



композитори М.Лисенко, В.Барвінський, С.Воробкевич, В.Матюк, Д.Січинський, К.Стеценко та інші використовували для обробок і релігійні пісні, створені на честь Різдва, Великодня, Святої Трійці та інших християнських свят [7;9]. Вважалося, що твори, овіяні християнською тематикою, справляють значний вплив на виховання молоді. Досить високий рівень музичної освіченості випускників ВНЗ пояснювався тим, що студенти набували знань і досвіду на заняттях із хору, з етнографічної діяльності, оскільки предмети мистецтва досить повно були представлені в університетських програмах того часу.

У ХХ столітті прогресивним діячами, композиторами та музикознавцями було продовжено дослідження та вивчення духовної музики. Так, у деяких консерваторіях було відкрито відділення співацької палеографії. Вони порушують і висвітлюють різноманітні наукові питання про історію дослідження та використання духовних творів.

Отже, духовна музика сьогодні має право розглядатися не як предмет богослужіння, а як предмет світського викладання та всенародного визнання у справі релігійного, морального, етичного виховання людини. Сучасна музикознавча та педагогічна практика повинна вести активні пошуки щодо вдосконалення організаційних форм використання духовних творів у навчально-виховному процесі.

#### Джерельні приписи

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. – К.: Музична Україна, 1980. – Т. 1.- 198 с.
2. Асафьев Б. Вечера старинной музыки // Советский композитор. – 1970. – №10. – С.90.
3. Бычков В.В. Эстетика в России XVIII века // Новое в жизни, науке, технике. Серия „Эстетика” – М.: Знание, 1989. – №4. – 64 с.
4. Вознесенский К. О современных нам нуждах и задачах русского церковного пения. – Рига, 1891. – 86 с.
5. Дилецкий М.П. Граматика музикальна // Фотокопія рукопису 1723 р. – К.: Музична Україна, 1970. – 111 с.
6. Ісаєвич Я.Д. Братства та їх роль в розвитку української культури XV-XVIII століття. – К.: Наукова думка, 1966. – 252 с.
7. Історія української музики. В 5-ти т. – К.: Наукова думка, 1989. – Т.1 – 448 с.
8. Козицький П.О. Спів і музика в Київській Академії за 300 років її існування. – К.: Музична Україна, 1971. – 148 с.
9. Корній Л. Історія української музики. – Київ-Харків-Нью-Йорк.: М.П.Коць, 1998. – Ч.2. – 388 с.
10. Крижановська Т.І., Пелячик І.Ф. Духовна музика в загальноосвітній школі: історія, традиції, новачі.- Рівне, 2004. – 122 с.
11. Мартынов В.И. История богослужебного пения. – М.: РИО ФА, 1994. – 240 с.
12. Мартынов В. Пение игра и молитва в русской богословской певческой системе.- М.: Филология.- 1997. – 208 с.
13. Музыкальная эстетика России XI-XVIII веков // Сост. А.И.Рогов – М.: Музыка, 1973. – 246 с.
14. Некрасова Т. Київська академія та її значення в розвитку музичної освіти й професіоналізму // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1971.- №6. – С.238- 244.
15. Стрижев А.И. Опыты православной педагогики: В 6 кн. – М.: Литературная учеба, 1993. – кн. 5-6. – 238 с.

УДК 159.9:78

Соловйов В.А. – доц. Миколаївського державного ун-ту ім.В.Сухомлинського

#### ПСИХОЛОГО-ЕМОЦІЙНИЙ ЕФЕКТ СПРИЙМАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

Можливості впливу мистецтва на свідомість людини з давніх-давен викликали значний інтерес. Якість емоційної відповіді на музичний звук у його художній цілісності свідчить про могутню владу музики над психікою людини. Це пояснюється тим, що людина фактично живе у двох реальностях. Перша – це об'єктивний матеріальний світ, складовою якого є сама людина як тілесна істота з усією надзвичайною складністю її організації. Цей світ можна пізнати засобами науки, за допомогою її методів і відповідного поняттєво-теоретичного апарату. Друга реальність – це суб'єктивне відображення навколишнього середовища в людській свідомості як напрям цілісного у своїй основі психічного процесу. У людині виникає природна потреба у пізнанні та інформації про те, яким бачать, чують, сприймають світ інші люди, щоб перевірити власне сприйняття, збагатити його досвідом інших. Цю можливість людині дає мистецтво.

Після сприйняття художнього „повідомлення”, відповідно до інформаційної теорії емоцій, приріст інформованості спричиняє позитивні емоції задоволення, насолоди, що прийнято називати „естетичними емоціями”. Якщо попередня інформованість глядача виявиться значнішою, ніж це повідомлення, тобто якщо глядач не отримує чогось нового для себе, що перевищувало б те, на що він очікував, він залишиться байдужим або зазнає негативних переживань з розчарування, нудьги, роздратування. Натомість новизна інформації зумовлює задоволення, піднесення, афект (емоцію), катарсис.

Процес сприйняття художніх творів (інформація) адресується не тільки до свідомості, а одночасно до підсвідомості й надсвідомості глядача. Апеляція до підсвідомості мобілізує досвід глядача, до свідомості – його мистецькі знання, надсвідомості – сприйняття твору мистецтва на індивідуальному рівні. Л.С.Виготський за зазначеною формулою розкрив характер зв'язку в естетичній реакції між уявою та афектом. Описуючи процеси, що відбуваються в організмі в цей час,



він вводив у якості детермінанти поведінки твір мистецтва – продукт культури. Це дозволило йому перейти від діадичної схеми естетичної реакції (свідомість – тілесне поводження) до тріадичної (продукт культури – свідомість – поводження), що згодом переросла в культурно-історичну концепцію, суттю якої було виявлення ролі продукту культури як організатора естетичної реакції [1, с.87].

У філософській, мистецтвознавчій, психологічній літературі катарсис має більше півтори тисячі тлумачень. Традиційно цей термін належить до категорій давньогрецької філософії та естетики, який означає сутність і ефект естетичного переживання, пов'язаного з „очищенням душі”. У наш час поширення поняття „катарсис” зумовлене його використанням в теорії та психотерапевтичній практиці катарсисного методу І. Брейера та З.Фрейда.

Л.С.Виготський зазначає, що естетична реакція полягає у характері зв'язку між уявою та афектом. „Подібно тому, – писав він, – як інтелект є тільки загальмована воля, імовірно, варто уявити собі фантазію як загальмоване почуття”.

Відповідно до поглядів греків, тілесне і духовне здоров'я людини залежить від гармонійного сполучення всіх елементів і „сил”. Медицина відновлює зруйновану гармонію очисними процедурами; поезія і музика шляхом катарсису (грец. очищення) також „очищають” і звільняють душу і дух людини від емоційних „шлаків” [2, с. 28]. Катарсис (від грецької katharsis – очищення), за Арістотелем, – емоційне потрясіння, стан внутрішнього очищення, спричинене у глядача античною трагедією в результаті особливого переживання за долю героя. Піфагорійці „присвоювали” катарсисну дію музиці, а також афектам, які викликала трагедія, – страхові і жалю. У Платона і його послідовників катарсис стає передумовою занурення душі в лоно божества, тобто сукупністю всіх людських чеснот.

До речі, Арістотель у „Політиці” поділяє музичні лади на три типи за їхнім катарсисним впливом на людину: етичні, практичні й ентузіастичні. Ладом першого типу є „дорійський” – „пристойний”, що найбільше сприяє вихованню, правильно впливає на етос. Він вважався „грецьким”, таким, що відповідав духові національної культури. Сучасний глядач дорійський лад сприймає як мінорний, тобто сумний, у той час, як у давніх греків він слугував як лад бадьорості, жвавості і життєрадісності [3, с. 44-46].

Лади другого типу – практичні – призначені для виконання перед великою аудиторією заради впливу на психіку і волю слухачів. Це, зокрема, гіподорійський і гіпофрігійський лади, що мали місце в трагедії чи хоровому співі.

Ентузіастичні лади, і насамперед фрігійський, – властиві вакхічній поезії і співу, які супроводжують оргіастичні культи типу діонісійського. Відповідно вони виражають захоплення, екстаз, сп'яніння. Тобто, кожна група ладів передбачала досягнення катарсису відповідного типу: 1) стриманого, 2) публічно орієнтованого, 3) несамовитого.

За часів Середньовіччя катарсис тлумачився лише у релігійному плані, як невід'ємна складова християнської культурної обрядовості.

Вчення греків, зокрема Піфагора і його прибічників, про музичний етос (попри те, що воно не задовольняло елліністичної епохи і тому його критикували) зберегло своє значення для європейського Відродження. Та й учення про афекти, що змінило його в XVII столітті, являло собою не що інше, як подальший розвиток античної теорії музичного етосу.

Але якщо в античну епоху музика сприймалася як засіб впливу на почуття людини і врівноваження її духовної й тілесної природи, то в XVII столітті, під впливом картезіанського вчення про афекти, музика трактувалася як засіб досягнення різноманітних станів афектів. Так, німецький учений А. Кірхер (1601-1680 рр.) вважав, що музика викликає вісім афектів: радість, відвагу, гнів, пристрасть, прощення, страх, надію і жаль, які можуть бути зведені до трьох основних типів: радості, прощення і милосердя. Унаслідок цього дух людини „то піднімається, то падає, то зовсім розслаблюється, то незабаром потім напружується і внаслідок змін, у яких винна гармонія звука, він переживає різні зміни” [4, с.208].

За Кірхером, „меланхоліки люблять серйозну, не переривчасту, смутну гармонію. Сангвініки завдяки легкій збудливості кров'яних пар завжди задовольняються танцювальним стилем. До таких гармонійних рухів прагнуть і холерики, у яких під час танцю скипає жовч... Флегматиків збуджують тонкі жіночі голоси...” [5, с.192-193]. Таким чином, у переддоду Просвітництва катарсисний стан, точніше, його тип, вважали таким, що детермінується фізіологічно.

Пізніше, наприкінці XVII і XVIII століть, теорію афектів критикували за наївну градацію пристрастей і прямі аналогії між рухами тонів і відповідними почуттями. Однак принципово нових інтерпретацій впливу музики на людину не було запропоновано ні у XVIII, ні навіть у XIX століттях. Протягом XIX століття панувала романтична концепція музики як „мови” людської душі, людських почуттів і пристрастей. Звичайно, „почуття”, виражені романтичною музикою, позбавлені ознак об'єктивності, надособистісності і навіть механістичності, яку вони мали в минулому. Ці почуття індивідуалізовані, гнучкі, мінливі, суперечливі, амбівалентні, що визначало й специфіку катарсисного стану.

Підсумовуючи еволюцію поняття катарсису, потрібно згадати, що у XX ст. його замінила фрейдистська версія: мистецтво має здатність знищувати заборонені бажання [6, с.14]. Слабкість учення З.Фрейда Л. Виготський убачав у тім, що знаменитий австрійський психолог не зумів „роз'яснити дію художньої форми”, побачити в ній не фасад, а „найважливіший механізм мистецтва” [7, с.113]. Для З. Фрейда катарсис – це засіб захисту особистості від неприборканих патогенних імпульсів, від примітивних сексуальних інстинктів; це такий акт поведінки, детермінантою якого є минуле – сховані в глибинах організму, у киплячому „казані емоцій”, темні психічні сили. Л. Виготський же вносить у поняття про катарсис спрямованість у майбутнє. В естетичній реакції катарсису він убачав одну з форм урівноважування людини зі світом.





Відображаючи дійсність, мистецтво утворює „другу” природу, що не може не породжувати своїх умовностей. Мистецтво відтворює дійсність не тільки за її законами, а й відповідно до особливостей своєї природи. Як зазначає Г.Гегель, „більш глибокий інтерес до художніх творів зумовлюється тим, що зміст зображений у них не тільки в тих формах, у яких воно представлено нам у своєму безпосередньому існуванні. Будучи збагнений духом, цей зміст розширюється і відкривається по-іншому навіть у межах тих же самих форм. Усе природно існуюче є щось абсолютно одиничним із будь-якого його боку й у будь-якій його площині. Уявлення ж має в собі визначення загальності, і все те, що стосується його, уже завдяки цьому одержує характер загальності на відміну від природної розрізненості” [8, с.173].

Тут можна зауважити: але ж ідеться про художню умовність мистецтва. Справді, під художньою умовністю мається на увазі, по-перше, нетотожність мистецтва відображуваному життю і, по-друге, очевидні порушення в його творах принципу послідовного наслідування природі, правдоподібності. До того ж сформовані в мистецтві системи умовності мають історичний характер і детермінуються глибокими соціокультурними процесами, розвитком естетичної культури, динамізмом розвитку самого мистецтва і т.д.

Поміж тим слід визнати, що умовність є здебільшого символічною. Так, історичність художніх умовностей, їхніх зв'язків з ідейними, змістовними тенденціями розвитку мистецтва виявляється надзвичайно рельєфно саме в сучасних інтерпретаціях класичних творів. Адже, чим раніше з'явилися ці твори, тим помітніші зміни в принципах їхньої інтерпретації. Давній грек не впізнав би, звичайно, трагедій Софокла чи Еврипіда в їхніх сьогоднішніх постановках: ні масок, ні котурнів, інше положення і призначення хору, позбавленого, як правило, невід'ємної від нього в античні часи музичальності, дія, замкнута в сценічній коробці і ін. Та й самі взаємини героїв трагедій отримують новий зміст, у них акцентуються інші грані, що залишалися тривалий час у тіні, а тепер нерідко виявляються на першому плані. Проте „класичність” творів античних авторів та й пізніших, виявляється саме в тому, що, будучи реалізовані за допомогою сучасних сценічних жестів, вони не втрачають первинного емоційного змісту, первинної мети – спрямованості на катарсис.

Із трансформаціями систем художніх умовностей тісно переплетена проблема музики в драмі. Тривалість традицій її використання нараховує багато тисячоліть. Уже ритмоінтонаційний супровід, скажімо, давніх обрядів у первісному суспільстві мав на меті досягнення катарсисного стану, нехай і більш „фізіологічного” за змістом. Нині ж „музичальність” забезпечується безліччю художньо-технічних засобів, аби знайти прямий шлях до впливу на емоції глядача, що посилює ефективність загального враження, наприклад, від п'єси та її постановки.

Інтонаційно-ритмічна організованість музичного твору позначається на інтенсивності нашого сприйняття, стимулюючи роботу уяви, що скеровується і дисциплінується змістом твору. „Подразники, відображені у відчутті, – писав С. Л. Рубінштейн, – можуть діяти як сигнали, не усвідомлюючись як об'єкти. Експериментальним доказом цього положення є досліди, що свідчать про те, що випробуваний може правильно реагувати на почуттєвий сигнал, не усвідомлюючи сигналу, на який він відповідає” [9, с.220]. У художній творчості і сприйнятті неусвідомлюваний сигнал найчастіше підміняється, немовби виправдовується у свідомості іншим сигналом, що збуджує діяльність уяви. Умовні художні прийоми часто вводять і підсилюють ці „неусвідомлювані сигнали” заради естетичної заразливості створюваних образів.

Б.В.Асаф'єв, розглядаючи розвиток музики насамперед як еволюцію процесу інтонування, що бере свій початок у багатстві людської мови, писав: „Музична інтонація ніколи не втрачає зв'язку ні зі словом, ні з танком, ні з мімікою (пантомімою) тіла людського, але „переосмислює” закономірності їхніх форм у свої музичні засоби вираження. Цей шлях музичної інтонації до музики йде, імовірно, якщо не паралельно, то в близькій взаємодії з виникненням цілком музичних явищ і закріпленням у суспільній свідомості якостей і форм тільки музики як безпосередньо музичного виявлення людського інтелекту” [10, с.163-164].

Музиці властива особлива імперативна сила, яка навіть різні душевні стани і мотиви. Привабливість музики збільшується також через здатність суб'єкта активно і порівняно легко розпоряджатися звуковим матеріалом: повторюючи самостійно ті чи інші ритми і мелодії, людина викликає в собі відповідний настрій, надає певного напрямку своїм емоціям. У музиці протилежність звичному виражена з більшою очевидністю, ніж у будь-якому іншому виді мистецтва.

Потрібно враховувати, що процес сприймання обумовлений цілісністю людського організму, тобто неможливий поза сукупністю всіх властивих йому структур. Так, музика здатна спричинити зорові асоціації, а живопис, наприклад, звукові, причому звичайна художня умовність тут набирає нових якостей, відтінків. Так, будь-який художній образ належить зрозуміло, тому чи іншому виду мистецтва і структурується саме йому властивими виразними засобами, проте при спробах перевести зміст якого-небудь твору з одного виду мистецтва в інший він неодмінно збагачується, набирає нових емоційних характеристик.

Показово, що майстри різних видів літератури і мистецтва, піклуючись про інтонаційно-ритмічну організацію своїх творів, тягнуться за пошуками зразків, а часом і термінології до музики, „найчистішого” мистецтва – адже в її непрограмних і нетеатральних жанрах художній зміст обходиться без вербалізації.

XX століття радикально змінило художню культуру в цілому, мистецтво і музику зокрема. Музика XX століття є настільки різномірною, різноплановою, що осмислити в цілому явища музичної культури, створити цілісну узагальнюючу теорію її розвитку музикознавцям поки що не вдалося.

Особливо складним для осмислення і теоретичного оформлення є авангард XX століття – від Шенберга до авангардистів 80-х років. Хоча вже накопичений, особливо закордонними музикознавцями, значний досвід інтеграції



авангардних явищ сучасної музики, вироблення необхідного понятійного апарату, що задовільно описує і розкриває сутність багатьох музичних явищ сучасності, цей процес є незавершеним.

Проблема катарсису в ХХ ст. значно ускладнилася порівняно з минулими часами. Емоційна сфера людства зазнала певних змін. Перша та Друга світові війни, глобальні катаклізми, проблема виживання цивілізації взагалі посилили екзистенційні мотиви у свідомості людини, що у свою чергу отримало „противагу” – іронію, сарказм, „чорний гумор” як своєрідний варіант перманентного катарсису, тобто такого, що не передбачає значних емоційних потрясінь. Мета його – досягнення психологічної рівноваги – залишається тією самою, проте дедалі частіше до цього процесу залучаються не мистецькі засоби.

Водночас музична драма, зберігаючи своє катарсисне значення, дедалі професіоналізується, зазнає більшої естетизації. При цьому посилюється роль технічних засобів, спецефектів, стилізації тощо.

Отже, катарсисні переживання – невід’ємна складова впливу справжнього мистецтва, тобто такого, що здатне викликати у людини душевний відгук на мистецький твір. Як наслідок катарсису виникає внутрішнє відчуття гармонії, душевної рівноваги, натхненності.

На катарсис як психолого-фізіологічний ефект, спричинений сприйманням музично-драматичних творів, наклала відбиток еволюція самого жанру музичної драми впродовж тисячоліть. За античності йому була властива сакралізація (хоча науковий аналіз теж мав місце), те ж саме можна сказати й про середньовіччя, однак у добу Просвітництва катарсисний стан починає осмислюватися дедалі глибше, у ньому посилюються інтелектуально-критичні тенденції. У Новий час і в сучасну добу катарсис зазнав значних, принципово-якісних змін, зумовлених сильним впливом суспільно-політичних процесів і явищ на духовне життя людини.

#### Джерельні приписи

1. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968.
2. Античная музыкальная эстетика. – М.: Искусство, 1960. – 320 с.
3. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. – М.: Наука, 1975. – 347 с.
- Кирхер А. Мусургия универсалис. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII- XVIII века. – М.: Прогресс, 1971. Там само.
- Левчук Л.Т. Психологический анализ и художественное творчество. – К.: Вища школа, 1980. – 159 с.
7. Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 1968.
8. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 7-289.
9. Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание. – М.: Наука, 1957. – 378 с.
10. Асафьев Б. В. Избр. труды: В 5 т. – М.: Искусство, 1957. – Т. 5. – С. 160-178.

УДК 371.13:371.124:78

Довбенчук О.І. – ст. V курсу  
спец. „Музична педагогіка та виховання”  
н.к. – доц. Чернігівського НУ  
ім. Ю.Федьковського Залуцький О.В.

### ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ НА КРАЄЗНАВЧОМУ МАТЕРІАЛІ

Останнім часом формування ціннісних орієнтацій особистості знаходиться у центрі уваги багатьох науковців, психологів, соціологів, педагогів. Це є закономірним, оскільки ціннісні орієнтації – одна з найбільш важливих особистісних психологічних характеристик. Рівень розвитку особистості визначається перш за все тими цінностями, на які вона орієнтується у досягненні своїх життєвих цілей, задоволенні власних потреб, тобто тим, на що спрямована її соціальна активність.

Система ціннісних орієнтацій виступає таким чином важливою складовою не тільки загального розвитку людини, але й відповідає основній меті її майбутньої професійної освіти. Зокрема в педагогічній науковій царині одним із пріоритетних напрямів педагогічної освіти є формування ціннісних підходів, творчості, інноваційності тощо.

Вітчизняні науковці І.Д. Бех, О.О. Орлов, Л.В. Афанасьєва, Л.Ф. Глинська та ін. зазначають, що в структурі вищої педагогічної освіти повинні формуватися сталі педагогічні цінності, які керуватимуть діяльністю майбутнього педагога в досягненні поставленої мети.

Тому цілком закономірно, що підготовка вчителів музики в педагогічних ВНЗ повинна бути також ціннісно зорієнтовною. На наш погляд, студентам-музикантам педагогічного ВНЗ під час навчання варто формувати не тільки систему знань, умінь, навичок, необхідних для професійної діяльності, але й розвивати їх відповідні якості особистості – ціннісні орієнтири: любов до Батьківщини, патріотизм, повагу до національної культури, традицій, рідного слова, пісні тощо.

Здійснення такої стратегії розвитку освіти неможливе без визначення ціннісних пріоритетів, оскільки будь-яка стратегія, визначаючи шляхи формування суспільних явищ та процесів, включає в себе і критерії та нормативи ціннісного