

378(082)
Ф 79

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ ім. М. ДРАГОМАНОВА
ФУНДАЦІЯ ім. ОЛЕГА ОЛЬЖИЧА
КРИВОРІЗЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ
ІНСТИТУТ
МІСЬКИЙ ТА ЖОВТНЕВИЙ РАЙОННИЙ ВІДДІЛИ
НАРОДНОЇ ОСВІТИ м. КРИВОГО РОГУ

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ
СТУДЕНТІВ ВИЩИХ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ ТА
УЧНІВ ЗАГАЛЬНООСВІТНІХ ШКІЛ

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

(Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції)

частина II

КИЇВ—КРИВИЙ РІГ

1996 р.

Абсолютна більшість козацтва і мешканців паланкових поселень були грамотними, мали Біблію чи Євангелія, Часослов, свято дотримувалися народних традицій і обрядів, віри своїх пращурів, неписаних законів народної моралі, що і формувало основу духовності тогочасних українців.

Це школа і педагогічна думка Запорозької Січі, дала світу класно-урочну систему, так добре потім описану Яном Амосом Коменським, яка облетіла світ і ще й нині є неперевершеною.

Народжена в Україні класно-урочна система з одного боку стала результативним виразником духовних надбань попередніх поколінь народу, з іншого — засобом формування нових здобутків духовності і морального виховання учнівської молоді.

Вітзичняна педагогічна наука України пишається тим, що в часи козацтва і гетьманщини закладені основи і розвинулись найбільш суттєві ідеї духовності, що складалася з суцільної грамотності населення, високої інтелектуальності, навчання грамоти і письма, читанню по «рубриках», «грамотників», «числовників», «псалтирщиків», «октоїшників» та ін., що походять від назв навчальних книг того часу; ідеї підготовки спеціальних учительських кадрів, що в Україні здійснювалося вперше серед всіх найближчих зарубіжних країнах.

Підготовка учнів до спілкування з конем (конярство, верхова їзда, кавалерія, догляд, селекційна робота, лікування і т. ін.), навчання нетрадиційним народним методам медицини і фітотерапії, веденню хатнього господарства, сільськогосподарських робіт, ремесел і промислів — це все те, що й сьогодні проситься повернутися до школи як найбільш ефективний і результативний засіб формування духовності юної особистості і виховання національної самосвідомості, без чого вести мову про відновлення національної школи України і духовності народу просто не варто.

В. БЕЛКОВА,

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО

ЯК ФАКТОР ФОРМУВАННЯ

НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ

Музичне виконавство, завдяки якому твори музичного мистецтва постають перед слухачами в своєму реальному бутті — в живому звучанні — найважливіша ланка складної

системи художньої творчості. Музично-виконавське мистецтво по-своєму фокусує в собі найбільш характерні тенденції музичної культури кожної конкретної соціально-історичної формації, відображає специфічні риси творчості певного композитора та музиканта-виконавця. Воно споконвічно знаходиться в центрі уваги музикантів-педагогів, викладачів-виконавців, культурологів, які прагнуть всебічно осмислити і розкрити різноманітні сторони цього складного явища.

Сучасний стан розвитку музично-виконавського мистецтва характеризується надзвичайним розмахом вокально-інструментального естрадного мистецтва дуже часто напівпрофесіонального або просто любительського, яке захвачує широку масову аудиторію. Сильний вплив його, однак, не завжди наближає цю аудиторію до засвоєння істинно художніх і загально-культурних цінностей, а вивчення цього явища потребує виходу за рамки власно музичного мистецтва. Свої специфічні проблеми існують і в академічному виконавстві: вони пов'язані з певними соціологічними факторами, новою методикою навчання гри на певному музичному інструментові, новими нетрадиційними методами в композиторській творчості, новими засобами існування музичних творів.

Серед цілого комплексу питань досліджуваної проблеми особливу гостроту набуває спільне для академічного та естрадного виконавства питання художньої інтерпретації виконуючих музичних творів.

Уже накопичений певний досвід вивчення цієї проблеми. Відомі музиканти-педагоги (Л. Мазель, Г. Коган, Г. Ципін та інші) розглядали у своїх роботах питання інтерпретації музичних опусів. Але ще й досі виникають питання пов'язані з добросовісним виконанням вимог композитора, зафіксованих у нотному тексті, або необхідністю доповнити відтворюючий музичний текст своїм особистим творчим ставленням, наданням свого «прочитання», своєї інтерпретації музичному творові.

Аналіз розвитку музичної культури (композиторської та виконавської творчості) дає змогу висунути ще один аспект досліджуваної проблеми, а саме: яким чином музично-виконавське мистецтво впливає на самосвідомість людини?

Відомо, що художня інтерпретація як творче відкриття здійснюється завдяки незвичайному таланту і професійній майстерності виконавця, народжуючись як якоесь осяяння. Разом з тим художня інтерпретація не є натхнення зверху, а є результат, який виникає на підставі великого досвіду і величезних трудових зусиль. Ці зусилля пов'язані з всебіч-

ним вивченням музичного твору в самому широкому розумінні, куди входить і знайомство з біографією композитора, і періодом створення конкретного музичного твору, і факторами, які сприяли його виникненню.

Музичний твір виступає для виконавця об'єктивним, закінченим і цілним по формі явищем, є прикладом розвитку певного композиторського дарування, музичної культури певної країни, відображає розвиток певного художнього стилю. Такий підхід до вивчення музичного твору примушує виконавця досконально познайомитися з особливостями формування виконавського мистецтва попередніх часів, порівняти їх з особливостями його існування у конкретний період, виявити традиційні моменти і показати нове особисте ставлення до прочитання авторського тексту. Іншими словами в діяльності виконавця здійснюється діалог між попередньою та сучасною музичними культурами.

Застосування системного аналізу у вивченні діяльності виконавця-професіонала (студента, який готується ним стати), музиканта-педагога сприяє формуванню творчо-активного мислення особистості виконавця, передбачає вивчення ряду факторів, які сприяють створенню художньої інтерпретації. Для більш чіткого їх розгляду уявимо виконавський процес у вигляді схеми, яка відображає вузлові моменти творчості музиканта-виконавця:

В музикознавстві загальну структуру всього музично-творчого процесу прийнято складати з таких складових:

КОМПОЗИТОР — ВИКОНАВЕЦЬ — СЛУХАЧ

Дана структура відображає загальні сторони всього музично-творчого процесу, враховуючи індивідуальності композитора, виконавця і, навіть, слухача. Враховуючи мету нашої роботи, виділимо з цієї структури другу ланку — «виконавець» — і розглянемо основні компоненти творчого процесу, які, на нашу думку, розкривають поступове розвертання творчої діяльності виконавця, підчас якої здійснюється творчий діалог між різними культурами, між композитором і слухачами, між виконавцем і слухачською аудиторією. Такими компонентами є:

— самонастрійка виконавця на хвилю інтерпретуючого твору;

— оцінка твору;

— сприйняття твору;

— музично-виконавський зідум.

Запропонована схема творчої діяльності музиканта-виконавця не повинна розглядатися як догма або щось непорушне. Її складові елементи можуть переміщуватися. Ціл-

ком можливо, що фактор «самонастройки» може проявлятися після сприйняття твору, а «оцінка твору» може більш повно відобразитися тільки після народження певного музично-виконавського задуму.

Перш ніж перейти до процесу відтворення внутрішнього змісту музичного твору, виконавець всебічно вивчає твір, щоб розкрити його задум, його семантику. В цей час роботи, а точніше етап роботи, входить знайомство з біографією композитора, періодом створення музичного твору, факторами, які сприяли викиненню. Музичний твір виступає для виконавця об'єктивним, самостійним і цільним по формі явищем. Виконавець перш за все сам намагається охопити цей твір в цілому, зрозуміти і відчутти зчетлення всіх його частин, всіх засобів музичної виразності, які виступають збуджувачами емоційної настройки виконавця, вступаючи в тісний зв'язок з емоціональною чутливістю самого виконавця. Тільки після цього в свідомості виконавця виникає своє ставлення до виконуваного опусу, свій музичний образ і можлива передача його іншому слухачеві. Для цього, як відзначає відомий вітчизняний скрипаль Л. Коган, необхідно «наблизити себе до музики, а не навпаки. Адже у кожного з нас своя індивідуальність, і її обооб'язково треба поєднати з авторською...» (3, 77):

Виконавець, виникнувши в усі тонкощі авторського тексту, зробивши його крихтою свого творчого «Я», повинен почути його внутрішнім голосом. За точним виразом відомого музичного теоретика Л. Мазеля, спрацьовують механізми зараження (4, 15). Внутрішня думка, яка з'явилася тепер, розгортається в дещо своє, особисте. Таке зближення з авторським текстом сприяє кристалізації бажаної і необхідної інтерпретації музичного твору. Цей підхід особливо важливий якщо врахувати, що виконавцю часто доводиться в свій репертуар включати твори різних епох, напрямків і шкіль. З цим моментом роботи виконавця пов'язаний перший ступінь складного виконавського процесу, який визначається самонастройкою виконавця на хвилю даного музичного твору. Виникнення самонастройки визначено специфічними індикаторами, якими володіє самий твір. Такими індикаторами можуть бути його жанрові особливості, назва твору, прочитана анотація або критична стаття та багато іншого, а перш за все самий нотний текст, «озвучений» самим виконавцем.

Дуже часто виконавцю доводиться зіштовхуватися з твором, попередньо не знаючи його жанрової природи, а також якої установи вимагає його сприйняття. Особливо це

виникає в тому випадку, коли музиканту доводиться виконувати новий твір сучасного композитора чи давніх епох. При цьому слід врахувати й те, що художній образ, наприклад, літературного твору, підноситься автором у конкретній і загальнодоступній для адресата формі — слові, а музичний образ розвивається в складному ланцюзі специфічних особливостей музичної драматургії, куди входить і ритм, і гармонія, і динамічний план твору, і фразировка та інші засоби музичної виразності.

В цьому випадку виконавець самостійно (бо творчий процес перш за все індивідуальний акт) знаходить «хвилю», необхідний «код», завдяки якому розкривається внутрішній зміст музичного твору, його музичний образ.

Як результат комплексного впливу згаданих індикаторів виникає прагнення по самонастройці індивідуума, яка готує свідомість виконавця до оволодіння музичним твором. Акт самонастроювання пояснюється естетичними вимогами особистості виконавця. Він допомагає зрозуміти семантичну інформацію авторського тексту, виступає ключем, який «відкриває» та викликає у виконавця необхідний творчий стан. На цій рівні пізнання музичного твору виникає психологічна настройка на даний твір — установка (по Д. Узнадзе), що свідчить про появу певного контакту між виконавцем та автором музичного твору.

З появою самонастроювання настає друга ступінь у творчій діяльності виконавця. Вона пов'язана з естетичною оцінкою музичного твору як цілого художнього явища. Являючись однією з основних ланок складного пізнавального процесу, естетична оцінка не існує автоматично, а обов'язково передбачає творчу активність того, хто сприймає.

Дійсні шедеври мистецтва «переживають» свого автора і викликають інтерес виконавців різних поколінь. Естетична оцінка таких шедеврів найчастіше всього відображає певний художній напрямок розвитку конкретного виду мистецтва.

Не всяку оцінку музичного твору можна назвати естетичною. Твір мистецтва може бути об'єктом тільки, наприклад, теоретичного аналізу. В естетичній оцінці надзвичайно важливе місце займає емоційно-образне відображення почутого, власне, без нього не можна й говорити про відтворення та інтерпретацію твору. Естетична оцінка витвору мистецтва є специфічною формою співтворчості виконавця. Вона розвивається на основі чуттєвого сприйняття — можливості відображати специфічні якості предмета: особливості кольору або звуку. Джерелом такого відображення є емоційна реакція на інтонацію, яка звучить. Саме через сприй-

няття інтонації відбувається емоційно-сміслові переінтонування музичного матеріалу. На рівні внутрішнього прослуховування відбувається оціночна діяльність виконавця, як результат своєрідного поєднання об'єктивного з суб'єктивним, тобто здійснюється процес переінтонування. Звукові тони, як фізичні явища, асоціюються в свідомості людини з його голосовими тонами при сприйманні музики (див. детальніше 4). На основі інтонаційної концепції (4, 15) відбувається процес внутрішнього «співінтонування» (4, 15). Інакше кажучи, тони, які звучать під час виконання зливаються з тонами, які чуються внутрішньо.

Процес музично-естетичного сприйняття вельми індивідуальний для кожної людини окремо, так і для однієї і тієї ж людини в різні періоди. Один і той же твір може бути сприйнятий різними людьми по-різному. Навіть одна і та ж людина знайомий музичний твір кожного разу сприймає по-іншому відповідно з її емоційною настроєю. Таке явище свідчить перш за все про те, що справжній високо художній твір музичного мистецтва багатий різноманітною інформацією, яку можуть знайти різні люди, або навіть одна і та ж людина в різні періоди. Звідси можна зробити висновок, що естетичне сприйняття виконавця ніколи не буде одноманітним, незмінним. Його особливості залежать від ряду складових. Можна сказати, що якість естетичного сприйняття виконавця залежить від об'єктивних та суб'єктивних факторів. До об'єктивних факторів відносяться: самий музичний твір, знання про його автора, навколишнє середовище сприйняття твору, канал зв'язку, через який здійснюється трансляція твору. До суб'єктивних факторів належить віднести такі: як світогляд виконавця, його інтереси та естетичні смаки, характер та темперамент музиканта.

В свідомості виконавця виникає інформація, що пов'язана з корекцією процесу побудови художнього образу на півсвідомому рівні. Саме в цьому і криється підспудний творчий початок процесу естетичного сприйняття. Матеріал, необхідний для виникнення музичного образу, активно відбирається і акумулюється виконавцем. Ретельний відбір музичного матеріалу викликає в свідомості виконавця асоціації з раніше почутими зразками, що сприяє співпричетності до трактуемого музичного твору.

Характеристика естетичного сприйняття дозволяє зробити наступний висновок: в процесі естетичного сприйняття у виконавця виникає свій музично-виконавський задум, як певна модель відновлення музичного твору. Іншими словами можна сказати, що на основі творчого діалога між автор-

ським задумом та виконавцем у останнього народжується свій музично-виконавський задум.

Наступний етап у творчій діяльності виконавця якраз і пов'язаний з зародженням музично-виконавського задуму і свідомості виконавця. Відомо, що музичний твір оживає в акті його виконання. Нотний текст постає перед виконавцем як здобуток можливих його трактовок. Виконавець своєю творчістю перетворює в дійсність один з варіантів авторського тексту. В зв'язку з цим виконавець має право вважатися творцем варіанту інтерпретації музичного твору (потенціально придуманого автором, композитором).

В останній час з новою силою підіймається питання про роль виконавця в музичному виконавстві. Так Г. Шохман у статті «Особистість творча чи «нова?»» (7). Ставить під сумнів творчий початок в діяльності виконавця. Звичайно, виконавець не є автором музичного твору, але він може бути автором цікавої інтерпретації музичного опусу і творчий початок в цьому випадку необхідний. Виконавець ніби «забирає» від композитора необхідну частину авторства для відтворення всієї глибини внутрішнього змісту музичного образу твору. Це підтверджують слова відомого російського композитора А. Рубінштейна, який вважав, що виконавець повинен «вдихнути» в музичний твір життя, воскресити його для сучасників, а це значить витерти з нього музейний пил і, вникнувши в саму суть, прочитати очима сучасника» (1, 169).

Як зазначалося вище, виконавець сприймає твір в цілому. Але для того, щоб відтворення музичного матеріалу більш повно відповідало авторському тексту, виконавець в процесі підготовки всього виконавського акту вдається до дроблення всієї музичної тканини, вичленення і співставлення її елементів — тим методам роботи, які сприяють глибокому проникненню в глибину змісту конкретного твору. В результаті всебічного його вивчення здійснюється акт співтворчості — співпричетності виконавця до авторського тексту.

Суть співтворчості не обмежується точним прочитанням авторського тексту. Головне полягає, в тому, що в свідомості виконавця виникає «своє» художнє творіння, як відображення того, що сприймається, своє «надтворення» як результат розв'язання своєї «надзадачі», яка потім успішно доноситься до слухача.

Наявність у свідомості виконавця музично-виконавського задуму свідчить про появу якісно нового відображення

музичного твору. У зв'язку з тим, що виникнення музично-виконавського задуму, як і ряд найтонших психологічних процесів в діяльності музиканта-виконавця, не підлягає точній фіксації для самого виконавця, в його вивченні виникають численні трактовки та складності. Музично-виконавський задум виконавця, об'єктивуючись у виконавському процесі підкоряється законам художньої логіки, яка має специфічну властивість впливу на слухача. Реалізуючись в конкретному звучанні, музично-виконавський задум виступає з одного боку, він входить в художній культурний фонд суспільства.

Виникнення музично-виконавського задуму пов'язано, на наш погляд, з трьома факторами: перший — обумовлений появою музично-виконавського задуму під впливом яких-небудь життєвих вражень, другий — прагненням пізнання внутрішнього змісту виконуваного твору, третій — великим бажанням передачі пізнаного іншому (слухачеві). Виконавське мистецтво схоже на мистецтво автора, воно є мистецтвом спілкування. Втілення виконавського задуму відбувається в умовах безпосереднього контакту з слухачською аудиторією. Майстерність великого артиста проявляється в умінні зробити слухача « підсумковим » (5, 71) співтворцем виконавського процесу. Народження музично-виконавського задуму як основи художнього мислення при інтерпретації твору — необхідний етап в складному творчому процесі виконання. Цю думку в певній мірі підтверджують слова Д. Шостаковича: « У мене особисто, як у багатьох інших авторів інструментальних творів, програмний задум завжди виступає попереду твору » (6, 77).

Музично-виконавський задум ми розглядаємо, а точніше розуміємо, як фундамент художньої виконуваного твору. Від нього беруть початок і динамічний план твору, і його емоційний напрям. Втілення його варіантно на всіх етапах — від інтуїтивного поштовху до логічного усвідомлення.

Цілеспрямований характер діяльності виконавця в процесі передачі музично-виконавського задуму тісно пов'язаний з музичним образом твору. У виконавця виникає свій музичний образ, який уявляє собою складне явище. Формується він уже з моменту сприйняття інтерпретатором музичного твору. Виникнення музичного образу у виконавця і естетичне сприйняття в своїх витоках єдині, бо мають єдину психологічну основу. Сприймаючи, виконавець узагальнює, типізує. В його свідомості, як відповідна реакція, виникає свій музичний образ, наповнений уже своїми характерними рисами.

Музично-виконавський образ не пасивне відображення виконуваного музичного образу, а активний процес, відтворення діалектичного зв'язку об'єктивного та суб'єктивного. Розглядаючи категорію художнього образу, К. Горанов відзначає, що «це процес створення нових оригінальних практично-духовних цінностей витворів мистецтва, які, один раз отримавши реалізацію в матеріалі і мові заного мистецтва, вступають в тривалий взаємозв'язок з системою людських цінностей і можуть набирати нові значення, які не співпадають повністю зі значеннями, наявними творові в момент створення його художником» (2, 25—26). Це в повній мірі можна віднести до музичного образу виконавця.

Маючи в своїй основі таку якість як процесуальність, музичний образ у виконавстві проявляється на різних рівнях. Подібно творчості композитора, у виконавця образ-задум виникає спочатку ідеально. Цей етап дуже важливий, бо саме на даному рівні в повній мірі розгортається фантазія і творча уява музиканта. В цей момент музичний образ існує тільки в свідомості музиканта-виконавця і схований від слухача. Народжуючись в процесі роботи над музичним твором, образ-задум динамізується. В своєму завершеному вигляді музичний образ виконавця постає як образ-твір. На цьому рівні в творчості музиканта-виконавця проявляється вміння передати загальнозначиме через особисте ставлення.

Музичний образ виконавця передбачає органічне поєднання в єдиному цілому об'єктивних сторін дійсності (бо сам виконавець живе не ізольовано, а в певному соціальному середовищі), які відображені в самому творі, індивідуальних якостей особистості композитора і своїх пласних нахилів. При створенні свого музичного образу в свідомості виконавця відбувається творчий процес зворотній творчому процесу композитора, від тексту до музичного образу.

Діалектична природа музичного образу виконавця, тобто поєднання в ньому ідеального і типового, об'єктивного і суб'єктивного, чуттєвого і раціонального сприяє повному втіленню авторської ідеї. Інтерпретуючи музичний образ, виконавець зіштовхується з емоційною сферою людських переживань, що ставить музичне виконавство на особливе місце в порівнянні з іншими видами мистецтва.

Аналіз, пізнання музичного твору рообить виконавця ніби свідком спостережень автора. Його переживань, що приводить виконавця до суцього власних висновків та художніх завершень. Становлення та розвиток музичного образу виконавця не закінчується процесом виконання, а пе-

редбачає обов'язкове проникнення в свідомість слухача, чим виконується програма естетичного впливу на останнього.

Секрет впливу музичного образу виконавця криється як в якості виконуваної ним музики, так і в таланті виконавця, який своєю творчою діяльністю відображає основні етапи всього музичнотворчого процесу. Використовуючи положення системи К. Станіславського до творчості музиканта-виконавця, можна сказати, що виконавець включає в авторський текст свій підтекст і доповнює його своєю уявою. Кожне таке оновлення — ствердження нового тісного зв'язку музичного твору з навколишньою дійсністю, з розвиненим людським суспільством. Якби не було цього, музично-виконавське мистецтво втратило б свою життєвість і правдивість.

Критерієм життєвості і правдивості музичного образу виконавця є природність, відвертість вираження почуттів. Як композитор намагається досягти «ефекту» природного вираження форми (5, 188—189), так і виконавець намагається якомога натуральніше передати найтонші динамічні відтінки, дуже гнучкі, подібні легкому подиху повітря, темпіві і ритмічні відхилення, застосування і використання тих чи інших музичних штрихів, що в сукупності дає можливість відтворити твір певного стилю, відмінного новизною і великою оригінальністю.

Виконавець не тільки здібна, талановита особистість. Він вбирає в себе цілий комплекс соціальних та психологічних факторів, носій емоціональної та інтелектуальної сторін. Його діяльність відображає творчий діалог між виконуючим твором та музичною культурою сьогодення, що й робить мистецтво виконавця невмирущим, важливим фактором формування самосвідомості і виконавця і слухача.

Література.

1. Баренбойм Л. А. Музыкальная педагогика и исполнительство. — Л.: Музыка, 1974. — 336 с.
2. Горанов К. Художественный образ и его историческая жизнь. — М.: Искусство, 1970.
3. Коган Л. Новая музыка — новые проблемы // Сов. музыка. — 1975. — № 1 — С. 76—80.
4. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки: теоретический очерк. М.: Музыка, 1983. — 72 с.
5. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. — К.: Муз. Украина, 1979. — 271 с.

6. Шостакович Д. Д. О подлинной и мнимой программности //Сов. музика. — 1961. — № 5. С. 76—78.

7. Шохман Г. Личность творческая или «Новая»? //Сов. музыка. — 1984. — № 4. — С. 69—71.

І. ПІСКІЖОВ

м. Кривий Ріг

СУЧАСНІ ЕСТЕТИЧНІ СМАКИ УКРАЇНСЬКОГО ШКОЛЯРА І ЗАСОБИ ВПЛИВУ НА НИХ

Внутрішній, сутній погляд людини на прекрасне і її ставлення до нього формуються завдяки численним чинникам, що знаходяться в оточуючому середовищі. Стосунки в сім'ї і поза нею, традиції народу, засоби масової інформації, музика, література, архітектура і навіть географічне положення країни закладають в сутність людини естетичну норму.

Не дивлячись на те, що в історії людства були вироблені певні сталі критерії щодо оцінки прекрасного, і витвори митців, так званої класики, виходили далеко за межі їхньої нації, вони всерівно не позбавляються рис самотності і мають коріння, котре сягає далеко вглиб історії народу. Класичні інструментальні і вокальні композиції, культова і світська архітектура, різножанровий живопис через особистість їхніх творців залишаються все-таки здобутком і гордістю їхнього народу. Тому ніяк не буде помилкою, якщо музику Моцарта і Баха ми назвемо німецькою, хоріві канти Березовського і Бортнянського — українськими, поезію Байрона і Шеллі — англійською, витвори Рубенса і Ван-Дейка — бельгійськими.

У широкого загалу українців власне українське бачення прекрасного, на жаль, постає у дещо примітивних образах. Причини цьому здебільшого об'єктивні: панування царату, що перетворив Україну на інтелектуальну провінцію, зосереджуючи творчі її сили у своїх столицях, домінування культури соцреалізму за часів радянської влади, що перетворив Україну на інтелектуальну провінцію, зосереджуючи творчі її сили у своїх столицях, домінування культури соцреалізму за часів радянської влади, що зводило різноплановий творчий потік в єдине, так зване пролетарське русло, заперечуючи прояви культури ментальної. Сьогодні ж відбувається, говорячи словами Шпенглера, культурна псевдоморфоза, коли незаповнений вакуум, що залишився після краху попередніх ідеологічних систем, ввібрав в