

УДК 78.071.2:316.773.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-9>*Лариса Миколаївна Опарик*

ORCID: 0000-0002-3905-7253

кандидат мистецтвознавства, доцент,

доцент кафедри музичної україністики

та народно-інструментального мистецтва

Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

oparyklarysa@ukr.net

## КОМУНІКАТИВНІ АРХЕТИПИ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ В АСПЕКТІ ФІДЕЇСТИЧНОГО СПІЛКУВАННЯ

**Мета роботи** – висвітлити специфіку комунікативних архетипів виконавського висловлювання музиканта-інструменталіста як чинників творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах фідеїстичного спілкування. **Методологія** дослідження ґрунтується на інтегративних принципах міждисциплінарного підходу із застосуванням термінологічного та методологічного апарату музичної літурґіки, психології, культурології, семіотики, комунікативної лінгвістики з метою системного вивчення смислоутворюючого потенціалу виконавського мовлення в академічній інструментальній музиці. **Наукова новизна** роботи полягає в розробці поняттєво-категоріального апарату музикознавчих досліджень етичної сфери академічного інструментального виконавства та розширенні уявлень про природу і функції комунікативних архетипів як концептуальної складової частини художнього методу виконавського кодування фідеїстичної семантики, носіїв інтонаційних профілів упізнаних релігійно-мовленневих жанрів, здатних узагальнювати жанрово-стильові особливості інтерпретованого музичного твору та слугувати ключовою розшифровкою змісту музично-виконавського висловлювання як духовного акту релігійного переживання. **Висновки.** Музично-виконавська актуалізація комунікативних архетипів у художніх процесах фідеїстичного спілкування спрямована на пробудження діалогічної активності слухача через активізацію його індивідуального коду розпізнавання молитовної, сповідальної, проповідницької символіки в інтонаційних контурах інструментальної музики різноманітної стильової, жанрової, історичної й національної приналежності. Впізнаваність кодомовних образів у процесі сценічного виконання музичного твору забезпечують аудіальні, візуальні, кінестетичні, енергетико-почуттєві параметри живого музичного мовлення, що дає

підстави говорити про художні прийоми полікодування різноманітного спектра релігійної семантики при втіленні комунікативних архетипів музично-виконавських висловлювань, включених у процеси фідеїстичного спілкування композитора, виконавця та слухача.

**Ключові слова:** фідеїстичний дискурс, фідеїстичне спілкування, комунікативний архетип, полікодування, музично-виконавське висловлювання, концепція адресата музичного мовлення.

*Oparyk Larysa Mykolayivna, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical Ukrainianistics and Folk-Instrumental Art of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*

### ***Communicative archetypes of musical-performing expression in the aspect of fideistic communication***

**The purpose of the work** is to highlight the specifics of the communicative archetypes of the performing expression of a musician-instrumentalist as factors of creative interaction between composers, performers and listeners in the processes of fideistic communication. **The research methodology** is based on integrative principles of interdisciplinary approach with the use of terminological and methodological apparatus of musical liturgy, psychology, cultural studies, semiotics, communicative linguistics in order to systematically study the meaning-forming potential of performing speech in academic instrumental music. **The scientific novelty** of the work lies in the development of the notion and category apparatus of musicological research in the ethical sphere of academic instrumental performance and expansion of ideas about the nature and functions of communicative archetypes as a conceptual component of the artistic method of performing coding of fideistic semantics, carriers of intonation profiles of recognizable religious-speech genres, able to generalize genre and style features of an interpreted musical work and serve as a key decoding of the content of a musical-performing expression as a spiritual act of religious experience. **Conclusions.** Musical-performing actualization of communicative archetypes in artistic processes of fideistic communication is aimed at awakening the listener's dialogic activity through activation of his individual code of recognition of prayer, confessional, preaching symbols in the intonation contours of instrumental music of various stylistic, genre, historical and national affiliation. Recognition of code-language images in the process of stage performance of a musical work is provided by audio, visual, kinesthetic, energy-sensory parameters of live musical speech. This gives grounds to talk about the artistic methods of polycoding a diverse range of religious semantics in the embodiment of communicative archetypes of musical-performing expressions included in the processes of fideistic communication between composer, performer and listener.

**Key words:** fideistic discourse, fideistic communication, communicative archetype, polycoding, musical-performing expression, conception of addressee of musical speech.

**Актуальність теми дослідження.** Питання переосмислення базових цінностей життя людини, спровоковані глобальними суспільними катаклізмами, звертають сучасну культурну свідомість до зцілюючого засобу музичного мистецтва як джерела відновлення глибинних етичних сенсів людського буття. Динаміка сходження музичного сприйняття на вищі рівні духовного осягання дійсності безпосередньо пов'язана з ключовими комунікативними функціями виконавства, що «відроджує у світському мистецтві те самодостатньо-провідне становище, котре властиве йому у сфері духовного мистецтва» [13, с. 126]. Музикознавче осмислення окреслених процесів позначене в останнє десятиліття науковою розробкою термінологічного апарату в руслі новітньої проблематики розгорнутого фідеїстичного дискурсу.

У трактуванні поняття фідеїстичного дискурсу (від лат. *fides* – віра) орієнтуємося на його лінгвістичне визначення як пов'язаного з релігійними уявленнями людей «особливого типу комунікації, що транслює життєво важливі для людини і суспільства етичні смисли. Дискурс може розглядатися як інтегративна сукупність певних комунікативних актів, об'єднаних спільною темою, для фідеїстичного дискурсу цю спільність забезпечує «віра» в її широкому розумінні» [18, с. 16]. Таке розширене тлумачення поняття фідеїстичного дискурсу суголосне тенденціям його музикознавчого наповнення, зокрема, в ході розвитку наукового напрямку спеціальних досліджень духовної (трансцендентальної) сфери проявів різноманітних музичних феноменів. До цього напрямку насамперед слід віднести праці в галузі сучасної музичної літургії, де українською дослідницею О. Клокун вперше було введено до музикознавчого обігу поняття фідеїстичного спілкування [9, с. 65]. У дисертаційній праці Т. Гусарчук одним із ключових є поняття фідеїстичного діалогу, введене в методологію дослідження духовних творів українських композиторів з метою вияву в них глибоко особистісних рис авторської індивідуальності [4]. У докторській дисертації О. Зосім опрацьовано категорію сакрального та дано її функціональну інтерпретацію через розмежування трьох рівнів сакральних дій – літургійного, паралітургійного, позалітургійного [7, с. 55–62]. Ідея В. Медушевського щодо єдності та рівнозначності храмової та позахрамової культури, богослужбової та світської музики, в яких «різні функції, але (має бути) однаковий дух» [14, с. 153],

спонукає до застосування термінологічних і методологічних напрацювань музичної літургії у дослідженні музично-виконавських явищ в академічній інструментальній музиці, зважаючи при цьому на «певну метафоричність використання термінів сакральної сфери в сучасній музиці» [7, с. 60]. Обраний ракурс дослідження охоплює питання психології та онтології музичного виконавства – «вчення про архетипові знаки композиторського тексту як знамення *одухотвореності* акту творчості» [13, с. 31]. Це визначає міждисциплінарний характер наукового пошуку та завдання віднаходження методологічних засад інтегрування теоретичних, історичних, психологічних, соціологічних, естетичних музикознавчих знань із залученням культурологічного та семіотичного підходів, а також наукових здобутків комунікативної лінгвістики, теорії мовленнєвих жанрів тощо.

**Мета статті** – висвітлити специфіку комунікативних архетипів виконавського висловлювання музиканта-інструменталіста як чинників творчої взаємодії композиторів, виконавців та слухачів у процесах фідеїстичного спілкування.

**Наукова новизна** роботи полягає в розробці поняттєво-категоріального апарату музикознавчих досліджень етичної сфери академічного інструментального виконавства та розширенні уявлень про природу і функції комунікативних архетипів як концептуальної складової частини художнього методу виконавського кодування фідеїстичної семантики, носіїв інтонаційних профілів упізнаваних релігійно-мовленнєвих жанрів, здатних узагальнювати в цілому жанрово-стильові особливості інтерпретованого музичного твору та слугувати ключовою розшифровкою змісту музично-виконавського висловлювання як духовного акту релігійного переживання.

**Виклад основного матеріалу.** Поняття архетипу як носія прадавніх відбитків людської психіки, що дримають донині в глибинах колективного несвідомого, введене до наукового обігу швейцарським психоаналітиком К. Г. Юнгом. Згідно з теорією К. Юнга, так званий колективний психологічний фонд включає в себе особливі психічні структури – архетипи. «Архетипи, – роз'яснює К. Юнг, – це не тільки відбитки типових досвідів, що постійно повторюються, але й разом з тим вони емпірично виступають як *сили* або *тенденції* до повторювання тих самих досвідів. Справа в тому, що... архетип... завжди несе в собі якийсь особливий «вплив» або силу,

завдяки котрій дія його носить... характер, що зачаровує чи спонукає до активності» [21, с. 76].

Відтак музично-виконавські втілення тих чи інших архетипів як універсалий духовного буття людини, що структурують людську свідомість на глибинному емоційному рівні, здатні провокувати такі психодинамічні події у сприйнятті публіки, котрі можуть набувати надіндивідуального, універсального значення. Адже «у «психологічній реалії» буття виконавська діяльність виявляється «пограниччям», у якому стикаються різні світи: геніальний виплеск індивіда, композиторського генія-таланта – і типології мислення «великого розуму», слухацької маси, яка в історично-морально відповідальній ситуації перетворюється на Публіку – котра, як знають артисти, «не помиляється» [13, с. 25].

Позиція межування надає консолідуючого сенсу комунікативній функції виконавства, в якій архетипи виконують роль дієвих психологічних механізмів суспільної адаптації музичного мистецтва, залучення до його цінностей широкої слухацької аудиторії, пробуджуючи в ній досвід відтворення споконвічних загальних образів. «Безкінечне повторення закарбувало цей досвід... як *форми без змісту*, що становлять собою лише можливість певного сприйняття і діяння», проте «для надання сенсу ми послуговуємося певними мовними матрицями, які також ведуть своє походження від первісних образів» [20, с. 72, с. 51].

Такими мовними матрицями в музичному мистецтві виступають комунікативні архетипи, представлені в психологічних дослідженнях Д. Кірнарської у вигляді докладної класифікації. «Комунікативні архетипи, – пише дослідниця, – вбирають у себе узагальнені конструкти, patterns, що відображають у звуці смисл спілкування, його просторові, мускульно-моторні та інтонаційні характеристики» [8, с. 79]. Отже, як знакова приналежність царини смислової взаємодії основних суб'єктів процесу музичного спілкування комунікативний архетип виступає тією спонукальною причиною, що породжує певний емоційний тонус та викликає до життя відповідну базисну мовленнєву форму з її моторно-руховими та протоінтонаційними якостями, створюючи таким чином адекватну жанрово-комунікативну ситуацію спілкування в музиці. У свою чергу, аналіз комунікативних архетипів виявляє ті мовленнєві опори, котрі використовує інтонаційний слух для

емоційного витлумачення музичного висловлювання та розшифровки музичного змісту.

Розглядаючи психологічний словник інтонаційного слуху, Д. Кірнарська виокремлює чотири види спілкування між людьми та відповідні цим видам головні комунікативні архетипи – заклик, прохання, гри та медитації. Архетип заклик позначає взаємодію лідера і натовпу, вишого і нижчого та розпізнається через характерний інтонаційний, артикуляційний та акцентний профіль музики, підвищений тонус енергетики спілкування, потужні просторові та динамічні характеристики звукового образу, загальний тип мелодичного руху з його висхідними та рішуче-поступальними інтонаціями. Соціальний сенс архетипу прохання полягає у спілкуванні нижчого з вищим, слабкого із сильним, тому інтонаційний профіль музики відтворює базисну форму прохання – поклон, що передає низхідний рух мелодії, який може бути і хвилеподібним у ліричному вираженні прохання з його помірними просторовими та динамічними характеристиками. Архетип гри відтворює ситуацію рівності учасників комунікації через танцювальну, віртуозну музику з колоподібними моторними рухами та скерцозними звукозображальними прийомами. Архетип медитації пов'язаний зі станом самозаглиблення, самотності, спілкування із самим собою, що передає кружляння мелодії навколо непорушних інтонацій, як-от у григоріанському чи знаменному співі, або блукання музичної думки, спрямованої у Всесвіт, до роздумів про вічне і неосяжне, що є характерним для більшості повільних частин європейської симфонічної музики та містичних одкровень музики ХХ століття.

Говорячи про те, що жива музика, певна річ, не вкладається цілком у жорсткі рамки кожного з названих архетипів, а найчастіше перебуває на їх перетині, Д. Кірнарська робить суттєвий висновок: «Дуже важливо також, що архетипи – це прадавні орієнтири інтонаційного слуху, а це само собою означає, що мова йде про виконавські параметри звучання – через виконання реалізуються та звучать комунікативні архетипи» [8, с. 83].

Разом із цим архетипи – лише фронтальні опори, несучі конструкції численних різновидів виконавського втілення музичного змісту, смисл якого у проекції на семантику фідейстичного спілкування прочитується слухачами завдяки комунікативно-генетичному досвіду сприйняття основних

мовленневих жанрів релігійного акту, закріплених на текстовому, композиційному та стильовому рівнях богослужіння. Досліджуючи комунікативну специфіку стилю церковної музики та пов'язуючи її з особливим типом свідомості, який формується в процесі фідейстичного спілкування, О. Клокун вводить поняття ситуативної модальності, котре розуміється «як категорія мислення, що виражає відношення суб'єкта фідейстичного спілкування до змісту висловлювання. Ситуативні модуси ...можна класифікувати за трьома напрямками в залежності від конфігурації учасників фідейстичного комунікативного акту: Бог → людина, людина → Бог, людина → людина. До першої групи зараховуємо модуси одкровення, заповідей Бога, Божої обітниці, пророцтва, чуда, до другої – модуси славлення (та величання як його різновиду), моління, подяки, віровизнання, сподівання, поклоніння, жертвування, покаяння, плачу; до третьої – модуси проповіді, свідчення та спонукання до дії» [9, с. 66].

Отже, наведена класифікація ситуативних модусів будуватиметься за принципом диференціації в одних випадках адресата – комунікативна ланка «людина – людина», в інших – Над-адресата (за М. Бахтіним) «людина – Бог» діалогічної спрямованості учасників фідейстичного акту, що відповідно знаходить своє втілення в жанрах проповіді та молитви. Слід відзначити, що подібний принцип адресованості простежується також у контексті історичного становлення музичних жанрів світського європейського мистецтва, більшість з яких формувалася в семантичному полі фідейстичного спілкування. Адже і протестантські і католицькі композитори, особливо XVII та XVIII століть, були здебільшого релігійними проповідниками у своїй музиці, – зауважує Б. Асаф'єв, – «і ця установка впливала на процес формотворення. Різниця між камерними та концертно-симфонічними формами музики, між музикою лірико-споглядальною (висловлювання та освідчення немов би для себе – свого роду інтроспекція) та музикою дієвою у великій мірі ґрунтується на присутності чи відсутності моменту риторичної скерованості та наявності агітаційності (велика відстань у цьому відношенні між якою-небудь салонною «піснею без слів» і месою)» [1, с. 31].

Таким чином, у світлі асаф'євських умовиводів постають головні комунікативні архетипи (за Д. Кірнарською) як мовленнєві основи кристалізації класичних жанрів світської

музики, а саме – молитва, сповідь, що несуть ознаки інтроспекції, медитації, та проповідь з її динамічно-конструктивними законами ораторського мовлення й риторичною спрямованістю на слухачів. Це, у свою чергу, увиразнює чинники еволюції принципу «спрямованості форми на сприйняття» (Б. Асаф'єв) у композиторській творчості, одним із шляхів реалізації якого є моделювання митцем на рівні композиції образу «ідеального слухача як дзеркального відображення автора» [3, с. 388].

Осягаючи авторську концепцію адресата, що є, по суті, програмою інтерактивного впливу на слухача, музикант-виконавець створює на цій основі власну комунікативну програму, виходячи із свого уявлення про адресатів творчого кореспондування в ситуації сценічного втілення твору. З точки зору музично-виконавського висловлювання, не пов'язаного з вербальною комунікацією, актуалізація власної концепції адресата породжує відповідну експресію виконавського мовлення, модальною характеристикою якого виступає тональність музичного спілкування – виконавська емоційно-аксіологічна та смислова організація інтонаційно-мовленнєвого матеріалу в процесі живого контакту з публікою. Відтак модальні компоненти виконавського мовлення музиканта-інструменталіста утворюють у жанрово-комунікативній ситуації фідеїстичного спілкування характерний енергетичний ареал (ауру), що сублімує не тільки закодовані інтенції виконавця, але й динамічну ауру слухачької апперцепції як прояву культурво-генетичної пам'яті сприйняття традиційних релігійно-мовленнєвих жанрів.

Концертна ситуація фідеїстичного спілкування унаочнює характер адресування комунікативно-інтерпретаційної позиції виконавця-інструменталіста, мовленнєву експресію якого в оптиці сцени посилює зовнішня динаміка поведінки музиканта, його сценічний артистизм. При цьому утворення «сакральної вертикалі» в аурі музично-виконавського висловлювання артиста, присутність у ній молитовної чи сповідальної домінанти розпізнається чуйним слухачем також завдяки «акторським» положенням і рухам голови музиканта-інструменталіста, як-от – спрямування голови «униз», «додолу», «у підлогу», що «можуть виражати смиренність, преклоніння, сум, заспокоєння тощо», або «голова «дивиться» вгору, «у стелю», «в небеса», що однозначно викликає в глядача



асоціації підйому, патетики, пафосу, величі, звертання до Бога (аналогі знаходимо в мистецтві риторики, молитві, церковному богослужінні)» [5, с. 223].

Смислове розмаїття виконавських проявів такого роду пластичної динаміки демонструють, наприклад, інтерпретації другої частини П'ятого фортепіанного концерту Es-dur op. 73 Л. Бетховена. Заданий композитором трасцедентальний спектр духовних переживань передається у виконавських висловлюваннях піаністів полярних стильових напрямів за допомогою архетипових рис або зовні аскетичної молитви як медитативного акту сходження людського духу на шляху прилучання (причащення) до Абсолюту (К. Цімерман, М. Луганський), або молитви як виходу з порядку ества та розчинення в чистій гармонії сфер (М. Плетньов), або вкрай мімічно виразної молитви як акту прозрівання чуда медіумом у колі посвячених свідків (Ланг Ланг), або молитовного акту як цілеспрямованого входження в екстатичний стан натхненного трансу (Г. Гульд). Разом із цим ряд піаністів трактує музику Adagio як різновид піднесеного поетичного висловлювання, подекуди сповідального, проте без сакральної напруги внутрішніх сил ліричного героя твору (К. Аппау, М. Полліні).

Сповідальна інтонація, закладена в авторському тексті, загалом несе в собі неабияку потенційну здатність для виконавця-інструменталіста до нарощування фізичних смислових відтінків. Так, вражаюча гама інтонаційно-звукових нюансів виконання Г. Кремером «Забуття» А. П'яццоллі породжує нові грані ситуативного модусу «людина – Бог», що вміщує в себе поряд із молитвою сподівання, покаяння, а також «сповідь як запитання до Бога; сповідь як запитання до самого себе; сповідь як запитання до себе-іншого; сповідь як запитання до себе в іншому; сповідь як запитання до іншого; сповідь як запитання до «свободи-жалю»; сповідь як форма художнього (естетичного) самовираження» [16, с. 223].

Евристичне осягання слухачем смислових реєстрів сповідальності утворює духовно насичений діалог, зміст якого визначається композитором, а особлива емоційно-психологічна тональність спілкування задається в орбіті «виконавського модусу» (термін Є. Назайкінського), де константні внутрішньотекстові елементи музичного твору вступають у взаємодію з елементами модальними – носіями виконавської творчої волі [15, с. 84]. Потужна артистична ініціатива

породжує власну виконавську драматургію твору, в якому сенс сповідальної інтонації розкривається в контексті художнього цілого музично-виконавського висловлювання, зануреного в пронизану флюїдами емоційно-смыслових зв'язків атмосферу концертного залу. Саме в цій атмосфері іноді вирішального значення набуває ситуативний контекст виконання, що спонукає слухачів активно включитися в творчий діалог виконавця і композитора, наповнюючи його власним змістом та перетворюючи на полілог однодумців, згуртованих спільним переживанням музичної події. Такою подією для багатьох слухачів стало, очевидно, виконання С. Ріхтером *c-moll*'ної фантазії К. 475 В. Моцарта на концерті пам'яті Д. Сахарова (27.05.1991 р.), глибоко філософське за задумом та воістину гетевське за масштабом і силою фабульного зіставлення контрастних архетипових образів духовної сфери містичної моцартіани.

«Буває не завжди легко піти слідом за артистом, коли він тлумачить не тільки про «правдоподібне»... але й «висікає образ», зіштовхуючи дві глиби, два образи, немов би вирізьблені з протилежностей...», – роздумує М. Юдіна, піаністичне мистецтво якої впродовж усього її життя було пройняте пафосом християнського проповідництва, адже «наше, музикантів, завдання є спонукання слухача до відомої духовної спрямованості, і в цьому сенсі спів-дотикання з музикою – поштовх до нового розуміння реальності» [19, с. 300–302]. Усім своїм мистецтвом Юдіна, людина уцерковлена і самовіддано віруюча, ревно служить ідеї осягання вищої реальності через музику, залучаючи до нього слухача та перетворюючи гру на роялі у «священнодійство», «акт релігійного переживання», «особисте спілкування з Богом» [11, с. 21].

Юдіна, за її словами, працювала «за роєм з Євангелієм в руках» і, можливо, тому, проявляючи «почуття вищої правдивості у своєму мистецтві, ... іноді вступає у суперечність з редактурою автора», через що «її інтерпретація часто сприймалася як паралельна авторському задуму» [12, с. 117, с. 105]. «Ораторство та драматизація, інколи навіть не властиві тексту твору» характеризують її «мужне, величне, суворе, ніколи не сентиментальне», водночас позбавлене й «тіні резонерства» (Я. Зак) музичне мовлення, яке «наклало на душу слухача владну, міцну, карбовану печать» (Г. Коган), ніби стверджуючи, що «слухання музики – не є задоволення.

Воно є відповіддю на грандіозну працю композитора та надзвичайно відповідальну працю митця-виконавця» [6, с. 115; 10, с. 431; 19, с. 277]. «Поліплановість» мислення М.В. Юдіної (Г. Коган), що надавала проповідницькій символіці її музично-виконавських висловлювань глибоко фідеїстичний підтекст, не втрачає своєї сили впливу на сучасного слухача, котрий розпізнає у звукозаписах гри піаністки (зокрема, виконання 2-ї частини А-dur'ного концерту Моцарта) іконічні образи проповіді-утішання. Таким чином, комунікативні архетипи з яскраво вираженою молитовною чи проповідницькою домінантою в творчості М. Юдіної стають концептуальною складовою художнього методу виконавського кодування фідеїстичної семантики, виступаючи носіями впізнаваних мовленнєвих кодів, вироблених релігійною свідомістю, та узагальнюючи в цілому жанрово-стильові особливості інтерпретованого музичного твору.

Із семіотичної точки зору впізнаваності кодомовних образів, які забезпечують культурно-історичний комунікативний процес, «сприяють художні прийоми «подвійного кодування» в мистецтві, які ґрунтуються на психології сприйняття, а саме візуальності, аудіальності, вербальності, медійності та процесуальності» [2, с. 4].

Палітра модальностей, задіяних музикантом-інструменталістом в процесі сценічного виконання музичного твору, окрім «медіативності» (по-серединності) (О. Маркова), аудіальних, візуальних, кінестетичних перцептивних параметрів, передбачає також необмежену гаму ситуативних енергетико-почуттєвих характеристик живого музичного мовлення, що дає підстави говорити про художні прийоми полікодування у втіленні комунікативних архетипів музично-виконавських висловлювань, включених у процеси фідеїстичного спілкування в музиці, мета якого «не в догоджанні музичним смакам чи естетичному подразненні психоемоційної сфери, а у передаванні Божого Духа для преображення людини» [2, с. 153].

**Висновки.** Музично-виконавська актуалізація комунікативних архетипів у художніх процесах фідеїстичного спілкування спрямована на пробудження діалогічної активності слухача через активізацію його «неповторного індивідуального коду розпізнавання» (В. Медушевський) молитовної, сповідальної, проповідницької символіки в інтонаційних контурах

інструментальної музики різноманітної стильової, жанрової, історичної й національної приналежності з метою створення спільної емоційно-ціннісної атмосфери духовності. Завдяки здатності культури «чистого» академічного інструменталізму (А. Черноіваненко) до творчого полікодування різноманітного спектра релігійної семантики інтонаційна атмосфера виконуваного музичного твору стає каналом інтимного залучання до сакральних таємниць буття, простором напруженого смислоутворення як надбання зустрічних зусиль інтерпретуючої думки в динаміці духовно наснаженого фідеїстичного спілкування композитора, виконавця та слухача.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1963. 379 с.
2. Афоніна О.С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : дис... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НАКККіМ, 2018. 445 с.
3. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук. *Эстетика словесного творчества*. Москва : Искусство, 1986. С. 381–393.
4. Гусарчук Т.В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2018. 35 с.
5. Єргієв І. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса : Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, 2016. 454 с. URL: <https://docplayer.net/54586646-Artistichniy-universum-muzikanta-instrumentalista-kincy-a-hh-pochatku-hhi-stolittya.html> (дата звернення: 17.11.2021).
6. Зак Я. Статті. Матеріали. Воспоминания. Москва : Советский композитор, 1980. 208 с.
7. Зосім О.Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини ХVІ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Київ : НАКККіМ, 2018. 503 с.
8. Кирнарская Д.К. Психология специальных способностей. Музыкальные способности. Москва : Talanty – ХХІ век. 2004. 496 с.
9. Клокун О. До проблеми стилю церковної музики. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство*. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 37. С. 59–67.
10. Коган Г.М. В. Юдина. *Вопросы пианизма*. Москва : Советский композитор, 1968. С. 429–431.
11. Кузнецов А.М. М.В. Юдина – новое понимание реальности. *Юдина М. Обреченная абстракции, символикe и бесплотности музыки*.

*Переписка 1946–1955 гг.* / сост. А.М. Кузнецов. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. С. 12–22.

12. Либерман Е.Я. Творческая работа пианиста с авторским текстом. Москва : Музыка, 1988. 239 с.

13. Маркова Е.Н. Вопросы теории исполнительства. Одесса : Астропринт, 2002. 127 с.

14. Медушевский В.В. Духовный анализ музыки : учеб. пособие : в 2 ч. Москва : Композитор, 2015. 632 с.

15. Назайкинский Е.О константности в восприятии музыки. *Музыкальное искусство и наука*. Москва : Музыка, 1973. Вып. 2. С. 59–98.

16. Уваров М.С. Архитектоника исповедального слова. Санкт-Петербург : «АЛТЕТЭЙЯ», 1998. 238 с.

17. Черноіваненко А. Матеріальні та духовні чинники музичного інструменталізму. *Львівсько-Ряшівські наукові зошити*. Львів : Львівський національний університет ім. І. Франка, 2013. № 1. С. 162–169.

18. Черхава О.О. Англomовне біблійне пророцтво як різновид фідеїстичного дискурсу (на матеріалі King James Bible) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Одеса, 2011. 22 с. URL: [http://lingva\\_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД\\_Черхава-О.О.pdf](http://lingva_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД_Черхава-О.О.pdf) (дата звернення: 10.11.2021).

19. Юдина М.В. Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. А.М. Кузнецов. Москва : Советский композитор, 1978. 416 с.

20. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме. Львів : Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

21. Юнг К. Г. Психология бессознательного. Москва : Канон +, 2003. 400 с.

### REFERENCES

1. Asafiev, B. V. (Igor Glebov). (1963) Musical form as a process. Books one and two. Leningrad : State Music Publishing House [in Russian].

2. Aphonina, O. S. (2017) Cultural code and «double coding» in art. *Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 26.00.01*. Kyiv : National Academy of Cultural and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].

3. Bakhtin, M. M. (1986) To the methodology of the humanities. *Aesthetics of verbal creativity*. Moscow : Art [in Russian].

4. Gusarchuk, T. V. (2018) The phenomenon of creative individuality of the composer in the intonation drama of spiritual works (on the material of Ukrainian musical art). *Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 17.00.03*. Kyiv : Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music [in Ukrainian].

5. Yergiev, I. D. (2016) Artistic universe of the musician-instrumentalist end of the XX – early XXI century. *Thesis for a Doctor in Art Studies in specialty 17.00.03*. Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Retrieved from: <https://docplayer.net/54586646-Artistichniy-universum-muzikanta-instrumentalista-kincy-a-hh-pochatku-hhi-stolittya.html> (accessed 17.11.2021) [in Ukrainian].

6. Zak, I. (1980) Articles. Materials. Memories. Moscow : Soviet composer [in Russian].

7. Zosim, O. L. (2018) The Sacred Dimension of the Eastern Slavic Spiritual Song of the Second Half of the 16th – Early the 21st Century. *Thesis for the Habilitation of the Degree of Doctor in Art Studies in speciality 26.00.01*. Kyiv : National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Ministry of Culture of Ukraine [in Ukrainian].

8. Kirnarskaya, D. K. (2016) Psychology of special abilities. Musical ability. Moscow : Talents – XXI century [in Russian].

9. Klokun, O. (2004) On the problem of the style of church music. *Style of musical creativity: aesthetics, theory, performance. Scientific Bulletin of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*. Issue 37. Kyiv [in Ukrainian].

10. Kogan, G. (1968) M. V. Yudina. *Questions of pianism*. Moscow: Soviet composer [in Russian].

11. Kuznetsov, A. M. (2008) M. V. Yudina – a new understanding of reality. *Yudina M. Doomed to abstraction, symbolism and incorporeality of music. Correspondence 1946–1955 / comp. A. M. Kuznetsov*. Moscow : Russian Political Encyclopedia (ROSSPEN) [in Russian].

12. Lieberman, E. Ya. (1988) Creative work of a pianist with the author's text. Moscow : Music [in Russian].

13. Markova, E. N. (2002) Questions of the theory of performance. Odessa : Astroprint [in Russian].

14. Medushevsky, V. V. (2015) Spiritual analysis of music: study guide in 2 parts. Moscow : Composer [in Russian].

15. Nazaikinskiy, E. (1973) On constancy in the perception of music. *Musical art and science*. Issue. 2. Moscow : Music [in Russian].

16. Uvarov, M. S. (1998) Architectonics of the confessional word. SPb. : «ALETHEIA» [in Russian].

17. Chernovanenko, A. (2013) Material and spiritual factors of musical instrumentalism. *Lviv-Ryashiv scientific notebooks*. Number 1. Lviv : Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

18. Cherkhava, O. O. (2011) English Bible Prophecy as a variety of fideistic discourse (represented in KING JAMES BIBLE). *Thesis for a candidate degree in Philology in speciality 10.02.04*. Odesa : I. I. Mechnikov National University. Retrieved from: [http://lingva\\_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД\\_Черхава-О.О.pdf](http://lingva_rada.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2011/02/АКД_Черхава-О.О.pdf) (accessed 10.11.2021) [in Ukrainian].

19. Yudina, M. V. (1978) Articles, memoirs, materials / ed.-comp. A. M. Kuznetsov. Moscow : Soviet composer [in Russian].

20. Jung, K. G. (2018) Archetypes and the collective unconscious. Lviv : «Astrolabe» Publishing House [in Ukrainian].

21. Jung, K. G. (2003) Psychology of the unconscious. Moscow : Canon + [in Russian].