

Міністерство освіти і науки України
Рівненський державний гуманітарний університет

УКРАЇНЬКА КУЛЬТУРА:

***минуле, сучасне,
шляхи розвитку***

Збірник наукових праць

Наукові записки

Рівненського державного гуманітарного університету

Випуск 5

ББК 63.3(4Укр) -7
У45
УДК 94(477)

Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип.5.–Рівне: РДГУ, 2000. – 255 с.

У збірнику вміщено статті науковців вищих навчальних закладів та музейних установ переважно Рівненщини, присвячені розгляду історико-мистецької проблематики західноукраїнських теренів. Певна частина матеріалу висвітлює різнобічні грані музичного мистецтва.

Для науковців, студентів, аспірантів та усіх тих, хто цікавиться вітчизняною історико-мистецькою проблематикою.

Редакційна колегія:

Головний редактор: **Виткалов В.Г.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри культурології Рівненського державного гуманітарного університету

Арцишевський Р.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Луцьк)

Афанасьєв Ю.Л. – доктор філософських наук, професор (Київ)

Баканурський А.Г. – доктор мистецтвознавства, професор (Одеса)

Герман М.Ю. – доктор мистецтвознавства, професор (С.-Петербург)

Деменко Б.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Захарчук-Чугай Р.В. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Іваницький А.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Ільченко О.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Клин В.Л. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Овсійчук В.А. – доктор мистецтвознавства, професор (Львів)

Ричков П.А. – доктор архітектури, професор (Рівне)

Станішевський Ю.О. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Тимофієнко В.І. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Троян С.С. – доктор історичних наук, професор (Рівне)

Федорук О.К. – доктор мистецтвознавства, професор (Київ)

Упорядник тому: проф. **Виткалов В.Г.**

Друкується за рішенням вченої ради Рівненського державного гуманітарного університету (протокол № 4 від 28 грудня 2000 р.)

Збірник зареєстрований Президією ВАК України як фахове видання з проблем мистецтвознавства (постанова №2409/2 від 9.02.2000 р.).

ISBN 966–602–053–X

© Рівненський державний гуманітарний університет, 2000

Джерельні приписи

1. Історія філософії на Україні: У 3 тт. – К.: Наукова думка, 1987. – Т. 1-2.
2. Иваньо И.В. Очерк развития эстетической мысли Украины. – М.: Искусство, 1981. – 423 с.
3. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Зібрання творів: У 50 тт. – К., 1981. – Т. 31. – С. 45-119.
4. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні // Український вільний університет. – 2-е вид. – Мюнхен, 1983. – 175 с.

Резюме

У статті аналізуються літературно-художні та естетичні погляди видатного українського письменника, філософа та громадського діяча І.Я.Франка на природу художньої творчості, специфіку творчого процесу й художнього образу. Висвітлено вплив його ідей на подальший розвиток художньої культури українського народу.

Summary

The paper analyzes literature-creativity and aesthetic looks the famous Ukrainian writer, philosopher I.Franko at natural of artistik creation on artistic image. It was shown the influence his ideas to development the artistic culture of Ukrainian people.

УДК: 78.03

В.І.Буцяк

**ІСТОРИКО-СТИЛЬОВИЙ ПРИНЦИП
ЯК ОСНОВА ОСЯГНЕННЯ СПЕЦИФІКИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

В основі історико-стильового принципу лежить поняття “розвиток”

– незворотний, цілеспрямований, закономірний процес зміни матеріальних та ідеальних об'єктів, у результаті якого виникає нова якість, стан. Суттєву характеристику цього процесу складає час: по-перше, будь-який розвиток здійснюється в часі, по-друге, тільки час виявляє його спрямованість [12, 563].

Історичний підхід до розв'язання проблем є основоположним у більшості галузей наукових знань. Для прикладу розглянемо застосування цього підходу у психології. Так, генетичний або історичний підхід був основною передумовою наукової творчості П.Блонського, який стверджував, що поведінка людини може бути зрозумілою лише як історія поведінки [1, 39].

Вагомий внесок у реалізацію принципу розвитку у психології зробив Л.Виготський. Розроблена ним “концепція розвитку вищих психічних функцій” стала яскравим прикладом застосування генетичних ідей у побудові психологічної теорії. Ця теорія ґрунтується на принципі історизму, де вивчення психічних процесів у їх розвитку є, на думку Л.Виготського, їх історичним вивченням. “Генетичний підхід у Виготського поєднується з розумінням діяльного характеру людської психіки. Структура суспільно-історичної діяльності, вважає він, відповідає структурі психічної діяльності індивіда та його свідомості, і ця відповідність встановлюється в результаті інтеріоризації діяльності, тобто, становлення зовнішньої дії, розділеної спочатку між кількома людьми за допомогою слова, у внутрішню дію окремої людини. Це положення про діяльність як умову та спосіб формування психіки стало найважливішим методологічним принципом дослідження розвитку психіки в онтогенезі” [7, 20].

Характеризуючи принцип історизму, О.Леонт'єв наголошував на тому, що головним механізмом розвитку психіки людини є механізм засвоєння соціальних видів та форм діяльності, що склалися історично [4, 44-47].

Тому психічний розвиток окремої людини виступає результатом засвоєння того, що виробило людство.

Це положення підтримує Г.Костюк. Він вважає, що риси особистості виробляються у процесі її життєдіяльності, де засвоєння соціального досвіду тісно пов'язане з особистим досвідом і внаслідок цієї взаємодії утворюється своєрідна цілісність: “Всі типи розвитку (визрівання, навчання, “присвоєння людської культури”, “само-творення”) в реальному онтогенетичному процесі становлення людини не ізольовані і не послідовно поєднані. Вони переплітаються, і їх “автономність” відносна. Нові форми “саморуку” психічного не

надбудовуються і не нашаровуються над старими, а виникають з них. Причому старі форми “саморуку” не повністю визначають нові, а є лише вихідними умовами появи останніх. Причиною виникнення нових форм “саморуку” психічного, за Г.Костюком, є сам зміст процесу розвитку, властиві йому зовнішні (порушення рівноваги між особистістю і суспільством та між організмом і його середовищем) і внутрішні (розходження між виникаючими в процесі діяльності особистості потребами та прагненнями і оволодіння нею засобами, що необхідні для їх задоволення) суперечності. Суперечності розв’язуються в процесі діяльності людини, коли розвиваються нові якості особистості” [11, 14-15].

Поняття “розвиток” у психологічному тлумаченні розкривається і в педагогіці як характеристика кількісних і якісних психоматичних і духовних змін в організмі, що відбуваються в результаті природного обміну речовин, через входження людини в процес життєдіяльності, особливо у спеціально, педагогічно організовані види соціально-позитивної діяльності, спілкування і відносин. Для педагогіки розвиток є становленням сутнісних сил людини, організації генетичного фонду, усієї психосоматичної сфери під дією харчування, взаємодії організму з еколого-природничою сферою і соціумом, а також навчання, виховання й освіти [6, 11].

Отже, розвиток людини – це цілісний процес. У педагогічному аспекті це положення є визначальним і вимагає відповідної комплексної організації навчально-виховного процесу, яка передбачає розвиток організму, оптимізацію творчих начал особистості та оволодіння нею здобутками культурної спадщини людства.

Культура людства виникла на самих ранніх стадіях розвитку суспільства і нерозривно пов’язана з її історією. Знання історії культури – це не лише освоєння художньої спадщини минулого й сучасності, а й збереження й примноження художніх цінностей. Історичні знання формують розуміння культурного процесу, виховують усвідомлення особистістю причетності до свого народу, нації, людства: “Ми прагнемо зрозуміти історію як певну цілісність, аби у такий спосіб зрозуміти самих себе. Історія для нас є спогадом, що даний не лише як знання, - ми живемо в ньому. Це – даний нам ґрунт, з яким ми, аби не зникнути, зберігаємо зв’язок і якому, відтак, завдячуємо своїм людським існуванням. Історичний погляд створює конструкцію, яка визначає рушійні начала нашого розуміння людського існування” [13, 184].

Чим глибша обізнаність особистості зі світовою культурою, чим

ширший її естетичний досвід, тим легше їй врахувати історично зумовлені особливості культурного розвитку і відчутти неповторну своєрідність кожної історичної епохи.

Осмислення культурної спадщини не може бути досягнуте поза процесом зміни стилів. Поняття “стиль” охопило всі сторони буття людей. Чим ширшим стає застосування стилю, тим більше посилюється його культурологічний зміст. Стиль постає як якість та конструктивний принцип побудови культури. Отримуючи культурну значимість, предмет чи явище отримують стилістичну виражальність – свідчення його належності до певної культури, до того чи іншого соціально-історичного прошарку. Стиль виявляє функціональні особливості предмета, явища і представляє собою “генний набір культури”, “типологічну цілісність, модель образу світу, закарбовану мистецтвом на певному етапі історичного розвитку” [2, 186-187].

У формуванні стилю беруть участь соціальні та культурні передумови, пов’язані з уявленням про природу мистецтва та його функції, що виражаються у творчому методі й світогляді митців. Поняття “стиль” застосовується для характеристики епохи в розвитку мистецтва, різних художніх течій і напрямків та індивідуальної манери митця. З кожною новою епохою відбувається ускладнення, що проявляється у взаємодії місцевих, регіональних шкіл, художніх традицій. Характерно, що стиль може існувати довше, ніж соціально-культурна ситуація, що його породила.

Перші значні стилі утворилися у древніх цивілізаціях (Єгипет, Вавилон) відповідно до пануючих релігійних норм. У різні історичні періоди стиль специфічно відображається в окремих видах мистецтва, де в найбільшій мірі проявляє свої типові ознаки у взаємодії змісту та форми [2, 383].

Отже, стиль як “вищий вид художньої єдності” (С.Скребков) завжди сприймається як ціле, як своєрідне художнє узагальнення, у якому відображається як індивідуальність автора твору, його власне світосприйняття, так і світосприйняття епохи.

У музиці “генокод” стилю складає інтонаційна ідея – думка колективної свідомості, яка втілена в образі і пов’язує усі сфери людської діяльності та художньої творчості у власному значенні, у змістовному плані співвідноситься з типом світовідчуття суспільства та індивідуума [8, 100-101].

Мистецтвознавці визначають стиль як багатопланову структуру і виділяють такі його типи: “стадіальний стиль”, або “стиль епохи”, історичний, національний, стиль художніх напрямів, течій, шкіл,

індивідуальний стиль, стиль творчого періоду, стиль твору.

Стадіальний стиль (“стиль епохи”) не являє собою художньої єдності, а його “стильове ядро” – це сукупність одиниць як таких (“інтонаційний словник епохи”, Б.Асаф’єв), “які включаються з художньою і життєво-практичною діяльністю” [8,33].

“Стиль епохи” – найбільш широка стилістична спільність, яка виражає все стильове різномайття художніх явищ даної епохи, навіть тоді, коли вони належать до стилістично протилежних художніх напрямів. Деякими дослідниками заперечується існування у сучасному мистецтві цього типу стилю, бо вбачають його лише на ранніх стадіях культурного розвитку. Але і в наш час, при всьому ускладненні художнього процесу, зростання його стилістичної своєрідності, не втрачається епохальна типологічна спільність мистецтва [2, 192].

Історичні та національні стилі забезпечують повноту художнього виразу в мистецтві. Поділ на історичні і національні стилі відбувся в епоху Просвітництва (бароко-класицизм; італійська, французька, німецька композиторські школи). Національні стилі виявляють при цьому деяку історико-стилістичну “спеціалізацію”: “єдність барочних і ранніх класичних рис в Італії, класицизм у Франції, бароко в Німеччині, пізній (віденський) класицизм в Австрії” [8, 102-103].

Характеризуючи індивідуальний стиль, В.Клин визначив, що “стиль є виразом індивідуальності майстра, й існуючи в системі техніко-формоутворюючих чинників творів митців, знаходиться у діалектичному зв’язку зі світоглядом” [3, 244]. Його визначають: творча індивідуальність та професійна майстерність автора, визначена цілісна система технікоформоутворюючих прийомів, світогляд митця.

Зміст будь-якого стилю складає процесуальність і розвиток. Якщо ми маємо справу з індивідуальним стилем або стадіальним, рамки становлення яких обмежені часом життя індивідуума чи соціо-культурним буттям суспільства на конкретному історичному етапі розвитку, художня цінність знайдених поєднань забезпечує їх продовження в бутті мистецтва. Наприклад, “стиль віденських класиків продовжується у моцартіанстві, бетховіанстві XIX, XX ст.; “примітив” первісності середньовічної старовини отримує продовження в “неопримітивізмі” сучасності і т.д.” [8, 100].

Тому розкриття своєрідності художніх принципів музичних стилів попередніх епох, способів їх функціонування в культурі сьогодення є умовою осягнення суті характерного сучасному мистецтву стильового синтезу, який базується на принципово новому ставленні до традицій,

пов'язаних з їх сприйняттям та інтерпретацією.

Розглянемо місце історико-стильового принципу в досягненні специфіки функціонування музичного мистецтва.

Увесь період розвитку цього принципу в музично-культурологічних концепціях мистецтвознавцями поділений на два етапи: період становлення (від Античності до XIX ст.) і період утвердження та розвитку (друга половина XIX ст. – до наших днів).

Антична культура не залишила нащадкам реальнозвучащої музики, тому єдиною сферою уявлень про музичну культуру цього періоду є музична естетика, яка відображає відношення між “старим” і “новим”. Негативне ставлення до “нової” музики та ідеалізація “старої” стала основною ідеєю музичної естетики Арістофана (комедія “Хмари”), Арістоксена (трактат “Гармонічні елементи”), Боеція, Плутарха (трактат “Про музику”). “Теоретична концепція музично-культурної спадщини, що склалася в епоху кризи античної демократії, з характерною для неї жорсткою регламентацією норм творчості і постулюванням естетичних і художніх канонів минулого обумовлена намаганням античних філософів закріпити за музичним мистецтвом сучасності той тип змісту кола засобів виразності, який склався у період полісної спільності” [9, 39]. І цим пояснюється неісторичний характер античної музичної естетики, а також її розрив з музичною практикою епохи.

Неісторичний характер носила музична естетика Середньовіччя. Музичне мистецтво розвивалось за церковними канонами, фактично не розвивалось світське мистецтво. Офіційною церквою велась боротьба за ідейно-стильову замкнутість і внутрішню єдність музичної культури католицизму.

В епоху Відродження відбулося становлення історизму в музично-естетичних концепціях. Важливу роль у цьому процесі зіграв відхід від принципів середньовічної музичної культури: “Музичному мистецтві й естетиці середньовіччя відмовлялось у праві на будь-яке значення в розвитку музичного мистецтва. Подібні неісторичні у своїй основі концепції художнього прогресу містяться в трактаті Рамоса де Перехі “Практична музика” (1442 р.), яка просякнута духом виклику до середньовічних авторитетів, “Тлумачнику музичних термінів” Тинкторіса (1475р.), “Дванадцятиструннику” Глауреана (1547р.)” [9, 41-42]. Художній прогрес у мистецтві Відродження визначався взаємодією античності, яка ідеалізувалась та гуманізувалась з історично обґрунтованою нею ж сучасністю. Так, Тинкторіс у трактаті “Узагальнення про дію музики” пов'язує найважливіші положення

античної естетики із соціально-педагогічними завданнями сучасної практики; Салінас у книзі “Про музику” намагається застосувати до сучасності античні теорії ритму і міри; Цармено тлумачить античні погляди на музичне мистецтво в дусі філософії й естетики свого часу, оцінюючи та порівнюючи його з високим прикладом античності; Галілей у трактаті “Про музику древню і новітню” (1584р.) найглибше розвинув ренесансну теорію художнього прогресу, який базується на поєднанні сучасності з мистецтвом минулого, минаючи середньовічну культуру [9, 42]. Таким чином, музична естетика Відродження поступово пов’язується із суспільною практикою.

Сучасні теоретики визначають XVII століття як перехідний період, складний та суперечливий. Елементи історичного підходу до вивчення музичної культури з’являються у працях з історії музики, яким притаманна риса власне історичної науки – створення хронологій розвитку музичного мистецтва (трактат Кальвіуса “Дослідження музики”, 1635-1647 рр.; Кірхера “Універсальна музика”, 1650 р.; Прінтуа “Історичний опис шляхетного мистецтва музики і співу”, 1690 р.) [9, 43]. Важливе місце серед інших займають протилежні їм антиісторичні концепції Кеплера (“Гармонія світу”, 1619 р.), Месена (“Загальна гармонія”, 1639 р.).

В епоху Просвітництва посилюється значення історичного підходу в музично-естетичних концепціях. У середині XVIII століття зароджується поняття стилю в музиці й виконавстві. Положення про те, що сучасний рівень розвитку музичного мистецтва підготовлений попередніми етапами міститься вже в працях Берні (“Загальна історія музичної науки й практики і виникнення музичної естетики до наших днів”, 1776 р.), Гердера (“Каллінгас”, 1780 р.), Шуберта (“Ідеї до естетики музичного мистецтва”, 1784 р.), Форнеля (“Загальна історія музики”, 1788 р.).

XIX століття – період утвердження історичного принципу в музично-естетичних концепціях і появи нового концептуального підходу, відповідно до якого історичний процес розглядається не лише в минулому і теперішньому, а й у майбутньому. Саме орієнтація на майбутнє стає головним завданням мистецтвознавських та наукових досліджень. Є.Рощенко зазначає, що специфічними особливостями цього етапу є не стільки стремління до передачі історичних деталей і фактів, їх систематизація й аналіз, скільки відтворення загального емоційного-змістовного фону того чи іншого періоду [9, 32-33].

Великий внесок у розвиток історичного принципу зробили А.В.Амброс (5-томна “Історія музики”), О.Серов, В.Стасов, а Г.Ларош

визначає історизм найважливішим принципом музикознавства.

Перший етап становлення нової концепції історичного розвитку збігається з появою романтизму, який тлумачиться теоретиками не тільки як стиль, а й як ідеологічне спрямування. Місце релігії заступає політика, що намагається згуртувати людей на основі образів щасливого майбутнього, з'являються соціально-політичні утопії, що шукають наукових засад; підвищується інтерес до проблем історії, яка визначається як політика, звернена в минуле, тоді як майбутнє – політика “в ім'я” добровільного поневолення людини, а сучасне, як теперішнє, що являє собою формальний перехід від минулого до майбутнього. Таким чином, теперішнє і майбутнє стає тотожним: у теперішньому вбачають риси майбутнього.

Композиторський стиль романтизму найбільш чітко виявився у 1810-1820 роках у творчості Ф.Шуберта і Ф.Мендельсона. А романтичний стиль виконання, який склався на дуже відомих у той час “шубертіадах”, що ввібрали в себе свободолюбивий дух романтичної солідарності у служінні генію, утверджується в артистичній діяльності Н.Паганіні, Ф.Ліста, Ф.Шопена та ін. Їх стиль, породжений епохою, де загадковість та парадоксальність вияву особистості з найбільшим соціальним резонансом передавався через підкреслено експресивну манеру спілкування з публікою [8, 36].

Слід зазначити, що романтизм у цей період співіснував з реалізмом. Останній спирався на принцип життєподібності та єдності особистості – і це дало великі за своїми масштабами результати: художнє бачення середини XIX століття стає синтезом традиції мистецтва з природничо-науковим і загальнокультурним осягненням проблем [10, 230].

У другій половині XIX століття відбулися корективи в розвитку історико-стильового принципу, а саме: з'являється потреба у вивченні окремих аспектів історії музики – здійснюється процес вузької спеціалізації. Наприклад, Г.Аберт досліджував закономірності окремих історичних епох (“Вивчення про епос у грецькій музиці”(1899 р.), “Музичні погляди Середньовіччя та їх основи” (1905 р.); вивчаються особливості окремих стилів і жанрів мистецтва Р.Роланом (“Походження класичного стилю в музиці XVIII ст.” (1905 р.), “Походження сучасного музичного театру” (1895 р.), А.Шерінгом (“Історія інструментального концерту” (1905 р.), “Історія ораторії” (1911р.), “Нариси з історії музики раннього Ренесансу” (1914 р.), Г.Крогмаром (“Маленькі керівництва до історії музики по жанрах”), Р.Ріманом (“Аналіз “Добре темперованого клавіра”, “Мистецтво фуги Й.Баха”, “Проблеми хоральної ритміки”) та ін.

На межі XIX-XX століть з'являються окремі стилістичні тенденції, що визначаються спільністю світосприйняття митців. Саме в цей період декілька вчених (Вельфлін, Рагль та ін.) здійснили спробу розгляду історії мистецтва як "історії стилів".

Мистецтво XX століття зароджувалося в надрах XIX століття. Осмислення спадщини минулого сторіччя посідає чільне місце в мистецтвознавських дослідженнях. Так, В.Вейдль визнає цей період як вік "небувалої самотності митця", вік без молодості, без віри, без цілісного знання про життя та душу. Головне, що характеризує минулу епоху – це те, що не було цілого, яке обумовлює все, і "поки цього цілого немає в нас, ми самі, хочемо цього чи не хочемо, продовжуємо наше минуле, наслідуємо його, несемо на собі його тягар, його рок, залишаємося людьми XIX ст." [10, 272]. В.Вейдль характеризує епоху романтизму як більш різкий та глибокий злам, ніж той, що пов'язаний з епохою Відродження: "Поняття романтизму марно розповсюджується на всі мистецтва і покриває всі національні відмінності... Романтизм не є художнім стилем, який можна протиставляти іншому стилю, як бароко – класицизму чи готичне мистецтво романському, він протиставлений усякому стилю зокрема. Романтизм є втратою стилю" [10, 268-269]. Хоча вчений і визначає романтизм як "втрату стилю", але водночас визнає його самим цілісним, який не згас і в наш час тому, що не зникли умови, що його породили, і не зцілена самотність творчої особистості.

Цікавим є визначення В.Вейдлем поняття "стилю", що характеризує його як "форму душі", "приховану передумову будь-якого мистецтва". Він вважає, що стиль не створює окрема людина, не створюється він і в результаті дуже великої кількості спрямованих до загальної цілі зусиль, він – "лише зовнішній вияв внутрішньої узгодженості душ, надрозумного, їх духовної єдності; він – втілена в мистецтві соборність творчості. При його відсутності ... форма перетворюється у формулу, а зміст – у мертвий матеріал" [10, 271]. У сучасному мистецтві, зазначає вчений, відбувається процес руйнування загального стилю, а коли втрачається стиль, тоді втрачається й художня цілісність.

Деякі сучасні мистецтвознавці, філософи (Ніцше, Ортега-і-Гассет та ін.) піддають сумніву, або заперечують доцільність вивчення художніх творів минулих епох. Так, Ортега-і-Гассет переконаний, що в мистецтві будь-яке повторення не має змісту: "Кожний історично виникаючий стиль може породити визначену кількість різних форм у межах одного загального типу, але проходить час, і раніше чудове джерело щезає" [10, 236-237].

З усього ряду композиторів-романтиків учений виділяє К.Дебюссі, який, на його думку, вигнав з музики особистісні переживання, очистив її, довів до звукової об'єктивності і тим самим дегуманізував її. Тому саме з К.Дебюссі розпочинається ера нового мистецтва, реальним шляхом якої є “воля до стилю”, де стилізувати – “значить деформувати реальне, дереалізувати. Стилізація передбачає дегуманізацію” [10, 244-247]. Сучасне стилеутворення, за Ортега-і-Гассетом, характеризується такими тенденціями: дегуманізація мистецтва; уникнення нових форм, стремління до того, щоб твір залишався лише твором мистецтва (“чисте мистецтво”); стремління до сприйняття мистецтва як гри, і тільки; тяжіння до глибокої іронії; тенденція до уникнення фальші, і в цьому значенні – вимоги до ретельної виконавської майстерності; сучасне мистецтво вільне від будь-якої трансценденції. Поява “нового стилю” породжує нове сприйняття мистецтва, яке, у свою чергу, сприятиме появі нових талантів.

Проаналізовані нами теоретичні концепції, що відображають загалом особливості історико-культурного середовища епохи, становлять цілісну систему уявлень про музичну культуру, яка закономірно обумовлена конкретно історико-стильовою ситуацією. Сучасний рівень розвитку науки та мистецтва вніс свої корективи у розвиток історико-стильового принципу, який набуває все більшої актуальності. Яскравим прикладом застосування історико-стильового принципу є музично-педагогічна концепція К.Орфа, основана на “біогенетичному законі”, запозиченому в Гете. Суть цього закону полягає в тому, що кожна органічна форма у своєму індивідуальному розвитку в деякій мірі повторює риси й особливості тих форм, через які пройшли її предки впродовж тривалого розвитку за законами спадковості та пристосування. Це співвідношення історії та сучасності, традиції і прогресу Гете виразив у принципі “відчуття минулого й сучасності як єдності” (“Поезія і правда”). У К.Орфа цей принцип отримав таке формулювання: “якщо світ у цілому і все людство рухається шляхом прогресу, то кожне нове покоління, кожна знову народжена людина має все починати спочатку, і окремому індивідууму доводиться проходити знову всі епохи світової культури [5, 79]. “Сьогодення” – це перманентне минуле”, “дитинство людини – дитинство людства”, і тому раннє дитинство звертається до найдавніших язичницьких форм, які духовно відповідають раннім етапам розвитку свідомості. Система музичного виховання К.Орфа базується на ідеалах гуманізму та традиційних поняттях культури. У її основі лежить античне “музичне виховання” і “музична

терапія”, метою якої є відтворення в людині цивілізованій – людини природної.

Таким чином, історико-стильовий принцип найбільш повно сприяє розкриттю генези та шляхів розвитку музичного мистецтва: має на меті глибоке вивчення спадщини минулого в контексті сучасності, – і цим забезпечує, на нашу думку, дидактичні принципи (безперервність, цілісність, поступовість, послідовність та ін.) в організації навчального процесу.

Джерельні приписи

1. Блонский П.П. Избранные психологические произведения. – М.: Изд-во АПН РСФСР, 1961. – 346 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. – 3-е изд. – М.: Политиздат, 1981. – 399 с.
3. Клинт В.Л. О музыке. – К.: Муз. Україна, 1985. – 351 с.
4. Леонтьев А.Н. Проблемы развития психики. – М.: Мысль, 1965. – 574 с.
5. Леонтьева О.Т. Воспитание музыкой и концепции личности (Из истории дискуссий 1970-х годов) // Современное западное искусство XX века / В.В.Турова, Т.Н.Левая и др. – М.: Наука, 1988. – С. 82-87.
6. Лихачев Б.Т. Основные категории педагогики // Педагогика. – 1999. – №1. – С.10-19.
7. Максименко С.Д. Методичні проблеми вікової та педагогічної психології // Психологія: Республ. наук.-метод. зб. – Вип. 21. – К.: Рад. школа, 1982. – 160 с.
8. Маркова Е.Н. Интонационность музыкального искусства: Научное обоснование и проблемы педагогики. – К.: Муз. Україна, 1990. – 183 с.
9. Рощенко Е.К. К вопросу эволюции теоретических концепций музыкально-культурного наследия // Проблемы музыкальной культуры: Сб. ст. / Ред. кол.: Ляшенко И.Ф. и др. – К.: Муз. Україна, 1987. – Вип. 1. – 156 с.
10. Самосознание европейской культуры XX века: мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – 356 с.
11. Ткаченко О.М. Розробка принципу розвитку в психології // Психологія: Республ. наук.-метод. зб.. – К.: Рад. школа, 1985.

- Вип. 25. – 120 с.
12. Філософський словник / За ред. В.І. Шинкарука. – К.: УРЕ, 1986. – 800 с.
13. Ясперс К. Про сенс історії // Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрямки. Хрестоматія. Навчальний посібник / Упорядники В.В.Лях. – К.: Ваклер, 1996. – 428 с.

Резюме

Автор обґрунтовує історико-стильовий принцип як один з ефективних шляхів розв'язання проблем музичної педагогіки. У статті розглянуто еволюцію значення цього принципу.

Summary

The author is represent the historical-stylity princip like one of effecacious ways in solution of problems in musical pedagogic. The evolutions and significance of this princip are disclosed.

УДК: 78.07

О.Г.Михайлова

СЕНСОВІ ОБЕРТОНИ РЕЦЕПЦІЇ АВАНГАРДУ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

“...Я повинен писати те, що я люблю, а не те, що люблять інші, або те, що мені, як прийнято говорити, диктує час. Я повинен ставитися до твору як до чогось прекрасного, навіть якщо він потворний, припустимо, з точки зору старого стилю. Я повинен шукати красу” [4, 12]. Ці слова Валентина Сильвестрова – кредо зрілого художника – позначені слідами того полемічного самоствердження, яке супроводжувало пошуки молодого композитора-авангардиста. Саме тоді, на початку творчого шляху, прозвучало випробовуюче запитання вчителя Бориса Лятошинського: “Ви знаходите *це* красивим?”. Відповідь – довжиною в життя [3, 5].

Іронія Лятошинського цілком зрозуміла. Авангард – як напрямок у музичному мистецтві 60-х років, пов’язаний з “новими техніками”, – зі своїм атрадиціоналізмом видавався естетично сумнівним на відміну від іншого плану мистецьких новацій, що проходили в руслі

ЗМІСТ

Передмова	
3	

<u>Розділ I: Історико-мистецька спадщина</u>	
<u>західноукраїнських теренів.....</u>	4

<i>Войтович В.М.</i> Релігійно-міфологічний світогляд давніх слов'ян: спроба узагальнення.....	
4	

<i>Нікольченко Ю.М.</i> Коштовності, прикраси та вироби з кольорових металів літописного Дорогобужа.....	
34	

<i>Михайлова Р.Д.</i> Міжнародні зв'язки та їх вплив на розвиток культури Галицько-Волинської Русі Х–ХІV ст.	
51	

<i>Луць В.Д.</i> Волинські ікони ХІІІ–ХVІ століть.....	
65	

<i>Смирнова Т.Б.</i> Місце українського ренесансного та барокового пейзажів у історичній ієрархії жанрів.....	
86	

<i>Бондарчук Я.В.</i> Синтез засад середньовічної та ренесансної духовності в іконописі острозького осередку ІІ половини ХVІ – І половини ХVІІ століть.....	
109	

<i>Надюк О.В.</i> Генеза та формування українського іконостаса в середовищі традиції східнохристиянського світу.....	
121	

<i>Виткалов В.Г., Пономарьова Т.О.</i> Мистецька культура українського козацтва (за матеріалами археологічних досліджень поля Берестецької битви 1651 р.).....	
139	

Михайлишин О.Л. Декілька штрихів до архітектурного портрету Млинова.....	151
--	-----

<u>Розділ II: Теоретико-мистецькі аспекти</u> <i>української культури</i>	187
--	-----

Яковенко Л.П. Проблеми психології творчості в естетичній концепції І.Франка.....	187
--	-----

Буцяк В.І. Історико-стильовий принцип як основа осягнення специфіки музичної культури.....	192
--	-----

Михайлова О.Г. Сенсові обертони рецепції авангарду	
---	--