

Шевченко Л. М.

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової

Калашник М. П.

Харківський національний педагогічний університет імені Г. С. Сковороди

78.038
 ID ORCID 0000-0001-8602-9573
 ID ORCID 0000-0002-6432-2776
 DOI 10.33625/2409-2347-2020-1-82-87

УКРАЇНЬСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ І МИСТЕЦЬКІ АТРИБУТИ БУТТЯ

Шевченко Л. М., Калашник М. П. Українська національна ідея і мистецькі атрибути буття. Метою даної статті є історичний огляд буття національного художнього мислення в ракурсі тенденцій романтизму як світовідчуття й напрямку художнього мислення, вважаючи на *компенсативний* характер мистецько-художньої діяльності стосовно її буттєво-виробничих засад. Наукова новизна статті полягає в аргументації значимості для національної ідеї українства рис романтичного світовідчуття, починаючи від «ліризму душі», у формулюванні соціологів канадської діаспори, яке закономірно у своєму «стиранні протилежностей» відсторонює повноту вираження художнього напрямку романтизму як утілення антиномій ідеалів і дійсності. Підсумком зробленого огляду й вихідних з нього узагальнень виступає теза про істотність романтичного світовідчуття в представників українського менталітету, починаючи від «ліризму душі» як соціофеномена, що відсторонює раціонально-диференціюючий підхід у національному вираженні, і завершуючи художніми вподобаннями, серед яких ліричні жанри пісенного наповнення займають домінуючі позиції. Національна ідея, як вона сформувалася від Нового часу до сьогодення, проминає раціоналістично-антиномічні («іраціоналістичні» у А. Шопенгауера!) установлення романтичних зіставлень у мистецтві як таких, що не могли здійснитися в повноті вираження в українській художності, але проймали романтичними мотивами по-бідермайєрівському реалістичні, протосимволістські у XIX столітті й модерністські, постмодернові тенденції у XX–XXI століттях.

Ключові слова: українська національна ідея, романтизм, салонне мистецтво, фортепіанна гра, «легкі» оркестральні фортепіано, салонний піанізм.

Шевченко Л. М., Калашник М. П. Украинская национальная идея и художественные атрибуты бытия. Целью данной статьи является исторический обзор представленный об украинском национальном мышлении с выявлением в нем художественной атрибутики мышления в ракурсе тенденций романтизма как мироощущения и направления художественного мышления, учитывая *компенсативный* характер артистически-художественной деятельности касательно её бытийно-производственных оснований. Научная новизна статьи заключается в аргументации значимости для национальной идеи украинства черт романтического мироощущения, начиная от «лиризма души», в формулировании социологов канадской диаспоры, которое закономерно в своем «стирании противоположностей» отстраняет полноту выражения художественного направления романтизма как воплощение антиномий идеалов и действительности. Итогом сделанного обзора и исходящих из него обобщений выступает тезис о существенности романтического мироощущения у представителей украинского менталитета, начиная от «лиризма души» как социофеномена, который отстраняет рационально-дифференцирующий подход в национальном выражении, и завершая художественными предпочтениями, среди которых лирические жанры песенного наполнения занимают доминирующие позиции. Национальная идея, как она сформировалась от Нового времени к настоящему, минует рационалистически-антиномические («иррационалистические» у А. Шопенгауера!) установления романтических сопоставлений в искусстве как не могших осуществиться в полноте выражения в украинской художественности, но насыщенных романтическими мотивами по-бидермайеровски реалистические, протосимволистские в XIX веке и модернистские, постмодернистские тенденции в XX–XXI веках.

Ключевые слова: украинская национальная идея, романтизм, салонное искусство, фортепианная игра, «лёгкие» оркестральные фортепиано, салонный пианизм.

Shevchenko L., Kalashnyk M. Ukrainian National Idea and Artistic Attribute of Existence. The study presents a historical overview of the existence of national artistic thinking in the light of the tendencies of romanticism as a worldview and type of artistic thinking, considering the *compensatory* nature of artistic activity in relation to existential and production principles of such activity. The scientific novelty of the study is to justify the importance of the romantic worldview features for the Ukrainian national idea, starting with the “lyricism of the soul” in the formulation of sociologists of the Canadian diaspora, as the romantic worldview naturally “erases the opposites” and removes the full expression of the artistic aspect of romanticism as an embodiment of the ideals and reality antinomies.

These generalizations of theoretical and practical-active nature fill the idea of performance – with *categorical* meaning, and moreover, claim, along with the musical and symphonic meaning, according to B. Asafyev, for the position of the “musical universal category”. The etymology of the word *performance*, which is related to the “interpretation” defined in the actual context as the opposite of the first, according to V. Medushevsky’s conclusions, points to the high mission of the “complement to artistic integrity”, being similar to the “prophecy” of the Latin *interpretation*. The above approach is implied in the position of G. Adler, who pointed out that “history is made by the ordinary musicians”, that is, the creative genius-professionals are corrected by the field of popular art, which meets the needs of the widest public.

The comprehension of music as a phenomenon of culture raised the theory of performance to a new stage of generalizations, rejecting the traditional academic version of the indisputable primacy of composing work and tolerant attitude to the “crowd of listeners”, which brought forward the hierarchy of “decline in quality” – from the height of composer’s discovery to populism of “common people”. But it was romanticism that advocated an alternative to these ideas: glorifying the significance of the genius, a national index was put as an attribute of their chosenness, that is, fitting the broadest circles of the nation in the musical use. The romantic antinomy of understanding the essence of the conditions of artistic discovery was directly captured by Ukrainian salon piano art, which, according to P. Sokalsky, confronted the musical existence of the nation with the very tangibility of piano instrumentalism and at the same time embodied the attributes of folk musical thinking in the expressiveness.

The generalization of information about the development of romanticism in its “narrow” meaning as the historical style-movement and in the expansive interpretation as a kind of methodology of non-classic type of creativity allows us to draw some conclusions. First, romanticism as a historically complex concept of artistic thinking relied on the “reconstruction” of baroque mindsets in the context of “post-classical” art of the early 19th century, including within the aesthetics of the “great in small” of the German Biedermeier and its analogues in other national cultures. And this applies to Ukrainian and Russian cultures, which at that time had fundamental intersections. These “neo-baroque” tendencies of romanticism gained special prominence in neo-baroque lines as such in the art of the past century and in the post-avant-garde mindsets of the late 20th – early 21st centuries, eliminating the aggressive anti-romanticism of the modern-avant-garde of the past century. Second, the romanticism that accompanied the basic mindsets of the national composing schools that were born or rebuilt,

as it was in Ukraine in the field of secular art, proved to be a methodologically nourishing environment for the respective national school-tradition. The latter was genetically obliged to the above mentioned stylistic *romantic* principles in developing a strategy for its creative promotion in the cultural space of existence of different nations and countries – outside the movement of romantic art as such and especially fruitfully in the time of “anti-romanticism” of the past 20th century.

Third, performance as a relatively independent field of composing creativity, which historically preceded the professionalism of composing activities, in a large number of national cultures of the 20th century, showed an adherence to the *antinomy* of the romantic principles of playing the “light” and orchestral “grand” pianos, sometimes against the anti-romantic mindsets in the composing work that represented the same national indicators in art and music. Fourth, the romantic component, as a stylistic foundation, defines the general lines of existence of Ukrainian art in the 20th century and has largely fertilized the performing basis of Ukrainian musicians. In the field of piano music, the romantic academic tendency formed a stable extension into the practice and theory of music, guided by the aesthetic criteria and ideological preferences of the Soviet era in support of academicism, and coincided with the religious background of the Ukrainians who preserved in the past cultural memory and still preserve the feeling of pride for the Orthodox Enlightenment, in which, with the reforms of Petro Mohyla, they were established in the Eastern Slavic world as the leaders of this kind of cultural and religious movement that established the environment of the Orthodox Ukrainian szlachta as represented by the descendants Oleksiy Rozum and other descendants of Russian throne, etc.

The result of the above review and its following generalizations is the idea of materiality of the romantic worldview in the representatives of the Ukrainian mentality, beginning with the “lyricism of the soul” as a social phenomenon which eliminates the rational-differentiating approach in the national expression, and ending with the artistic preferences, among which the lyric genres of the song filling occupy dominant positions. The national idea, as it was formed from the modern age to the present, goes beyond the rationalistic-antinomic (“irrationalistic” according to A. Schopenhauer!) mindsets of romantic comparisons in art as those that could not be realized in fullness of expression in Ukrainian art, but imbued with romantic motifs the Biedermeier-realistic, proto-symbolist tendencies in the 19th century and modernist-postmodern tendencies in the 20th – 21st centuries.

Keywords: Ukrainian national idea, romanticism, salon art, piano play, “light” and orchestral “grand” pianos, salon piano play.

Постановка проблеми. Актуальність теми дослідження зумовлюється невичерпністю розробок національного принципу буття, спадкоємний характер якого поєднується з необхідними історичними змінами, що заохочує спеціальні розробки, у тому числі дану. Національне творення черпає в мистецьких набутках, які неодноразово ставали базою наукових розробок з часів «українського Сократа» Г. Сковороди, надихали історичні тлумачення М. Грушевського [4], соціологів канадської діаспори, лінгвістичні пошуки С. Наливайка [8] та ін.

Метою даної роботи є історичний огляд буття національного художнього мислення в ракурсі тенденцій романтизму як світовідчуття й напрямку художнього мислення, вважаючи на *компенсативний* характер мистецько-художньої діяльності стосовно її буттєво-виробничих засад.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Методологічний базис дослідження ґрунтується на принципах інтонаційного музикознавчого підходу школи Б. Асаф'єва [1] в Україні [2; 3], зміст якого визначається лінгвізованим ракурсом трактування музичних значенностей, у тому числі це аналітично-структурний та стильово-порівняльний методи з вираженими герменевтично-інтер-

претаційними тяжіннями, котрі склали предмет спеціальної розробки в концепції Б. Яворського (див. книгу Л. Кузьоміної [5]), що мав персональні зв'язки з піаністкою, професором М. Рибицькою [5, с. 42].

Наукова новизна роботи полягає в аргументації значимості для національної ідеї українства рис романтичного світовідчуття, починаючи з «ліризму душі», у формулюванні соціологів канадської діаспори, яке закономірно у своєму «стиранні протилежностей» відсторонює повноту вираження художнього напрямку романтизму як утілення антиномій ідеалів і дійсності.

Формулювання цілей статті. Говорячи про ментальну визначеність українського образу мислення як виявлення *ліричного* принципу не тільки в мистецтві, але в бутті й соціальних стосунках-відносинах [11], можна зазначити, що вималовалась одна з суттєвих ознак українства і концентрації його в тому, що заведено називати *національною ідеєю*. Остання набула значення політологічного терміна, за яким стоїть синтез суспільно-державотворчих, мистецько-культурних і релігійних уподобань і які ємко втілює свого часу М. Грушевський, наполягаючи на українській специфіці як *пограниччі* [4, с. 26–27], маючи на увазі співвідношення зі слов'янським, європейським у цілому світі в картині релігійно-мовних, державоутворюючих чинників. У ту картину *пограниччя* органічно вписується «ліризм української душі» за Є. Онацьким, О. Кульчицьким та М. Шлемкевичем [11, с. 48–65, 97–112, ін.], для якого «стирання меж» раціонально-диференційованих якостей співвідносне з «переступанням межі» граничних розмежувань етносів, націй за расовими, релігійними і державобудівними установками. Національно-етнічні переплетіння склали специфіку українського козацтва; щодо належності до Православ'я, що стало знаковим для України, — притаманна йому спадковість до Кирилівської традиції [10, с. 138–141] втілювала особливого роду сприйнятність до форм західного, зокрема гальського, Православ'я [13], до контактів з галіканством, що засвідчене виданням Г. Л. де Боплана [2] і черпанням з нього позицій для реформи Петра Могили.

Виклад основного матеріалу. Вважаючи на принципову штучність культурного типу українства і спостерігаючи принципові незбіги змістовного навантаження побутового й художньо-, науково-творчого виявлення, звертаємося до романтичного світосприйняття, яке живило не тільки художній світ ХІХ сторіччя у творчості найвидатніших його представників: Г. Сороки, С. Гулака-Артемовського, Т. Шевченка, П. Мирного, М. Лисенка та ін., скільки сам тонус національного буття з очікуваннями «України вільної, нової» зі збереженням у побуті краси мистецького світовідчуття попри всі негаразди соціально-політичного виявлення національно-патріотичних сподівань. Так, в історичній праці М. Грушевського (розділ «Початки відродження у Східній Україні»), вказуючи на «стару Гетьманщину і Слободжанщину» України Задніпрянської, пові-

домляючи про спроби політичного ствердження українства в місії Капніста [4, с. 195], автор підсумовує ті події вказуванням на суто літературно-просвітницькі зусилля, зроблені спадкоємцями козацької старшини в особах Г. Кониського, Бантиша-Каменського, С. Гулака-Артемовського, І. Котляревського: «То був той новий вітер, що повів по всім просторі України: повів народолюбства, любові до свого народу, до його життя мови, до його минувшості. Він дав новий напрям і галицькому українському письменству — спровадив його на народну і народолюбну стежку» [4, с. 199].

З приведеної цитати чітко проступає *естетизм* позиції історика, для якого політично-діяльнісна нерезультативність нібито цілком покривається психологічно-мистецьким баченням ситуації. Такий підхід підкреслює спадкоємність українців щодо русичів Древнього Києва, які аргументували прийняття від Візантії Православ'я красою співу в Богослужінні. Та висока Віра в красу України чудово вимовлена К. Малевичем. «Всі українці — співають і малюють» [3, с. 27]. І згідно з ліричною вдачею українця, це романтичне Очікування реалізовувалося не в методологічному виявленні романтизму в мистецтві, але в «помежовних» до нього напрямках, течіях, таких як бідермайер («український бідермайер» як тотальна якість української професійної музики як XIX, так і XX століття, за О. Козаренком), символізм (Г. Шевченко, М. Лисенко, Л. Українка, О. Довженко, ін.), реалізм-натуралізм (М. Вовчок, П. Тичина, О. Гончар, В. Стус, ін.). Українська національна ідея в музиці заявлена була в XIX столітті попередниками М. Лисенка (С. Гулаком-Артемовським, П. Сокальським, ін.), і цим останнім — з позицій *фольклоризму* в композиторській творчості. Саме фольклористський орієнтир визначив неприйняття фортепіанної творчості П. Сокальським. Із цього приводу зовсім справедливим є спостереження С. Мірошніченко: «Програма ця (музичних класів в Одесі. — Л. Ш.) ...зовсім та ж, що й у консерваторіях, з тою різницею, що тут виключене викладання гри на фортепіано (Сокальський у той період був категорично проти цього, тому що вважав, що інструмент застосований “тільки в заможному побуті” і не був характерний для народної музики...)» [7, с. 29]. Історична ж правда полягала в тім, що саме фортепіанна салонна творчість склала значне досягнення української культури XIX століття, утворивши оригінальне переплетення з шаром творчості «російських поляків» і «російських німців», які породили феномен піанізму І. Івановського (племінника Ф. Ліста з боку його другої дружини К. Вітгенштейн, уродженої Івановської), Б. Яворського, І. Белзи як виконавців і музикознавців. Зрештою, салонний стиль характеризує фортепіанну спадщину М. Лисенка і його сучасника В. Малишевського, першого ректора Одеської консерваторії, з 1921 року — видатного композитора й педагога Польщі, учителя великого В. Лютославського. В області салонного піанізму склалися установки М. Завадського, Б. Пулло, що

стали засновниками стилістики українсько-польської лінії в становленні культури вітчизняного музичного салону. Зазначимо, що в культурних засадах цього салону була відсутня «витончена» лінія шопенівського «легкого» піанізму, абсолютизована в піаністичній манері О. Скрибіна. Усе сказане підкріплює уявлення про надхудожній зміст романтичного світосприйняття, починаючи від «фантазійних» політичних ідей (чого тільки вартий італійський Рісорджіменто як «відродження» того, чого історично не було — але здійснилося у вигляді Об'єднаної Італії 1871 р.!) і закінчуючи модами, згідно з якими чоловічі й жіночі вбрання, зачіски, спосіб життєдіяльності принципово дистанціювалися — на відміну від «єдності протилежностей» тих соціокастей у попередні століття.

У російській традиції визначилася романтична подвійність розуміння національної позначеності національного фортепіанного стилю: «російське багатирство», персоніфіковане в манері рахманіновської масштабності, фортепіанної оркестральності, що успадковує лінію Бетховена — Ліста (і що вбирає лістянську ж традицію драматично-монументальної подачі Шопена Балакіревим і шопеністом Рахманіновим, ін.), але також продовжує шопенівську «легкість» «ширяюча» манера Скрибіна, що продовжується в авангардній музиці творчістю винятково фортепіанного композитора І. Вишнеградського. В українському виконавському мистецтві, стимульованому салонною традицією, є дещо співвідносне зі спорідненою за багатьма параметрами російською традицією, однак є й установка, що її відрізняє. Це — притаманне ліричній «хвилястості», «мелодійності» [9, с. 36–47] душі українця бажання «згладити» антитези романтичного піанізму, звертаючись і до лістівських, і до моцартівсько-шопенівських орієнтирів, знаходячи опору в лейпцігській манері «помірного» романтизму К. Рейнеке, деяку «спокійну» лінію стилістичного відліку. Досвід піаністичної діяльності свідчить, що в практиці виходів на публіку в Україні піаністів, котрі концертують, імена Мендельсона, Шумана, Брамса утворювали «непробивну базисну тріаду» стильових спадкоємностей. Схильність до «домашнього» («бідермайєрівського») прояву романтизму, в якому демонічні шаленства відсторонилися, а проби індивідуалізованої суб'єктивності купюрувалися, утворює дещо характерне для української салонної традиції та споріднених з нею «провінційних» проявів. Як приклад сказаного можна навести п'єсу В. Малишевського «У салоні», написану в одеський період творчої біографії українського, згодом польського композитора. У жанровому вираженні це, за слухним спостереженням О. Маркової, «поема-мазурка», яка містить гармонії в дусі Шопена, Скрибіна й нагадує ранні рондо Ф. Шопена за загальною композиційною структурою. Показовим є сам «полонізм» в образі салонного звучання, притім що танцювальність як таку ледь намічено: це явно «музика для слухання», це «образ мазурки», а не бальний, тим більше не народний польський

танець (до речі, риси «бальної» мазурки тут очевидно представлені в багатоголосній насиченості саме фортепіанної — й ніякої іншої — фактури). Наявність у другому, центральному, епізоді вальсових рис свідчить про «сумарність» втілення не тільки мазурочно-жанрової якості, а й деякого «симбіозу шопенізму», асоційованого у вітчизняних музичних колах з мазурками-вальсами в цілому.¹ Піаністична техніка даної п'єси, написаної в цілому «незручно», розрахована на значну технічну підготовку виконавця. Нагадуємо, що Малишевський був скрипалем за виконавськими інструментальними навичками, але навчався серйозно гри й на фортепіано, тож «зручність» або «незручність» фактури є в цьому разі прийомом вираження, відтворення «артистичної технічності» взагалі як показника салонної демонстраційності художньої підготовки. Будова типу рондо є символічною для салонної традиції, що йде від французького аристократичного, артистичного салону, який успадкував найдавнішу традицію ритуалів з їх «круговим дійством», що символізує «космічну гармонію» в конкретиці даних зборів. Чудово у своєму роді є «Думка» Б. Пулло, що створив «українську рапсодію» в явному наслідуванні Тринадцятій рапсодії Ліста, оскільки й у Ліста, й у названого українського автора відтворені ефекти «репетитивної» техніки звуковидобування в наслідування струнного щипкового інструмента в ліричній частині сюїти-поєми. Епіко-баладний жанр українсько-польської думки містить ознаки, що співвідносяться з угорськими епічними сказаннями про Подвиг, які породили угорськорумунський «вербункош». Безумовно, баладні (драматично-діалогічні) ознаки цього жанру відмінні від трагіко-епічної української думи, у цих перших істотною є танцювальна грація (порівн. із французькою «шансон де жест») — з навмисним зіставленням вираження чоловічої, силової, мужньої скорботи і всеохоплюючої вселюдської радості Долучення. Зазначений жанровий зріз опори на думку у відповідній п'єсі Пулло фіксує деякі важливі риси української салонної специфіки. При відвертій паралелі до Угорських рапсодій Ліста, є відсторонення від масштабності та їх програмного «гігантизму»: образи картинно локалізовані, у них «приглушені» риси сонатно-поємної розробковості, також наявним є уникнення оркестрово-багатогласних фактурних охоплень усіх регістрів у наслідуванні «tutti» оркестрового масиву. І разом з тим, у наявності — святковість, помітна насиченість фактури, вищевідзначені прийоми звуконаслідування стосовно народно-національного інструменталізму.

Зазначені ознаки салонної «фактурної серединності» відрізняють і Рапсодії М. Лисенка, з яких Друга, що має підзаголовок «Думка-Шумка», демонструє жанрову солідарність із салонним піаністичним стилем України. Перша рапсодія є масштабно більше розгорнутою, однак і тут

оркестральність позбавлена «запаморочливих» лістівських *martelato*, притім що лістівська ж модель у цілому явно надихала українського класика. І одночасно ліричні фрагменти позбавлені ноктюрнової аріозної вишуканості, такої показової для ліричних побудов (див. вище) композицій «несамовитих» романтиків. У цьому самому розумінні недооціненим є внесок І. Падеревського, знаменитого польського композитора, народженого і сформованого як музикант в Україні, редактора академічних видань творів Ф. Шопена, друга К. Шимановського. Головне ж те, що, будучи представником південнопольської, краківсько-ягелонської так званої старокатолицької традиції, І. Падеревський усвідомлював нерозривність польсько-українського в стилістичному переломленні творчих засад. Яскравим свідченням на ілюстрацію зазначеної тези є «Краков'яки» І. Падеревського, які написані на початку ХХ сторіччя і втілюють ідею «танцювальної поеми», у розвиток концепції «серединності» між Угорською рапсодією Ліста й Мазуркою Шопена. У контексті уявлень про ґрунтовність культури українсько-польської салонної музики органічно виглядає творчість В. Косенка, житомирські корені якого споріднюють його з видатними представниками музичної Одеси — Т. Ріхтером і М. Рибицькою. Інтернаціональний базис фортепіанної української салонної культури органічно виводить на сучасні умови роботи з іноземними студентами, демонструючи планетарний розмах фортепіанної педагогіки України. Узагальнення досвіду педагогічної діяльності авторів даного дослідження дозволяє сформулювати ряд тез-позицій, що демонструють особливості бачення вітчизняними піаністами виходів у міжнародний культурний простір міжконтинентальних контактів взаємин «професор — студент» для представників вітчизняної фортепіанної школи.

Вказані узагальнення теоретичного й практично-діяльнісного характеру наповнюють уявлення про виконавство *категоріальним* змістом, більше того, претендують, поряд з мусично-музичним, симфонічним за Б. Асаф'євим, — на положення «музичної універсалії». Етимологія слова «виконання», що співвідноситься з актуально-контекстно трактованою як протилежність першому «інтерпретацією», за висновками В. Медушевського, вказує на високу місію «доповнення до художньої цілісності», наближаючись до «пророцтва» латинського *interpretation* [6, с. 3]. Зазначений підхід закладений у позиції Г. Адлера, який вказував на те, що «історію творять музиканти середньої руки» [12, с. 2], тобто на корегованість творчості сферою популярного мистецтва, яке відповідає запитам широкої публіки. Усвідомлення музики як явища культури підняло теорію виконавства на новий щабель узагальнень, відкидаючи традиційний академічний варіант незаперечної першості композиторства й по-блажливе ставлення до «юрби слухачької маси», що висувала ієрархію «убування якості» — від високості композиторського відкриття до попудізму «черні». Але саме романтизм відстоював

¹ «...»,

і альтернативу вказаним уявленням — підносячи значущість діяльності генія, ознакою його обраності висувався національний індекс, тобто вписаність в музичний вжиток найширших кіл нації. Романтична антиномія розуміння сутності умов художнього відкриття безпосередньо вловлювалась українським салонним фортепіанним мистецтвом, яке протистояло музичному буттю нації самою речовістю фортепіанного інструменталізму й одночасно втілювало у виразності ознаки народного музичного мислення.

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок. Узагальнення відомостей про розвиток романтизму — в його вузькому значенні історичного стилю, напрямку й у розширювальному трактуванні як різновиду методології акасицичного типу творчості — дозволяє зробити певні висновки.

По-перше, романтизм як концепція художнього мислення, що історично склалася, спирався на «реконструкції» барокових установок в умовах «посткласичного» мистецтва початку XIX століття, у тому числі в межах естетики «великого в малому» німецького бідермайера і його аналогів в інших національних культурах. І це стосується української й російської культур, які на той час мали принципові перетини. Дані «необарокові» тенденції романтизму отримали особливу значимість у необарокових лініях як таких у мистецтві минулого сторіччя й у поставангардних установах кінця XX — початку XXI століття, відсторонюючи агресивний «антиромантизм» модерну й авангарду минулого століття.

По-друге, романтизм, що супроводжував базисні установки композиторських національних шкіл, які народжувалися або заново вибудовувалися (як це було й в Україні) у сфері світської творчості, виявився методологічно живильним середовищем для відповідної національної школи, традиції. Остання була генетично зобов'язана значущим стилістичним *романтичним* принципам у виробленні стратегії свого творчого просування в культурному просторі буття різних народів і країн — поза напрямом романтичного мистецтва як такого, й особливо плідно в пору «антиромантизму» XX сторіччя.

По-третє, виконавство як певною мірою незалежна від композиторської творчості сфера, що історично передувала професіоналізму композиторської діяльності, у багатьох національних культурах XX століття виявило прихильність до *антиномії* романтичних принципів гри на «легких» і оркестрально-«рояльних» фортепіано, іноді в суперечності з антиромантичними установками композиторської роботи, котра пред'являла ці самі національні показники в мистецтві.

По-четверте, романтична складова як стилістична підвалина визначає генеральні лінії буття українського мистецтва у XX столітті й значною мірою запліднила виконавський базис українських музикантів. В області фортепіанної музики романтична академічна тенденція утворила стійку пролонгацію в практику й теорію музики, що направлялась естетичними критеріями й ідеоло-

гічними перевагами радянської епохи в підтримку академізму та збігалася з релігійним тлом мислення українців, які в культурній прап'яті зберігали і зберігають відчуття гордості за Православне Просвітництво. У ньому вони з реформами Петра Могили визначились у східнослов'янському світі як лідери цього роду культурно-релігійного руху, що забезпечив оточення православною українською шляхтою в особах нащадків Олексія Розума й інших російського трону тощо.

Підсумком зробленого огляду й вихідних з нього узагальнень виступає теза про істотність романтичного світовідчуття у носіїв українського менталітету, починаючи з «ліризму душі» як соціофеномена, що відсторонює раціонально-диференціюючий підхід у національному вираженні, і завершуючи художніми вподобаннями, серед яких ліричні жанри пісенного наповнення займають домінуючі позиції. Національна ідея, як вона сформувалася від Нового часу до сьогодення, проминає раціоналістично-антиномічні («ірраціоналістичні» у А. Шопенгауера!) установами романтичних зіставлень в мистецтві як тих, що не могли здійснитися в повноті вираження в українській художності, але проймали романтичними мотивами по-бідермайерівському реалістичні, протосимволістські у XIX столітті й модерністські, постмодернові тенденції у XX–XXI століттях.

Література:

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Кн. 1 и 2 / Б. Асаф'єв (Игорь Глебов); под ред. Е. М. Орловой. — 2-е изд. — Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. — 376 с.
2. Боплан Г. Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн [Текст] / Гійом Левассер де Боплан; переклад Л. Шабанової. — К.: Стебеляк О. М., 2017. — 168 с. — ISBN 978-966-1635-19-6. — Переклад з Руанського видання 1660 року.
3. Горбачов Д. «Він та я були українці»: Малевич та Україна [Текст] / Дмитро Горбачов. — К., 2006. — 456 с., 260 іл. — ISBN 966-96670-0-3. — Укр. та рос. мовами.
4. Грушевський М. С. Історія України, приладжена до програми вищих початкових шкіл і нижчих класів шкіл середніх [Текст] / М. С. Грушевський; упор. А. Ф. Трубайчук. — 2-ге вид., стер. — К.: Либідь, 1992. — 228 с. — ISBN 5-325-00306-2.
5. Куз'єміна Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского [Текст] / Л. Куз'єміна. — М.: Композитор, 2000. — 111 с.
6. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки [Текст] / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: сб. трудов ПАМ им. Гнесиных. Вып. 129 / сост. и ред. Л. Дьячкова. — М., 1994. — С. 3–17.
7. Мирошниченко С. В. П. Сокальський в Одессе. У истоков консерватории [Текст] / С. В. Мирошниченко // Одесская консерватория: славные имена, новые страницы: [сб. ст.] / [ред.-составитель Е. Маркова]. — Одесса, 1998. — С. 16–35.
8. Наливайко С. Українська індоаріка [Текст] / С. Наливайко. — К.: Євшан-зілля, 2007. — 640 с.
9. Онацький Є. Українська емоційність [Текст] / Є. Онацький // Українська душа: зб. наук. праць / відп. ред. і авт. вступ. ст. В. Храмова. — К.: Фенікс, 1992. — С. 36–47.

10. Перевезенцев С. В. Россия: великая судьба [Текст] / Сергей Перевезенцев. — М. : Белый город, 2005. — 703 с. : ил. — ISBN 5-7793-0937-X.
11. Українська душа [Текст] : зб. наук. праць / відп. ред. і авт. вступ. ст. В. Храмова. — К. : Фенікс, 1992. — 128 с.
12. Adler G. Der Stil in der Musik [Текст] / Dr. Adler Guido. — Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1911. — 46 S.
13. Vita Patrum. Житие отцов, составленное святителем Григорием Турским [Текст] / свт. Григорий Турский ; предисловие о. Серафима (Роуза) ; пер. с латин. и фр. яз. на англ. осуществлен о. Серафимом (Роузом) и Полом Бартлеттом ; пер. на рус. Лидии Васениной ; ред. и вступ. материал о. Серафима (Роуза). — М. : Русский Паломникъ [и др.], 2005. — 415 с. : ил., карт., портр. — ISBN 5-98644-002-1.

References:

1. Asafev, B. V. (Glebov, I.) (1971). *Muzykalnaya forma kak protsess* [Musical form as a process]. (Book 1–2). (2nd ed.). Leningrad : Muzyka, Leningradskoe otdelenie. (In Russian)
2. Beauplan, G. L. de. (1650). *Description d'Ukraine, qui sont plusieurs provinces du royaume de Pologne, contenues depuis les confins de la Moscovie, jusques aux limites de la Transylvanie ; ensemble leurs mœurs, façons de vivre et de faire la guerre*. Rouen. (Ukrainian edition: Beauplan, G. L. de. (2017). *Opys Ukrainy, kilkokh provintsii Korolivstva Polskoho, shcho prostiahaiutsia vid kordoniv Moskovii do Transylvanii, razom z yikhnimy zvychaiamy, sposobom zhyttia i vedenniam voien*. Kyiv: Stebeliak O. M.)
3. Horbachov, D. (2006). “*Vin ta ya byly ukraintsi*”: *Malevych ta Ukraina* [“He and I were Ukrainian”: Malevich and Ukraine]. Kyiv. (In Ukrainian & Russian)
4. Hrushevskiy, M. S. (1992). *Istoriia Ukrainy, prykladzhena do prohramy vyshchyykh pochatkovyykh shkil i nyzhchyykh klasiv shkil serednykh* [The history of the Ukraine, adapted to program of the high grade schools and undermost classes of the schools average]. (2nd ed.). Kyiv: Lybid. (In Ukrainian)
5. Kuzemina, L. (2000). *Ispolnitel'skaya estetika B. Yavorskogo* [Performance aesthetics of B. Yavorskiy]. Moscow: Kompozitor. (In Russian)
6. Medushevskii, V. (1994). *Ontologicheskie osnovy interpretatsii muzyki* [Ontological basis of music interpretation]. In L. Dyachkova (Ed.), *Interpretatsiya muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste kultury* [Interpretation of a musical work in the context of culture] (pp. 3–17). Moscow: Gnessin Russian Academy of Music. (In Russian)
7. Miroshnichenko, S. V. (1998). *P. Sokalskii v Odessa. U istokov konservatorii* [P. Sokalsky in Odessa. At the origins of the conservatory]. In E. Markova, ed., *Odesskaya konservatoriya. Slavnnye imena, novye strantsy* [Odessa conservatoire: glorious name, new pages] (pp. 16–35). Odessa: Grand-Odessa. (In Russian)
8. Nalyvaiko, S. (2007). *Ukrainska indoarika* [Ukrainian indo-aryany]. Kyiv : Yevshan-zillia. (In Ukrainian)
9. Onatskyi, Ye. (1992). *Ukrainska emotsiynist* [Ukrainian emotionality]. In V. Khramova, ed., *Ukrainska dusha* [The Ukrainian soul] (pp. 36–47). Kyiv: Feniks. (In Ukrainian)
10. Perevezentsev, S. V. (2005). *Rossiya: velikaya sudba* [The Russia: great fate]. Moscow: Belyi gorod. (In Russian)
11. Khramova, V. (Ed.). (1992). *Ukrainska dusha* [The Ukrainian soul]. Kyiv: Feniks. (In Ukrainian)
12. Adler, G. (1911). *Der Stil in der Musik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (In German)
13. Seraphim [Rose] & Bartlett, P. (Eds.). (1988). *Vita Patrum: The Life of the Fathers by St. Gregory of Tours*. Platina, CA, St. Harman of Alaska Brotherhood. (Russian edition: Hieromonk Seraphim [Rose], (Ed.). (2005). *Vita Patrum. Zhitie ottsov, sostavlennoe svyatitelem Grigoriem Turским*. Moscow: Russkii Palomnik)

27.09.2019