картина» («Гагілки» – тип сценічної кантати), «історична картина» в серіях та частинах («Квартети», «Козаки в піснях народних», «Наша дума»), а також – спеціальна систематизація хорових обробок за типом виконавського «амплуа» (жіночий, чоловічий та мішаний «гуртовий» співи). Та й стилістика тематичного опрацювання народнопісенного матеріалу максимально наближена до його автентичного «фізіономічного виразу», хоча й надзвичайно майстерна та вишукана на мелодизацію фактури, штрихову артикуляцію та тембрально-гучнісну «режисуру». Усе це разом покріплювало ментально-архетипний зміст етнічного – за *інтровертним* напрямом самоорганізації як координатною спрямованістю *мікроіндивідуалізації*.

Прикмети екстраполяції або ж *екстравертної* розгортки в організації національної музичної мови (у дусі етнонаціональної ідентифікації) репрезентує музична спадщина М. В. Лисенка. Насамперед це активні запозичення стилістичного арсеналу академічної музичної творчості загальноєвропейського зразка, які водночас цілеспрямовано узгоджуються з ладофункціональними та жанровими особливостями народнопісенної традиції. Тому найперша характеристика, на яку натрапляємо в сучасних музикознавчих розвідках (Л. Кияновська, наприклад), це – «хрестоматійність» (а отже – неоднорідність, тобто гетерогенність) авторської стильової моделі, за якою передовсім мусимо визнавати особливості процесу «ствавлення різних мов у тілі рідної мови» (вислів О. Козаренка). Крім того, за творчістю М. Лисенка маємо також визнавати спорідненість націєтворчій парадигмі (М. Драгоманов) – коли органічно співдіють процеси і мікро-, і макроіндивідуалізації (за К. Поппером), витворюється резонуюче співвідношення в «історичній множині систем» (за К. Гюбнером) і все це результується *етнонаціональною ідентичністю* в такій «тотожності різних», як «світова художня культура» (за К. Ясперсом). Для більшої переконливості в судженнях варто вдатися до бодай одного вельми характерного прикладу – написання класиком національної української композиторської школи «Полонезу» для фортепіано, який апелює до знаної у європейській культурі жанрової форми, і засобом її семантики (у «дусі» польської національної ідеї) транслює у європейському просторі власну (з українською інтонаційною «підсвідкою») «національну ідею».

Ще більшої міри академізації в рамках національного музичного мовлення сягнув Станіслав Людкевич. Насамперед це екстраполяція до таких корелятивів, як гомофонно-гармонічна фактура, академічна композиційна та жанрова форма. Суттєво, що до цих корелятивів сучасна музикознавча думка відносить також стильові алюзії на рівні драматургічних прийомів та тематизму (скажімо, Л. Кияновська доводить спорідненість кантати-симофіні «Кавказ» з оперними проектами Р. Вагнера). Саме тому, як і у випадку творчого методу М. Лисенка, маємо підстави не лише для висновку про тенденцію етнонаціональної самоідентифікації (відцентрова координатна спрямованість самоорганізації культури), але й осягнення *національної форми ідентичності* в спосіб, коли дихотомія «інтроверсія – екстраверсія», так би мовити, редукується до модального типу «амбаверта» (тут – висока міра виваженої рівноваги поміж інтроверсією та екстраверсією, відповідне орієнтування провідних та допоміжних функцій психічної самоорганізації) і результується виміром *макроіндивідуалізації*. Зокрема, ціннісна відповідь С. Людкевича на моральний обов'язок посилення національно-особливого вираження рідної культури в координатах загальнолюдського досвіду була керована категоричним імперативом усупереч «рутенській заскоружлості» та закличками щодо «європейськості» [5].

Осібну роль у процесах професійного покріплення національної композиторської творчості відіграла постать Василя Барвінського. Передовсім це унікальна довершеність індивідуального композиторського стилю в дусі етнонаціональної самоідентифікації (супроти «хрестоматійності» Лисенкової музичної мови), яка не лише дає

підстави говорити про «український модерн», але й транлює прикмети найвищої міри самототожності – *особову форму ідентичності*. І якщо вибір С. Людкевича ставив екстравертний (макроіндивідуаційний) характер самоздійснення, то стосовно В. Барвінського маємо говорити про дещо інший характер досвідчення етнонаціональної ідентичності, де типологічна пара розрізнення психічної самоорганізації особистості (за теорією індивідуалізації К.-Г. Юнга) також «редукується», але вже таким позначенням, як «особова цінність» (самоузащадження й «самостійність») категорії «національний композитор». Як особово-суб'єктна засада, що досвідчується імперативами морального обов'язку (тут – *етнонаціональна самоідентифікація*), особова (як і християнська) форма ідентичності тлумачиться як глибинно безумовна відповідь на обов'язок стосовно себе ж самого. Тільки така логіка пережиття морального обов'язку забезпечує «носія» категорії індивідуального композиторського стилю необхідною силою та енергією для того, щоб подолати саме відчуття загубленості в безмежжі універсуму (синдром «некомунікабельності»).

Отже, ідеться про екзистенціальний аспект такої категорії, як *індивідуальний композиторський стиль* (тут – ідея вольової суб'єктності, коли особа «доручена сама собі»), що відбувається за механізмами *національного самоусвідомлення та національного стиліутворення*. Якщо класичні основоположення М. Лисенка щодо національно-особливого вираження замикалися на ідентичності «лексичного» рівня музичного мовомислення, то модерна свідомість В. Барвінського розімкнула ці рамки засобом семантичної гри інтонаційно-тематичними алюзіями (тут – вид непрямого цитування як «натяку» щодо самого «знаття» та, головне, спроможності до оперування досвідом «інших» через свідомі запозичення), що забезпечувало високу ефективність власне комунікації в шифрах трансцендентного – засобом кореспондування за координатами загальнолюдського досвіду [8].

Загальний висновок, що випливає з наведених суджень, зводиться до переконання, що кожна зі згаданих у статті постатей композиторів (Ф. Колесса, М. Лисенко, С. Людкевич, В. Барвінський) осібно «означає» своєю присутністю в національній культурі межі ХІХ–ХХ ст. як потенціал, так і наслідки процесу національного стиліутворення та професійного покріплення національної музичної культури [7]. Отже, реальна оцінка внеску й ролі цих визначних особистостей національної історії, якою «рухає» формування національної самосвідомості, залежить не лише від урахування загальної соціокультурної ситуації, але й від виокремлення та діагностики певної форми ідентичності, що завжди результується обраним типом етнонаціональної самоідентифікації.

---

<sup>1</sup> На відміну від науки, ідеології, філософії, які виконують функцію свідомості культури, мистецтво розглядається як самосвідомість культури: «Мистецтво – своєрідний мікрокосмос, у якому відображається увесь культурний універсум: воно ... не абстрагує суб'єкт від об'єкта..., одухотворяє, надихає, олюднею все, що оточує людину у світі» [2, с. 26]. Доречною в такому контексті є заувага М. Кагана, що «мистецтво, яке належить до кожного конкретного історичного, етнічного типу або підтипу культури, постає неначе його “образною моделлю”» [2, с. 26].

<sup>2</sup> На сьогодні, зокрема, виразно окреслилася проблема духовної ідентичності, яка в лоні неотомістської естетики замикається на питанні актуалізації потенцій мистецтва – на ґрунті розуміння його соціального та психологічного значення.

<sup>3</sup> Якщо прирівняти адекватність відношення до тезауруса етнічного, до його світобуттєвої функції оберігає як до душевно-духовної чистоти й прозорості дитячого світобачення («По правді кажу вам: Хто Божого Царства не прийме, як дитя, той у нього не ввійде!» – Євангелія від Св. Луки: 18, 17), тоді з максимальною очевидністю розкривається культуророзберігальна (як імунна) сила феномену етнічного, та насамперед – неординарна символіка далеко небуденної якості того «неймовірного», чим є феномен етнічного.

1. *Возняк В.* Гуманістичний потенціал культури // Сучасна філософія і цивілізаційний процес. – Дрогобич : Видання ДДПІ ім. І. Франка, 1998. – С. 23–26.
2. *Доманский В.* Литература и культура: культурологический подход к изучению словесности в школе // Гуманитарні науки. – 2002. – № 1. – С. 22–27.
3. *Петрушенко В.* Епістемологія як філософська теорія знання. – Л. : Видавництво Державного університету «Львівська політехніка», 2000. – 295 с.
4. *Попова Н., Фурса М.* Національна культура і національна свідомість // *Προσφώνημα*. Історичні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича. – Л. : Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАНУ, 1998. – Вип. 5 (Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність). – С. 503–510.
5. *Ярко М. І.* Ідея етнонаціональної ідентифікації української музичної культури в Галичині першої половини ХХ століття // *Musica Galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) : sesja naukowa, 10–13 kwietnia 1997 r.* – Rzeszyw : WSP, 2000. – Т. V. – S. 185–192.
6. *Ярко М.* Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної культури // Четвертий міжнародний конгрес україністів. – Одеса, 26–29 серпня 1999р. – О. ; К. : Видавництво Асоціації етнологів, 2001. – Кн. 2. – С. 484–495.
7. *Ярко М.* Проблеми культури національного типу в сучасному музикознавстві та учбових курсах з історії музики // Гуманізм. Людина. Культура. – Дрогобич : ДДПІ ім. І. Франка, 1992. – С. 270–271.
8. *Ярко М.* Феномен етнонаціональної собітотожності та питання ментально-архетипної підоснови трансформації принципів академізму (на матеріалі фортепіанної сонати Василя Барвінського) // *Музична україністика: сучасний вимір / зб. наук. праць на пошану музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора М. П. Загайкевич.* – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАНУ, 2009. – Вип. 4. – С. 34–39.