

ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ДЗУНДЗА РОМАН МИХАЙЛОВИЧ

УДК 7.071.2:159.932.2:17.023.32

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОСОБИСТІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА
КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ В КОНТЕКСТІ ПРОБЛЕМ
ІДЕНТИЧНОСТІ**

034 – Культурологія

03 – Гуманітарні науки

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Р. М. Дзундза

Науковий керівник:

Карась Ганна Василівна, доктор мистецтвознавства, професор

Івано-Франківськ – 2021

АНОТАЦІЯ

Дзундза Р. М. Особистість українського хорового диригента кінця XIX – початку XXI ст. в контексті проблем ідентичності. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії в галузі знань 03 «Гуманітарні науки» зі спеціальності 034 «Культурологія». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Міністерство освіти і науки України. – Івано-Франківськ, 2021.

Актуальність дослідження зумовлена недооцінкою ролі диригента в українському суспільстві впродовж другої половини XIX – початку XXI століть. Концепт ідентичності, актуалізований у дослідженнях філософів, соціологів, політологів, культурологів, ще не знайшов свого ґрунтовного висвітлення в науковому дискурсі культурології.

На основі масиву наукової літератури та джерел було сформовано мету дисертації, що полягала у комплексному розкритті особливостей культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності українського хорового диригента, як особистісного культуротворчого феномена, механізми якого значною мірою розкривають глибинні закони самоідентифікації українського митця. Відповідно об'єктом дослідження є українська хорова культура кінця XIX – початку XXI століть, а предметом – особистість українського хорового диригента означеного періоду в контексті проблем ідентичності. Це потребувало розширення методології дослідження з позицій міждисциплінарного, соціокультурологічного, конкретно-історичного та аксіологічного підходів.

Наукове завдання дисертації полягає у розробці сучасного об'ємного культурсоціологічного поняття ідентичності (культурної, національної, професійної та самоідентичності) українського хорового диригента другої половини XIX – початку XXI ст.

Наукова новизна одержаних результатів визначається її метою, предметом дослідження та комплексом поставлених для виконання дослідницьких завдань. У дисертації *вперше*: проведено комплексне дослідження особистості хорового диригента кінця XIX – початку XXI століть у контексті проблем ідентичності; на основі аналізу теоретичних філософських, соціологічних, психологічних та культурологічних праць *сформовано авторські термінологічні визначення основних понять дисертації: ідентичність, самоідентифікація диригента, самоідентичність диригента, культурна ідентичність диригента, національна ідентичність диригента, культурно-національна ідентичність диригента, соціальна ідентифікація диригента, професійна ідентичність диригента; виявлено, що процеси хабітуалізації та легітимізації соціальних схем створюють «життєвий комфорт» і впорядковують культурний світ диригента, що актуалізує його дії, а рівень культурної та національної ідентичності диригента виступає індикатором не тільки його особистого розвитку, а й «соціального самопочуття суспільства»; доведено, що соціальний вплив на формування культурної та національної ідентичності диригента закладений у самій основі соціального співіснування, адже будь-яка ідентичність є динамічною категорією, яка можлива тільки в соціальних взаємодіях; визначено, що вплив середовища на формування культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності українського хорового диригента знаходиться в основі існування людства як невіддільна частина соціуму, яку слід розглядати в тісному взаємозв'язку із ним; наголошено, що в процесі формування соціокультурної ідентичності особистості диригента вирішальною є роль вищих музичних навчальних закладів України, як важливої інституції у побудові нових соціосфер, де формується професійна культурна ієрархія та система цінностей; з'ясовано, що в процесі становлення ідентичності диригента вагомою є роль його викладача з диригування, як приклад сформованої ідентичності особистості; підтверджено, що важливим елементом у формуванні соціокультурної та професійної ідентичностей хорового диригента є його соціалізація в хоровому колективі; простежено, що професія диригента є цілісним комплексом набутих*

особливих навичок та якостей, що притаманні тільки їй, а практичний досвід суб'єктивізує та «приватизує» обрану професію, створюючи можливості для реалізації творчого потенціалу; *досліджено*, що професійна ідентичність диригента є установчою та саморепрезентативною системою, з професійним інструментарієм і лексиконом та притаманними їй специфічними особливостями; *уточнено* зміст категорій «свідомість диригента» та «самосвідомість диригента»; *запропоновано* новий погляд на цілісність усвідомлення ідентичності, який можна назвати «своїм світом»; закріплення набутих знань та навичок у свідомості диригента рекомендовано називати «седиментацією».

На основі аналізу теоретичних філософських, соціологічних, психологічних та культурологічних праць запропоновано авторські термінологічні визначення основних понять дисертації, які складають модель ідентичності особистості хорового диригента: *ідентичність диригента* – це почуття стабільного, адекватного володіння власним «Я», незалежно від змін «Я» та ситуації, це здатність до повноцінного вирішення завдань, що виникають на кожному етапі розвитку диригента; *самоідентифікація диригента* – це особистісний конструкт, що створюється внаслідок співвідношення себе з іншими самостями, в результаті чого формується власне «Я»; *самоідентичність диригента* – це сукупність ідей, які використовує диригент для власного самовизначення; і якою б не була сукупність цих уявлень, самоідентичність репрезентується тільки найбільш суттєвими та важливими з них; *культурна ідентичність диригента* – це усвідомлення власного «Я» суб'єктом культури, що пов'язане з його включенням в культурно-сміслові поля з їх формами, цінностями, традиціями, мовним середовищем та особливостями поведінки; *національна ідентичність диригента* – це неперервне відтворення та реінтерпретація структури вартостей, символів, спогадів, міфів і культурних традицій, що становлять характерну спадщину нації та ідентифікують диригента з цією структурою; *культурно-національна ідентичність диригента*, визначається як складний комплекс уявлень про власне «Я» співвідносно до

культурної традиції нації, з якою диригент себе ототожнює, володіє груповим характером, що вибудовується у процесі накопичення та діалогу ідей, образів, цінностей, культурних кодів, моделей поведінки та вчинків; *соціальна ідентифікація диригента* є процесом його «занурення» в середовище взаємообумовленого соціального, культурного та духовного простору, розкриваючи диригента як цілісність, враховуючи як змістову структуру особистості, так і можливості її інтеграції в соціальних просторах, що передбачає процеси сприйняття, пізнання та адаптацію до них; *професійна ідентичність диригента* є ототожненням його особистості з ядерними компонентами диригентської діяльності, ця інтеграція «Я»-образу в рамки соціально-професійного статусу викристалізовується у відповідний до професії образ.

Визначено, що соціальний вплив на формування культурної та національної ідентичностей диригента закладений у самій основі соціального співіснування, адже будь-яка ідентичність є результатом процесу співвідношення, тобто динамічною категорією, яка можлива тільки в соціальних взаємодіях. Отже, надзвичайно важливою є *роль середовища* у формуванні культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності українського хорового диригента, і саме тому феномен ідентичності диригента потрібно розглядати як невіддільну частину соціуму та в тісному взаємозв'язку з ним. Соціальне середовище впливає на формування двох полісистем ідентичності диригента, що розташовані на об'єктивному та суб'єктивному рівнях. До об'єктивної полісистеми належать підсистеми: сім'я, родина, навчальний заклад, робота (музичний колектив), об'єктивний соціальний устрій у суспільстві та інші об'єктивні взаємозв'язки. Суб'єктивний рівень об'єднує психологічну та психічну підсистеми особистості диригента, що формуються внаслідок його психосоціологічного розвитку. Модель взаємообумовленого простору та співпраці цих полісистем у рамках поняття «ідентичність» розкриває диригента як цілісну особистість.

Доведено роль вищих музичних навчальних закладів України у формуванні соціокультурної ідентичності особистості диригента. Цей період є

важливим етапом адаптації студента до нових соціосфер, у процесі якого вибудовується професійна культурна ієрархія та система цінностей, що створює зв'язки як з національною, так і зі світовою культурою. Роль викладача як прикладу сформованої ідентичності особистості є важливим чинником у пошуках власних ідеалів та векторів розвитку, а репертуарна політика у вищих навчальних закладах складає потужний інструмент у формуванні культурно-національної та професійної ідентичностей диригента.

Українське диригентсько-хорове мистецтво, що на своїх початках було непрофесійним, аматорським, з другої половини XIX ст. увібрало культурно-національну складову, на основі якого і почало розвиватися професійне диригування на території України. Диригенти-першопрохідці (найбільш потужними у XIX – XX ст. в Наддніпрянській Україні були: М. Лисенко, Я. Калішевський, О. Кошиць, Я. Яциневич, К. Стеценко, М. Леонтович; у Галичині – М. Вербицький, С. Воробкевич, Й. Кишакевич, А. Вахнянин, С. Людкевич, Є. Барвінська, Д. Січинський, Я. Барнич та багато інших) володіли культурно-національною ідентичністю, що живила їхній талант, наділяла сенсом їхню діяльність, а основною своєю місією вони бачили збереження та поширення української музичної хорової культури.

Хорова діяльність дорадянського періоду мала свої особливості, зокрема, важлива місія київської хорової школи та її представників у тому, що вона, як історичне явище, продовжила розвиток надбань хорового мистецтва попередніх століть. Висловлено гіпотезу, що музично-хорові осередки в Києві та Львові, своєю культурно-просвітницькою діяльністю вплинули на формування національного стержня жителів цих міст і, розбурхані політично-культурними елітами, вони підтримали їх на шляху до утворення власних держав УНР (1917–1921) та ЗУНР (1918–1919). Згідно з нашою гіпотезою, національне зерно українського хорового мистецтва зумовило пробудження та утвердження національної свідомості, а хорові диригенти були тими місіонерами, котрі його сіяли. Основною своєю місією в умовах бездержавності та тоталітарного режиму українські диригенти бачили розвиток українського національного хорового

співу, створення хорових колективів та товариств, збагачення українського репертуару, залучення якнайширшого кола людей до хорової спільноти, зокрема завдяки концертним поїздкам.

Розглядаючи соціальне середовище як важливу складову формування ідентичності диригента, відзначимо зміни сприйняття цього явища політичними елітами періоду тоталітаризму, що прагнули контролювати вибір, дії та свідомість населення. Так, від режиму радянської влади зазнавали політичних гонінь багато українських митців, зокрема і диригентів, серед яких були М. Леонтович, В. Верховинець, Д. Котко, Н. Городовенко. Ці та багато інших диригентів своєю національною свідомістю, культурно-національною ідентичністю, що проявлялася у творчій діяльності, йшли наперекір радянській свідомості, насадженій політикою комуністичної партії, виконуючи та популяризуючи хорові твори, що ідентифікували їх із національним корінням.

Нівелювання у світовому масштабі впливу традицій і звичаїв почало змінювати і форму самоідентифікації українського диригента. Плюралізм хорових культур символізував відхід від традиційних основ та сприяв народженню нового типу диригента, який не завжди має свою чітку культурно-національну позицію, однак володіє виразною особистісною та професійною ідентичністю. Ці глобальні зміни поступово призвели до втрати культурної спадковості на користь культурної новизни, якою так «бавляться» сучасні диригенти під тиском ринкової системи, забуваючи про національну диригентську місію, що полягає у свідомому, послідовному і дієвому служінню українській національній культурі.

Ключові слова: ідентичність, самоідентичність, культурна ідентичність, національна ідентичність, професійна ідентичність, диригент.

Abstract

Dzundza R. M. Ukrainian choir conductor's personality in the late 19th and early 21st century in the context of the problem of identity. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree, field of study 03 “Humanities”, specialty 034 “Cultural Studies”. – Vasyl Stefanyk Precapathian National University, Vasyl Stefanyk Precapathian National University, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Ivano-Frankivsk, 2021.

The topicality of the research is predetermined by an underestimated role of a conductor in the Ukrainian society over the second half of the 19th and early 21st century. The concept of identity which is actualized in philosophers', social, political and cultural scientists' studies has not been profoundly researched in the culturology scientific discourse.

The aim of the thesis is formulated on an array of scientific literature and references and presents a complex research on peculiarities of a cultural, national, and professional personality and self-identity of a Ukrainian choir conductor, as a personalized cultural phenomenon, the mechanisms of which, to a great extent, reveal deep laws of self-identification of a Ukrainian artist. Therefore, the object of the research is the Ukrainian choir culture of the late 19th and early 21st century and the subject is a personality of a Ukrainian choir conductor of the abovementioned period in the context of the problems of identity. It has required amplification of the research methodology on the basis of interdisciplinary, sociocultural, specific-historic and axiological approaches.

The scientific task of the thesis is to develop modern extensional cultural and social notions of personality (cultural, national, professional, and self-identity) of a Ukrainian choir conductor of the second half of the 19th and early 21st century.

The scientific novelty of the obtained results is determined by the aim, subject of the research, and a set of the research problems which are to be solved. *For the first time* a complex research of a choir conductor's personality of the late 19th and early 21st century in the context of the problems of identity has been conducted in the thesis; on the basis of the analysis of theoretical, philosophic, sociological, psychological, and

cultural works *the author's terminological definitions* for the main notions presented in the thesis have been formulated, viz: *identity, self-identity of a conductor, self-identification of a conductor, cultural identity of a conductor, national identity of a conductor, cultural and national identity of a conductor, social identity of a conductor, professional identity of a conductor*; it has been found that the process of habitualization and legitimization of the social patterns form a “true-life comfort” and normalize the cultural world of a conductor, what fills their actions with sense, and the level of cultural and national identity of a conductor is not only an indicator of conductor's personal development, but also a “social well-being of the society”; *it has been proved* that the social influence on formation of a cultural and national identity of a conductor lies in the very basis of social coexistence, as any identity is a dynamic category, which is possible only in social interactions; *it has been determined* that the influence of the environment on formation of cultural, national, professional identity and self-identity of a Ukrainian choir conductor lies in the foundation of the survival of the human race, as an inseparable part of the society which must be studied in close interrelation with it; *it has been highlighted* that in the process of formation of a social-cultural identity of a conductor's personality an essential role belongs to higher musical educational establishments of Ukraine as a significant institution for building up new social spheres, where professional cultural hierarchy and the system of values are being erected; *it has been established* that in the process of a conductor's identity development the significant role belongs to their professor of choral conducting who is an example of a well-formed personal identity; *it has been justified* that an essential element in the process of social-cultural and professional identity of a choir conductor is their socialization in a choir circle; *it has been tracked* that the profession of a conductor is an integral process of acquired special experience and unique skills, which are inherent exclusively to it, and the practical experience subjectifies and “privatise” the chosen profession, creating preconditions for further realization of their own art potential; *it has been studied* that the professional identity of a conductor is an orientational and a self-representative system with its own professional instrumentarium, vocabulary, and a set of specific peculiarities; the contents of such

categories as the “conductor’s consciousness” and “conductor’s self-consciousness” has been *specified*; a new outlook on cohesiveness of comprehension of the identity, which can be named “own world” *has been suggested*; *it has been suggested* that the reinforcement of conductor’s received knowledge and skills be defined as “sedimentation”.

On the basis of the analysis of theoretical philosophic, sociological, psychological, and cultural works the author has proposed terminological definitions of the main notions of the thesis, which form the model of a choir conductor’s personal identity: *conductor’s identity* is the sense of stable, adequate control of own “selfhood” despite the changes of the “selfhood” and situation, it is the ability to complete the tasks, which emerge at the every stage of conductor’s development; *self-identification of a conductor* is a personalized construct which is formed as an outcome of a correlation between a person and other “selves” and as a result of this experience their personal “selfhood” is shaped; *self-identity of a conductor* is a collection of ideas which are used by a conductor for their own self-identification, and no matter what this collection is self-identification comprises only the most essential and significant of them; *cultural identity of a conductor* is a comprehension of personal “selfhood” by a subject of culture, which is combined with its inclusion into cultural-subject fields with their forms, values, traditions, language environment, and behavior patterns; *national identity of a conductor* is a continuous reconstruction and reinterpretation of the structure of values, symbols, reminiscences, myths, and cultural traditions which constitutes a peculiar heritage of the nation and identifies a conductor with this structure; *cultural and national identity of a conductor* is defined as a perplexed set of representations about own “selfhood” in correlation with the cultural tradition of the nation, the conductor is identified with, is described by a group character, which is being arranged in the process of accumulation and dialogue of ideas, images, values, cultural codes, behavior patterns, and acts; *social identification of a conductor* is a process of their “immersion” into the environment of mutually conditioned social, cultural, and spiritual space, which discloses a conductor as a sustainable unit, taking into account both a substantial structure of a personality and possibilities of its

integration into social spaces, what presupposes perception, comprehension, and adaptation to them; *professional identity of a conductor* is an identification of their personality with the nuclear components of conductor's activity, this integration of the "selfhood" image into the frames of social and professional status is crystallized in the image suitable for the profession.

It has been determined that the social influence on formation of cultural and national identities of a conductor lies in the very foundation of social coexistence, as any identity is a result of the correlation process, i.e. it is a dynamic category which is possible only in social interactions. Thus, the *role of the environment* is extremely significant in formation of cultural, national, professional identities and self-identity of a Ukrainian choir conductor and the phenomenon of a conductor's personality itself must be interpreted as an inherent part of the society and in close relation to it. Social environment exert influence on formation of two polysystems of the personality of a conductor, which are found at the objective and subjective levels. The objective polysystem consists of the following subsystems: family, relatives, educational establishment, job (musical band), objective social order in the society and other objective interrelationships. To the subjective polysystem belong the psychological and psychic subsystems of the conductor's personality, which are formed as a result of their psycho-sociological development. The model of the predetermined space and cooperation between the polysystems within the frames of "identity" discloses a conductor as an integral personality.

The role of higher musical educational establishments of Ukraine in the process of a conductor's personal identity has been substantiated. This period is a very important stage of students' adaptation to new social spheres, in the course of which a professional cultural hierarchy and a system of values, which create ties both with national and world culture, have been established. The role of a teacher as an example of a well-formed personal identity is an extremely significant factor in search of own ideals and vectors of development, and the repertoire policy in the higher educational establishments is a powerful instrument in formation of cultural-national and professional identities of a conductor.

Originally Ukrainian conducting and choral art was not professional, but amateur, and since the second half of the 19th century it has acquired a cultural-national component and became the basis for professional conducting over the territory of Ukraine. Conductors-pioneers (in the 19th and 20th century in Naddniprianshchina region of Ukraine the most notable were M. Lysenko, Ya. Kalishevskyi, O. Koshyts, Ya. Yatsynevych, K. Stetsenko, M. Leontovych; in Halychyna region among them we name M. Verbytskyi, S. Vorobkevych, Y. Kyshakevych, A. Vakhnianyn, S. Liudkevych, Ye. Barvinska, D. Sichynskyi, Ya. Barnych and many others) were characterized by cultural-national identity, which fuelled their talent, gave sense to their activity and their main mission was to preserve and amplify Ukrainian musical choir culture.

Choir activity of the pre-Soviet period had its own peculiarities; in particular the essential mission of Kyiv choir school, as a historical phenomenon, and its representatives was to continue the development of choir art achievements retained from the previous centuries. We hypothesize that music and choir groups in Kyiv and Lviv by means of their cultural and educational activity influenced the formation of the national core of the town dwellers who being provoked by political and cultural elites supported the latter on their way to establishing their own states, i.e. the Ukrainian People's Republic (1917–1921) and the West-Ukrainian People's Republic (1918–1919). The hypothesis suggests that the national seeds of the Ukrainian choir art sprouted and gave rise to awakening and strengthening of national consciousness and choir conductors were those missionaries who were planting the seeds. The main mission of the Ukrainian conductors under the condition of statelessness and totalitarianism was to develop Ukrainian national choir singing, to set up chorus circles and unions, to enrich Ukrainian repertoire, to involve as many people to the choir community as possible by means of concert tours as well.

Interpreting social environment as a significant constituent of a conductor's personality formation, it is worth mentioning the changes in interpreting this phenomenon by the political elites of the totalitarian epoch, which strived for controlling the choice, actions, and consciousness of the society. In particular, many

artists were persecuted by the Soviet political regime, among them a number of conductors, for instance M. Leontovych, V. Verkhovynets, D. Kotko, N. Horodovenko. These and many other conductors due to their national consciousness and cultural-national identity, which revealed in their artistic activity, disregarded the Soviet consciousness, forced by the party policy, performing and popularizing those compositions which could identify them with their national heritage.

Diminishing influence of customs and traditions, which is being observed at a global scale, started changing the self-identification form of a Ukrainian conductor. Such pluralism of choir cultures symbolized a shift away from the traditional grounds and contributed to emergence of a new type of a conductor who always has their own well-defined cultural-national position, however, is characterized by an expressive personal and professional identity. These global changes gradually lead to the loss of cultural inheritance for the benefit of cultural novelty, which is being “fiddled” around by modern conductors under the pressure of the market system, forgetting about the conductor’s national mission, which is to serve the Ukrainian national culture voluntarily, permanently and effectively.

Key words: identity, self-identity, cultural identity, national identity, professional identity, conductor.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
Статті в наукових фахових виданнях України та наукових виданнях
інших держав:

1. Дзундза Р. Микола Колесса крізь призму проблем ідентичності. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 25 /* упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2017. С. 63–68.
2. Дзундза Р. Проблеми ідентичності в рецепції сучасних українських диригентів. *Українська музика: науковий часопис /* [голов. ред. І. Пілатюк]. Львів: [ЛНМА імені М. В. Лисенка], 2018. Ч. 2 (28). С. 67–75.
3. Дзундза Р. Постать М. Лисенка в контексті проблем ідентичності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. № 2 (вип. 39). С. 18–24.
4. Дзундза Р. Вищі музичні навчальні заклади сучасної України як чинник формування культурно-національної ідентичності диригента. *Культура України: зб. наук. праць*. Харків: ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 78–86.
5. Дзундза Р. Культурна та національна ідентичність диригента: імплікація понять. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2019. №125. С. 52–64.
6. Дзундза Р. Фемінізація української хорової культури Галичини кінця XIX – початку XX ст. *MUSICA GALICIANA. T. XVI. Kobiety w kulturze muzycznej Galicji*. Rzeszow, 2019. С. 106–116.

Статті в інших наукових видання та збірниках матеріалів
конференцій:

7. Дзундза Р. Постать диригента Дениса Січинського в контексті проблем ідентичності. *Stanisławów i ziemia stanisławowska w dobie przemian społecznych*

oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku. Gospodarka-kultura-religia. Tom 2. Warszawa – Stanisławów. 2017. С. 214–225.

8. Дзундза Р. Роль высших музыкальных учебных заведений современной Украины в формировании культурной идентичности дирижера. *Интеграция областей художественного образования: теоретико-методологические концепции, проблемы и перспективы*: материалы Международного Научного Симпозиума (Бельцы, Молдова, 18–20 октября 2018). Бельцы, 2018. С. 325–329.

9. Дзундза Р. Культурна і національна ідентичність Євгена Савчука (до 100-річчя капели «Думка»). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях*: тези доповідей Третьої міжнародної науково-практичної конференції. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 7–8 листопада 2019. С. 38–40.

10. Дзундза Р. Від редактора. *Сидорак В. Рече та стогне Дніпр широкий: симфонічна поема-фантазія для хору та симфонічного оркестру (партит. і голоси)* / ред.-упор. Р. Дзундза. Івано-Франківськ: «Фоліант», 2020. С. 3–4.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ 1	31
ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ОБ’ЄКТ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ	31
1.1. Історіографія та джерельна база дослідження	31
1.2. Методологічні засади дослідження.....	55
1.3. Проблема ідентичності в історії соціально-філософської та культурологічної думки.....	60
РОЗДІЛ 2	84
СОЦІОКУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧ. ХХІ СТОЛІТЬ	84
2.1. Особливості соціальної ідентифікації особистості диригента.....	84
2.2. Соціокультурне середовища як осередок формування культурної та національної ідентичності диригента.....	96
2.3. Вплив музичних навчальних закладів на формування соціокультурної ідентифікації особистості диригента	105
2.4. Професійна ідентичність диригента	120
РОЗДІЛ 3	132
КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА У ФОРМУВАННІ ТА ЗБЕРЕЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ.....	132
3.1. Роль диригента у пробудженні та утвердженні національної свідомості українців в умовах бездержавності та тоталітарного режиму.....	132
3.2. Сучасний український диригент як провідник національного буття у глобалізованому світі	176
ВИСНОВКИ.....	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	200
ДОДАТКИ.....	223

Додаток А. Список праць здобувача за темою дисертації.....	224
Додаток Б. Запитальник для інтерв'ю з диригентами	228
Додаток В. Інтерв'ю з українськими диригентами (вибране)	236
Додаток В. 1. Інтерв'ю з Василем Долішнім від 15.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	237
Додаток В. 2. Інтерв'ю з Василем Чучманом від 15.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	240
Додаток В. 3. Інтерв'ю з Василем Яциняком від 14.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	243
Додаток В. 4. Інтерв'ю з Володимиром Сіренком від 02.02.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	246
Додаток В. 5. Інтерв'ю з Дмитром Савоном від 07.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	249
Додаток В. 6. Інтерв'ю з Іваном Гамкало від 09.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	252
Додаток В. 7. Інтерв'ю з Іваном Юзюком від 29.01.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	255
Додаток В. 8. Інтерв'ю з Миколою Гобдичем від 07.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	258
Додаток В. 9. Інтерв'ю з Миколою Куликом від 15.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	261
Додаток В. 10. Інтерв'ю з Мироном Юсиповичем від 14.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	263
Додаток В. 11. Інтерв'ю з Надією Поворозник від 16.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	265
Додаток В. 12. Інтерв'ю з Олегом Цигиликом від 07.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	267

Додаток В. 13. Інтерв'ю з Олександром Тарасенком від 09.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	270
Додаток В. 14. Інтерв'ю з Олексієм Шамрицьким від 09.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	272
Додаток В. 15. Інтерв'ю з Христиною Флейчук від 16.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	275
Додаток В. 16. Інтерв'ю з Юрієм Луцівим від 01.02.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	278
Додаток В. 17. Інтерв'ю з Яремою Колессою від 31.01.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. <i>Особистий архів автора</i>	280

ВСТУП

Обґрунтування теми дослідження.

Друга половина XIX – початок XXI століття став періодом, коли українська нація з її тисячолітньою історією, цінностями та ідеалами починає формувати національну ідею та власну культурно-національну ідентичність. Поступово вимальовується усвідомлення духовного, національно-історичного та автентичного сенсів власного буття, в якому хорова музична культура займає важливе місце.

За останні двісті років диригентська діяльність також зазнала значних змін. У її рамках формувалася ідентичність українського хорового диригента, який зазвичай перебував в авангарді культурного розвитку, акумулюючи національне хорове мистецтво, часто всупереч державній політиці (зважаючи на реалії української бездержавності та тоталітарних режимів).

Важливість історичної персоналії українського хорового диригента у її мистецькій місії, основою якої були пошуки своєї самості в національних джерелах. Для нас це вимір того, «за що» варто боротися, адже «вартість» та історична цінність визначається також і величиною жертви, яку принесено нашими пращурами заради збереження національної пам'яті. У цій боротьбі ми шукаємо відповіді на важливе ідентифікаційне питання: «Хто Ми?». І знаходимо її в історії діяльності «перемишльської школи», львівських хорових товариств «Боян», «Сурма», хорів «Бандурист», «Студіо-Хор», «Хор Дмитра Котка» та капели «Трембіта». У пошуках себе та відповіді на питання «Хто Я?», звертаємось до діяльності національних композиторів та диригентів: М. Вербицького, М. Лисенка, Д. Січинського, М. Леонтовича, С. Людкевича, М. Колесси, Д. Котка, О. Кошиця, П. Муравського та десятків інших митців, що творчою діяльністю продемонстрували «Як?» та «Які?» потрібно ставити культурно-національні пріоритети. Важливими залишаються питання самоактуалізації особистості митця-диригента в історичному, психологічному та

соціальному аспектах, що виводять на новий рівень вивчення проблематики ідентичності особистості хорового диригента.

Дослідження особистості, її культурної, національної ідентичностей та самоідентичності у філософській, соціальній, антропологічній та психологічній науках проводились видатними зарубіжними філософами та вченими. Проблеми особистості, її мислення та діяльності в соціумі розкриті в працях *філософів* (Арістотель [19], Д. Берклі [30], Г. Гегель [50], Т. Гоббс [59], Р. Декарт [73], І. Кант [119], К. Леві-Строс [152], Дж. Локк [158], С. Мадді [163], М. Мерло-Понті [168], Г. Олпорт [187], Б. Спіноза [213]), *психологів* (А. Асмолов [20], Р. Бернс [32], Д. Маєрс [164], З. Фрейд [222; 221], К. Юнг [249]), *соціологів* (Т. Абель [1], Б. Андерсон [8], З. Бауман [23; 24], П. Бергер [28], Е. Дюркгейм [90], Ф. Зімбардо та М. Ляйппе [98], Ч. Кулі [147], Т. Парсонс [194], А. Редкліфф-Браун [207]).

Вивченням проблематики *ідентичності* та *самоідентичності* займалися: Х. Абельс [2], З. Антонюк [15], П. Герчанівська [53–56] Е. Еріксон [247], Дж. Мід [170], Ч. Тейлор [216], Е. Фромм [223; 224]; *самоідентифікації* – А. Шеманов [240]; *культурної ідентичності* – М. Предовська [200], Т. Стефаненко [214], Д. Шульгіна [245]; *національної ідентичності* – М. Гібернау [71], Е. Сміт [211; 212]; *професійної ідентичності* – К. Абульханова-Славська [4], Я. Андрушко [12], А. Борисюк [36], Д. Бородій [37], Т. Лях [162], О. Макарова [166], В. Одинцова [186], Ю. Орешета [188], О. Остапйовський [189], А. Ткаченко [218], В. Черненко [235], Т. Шахрай [238].

Розкриваючи особливості ідентичності українського хорового диригента, ми не могли оминати історіографічні джерела, що дозволять розглянути це питання в контексті соціокультурного середовища, тому звернулися до праць з *історії* (Н. Дейвіс [72], І. Огієнко [185]), *соціології* (С. Кравченко [144], Р. Мертон [169], Н. Смелзер [210], В. Немировський [179]), *нації та націоналізму* (У. Альтерматт [7], О. Вертій [44], Ю. Габермас [49], Е. Геллнер [51; 70]), *глобалізації* (Р. Войтович [47], Д. Мартен [167],

Д. Харві [226], А. Шюц і Т. Лукман [246]), *тоталітаризму* (Х. Арендт [16–18]), *культури* (Ю. Лотман [161]), *світової музичної культури та музичної естетики* (Т. Адорно [6], Й. Гердер [52], Д. Лихачов [157], О. Лосєв [159–160], А. Пелипенко [196], В. Порус [199], Г. Ріккерт [203]), *історії української музичної культури* (М. Гордійчук [117], І. Бевська [25], О. Берегова [29], М. Грінченко [66], В. Дутчак [89], О. Залеський [96], О. Злотник [99], Г. Карась [120–122], Л. Кияновська [124–130], Л. Корній та Б. Сюта [140], Н. Кушлик [149]), *української культурно-національної ідентичності, національної ідеї та свідомості* (О. Барвінський [22], Л. Біловус [34], М. Возняк [46], О. Гнатюк [58], Р. Демчук [74], Ж. Денисюк [75], О. Забужко [93], М. Козловець [134–135], В. Лєвіна [153], О. Михайлова [174], Л. Нагорна [177], О. Ніколаєнко [182], В. Попов [198], І. Райківський [202], М. Рябчук [206]), *української музичної культури в контексті проблематики ідентичності* (О. Граб [64], Н. Завісько [94], О. Козаренко [133], М. Новакович [183–184], Б. Пилипушко [197], К. Черемський [231]), *мистецької освіти* (О. Васильєва [43], С. Волков [48], Н. Жайворонок [92]), *виконавської майстерності* (Б. Вальтер [42], М. Кашапов [123]), *психології розвитку* (Г. Крайг та Д. Бокум [145]), *лідерства* (М. Хогг та Д. Кніппенберг [154]), *диригентського мистецтва* (Г. Єржемський [91], М. Колесса [84; 137], Г. Макаренко [165]), *українського хорового мистецтва* (О. Антоненко [13], О. Бадалов [21], О. Бенч [27], М. Бурбан [40], Я. Горак [60], Н. Крижановська [146], Л. Курбанова [148], А. Лащенко [151], А. Муха [176], Л. Романюк [205], Л. Серганюк [86; 209], Л. Ханик [225], М. Черепанин [205; 232–234], М. Ферендович [220], І. Шатова [237]).

Соціально-культурна ізоляція українського населення двома імперіями та більшовицьким режимом не давали можливості активно розвиватись українській хоровій культурі. Метою постійного політично-соціального тиску було знищення паростків національної свідомості. Українські митці другої половини ХІХ століття почали активно формувати свою національну свідомість, про що свідчить їхнє зацікавлення фольклором та творами національних поетів. Це

спричинило до формування української хорової культури на базі аматорських, а згодом і професійних колективів. Яскравого національного забарвлення хоровій музиці додали святкування «Шевченківських днів». Активна творчість у період бездержавності та тоталітарних режимів дозволила композиторам та диригентам зберегти і примножити національну музичну культуру та сформувати її неповторну ідентичність.

Образ українського хорового диригента розвився на базі духовної багатовікової регентської культури, зазнавши впливу світових національних зрушень останніх століть (Поділ Речі Посполитої, утворення Австрійської імперії, Французька революція, «Весна народів»). В силу історичних причин на кінець XIX ст. яскраво вималювались два музичні осередки з центрами у Львові (тоді Галичина була під владою Австро-Угорської імперії) та Києві (у складі Російської імперії), кожен з яких розвивався з притаманними для нього особливостями.

Першими українськими хоровими диригентами XIX століття були композитори, найвизначнішим серед яких був Микола Лисенко (1842–1912), який володів широкою гамою музичних зацікавлень (композитор, піаніст, фольклорист, диригент). Займаючи чітку українську позицію, він став потужним активатором розвитку української професійної музики та національно-культурної ідентичності. Як композитор та диригент, М. Лисенко постійно популяризував українську музику, що дозволило сформувати навколо цієї ідеї групу музичних діячів (О. Кошиць, К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Яциневич, М. Вериківський), які підтримали національну хорову справу в його Музично-драматичній школі. Музичним центром Галичини було місто Львів (варто пригадати також історичну важливість «перемишльської школи»). Саме тут наприкінці XIX – початку XX ст. розгорнули свою активну діяльність музичні хорові товариства, що пропагували музику галицьких композиторів. Важливо, що в історичному контексті взаємозв'язку сходу та заходу розділеної України постать М. Лисенка стала об'єднуючою ланкою.

Музично-культурний національний підйом (з 1920-х років у Східній Україні, та з 1939-го року – в Галичині) спочатку розпалила, а потім «придушила» радянська соціалістична машина, що прагнула встановити свій політично-партійний режим. У Радянському Союзі не могло існувати «нації» з історичним корінням, система вибудовувала свою соціалістичну ідентичність, з якою кожен був зобов'язаний себе асоціювати. Комуністична партія придушувала будь-яку «інакшість», національно-культурну характерність та індивідуальну самість, а ті, хто насмілювався перечити партії, автоматично ставали ворогами держави, були переслідувані та репресовані. Від цього режиму постраждали багато українських митців-диригентів, зокрема: Микола Леонтович (1877–1921), Василь Верховинець (1880–1938), Дмитро Котко (1892–1982), Дмитро Балацький (1902–1981), протоієрей Володимир Ганжук (1919–2001) та багато інших.

У ХХ столітті відбулося також становлення диригентської професії та професійної ідентичності українського диригента, сформувалися диригентські школи у Києві (М. Лисенко, Я. Калішевський, О. Кошиць, М. Леонівич, К. Стеценко, Н. Городовенко, П. Муравський), Львові (М. Колесса, С. Турчак, С. Василевич, Є. Вахняк, Ю. Луців, І. Юзюк, Я. Колесса), Одесі (К. Пігров, А. Авдієвський, О. Вацек, М. Гринишин, В. Іконник) та Харкові (В. Бахарев, З. Заграничний, В. Ірха, Є. Конопльова, А. Мірошникова, В. Палкін).

Зважаючи на вищенаведені факти, актуальним є погляд на особистість українського хорового диригента кінця ХІХ – початку ХХІ ст. саме крізь проблематику культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності, який ще не був представлений у наукових працях.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

Дисертацію виконано на кафедрі музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Вона є частиною науково-дослідної теми «Актуальні питання культурології: теорія та історія культури» (державний реєстраційний номер 0117U004571). Тему

дисертації затверджено 01 листопада 2016 р. (протокол № 10) на засіданні Вченої ради Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Метою дослідження є комплексне розкриття особливостей культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності українського хорового диригента як особистісного культуротворчого феномена, механізми якого значною мірою розкривають глибинні закони творчості митця-диригента. Окреслення проблематики ідентичності в історичному, соціально-культурному та особистісному планах сприятиме виявленню характерних рис, взаємозв'язків та еволюційних особливостей її становлення в диригентській професії.

Досягнення зазначеної мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- на основі аналізу джерельної бази запропонувати авторське визначення понять: *ідентичність диригента; самоідентифікація диригента; самоідентичність диригента; культурна ідентичність диригента; національна ідентичність диригента, культурно-національна ідентичність диригента; соціальна ідентифікація диригента; професійна ідентичність диригента;*
- визначити та окреслити особливості впливу соціокультурного середовища на формування культурної та національної ідентичностей хорового диригента;
- дослідити вплив музичних навчальних закладів на формування соціокультурної ідентифікації особистості хорового диригента;
- окреслити культуротворчу місію хорового диригента у пробудженні та утвердженні національної свідомості українців в умовах бездержавності і тоталітарного режиму;
- з'ясувати особливості сучасного українського хорового диригента як провідника національного буття у глобалізованому світі.

Об'єкт дослідження – українська хорова культура кінця XIX – початку XXI століть.

Предмет дослідження – особистість українського хорового диригента кінця XIX – початку XXI століть у контексті проблем ідентичності.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину XIX – початок XXI століть.

Географічні межі дослідження – територія сучасної України та міста Перемишль, що у XIX столітті була частиною Східної Галичини (тепер сучасної Польщі).

Методи дослідження. У роботі використано комплекс методів загального й конкретного наукового характеру, взаємодоповненість яких забезпечила об'єктивність і достовірність дослідження. При аналізі ідентичності хорового диригента як суб'єкта культуротворчого процесу було використано такі *підходи*: *міждисциплінарний* (у тому числі *синергетичний* – спрямований на розкриття універсальних механізмів самоорганізації складних когнітивних систем), що передбачає поєднання різних галузей знання задля розв'язання намічених проблем та розширення наукового досвіду; *конкретно-історичний, культурологічний, соціологічний, антропологічний, психологічний та системно-структурний*, які дозволяють встановити зв'язки і взаємодії між елементами поняття «ідентичність» та підкреслюватимуть емерджентні (особливі) властивості новоутвореної системи. Серед *методів* дослідження: *джерелознавчий та емпірико-теоретичний* – для дослідження й аналізу архівних матеріалів, історико-біографічної та культурно-мистецької фактичної бази, що включає: індукцію, дедукцію, ототожнення, синтез, комплексний мистецтвознавчий та кореляційний аналіз; *еволюційний* – для висвітлення окремих етапів поступового розвитку української хорової культури як послідовних ланок безперервних соціокультурних змін; *наукової реконструкції*, що на базі джерельних матеріалів дозволить відтворити історичну картину розвитку диригентського мистецтва; *систематизації та узагальнення* – для визначення об'єктивних закономірностей становлення культурної, національної, професійної ідентичності та самоідентичності хорового диригента у взаємодії з різними аспектами культурно-мистецького життя України другої половини XIX – початку XXI ст.; *компаративний та біографічний*, що дозволить зіставити життя і діяльність хорових диригентів; *соціокультурний та ретроспективно-*

еволюційний – необхідний для відтворення етапів становлення і розвитку хорової діяльності, створення цілісної картини соціальних та культурних детермінант, що вплинули на формування та розвитку особистості українського диригента та його ідентичності; *системно-структурний аналіз* – для виявлення характерних індивідуально-особистісних особливостей ідентичності хорових диригентів на різних етапах його життя; *акмеологічний*, що дозволяє розглядати розвиток ідентичності диригента впродовж всього життя митця; *абстрагування й конкретизація*, що допомагає виділити й охарактеризувати зв'язки поняття ідентичності та діяльності диригента як явища, що переходить від конкретного до абстрактного в мисленні й навпаки; *крос-культурний* – для з'ясування психологічних особливостей феномена «ідентичність» українського хорового диригента; *аналогії* – для виявлення схожості в світогляді та спільних характерних рис хорових диригентів; *контент-аналіз* – який за допомогою інтелектуального фільтра, що фокусується на сукупності ітерації (логічні ланцюжки), дозволить виділити релевантні інформаційні відомості, необхідні для дослідження ідентичності українського хорового диригента; *аксіологічний* – для визначення ціннісних орієнтацій українського хорового диригента; *культурної персонології* – для побудови моделі ідентичності особистості українського хорового диригента.

Теоретичну основу дисертації складають наукові праці з філософії, соціології, культурології, психології, антропології, історії музики та хорової методики, диригентського мистецтва, які всебічно розкривають питання ідентичності (національної, культурної та професійної, а також самоідентичності).

Наукова новизна одержаних результатів визначається її метою, предметом дослідження та комплексом поставлених для виконання дослідницьких завдань. У дисертації *вперше*:

- проведено комплексне дослідження особистості хорового диригента кінця XIX – початку XXI століть в контексті проблем ідентичності;

- на основі аналізу теоретичних філософських, соціологічних, психологічних та культурологічних праць *сформовано авторські термінологічні визначення основних понять дисертації: ідентичність, самоідентифікація диригента, самоідентичність диригента, культурна ідентичність диригента, національна ідентичність диригента, культурно-національна ідентичність диригента, соціальна ідентифікація диригента, професійна ідентичність диригента;*

- *виявлено, що процеси хабітуалізації та легітимізації соціальних схем створюють «життєвий комфорт» і впорядковують культурний світ диригента, що надає значення його діям, а рівень культурної та національної ідентичності диригента виступає індикатором не тільки особистого розвитку ідентичності диригента, а й «соціального самопочуття суспільства»;*

- *доведено, що соціальний вплив на формування культурної та національної ідентичності диригента закладений у самій основі соціального співіснування, адже будь-яка ідентичність є динамічною категорією, яка можлива тільки в соціальних взаємодіях;*

- *визначено, що середовище, як невіддільна частина соціуму, відіграє надважливу роль у формуванні культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності українського хорового диригента, і перебуває з ними в тісному взаємозв'язку;*

- *наголошено, що в процесі формування соціокультурної ідентичності особистості диригента вирішальною є роль вищих музичних навчальних закладів України, як важливої інституції у побудові нових соціосфер, де формується професійна культурна ієрархія та система цінностей;*

- *з'ясовано, що в період становлення ідентичності диригента вагомою є роль його викладача з диригування, як приклад сформованої ідентичності особистості;*

- *підтверджено, що важливим елементом у формуванні соціокультурної та професійної ідентичностей хорового диригента є його соціалізація в хоровому колективі;*

- *простежено*, що професія диригента є цілісним комплексом набутих особливих навичок та якостей, що притаманні тільки їй, а практичний досвід суб'єктивізує та «приватизує» професію, надаючи їй притаманного особистості образу;

- *досліджено*, що професійна ідентичність диригента є установчою та саморепрезентативною системою, з професійним інструментарієм і лексиконом та притаманними їй специфічними особливостями;

уточнено:

- зміст категорій «свідомість», «самосвідомість»;

запропоновано:

- новий погляд на цілісність усвідомлення ідентичності диригента, який можна назвати «своїм світом»;

рекомендовано:

природний процес переходу знання від покоління до покоління як в рамках диригентських шкіл, так і особисто від викладача до учня називати «седиментацією».

Особистий внесок здобувача полягає в розв'язанні важливого наукового завдання у мистецтвознавчій галузі – розробці об'ємного, сучасного культурсоціологічного бачення проблематики культурної, національної та професійної ідентичності, а також самоідентичності українського хорового диригента другої половини XIX – початку XXI ст. Дисертація є самостійною роботою, здійсненою в галузі культурології.

Практичне значення дослідження полягає у застосуванні його положень та висновків для збагачення сучасного українського мистецтвознавства новими підходами до розуміння проблематики ідентичності українського хорового диригента на різних історичних етапах становлення і розвитку. Матеріали та результати дослідження можуть знайти застосування в лекційних курсах із культурології, методики, історії та теорії хорового мистецтва та стати підґрунтям для подальших наукових досліджень у диригентсько-виконавській та культурологічній сферах, а також у суміжних галузях (психології, соціології,

педагогіці) як моделі для аналізу диригентських персоналій в контексті проблем ідентичності; у навчально-методичній роботі з написання підручників, посібників, підготовці курсів лекцій з культурології та мистецтвознавства у вищих навчальних закладах, зокрема з теорії та методики хорової діяльності, теорії та історії української культури, історії української музичної культури, а також як допоміжний навчальний матеріал у курсах «Історія української музики», «Хорознавство», «Музична соціологія», «Менеджмент соціокультурної діяльності».

Апробація результатів дисертації. Основні положення й результати дослідження упродовж 2016–2020 років оприлюднено у формі доповідей та обговорено на *Міжнародному симпозіумі «International Scientific Symposium Artistic Education Fields Integration: Theoretical and Methodological Framework. Challenges. Perspectives»* (Університет Алеко Руссо, 2018 р., м. Бельці, Молдова); *шести міжнародних конференціях*: XII Міжнародній науково-практичній конференції «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» (11 листопада, 2016 р., м. Рівне); Міжнародній науково-практичній конференції «Станіславів і Станіславівщина в час суспільних і національних змін XIX і першої половини XX ст.: Суспільство – Політика – Культура – Міжнаціональні взаємини», 2017 р., м. Івано-Франківськ); XII Міжнародній науково-практичній конференції «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (2017 р., м. Рівне); XVI Міжнародній науково-практичній конференції «MUSICA GALICIANA»: «Kobiety w kulturze muzycznej Galicji» (2017 р., м. Жешув, Польща); IV Міжнародній науково-практичній конференції «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (2018 р., м. Київ); XV Міжнародній науково-практичній конференції «Європейський культурний простір і українські перспективи» (2019 р., м. Рівне); *всеукраїнській науковій конференції «Хорова школа Павла Муравського в контексті української музичної культури»: до 105-ліття заснування Київської консерваторії (НМАУ імені П. І. Чайковського) та 105-ліття народження й 5-х роковин пам'яті Павла Івановича Муравського*

(2019 р., м. Київ); *на щорічних звітних науково-практичних конференціях* викладачів, докторантів, аспірантів Навчально-наукового Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2016–2020 рр., м. Івано-Франківськ).

Публікації. Основні положення роботи висвітлено у десяти одноосібних публікаціях, п'ять з яких надруковано в наукових фахових виданнях України, одна – у науковому зарубіжному виданні, чотири – у збірниках матеріалів конференцій та інших виданнях.

Структура і обсяг дисертації обумовлені проблематикою, метою та комплексом завдань наукового дослідження. Дисертаційна робота складається з анотації (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, переліку умовних позначень, вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (255 позицій), додатків, до яких включено особисті інтерв'ю із диригентами за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації. Загальний обсяг дисертації – 282 с. Основний текст складає 182 с.

РОЗДІЛ 1

ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ОБ'ЄКТ МЕТОДОЛОГІЧНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

1.1. Історіографія та джерельна база дослідження

Вивчення феномена ідентичності українського хорового диригента та історіографічного осмислення цієї проблематики знаходиться на міждисциплінарному перетині, пов'язаному з філософським, психологічним, антропологічним, соціальним, історичним та культурним напрямками. Головним предметом уваги в дослідженні цього явища є мисленнєві суб'єктивно-об'єктивні та соціальні процеси, що пов'язують особистість диригента з професійною диригентською діяльністю та соціумом.

Завдання історіографічного огляду – з'ясувати, які характерні особливості притаманні багатоскладовому поняттю «ідентичність» (самоідентичність, культурна, національна та професійна ідентичність) українського хорового диригента, що саме впливає на її формування. При вивченні музично-історичних процесів минулого ми спробуємо визначити, якою мірою ідентичність хорового диригента другої половини XIX – поч. XXI ст. пов'язана з проблемами соціокультурного середовища, що сприяло зміцненню цих зв'язків та які морально-естетичні і духовні цінності на них впливали.

Важливим у контексті дослідження ідентичності особистості українського хорового диригента є вивчення соціального середовища кожної з історичних епох окресленого в роботі періоду. Ми отримуємо необхідні для аналізу відомості з історичних документів, мемуарів, спогадів та листів, від дослідників творчості диригентів.

Вважаємо за доцільне здійснити вивчення джерел у рамках двох великих блоків: міждисциплінарного теоретично-історичного та суб'єктивно-аналітичного за тематичним та хронологічним принципами.

Ще у філософії Стародавньої Греції, зокрема у класичній філософії часів Аристотеля, предметом пильної уваги було філософське поняття «душа», яке можна вважати наближено тотожним сучасному поняттю «ідентичність».

Оспіваний в одах Піндара термін «калокагатія», уособленням якого, на думку автора, був державний діяч та полководець Архіт Тарентський (грец. *Αρχυτος*, бл. 400–365 рр. до н. е.), можна вважати умовно тотожним сучасному поняттю «соціальна самореалізація» та «соціальна ідентифікація».

Термін «калокагатія» вживається в «Евдемовій етиці» та «Великій етиці» Аристотеля (др.-грец. *Αριστοτέλης*, 384–322 рр. до н. е.), однак саме роз'яснення значення цього терміна можна почерпнути з книги «Історія естетичних категорій» Олексія Лосєва (1893–1988) [159, с. 100].

Суть природи людини допомагають зрозуміти твори давньогрецьких трагедій, де виконавці та промовці були в ролі «героїв», а хор виконував важливу універсальну функцію нематеріального посередника, вказуючи на хід розповіді в суто поетичній манері. Уникалися всілякі узагальнення та матеріалізація, виявляючись тільки через імітування дії, в якому «політична сфера людського життя переноситься в мистецтво. До того ж лише в мистецтві єдиним суб'єктом є людина у її взаєминах з іншими» [16, с. 144].

Середньовічна філософія через відсутність у ній глибокого розуміння особистості людини у позарелігійній площині порушену нами проблематику майже не розглядала. Зате у філософії епохи Відродження етично-естетичні пошуки «прекрасного» і термін «калокагатія» знаходимо у творах англійця Купера Шефтсбері (англ. *Anthony Ashley Cooper*, 1671–1713), яким філософ наділяв ідеал «прекрасної душі». У цьому ж історичному періоді англієць Томас Гоббс (англ. *Thomas Hobbes*, 1588–1679) трактує людину як кінцевий елемент «судження про загальний стан речей» [59, с. 20], що було еволюційним у той час. У контексті нашого дослідження його погляди близькі поняттю «самість», однак подальшого розвитку цієї естетичної проблеми у нього не виявлено.

Французький філософ Рене Декарт (фр. *René Descartes*, 1596–1650) був одним із перших, хто поєднав поняття «душа» з психічною діяльністю людини, «страстями душі» він вважає «здивування, любов, ненависть, бажання, радість і печаль» [73, с. 54]. Про зв'язок психіки і душі філософ писав: «... рухи цих нервів змушують душу відчувати інші пристрасті, такі, як любов, гнів, страх,

ненависть і т. д., оскільки вони лише пристрасті душі, тобто непевні думки, які приходять в душу не самі собою, а від того, що, будучи тісно пов'язані з тілом, вони сприймають рух що в ньому відбувається» [73, с. 409].

Корисною для нашого дослідження ідентичності виявилася філософія Джона Локка (англ. John Locke, 1632–1704), зокрема його «Метафізичні роздуми». Він почав розрізняти предмет знання і пізнання, а під ідеєю «розумів окреме відчуття та сприйняття об'єкта, його чуттєве уявлення <...> Серед “ідей” вказані й акти – інтелектуальні, емоційні і вольові» [158, с. 30]. Важливими є дві категорії досвіду Дж. Локка: зовнішній і особливо внутрішній – рефлексії. Учений вважав, що «всі ідеї приходять з відчуття або рефлексій <...> об'єкт відчуття – одне джерело ідей» [158, с. 154].

У пантеїстичній філософії Бенедикта Спінози (фр. Baruch Spinoza, 1632–1677) простежується зв'язок людської душі та «нескінченного розуму бога» [213, с. 412]. Ірландський філософ Джордж Берклі (англ. George Berkeley, 1685–1753) наділяє особливим видом існування душі, для яких “бути” «означає сприймати відчуття і їх комплекси (*esse est percipere*)» [30, с. 18]. Отож ця філософія перекликалася зі старогрецькою філософією «душі», як психологічної «константи», з якою ми поєднуємо поняття «самість».

У своєму феноменалізмі Девід Юм (англ. David Hume, 1711–1776) займає радикальну позицію щодо тотожності особистості: «... я наважуюся стверджувати відносно інших людей, що вони є за своєю ні чим іншим, ніж зв'язка або пучок (*bundle or collection*) різного сприйняття, що слідують один за одним з неосяжною швидкістю і знаходяться в постійному потоці, в постійному русі» [248, с. 298]. Таким чином, особистість є «набором» сприйняття, досвіду людини, що вказує на постійність руху, тобто розвитку ідентичності особистості.

Філософія німецького мислителя Іммануїла Канта (нім. Immanuel Kant, 1724–1804) привертає увагу запропонованими ним термінами «емпірична аперцепція», яким він називав самосвідомість, а також «трансцендентальне міркування», що є дією, якою здійснюється «порівняння уявлень <...> з пізнавальною спроможністю, у якій вони реалізуються, розпізнаються чи

порівнюються <...> як приналежні до чистого розуму чи до чуттєвого споглядання» [119, с. 196].

У І. Канта, як підкреслює А. Лой, ми спостерігаємо, як людина реалізує себе через розум, що було принципово новим. Для розуму «важить не те, як він конститує об'єкт, а як він задає і конститує себе як суб'єкт <...> Це фактичність розуму для себе, коли ми відчуваємо безумовний внутрішній вплив на себе принципів (ідей) Бога, Свободи, Безсмертя. Це така внутрішня дія, що вимагає від нас (суб'єктів) самовизначатись і самоналаштовуватись і, зрештою, забезпечує нашу самоідентичність як істот розумних, як персон...» [119, с. 12].

Важливим етапом в дослідженні особистості була філософія абсолютного ідеалізму Георга Фрідріха Гегеля (нім. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770–1831), особливо його «рефлексії» та самосвідомості: «Самосвідомість, яка взагалі дійшла до цієї абсолютної рефлексії в себе, знає себе в ній як таке, на яке будь-яке наявне або надане визначення не може й не повинне вплинути. Як загальніша форма в історії (у Сократа, стоїків та ін.) напрям, що шукає *всередині*, в собі, знає й визначає з себе, що таке право й добро, з'являється в епохи, коли те, що вважається правовим і благим у дійсності й звичаях, не може задовольнити волю кращих людей; якщо наявний світ свободи зраджує цій волі, вона більше не знаходить себе у визнаних обов'язках і змушена намагатись набути втрачену в дійсності гармонію лише в ідеальній глибині свого внутрішнього світу» (курсив автора – Р. Д.) [50, с. 127].

Ці ідеї абсолютної рефлексії перекликаються із явищами національної свідомості, що пробуджувалася в українських митців в умовах бездержавності та тоталітарних режимів (підрозділ 3.1.).

Вершини свого розвитку проблематика ідентичності досягла вже у ХХ столітті в соціології та психології. Привертають нашу увагу праці кількох визначних соціологів та психологів, оскільки соціокультурне та психологічне висвітлення цієї проблеми має вагоме значення для нашого дослідження.

Американський соціолог та філософ Джордж Герберт Мід (англ. George Herbert Mead, 1863–1931) розділив поняття «Я» та «Ми», що є важливим для

співучасників комунікації. Філософ порівнює центральну нервову систему із людським суспільством, де «хитросплетіння <...> не перевищують у складності центральну нервову систему, проблема адекватного соціального об'єкта, ідентична до проблеми адекватної самосвідомості – проблему автор вбачає у подоланні відстаней у часі й просторі, міжмовних бар'єрів, конвенції та соціального статусу, що дозволяє нам відчувати себе в ролях тих, хто втягнений з нами в спільну справу життя» [170, с. 235].

Попри глибинне розуміння соціального впливу на особистість, Дж. Мід не вживає поняття «ідентичність». Вперше ми його знаходимо у психоаналізі Зигмунда Фрейда [Фрейда] (нім. Sigmund Freud, 1856–1939) у праці «Тлумачення сновидінь» (1900 р.) [222]. Однак його подальший розвиток належить американо-німецькому психологу Еріку Еріксону (нім. Erik Homburger Erikson, 1902–1994), який видозмінив цей термін на власний – «криза ідентичності» [247], окресливши значно важливіше його місце в психології.

У сучасному філософському дискурсі проблеми ідентичності виокремлюємо три підходи до її сутності: *комунікативний, наративний та прагматичний*.

Перший – *комунікативний підхід*, що передбачає спілкування як основний чинник у формуванні ідентичності, розглядається в комунікативній теорії («спільноти безпеки») німецького соціолога Карла Дойча (нім. Karl Wolfgang Deutsch, 1912–1992), яку він виклав у відомій праці «Політичне співтовариство та північноатлантичний простір: міжнародна організація в світлі історичного досвіду» («Political Community and the North Atlantic Area: International Organization in the Light of Historical Experience», 1957 [252]). Ідея К. Дойча полягала в тому, що загальна ідентичність передбачає взаємну довіру, яка є «головним фактором виникнення впевненості в мирному розвитку відносин між державами» [181, с. 86].

Дослідженням категорії громадянської концепції («суспільної відкритості»), що функціонує в соціальній державі, займається сучасний німецький філософ і соціолог Юрген Габермас (нім. Jürgen Habermas, 1929).

Філософ розглядає громадську відкритість як процес самовідтворення, що «має передусім крок за кроком спрямовувати себе на змагання з тією іншою тенденцією, що в надзвичайно розширеній сфері відкритості спрямовує сам принцип відкритості проти самого себе» [49, с. 24].

Другий – *нарративний* підхід, що передбачає розчинення самототожності в різноманітному та нескінченному конструюванні варіативних та відносних «оповідей особистості» (Генріх Ріккерт: нім. Heinrich Rickert, 1863–1936).

Третій – *прагматичний* – надає особливого значення практичній маніфестації ідентичності у структурах повсякденності, залежності її оформлення від діяльності та певних інституалізованих систем досвіду, своєрідних «габітусів». Німецький філософ-феноменолог Бернхард Вальденфельс (нім. Bernhard Waldenfels, 1934) відзначає: «Персональні одиничні досвіди та культурний стиль досвіду радше вкладаються одне в одне, опосередковані процесами седиментації смислу, габітуалізації та репрезентації Ми в Я» [41, с. 66]. Прагматик та дослідник тілесності французький філософ Моріс Мерло-Понті (фр. Maurice Merleau-Ponty, 1908–1961) вважав, що «річ і світ дані мені разом з частинами мого тіла не в якійсь “природній геометрії”, але в свого роду живому з’єднанні, порівнянному або, скоріше, ідентичному тому, що існує між частинами самого мого тіла» [168, с. 263].

Отже, проблематика ідентичності у ХХ столітті виходить за рамки філософської категорії, тому доцільно буде орієнтуватися на зв’язки зазначеного поняття з психологічною та соціологічною точками зору, що, зокрема, представлені в дисертаціях Марії Предовської [200] та Діни Шульгіної [245].

Поряд з вищезазначеними напрямками та працями джерелознавчою базою дослідження вважаємо ті джерела, що розкривають сутність суспільно-культурної ситуації в історії України на різних етапах її розвитку. Це праці, пов’язані з вивченням історії відродження та становлення українського національно-культурного середовища, одним із важливих елементів якого була й залишається хорова діяльність. Більшість опрацьованої нами літератури

розкриває взаємозв'язок між становленням українського національно-хорового, культурного середовища та формуванням ідентичності хорового диригента.

Важливими у розкритті цієї проблематики виявились праці, в яких досліджувалося *життя і творчість українських хорових диригентів* в рамках історично-соціального середовища (В. Андрієвський [11], О. Бенч-Шокало [27], О. Гедзь [68], Р. Горак [60], О. Драгомирецька [87], М. Загайкевич [95], Н. Калущка [118], Г. Карась [120; 122], Л. Кияновська [124; 125; 127], Т. Кметюк [131], В. Корнійчук [141], А. Лащенко [172], С. Павлишин [190], Л. Романюк [205], В. Чучман [236], Л. Ханик [225], М. Черепанин [205; 232–234]).

Віктор Андрієвський розпочинає книгу «Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842–1942» такими словами: «Історичні шляхи українського народу не рожами встелено...» [11, с. 7], чим відразу окреслює своє розуміння різниці між «співочими українцями» та «неспівочими москвинами», вибудовуючи українську пісенну ідентичність від епохи Боянів аж до народження М. Лисенка. Ідентифікуючи українськість самого композитора, автор зміщує акцент впливу на її формування з батьків, що виховували «на аристократично-московський лад» [11, с. 10], до дідуся, бабусі та дядьків, від яких композитор перейняв любов до народної пісні: «... і Микола, вихований на французькій та московській мові, може в перший раз свідомо полюбив, бо вподобав красу українського слова» [11, с. 10]. Автор звертає увагу і на заборони валуєвського указу співати українською, і на зв'язок М. Лисенка з хвилею Шевченкіани на Галичині в особі Олександра Барвінського, дає характеристику заслугам М. Лисенка у збиранні українських народних пісень, науковій праці, написанні опер та оригінальних творів на слова Т. Шевченка [11, с. 17–22]. Деякі натяки В. Андрієвського, як от: «Лисенко дуже любив дітей і дбав про свою родину, але та любов ніколи не ставала йому на перешкоді в його громадській праці» [11, с. 22], чудово характеризують національно-патріотичні погляди М. Лисенка. Типовою з цих міркувань є відповідь композитора членам київського відділу Імператорського Російського Музичного Товариства на

вимогу писати музику тільки на російські тексти: «Теплий, – казав він, – кожух, тільки шкода, що не на мене шитий» [11, с. 43]. Публіцист оминає характеристику особистості мистця, водночас віддає шану М. Лисенкові-диригентові, що «показав і навчив, як треба виконувати українську пісню» [11, с. 30], звертаючи увагу на його організаційні задатки. Для характеристики Лисенка-хормейстера він використовує цитату С. Тележинського [217], оминаючи власні думки з цього приводу.

В. Андрієвський чітко проводить патріотичну лінію в погляді на творчість М. Лисенка, ідентифікує митця як українця і постійно наголошує на його боротьбі проти зросійщення та за національне відродження. Написана в публіцистично-національному жанрі, своїм проукраїнським духом книга автора більше відповідає 1990-м рокам, аніж 1940-м. Можливо, це стало наслідком впливу на В. Андрієвського Ювілейного комітету для вшанування 100-ої річниці від народження М. Лисенка (в особі В. Барвінського, Ф. Колесси, В. Витвицького, С. Людкевича та З. Лисько) або його власних політичних поглядів, як другого заступника Українського Національного Комітету (у м. Краків).

Важливою з погляду власної культурно-етнічної ідентифікації є праця «Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції» Ольги Бенч-Шокало. Звичаєву традицію дослідниця подає як духовно-зв'язкову форму поколінь, при цьому демонструє логічний перехід між народною та хоровою культурами, приділяючи увагу етапам їх історичного розвитку: «Одним із найдавніших шарів української хорової культури є обрядова пісенна культура дохристиянської цивілізації» [27, с. 5]. Авторка наголошує, що шлях самоідентифікації професійних митців здійснюється через «зв'язок із глибинними духовними первеннями рідної землі, що залишаються незмінними, незважаючи на те, якою мовою говорить людина, громадянином якої країни себе вважає» [27, с. 250], що, по суті, є ознакою культурно-національної ідентичності українського митця.

У дисертації «Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.)» Яким Горак досліджує важливий етап історії української культури, коли «з'являється новий тип митця – універсала з величезною працездатністю і енциклопедичними знаннями, багатством інтересів у різних ділянках мистецтва і науки» [60, с. 3].

Щодо нелегкого шляху на політичній арені, який почався з 1870-го року, автор наголошує на всесторонній громадській діяльності Анатolia Вахнянина (1841–1908) та його літературній спадщині, підкреслюючи бажання композитора до вивчення історії, та виділяє його першість у розвідці про творчість Т. Шевченка на Галичині.

У другій дисертації автор досліджує музично-естетичні погляди, композиторську спадщину, розглядає фольклорні інтереси А. Вахнянина та виокремлює його дослідження духовної музики (зокрема творчості Д. Бортнянського). Я. Горак приділяє багато уваги творчим контактам митця з М. Лисенком, відзначаючи, що А. Вахнянин став «першим галицьким композитором, який познайомився з Лисенком» [60, с. 9]. Апогеем цієї творчої співпраці була урочиста академія, присвячена 35-літньому ювілею М. Лисенка (7 грудня 1903 р.), за його участі, а зібрані 2000 корон (це досить значна сума, враховуючи тодішній курс золота 1 кг = 3280 крон) були передані «на розвиток і утримання Вищого музичного інституту, відкритого у Львові в жовтні того ж року» [60, с. 10]. Дослідник підкреслює, що «Вахнянин став одним із засновників та першим диригентом хорового товариства “Львівський Боян”» [60, с. 10], однак не робить глибшого особистісного аналізу Вахнянина-диригента, цілковито концентруючись на інших талантах митця.

У працях Олени Гедзь «Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця XIX – першої третини XX століття» та «Творчість Сергія Дрімцова в архівних документах» досліджено маловідомі сторінки української музичної культури, окреслено творчий доробок композиторів крізь багатовекторну культурну призму, що має на меті розширити пізнання української культури, проте мало

уваги приділено диригентській діяльності митців.

Дослідження Олени Драгомирецької «Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури» представляє особистість митця в рамках «ментальної» української хорової культури. Авторка розглядає «хоровий рух» другої половини XIX ст. як одне з «найважливіших джерел формування національної самоідентичності» [87, с. 6] в умовах бездержавної нації. Акцентуючи на пісенній природі української культури, вона висловлює думку, що «пісенний компендіум відіграв фундаментальну компенсаторну роль у збереженні мови, самоідентичності, історичної пам'яті» [87, с. 168].

Дослідниця наголошує на важливості народної пісні в житті суспільства та диригентської професії, вважаючи, що «наскільки самі українські пісні виявились концентром ментального комплексу народу <...> “генетичним кодом” духовності нації, настільки й здатність сучасного диригента-композитора відчувати і переосмислити його також не може бути зрозуміла без врахування ментальних обертонів» [87, с. 30]. О. Драгомирецька вслід за В. Рожком розглядає «типи диригентів у стосунках “диригент – колектив”» [87, с. 31], однак робить акцент саме на діяльності як суто комунікативній формі «творчої співпраці диригента з колективом» [87, с. 32]. Досліджуючи особистість А. Авдієвського в рамках соціокультурного середовища та практичної діяльності, авторка, однак не робить глибинних досліджень жодної з видів ідентичності диригента (культурної, національної ідентичностей чи самоідентичності), розглядаючи її як узагальнювальну категорію, що знаходиться в рамках національної культури.

У монографії Марії Загайкевич «Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості» ґрунтовно проаналізовано творчість скромного, високорезультативного композитора, для якого характерною була «відсутність гучних патріотичних декларацій» та глибинне відчуття «приналежності до українського народу <...> працею на ниві рідної культури» [95, с. 5]. Авторка підкреслює, що шлях до освіти в ті часи був лише один – через теологію, тому М. Вербицький вступає до Львівської духовної семінарії, в якій не один раз буде

покараним та навіть виключеним з неї, а обрання професії священника називає «вимушеним кроком» [95, с. 5]. Дослідниця згадує і про диригентсько-хорову діяльність М. Вербицького (стр. 16 та 75), проте не приділяє їй значної уваги, концентруючись на композиторській та історично-культурній значущості творчості митця, адже на переломі XIX та XX століть його музика «становила основу репертуару хорових колективів, повсюдно звучала на концертних вечорах, у побуті та церковному обряді, тобто стала невід'ємною часткою музичного життя, істотним фактором, котрий безпосередньо впливав на формування естетичних смаків громадськості» [95, с. 109]. Особливе місце М. Загайкевич віддає творіві «Ще не вмерла Україна», що став національним гімном, чим підкреслює важливість спадщини композитора та диригента М. Вербицького у сучасному націотворенні.

У дисертації «Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики XX сторіччя» Наталія Калущка здійснює аналіз документальних джерел (зокрема київської періодики 1990–1918 років), щоб з'ясувати, як відбувалося «становлення О. Кошиця як диригента, еволюцію його артистичного шляху; стимулюючий вплив концертної діяльності майстра на тогочасний творчий процес» [118, с. 4]. Вона розгортає своє дослідження здебільшого довкола композиторського доробку митця, подає також багато означень таланту О. Кошиця європейськими критиками: «... видатний, талановитий, знаменитий, надзвичайний, небачений диригент; казковий талант, великий Майстер, Майстер найвищого рангу, неперевершений Майстер, Душа творчості Хору, Живе втілення музики, Оживлюючий Ритм, Маг, великий Мімік, Деміург у храмі краси, геніальний диригент, Геній...» [118, с. 11]. Н. Калущка наголошує на значущості творчого доробку митця та його важливості в усвідомленні «органічної цілісності <...> творчості і тягlosti історичного процесу розвитку національної музики» [118, с. 18]. Водночас авторка не надає уваги ідентичності особистості О. Кошиця, його власним міркуванням та роздумам, не аналізує власні думки та погляди диригента, чим так характерні, зокрема, його «Спогади».

У статті «Диригент і композитор Степан Гумінілович: в 100-ту річницю від дня народження» Ганна Карась у стислій та вичерпній формі реконструює творчий шлях митця, звертає увагу на вплив особистості Д. Котка на становлення диригента. Розглядає складний період діяльності хору «Бурлака» в таборах Беллярії та Ріміні (1945–1947 рр.) під активним керівництвом С. Гумініловича, що пізніше, в повоєнні роки, провадив у Торонто «активну концертну і просвітницьку роботу серед української діаспори до останніх днів життя» [120, с. 137].

У розвідці «Платоніда Щуровська-Россієвич: портрет мисткині через призму теорій гендеру та пасіонарності» Г. Карась робить наголос на професійності та національній спрямованості мисткині, її глибокому емоційному зв'язку з О. Кошицем та скрупульозному опрацюванню творів українських композиторів [122, с. 21]. У своїй статті дослідниця окреслює тонкі нюанси гендерної проблематики початку ХХ ст.: «... жінка-диригентка викликала недовір'я <...> мала бути не тільки рівна своїм вмінням, але ще набагато краща...» [122, с. 22], чого П. Щуровська-Россієвич досягла завдяки «власній самодисципліні та волі» [122, с. 22]. Питання диригентської ідентичності в обох статтях Г. Карась не з'ясовує, хоча активно звертає увагу на національну приналежність диригентів.

У монументальній монографії «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» Ганна Карась вичерпно і ґрунтовно досліджує українську культуру в світовому масштабі. Дослідниця підкреслює важливість культурних процесів в ідентифікації українців за межами держави: «Українська пісня, хорова та музичне мистецтво не тільки володіли творчою силою, але й відігравали об'єднавчу роль для української спільноти, були засобом культурної ідентифікації. Українці у світах будували своє життя на усвідомленні *національної та культурної ідентичності*» (курсив автора – Р. Д.) [121, с. 21]. Професор Г. Карась виокремлює *українську культурну ідентичність*, яку можна визначити через пошук архетипів, що «надає можливості розвитку цієї культури та визначає її самобутність» (курсив автора –

Р. Д.) [121, с. 22]. Основою культурної ідентичності, на думку авторки, є культурні інваріанти, тобто «певне культурне ядро, смисловий центр, навколо якого обертаються усі культурні смисли, ідея культури» [121, с. 22]. Вслід за екзистенціалізмом філософії Сергія Кримського (1930–2010), концепт якої є екзистенційна теза «Дім – Поле – Храм», дослідниця виокремлює культурну ідентичність українського менталітету на основі архетипу землі, яка «забезпечувала інтеграцію українського етносу у світовий культурний простір» [121, с. 22]. Г. Карась приділяє багато уваги питанню діалогу культур, українській окремішності, етнічній ідентичності, колективній ідентичності, кризі ідентичності, асиміляції, еміграції та іншим феноменам української діаспори. Поряд з культурно-соціальними питаннями авторка розглядає і диригентське мистецтво діаспори, виділяючи цілу плеяду талановитих українських диригентів (О. Кошиць, П. Щуровська-Россіневич, Н. Городовенко, А. Гнатишин, М. Антонович, Л. Туркевич, М. Дитиняк та десятки інших), підкреслюючи, що всі вони брали активну участь у концертному та громадському житті української діаспори в Канаді, США, Австрії та багатьох інших країн. Через особливості побудови матеріалу монографії Г. Карась не має змоги аналізувати особистість кожного з названих диригентів, однак завжди підкреслює їх патріотизм та національно-свідому спрямованість диригентської та соціальної діяльності.

У дослідженні «Галицька музична культура XIX – XX ст.» професор Любов Кияновська дає ґрунтовну характеристику культурно-історичним подіям в Галичині, починаючи з першого яскраво вираженого стилю ренесансу у творчості митця XVI ст. – Мартина Леополіта, що «орієнтувався головно на традиції франко-фламандської школи, ретельно дотримувався канонів строгого стилю поліфонії» [124, с. 22], та закінчуючи полістилістикою сучасних композиторів (синтез стилів М. Скорика, неокласичність В. Камінського, авангардність Ю. Ланюка, постмодерн О. Козаренка). Дослідниця виокремлює «зерно національного мистецтва» [124, с. 18], суть якого складає чуттєвість та певна ірраціональність української нації. Авторка наголошує на постійності

засадничих ознак художнього мислення щонайменше в останні триста років, що увиразнюють стабільне поняття «національна ментальність українців» [124, с. 18]. Л. Кияновська підкреслює, що українській нації не притаманний дух експериментаторства чи мистецького радикалізму, що характерний європейській творчій «технології», водночас наголошуючи на інших її особливостях: «... м'яка лірика, тісний зв'язок із фольклорною обрядовістю, корені якої сягають у глибину тисячоліть, а через них філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді» [124, с. 18]. Авторка розглядає і диригентську діяльність українських композиторів, щоправда, обмежуючись загальною характеристикою. Зокрема йдеться про: о. Якова Нероновича – першого диригента Львівської духовної семінарії (1831); о. Г. Шашкевича, що заклав «традиції театральних спектаклів у стінах львівської духовної семінарії» [124, с. 54]; талановитого Петра Любовича [124, с. 55]; отця Йосипа Кишакевича [124, с. 193]; С. Людкевича [124, с. 252] і плідну диригентську працю М. Колесси [124, с. 286–287]. Л. Кияновська ставить собі за мету розгорнуто продемонструвати мистецьку карту Галичини, не обмежуючись лише українськими диригентами, а відзначаючи і важливість діяльності «прекрасного диригента» Адама Солтиса [124, с. 270] чи Кароля Мікулі у його впливі на розвиток Галицького Музичного Товариства [124, с. 120]. У посібнику згадуються й інші диригенти, зокрема Юзеф Шюрер та Юзеф Пістль [124, с. 122], Мауриціо Фалю та Станіслав Цетвінський [124, с. 123]). Загалом Л. Кияновська перекодовує історію української музичної культури у стисло інформативну форму, дотримуючись логічної багатофункційності культурного мислення та переусвідомлюючи важливі культурні елементи бездержавної української нації, як-от міжнаціональні контакти у творчості і музичному житті митців, не забуваючи і про власноукраїнське національне зерно.

У статті «Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми» [125] Л. Кияновська звертає увагу на домінантні

ознаки божественності, що є психологічним штрихом митця. Це дає можливість глибше зрозуміти внутрішні мотиви та психологічні передумови розвитку ідентичності Д. Січинського.

У своїй іншій статті «“Перемиська школа” як культурологічний феномен» [127] авторка увиразнює рису загальнонаціональної традиції «перемиської музичної школи», що у другій половині XIX століття остаточно сформувалася як цілісна система «відображення дійсності з певними пріоритетами і усталеними цінностями» [127, с. 69]. Серед основних принципів вона виділяє: «активність розвитку духовної, релігійної творчості», «абсолютну перевагу хорових жанрів», «поетизацію і суб’єктивізацію побутових фольклорних жанрів», «Музичний романтизм», «конфлікт ліричного героя з оточуючим середовищем» як невід’ємність «національної частини свого “я”» [127, с. 70], відзначаючи «стилістичну близькість до німецької манери Liedertafel» та «прагнення подолати аматорську традицію» [127, с. 70–71].

У монографії «Дмитро Котко: феномен диригента» [131] Тарас Кметюк розглядає його творчість у рамках історичного соціуму XX століття. Автор робить спроби окреслити генезис його творчої особистості, під яким розуміє диригентсько-виконавський стиль, риси характеру, манеру роботи, хист та захоплення диригента. Однак дослідник не відділяє особистість від колективу, імітуючи його самість, та не робить спроб проаналізувати особистісні ініціації Д. Котка, що дало б змогу глибинного аналізу його особистості. Загалом монографія має історично-інформативний характер, без спроб аналізу ідентичності диригента.

Новелістичний характер книги Володимира Корнійчука «Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки» [141] демонструє нам передовсім «віддзеркалення» таланту відомого хорового диригента та впливу його мистецької особистості на рівнях українського та світового культурного середовища. Автор не ставить собі за мету аналізувати особистість диригента (хоча такі спроби все ж помітні), а радше демонструє його мистецьку діяльність, виразно підкріплюючи її фактами та особистими думками. Відзначимо, що автор

не один раз замінює глибину власної думки певною пафосністю та невичерпним захватом, від чого, очевидно, страждає форма мозаїчності книги, особливо її драматургічний контраст. Зрозуміло, що така позиція в подачі матеріалу віддаляє від глибинного аналізу особистості митця, часто-густо підміняючи поняття «ким є», на те «ким ми думаємо, що він є».

Книга Анатолія Лащенка «З історії київської хорової школи» є важливою працею в осмисленні розвитку української хорової культури. Автор узагальнює ознаки «київської хорової школи», прослідковуючи її витoki від часів Київської Русі. Значним чинником розвитку хорової (партесної) культури дослідник вважає визвольну боротьбу, під час якої «національно-патріотична самосвідомість майже ідентифікувалася з культурою співочого самовираження» [172, с. 8]. А. Лащенко піднімає тему ідентифікації хорової культури, вважаючи, що «новий виток професійної ідентифікації української хорової школи пішов по лінії опрацювання спочатку канта, а згодом – народної пісні» [172, с. 12]. Надзвичайно цінна праця А. Лащенка є чудовим прикладом ґрунтовного та системного підходу в опрацюванні теми української хорової культури.

Вже те, що професору Стефанії Павлишин в часи радянської влади вдалось написати і захистити дисертацію, а потім надрукувати книжку про Дениса Січинського [190] – навмисне «забутого» системою українського митця, є її великою заслугою перед музичною культурою. Дослідниця концентрувалася на інформативній подачі матеріалу, демонструючи важливість постаті митця у культурному соціумі, його відважність у свідомому виборі стати першим професійним композитором та короткому аналізу музичних творів Д. Січинського.

Дисертація Василя Чучмана «Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини» є спробою автора представити видатного диригента-хормейстера на тлі львівського культурного середовища ХХ ст. [236]. Важливо, що в дослідженні хорового співу автор користується поняттям «ідентичність», вважаючи, що він акумулював «не лише низку певних художньо-естетичних

властивостей і технологічних імперативів, але й цілий комплекс етичних і ментальних констант, що характеризують парадигму вікового буття нації» [236, с. 33]. Аналізуючи рису культурного стратега Є. Вахняка, В. Чучман приходить до висновку, що він розумів «хорове мистецтво як Сповідника і Вчителя народу, як Оберіг його національної і культурної ідентичності, а власну мистецьку діяльність – як відповідальне виконання особистого обов’язку <...> за допомогою своїх хористів-однодумців, транслиував ці ідеї на широку слухацьку аудиторію <...> намагаючись водночас зберегти тяглість і наступність, зв’язок з традиціями попередніх поколінь» [236, с. 126]. Автор не робить спроб «зануритися» в особистісний світ митця, а радше аналізує зовнішні прояви його таланту.

Книга Лідії Ханік «Історія хорового товариства “Боян”» [225] є одним з перших ґрунтовних досліджень, присвячених діяльності музично-хорового товариства «Боян», що відіграло надзвичайно важливу роль у національно-культурному розвитку Галичини кінця XIX – початку XX століття. Авторка широко презентує діяльність музичного товариства як у Львові, так і в інших містах Західної України. У дослідженні ідентичності хорового диригента праця важлива наявністю в ній «Статуту» товариства «Львівський Боян» (1901 р.), де описані права її членів. Статутом регулювалися обов’язки, а, головне, визначалася місія товариства, головною метою якого була пропаганда «музичного мистецтва серед населення <...> і розвитку вітчизняної музики» [225, с. 10]. Велику увагу авторка приділяє діяльності диригентів хорового товариства, чим актуалізує зацікавленість своєю працею в рамках дослідження ідентичності українського хорового диригента.

Монографія Мирона Черепанина «Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.)» репрезентує культурне та активне різноманіття регіону як живий та багатофункційний організм. Дослідження в основному зроблене на основі періодики того часу, і за жанром є калейдоскопічною хронікою музичної культури Галичини. Це важливе історіографічне джерело в дослідженні діяльності диригентів кінця XIX – першої

половини XX ст., які розвивалися в рамках багатопланового культурного середовища свого часу.

Цінними для вивчення ідентичності диригента стали праці тих авторів, які висловили власне ставлення до соціального, культурного чи історичного порядку, та особисті думки диригентів, представлені у вигляді спогадів та епістолярної спадщини (Т. Булат, Т. Філенко [39], О. Бенч [26], Л. Кияновська [128; 130], М. Колесса [138], О. Кошиць [45; 142–143], П. Муравський [175], С. Павлишин [191], Н. Самотос-Баєрле [208]).

У монографії «Павло Муравський. Феномен одного життя» Ольга Бенч розглядає життя і творчість митця, феномен якого можна збагнути «через безпосереднє сприйняття мистецького процесу, який творить Маєстро, його учасниками» [26, с. 6]. Автор виділяє декілька феноменів, які розглядає в книзі, таких як «хор Муравського» [26, с. 6], феномен мистецької практики – «це школа “життя в істині”» [26, с. 27] та глибоконаціональний феномен – «хорова школа Муравського» [26, с. 501]. І хоча авторка не вживає терміна «національна ідентичність», чи загалом «ідентичність», однак при читанні книги стає зрозуміло, що саме ці поняття вона має на увазі.

Книга-альбом Тамари Булат та Тараса Філенка «Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття» [39] видана в Канаді у 2001-му році за підтримки Фундації Тисячоліття Хрещення України з достатньо значним бюджетом (близько 75 тис. доларів США). Найважливішою її метою було висвітлення «світу Миколи Лисенка» з центральною ідеєю «етнічної єдності» в умовах бездержавності. Особливу увагу автори приділяють аналізу творчої спадщини митця та унікальним репродукціям (світлинам). У книзі національна ідентичність розкривається доволі номінально, в стилі художніх алюзій, однак без претензій на глибинне розкриття ідентичності М. Лисенка. Така стилістична подача матеріалу виправдана метою – щонайбільшим поширенням та розвитком української національної культури в світі.

Для монографії «Син століття. Микола Колесса в українській культурі XX

вік» [128] Любов Кияновська вибирає жанр новели, що широко представлений як у світовій (Д. Боккаччо, М. де Сервантеса), так і в українській літературі (В. Стефаник, Б. Лепкий, М. Коцюбинський). Це стало причиною прагнення авторки до відображення митця не просто в рамках історичних реалій, а й в «українському духовному космосі ХХ століття» [128, с. 10–11]. Жанр новели чудово підійшов для драматичного зв'язку багатопланового сюжету, мозаїчність композиції якого дозволила авторці «увійти в те чи інше коло проблематики» [128, с. 11]. Це було необхідно, щоб відобразити всю палітру мистецького життя М. Колесси в контексті культурно-просвітницької спрямованості книги.

Роздуми про композиторську творчість Миколи Колесси, Л. Кияновська проводить в контексті національної ментальності («як перевтілювалася вічна філософсько-естетична, громадсько-суспільна категорія у доробку видатного митця» [128, с. 53]), звертаючи увагу на формування у М. Колесси основних життєвих позицій під час його перебування за кордоном: «... чіткої української самосвідомості та ідентичності» [128, с. 87–88]. Панорамний погляд на мистецьке життя з його широкими горизонтами дозволяє авторці увиразнювати в ньому акценти українського національного самоутвердження та збереження самоідентичності в умовах ХХ століття. Багато уваги дослідниця приділяє становленню та розвитку диригентського таланту М. Колесси, від уроків диригування у Платоніди Щуровської і аж до його диригентського спадку – школи диригування М. Колесси, що, за визначення Юрія Луціва, є деревом, «яке вічно зелене» [128, с. 213]. Л. Кияновській вдається окреслити мистецьку постать М. Колесси у багатогранності поглядів його учнів і друзів і завдяки особистим інтерв'ю продемонструвати його власне самоусвідомлене бачення світу та себе в ньому.

У стилі самозаглиблення та рефлексій написано книгу Любові Кияновської «Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості» [130]. Авторка чудово розуміє, які виклики їй доводиться приймати, аналізуючи історичні події з дистанції «втягнутої руки», і навіть зізнається, що «найважче

дати оцінку не явищам, подіям чи мистецьким звершенням, що відбулись сто чи двісті років тому, а відкриттям сьогодення, щодо яких доводиться виступати “першопрохідцем”» [130, с. 2].

Намагаючись прогнати «привид української меншовартості», Л. Кияновська знаходить вдалі мовленнєві форми, щоб пояснити важливість та доцільність національної ідентичності в її історико-культурній парадигмі. Важливо й інше, дослідниця сепарує «образ нації» у її самобутній формі (мистецтво пісні) та стереотипне кон'юнктурне її втілення, породжене вторинністю віджилих зразків не власної культури (характерне). Подібна зовнішня інтроспекція постаті А. Авдієвського через особисте націобачення дозволило Л. Кияновській не тільки ідентифікувати митця-українця в рамках складного бездержавного періоду, а й продемонструвати його нешаблонну свідому лінію збереження національної ідентичності.

Стаття Миколи Колесси «Я рівнявся на нього...» репрезентує важливі спогади митця про відомого українського композитора С. Людкевича [138]. Це водночас і погляд одного митця на іншого, і змальовування відчуття мистецького часоконтинууму початку ХХ століття, з яскраво окресленими деталями та особистим ставленням до подій. Стаття цінна передусім для розуміння особистісного мистецько-диригентського світу М. Колесси.

Книга Павла Муравського «Чистота співу – чистота життя» [175] є яскравим зразком «відгомону» таланту митця в українському мистецькому світі. За мозаїчністю структури книга дещо нагадує працю В. Корнійчука, особливо своїми додатками. Матеріали книги, що впорядковані О. Шокалом, є надзвичайно цінними. Це водночас і данина «хоровому патріарху», і можливість «українського музичного Конфуція» продемонструвати свою філософську позицію: «чистота співу – чистота життя». Книга поділена на дві частини, перша – це автобіографія П. Муравського, а друга – спогади його учнів. У книзі піднімається багато хорових проблем, окреслюються нюанси роботи з хоровим колективом, демонструються особисті погляди П. Муравського на мистецтво, життя та подаються розгорнуті відгуки учнів про нього як людину-професіонала.

Загалом, у книзі створено цілісну картину одного з найбільш значних постатей української хорової культури – П. Муравського, та є важливою джерелознавчою базою для аналізу ідентичності митця.

Стаття С. Павлишин «Нездійснений геній (до 150-річчя Дениса Січинського)», на відміну від її монографії, написана вже в часи незалежності. Авторка концентрується на композиторській творчості Д. Січинського, роблячи менші акценти на його суспільній діяльності та зовсім невеликі на диригентській діяльності.

Підсумовуючи огляд літератури відзначимо, що поняття «ідентичність» українського хорового диригента у ній спеціально не досліджувалося, що підтверджує актуальність нашої роботи.

Щодо **джерельної бази**, то в першу чергу її складають довідково-енциклопедичні видання М. Бурбана [40] та С. Стельмашука [85], епістолярна спадщина М. Лисенка в упорядкуванні Р. Скорульської [156], листи Д. Січинського, опубліковані Я. Гораком [61], спогади про О. Кошиця [45] та його мемуари [142; 143], широкомасштабне інтерв'ю М. Колесси в опрацюванні Н. Самотос-Баєрле [208].

Книга Михайла Бурбана «Українські хори і диригенти» є цінним джерелом у дослідженні хорової культури України. Це водночас і довідкове видання, і спроба автора розглянути хорове мистецтво України в рамках історіографічної генези. Дослідник подає подекуди унікальні історичні довідки про українських диригентів, зокрема факти про те, що деякі з них стали жертвами тоталітарних репресій.

Важливе місце в популяризації пам'яті про видатного диригента Дмитра Котка належить Степанові Стельмашуку. Його книга «Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи» містить важливі біографічні відомості, рецензії на виступи, епістолярну спадщину, написану митцями особисто С. Стельмашуку, спомин про видатного диригента. Праця пройнята любов'ю та пієтетом автора до митця, якого розглядає в рамках не тільки хорової, а й національної культури.

Важливість *епістолярної спадщини* диригентів як джерельної бази в тому, що вона розкриває особистісні аспекти життєтворчості митців.

Листи Миколи Лисенка, упорядковані Р. Скорульською, є важливим епістолярним джерелом для дослідження його творчої особистості. На сьогодні це найбільше видання листів композитора (550 листів), що охоплює період 1867–1912 років. На основі епістолярної спадщини ми можемо побачити двомовного митця, що спілкується російською переважно з рідними та українською з друзями та митцями.

Питання мови та цезури починають цікавити М. Лисенка приблизно з 1887 року (вперше бачимо це у Листі №125). Стиль та мова листів демонструє впевненого, емоційного митця, що прагне запам'ятати та передати в листах усе багатство життєвих вражень, водночас він демонструє власні думки з приводу багатьох важливих соціальних питань. Це дозволяє нам зрозуміти тип мислення М. Лисенка, що є важливим елементом в розумінні його ідентичності.

У публікації Якіма Горака «Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінцковського» вперше подано інформацію-опис «надзвичайно важливого, а водночас важкого періоду життя композитора» [61, с. 282], що створює нове поле для роздумів про життя та діяльність першого професійного композитора Галичини. У листах відчувається іронічне ставлення Д. Січинського до власного життя та відсутності даху над головою. Композитор саркастично називає себе малоросом «лінивим до писання», пояснюючи це тим, що «коли голоден, коли закурити що немає та коли нема даху над головою <...>, того рода відносини відбирають чоловікові рештку якого-такого гумору <...>, всяку охоту до праці, до логічного думання та, часто-густо, і до життя» [61, с. 283]. У листах бачимо вдумливого професійного композитора, що віддає належне своїй професійній праці, «калькулюючи <...> різні замовлення і зобов'язання» [61, с. 286], працює над укладанням програм концертів та розповідає про творчі будні. Однак опису диригентської діяльності в листах Д. Січинського практично не знаходимо.

Збірка листів «Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка» [45; 142–143] надрукована з нагоди 10-ліття смерті диригента. Для

неї характерна та епізодичність, що притаманна будь-якій епістолярній спадщині. Водночас не можна сказати, що тут присутня скутість думки О. Кошиця, а швидше певна призма його ставлення до П. Маценка, крізь яку автор подає свої думки. У цих листах О. Кошиць залишається самим собою, тому це дуже цінний матеріал для аналізу його особистості, його ідентичності.

Мемуари теж слугують важливим джерелом для дослідження персоналістичного аспекту хорової культури. У цьому сенсі «Спогади» Олександра Кошиця, видані в Канаді у двох томах, є надзвичайно важливим джерелом для розуміння життя одного з найбільших українських хорових диригентів [142–143]. По суті, це автобіографія, що охоплює життя митця до 1919-го року. Важливо, що «Спогади» – це не тільки інформація про життя О. Кошиця, а й нагадування самому собі про Україну в той період, коли він був від неї дуже далеко. Автор відверто зізнається, що пише не для внуків, а для власної згадки, і щоб «яка-небудь, мого віку й часу людина (коли така знайдеться), перечитавши оце писання, згадала так само наші часи, і, може, у неї, я певен в цьому, знайдеться не одна світла минута в спогадах, як і у мене» [142, с. 12–13].

Грунтовною та вичерпною є книга Наталки Самотос-Баєрле «Микола Колесса. Сто років молодості», основою якої стали спогади М. Колесси, записані авторкою в період 1999–2001 рр. [208]. Книга надзвичайно цінна величезним багатством історичного фактажу, хронологічною послідовністю, інформативними вставками та фотографіями, що дозволяє охопити все творче життя видатного українського диригента та композитора М. Колесси. Її важливою рисою є величезна кількість фактів, які розповів сам митець. Це дозволяє сформувати своє відчуття епохи та соціуму, своє власне враження про ставлення М. Колесси до культури та складних політичних перипетій ХХ століття. За своїм стилем книга є автобіографією митця з інформативно-візуальними вставками редактора.

Цінним джерелом для нашого дослідження виявились *інтерв'ю з відомими сучасними диригентами* Василем Долішнім [100], Василем Чучманом [101],

Василем Яциняком [102], Володимиром Сіренком [103], Дмитром Савоном [104], Іваном Гамкало [105], Іваном Юзюком [106], Миколою Гобдичем [107], Миколою Куликом [108], Мироном Юсиповичем [109], Надією Поворозник [110], Олегом Цигиликом [111], Олександром Тарасенком [112], Олексієм Шамрицьким [113], Христиною Флейчук [114], Юрієм Луцівим [115], Яремою Колесою [116], проведені автором дослідження у 2018–2019 роках (Додаток В).

У тісному спілкуванні з диригентами вдалось з'ясувати важливі спільні інтереси, певні професійно-моральні ідеї, що об'єднували усіх опитаних довкола проблем мистецтва. Респонденти сходяться щодо оцінки певних мистецьких та психологічних орієнтирів, вважаючи їх основою свого, а отже, сучасного диригентського мистецтва. Зокрема, усі без винятку опитані зійшлися на думці, що диригент повинен бути насамперед професіоналом своєї справи.

Другим важливим моментом став факт занепокоєння сучасним станом музичного мистецтва в країні. Зокрема, І. Гамкало висловив думку, що на зміну зруйнованій колишній системі музичного навчання не прийшло нічого вартісного, а тому її стан залишається дуже низьким.

Третім об'єднавчим аспектом було ставлення до національної музики. Усі хорові диригенти не тільки сприймають той факт, що національна музика – це важливо, виконують її зі своїм колективом, ба більше, дехто (зокрема М. Гобдич) вважає, що це єдине, чим ми українці можемо здивувати світ. І це важливо розуміти в контексті питань світової національно-культурної ідентичності нації, важливим фактором збереження якої є її культурна та національна виразність щодо інших націй.

У спілкуванні з диригентами також вдалося широко окреслити психофізіологічні задатки, що характерні поняттю «професійна ідентичність» (підрозділ 2.4), визначити важливу роль менеджменту в сучасних умовах. Респондентів також об'єднувала думка про те, що становлення диригента значною мірою залежить від його викладача. Більшість із них навіть визнають свою приналежність до певної диригентської школи.

Не всі опитані уявляли собі «диригентську місію», дехто з них навіть не задумувався над цим питанням, однак їхній творчий шлях та важливі культурно-національні рішення та дії говорять самі за себе. Очевидним залишається той факт, що кожен з опитаних диригентів у своїй роботі використовує власний досвід, надихається власними життєвими цінностями, довкола яких створює свій особливий світ.

Узагальнюючи, відзначимо, що наше дослідження ідентичності диригента створене на базі існуючих психологічно-соціальних структур, використання яких було необхідним. Не менш важливим виявилось те, що комунітаризм (спільнотність) концепції ідентичності хорового диригента лежав у професійній площині його діяльності як основа структури хорового організму. Саме тому розуміння цього конструкту стало можливим через об'єднання індивідуальних та соціальних її складових в єдине полісистемне ціле.

1.2. Методологічні засади дослідження

Методологія дослідження. Вивчаючи життєтворчість українських диригентів у контексті проблематики ідентичності, ми дійшли висновку, що найважливішою рисою нашого дослідження є ідея об'єднання особистісної, соціальної та історичної паралелей в психологічній, філософській, соціальній та культурологічній площинах. Подібні розробки передбачають дослідницьку діяльність у різноманітних областях філософії (поняття «душа», «самість», «рефлексії», «концепція відкритості»), соціології («Я» та «Ми»), психології (психоаналізі, інтеракціонізмі, біхевіоризмі, психосинтезі), музичного мистецтва та культури, диригентської та виконавської діяльності (вивчення життя та творчості українських хорових диригентів) та інших наук (історії, дослідження питань нації та глобалізації), що знаходяться на шляху осмислення проблематики обраної теми.

Ідея ідентичності українського диригента об'єднує три основні вектори: психологічний, соціальний та філософський, дослідженнями яких займаються відповідні напрями науки: психологія, соціологія та філософія. Це дозволяє створити між науковими дисциплінами перехресні зв'язки і досліджувати

поняття ідентичності навіть там, де воно виходить за межі котроїсь із них. Водночас наукові підходи між собою різняться, тому ідеал наукової парадигми сучасності – в об'єднавчому розумінні різноманітних аспектів ідентичності.

Зокрема, в той час, як психологи пробують розчленувати суть ідентичності, відокремлюючи її складові частини, що можуть стати предметом додаткового дослідження на предмет та теоретичний контекст, соціологи розглядають її як комплекс ролей, чи статусів, що належать як до суспільства, так і до його інститутів. Філософи розробляють питання душі, розуму, самості, цінності, ідеалу життя, орієнтації та волі, закладаючи фундамент життєвих позицій, що змінюються як в історичних трансформаціях, так і на життєвому шляху людини.

Отже, поставлені перед нами питання ідентичності диригента не можуть бути дослідженими у вузькодисциплінарному полі. Тому, окрім основних, ми також користувалися дотичними науковими дисциплінами (соціальна філософія, соціальна психологія), що дозволило значно ширше представити проблему ідентичності в науковому дискурсі.

Як стало зрозуміло, ідентичність не є суто індивідуальним поняттям, у диригентській професії воно розглядається у нерозривному зв'язку із соціумом, нацією, культурою, історією та традиціями. Подібний синтез дослідження ідентичності українського хорового диригента розкриває внутрішній та зовнішній взаємозв'язки особистості в соціумі (в тому числі в контексті історичного часу, як спадковість, даність) та особливості його індивідуальної самореалізації (особистісної, соціальної та професійної).

Принцип методологічного підходу потребує комплексного аналізу проблеми ідентичності в міждисциплінарній площині крізь призму взаємозв'язку людини, історії та суспільства (соціуму). За основу беремо ідентичність, як цілісне поняття в її сучасному та історичному контекстах, що передбачає виявлення окремих його об'єктивних та суб'єктивних аспектів. Комплексне вивчення базується на онтологічному припущенні, знанні, при якому об'єкт аналізу вирізняється різноманітністю та багатовекторністю.

Реконструкція історичного часу та загальне розуміння джерелознавчої бази у її цілісному сприйнятті допускають методологічні рефлексії на виявлення не якогось одного образу чи стандарту точності, а на виокремлення певного вектора, персоніфікованого полюса, свого роду психологічного світу, характерного ідентичності диригента.

При комплексному підході важливим є стиль аргументації, що об'єднає міждисциплінарний підхід однією метамовою. Виявляючи сукупність усіх характеристик ідентичності (як індивідуальної, так і колективної), автор орієнтувався на **методи наукових дисциплін**, такі як:

історична антропологія – виявлення умов та хронології життя, ставлення до життя (дитинства, юнацтва, смерті);

психологія – розглядає особистість людини не тільки в її індивідуальному ракурсі, а також під кутом її музичного розвитку: впливу музики на людину, її сприйняття, мислення, навички;

соціологія – аналіз особливостей соціалізації особистості в суспільстві, що допомагають структурувати, диференціювати та інтегрувати процеси і норми приналежності індивіда до групи чи соціальної структури;

культурологія, що досліджує склад культурних традицій та норм, мовних систем, народної культури, особливості духовного світу;

соціальна психологія, яка дозволяє розглянути особливості сприйняття: зорового, слухового, часового, темпу освоєння світу, закономірностей функціонального розвитку індивідуальної та колективної свідомості, менталітету, ціннісних орієнтацій, потреб в самостійності та колективності;

музична психологія, що об'єднує вивчення психологічних феноменів та музичної діяльності з інтегруючим музикознавчим, культурологічним та антропологічним підходами;

педагогіка, що є галуззю психологічних знань та невіддільною частиною диригентської діяльності.

Орієнтації на ці дисципліни дозволяють ідентифікувати логічні опозиції, зокрема «індивідуальне – загальне», «Я – Ти», «Я – Вони», «Ми – Вони», та проаналізувати їхню цілісність в групах та класах.

Методологічну базу дослідження складають:

- *принцип історизму*, що дає можливість відстежувати зміни явища у часі;
- *принцип об'єктивності*, який дозволяє дослідити явище в його неперехідній значущості;
- *принцип детермінізму*, що показує причинно-наслідкову обумовленість усіх явищ об'єктивного світу;
- *принцип синергетизму*, який виявляє пластичність та адаптацію систем самоорганізації відповідно до змінних умов;

При дослідженні автор опирався на такі **наукові підходи**:

- *системний*, що дозволяє говорити про структуру ідентичності як цілісну динамічну систему, здатну оперувати усіма її ознаками;
- *структурний*, що розглядає диригентську ідентичність як цілісну багаторівневу структуру, з відповідними зв'язками та взаємодіями;
- *синергетичний* – при розробці проблематики ідентичності розширює можливості реалізувати міждисциплінарний науковий пошук не тільки в еволюційному, але і в соціокультурному та теоретико-пізнавальному ключах;
- *феноменологічний*, що дозволяє говорити про ідентичність як про психологічно-феноменологічний комплекс, де особистість виступає унікальною, екзистенційною сутністю, а ідентичність у логіці цілісної детермінації виражає її самореферентність;
- *герменевтично-компаративістський*, що завдяки аналогії дозволяє виявити як загальні, так і специфічні особливості ідентичності диригента, осмислити її окремі частини (зокрема самоідентичність, культурну та національну ідентичності) для глибшого розуміння цього феномена;
- *парадигмальний*, що базується на формах та моделях управління музичними колективами в історії української та європейської культури;

– *метод спостереження та порівняння*, що займає особливе місце в роботі, дозволяючи автору проаналізувати особистість диригента крізь призму здобутого диригентсько-хормейстерського досвіду, спілкування, навчання та співпраці з різними сучасними українськими диригентами.

Вивченню ідентичності українського хорового диригента в площині соціально-психологічної реальності допомагає аналіз його особистості в контексті психологічних, комунікативних (обмін інформацією), інтерактивних (безпосередня взаємодія), перцептивних (співвідношення зовнішніх та особистісних характеристик), ментальних (стан відчуття думок та настроїв іншої людини) та функціональних зв'язків. Ідентичність у процесі спілкування і засвоєння життєвого досвіду та особистісних позицій репрезентує диригента як самість, нерозривний феномен, структуру, що у своїй унікальності (і задля неї) протистоїть іншій особистості (самості).

Гіпотеза дослідження: ідентичність як багаторівневий психологічний феномен, що забезпечує цілісність особистості хорового диригента, водночас є продуктом його розвитку та становлення в соціумі. Розвиток ідентичності залежать від багатьох факторів та умов, зокрема:

1) психофізичної передумови, що полягає у самоусвідомленні диригентом власної сутності в рамках соціальних структур та взаємозв'язків;

2) усвідомлення власного «Я» всередині диригентської професії, що об'єднує особистісні та професійні якості в готовність до інтеграції в смислову професійну площину, рефлексійного усвідомлення тотожності образу «Я-особистість» до образу «Я-диригент»;

3) формування ідентичності диригента відбувається в рамках різноманітних соціальних груп: непрофесійних (сім'я, родина, друзі), соціальних інституцій (садок, школа, училище, заклад вищої освіти) та робочого простору (професійного чи аматорського хорового колективу);

4) соціально-історичного середовища, в якому жив/живе диригент (в тому числі зв'язок минуле-теперішнє), що має прямий і опосередкований вплив на

його особистість, через політичну, віросповідальну, культурну, мовленнєву та національну складову часопростору;

5) культурно-національного спрямування еліти, в рамках якої існує українське хорове мистецтво, що надає важливості та історичного значення хоровій діяльності українського хорового диригента.

1.3. Проблема ідентичності в історії соціально-філософської та культурологічної думки

Початок ХХІ століття відзначився для України складною соціально-політичною ситуацією. Українська нація (як і інші світові нації) увійшла в епоху глобалізації. Планетарний інфопростір посилив процес пошуку власної ідентичності (національної, культурної, професійної) та самоідентифікації особистості українця, що дає змогу виокремитись та виділити свою окремішність. Про ці процеси пошуку свідчить значна кількість наукових розвідок, статей та дисертацій останніх років, а термін «ідентичність» стає ключовою при описі соціуму ХХІ століття.

Як цілісне і константне поняття, ідентичність поступово перестали пов'язувати з проблемами, пов'язаними лише зі становленням особистості. Вийшовши із простого поняття «тотожності», воно перетворилося на доволі складне та майже екзистенційне, воно само стало питанням. Його межі почали сягати найбільших глибин людського буття, поєднавши дилему особистості та суспільства з її історичним контекстом.

У філософській, соціальній та загалом гуманітарних сферах науки сформувалось декілька підходів до визначення рівнів ідентичності: *особистісний, індивідуальний та соціальний*, що розбилися на співвідносні дисциплінарні напрями дослідження: філософія (нео- та посткласична) та соціогуманітарний блок (психологія, антропологія, соціологія).

У сучасній науці поняття «ідентичність» є широко дослідженим, зокрема як: *система ролей*, що формують особистість (інтеракціонізм Дж. Міда); *структура соціального навчання* (структурна психологія Е. Тітченера); як

архетип чи міф (символізм К. Юнга); *Я-концепція* особистості (представники гуманістичної психології: Ш. Бюлер, К. Роджерс, В. Франкл, Р. Бернс); *культурна цілісність* (холістичний напрямок у психології К. Уілбера); *форма руху життєвих енергій* (динамічний підхід З. Фрейда), *стиль життя* (А. Адлер); *форма досягнення свободи* (Е. Фромм); *самоопис* (нарративне пояснення Дж. Брунера, Д. Макадамса, Т. Сарбіні, Г. Херманса) та *сукупність базових конституціональних характеристик* (конституціональна психологія М. Бурно, Б. Ганнушкіна, Е. Кречмера, У. Шелдона).

Існує також історичний зв'язок між поняттям «*ідентичність*» та більш ранніми його назвами, що були поширені в науковому дискурсі, такими як: «*калокагатія*» (у філософії Стародавньої Греції), «*душа*» (Аристотель), «*особистість*», «*характер*», «*его-ідентичність*» (Е. Еріксон), «*рефлексії*» (Дж. Лок). «*тотожність особистості*» (Д. Юм), «*самосвідомість*» та «*самість*» (Дж. Мід, Дж. Тернер), «*Я-концепція*» (Е. Еріксон, К. Роджерс, Х. Ремшмідт), «*дзеркальне Я*» (Ч. Кулі).

Досягнення ідентичності передбачає виконання соціальних ролей, що створюють відповідні зв'язки задля задоволення індивідуальних потреб особистостей у соціальному середовищі. Зокрема, шлях досягнення ідентичності відбувається за допомогою вивчення ролі інших. Схематично це виглядає таким чином: *соціальне Я* (У. Джеймс, Дж. Мід) → *дзеркальне Я* (looking-glass self – Ч. Кулі) → *узагальнений інший* (інтерналізація Дж. Міда) → *референтна група* (Г. Хаймон, Р. Мертон) → *значущий співрозмовник* (О. Ухтомський). Поняття «*ідентичність*» використовується також при визначенні девіацій у соціології (поведінки особистості, що порушує соціальні норми) чи як частини особистісного рівня в психології та соціогуманітарних науках щодо означення категорії таких важливих понять, як культурна, етнічна й гендерна ідентичності.

Як нерозривно пов'язані із соціалізацією особистості диригента, виділяються п'ять підходів до розуміння ідентичності: *біологічний* (З. Фрейд, А. Гезель, К. Конрад); *соціальний* (Т. Парсонс, Р. Мертон, К. Левін), *конвергентний*, що поєднує домінантний біологічний та соціальний фактори

(В. Штерн, екзопсихіка О. Лазурського); *поліфакторний*, що поєднує соціальний, біологічний фактори та саморозвиток особистості (Л. С. Виготський, Ж. Піаже) та *універсумний*, що об'єднує в єдине ціле три основні фактори: біологічний, соціальний та духовний (С. Л. Рубінштейн, А. В. Петровський) [177, с. 37].

Поспіх, спровокований швидкістю та соціальною мобільністю, привів до неймовірного зростання інформаційної активності населення, через що зникає можливість переосмислити нове, щоб зрозуміти, прийняти та засвоїти його. Сьогодні реакція на велику кількість змін може ввести людину у стан футурошоку, з якого часом важко вийти. У таких умовах ідентичність набуває особливого значення, стає певною призмою, через яку сприймається та оцінюється довколишній світ. «Хто я?», «Хто ми?», «Чим відрізняємося від інших?», «До чого прагнемо?», «У що віримо?» – це основні питання ідентичності, що спонукають до осмислення своєї поведінки, мотивації, наділяючи творчою енергією індивіда, групу та націю.

Сучасна дослідниця ідентичності нації Монтсеррат Гібернау зазначає, що, зароджуючись у соціальних відносинах та існуючи як інтерпретація власного Я, ідентичність «визначає і в соціальному, і в психологічному аспектах, чим є індивід і де він є» [71, с. 19]. На нашу думку, саме прискорення соціокультурних процесів XX століття (в тому числі і активних політичних змін) стало активатором досліджень проблематики ідентичності: людство потребувало відповідей на актуальні для свого часу питання.

Для держави та її громадян новотворення ідентичності – це складний, багатогранний процес, розміщений у соціальній і особистісній площинах, адже її забарвлення є результатом культур-соціальних процесів різних історичних періодів, де необхідні акценти дуже часто визначала політична ситуація (еліта). Для сучасної України, що увійшла у свій самостійний виток історіотворення, розуміння цих процесів (ідентичності), особливо в її культурнаціональній формі, дає можливість переглянути та виправити історичні викривлення і насадження,

що, на жаль, вкорінювалися протягом останніх, щонайменше трьохсот років українського політичного безволля.

Як відомо, в центрі гуманітарних процесів розбудови будь-якої держави є її творча інтелігенція. Історично склалося так, що у XIX столітті значну її частину складали музиканти (композитори-диригенти), що виконували інтелектуальну функції соціуму, стаючи «суб'єктом інтерпретування традицій» [3, с. 7]. Усвідомлення цих культурнаціональних процесів неможливе без розуміння культурної матриці *національної свідомості* та її складових частини, вдало згрупованих Ларисою Абизовою: «1) групова назва нації; 2) міф про спільних предків та єдине походження; 3) зв'язок з конкретною територією, “рідним краєм”; 4) національний характер та його вираження в національних героях та геніях; 5) традиційна національна релігія; б) культура і мова; 7) спільна пам'ять та національна солідарність» [3, с. 12]. Глибше розуміння ідентичності особистості хорового диригента як інтерпретатора культурної традиції нації допоможе не тільки зрозуміти динаміку її розвитку, а й наблизитись до розуміння важливих культурно-історичних періодів становлення української культурно-національної свідомості.

Робота свідомості формує внутрішній світ особистості, цей особливий набір та вибір переконань, що творить зміст її ідентичності. І хоча вибір цих переконань часто проходить несвідомо, необхідність розуму, волі та здатності вибирати є вкрай важливими, саме вони відсіюють чи приймають пропозиції ззовні.

Вплив зовнішніх чинників (інших індивідів, суспільства) та наступна обробка цих зв'язків у свідомості людини формує ідентичність, яка виступає результатом цієї взаємодії. Тобто без роботи людської свідомості неможливе утворення ідентичності: «Свідомість і, отже, самосвідомість мають традиційні зв'язки зі здатністю знати і сприймати. Можна мати знання про зовнішній світ або про себе і про власні психічні стани. Через самосвідомість набуваєш знань про останню» [255, с. 3]. Розділяють також терміни «свідомість» та «національне усвідомлення», що, на думку Лесі Біловус, є усвідомленням «*власного “я” як*

частки певного народу, нації, свідомого виразника її інтересів та носія мови, історії, традицій, звичаїв, поглядів і переконань, що склалися у процесі історичного розвитку спільноти, яка його породила. Відчуваючи духовну (і фізичну) єдність із певним народом, особистість усвідомлює його неповторність, унікальність, мислить себе частиною непідробного феномена, повторення якого неможливе, а отже, усвідомлює власну унікальність» (курсив автора – Р. Д.) [34, с. 92].

Перша важлива ідентифікація людини пов'язана із природою, де «Я» = «ВСЕ». Згодом вона розділилася на біологічну та соціальну складову, важливим періодом формування якої був *тотемізм*, що підтримував соціальний порядок усіх елементів суспільства та забезпечував «сталість і солідарність кланів» [152, с. 77], фіксуючись на «індивідуальних почуттях прихильності», «колективному ритуалізмі дії» та «об'єкті, що представляє групу» [152, с. 77].

Походження поняття «ідентичність» має глибокі історичні корені. Соціолог Володимир Попов відзначає пізньолатинське походження цього слова, яке «датується IV століттям» [198, с. 463]. Проте у вигляді категорії буття і субстанції проблема ідентичності поставала ще раніше – у філософії Древньої Греції, зокрема у трактатах Аристотеля. Загалом, у філософії того часу існувало поняття ідеальної людини суспільства, що перебувала в стані «калокагатії» (*kalokagathia*), який об'єднував досконалість і доброчесність та визначав «цілісність моральної природи людини таким чином, що вона робить моральний вчинок не тільки заради природних благ <...>, але й заради блага як такого» [35, с. 261]. Задоволення і щастя, на думку Аристотеля, виникали «не інакше як в діяльності, тому справді щаслива людина і жити буде приємніше, і не дарма люди це цінують» [19, с. 309]. Філософ розмірковує і про «мірило» (яким виступає міркування людини), з допомогою якого людина, наче лікар, визначає, що добре, а що погано для її здоров'я, та «співвідносить з ним, до якої межі треба робити що-небудь в кожному випадку, щоб зберегти хороше здоров'я <...>, не доводячи себе ні до надмірності, ні до убогості ні в майні, ні в щасливих успіхах» [19, с. 309].

Якщо проблема ідентичності у філософів Древньої Греції отримувала субстанціональне вирішення, то в Середньовіччі вона постає у вигляді «проблеми вибору», де людина – борець за вічну та незмінну «душу» (дану Богом), за її спасіння, кожного разу вибирає між добром та злом. Стратегія збереження душі стає основою філософії того часу. І тільки значно пізніше відбулася секуляризація людської природи та Творця, що дало змогу перетворити поняття ідентичності особистості із постійної у перемінну, в якій людина стає результатом колективного та індивідуального розвитку, а якщо змінюється людина, то відповідно змінюється її ідентичність. Розвиток та досвід поступово стають основою людського пізнання. І якщо в античному світі індивід почав набувати особистої автономії, то в Середньовіччі цей розвиток призвів до розвитку капіталізму (кінець епохи Середньовіччя). Однак соціальні інтереси все ж брали верх над особистісними. Можливо, саме тому одним із найвищих рівнів покарання того часу вважалося відлучення людини від соціальної спільноти¹. Середньовічна особистість практично не відчувала ні проблем, ні криз, пов'язаних з ідентичністю, що було наслідком детермінації та обмеженості особистого життя, яке проходило в соціальних, майже незмінно визначених анклавих.

Значно глибше розуміння людських почуттів відбулося у філософії епохи Відродження, коли ідеї старогрецьких філософів, зокрема Платона (др.-грец. *Πλάτων*, 427–347 рр. до н. е.) та Аристотеля (др.-грец. *Αριστοτέλης*, 384–322 рр. до н. е.), по-новому відкрилися та вплинули на формування світогляду того часу. В матеріалістичній дедукції англійського філософа Томаса Гоббса (англ. *Thomas Hobbes*, 1588–1679) людина вже перебувала в такій гармонії із суспільством, як це було в Древній Греції. Філософ вважає індивіда природним егоїстом, що бореться проти всіх, а тому він «налаштований на задоволення власних бажань, на забезпечення собі щонайбільших задоволень і насолод, головне ж – на самозбереження, на утвердження у власному бутті і, отже, – на

¹ У далекому кочовому минулому – вигнання зі спільноти, у соціальному середовищі – вигнання з міста, в духовному – церковна анафема (відлучення від церковної спільноти за тяжкий гріх).

боротьбу за зростання свого контролю і влади над усіма іншими, тими, хто вже через наявність власних аналогічних потреб може становити загрозу для його егоїстичного самоутвердження» [59, с. 7].

Іншими були роздуми матеріаліста Джона Лока (англ. *John Locke*, 1632–1704), який ще задовго до Іммануїла Канта (нім. *Immanuel Kant*, 1724–1804), сформував концепцію *рефлексії*, яка є важливою частиною ідентичності. Дж. Локк почав розрізняти *предмет пізнання* та саме *пізнання*, висловив думку з приводу *ідей* як окремого відчуття. Під «рефлексією» філософ розумів «те спостереження, якому розум піддає свою діяльність і способи її прояву, внаслідок чого в розумі виникають *ідеї* цієї діяльності» (курсив автора – *Р. Д.*) [158, с. 155]. Інтуїтивне пізнання Дж. Локка визначається як найвищий рід знань і, що найголовніше, рефлексія та інтуїція пов'язані воєдино і є наслідком зовнішнього досвіду – джерелом та матеріалом усіх міркувань та знань: «На досвіді ґрунтується все наше знання, від нього врешті-решт воно виникає. Наше спостереження, спрямоване або на зовнішні предмети, що відчуються, або на внутрішні дії нашого розуму, які ми самі сприймаємо і про які ми самі міркуємо, доставляє нашому розуму весь матеріал мислення. Ось два джерела знання, звідки походять всі *ідеї*, які ми маємо або природним чином можемо мати» (курсив автора – *Р. Д.*) [158, с. 154].

Під час соціалізації неминуче відбувається рух думки як всередину індивіда, так і назовні – всередину суспільства. При цьому соціолог Чарльз Кулі (англ. *Charles Horton Cooley*, 1864–1929) вважає, що не варто протиставляти поняття «суспільство» та «індивід», адже атрибути в них обох соціальні, «оскільки всі вони так чи інакше пов'язані із загальним життям і є частиною комплексного розвитку» [147, с. 35]. Соціолог переконаний, що слово «соціальний» може протиставлятися усім неетичним словам, таким як «аморальний» чи «егоїстичний», вважаючи його таким, що «сприяє колективному добробуту» [147, с. 36]. Вважаючи індивіда вільним, Ч. Кулі уточнює, що ця «свобода» не є незалежністю від суспільства, під нею

розуміється органічний сенс свободи, тобто командна взаємодія, яка «досягається у співпраці з іншими» [147, с. 43].

Ч. Кулі є автором терміна «дзеркальна самість» та теорії особистості, що ґрунтується на існуванні людини в суспільстві. Базуючись на його ідеях, свою концепцію «прийняття ролей» (role-taking) розробив Джордж Герберт Мід (англ. *George Herbert Mead*, 1863–1931). У його концепції «Я» формується, вбираючи в себе ролі інших людей (*інтеріоризація*). Цей обхідний шлях через інших є «необхідною передумовою виникнення ідентичності (self) <...>, індивід усвідомлює власну ідентичність лише в тому випадку, якщо дивиться на себе очима іншого» [1, с. 26]. Дж. Мід виділяє два види (дві фази) цього прийняття: *наслідування* (перенесення, як у психоаналізі) конкретних осіб (наприклад, батьків) та утворення «узагальненого іншого», що пов'язане із засвоєнням загальних правил поведінки та абстрактних понять, таких як «мораль», «суспільство», «добро», «Бог». Ця теорія отримала розвиток у дослідженнях Ервінга Гофмана (англ. *Erving Goffman*², 1922–1982), який увів поняття *рольове дистанціювання*, що стало важливим показником необхідних дій особистості, що не відповідають ситуації.

Ще до схеми «дзеркальне Я» (Ч. Кулі) британський соціолог Ентоні Сміт (англ. *Anthony D. Smith*; 1939–2016) розробив концепцію «симпатії» та «неупередженого спостерігача». Розмірковуючи про людину, що виросла б в ізоляції, він приходить до висновку, що вона не змогла б судити ні про зло, ні про почуття чи поведінку, тому що «людина спочатку дивиться, як в дзеркало, в іншу людину <...>, сама стає дзеркалом для інших людей. Вони відображаються в її свідомості, населяють її, суб'єктивно реальні навіть у разі своєї фізичної відсутності» [38, с. 18].

Форма єдності особистості та суспільства дозволяє індивідам перебувати в одній системі. Вона постала як надорганічна еволюція, яка відрізняє людину від тварин: «... форма соціального життя у всіх популяціях виду однакова; у людини ж різні агрегати індивідів мають різні форми соціального життя» [207, с. 281].

² В інших версіях перекладу імені він Ірвінг Гоффман.

Соціолог Еміль Дюркгейм (фр. *David Émile Durkheim*, 1858–1917) порівнював суспільство із живою клітиною, що «не містить в собі нічого, крім мінеральних частинок, подібно до того як суспільство нічого не містить в собі поза індивідами» [90, с. 13]. Однак вплив на особистість є навіть там, де форма (соціуму) як така, не викристалізувалася, їй він дає ім'я «соціальні течії» [90, с. 32], які здатні зовні проникати в індивіда та вести за собою.

Поряд зі змалюванням почуттів індивіда до суспільства та ставлення суспільства до індивіда, що висвітлювалися у філософії, зростає зацікавленість механізмами формування людської особистості та її взаємодії із соціальними структурами. Зрештою, у XIX ст. це спричинило виникнення соціологічних теорій особистості. Одним із перших, хто створив програму соціальної науки, став французький філософ та соціолог Огюст Конт (фр. *Isidore Marie Auguste François Xavier Comte*, 1798–1857). Згодом поняття «особистість» почало розглядатися як структурний елемент соціальної системи. Ще пізніше була закладена суть теорії соціальної еволюції, що полягала «не тільки в тому, що відбувався дивергентний розвиток форм соціального життя в різних частинах людського роду, але і в тому, що при цьому відбувалося “ускладнення організації”, причому нерівномірно» [207, с. 281].

Одним із найвизначніших дослідників «соціальних структур» та «соціальних інститутів» вважають вже згаданого французького соціолога Еміля Дюркгейма та його послідовників, зокрема американських соціологів Пітирима Сорокіна (англ. *Pitirim Sorokin*, 1917–1968), Талкотта Парсонса (англ. *Talcott Parsons*, 1902–1979), Роберта Мертона (англ. *Robert King Merton*, 1910–2003) та Ральфа Дарендорфа (нім. *Ralf Gustav Dahrendorf*, 1929–2009).

Пітирим Сорокін виділяє норми-права в окремий, особливий соціологічно детермінований клас. Він розробив схеми для оцінки емпіричних відомостей та їх «кодифікації», до яких належали: «... антагонізм і солідарність; соціальна диференціація і повторювані соціальні процеси (до них відносяться генезис, збереження ідентичності і стійкості груп); вертикальна і горизонтальна динаміка груп» [1, с. 140]. У той самий час Т. Парсонс розробив концепцію «соціальної

системи», вважаючи її не емпірично даним об'єктом, а теоретичним конструктом, що складається як «взаємодія груп окремих індивідів» [1, с. 32].

Таким чином, вивчення особистості та суспільства ще до початку ХХ століття отримало не тільки теоретичні основи та ряд філософських концепцій, але й міждисциплінарний підхід. Розвиток теорії соціології, що згодом перетворюється в окрему галузь, завдячує ряду концептуальних розробок. Зокрема, англійський філософ і соціолог Герберт Спенсер (англ. *Herbert Spencer*, 1820–1903) описав соціальні структури за допомогою дихотомії (популярної в його час), Фердинанд Тенніс (нім. *Ferdinand Tönnies*, 1855–1936) розділив соціальні групи на два типи – «громаду» (спільноту) і «суспільство», Е. Дюркгейм описав «колективні уявлення» та «з'ясував питання суспільства-світу» [167, с. 33], а Макс Вебер (нім. *Maximilian Carl Emil Weber*, 1864–1920) розділив соціальну організацію на «традиційний» та «раціональний» тип [1, с. 107].

Соціологічна наука прагнула виділити і проаналізувати, в чому схожі, а в чому різні між собою особистості та яке в них «ядро». У цих міркуваннях «основна увага приділяється ідентифікації характеристик і тенденцій, які визначають людську природу і проявляються в усіх аспектах існування» [163, с. 30]. Як відзначає американський психолог та розробник теорії рис особистості Гордон Олпорт (англ. *Gordon Willard Allport*, 1897–1967), «єдиний надійний критерій нашого особистого існування і ідентичності лежить у нашому відчутті *Я*» (курсив автора – *Р. Д.*) [187, с. 242].

Автор «теорії особистості» – сучасний психолог Сальваторе Мадді (англ. *Salvatore Maddi*, 1933 р. н.), аналізуючи пропріативну (тобто таку, що належить стилю поведінки особистості) функцію самоідентичності у працях Г. Олпорта, підсумовує: «... самоідентичність – це сукупність ідей, які ви використовуєте для визначення самого себе. Ви можете переконати себе, що ви юрист або щедра людина, або чудовий коханець, але, якою б не була сукупність уявлень про самого себе, самоідентичність становить тільки найбільш суттєві і важливі з них» [163, с. 114–115]. Самоідентичність, на думку Г. Олпорта, є вражаючим

почуттям, «оскільки непоборним правилом розвитку є зміна <...>, переживання модифікує наш мозок, тому неможливо, щоб ідентичне переживання сталося вдруге. З цієї причини кожна думка, кожен вчинок змінюється з часом. Однак самоідентичність зберігається, хоча ми знаємо, що інша наша особистість змінилася» [187, с. 245].

Важливим соціологічно-культурним конструктом став термін «самоідентифікація» («самість») людини, в якому особистість співвідносить себе з іншими «самостями» і внаслідок цього досвіду формує власне «Я»: «Самоідентифікацію ми отримуємо від суспільства, і вона потребує соціальної підтримки, причому постійної. Людина не може бути людиною без інших людей, як не можна володіти ідентичністю без суспільства» [28, с. 95]. Соціальний психолог Ерік Фромм (нім. Erich Fromm, 1900–1980) концентрує увагу на двох основних потребах людини: *фізіологічних*, що обумовлено потребою «самозбереження» [223, с. 29], та *моральних*, що виявляються в «уникненні самотності» та зв'язку «із зовнішнім світом» [223, с. 30]. Автор вважає, що самотність та ізольованість «призводить до психічної дезінтеграції, так само як на фізичному рівні голод призводить до смерті» [223, с. 30].

Самість (Self), або ж «Я-концепція», є предметом вивчення соціальної психології, у той час як «ідентичність» відносять до психології розвитку. Це два основні традиційні трактування поняття ідентичності в психології. Сама ж ідентичність людини утворюється таким чином: два види досвіду людини (її рефлексії) в поєднанні з критичним та інтуїтивним пізнанням проходять через «фільтр» особистісного вибору, що дозволяє відсіяти або засвоїти його. Тільки тоді, коли цей шлях пройдено, отриманий досвід (знання) стає частиною особистості, характерними рисами її ідентичності.

З іншого боку, людина постійно шукає образ самої себе (selfimage), набуваючи певних стандартів, що надають їй значущості, прагне постати «в доброму світлі у своєму оточенні, так само як перед самими собою» [216, с. 52]. Цим стандартам, обумовленим соціальним середовищем, людина хоче відповідати дуже сильно, навіть всупереч власній ідентичності. У цих умовах

тільки «сильна особистість буде максимально вільною від цих слабкостей, її не стримуватимуть різноманітні думки інших, вона буде здатною рішуче дивитися у вічі правді про себе» [216, с. 52]. Що стосується теорії *соціальної ідентичності*, то вона є ключовою концепцією «в підході до лідерства і влади з позиції соціальної категоризації» [154, с. 12].

Зразок співвідношення уявлень й тотожності особистості знаходимо ще у критичній філософії Іммануїла Канта (нім. *Immanuel Kant*, 1724–1804). Він намагався зрозуміти межі та можливості людського розуму, проте таємницю походження людської чуттєвості вважав трансцендентальним поняттям: «... свою власну душевність нам не дано спостерігати в жодному іншому спогляданні, окрім того, що належить нашому внутрішньому чуттю» [119, с. 204]. У трактаті «Критика чистого розуму» І. Кант писав: «<...> всі *мої* уявлення у будь-якому спогляданні мають підлягати тій умові, єдино за якої я можу зараховувати їх, як *мої уявлення*, до [своєї] тотожної особистості і, отже, об'єднувати як синтетично пов'язані в аперцепції через загальний вираз “*Я мислю*”» (курсив автора – *Р. Д.*) [119, с. 108].

Термін «*ідентифікація*» виник у **психології** та вперше був використаний Зигмундом Фройдом (1856–1939) у праці «Тлумачення сновидінь» (1900 р.). Психолог пов'язав його із психічними порушеннями (істеріями), вважаючи ідентифікацію не простою імітацією, «а *уподібненням* на ґрунті схожих етіологічних умов; вона висловлює “подобу” і відноситься до того загального, що зберігається в несвідомому» (курсив автора – *Р. Д.*) [222, с. 168]. З. Фройд розділяє «ідентифікацію» та «змішане утворення», вважаючи, що «ідентифікація використовується там, де мова йде про людей; змішане утворення – там, де матеріалом з'єднання слугують речі» [222, с. 328]. Формуючись, ідентичність використовує ідентифікацію як дію, що є «найбільш ранньою і найпершою формою емоційного зв'язку» [221, с. 99], вона прагне «сформувати власне Я, так само як Я іншої людини, взате за “зразок”» [221, с. 99]. У рамках цих взаємних процесів індивід вибудовує особистісну систему, яка стане головним виконавцем «процесів дії і, отже, втіленням культурних принципів і приписів» [194, с. 16].

Мотиватором цих процесів буде дія, спрямована на винагороду у вигляді «забезпечення особистих потреб або задоволеність особистості» [194, с. 16].

На думку дослідниці Галини Андрєєвої, ідентифікація «означає *уподібнення себе іншому*» (курсив наш – *Р. Д.*) [9, с. 143] та відбувається внаслідок «включення» в процес щонайменше двох людей, кожен з яких є активним суб'єктом: «... зіставлення себе з іншим здійснюється ніби з двох сторін: кожен з партнерів уподібнює себе іншому. Значить, при побудові стратегії взаємодії кожному доводиться брати до уваги не тільки потреби, мотиви, установки іншого, але й те, як цей інший розуміє мої потреби, мотиви, установки. Все це призводить до того, що на рівні кожного окремого соціально-психологічного дослідження аналіз усвідомлення себе через іншого включає дві сторони: **ідентифікацію та рефлексію**» (виділення автора – *Р. Д.*)

Як стверджував дослідник суспільної свідомості й духовної культури Зиновій Антонюк (1933–2020), «... рефлексією ідентичності найбільше заклопотані морально чутливі, бо реальний процес ідентифікації особистості відбувається через подолання безлічі різних випробувань та спокус» [15, с. 8]. Автор розмірковує про процеси ідентифікації, що відбуваються задля власного збереження «при звичайній, нормальній, загальнолюдській моралі, попри всі її язичницькі, класові, бандитські чи тоталітарні (“наці”, “соці”, “сектантські”, “фундаменталістські” чи й “псевдорелігійні”) заперечення» [15, с. 8]. З такої позиції проблематику ідентичності особистості диригента варто розглядати і в контексті вивчення його внутрішнього морально-чутливого світу.

Щодо природи самооцінки, яка проявляється крізь призму ідентичності, то сучасний американський психолог Роберт Бернс (англ. Robert B. Burns, 1951) вважає її критерієм, за яким «індивід оцінює успішність своїх дій <...> Індивід відчуває задоволення не з того, що він просто щось робить добре, а від того, що він обрав певну справу і саме її робить добре <...> люди докладають великих зусиль для того, щоб з найбільшим успіхом “вписатися” в структуру суспільства» [32, с. 37]. Потреба «вписатися» є важливою складовою демонстрації власної ідентичності, шлях набуття якої доволі довгий і тернистий.

Ще одне важливе дослідження особистості в контексті його взаємозв'язків із соціумом належить швейцарському психологу і психіатру Карлу Густаву Юнгу (нім. Carl Gustav Jung, 1875–1961), який вважав, що глибинний «пласт» психіки містить загальну природу, яка «володіє змістами і способами поведінки, які скрізь і в усіх індивідах *cum grano salis* <...> є однаковим і цим самим утворює у кожному з нас завжди присутню, загальну душевну основу надособистої природи» [249, с. 12], причому, ці «архетипові образи є а priori такими значущими, що ми просто взагалі ніколи не запитуємо про їхнє значення» [249, с. 24]. К. Юнг під визначенням «архетип» має на увазі «несвідомий зміст, який, будучи сприйнятим і усвідомленим, змінюється, а саме – у сенсі відповідної індивідуальної свідомості, у якій він і зринає» [249, с. 24]. Інший феномен – «зменшення особистості» – К. Юнг пояснює як втрату душі, що характерна для примітивної людини, коли та «втрачає “бажання” і вже не має мужності для того, щоб розпочати свій день, приступити до роботи <...>, ніщо в ній не може рухатися <...> вже немає енергії для диспозиції <...>; особистість, так би мовити, розпадається і втрачається єдність свідомості: тоді окремі частини особистості стають самостійними і вивільняються з-під контролю свідомості: як, наприклад, це стається при анестезії чи системній амнезії» [249, с. 158]. Концепція «*втрата душі*» К. Юнга має спільні риси з концепцією «*криза ідентичності*» Е. Еріксона, згаданою в книзі «Дитинство і суспільство» (Childhood and Society, 1950).

Досліджуючи ідентичність у контексті психосоціального функціонування, Е. Еріксон виділив три сфери: *суб'єктивно-психологічну* (его-ідентичність), *особистісну* (звички і характер) і *соціальну* (ролі в суспільстві), що об'єднуються у процесі її вироблення. Коли ж цього не відбувається, настає «криза ідентичності», яку ще можна назвати «деіндивідуація», або «деіндивідуалізація» [180, с. 150]. Е. Еріксон вважав *кризу* поворотним моментом, «після якого розвиток поверне в ту чи іншу сторону, використовуючи можливості зростання, здатність до одужання і подальшої диференціації. Про *кризу* можна говорити в багатьох випадках: у процесі розвитку індивіда або

появи нової еліти, в процесі лікування індивіда або в період важких і швидких історичних змін» (курсив наш – *Р. Д.*) [247, с. 25].

Е. Еріксон також звертає увагу на важливу роль досвіду у розвитку дитини в соціумі, називаючи його «его-ідентичністю». Під цим терміном він має на увазі «відчуття контакту з реальністю», що «відбувається з усвідомлення того, що її індивідуальний спосіб освоєння досвіду, синтез його “его” – один з найуспішніших варіантів групової самосвідомості <...> Бути “тим, хто вміє ходити”, – один зі ступенів розвитку дитини що сприяє, через поєднання фізичної досконалості і культурної значущості, функціональному задоволенню і суспільному визнанню, появі у дитини реальної *самоповаги*. <...> Вона поступово переростає в переконання, що “его” може ефективно сприяти досягненню реального колективного майбутнього, переконання, яке формує у певній суспільній реальності добре організоване “его”» (курсив автора – *Р. Д.*) [247, с. 58].

Розумінню суті ідентичності допомагає думка Е. Еріксона про її вікові рамки, де ідентичність – це показник «зрілої (дорослої) особистості» [247, с. 12]. Відповідно до віку людини психолог виділяє вісім стадій її розвитку, з яких найбільше нас цікавить три: «п’ята стадія» (11–20 років), «шоста стадія» (21–25 років) та «сьома стадія» (25–50/60 років). Цим періодам характерні не тільки активний розвиток особистості та оволодіння відчуттям ідентичності, а й протиріччя між здатністю розвиватися та особистим застоєм: «... нагородою за оволодіння здатністю до саморозвитку є формування людської індивідуальності, неповторності. Піднімаючись над рівнем ідентичності, людина знаходить рідкісну здатність бути сама собою» [247, с. 16]. Відчуття ідентичності Е. Еріксон описує як «*суб’єктивне натхнення відчуття тотожності і цілісності*» (курсив автора – *Р. Д.*) [247, с. 28] і вслід за У. Джеймсом прирівнює його до характеру людини: «... коли в ньому найбільш інтенсивне і глибоке відчуття власної активності і життєвої сили <...>, внутрішній голос каже йому: “Це і є справжній я!” <...> Відніміть впевненість, і я відчую <...> якесь захоплене блаженство, гірку рішучість зробити все, що завгодно, і все подолати... і хоча це

всього лише настрої або емоція, що не виражена в словах, вона є найглибшою основою всіх моїх практичних і теоретичних устремлінь» (курсив автора – Р. Д.) [247, с. 28].

Визначивши основи концепції «ідентичність», розглянемо термін *«культурна ідентичність»*, що, на думку докторки культурології, професорки Поліни Герчанівської, є «необхідною умовою функціонування соціальної структури й культурних традицій будь-якого соціуму» [55, с. 222]. Учена вважає, що саме звуження інтерактивного простору та самоізоляції було основою збереження культури в минулому, у той час як збільшення їхньої взаємозалежності сьогодні «створює підґрунтя для уніфікації культурних ідентичностей, втрати їхньої унікальності й самобутності. Це поступово трансформує й перетворює традиційні культурні ідентичності, змінює їх просторово-часову організацію та структуру як на індивідуальному, так і на груповому рівнях» [55, с. 222–223].

Дослідження *культурної ідентичності* в сучасних соціоумовах знаходимо в працях філософа Діни Шульгіної. Під *культурною ідентичністю* авторка розуміє «усвідомлення людиною свого “я” як суб’єкта культури, яке пов’язане з його стійким включенням у виокремлені культурою смислові поля з їх мовленнєвими формами, цінностями, традиціями, орієнтирами поведінки» [245, с. 9]. Вибудовуючи матрицю культурної ідентичності, авторка вважає, що вона «задається “ядерними” компонентами (мова, культурна традиція, світоглядні цінності), причетність до яких дає людині відчуття стабільності та непорушності буття, і “периферійними компонентами” (норми, обряди, ритуали, звичаї), що мають варіативний, мінливий характер» [245, с. 9].

На думку Ольги Бенч, *культурні цінності* складають основу етнічної сутності, з якою ми себе ідентифікуємо, показують нашу етнічну приналежність, нашу особливість, що зберігається та живе «в усній формі обрядових магічних текстів, у міфах, казках та в матеріальних пам’ятках (різьблення, вишивка, ткацтво), де закарбовано ідеограми. Через них людина змалку засвоює моделі світовідчуття й поведінки. В унікальному комплексі цих усних та ідеографічних

текстів відображено процес українського світотворення, що складає Книгу української культури. Основну інформацію заковано в символах і архетипах. Оце цілісне вірознання, в його усній символічній формі, збалансовує *образно-інтуїтивний* та *логіко-понятійний* способи осягнення світу. Тобто людина пізнає світ серцем і розумом водночас» (курсив автора – Р. Д.) [27, с. 4].

Філософ Марія Предовська пропонує розглядати **культурну ідентичність** як самовідчуття, «що виникає з формальної або неформальної приналежності до груп, які створюють і передають знання, вірування, цінності, норми поведінки та практики повсякденного життя» [200, с. 13], водночас виводячи її структурні компоненти: «... біологічний, географічний, статусний, мовний, світоглядний і професійний» [200, с. 13]. До тих компонентів, що впливають на формування культурної ідентичності, дослідниця відносить расу, етнос, гендер, сексуальну ідентичність, здоров'я та вік.

Мультикультурна ідентичність постає тоді, коли ми говоримо про лояльність до різних культур, однак ідентифікація з тією чи іншою культурою відбувається не завжди: «... особа, на яку вплинула і яка пізнала більше, ніж одну культуру, – це полікультурна людина <...> Хоча полікультурна ідентичність передбачає значний ступінь ототожнення з більш ніж однією культурою, це не передбачає подібності ступеня ідентифікації з усіма інтерналізованими культурами» [251, с. 277]. Для мультикультурної людини характерна багатомовність, адже вивчаючи хоча б дві мови, особистість одночасно вивчає дві культури, що «можуть бути інтерналізовані як частина їхньої ідентичності» [251, с. 36].

Національна ідентичність, на думку британського дослідника феномена нації та націоналізму Ентоні Сміта (англ. Anthony D. Smith; 1939–2016), є «*неперервне відтворення та реінтерпретація структури вартостей, символів, спогадів, міфів і традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною*» (курсив автора – Р. Д.) [211, с. 40]. Нація визначається Е. Смітом як «сукупність людей, що має власну назву, свою історичну територію, спільні міфи та історичну пам'ять,

спільну масову, громадську культуру, спільну економіку і єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів» [212, с. 23]. На основі цього визначення автор окреслює риси національної ідентичності, що зводяться до п'яти основних пунктів (спільностей): історична (рідна) територія, історична пам'ять (міфи), спільна культура (масова та громадська), єдині права та обов'язки для всіх її членів, економіка [212, с. 23].

Націоналізм, як ідеологію та рух, Е. Сміт пов'язує із багатовимірною концепцією національної ідентичності, що повинна охоплювати «осібну мову, почування і символізм» [212, с. 6]. Автор розділяє національну ідентичність на *зовнішню функцію*, тобто соціальний простір (економічні та політичні потреби), та *найочевиднішу*, в якій відбувається «легітимізація запроваджених юридичними інституціями єдиних юридичних прав та обов'язків, які визначають особні вартості й характер нації і відображають прадавні звичаї і обряди народу» [212, с. 25].

Англійський філософ та соціальний антрополог Ернест Геллнер (1925–1995) звертає увагу на зміни у ставленні до культури, стверджуючи, що колись для людей культура була «повітрям», яким вони дихали і яке рідко усвідомлювали, однак вона раптово «стає відчутною та значущою» [254, с. 16], у той час як інша культура стає загрозливою і неправильною. Національна культура, на думку Е. Геллнера, «... подібно до прози стає помітною і стає гордістю та задоволенням. Народжується вік націоналізму» [254, с. 16]. Соціолог дає своє визначення поняттям «націоналізм» та «націоналістичне почуття». На його думку, націоналізм є політичним принципом, «згідно з яким політична та національна одиниці мають збігатися. Націоналізм як *почуття* і рух найадекватніше окреслюється в рамках цього принципу. Націоналістичне почуття – це або роздратування, породжене порушенням принципу, або задоволення від його реалізації. Наявність якогось із цих почуттів спричиняє появу націоналістичного руху <...> націоналізм – це теорія політичної легітимності, згідно з якою етнічні межі не мають перетинатися політичними кордонами, зокрема, етнічні кордони в межах певної держави не повинні

відокремлювати правителів від решти (можливість цього просто виключається самим принципом)» (курсив автора – *Р. Д.*) [70, с. 29].

Учена Поліна Герчанівська звертає увагу на те, що «...сьогодні не існує єдиного алгоритму досягнення і маніфестування національної ідентичності, однак, узагальнюючи сучасні концепції, можна констатувати, що при її конструюванні (подібно до етнічної ідентичності) мають значення як примордіальні чинники, так і конструктивістські підходи, відповідно до яких національна ідентичність постає як певний соціальний конструкт» [53, с. 14].

Цікаву думку про національну ідентичність журналісти щоденної газети «New York Times» Макс Фішер та Аманда Тауб висловили у рамках колонки «The Interpreter»: «Національна ідентичність – це міф, який побудував сучасний світ <...> Але це також змінило те, як ми думаємо. Національна ідентичність змінила нашу реальність. Ми переживаємо все, що стається з нашими народами так, ніби це відбувається особисто з нами» [253].

Мистецтвознавець Мирослава Новакович наголошує, що проблема національної ідентичності в музиці вперше «була чітко окреслена <...> Станіславом Людкевичем у статті «Націоналізм у музиці», опублікованій у 1905 році <...> Погляди Людкевича поділяв також відомий український музикознавець Андрій Ольховський <...> у *Вступі* до праці «Нарис історії української музики», завершеної в 1939 році <...>, автор стверджує, що національна культура і музика зокрема, нехай і однобічно, але розкривають людський ідеал» (курсив автора – *Р. Д.*) [183, с. 17].

Політолог Монтсеррат Гібернау вважає ідентичність інтерпретацією «Я», що «визначає і в соціальному, і в психологічному аспектах, чим є індивід і де він є» [71, с. 19]. На її думку, сучасний стан ідентичності має «багаторівневу структуру, котра пов'язана з трьома основними рівнями людської сутності: індивідуальним, особистісним і соціальним» [134, с. 17], в якій соціальний рівень «має вигляд найбільш значущих політичних, культурних, релігійних та інших орієнтацій, якими детермінована мережа зв'язків людини з групами, інститутами, ідеями тощо» [177, с. 34]. М. Гібернау виділяє *п'ять вимірів*

національної ідентичності: «... психологічний, культурний, територіальний, історичний і політичний» [71, с. 21], аналогічно до рис національної ідентичності Е. Сміта.

Культурна та національна ідентичності мають багато спільних рис, тому їх часто об'єднують в одну групу. Олександра Ніколаєнко визначає **культурно-національну ідентичність** «як складний комплекс уявлень людини про своє «Я» у стосунку до культурної традиції нації, з якою вона себе ототожнює <...> має груповий характер та вибудовується у процесі діалогу ідей, образів, цінностей, культурних кодів, моделей поведінки, вчинків тощо» [182, с. 80].

Варто згадати поняття **«громадянська ідентичність»**, що вперше «репрезентується в комунікації та вчинках людей у процесі взаємодії і взаємних впливів всередині спільнот, у яких (згідно з їхніми уявленнями) вони живуть» [174, с. 8], та **«територіальна ідентичність»**, що містить комплекс ідентифікацій, у якому «простежується кілька рівнів: макрорегіональний, національний, етнічний, регіональний, локальний» [177, с. 43]. Етнополітолог Лариса Нагорна звертає увагу на ієрархічний характер територіальної самоідентифікації, коли «людина відчуває себе водночас мешканцем певного макрорегіону (європеець), певної країни (громадянин України), певного етносу (українець), певного регіону (галичанин), певного міста чи села (львів'янин). Причому ієрархію ідентитетів кожна людина вибудовує для себе сама. Національна, етнічна, регіональна ідентичність часто буває подвійною чи ситуативною – людині важко визначитися, ціннісним пріоритетам якої спільноти вона віддає перевагу» [177, с. 43].

Професійна ідентичність є «результатом ідентифікації» [188, с. 118] та реалізовується, на думку Ксенії Абульханової-Славської, в різний спосіб, адже «для одного типу особистості коло професій обмежене і визначене її особливостями» [4, с. 145]. Авторка виділяє декілька типів особистості, що роблять свій професійний вибір «випадково», як «можливість професійного росту» (кар'єри), як «потенційний професійний розвиток», як вибір «широкого

спектра професії», що характерний для яскраво виражених особистостей [4, с. 145–146]. Основою ідентифікації К. Абульханова-Славська вважає «здатність людей до творчості і активності, а перспективою – можливість творчості» [4, с. 146].

Проблематика професійної ідентичності широко представлена у роботах українських дослідників. Зокрема, Ярина Андрушко вважає професійну ідентичність *прийняттям* «на рівнях ціннісних позицій, котрі ймовірні в тому чи іншому професійному просторі» [12, с. 108], та *власним баченням* в рамках професії з можливістю «об’єктивно оцінити свою відповідність чи невідповідність їй, умінням моделювати певні професійні ситуації та варіанти їх вирішення» [12, с. 109–110]. Вона звертає увагу на інтегративність цього поняття, що «поєднує в собі взаємозв’язок когнітивних, мотиваційних, поведінкових, ціннісних характеристик особистості, які дозволяють професійно зорієнтуватися людині, реалізуватися у професії, спрогнозувати перспективу розвитку в ролі “професіонала”» [12, с. 16–17].

Дослідниця Алла Борисюк концентрує увагу на *об’єднавчому характері* професійної ідентичності, що «об’єднує в собі характеристики особистісної та соціальної ідентичності і включає такі структурні компоненти: особистісний (когнітивний, ціннісно-мотиваційний), соціальний (операційно-дієвий, афективно-оцінний), що інтегруються в життєвий та професійний досвід через утворення, об’єднані у три підсистеми: ставлення до себе як до професіонала, ставлення до професії, ставлення до професійної спільноти» [36, с. 26]. Тетяна Шахрай виділяє *компоненти структури* професійної ідентичності, що впливають на «*переконання у правильності вибору професії та позитивному ставленні до себе як суб’єкта навчально-професійної діяльності та майбутньої професійно-виробничої діяльності*» (курсив автора – Р. Д.) [238, с. 117]. Варвара Черненко звертає увагу на *неоднорідність та критерій прийняття «себе як професіонала <...>, конкретної професійної діяльності <...>, системи норм і цінностей»* [235, с. 192], вважаючи професійну ідентичність «комплексною характеристикою, яка відповідає за усвідомлення індивідом своєї приналежності

до певної професійної групи чи спільноти, сприяє розумінню трудових обов'язків, ототожнення себе зі своєю справою, іншими людьми та пов'язана з успішним виконанням трудових функцій» [235, с. 192].

У процесі *адекватного професійного самовизначення і самореалізації* Дарія Бородій вважає важливою «життєздатність, яка і визначається рівнем сформованості професійної ідентичності майбутнього фахівця» [37, с. 65]. На її думку, «професійна ідентичність визначається не лише наявністю якостей, але й виявом у характері суб'єктивного ставлення до професії, спеціальності, конкретної діяльності» [37, с. 65]. А. Ткаченко звертає увагу на професійну спільність групи, «... яка є для індивіда джерелом норм поведінки і ціннісних орієнтацій, а також еталоном для порівняння» [218, с. 224], а тому професійна ідентичність пов'язана «з прийняттям людиною ціннісних позицій, санкціонованих професійним співтовариством» [218, с. 224]. Тетяна Лях виділяє чотири *статуси* професійної ідентичності: *невизначений, нав'язаний, мораторій* (криза ідентичності) та *сформований* [162, с. 97–98]. Олена Макарова вважає, що професійна ідентичність є основним критерієм «професійного розвитку особистості» [166, с. 204]. Як стверджує дослідник О. Остапівський, «... професійна ідентичність передбачає функціональне і екзистенціальне об'єднання людини та професії, що виражається у розумінні своєї професії, прийнятті себе в професії й умінні добре і з користю для інших виконувати свої професійні обов'язки» [189, с. 537]. Професійна ідентичність, на думку Ольги Одінцової, «дублює інші усталені в психології поняття <...> професійне самовизначення, професіоналізація, професійний саморозвиток, професійний статус і роль» [186, с. 77].

Отже, *професійна ідентичність* – це результат ідентифікації особистості, її здатності до творчої активності, прийняття своєї професії на різних ціннісних позиціях, що об'єднує особистісну та соціальну ідентичності. Це переконання та позитивне ставлення до себе як професіонала з прийняттям відповідної системи норм та цінностей. Водночас це комплекс усвідомленої індивідом професійної

приналежності, що передбачає професійну спільність та є критерієм професійного розвитку.

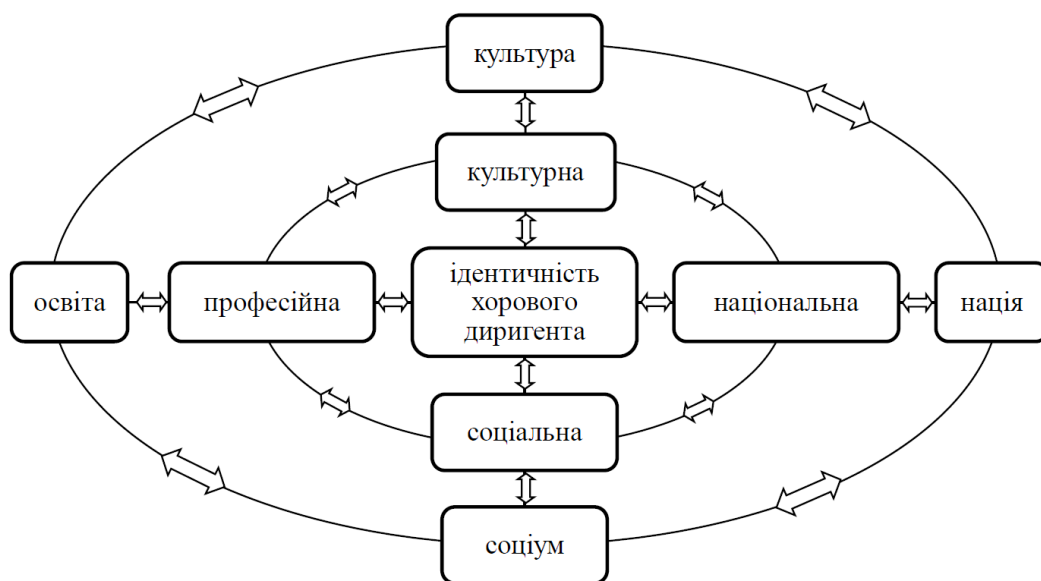
Підсумовуючи, відзначимо, що особистість – це симбіоз різних ідентичностей: культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності. Її дослідження в рамках сучасних соціоглобальних культурних зрушень стають надзвичайно важливими. Залишаючись компонентами особистості диригента, вони є психологічними факторами комфорту, що допомагають здолати (за потреби) кризу ідентичності.

Історіографічний огляд порушеної проблеми засвідчив відсутність ґрунтовних досліджень ідентичності українського хорового диригента, що і зумовило актуальність та мету нашої роботи.

Джерельною базою дослідження обрано довідково-енциклопедичні видання, епістолярну і мемуарну спадщину українських хорових диригентів та інтерв'ю з ними, проведені автором дисертації у 2018–2019 роках.

Застосування поліметодології в дослідженні, зокрема підходів (системного, синергетичного, феноменологічного, структурного, герменевтично-компаративістського, парадигмального) і методів (принцип історизму, принцип об'єктивності, принцип детермінізму, принцип синергетизму), та аналіз особистості українського хорового диригента в контексті психологічних, комунікативних, інтерактивних, перцептивних, ментальних та функціональних зв'язків забезпечило вирішення окреслених завдань дисертації.

Дослідження проблематики ідентичності українського хорового диригента ми розпочали з тлумачення цього явища в історії соціально-філософської та культурологічної думки. Проведений аналіз дозволив сформулювати авторське трактування основних термінів, які представлені в моделі ідентичності хорового диригента:



Модель ідентичності хорового диригента

Нами запропоновано авторські формулювання основних термінів, які складають модель ідентичності хорового диригента: *ідентичність диригента, самоідентичність диригента, самоідентифікація диригента, культурна ідентичність диригента, національна ідентичність диригента, культурно-національна ідентичність диригента, соціальна ідентифікація диригента, професійна ідентичність диригента.*

Основні положення розділу розкриті в публікації «Культурна та національна ідентичність диригента: імплікація понять» [77].

Література до розділу

1, 3, 4, 9, 11–12, 15, 19, 26–28, 30, 32, 34–39, 41, 45, 49–50, 53, 55, 59, 60–61, 68, 70–71, 73, 77, 85, 87, 90, 95, 100–116, 118–122, 124–125, 127–128, 130–131, 134, 138, 141–142, 147, 152, 154, 156, 158–159, 162–163, 166–168, 170, 172, 174–175, 177, 179–183, 186–191, 194, 198, 200, 205, 207–208, 211–213, 216–218, 221–223, 225, 232–236, 238, 245, 247–249, 251–255.

РОЗДІЛ 2

СОЦІОКУЛЬТУРНА ІДЕНТИФІКАЦІЯ ОСОБИСТОСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧ. ХХІ СТОЛІТЬ

2.1. Особливості соціальної ідентифікації особистості диригента

Соціальне середовище, в якому живе, розвивається і працює диригент складається з різноманітних систем, які ми окреслили в попередньому розділі (йдеться про біологічну, соціальну та антропосферу) та найбільше ідентичність формується саме «в рамках системи соціальних відносин та уявлень» [71, с. 19]. У цьому полісистемному різноманітті диригент намагається знайти відповіді на особливо важливі для нього питання («хто я?», «хто ми?», «де я перебуваю?»), відповіді на які повинні дати йому відчуття особистісного комфорту. І хоча соціальне ототожнення та зобов'язання створюють певні рамки, все ж людина вирішує, що є для неї благом, а що ні.

Прагнення до соціального блага (щастя) і комфорту розумів ще Й.-В. Гете, вкладаючи проникливу фразу в уста Мефістофеля: «Кинь панькатись із вічною журбою, що круком серце рве тобі з грудей. Відчуєш ти, оточений юрбою, що й ти людина між людей» [57, с. 70]. Сьогодні, завдяки дослідженням у галузях психології, соціології, антропології, антропосоціології, музичної психології та психології творчості, стало можливим дослідити особливості соціальної ідентифікації диригента.

Як процес *успільнотнення* людини, соціальна ідентифікація має дуже давнє коріння і сягає початків існування соціальної організації як такої, а дебати про взаємозв'язок суспільства та індивіда тягнуться «від Платона через Руссо до Маркузе» [226, с. 27]. Рівні та патерни комунікації, що характерні для поведінки людини в соціумі, формуються в рамках історично-соціального простору, в якому вона живе і працює, тобто можна говорити про існування соціальної свідомості.

Англо-американський географ Девід Харві (англ. David Harvey, 1935) протиставляє соціологічній свідомості *просторову свідомість*, або інакше – *географічну уяву*, що дає «можливість людині усвідомити роль простору та місця в її біографії, сформувані ставлення до оточуючих просторів і розпізнати, наскільки взаємодії між індивідами та між організаціями схильні до впливу простору, який їх розділяє» [226, с. 27]. Це відчуття свідомості демонструє ментальний зв'язок диригента з *рідним* містом, селом або навчальним закладом. Тут пригадую слова з однієї відомої української пісні «грудочку землі своєї до вуст прикладу»³. Таким чином, знаючи про географічні локації, в яких зростав диригент, ми окреслюємо корені його ідентичності.

Одна з теорій соціальної ідентифікації, запропонована Джоном Тернером і Генрі Таджфелом, базувалася на трьох основних припущеннях: «Ми категоризуємо» (особиста категоризація кожної людини: той – українець, той – поляк і т. д.), «Ми ідентифікуємо» (ідентифікація з сім'єю, групою: «ми – сім'я», «ми – хор») та «Ми порівнюємо» (порівняння: «моя сім'я найкраща», «наш хор найкращий») [164, с. 408]. Ця теорія допомагає зрозуміти особливості асоціації з певними групами, що в диригентській діяльності є необхідним, адже і хористи, і сам диригент асоціює себе з хоровим колективом, який для усіх його членів є *комфортним* місцем, де кожен шукає самоповаги і гордості за нього. Це означає, що ми бачимо свій колектив з кращого боку (стосовно інших колективів), значить, і себе ми також бачимо так само.

Диригент прагне до розвитку, намагаючись створити себе як особистість і як суспільно значущу одиницю. Він відчуває довколишній світ, осмислює його та забарвлює у близькій тільки для нього манері. Саме тому кожен диригент «створює собі *свою* мораль, *свою* релігію, *свою* техніку. Не існує такої соціальної подібності, яка б не містила в собі цілої гами індивідуальних відтінків» (курсив автора – Р. Д.) [90, с. 21]. Ці особливості проявляються в понятті «диригентська школа», яке детальніше описано в підрозділі 2. 4.

³ Йдеться про пісню «Смерекова хата», музика Павла Дворського на слова Миколи Бакая.

Людина виступає як об'єкт та суб'єкт соціальних відносин у рамках мікросередовища (специфічного) та макросередовища (загальносоціальні умови) [179, с. 27–28]. На думку В. Немировського, соціальне середовище є «сукупністю ролей і статусів, які суспільство пропонує людині, сукупністю соціальних інститутів, в межах яких вона формує соціальні якості, реалізує соціальні ролі і набуває бажаних соціальних статусів» [179, с. 38], його ціннісними елементами є «соціальні норми, знання, навички, вміння» [179, с. 39]. Соціальне середовище також «охоплює соціальні технології з виробництва, відтворення і передачі культурних зразків, цінностей, норм, а також конкретні події, які можуть вплинути на процес соціалізації особистості» [179, с. 39].

У рамках соціальних відносин відбувається формування типів та моделей соціалізації, зокрема «виробничо-економічна, соціально-побутова, політична, релігійна, естетична та інші, кожна з яких має свій “соціальний простір”» [179, с. 42]. Індивід відповідно до основних сфер життєдіяльності включається в цю «комплексну систему соціалізації <...>, що являє собою діалектичну єдність відповідно економічної, політичної, духовної та власне соціальної соціалізації <...>, які в чистому вигляді <...> існують лише умовно, в реальності переплітаючись і доповнюючи одна одну» [179, с. 42].

Іншого роду соціалізація відбувається на духовному рівні та «реалізується в процесі відносин людей з приводу різного роду духовних цінностей, їх створення, збереження, поширення і засвоєння <...>. При цьому під духовними цінностями маються на увазі не тільки і не стільки цінності культури, скільки знання, моральні норми поведінки, уявлення добра, істини, краси і т. д., словом, все те, що складає духовний зміст суспільного життя або духовність суспільства. Духовна соціалізація обумовлюється специфікою структури взаємодії і відносин між людьми на повсякденному і спеціалізованому рівнях» [179, с. 44]. Цей вид соціалізації формується «на базі сімейно-родинних, інших міжособистісних відносин і приналежності до певного соціокультурного прошарку. Змістовно така соціалізація відображає специфіку міжособистісного спілкування і

соціальних контактів, визначає характер таких стійких утворень у повсякденній свідомості людини, як зразки діяльності, поведінки, суджень, цінності, звичаї, характери, і здійснює формуючий вплив на духовний зміст способу життя членів суспільства як на індивідуальному, так і на груповому рівнях» [179, с. 44]. Тобто соціалізація відображає не лише сукупність усіх соціальних процесів, а й «засвоєння індивідом певної системи знань, норм, цінностей, установок, зразків поведінки, які входять в поняття культури, притаманної соціальній групі і суспільству в цілому, і дозволяють функціонувати індивіду як активному суб'єкту суспільних відносин <...>, вона підкреслює значущість безпосереднього процесу “входження індивіда в соціальне середовище”, “засвоєння ним соціальних впливів”, “залучення його до системи соціальних зв'язків” і т. д., внаслідок чого відбувається становлення соціального індивіда, здійснюється перетворення вроджених, природних людських сил і потенцій суспільством, їх окультурення і, отже, відбувається його (само) ототожнення» [179, с. 45].

До основних видів соціального середовища, що впливають на формування особистості диригента належать соціальні групи (сім'я, родина, друзі, викладачі, колеги по роботі) та спільноти (релігійні спільноти, клуби та організації за інтересами, спільноти села, міста, нації). Важлива роль у становленні диригента належить музичним навчальним закладам. Різниця між соціальним та культурсоціальним середовищем полягає в тому, що перше відображає комплексну соціалізацію індивіда, у той час як друге – концентрується у формах культурного та духовного світу особистості.

Соціокультурне середовище, що виникає як модель взаємообумовленого простору, розкриває диригента як цілісність, враховуючи його змістову структуру особистості та можливості її інтеграції в соціальних просторах. Цей процес «занурення» диригента передбачає *сприйняття, пізнання та адаптацію* до нього, адже зовнішній вплив на особистість починається дуже рано: «... протягом більш ніж 2-х перших років життя немовлята проходять через процеси інкультурації та соціалізації. Вони пізнають і асимілюють установки і

стандарти поведінки у вигляді законів, норм і цінностей суспільства як формальних, так і неписаних» [145, с. 275].

Під час процесу інтеграції диригента в суспільство у нього виробляються селекційні схеми, характерні кожному виду його ідентичності. Будучи полісистемами, селекційні схеми включають найбільш цінні для особистості диригента уявлення про довколишній світ, природу речей, правила поведінки: «Різноманітні способи досягнення поступливості, використовувані в повсякденності, працюють лише тому, що засновані на певних “правилах” соціальної взаємодії. Ці правила ми дізнаємося й автоматично вчимося застосовувати у міру дорослішання і формування нашої особистості в цьому суспільстві» [98, с. 59]. Тобто середовище, в якому проживає диригент, є резервуаром інформації, яка наповнює його суб’єктивний світ, проходячи крізь фільтри *необхідності* та *довіри*. При цьому соціум виступає як «спільний світ», що, на думку американського політолога Ганни Арендт (нім. Hannah Arendt, 1906–1975), є спільним місцем «зустрічі усіх, хто має різне розташування в ньому, і ці різні розташування <...> не можуть збігатися одне з одним. Те, що нас можуть бачити і чути інші, набуває своєї значущості через те, що кожен бачить і чує з різної позиції» [16, с. 61].

Щоб досягнути в суспільстві певного соціального рівня, диригентові потрібно відповідати заявленим у ньому стандартам, що передбачає накопичення навичок та досвіду, необхідних для виконання своєї соціальної ролі. Накопичення відбувається спочатку під впливом батьків, потім однолітків, учителів, друзів та інших важливих у житті особистості людей, які формуються наші моральні, соціальні, інтелектуальні та професійні навички. Цей процес американський соціолог Нейл Смелзер (англ. Neil Joseph Smelser, 1930–2017) і називає *соціалізацією*, основою якої є відтворення та передання наступному поколінню культурної традиції. Вирішальне її значення – це повторювані «сукупності усталених ознак культурної форми» [55, с. 162]. При цьому, як зазначає автор, стійкими виявляються саме традиції, які «тісно пов’язані з життєвими ритмами людини (народження – весілля – дітонародження – смерть)

або природними циклами, проте й вони зазнають змін у часі та просторі» [55, с. 162]. Саме в процесі соціалізації особистість засвоює цінності, норми, вірування та ідеали, що формують його поведінку: «Якби процес соціалізації припинився в масовому масштабі, це привело б до загибелі культури» [210, с. 43]. Успішною соціалізація вважається тоді, коли відповідає трьом параметрам (факторам): *очікуванням, змінам поведінки, прагненням до конформізму* [210, с. 95].

Для свідомості диригента соціальне середовище є світом сенсів (національного, релігійного, музичного, наукового, викладацького, сімейного), що відрефлексовують у ньому. Усвідомлюючи межі поля цих сенсів, він включається в них за допомогою власної соціокультурної ідентифікації, таким чином відбувається усвідомлення свого «Я», як суб'єкта певної культури, а відповідно і її елементів: цінностей, традицій, мови. Важко, скажімо, уявити собі британського диригента, який не знає англійської мови чи національних традицій.

Багато соціальних чинників визначають вектори розвитку диригента, а отже, і його думки, а тому без соціального середовища взагалі важко уявити, як мислив би диригент та як він би себе оцінював. Всі ці елементи формують цілісне усвідомлення власної ідентичності, яке ще можна назвати *своїм світом*. Ця суб'єктивна конструкція робить можливою *ідентифікаційну приватизацію* світу особистістю диригента, яка відбувається під час інтерсуб'єктивної взаємодії. Саме тому соціальне середовище, в якому зростає і розвивається диригент, найчастіше визначає, як буде формуватися його ідентичність і як особистісна система (за З. Фройдом) згодом стане головним виконавцем «процесів дії і, отже, втіленням культурних принципів і приписів» [194, с. 16].

У порівнянні з іншими музичними спеціальностями спілкування у диригентській професії є надзвичайно важливою складовою, адже це рівень первинного зв'язку диригента зі своїм інструментом (хором). Жити в спільноті для нього значить набагато більше, ніж просто спілкуватися з іншими, бо спільнотність – це один з основних принципів існування диригентської професії.

Життєсвіт кожного індивіда пов'язаний із природою двох царин: людей, які його оточують, та власних переживань. Диригент ідентифікується у своїй статі, імені, професії, соціальному становищі ще й тому, що для інших залишається невідомим у своєму власному життєвому досвіді, тих переживаннях, які й витворюють його неповторну індивідуальність. На *сцені життя* кожен потребує прийняття оточуючих, щоб «підтвердити свою самість перед самим собою» [2, с. 221], у цьому процесі ідентичність стає *призмою*, крізь яку «розглядається, оцінюється і вивчається велика кількість важливих характеристик сучасного життя» [24, с. 176]. Крізь неї можна дивитися в обидві сторони від «Я» до «Ми», від «Він» до «Вони», а також навпаки, навхрест чи випадково. Саме в цих взаємовідносинах диригент виступає і продуктом, і споживачем, і виробником, і ретранслятором культури.

На думку Р. Мертонa, соціалізація особистості носить імпліцитний (прихований) характер, що орієнтується на ті статуси, які вона ще не займає і які ще не може чітко сформулювати. Функцію, що передує соціалізації він назвав «рольова градація» [169, с. 559]. У 1949 році соціолог запропонував поняття «сукупність ролей» та теорію соціального статусу, що показує позицію особистості, яка знаходиться в системі різноманітних соціальних взаємозв'язків, певного «комплексу суспільних відносин, в які люди вступають через займаний ними певний соціальний статус» [169, с. 67]. У системі Р. Мертонa соціальна структура має свою особливість (*набір ролей*), в ній «кожен специфічний соціальний статус пов'язаний не з одною єдиною роллю, а з цілим спектром ролей» [169, с. 539]. Цей набір ролей є комплектом *«рольових відносин, якими люди володіють внаслідок того, що займають певний соціальний статус»* (курсив автора – Р. Д.) [169, с. 539].

Кожен статус, що окреслює місце диригента в суспільстві, має свій *набір ролей*, характерних для певного проміжку часу, адже статусу притаманна хронологічна послідовність, наприклад: студент – аспірант – доцент – професор, або хорист – диригент – головний диригент чи художній керівник. Набір цих

ролей і статусів є комплексами особливих взаємозв'язків, що складають загальну цілісну структуру особистості диригента в соціальному середовищі.

Дитинство – юність – дорослість – ці етапи розвитку зазнають змін у свідомості диригента. З часом змінюється і ставлення до того, що було, іншою виглядає картина світу, адже «кінець дитинства – це завжди повалення богів» [28, с. 60]. Відбувається накопичення стереотипів, що формує особисті та понадособисті традиції, і вже на цьому «конструюється картина світу, в межах якої інтегруються процеси сприйняття, накопичення та ретрансляція інформації. Дійсність репрезентується суб'єкту через перциповану матрицю цієї маніфестованої чуттєвої моделі світу, що регламентує вибір тих чи інших вчинків, всю його поведінку» [55, с. 161]. Ці зразки стереотипів *«засвоюються через такі механізми соціалізації, як наслідування та ідентифікація (підстановка себе на місце іншого), та визначають особливості поведінки суб'єкта саме як представника певної соціальної спільності, тобто соціотипові неусвідомлювані особливості поведінки»* (курсив автора – Р. Д.) [20, с. 306].

Соціальний досвід, що володіє спадковістю, зменшує соціальне навантаження на кожне нове покоління, завдяки передачі йому соціального запасу, щоб не доводилося всю систему легітимізувати знову і знову. Ця спадковість соціального знання називається седиментацією (відкладений досвід), тобто передачею нагромадженого досвіду попередніх поколінь наступному. Вперше термін «седиментація» вводить у вжиток австро-американський філософ та соціолог Альфред Шюц (нім. Alfred Schütz, 1899–1959), однак його корені знаходимо ще у філософії Едмунда Гуссерля (нім. Edmund Husserl, 1859–1938). А. Шюц пояснює, що ланцюг самозрозумілостей розривається тоді, коли життєсвітова дійсність потребує нового тлумачення досвіду: «Ядро мого досвіду, яке для мене <...> відбувається “поки що” як самозрозуміле, стає для мене проблематичним <...> це означає, що седиментовані в моєму запасі досвіду тлумачення ядра <...> також не можуть розглядатися як достатні, і я мушу поновити тлумачення горизонту» [246, с. 25].

Седиментація, як процес закріплення і передачі знання, характерний для диригентських шкіл, хорових колективів, тобто тих музичних осередків, де зібраний багаторічний досвід передається з одного покоління іншому. Спадковість диригентського досвіду потрібно не тільки *перейняти* чи *перевірити* його на практиці, значно важливіше його *підтвердити*, адже при зміні поколінь змінюються і підходи до роботи, з'являється новий погляд (горизонт) на отриманий досвід, адже разом з поколіннями змінюються пріоритети та цінності. Скажімо, п'ятдесят років тому світова диригентська професія була представлена такими диригентами-диктаторами, як Артуро Тосканіні (італ. Arturo Toscanini, 1867–1957), Леопольд Стоковський (пол. Leopold Anthony Stokowski, 1882–1977), Герберт фон Караян (нім. Herbert von Karajan, 1908–1989) та багатьма іншими. Однак в останні десятиліття диригентська діяльність зазнає фундаментальних демократичних змін. Це стало наслідком, зокрема, роботи профспілкових організацій, що послаблюють вплив диригента на музичний колектив, який «в сучасних умовах перетворився з пасивного об'єкта управління і регулювання в рівного партнера, суб'єкта спілкування і творчої взаємодії з керівником-диригентом. Це, природно, сталося не за помахом чарівної палички, а в результаті наполегливої і досить тривалої боротьби оркестрів за своє художнє самовизначення» [91, с. 141].

Процес седиментації в діяльності хорового диригента (тобто відкладання набутих специфічних диригентських знань про природу, проблематику, техніку і традиції хорового диригування) впливає на тлумачення різноманітних ситуацій у його роботі. Тотальність седиментованих запасів є ознакою диригентського досвіду, що є елементом минулого та допомагає вирішити «типові» завдання і проблеми. Однак, отримавши нові, нестандартні знання, що не узгоджені зі схемою інтерпретації, диригент може відчувати проблеми з їх охопленням у своїй свідомості. Коли ж це «охоплення» відбувається, попередня схема стає іррелевантною (застарілою), а її реінтерпретація в новій реальності – хибною. Водночас, існують *тлумачення*, що пройшли перевірку життєвим досвідом та

отримали статус *правил*, а їхнє практичне застосування гарантує «надійність, і вони габітуалізуються як рецепти» [246, с. 28].

Седиментовані запаси у вигляді комплексу «традиція» є типовою ознакою та однією з форм існування аматорських, сільських та церковних хорів (однакові люди, типова музична програма, місце, періодичність). Водночас ця комфортна «традиційність» може створити проблеми для розвитку професійного музичного колективу. І тут не варто плутати поняття «традиція» та «традиційний стиль виконання» (або просто «стиль»), адже перше є ознакою соціальної спільноти (тотальність седиментованих запасів), а друге – професійності (ознакою досконалого відтворення та інтерпретації музики). Розвиток – це завжди вихід із зони комфорту, рух та ламання стереотипів у пошуках досконалості, він часто відбувається всупереч традиціям, що є простором передбачуваності та конформізму.

Суб'єктивне осмислення кожної життєвої позиції в процесі соціалізації, дозволяє диригентові проходити різні стани соціального порядку: «У процесі соціалізації індивіда відбувається розуніверсалізація (трансформація) узагальненого в формах народної культури досвіду в індивідуально-життєву форму. Вирішуючи задачу індивідуального шляхом засвоєння досвіду спільноти, людина перетворює форми своєї детермінації у самоідентифікацію. В такому аспекті самоідентифікація набуває конкретного значення – придбання індивідом властивості засвоювати культурно-історичний досвід традиційного суспільства, обираючи його формою власної життєдіяльності» [56, с. 117]. Можливо, тому диригент, що засвоїв традиції колективу, в який він прийшов працювати, сприймається краще за того, хто їх не засвоїв.

Спілкування диригента з членами колективу розширює його інституалізацію до її цілісної ознаки, цей процес збільшує його схеми типізації соціального порядку загалом. Коли він цікавиться людьми, а *цікавість* до людей і їхнього життя є *бажаною необхідністю*, він дізнається і ставлення цих людей до певного соціального феномена (ситуації, події, хору і т. д.). Переймаючи цю інформацію як позицію (систему) і поступове закріплення її як підсистеми

інституалізації свого соціального порядку, диригент отримує додаткову *карту світу*, що в майбутньому дає бонуси в процесі професійної роботи та спілкування. Якщо свідомо і мудро відбирати отриману в процесі взаємодії з колективом інформацію, вміло її використовувати (відфільтровувати, відшліфовувати, трансформувати та подавати), то поряд з професійними якостями, диригент отримає різностороннє соціальне бачення світу і, що очевидно, підтримку цього колективу.

У процесі взаємодії диригента з колективом важливу роль відіграє його воля та діяльне начало, що, отримавши *цінність*, стає частиною *світобачення*. Роль соціальної ідентифікації в тому, що вона надає цінності діяльності диригента, пов'язуючи соціум з його з суб'єктивною реальністю, яка «виростає» на відчуттях світу, переломлених крізь призму ідентичності. Німецький філософ Генріх Ріккерт (нім. Heinrich John Rickert, 1863–1936) підкреслював, що цінності, які є значущими для людини, знаходяться безпосередньо в культурі, що є сукупністю благ, і в цих «культурних благах ніби осіла, викристалізувалася множинність цінностей. Історичний розвиток і є процесом такої кристалізації» [203, с. 27]. Це стосується і цінностей хорової культури, що пройшли кристалізацію під час історичного розвитку та становлення української нації. Важливо усвідомлювати, що ідентичність диригента, разом з його внутрішньою волею є необхідні, щоб не тільки зрушувати мистецькі процеси з місць застою, переходити точки біфуркації (періоди переходу однієї системи в іншу), але й здобути культурні плоди.

Поряд із роботою систем типізації інституалізація соціального порядку неможлива без системи *релевантності*, основу якої складає «відповідність за змістом інформаційного запиту і отриманої відповіді <...> істотність, значущість, актуальність» [144, с. 351]), що дозволяє в тій чи іншій ситуації вирішити завдання з допомогою певного алгоритму. Інституалізація буває цілісною (в рамках цілого суспільства) або фрагментарною (частина суспільства, спільнота або соціальна група), що дозволяє створити успішну комунікацію у випадку, коли люди в рамках своїх соціальних груп належать до схожої

релевантної системи, мають подібні погляди. Сім'я, дружина/чоловік, друзі або робота, колеги і т. д. – це первинні групи, що створюють для диригента відчуття захищеності, комфорту, душевного спокою, наповненості та укладають фундамент соціальної ідентифікації. Така легітимація (процес визнання значущості) символічного універсуму, тобто закріпленість інституційного порядку з внутрішнім роз'ясненням, «чому так, а не інакше», створює захисний пояс та можливість діяти на основі вже здобутого досвіду, не визначаючи кожную дію (ситуацію) по-новому. Релевантність у житті диригента демонструє картину його світу, в якій переваги віддаються певним соціальним групам, розміщеним відповідно до критерію важливості, що частково пояснює надмісний зв'язок диригента з хоровим колективом. З цього приводу показовими є слова Миколи Гобдича: «Все-таки на перше місце я ставлю роботу» [107].

Перехід від зони *повної до відносної релевантності* демонструє все, що не належить до важливих інтересів диригента. Рамки цієї зони та її сегменти є досить розмитими, а орієнтація особистості у ній не є конкретною, адже вся увага приділяється привілейованим системам (родині, хоровому колективу, близьким друзям), на основі яких і формується соціальна ідентичність диригента. Уся система інтересів повної та відносної релевантності знаходиться в соціокультурному просторі та передбачає ієрархію цінностей, що розташовані відповідно до ступеня значущості. Цікаво, що в зоні відносної релевантності розташована і думка меншості, «що знаходиться поза тією групою, з якою ми себе ідентифікуємо. Наприклад, думка студентів іншого коледжу або представників іншої релігійної конфесії впливає на нас менше, ніж думка такої ж меншини з нашої власної групи» [164, с. 269].

Цінність українського хорового мистецтва визначається рівнем значення, якого йому надають диригенти, хористи, слухачі, критики та інші члени соціуму. Це значення не є просто показником ставлення, а радше відношенням до загальноприйнятої норми хорового соціокультурного середовища. Цінностями хорової культури виступають як об'єктивні (хорові колективи та товариства), так і суб'єктивні (спілкування, емоції) акти, що ідентифікуються соціальною

спільністю (на репетиції, концерті чи в записі). Окрім того, хорова культура наділена достатньо великим діапазоном соціальних вартостей – від культуротворчих та історично-соціальних до індивідуально-особистісних. Отримуючи життєвий досвід, диригент поступово проходить стадії актуалізації, інтеріоризації (засвоєння) та асиміляції (злиття) з соціальною системою та хоровим колективом, що згодом стає для нього інтерсуб'єктивним, тобто соціально звичним світом.

2.2. Соціокультурне середовище як осередок формування культурної та національної ідентичності диригента

Соціальна реальність концентрує усі форми діяльності людини, де культура, як багаторівневе явище, виступає в ролі змістового континууму, символічного універсуму, що сублімує та закріплює інституційний порядок, легітимізуючи його в соціальному просторі. Культура як система значень дозволяє окреслити контури переживань та змістів, які людина оцінює, засвоює, в яких орієнтується та в які вірить. Жоден диригент чи будь-яка інша людина не може без системи оцінювання відрізнити красу від потворності, оригінальне від тривіального. Дилема вибору та система оцінювання є надзвичайно важливими, і диригент, як лідер колективу, повинен володіти виразним музично-естетичним смаком, який виховуватиме у своєму колективі та соціальному просторі, на яке цей колектив (і, очевидно, диригент) має вплив.

Культурна та національна ідентичності мають прямий зв'язок з життєвим досвідом, завдяки якому вони народжуються та отримують свою неповторну форму. Важливим чинником у цьому процесі, як ми вже відзначили у попередньому підрозділі, є соціальне середовище, з визначеними культурно-смысловими пріоритетами: «Наша Я-концепція – відчуття того, хто ми такі, містить в собі не тільки якусь персональну ідентифікацію (відчуття наших особистих якостей і установок), а й **соціальну ідентифікацію**» (виділено автором – Р. Д.) [164, с. 408]. Будь-яка ідентичність є результатом процесу *співвідношення*, тобто динамічною категорією, що можлива тільки в соціальних

взаємодіях. Водночас люди по-різному реагують на соціальне середовище. Культурологічна точка зору підкреслює ці відмінності у поведінці, ідеях і традиціях, установки яких свідчать «в якій мірі ми є витворами норм і ролей власної культури» [164, с. 213].

Вплив соціуму на формування культурної та національної ідентичності диригента закладений в основі соціального співіснування, адже «самість існує лише в тому, що можна назвати “діалогічними мережами” (webs of interlocution)» [216, с. 55], і цей діалог унеможливорює повну відсутність соціального впливу на людину, а отже, і на її ідентичність. З цих міркувань культурна та національна ідентичності виділяються з-поміж інших своїм соціальним корінням, нерозривно пов'язаним із трансформаціями та об'єктивними соціальними чинниками (подразниками), що об'єднуються з індивідуальними процесами сприйняття особистості її суб'єктивними реакціями. Простором культурно-національної ідентичності, за визначенням Олександри Ніколаєнко, є ті меридіани сфер життя, на яких «переплітаються між собою його статичний та динамічний виміри: звернення до традицій певної групи, збереження її культурних особливостей, паттернів та сучасний діалог, комунікація, у річищі якої відбираються складові елементи, необхідні для становлення культурно-національної ідентичності на якісно новому історичному етапі» [182, с. 80]. Отже, феномен ідентичності є невіддільною частиною соціуму, а рівень культурної та національної ідентичності виступає індикатором «соціального самопочуття суспільства» [135, с. 13].

Як відомо, одним із меридіанів сфер життя є людський спів як найдавніша форма музичного самовираження. Для української нації «він став не лише основою музичної культури, але й одним з інструментів, за посередництвом якого український соціум впродовж віків виявляв свою національну ідентичність. Українська хорова традиція акумулювала в собі <...> цілий комплекс етичних і ментальних констант, що характеризують парадигму вікового буття нації» [236, с. 33]. Отже, ми маємо справу з глибинними культурними рівнями нації, де історично-соціальні зміни унеможливлюють

існування її остаточно завершеної форми. Водночас, знаходячись у постійному розвитку вічноакумулюючий соціокультурний двигун зберігає ідентичність як доволі цілісну систему.

Музикознавець Олена Берегова вважає, що «на основі аналізу текстів міфології, фольклору, соціальних архетипів та поведінкових установок розкриваються ціннісно-сміслові коди української ментальності, виявляється характер комунікаційних зв'язків у соціокультурній системі» [29, с. 14]. Вона робить висновок, що «головними в структурі української етнічної ментальності визнано атеїстичний (хтонічний), гуманістичний, кордоцентричний, інтровертний, індивідуалістичний ціннісно-сміслові коди. Смісложиттєві настанови й аксіологічні орієнтири, що витворили феномен української ментальності, поєднали як позитивні (працелюбність, гостинність, потяг до освіти, стабільність сімейних стосунків, повагу до старших, мужність, здоровий оптимізм тощо), так і негативні риси (взаємне непорозуміння, неузгодженість між словом і ділом, відсутність чіткої визначеності, соціальна відмежованість, мрійливість, імпульсивність тощо), а також вироблені східною й західною історико-культурними традиціями моделі й типи комунікації» [29, с. 14].

Конструкція культурної та національної ідентичностей диригента модифікується в соціальних умовах, при цьому кристалізується і її багатоядерна структура. Це пов'язано зі становленням особистості диригента в соціумі, з його психічною діяльністю, важливу роль в цьому процесі відіграє комунікаційна складова психіки. Диригент як автентичний суб'єкт набирає культурних форм та переходить з однієї ролі в іншу, при цьому нагромаджуючи їх у своїй свідомості: дитина-батько/мати, студент-вчитель, співак-хорист, хорист-диригент, диригент-наставник і т. д. Саме під час цього процесу на різних рівнях (від фундаментальних до найбільш незначних) формується культурна та національна ідентичність: «В кожному поколінні протилежні концепції національної ідентичності зазнавали успішних модифікацій, загальновизнані національні традиції, міфи, спогади і вартості періодично підлягали пильному вивченню і більш або менш радикальному врзанню та новим інтерпретаціям, що мали

поєднати елементи різних концепцій у якусь широку й послідовну сукупність» [211, с. 213]. У цьому контексті культура виступає як організована та організуюча система соціального досвіду, що виникає та розвивається у взаємодії між людьми. Цей досвід у системі поглядів диригента створює його стереотипи та звички, що і складають основу ідентичності.

Завдяки досвіду виробляються і певні стандарти поведінки у загальній соціальній організації, а комунікативний процес взаємодії з іншими індивідами отримує своє (індивідуальне) культурне та смислове значення. Саме тому для диригента важливо те, з ким він спілкується і як відбувається цей процес, бо кожного разу цей соціальний акт буде різним і за наповненістю, і за комплексом отриманих ідей.

Як суб'єкт культури, диригент розвивається в готових ціннісно-смилових рамках, сформованих попередньо встановленими традиціями та стереотипами сприйняття. Культура є горизонтом *універсальних цінностей*, що виступають орієнтирами як особистої, так і суспільної поведінки, формують ставлення до світу, людей, самого себе. Водночас цей «горизонт» є рамкою, в яку взято наше життя зсередини: *«Це границі, котрі не можна переступити так, щоб не опинитися в тяжкому конфлікті із самим собою»* (курсив автора – Р. Д.) [199, с. 411].

Пригадаймо смислові значення та форми культури, котрі ще називаються «нульовим циклом культурогенезу» [196, с. 90], що в структурі своєї матриці передбачають синтез та синкретизм особистості з об'єктами культури (йдеться про дуалізацію природи культури). Це, по суті, є позаіндивідуальним об'єктом, що в основі (на першій фазі) синтезується з культурою, однак ще без конкретного змісту. Завдячуючи цьому культурогенезу, «народжуються універсальні моделі з вічно не встановленим змістом, що слугує перманентним і вічним джерелом регенерації синкрезису в інваріантному сенсі і формотворчої метаструктури» [196, с. 91]. Тобто культурні смислові поля в структурі своєї матриці дозволяють диригентові народжувати культурний зміст, що в принципі цією системою не породжений, але дозволений. Водночас роль полів визначає

саме соціальне поле (сім'я, колектив хору, глядачі), і саме від соціальної ідентифікації диригента буде залежати його ідентичність. Зрештою цей зв'язок *соціум – культура – диригент* у своїх базових конструкціях містить ознаки антропоморфізму (уподібнення), а вже ясність та точність ідентифікації диригента з культурою, нацією, колективом, місцем народження, проживання, родиною показує рівень розвитку особистісного начала, сформованість чіткої та послідовної системи, його світобачення, а отже, і його ідентичності. Таке формування є наслідком як людських установок (самосвідомості), так і впливу середовища (об'єктивного та суб'єктивного). Цю різницю впливів та ціннісних орієнтацій ми яскраво помічаємо, коли зіставляємо культури Заходу і Сходу, що являють собою два різні типи світобачення, де споглядальність протиставляється діяльності, інтелектуальність – раціональності, індивідуальність – колективній відповідальності.

Для нас, слов'ян, суспільні культурні цінності часто є samozрозумілими, але це тільки через те, що ми з ними вирости і ввібрали їх «з молоком матері». Зокрема, для українця характерною ознакою є індивідуалізований колективізм, що передбачає соціалізацію з дитинства: коляда (вертеп), гаївки, церковні хори і т. і. Усе це привчає до сприймання себе, як частини групи. На цьому початковому етапі «Ми-групи» зароджується групова ідентичність, що згодом буде впливати на вироблення певної залежності та лояльності стосовно неї. Беручи до уваги, що колективи, в яких виховувався диригент, мали декілька своїх виховних цілей (релігійну, навчальну, культурну), можна припустити, що, разом із соціалізацією закладалися й основи культурної та національної свідомості, національної ідеї, що пізніше буде більш детально розроблена та укладена в конструкт особистої ідентичності.

Виникає важливе запитання: «Які ж пласти соціального простору, як багаторівневої системи, можна поставити на центральне місце, а які залишаються на периферії?». Для українського хорового диригента ціннісно-смісловим, центральним ядром є національна музична культура і музичне мистецтво. Володимир Грабовський розділяє ці два поняття: «За всієї їх

близькості (інколи навіть еквівалентності) вбачаємо між ними значні відмінності. Музична **культура** охоплює цілий масив звукових мистецьких явищ суспільства – не лише зразки академічної (“вченої”) музики, а й народно-пісенну творчість, релігійну музику, легку музику розважальних жанрів, пісні-гимни тощо. Тоді як до музичного **мистецтва** зазвичай відносять зразки суто професійної музики (в її найрізноманітніших видах і жанрах» (виділення автора – *Р. Д.*) [65, с. 9].

Саме українське національне мистецтво стало формотворчим ядром менталітету українського хорового диригента. Як зазначає Валерія Левіна, теоретичну модель «української ідеї», як філософської категорії самосвідомості українського національного відродження, розпочали будувати в середині XIX століття «з метою “пробудження” (конструювання) української ідентичності, починаючи з формування у нації уявлень про себе, пізнання минулого для усвідомлення сутності і сенсу існування свого народу, “самості” етносу <...> При цьому специфікою розробки української національної ідеї, як і більшості слов’янських, є те, що вона розгорталася за романтичною моделлю, де саме мова, а за нею й словесна творчість, письменство як головна етнодиференційна ознака взяла на себе у “тлі” культури “централізаторську”, системно-організуючу функцію» [153, с. 12]. Пошуки українського національного коріння у XIX столітті пояснюються ще й тим, що «сучасний націоналізм охоплює маси тільки в кінці XIX ст.» [7, с. 42]. Тобто саме у XIX столітті почала формуватися національна ідентичність (власне, почала, а не сформувалася), коли інтереси та ідеї нації почали вважати «за найвище добро» [72, с. 837].

У планетарному масштабі націоналізм почав розцвітати після Французької революції і розвивався у світових національних культурах двома різними шляхами – як державним (громадянським), так і народним (етнічним). Найбільша між ними різниця була в джерелах національних ідей (та діях): «Державний націоналізм започаткований “згори”, серед політичної еліти, що намагається поширити свої вартості на суспільство загалом. Народний націоналізм зароджується на рівні простолюду, на дні, прагнучи спершу здобути

масову підтримку, а вже потім змінити або повалити наявний державний устрій» [72, с. 837]. Звідси висновок: витoki національної ідентичності українського хорового мистецтва не в державному, а в народному джерелі, адже XIX століття – епоха української бездержавності та засилля інших культур (в основному російської, польської та австрійської). І якщо брати до уваги факт, що української державницької еліти як такої, що має хоч якийсь вплив на становлення держави, не існувало, а та, що залишилася від гетьманської епохи, була або зросійщена, або сполячена, то як результат маємо єдине джерело походження української національної ідентичності – народне, з вектором руху «з низів догори». Саме це «народне» у вигляді фольклору та «у сенсі відповідної індивідуальної свідомості» [249, с. 14] й почали використовувати композитори-диригенти, видозмінюючи карту національної культури. Завдяки обробкам цих первісно-потаємних одкровен (народних пісень), українське хорове мистецтво здобуло свою національну подобу і своїх провідників: «Специфічною рисою у творчості митців стала її максимальна наближеність до оригінальних зразків глибоко народного змісту, що виявилася в музиці через обробку народних пісень (в С. Людкевича “Гагілка”, “Чорна рілля ізорана”, “Сонце ся сховало”, “Як ніч мя покриє”, “Там, де Чорногора”, “Ой співаночки мої”, “Зелена ліщина”) <...> Окреме місце у творчості С. Людкевича, Ф. Колесси, В. Барвінського посідав історичний фольклор, представлений обробленими народнопісними зразками. Ця особливість допомогла їм значно розширити поняття сутності фольклору, продемонструвати значення останнього в розвитку професійного мистецтва і на практиці довести можливості його художніх трансформацій» [64, с. 13]. І хоча майже усі ядерні структури диригентської спеціальності в наш час зазнають трансформації (завдяки процесам глобалізації), однак основи культурно-національної ідентичності українського диригентсько-хорового мистецтва були закладені саме в період кінця XIX – поч. XX ст. Адже метою митців того часу був розвиток власне української музичної культури, популяризація українського мистецтва серед української і світової спільноти. Ця ідея і мета залишається актуальною для диригентської професії і сьогодні.

У контексті впливу національної музики на диригента приведемо спогад О. Кошиця про його «спілкування» з українською піснею та її вплив на нього: «Багато зворушуючих моментів пережив я. Доля дала мені найбільше щастя – балакати наче в якомусь містичному тумані з самою історією, чути, як б'ється серце всієї нації, сама моя батьківщина шепотіла мені на вухо усі свої жалі, свої образи, свої скарги, свої сподівання. За це я дякую моїй долі! Це просвітлило мій розум, дало національну силу моїй душі, національно ушляхотнило моє серце й навіки спрямувало мою життєву працю. Дійсно, я потім в життю перейшов багато спокус, включно по той “шмат гнилої ковбаси”, але пісня рятувала мене. Вона рятувала мене і персонально. Вона стала нарешті єдиним, чому я служу і вклоняюсь, як моїй святині» [143, с. 47–48].

Сьогодні практично все українське хорове мистецтво володіє рисами народного архетипу, адже кожен член хорової школи проходить етап успільнотнення до вже існуючих традицій (і правил поведінки): «... немає жодної вагомої ідеї чи уявлення, які б не мали історичних попередників. В основі усіх них лежать насамперед архетипові праформи, образи яких сформувалися тоді, коли свідомість ще не *думала*, а *сприймала*. <...> Мислення передусє примітивній Я-свідомості, і воно є радше її об'єктом, аніж суб'єктом. Але навіть ми ще не досягнули найвищого рівня свідомості, а тому наділені преекзистентним мисленням, однак цього ми не усвідомлюватимемо, допоки нас підтримуватимуть традиційні символи: говорячи мовою сну, – допоки ще не помер батько чи король» [249, с. 52]. Отже, якщо спадковість визначає форму дійсності, то образ хорового середовища визначає образ хорового диригента, і рідко кому вдається з нього вирватись.

Звертаючи увагу на становлення національної ідентичності, під якою часто розуміють «відчуття колективної належності до конкретної національної спільноти, її культури» [134, с. 46], слід розглядати її у двох ракурсах: філософсько-антропологічному та соціально-історичному, де перший характеризує процес індивідуального усвідомлення на приналежність до нації, зокрема і до її культури, а другий, як певне осмислення історичного розвитку цієї

нації. Тобто національна ідентифікація українського диригента як процес його ототожнення з нацією отримує форму особливої соціалізації, при якій формується його особистісна національна ідея. Цей «живий процес» не є однорідним чи цілісним, адже як певний наратив підпадає під вплив інших наративів (інших ідентичностей), а його «прийняття» часто розвивається.

При формуванні культурної та національної ідентичності диригента важливе значення займає «культурна трансмісія», тобто процес передавання «культурних цінностей, стандартів, норм від покоління до покоління шляхом процесу навчання» [144, с. 190]. Трансмісія досвіду і знання між поколіннями відбувається в трьох напрямках: вертикальна (батьки – діти), горизонтальна (життєвий досвід індивіда впродовж життя), непряма (соціалізація, інституційна, або спеціалізоване навчання), що є навчанням «на практиці – у <...> оточуючих, крім батьків, дорослих (родичів, старших членів громади, сусідів і т. п.» [214, с. 99]. Отже, роль середовища (соціуму) є визначальною в цьому процесі. Г. Олпорт зазначає: «Людина <...> поглинає, вбирає, опановує тим, що відповідає її концепції себе <...> вона робить це не для зниження напруги, як вважала б панівна теорія навчання, а для підтримки напруги, відповідно до його почуття самоідентичності» [187, с. 111]. Однак, щоб увібрати ідентичність, диригент повинен цього «захотіти».

Як уже відзначалося, змістовий простір української хорової культури почав формуватися з середини XIX століття і призвів до виникнення національно-хорового концепту. Досвід народної музики (народні пісні та звичаї) та професіоналізація музичної культури витворили нову мистецько-національну реальність, основою якої була національна (народна) мова. Концепт слова, що, як відомо, є результатом «зіткнення словникового значення слова з особистим і народним досвідом людини» [157, с. 151], в українській хоровій культурі продовжує існувати і до сьогодні, водночас постійно розширюючи своє значення та загалом значення музики, залишаючи «можливості для співтворчості, домислювання, “дофантазування” для емоційної аури слова» [157, с. 152]. Водночас контекст «концептосфери», як послання

попередніх віків і як певна семіотична форма, в сучасних умовах сприймається по-іншому, самоактуалізуючись у рамках нової сучасної культури, трансформується у привабливі для сприйняття та засвоєння форми.

Поряд з терміном «концептосфера» варто згадати і поняття «семіосфера» (за Ю. Лотманом), що також є абстрактним поняттям, однак більш вузьконаправленим. Його граничні межі можна «уподібнити чуттєвим рецепторам, що переводять зовнішні подразники на мову нашої нервової системи, або блокам перекладу, що адаптує до певної семіотичної сфери зовнішній для неї світ» [161, с. 13]. Тобто для індивіда світ стає зрозумілим завдяки мові, в якій культура виступає як певна система координат. Тому, як тільки відкрились можливості пізнавати український фольклор, мову народу, як тільки композитори та диригенти почали оперувати цими «національними» скарбами, вони «побачили» світ української культури з позицій рідної для неї системи символів – мови і музики. Саме тому національна мова, а за нею й музика, створена на її основі, є головними компонентами в структурі культурної та національної ідентичності хорового диригента, вони задають і визначають культурну карту української музичної культури для себе і світу. Ось чому ці два види ідентичності (культурна і національна) такі близькі, бо їх об'єднують ті самі ядерні компоненти: мова, етнос, музика, традиція, світоглядні цінності, географічні, статусний та професійний компоненти.

2.3. Вплив музичних навчальних закладів на формування соціокультурної ідентифікації особистості диригента

Усвідомлення навчально-виховного процесу як явища, що формує культурну та національну ідентичність студентів-диригентів, є надзвичайно важливим. Деієрархізація та загальна деконструкція світового культурного середовища розчленовують саму ідею національного ієрархічного доктринного ядра, адже зовнішній вплив культур – це також розмивання берегів власної культури. В епоху, коли відбувається експлозія (вибухове виверження) нових культурних ідентичностей, «з'являються нові символічні культурні простори, а

ті, що існували до цього часу, подрібнюються і розмиваються» [239, с. 7]. Саме тому особистісний конструкт під назвою «ідентичність», особливо на етапі навчання, допомагає диригентові створити культурні моделі, уявлення, сформувати музичний професіоналізм.

Усі ці ідентифікаційні процеси створюють складний симбіоз педагогічно-виховного, індивідуально-психологічного та соціально-професійного характерів. Деякі з цих процесів можна вважати другорядними стосовно освоєння професійних навичок, однак не можна вважати неважливими чи неактуальними. О. Берегова дає характеристику українській мистецькій освіті, вважаючи її «прикладом позитивної взаємодії комунікативних типів школи і гуртка: вона забезпечує свою цілісність не лише завдяки централізації управління, а й через внутрішньосистемні, творчі, “духовні” зв’язки, через спільну науково-методичну діяльність, керівництво якою здійснюється провідними вищими навчальними закладами» [29, с. 16]. Авторка відзначає, що в «процесі трансляції культурного досвіду, формування світогляду та професійної майстерності майбутнього митця ключову роль відіграють творчі майстерні, виконавські, композиторські, наукові школи, що склалися історично і виправдали себе в системі мистецької освіти» [29, с. 16].

Поєднуючи дві основні групи – викладачів та студентів, музичний заклад створює середовище, в якому ті, хто навчають, впливають на тих, хто навчається (хоча цей вплив має і зворотний напрям). У цьому процесі викристалізуються різні види ідентичностей (культурна, національна, професійна, самоідентичність), адже, як уже зазначалося раніше, ідентичність є соціальним явищем, тобто «проекцією процесу адаптації самоусвідомленого суб’єкта щодо певного соціокультурного простору» [134, с. 10].

Після вступу до навчального закладу студент одночасно входить в декілька соціогруп та починає формувати з ними взаємозв’язки. Йдеться, насамперед про групу однокурсників, клас викладача з фаху, хоровий та симфонічний колективи, гуртожиток чи квартира, де проживатиме студент упродовж навчання, а також позанавчальні гуртки, де студент-диригент здобуває соціальний та професійний

досвід. Разом з розвитком диригентських задатків важливу функцію виконують й інші методики, що систематизують підхід диригента до вивчення хорових творів. Любов Серганюк відзначає: «У поєднанні з художньою культурою, майстерністю і досвідом, що також поступово поглиблюються й розширюються під час навчання, цей вид діяльності спрямовується на досягнення кінцевої мети – виховання самостійної творчої індивідуальності у студентів» [209, с. 101]. Ці знання, на думку авторки, «повинні стати системою поєднання музичного мистецтва з психолого-педагогічною творчістю формування національно-свідомої особистості українця» [86, с. 7].

Зазвичай диригенти закладів вищої освіти уже мають підготовку в музичних училищах, та бувають і випадки, коли вступ у заклад вищої освіти відбувається на основі шкільної освіти та музичної школи. Різні рівні попередньої музичної освіти (фундаменти) мають різні наслідки, адже попередній досвід впливає на технічну та психологічну базу майбутнього диригента. Роль музичного училища в підготовці диригента-спеціаліста та проблеми, з якими доводиться стикатися, окреслив в інтерв'ю заслужений артист України, викладач Львівської національної академії ім. М. Лисенка Ярема Колесса: «... ставлячи перед собою завдання підготувати <...> реально існуючого музиканта до <...> перших кроків у диригуванні, стикаються, насправду, з досить складними завданнями. В чому вони полягають?! <...> в тому, що для інструменталістів природа диригування не завжди зрозуміла з першого погляду <...> вони не усвідомлюють, які величезні завдання стоять перед диригентом, навіть на мануальному рівні. Так, дуже часто хотілося б на вступних іспитах у заклад вищої освіти зустрічати краще підготовлених диригентів. На жаль той матеріал, який приходить на перший курс училища, дуже часто з точки зору консерваторії не підлягає навчанню. Іншими словами, ці люди мають антипрофесійні якості. Однак раптом з'ясовується на четвертому курсі, що вони реально можуть диригувати і роблять це досить добре. Таким чином, замість того, щоби критикувати рівень підготовки в музичних училищах, я, навпаки, хочу просто зняти капелюх перед цими людьми, які на своєму рівні, на своїй

ланці роблять величезну чорнову роботу <...> я абсолютно переконаний, що якби цієї ланки не було, я говорю зараз про музичне училище, то в консерваторії замість 8–10 чи 12 осіб, чи навіть часом 15-ти осіб на курсі диригування вчилася би один, двоє або троє, на обох відділах: і хоровому, і симфонічному» [116].

У ХХ ст. в осередку музичних закладів вищої освіти України сформувалися чотири основні українські диригентсько-хорові школи: *київська* – Василь Верховинець (Костів, 1879–1938), Григорій Верьовка (1895–1964), Микола Гобдич (1961), Нестор Городовенко (1885–1964), Порфирій Демуцький (1860–1927), Яків Калішевський (1856–1923), Олександр Кошиць (1875–1944), Микола Лисенко (1842–1912), Микола Леонтович (1877–1921), Павло Муравський (1914–2014), Євген Савчук (1974), Елеонора Скрипчинська (1899–1922), Кирило Стеценко (1882–1922) та інші; *львівська* – Богдан Антків (1915–1998), Євген Вахняк (1912–1998), Іван Гамкало (1939), Микола Кацал (1940–2016), Микола Колесса (1903–2006), Микола Кулик (1958), Юрій Луців (1931), Володимир Пекар (1928–1990), Лев Туркевич (1972–1936), Стефан Турчак (1938–1988), Олег Цигилик (1939), Іван Юзюк (1939), Василь Яциняк (1952) та інші; *одеська* – Анатолій Авдієвський (1933–2016), Олександр Вацек (1955), Михайло Гринишин (1921–2016), Дмитро Загребський (1924–1980), Віктор Іконник (1929–2000), Костянтин Пігров (1876–1962), Тамара Первушина (1940), Василь Шип (1925–1987); *харківська* – Віктор Бахарев (1926–2016), Костянтин Греченко (1904–1981), Зіновій Заграничний (1900–1966), Василь Ірха (1947), Ольга Коломієць (1936–1994), Євгенія Конопльова (1917–2001), Юрій Кулик (1937–1988), Агнеса Мірошникова (1926–2015), В'ячеслав Палкін (1935–2008), Олександр Перунов (1894–1981). Кожна з названих диригентських шкіл має свої особливості, вироблені в процесі її становлення, і в кожній з них репертуар є не тільки технічною базою, на якій формується диригентська школа, а й інструментом формування ідентичності диригента.

Київська диригентська школа пов'язана з ім'ям українського композитора та диригента Миколи Лисенка (1842–1912), що зробив «фундаментальний внесок в еволюцію київської хорової школи» [151, с. 24]. За визначенням О. Козаренка,

він сягнув вищого щабля національної музичної мови та «усвідомлював об'єктивне існування <...> сталої системи “законів української мелодії та гармонії” <...> і саме виявленню цієї цілком реальної “речовинної” основи національної своєрідності українського фольклору <...> підпорядкував свої фольклористичні студії» [133, с. 25]. Ця стилістичні риси гармонізації народної пісні у вигляді «композиторської школи “проросла” від М. Лисенка далі, в <...> жанр хорової обробки» [151, с. 17]. Цей життєтворчий і потужний рух «з перших своїх кроків диференціювався на два вектори, які особливим чином віддзеркалюють базові засади (як це не парадоксально) саме академічного хорового професіоналізму» [151, с. 17], завдяки чому «аура любові до хорової обробки у досвіді київської хорової школи <...> набула не тільки художньо-національного, але й універсально-академічного забарвлення» [151, с. 17]. Серед тих, хто писав про М. Лисенка-диригента були С. Тележинський [217] та В. Лисенко [155].

Диригенти *київської школи* активно пропагували та популяризували українську музику як в диригентсько-виконавській, так і композиторській творчості. Серед найбільш важливих методичних робіт цієї школи відзначимо «Питання диригування» (ориг. «Вопросы дирижирования», 1972) Михайла Канерштейна (1902–1987) та книги П. Муравського «Моя хорова школа» (2014) та «Чистота співу – чистота життя» (2012). З останніх праць про диригування, виділимо книгу Романа Кофмана (1936 р. н.) «Дирижер и оркестр или 100 ненужных советов молодым дирижерам» (2009), який, до речі, закінчив Київську консерваторію у класі диригування М. Канерштейна. Дотичними до київської диригентської школи вважаємо і фундаментальні праці, що мали суттєвий історичний вплив на світове диригентське мистецтво українця за походженням Миколи Малька (1883–1961) – «Диригент і його паличка» (ориг. «The Conductor and his Baton», 1950), яку було видано в Копенгагені, а також його книгу «Основи техніки диригування» (ориг. «Основы техники дирижирования», 1965). Книги вінничанина М. Малька залишаються донині важливими й актуальними в усьому

світі, що є доказом впливу українця на розвиток світового мистецтва диригування.

Київський осередок професійної музичної освіти започатковано від 1868 року, його фундаментом стало Київське музичне училище: «Реорганізація училища в консерваторію, що тривала упродовж 1880–1890-х років і початку ХХ століття, уможливилася завдяки <...> праці талановитого піаніста, педагога, <...> Володимира Пухальського, а також видатного диригента, голови Київського відділення ІРМТ з 1888 до 1912 року Олександра Виноградського» [178, с. 15]. Будучи головою Російського музичного товариства, О. Виноградський значною мірою долучився до професіоналізації музичного мистецтва Києва, збагачуючи концертні естради музикою як світових, так і російських класиків.

Львівська диригентська школа, або школа Миколи Колесси, базується на підручнику «Основи техніки диригування» [137]. Її основні ідеї були викладені ще раніше в одному з розділів «Диригентського poradnika» [84] у 1938 році⁴. Музичними зразками, що закріплювали технічні навички студента, в основному були обробки українських народних пісень. В інтерв'ю Юрій Луців зробив важливе уточнення: «... про львівську диригентську школу ми можемо говорити, коли будемо говорити про львівську українську диригентську школу <...> тут (у Львові – Р. М.) диригувало дуже багато диригентів, визначних диригентів, світової слави диригентів. І в львівській консерваторії були відкриті відділи диригентські, де були педагогами такі, як Мечислав Солтис, тодішній видатний диригент, у якого вчився колись Лев Туркевич, закінчив у нього Рудницький. <...> школа і відділи диригентські при вищих навчальних закладах існували ще до Першої світової війни. А от як українська диригентська школа <...> почалася в дійсності <...> десь в 40-х роках, а може навіть у 30-х роках» (курсив наш – Р. Д.) [115].

Одеська диригентська школа, або школа Костянтина Пігрова (1876–1962), базується на його фундаментальній праці «Керівництво хором», що

⁴ Це, мабуть, найстаріша теоретична праця в Україні про диригування.

вийшла під редакцією Клавдія Птиці в 1956 р. Цю школу ще називають *пігровською*⁵. У книзі мало прикладів з творами українських композиторів, та все ж зрідка трапляються, зокрема «Мала мати одну дочку» М. Лисенка, «Черевички» Л. Ревуцького та народна «Веснянка». Значно більше їх у вигляді методичного матеріалу. І. Шатова наголошує, що «... репертуар Пігровського хору базувався на виконанні народної (обробки українських, російських пісень) і традиційної класичної музики. Таким чином за допомогою академічного співу регулюється взаємодія професійно-композиторської практики з народною творчістю і здійснюються опосередковані зв'язки професіоналізму з фольклором» [237, с. 9]. Це чітко прослідковується у творчості найбільш яскравих вихідців з одеської (*пігровської*) школи – Анатолія Авдієвського (1933–2016), Олександра Вацека (1955), Михайла Гринишина (1921–2016), Віктора Іконника (1929–2000).

К. Пігров, на думку дослідниці Олени Драгомирецької, «проголошував кордоцентричний ідеал співу, що повністю співзвучний з ментальними засадами українців. Символічні слова про надзвичайну моральну важливість чистоти інтонації як чистоти душі, як імператив повністю перейняв його учень, оскільки для Анатолія Авдієвського найвищим концентратом серця, його ідеальним образом є музика, хоровий спів <...> Зрозумілий диригентом у своїй правдивості і глибині як найвищий моральний закон, хоровий спів виявляється для нього універсальною етичною єдністю <...> всі рівні – ratio, emotio, intuitio – об'єднуються в органічну цілісність» [87, с. 46]. Своєю позицією відносно мистецько-диригентської концепції К. Пігрова Анатолій Авдієвський ділився в інтерв'ю: «Коли людина чисто співає, вона чиста у своїх помислах до природи, сім'ї, товаришів. Тобто ця людина, як він говорив, найближче стоїть до Бога. Хто фальшиво співає, він фальшивий у своїх діях» [5]. Цікаво, що подібна концепція характерна для діяльності української інтелігенції, яка «в традиції української

⁵ У 1931 році К. Пігров видав книгу «Організація хорового співу в робітничому клубі», яку можна вважати першою українською працею з хорознавства.

філософії відповідає ”філософії серця” і “душі” (Г. С. Сковорода, П. Д. Юркевич)» [3, с. 7].

Щодо проблеми «кордоцентризму» в українській музиці, то музикознавець Наталія Завісько вважає, що «ідеї релігійного самоусвідомлення українського етносу та ототожнення його з ментальною суттю, самоідентифікація мистців через фольклор та витворення, таким чином, специфічного культурно-духовного концепту сприяють проникненню ідей кордоцентризму в барокове, а потім в романтичне світовідчуття українських композиторів» [94, с. 8]. Відзначимо, що «філософія серця» з кордоцентричної моделі епохи бароко, через романтизм ХІХ потрапила в музику ХХ століття, особливо це стосується категорії «камерності» та жанру елегії, що помітно на прикладах національної музики С. Людкевича, опери «Тарас Бульба» М. Лисенка та творів сучасних композиторів – В. Камінського, Б. Фроляк [94, с. 10–11].

Кордоцентричну філософію хорового диригування сповідує і представник *київської* диригентської школи – Павло Муравський. Відомою є його теза: «Чистота співу – чистота життя» [175, с. 330], яку він пояснює таким чином: «... тільки чистота співу, як чиста вода, чисте повітря, чиста душа зможуть задовольнити і зворушити людину» [26, с. 538; 175, с. 116]. Коріння цієї концепції знаходимо у філософії Стародавньої Греції, зокрема в піфагорійському вченні про музичний катарсис: «... цей загальний музично-катартичний вплив не можна ототожнювати із чистою мораллю. Катарсис у піфагорейців охоплює всю людину, а не тільки її моральність. Це – “очищення”, а не результат моральних зусиль. Таємниця піфагорейського і взагалі античного катарсису полягає в просвітленні самого інстинкту життя. Це такий глибокий синтез, в якому вже не можна відокремити душу від тіла, мораль від інстинкту і красу від здоров’я» [160, с. 10]. Водночас О. Лосєв зазначає, «що коріння цієї катартики тілесне, земне, природно-стихійне, а не спіритуалістичне. Коли такий досвід набирає рівноваги і починає розквітати теорією, філософією, мораллю, виникає вже піфагорейство, а далі – платонізм, в якому при всій його “вченості”, при всій його містично-заглибленій катартиці ми все-таки виявляємо цю античну

знеособленість, цей духовний схематизм і платонічну холодність, якийсь беззмістовний (бо безособовий) фізіологізм» [160, с. 10–11].

Глибокий синтез вбачав П. Муравський у співочій культурі, на якій ґрунтується художній спів (як вища форма мистецького втілення). В основу цієї співочої культури він вкладає тріаду чистоти співу: «... кантилену, єдність тембру, вокальну інтонацію» [175, с. 141]. М. Гобдич зробив таке порівняння: «Диригент іншої країни і близько не годиться в підметки нашому диригенту, якщо ми говоримо про категорії “справжній західний диригент” і “справжній український диригент”. По-перше, тому що у нас традиції значно сильніші, у нас це в крові, для них акапельний спів у диковинку. Вони в основному працюють в інструментальній або в вокально-інструментальній музиці. Це і поведінка на сцені, це і техніка диригування, і естетика як диригента, що важливо. Тому я вважаю, що наша школа диригентська – вища» [107].

Харківська диригентська школа історично пов'язана «з діяльністю кафедри хорового диригування ХДУМ ім. І. П. Котляревського» [33, с. 117]. Серед її фундаторів – О. Перунов, З. Заграничний, К. Греченко. В її історії, що починається з другої половини 1930-х років, багато «білих плям», що мають історично-політичне коріння. Сьогодні дослідниками здійснюється «спроба відтворити деякі сторінки історії кафедри хорового диригування, віднайти ті реалії спадкоємності, що єднали різні покоління, ті традиції вітчизняного хорового виконавства та педагогіки, які вплинули на становлення харківської диригентсько-хорової школи» [33, с. 117].

Як відомо, фундатором диригентської школи завжди є конкретна особа (М. Лисенко, М. Колесса, К. Пігров, О. Перунов), ім'я котрої є символом успіху та реалізованості в диригентській професії. Цей важливий цементуючий елемент диригентської школи водночас є виразником її окремішності, особливості, що відрізняє цю школу від інших. Однак, і це в першу чергу, запорукою існування диригентської школи, та й загалом диригентського мистецтва, є професійність керівника. На думку головного диригента і художнього керівника заслуженого академічного симфонічного оркестру України, лауреата Національної премії

імені Тараса Шевченка, народного артиста України Володимира Сіренка: «... кожен великий диригент – це і є школа <...> А те, як ти це зробиш, чи кистю, чи трошки більше, чи трошки менше – це абсолютно немає ніякого значення <...> школа – це ти вмієш диригувати або не вмієш» [103]. З його слів можна зробити висновок, що кожен великий диригент, який має учнів, має і свою диригентську школу. І, як підтвердження цієї думки, звучать слова Олексія Шамрицького: «Я вчився у Віктора Петриченка. Вважаю, що його школа – це своє якесь явище, яке не відноситься до київської, львівської, одеської школи, і вважають, що я є представником цієї школи» [113]. Цю думку розвиває хормейстер Національної опери України Олександр Тарасенко, вважаючи, що хорова школа «це вчитель і учень <...> школа для мене це <...> така скринька, інкрустована сріблом і золотом, з якої можна витягнути в будь-який момент те, що ти чув у Ганжука, чи в Муравського, чи в Михайла Литвиненка. Це якісь такі складові речі» [112]. Важливо пам'ятати, що сила будь-якої диригентсько-хорової школи не стільки в кількості adeptів, скільки в якості тих ідей, що закладені в її фундамент.

Коли ідентичність викладача вступає у взаємозв'язок з ідентичністю студента, а це відбувається на різних рівнях *Я*, тоді й починається навчання диригування. У цей надзвичайно важливий момент викладач повинен «зрозуміти, усвідомити і використовувати стихійні тенденції формування ідентичності» [247, с. 82] у свого студента. Цей зв'язок ідентичностей (викладач-студент) часто продовжує існувати дуже довго, а інколи навіть все життя.

Знання та професійна повага до національних мистецьких творів виховуються разом з навчально-методичним репертуаром, а «послідовність розвитку учня, поступове формування його творчого обличчя, перелік всього музичного матеріалу <...> знаходять відображення в індивідуальних планах <...> педагогу необхідно дуже уважно поставитися до відбору репертуару, тому що він відіграє велику роль і в розвитку художнього смаку учня, і в оволодінні ним техніки диригування» [10, с. 13]. Я. Колесса вважає, що «оця складова львівської диригентської школи, яка має відношення саме до репертуарного спрямування і вміння виконувати українські твори <...> збережеться рівно

настільки довго, наскільки довго збережеться взагалі українство як нація, Україна як держава» [116]. Можливо, це пояснюється тим, що репертуар, тобто хорові твори, в першу чергу є об'єктами діяльності хорових диригентів, і в системі музичного виконавства вони розглядаються як «... художній феномен, художня цінність, художній зміст» [92, с. 12], що здатен розкрити і зміст національної ідентичності у своїй, особливій музичній формі.

Важливим для викладача є вибір вектора розвитку студента, до якого йому варто ставитись з усією серйозністю, не обмежуючись жодною ідеологією (історично так склалося, що жодній із представлених в роботі диригентсько-хорових шкіл, на жаль, не вдалося оминати впливу ідеології радянської влади). Варто пам'ятати, що навчальний процес – це процес культурації молодих диригентів, тому потрібно підходити до нього так, щоб він не перетворився на процес контркультурації, якому сприяють творча та ідеологічна обмеженість. Про суть викладання диригентської майстерності влучно висловилася Людмила Андреева: «... викладач диригування, виховуючи в класі майбутнього фахівця хорової справи – музиканта, диригента, жодним чином не повинен обмежуватися вузькопрофесійними завданнями, а зобов'язаний докласти всіх зусиль до того, щоб розвинути в учневі позитивні моральні якості: правдивість, працьовитість, скромність, почуття відповідальності» [10, с. 7].

Слова Е. Еріксона: «Я є те, що я можу навчитися робити» [247, с. 138], – в контексті навчання вказує на те, що успіхи у ньому – це реалізація потенціалу студента, що згодом може перерости у самореалізацію в рамках обраної професії. Саме тому важливо, щоб навчання відбувалося в позитивному ключі, де помилки є ознакою досвіду, а не глобальної катастрофи. Такий підхід виробляє у студента позитивне бачення професії, усвідомлюється і посилюється емоційна прив'язка і залежність від інших осіб в рамках професії, витворюється свідомість «студент-диригент». Цей комплекс посилює емоційну залежність від професії і ту «залежність від себе, яка у свою чергу робить його вартим довіри інших <...> тільки повністю сприйнявши ряд фундаментальних цінностей, він може стати незалежним, вчити інших і розвивати традицію» [247, с. 85].

Позитивний клімат важливий і в хоровому класі. Про його важливість пише дослідниця творчої співпраці диригента з хоровим колективом Інеса Козирьова⁶: «Реалізації творчого потенціалу кожного учасника і хорового колективу в цілому сприяє фасилітоване середовище, сприятливий психологічний клімат, що створюється хормейстером у процесі заняття» [136, с. 21]. Соціалізація студента-диригента у колективах закладів вищої освіти сприяє розвитку не тільки соціокультурної ідентифікації, а також інших видів ідентичності. Цей інтегративний критерій здатності підлітка бути частиною виконавсько-хорової діяльності «включає знання, вміння і навички, а також якості особистості, які можуть бути сформовані в процесі хорового виконавства» [67, с. 9].

Більшість студентів-диригентів під час навчання «знаходять» свої музичні осередки, в яких їм комфортно знаходитися та розвиватися, для когось це ансамбль, для іншого – церковний хор або професійний колектив. Інколи протягом дня доводиться швидко переходити з однієї ролі в іншу: зранку – студент, ввечері – керівник, зранку – хорист студентського хору (що відповідає тільки за свою партію), а ввечері перед своїм власним колективом відповідальність примножується в декілька разів. Мобільний перехід з однієї ролі в іншу стає все більш необхідним, цей досвід викристалізовує ролі (теорія ролей), що розширюють свої рамки. Диригентське мистецтво як цілісна соціокультурна інституція пізнається студентом з практичної точки зору та водночас формує у його свідомості карту професії.

Перші кроки усвідомлення значущості себе в рамках професії викладач з диригування помічає ледь не відразу: студент стає уважнішим, відважнішим, активнішим, працьовитішим, невтомним та спраглим до знань. Це пояснюється усвідомленням себе як частини диригентського простору, в якій можна розвиватися, творити, досягати вершин та пізнавати глибини професії. Значно

⁶ І. Козирьова запропонувала «Модель педагогічних умов забезпечення творчої співпраці в хоровому колективі», що має складну багаторівневу систему.

пізніше, з практикою, приходять і диригентський фокус на результат, адже відсіюється те, що на практиці не працює, а ефективні рішення стають правилом.

Професійна діяльність студента-диригента у стінах ВНЗ є його поступовим «зануренням» у музично-професійне середовище, без якого неможливо говорити ні про культурний зміст, ні про формування критеріїв професійної діяльності, ні про саму ідею професії. Розуміння ідеї та сенсу навчання – це «умови утворення культури, етосу, етики» [229, с. 39], а отже, і фундаменту диригентської діяльності. З цієї позиції значно глибшим є «сенсуальне» диригентське навчання, на відміну від «просто-технічного». Якщо врахувати, що тіло людини піддається тим потребам сенсу, що ним керують, то сенсуальне навчання диригування є наріжним каменем творчого потягу та ефективності, а відповідно і пріоритетності в житті студента-диригента. Тому ефективні ті викладачі, що вкладають сенс не тільки в кожен рух, твір чи емоцію, а й у життєво важливі для студента речі, його перспективу, успішність та самореалізацію.

На думку відомого німецько-австрійського диригента Бруно Вальтера (нім. *Bruno Walter Schlesinger*, 1876–1962), знання диригента не можуть обмежитися тільки музичними предметами. Зв'язок музичного мистецтва нерозривно пов'язаний із його духовним життям, в якому «закладені поезія і драматургія, релігійні елементи вокальної музики і неосяжний світ емоцій в інструментальній творчості. Сила їх передачі в великій мірі залежить від чисто людських властивостей і здібностей диригента – від серйозності його моральних переконань, багатства емоційного життя, широти розумового кругозору» [42, с. 60].

Важливе місце *довіри* студента до викладача, який вносить значні корективи в його розвиток, від рівня якої залежить ефективність навчання і, зрештою, віра в обрану професію. Усім педагогам варто пам'ятати, що їхній авторитет «завойовується не окриками і погрозами, а впливом особистості педагога, його поведінкою, моральними якостями» [9, с. 12–13]. Цьому процесу допомагає послідовність та поступовість вибудовування архітектури образу юного диригента його викладачем, що є неодмінною ознакою викладацького

таланту. Він відсікає зайве та визначає пріоритети, які студент ще не може досягнути через брак досвіду та відсутність цілісної картини професії. Художній керівник камерного хору «SENTIRE» Дмитро Савон також відзначає, що на формування диригента впливає його школа: «... мені дуже пощастило з викладачами, зі всіма, і якщо студент зацікавлений у своєму майбутньому, то він намагається максимально брати від цих викладачів, знаючи “куди”, “кому” він попав» [104].

Вплив викладача на становлення студента інколи є вирішальним. Часто це може бути не тільки викладач з диригування, а й викладач з хорових дисциплін. Прикладом цього є вплив особистості Олега Цигилика (що керував хором студентів) на українського хорового диригента, засновника і керівника муніципального Камерного хору «Київ», лауреата Національної премії імені Тараса Шевченка, народного артиста України Миколу Гобдича: «Я <...> отримав освіту у Львівській школі диригентській, і це правда, тому що навіть не стільки як викладач з диригування, а як керівник хорового класу Олег Цигилик – це приголомшливий учитель, просто неймовірний, він перевернув у моїй свідомості взагалі все. Я прийшов як акордеоніст і став хоровиком, завдяки його рукам і не тільки рукам, а його взагалі, як людині. Потім його учень – Циклінський, теж мій учитель. Київська школа... складне питання. Ще складніше... Муравський певну роль відіграв для мене, але я знаю, основа все-таки лишилась – Дрогобич, тобто “львівська”» [107].

Вплив диригентської постаті Олега Цигилика на інших відомих хорових диригентів відзначає також Василь Яциняк: «У Львові є великі традиції хорового співу. Мені розказували про хор консерваторії, про Василевича, який загинув в автокатастрофі, що то дуже був сильний диригент <...> є і Олег Цигилик – це дуже добрий хормейстер, який має своє цікаве ставлення до вокалу, до хорового вокалу, таку свою манеру. Він виховав багато хормейстерів <...> Циклінського, Гобдича, братів Курачів, то та вся плеяда з Дрогобича, яка в нього вчилася» [102].

Художній керівник державної заслуженої хорової капели України «Трембіта», лауреат Шевченківської премії Микола Кулик також вважає, що для диригента важливо належати до певної хорової школи: «Ну, безумовно, я себе відношу до хорової школи, це почерк, без того не можна <...> Я вважаю, що Володимир Василевич заклав дуже серйозну школу. Тоді було двоє людей, які мали два власні напрями. Це був Василевич і також покійний Вахняк Євген Дмитрович. Я шанував і одного, і другого <...> вони не воювали, вони не ворогували <...> вони були різні за своїм змістом <...> Цигилик теж себе визнає послідовником Василевича, тому що Цигилик теж впевнено йде вже до прицизії звуку, до ансамблевого співу, такого, щоб це було злагоджено, щоб воно було точно, а не на “ура” – широко і голосно, розумієш, бо патріотизм і емоції <...> коли хор на сцені видає дуже високу якість виконавську, з точки прицизії до будь-чого, з самої якості звуку, до інтонації, до ритму, до слухання, до балансів, до всього <...> тоді для слухача це є величезний результат. От я прихильник такої школи» [108].

Навчання у музичному закладі вищої освіти повинно сприяти вихованню у диригента не просто культурної чи національної ідентичності, це має бути певна єдність із мистецтвом, що забезпечить студентів «підтвердження дійсності їхнього існування або тимчасового блаженства, що базується на правильній спільній діяльності» [247, с. 40]. Тому роль музичного закладу вищої освіти сучасної України у формуванні культурно-національної ідентичності диригента та його самоідентичності є дуже значною. Фундаментальні базові знання в поєднанні з індивідуальним викладацьким підходом формують особистість, яка згодом стає повноцінним членом музичної спільноти. Ці ідеї стають особистою точкою зору студента-диригента, і як конструкт суб'єктивного сприйняття продовжують існувати уже як частина його особистості. Саме тому у процесі навчання відкритість, послідовність, професіоналізм і довіра є важливими чинниками формування ідентичності студента-диригента.

2.4. Професійна ідентичність диригента

Професія диригента є комплексом набутих навичок та особливих патернів, що включає соціалізацію, навчання, пізнання, становлення, суб'єктивізацію, «приватизацію» світу на власний манір та самореалізацію особистості. Як і інші соціальні професії, що стали результатом історичного розділення праці, диригентська діяльність також володіє певною системою норм та вимог, що потребує відповідної підготовки (навчання та практики).

Професійна ідентичність диригента є ототожненням його особистості з ядреними компонентами диригентської діяльності. При цьому відбувається інтеграція «Я»-образу в рамки соціально-професійного статусу, що заново викристалізовується у відповідний до професії образ – професійну ідентичність. Внутрішня потреба до самоактуалізації, що, вочевидь, має вищий статус у порівнянні з дружбою, сім'єю чи навіть інтимністю (Піраміда Маслоу), реалізується в прагненні досягти диригентського професійного «ідеалу» та успіху в диригентській кар'єрі: «Володіючи особливим даруванням і яскравою, спонукаючою волею, справжній диригент-професіонал осмислено, базуючись на відповідних соціально-психологічних, природних, мовних і музичних закономірностях, зобов'язаний планувати і здійснювати реалізацію своїх виконавських інтенцій» [91, с. 119]. Водночас самовизначеність та рефлексії дозволяють диригентові знайти абсолютний зміст, що превалює над іншими сенсами його соціопростору, і тоді жертівність та посвята хоровому мистецтву стає змістом життя. Христина Флейчук вважає жертівність найважливішою складовою особистості диригента: «Найважливіше <...> для мене, це жертівність, тому що диригент повинен багато в чому себе обмежувати, вміти бути готовим служити іншим, в тому числі колективу, і колектив це відчуває» [114].

Професійна ідентичність диригента проходить три основні рівні становлення: *знайомство, прийняття і передача*.

Рівень перший – *знайомство* – передбачає зацікавлення професією. Це може бути почуте виконання хорового колективу по телебаченню чи в інтернеті

або ж враження з відвіданого концерту, важливо, щоб цей момент зацікавив майбутнього диригента, спровокував у ньому потребу пізнання. Яскраву згадку про момент знайомства з музикою наводить Іван Семенович Юзюк: «Будучи десь ще в дев'ятому чи восьмому класі, то була весна і сонечко, я пам'ятаю, і картопля цвіла, і я йшов до клубу. І біля клубу поставили такий стовп <...> гучномовець. Це перше радіо були провели в село. І я якраз зрівнявся з тим гучномовцем і чую: ля-та-ті-та-та-та... (наспівує ритмічну структуру – Р. Д.). І я завмер. Знаєте, мені мороз по шкірі став. І я, заки не дослухав той дует «Запорожця за Дунаєм», не зрушив з місця. <...> Дует Оксани і Андрія. Розумієте? Чогось то воно мене так, ну, як грім з ясного неба» [106].

Другий рівень – *прийняття* – починається тоді, коли професійна ідентифікація «влаштовує» диригента, він знаходить у ній всі потрібні засоби для самореалізації. Відповідно третій рівень – це *передача* знання та досвіду, що характерно диригентським школам, диригентським відділам музичних училищ чи академій, хоровим колективам з багатолітніми традиціями.

Професійна ідентичність є мультисистемою, що передбачає наявність різнорівневих підсистем, характерних диригентській діяльності, вони діють на різних часових етапах, укладаючи її життєвий цикл. До основних етапів належать: *планування, вибір, знайомство, підготовка, реалізація, концерт, висновок*. Кожен з цих етапів має свої особливі характеристики.

На етапі *планування* диригент співвідносить карту можливостей колективу та карту своїх прагнень, стараючись знайти між ними компроміс. Планування – це етап прокладання маршруту до «омріяних островів», які диригент прагне побачити, та на землі яких мріє ступити. Планування – важливий етап, що пов'язує бажання диригента з реальними технічно-художніми можливостями колективу. Це компроміс між індивідом та групою, в якому узгоджуються «бачення» диригента та колективу, що лежать в площинах різних ідентичностей. Інколи диригент підбирає репертуар відповідно до бажань колективу, використовуючи конформізм як метод професійної співпраці, тоді «згода з групою може відображати зміну переконань поряд зі зміною поведінки, якщо

суб'єкт озирається на групу в пошуках необхідної інформації щодо коректності вибору (інформаційний вплив). На словах виходить акуратна дихотомія, але в реальності нічого не буває настільки гладким і рівним» [98, с. 77]. У результаті такого підходу диригент позбавляє себе права на самостійний вибір, а вплив групи стає «тим сильнішим, чим сильнішою буде подібна мотивація і чим привабливішою і “переконливішою” – сама група. Незалежно від індивідуальної реакції об'єкта впливу завжди слід враховувати тиск групи» [98, с. 77]. Згодом такого диригента через безвольність колектив «з'їдає», бо тільки за наявності вольового начала та правильного емоційного підходу диригент мотивує хористів до розвитку «з метою боротьби з соціальними лінощами <...>, щоб зробити індивідуальний внесок ідентифікованим» [164, с. 321].

Етап *вибір* має орієнтаційно-професійний характер, для якого характерна певна «зовнішність» та «симпатизація» колективу на основі власних відчуттів. Вибір також існує як стадія волі диригента, що пов'язаний з альтернативним підходом до вирішення завдання, певним наміром особистості, його мотивацією та діяльністю. Дослідження цієї теми широко представлене в роботі Хайнца Хекхаузена «Мотивація та діяльність» [227].

Наступний етап – *знайомство* – передбачає презентацію особистості та огляд презентацій інших. На цьому етапі диригент і хор (хористи) приглядаються одне до одного, збирають інформацію, формують суб'єктивну думку в загальних рисах, яка з часом деталізується. Цей етап характерний високою планкою соціальної презентації, що іноді проявляється у надмірній ввічливості, певній показовості. На цьому етапі хористи диригентові (і навпаки) можуть пробачити багато емоційних помилок (однак не всі), як емоційний завдаток його професійному розвитку. Існують різні підходи до прийняття нового члена у молодому колективі та в колективі зі своєю історією. У першому випадку неокреслені соціальні форми колективної ідентичності досить швидко модулюються диригентом на власний розсуд, у другому – вона уже сформована у формі традиції та потребує того, щоб з нею рахувалися. На цьому етапі дуже

важлива попередня професійна підготовка диригента, знання фаху, уважність та відкритість до змін, морально-емоційна пластичність.

На етапі *підготовки* диригент вирішує як технічні, так і репертуарні завдання. Тут проявляються його керівні, менеджерські та професійні якості. Багато хто з диригентів вважає, що цей період найбільш плідний та цікавий, адже він передбачає пошуки звуку, строю, ансамблю, подолання технічних проблем, реалізацію виконавських фантазій та спілкування з колективом. Це етап творчої лабораторії для всіх задіяних у репетиційному процесі учасників. Микола Гобдич згадує: «Вчив мене колись Євген Савчук, коли я працював з ним у чоловічій капелі, а пізніше в “Думці” недовго. Він сказав таку річ: “На жаль, у хормейстера найкращі моменти сокровенності або наближення до справжньої постановки твору відбуваються саме на репетиції, і ми тільки мріємо про те, щоб цей стан перенести на сцену”. Тому оці моменти возвищення духовного, коли ти сам відчуваєш, що ти шукаєш і вже знайшов – вони найвищі» [107]. Це один із найважливіших рівнів диригентського циклу, на якому відкривається диригент перед колективом, адже робочий процес показує його професійність у всій красі.

Наступний етап – *реалізація*, на якому забезпечується передача замовнику концертної програми. Сьогодні це дуже важливий етап, на якому багато залежить від менеджментсько-маркетингових якостей диригента. Якщо їх бракує, то необхідна наявність у колективі окремої людини – менеджера, який буде відповідати за цей процес. Можливість зреалізувати мистецький продукт стає важливим показником професійності диригента та ознакою життєдіяльності його колективу. Такий процес потребує не тільки швидкої соціальної реакції на зміну суспільних потреб, але й уміння зіставити ці потреби з наявними технічними можливостями колективу. Реалізація творчого продукту хорового колективу – це соціальна сатисфакція його необхідності в соціумі та водночас морально-професійна реалізація диригента.

Концерт – це не просто етап реалізації творчої програми, без нього неможливо уявити саме існування хору. Концерт – це форма соціальної презентація хорового мистецтва громадськості, це показ досягнення поставленої

колективом мети. У цифрову епоху презентація набула різноманітних форм: офлайн та онлайн, на концертній естраді, у вигляді перформенсу, челенджів, флешмобів (на вулиці, на лєтовищі, в електричці і т. д.). Згадаймо десятки флешмобів українських хорових колективів, присвячених століттю «Щедрика» М. Леонтовича. Наймасштабнішою формою цього етапу є творчі турне, які відбувалися ще у ХІХ ст. Згадаймо поїздки з хором М. Лисенка чи міжнародні поїздки Української Республіканської Капели О. Кошиця. У 2019-му році виникла ідея повторити мандрівку Української Республіканської Капели О. Кошиця під назвою «Слідами капели Кошиця» [132]. Була організована сучасна капела на основі Камерного хору «Кредо» (диригент Богдан Пліш), яка об'єднала хористів різних регіонів України, а поїздки відбувалися у травні – грудні 2019-го року. Культурна пам'ять про ті події жива і сьогодні, а концертні турне як символ хорового мистецтва залишаються візитівкою української хорової музики у світі.

Виїзд на гастролі будь-якого хорового колективу є надзвичайно важливою справою у створенні міцного емоційного зв'язку між його учасникам. Під час цих поїздок людина «відривається» від повсякденного комфортного життя, створює нові емоційні зв'язки, що згодом переходять в емоційну пам'ять, у якій колектив займає центральне місце. Це також етап, коли диригент більше спілкується з хористами поза своїм керівним статусом. Під час такого спілкування є можливість обмінятися ролями «розуміючий» та «щирий», що не завжди можливо під час щоденної роботи з колективом на репетиціях. Таке спілкування збільшує рівень довіри до диригента, який і сам має можливість вивчити емоційно-ментальні карти своїх хористів.

Останній етап – *висновки*, це не лише технічний, а й морально-етичний період, на якому емоційне задоволення від хорової діяльності порівнюється з результатами роботи. Власним емоціям протистоїть ставлення членів колективу, слухачів концерту, суспільної громадськості. У циклі диригентської діяльності *висновки* – це внутрішній вступ у зміни майбутнього, для нього характерні запити до схем ідентичності, з якими диригент порівнює свою діяльність. Для

нього важливо бачити і відчувати перспективу свого власного розвитку та розвитку колективу.

Не завжди вдається досягнути бажаного результату на репетиції чи концерті, часто виникають об'єктивні ситуації, на які диригент не може вплинути (хвороби солістів, погані умови для концерту, не підготовлений слухач і т. д.). Професійна ідентичність диригента дозволяє йому залишатися зібраному як у випадку успіху, так і невдачі. Професійність передбачає оптимізацію діяльності, в якій проявляється психологічна пластичність та інструментарій методів, що постійно розширюється. Коли наслідки діяльності виявляються позитивними, а результати бажаними або приємними диригенту, то дії, що їх викликали, повторюються знову і знову і врешті-решт стають звичкою та закріплюються в його професійній ідентичності. А звичка, як відомо, – це друга натура.

Оперно-симфонічний диригент Іван Юзюк окреслює три етапи розвитку професійного диригента: «Перший етап, щоб артисти оркестру чи артисти хору захотіли з ним працювати. Другий етап, щоб артисти оркестру чи артисти хору визнали його собі рівним. І третій етап, то вже найважливіше, це ті великі диригенти, що артисти оркестру чи артисти хору вважали його своїм вчителем. Оце є етапи становлення професійного диригента» [106].

Як уже зазначалося (у підрозділі 2.3), становлення професійної ідентичності диригента відбувається в нерозривному зв'язку з його навчанням, а згодом з професійною діяльністю. Базовою умовою цього розвитку є хороший емоційний фон та позитивне сприйняття діяльності, що сприяє успішному засвоєнню професійної ініціалізації. При цьому мотивація є надзвичайно важливим елементом процесу, адже професією потрібно «оволодіти», а цей процес передбачає власний творчий рух та контроль: «Сьогодні просто несерйозно припускати, що можна оволодіти методом управління оркестром, не вміючи керувати собою, своєю внутрішньою творчою сферою» [91, с. 121]. Саме тому диригентська школа займає значне місце у процесі оволодіння професією, а її соціально-культурна архітектоніка здатна захопити та наділити міцною

основою внутрішній світ диригента. Її основоположники завжди користуються певним пієтетом, що особливо проявляється у спогадах їхніх учнів. Це створює ореол значущості професії, досягнення професійних вершин шанується, а сама професія актуалізується. Усе це створює її вартість, а нові адепти (диригенти) усвідомлюють, що членство в школі не порожня формальність. Вони швидко перетворюються в активних гравців команди, а ритуали всередині школи, дискусії та спілкування «підсилюють самоідентифікацію неофітів» [164, с. 321]. Індивідуальний контакт між викладачем та студентами не обмежується тільки навчальним закладом, адже після закінчення навчання викладач та студент отримують один і той же соціальний статус (особливо, якщо студент починає викладацьку роботу) і переходять на інший рівень спілкування: професіонал – професіонал. Яким буде це спілкування – вирішують обоє, проте передумови дружби помітні ще під час навчання.

Весь цей творчий процес є невіддільною частиною професійної ідентичності диригента і передбачає акт сприйняття культурних взаємозв'язків і багатства їх суперечностей, що полягають у зміні та розширенні «моделі ідеї, що виникла внаслідок включення в неї не врахованих в минулому зв'язків і відносин» [123, с. 127]. Саме тому викладачі школи дотримуються певних професійних рівнів, вносячи або незначні корективи, або сучасні модифікації задля відповідності основних ідей диригентської школи новим потребам мистецтва.

Самовизначення диригента відбувається як з позиції «хочу», що визначається його мотивами та інтересами, так і з позиції «можу», для якої характерні вищезгадані об'єктивні та суб'єктивні передумови. Співвідносячи ці позиції, диригент отримує позицію «маю», аналіз якої демонструє позицію «потребую». Усі ці позиції проходять перевірку на професійне самовизначення, що відбувається під час роботи з хором. Неоднаковим є також ставлення до диригентського процесу, воно об'єктивно коливається за принципом маятника: успішні – неуспішні репетиції, прекрасні – невдалі концерти і т. д. Та поступово професійна ідентичність стає цілісною, тоді приходить суб'єктивне відчуття

«оволодіння» своєю професією. Це етап, коли технічні можливості стали звичкою, на них не витрачається зайва енергія, а диригент наближається до ідеального співвідношення внутрішнього образу – диригентському руху. Диригент переходить на інший рівень співтворчості з колективом, його технічний інструментарій досягає позначки, коли максимально вільною стає творча воля. Василь Долішній вважає: «Якщо ти хочеш чогось добитися від когось, то перш за все ти сам маєш бути на вершині тих знань, щоб доказати, що це є правильно. Так має бути» [100].

Як відомо, тиск колективу на диригента є більшим за тиск диригента на колектив, адже він є індивідуальною загрозою та «викликає більший гнів і смуток, ніж погрози на адресу колективу» [164, с. 58]. Диригент, як особливо значуща особа для всієї групи, виділяється з колективу, «він один презентує те, що інакше виявляє себе через саму спільноту <...> що важливо для всіх» [240, с. 341]. Це означає, що для колективу в його особі формується культурний символ, символічними стають і значення його слів. Водночас диригент прагне утримати внутрішній баланс між тим, який він за пультом, і тим, хто є поза ним. При цьому створюється певна суперечність професійної ідентичності та самоідентичності, там, де рамки останньої уже закінчилися, професійність тільки починається. І навпаки, по закінченню репетиції в колективі починається зовсім інше спілкування.

Зв'язок «диригент – хор» дещо нагадує стародавній подвійний зв'язок вождя і шамана з племенем: «... вождь представляв собою весь колектив племені (а тим самим і життєвий світ колективу в цілому), а шаман – інший світ, але в обох випадках відокремлення їх з групи спирається на здатність презентації чогось іншого, ніж є вони самі, причому це інше зважливе для всіх членів групи» [240, с. 340]. Диригент уособлює обох водночас: і лідера колективу – вождя, і того, хто трактує музично-філософські істини – шамана. Інколи ці функції розділяються, і тоді частково (і важливо, щоб не повністю) вождем може стати староста хору чи голова профспілки, а в оркестрі цю позицію може зайняти концертмейстер.

Професійна ідентичність диригента – це також набір певних психологічно-фізіологічних задатків, що відповідають потребам та високому рівню професії. Кожен з опитаних нами диригентів розставляє їх за власною системою у своєму внутрішньому рейтингу. Наприклад, М. Гобдич вважає, що диригенту необхідна «твердість, впевненість у своїй політиці, постійна робота над вдосконаленням власним, вміння знаходити спосіб розрядки чи це в жартах, чи це у вині, ну, звичайно, сім'я» [107]. О. Цигилик стверджує, що в «основі лежить сам характер, людський фактор з додачею комплексу професійної якості <...> важливо бути <...> психологом добрим, мати відчуття цих обставин і відчуття тих людей, з якими спілкуєшся <...> Це, так би мовити, породжує зв'язок впливу диригента і його підопічних...» [111]. Диригент камерного хору «Софія» Олександр Шамрицький підкреслює цілеспрямованість як «вміння спілкуватися з людьми, вміння з ними тримати комфортну дистанцію <...> надати їм можливість розкритися» [113], а Д. Савон відзначає, що важливою складовою є «витримка, людяність, харизматичність, темпераментність, відчуття гумору, вміння швидко відпускати ситуацію...» [104]. І. Гамкало – прихильник вольового начала в диригента, вважає, що «в диригента має бути воля. <...> Все досягати до кінця, до глибини <...> не працювати “впівноги”, віддавати себе повністю» [105]. В. Яциняк проводить паралелі відповідності роботи диригента та його темпераменту: «Диригент має мати <...> темперамент <...> сангвінік <...> щось посередині <...> вибухову нервову систему, тому що музика – то раптове, то має бути: лірика звучить, а потім раз – драматизм, потім героїчний характер <...> має моментально подати той чи інший емоційний стан, моментально, бо публіка то відчуває» [102]. Мирон Юсипович виділяє й інші психологічні складові, зокрема, звертає увагу на психологічну стійкість і вважає, що для диригента необхідною є «художня інтуїція, відчуття драматургії <...> Це в диригуванні номер один справа <...> цей момент <...> емоційної, надприродної якоїсь такої атмосфери створення, відчуття в музиці, яка закладена. Це називають харизмою» [109].

Важливими для В. Чучмана є «цілеспрямованість, професійна компетентність і адекватність в оцінюванні, співвідношенні можливого до бажаного» [101]. Художній керівник хору «Дівочі мрії» Надія Поворозник необхідними психологічно-фізіологічними задатками вважає самоорганізованість і самовідповідність: «<...> диригент сам мусить бути дуже організованою особистістю <...>, щоб вимагати щось від когось <...> має бути якийсь зразок <...> володіти певними моральними <...> цінностями <...>, щоб бути зразком для колективу <...> Правильно, коли диригент дуже строгий, тоді відразу і хористи робляться більш дисципліновані» [110].

На всіх етапах професійного становлення диригента його реакції залежать від особистих якостей (рівня таланту, інтелекту, підготовки) та особливостей ситуацій, спроби впливу на які «можуть варіюватися від ретельно продуманих, аналітичних і систематизованих (одна крайність) до поверхневих, квапливих, автоматичних і майже “бездумних” (інша крайність)» [98, с. 50]. Позиція, з якої диригент реагує на подразник, є наслідком не тільки значущості щодо себе, власних очікувань чи когніцій (уваги, сприйняття), це також власні уявлення про особисту успішність та ефективність, з якою виконується те чи інше завдання, в тих чи інших умовах, адже «будь-яке зовнішнє явище, дія, рух, операція і т. і. є прямим наслідком тільки внутрішньої, психічної причинності» [91, с. 120–121]. При позитивному ставленні до ситуації, навіть у випадку відсутності хороших результатів, наполегливість диригента зростає. Досягнувши найвищої планки, він потребує встановлення нової, адже життєвому руху необхідна мета.

Ідентичність диригента є процесом, який ми можемо назвати інтерпретацією соціального простору, інституціоналізацією та приватизацією його як особистісної форми, що відбувається завдяки підтриманню надособистісних цінностей, сенсів та норм як основи символічного універсуму. Цей набір норм є сутністю свідомості диригента, її центральним ядром, тобто

трансцендентальним Его, що виловлює пізнання та досвід через життєву та професійну діяльність.

Середовище хорового колективу дозволяє майбутньому диригентові ще на етапі співу в хорі зануритись у світ понадлюдських колективних ідей, переймаючи які, він усвідомлює й культурно смислові схеми, що стають частиною його професійної ідентичності. Її якість буде залежати від багатьох моментів, і хоч ядро усіх хорових колективів однакове (слово, музика, диригент та хористи), проте соціальний статус різний, а тому в кожному хорі іншим буде й результат роботи диригента. Варто також обережно ставитися до порівняння сучасних колективів з колективами попередніх епох, адже не існує вже тих держав, немає з нами тих людей, а головне, ретроспективний погляд на конкретну добу чи епоху не показує найважливішого – людського ставлення до хорового колективу та диригента, що неодмінно варто враховувати при аналізі.

Українське хорове мистецтво є одним з рівнів соціального середовища, воно захоплює своєю змістовною складовою, а «нектар», яким хорове життя заманює нових членів, майбутніх adeptів та любителів, характеризується певним виміром емоційного збудження. Він здатен частково перетворити величезний потік інформації, так званий «білий шум», в острів сакральних та близьких цінностей, об'єднаних ідеєю та дружбою. Хоровий колектив чарує сучасною архаїкою та культурною перспективою, а репетиції, концерти і спілкування – це ті моменти спільного щастя, які виводять людину на інший емоційний рівень, що впливає на її ідентичність. Для диригента і хористів хор стає місцем самоактуалізації, самореалізації та навіть однією з форм соціального існування.

Основні положення розділу розкриті в таких публікаціях: «Вищі музичні навчальні заклади сучасної України як чинник формування культурно-національної ідентичності диригента» [76], «Микола Колесса крізь призму проблем ідентичності» [78], «Постать диригента Дениса Січинського в контексті

проблем ідентичності» [79], «Постать М. Лисенка в контексті проблем ідентичності» [80].

Література до розділу

2, 3, 5, 7, 9, 10, 16, 20, 24, 26, 28–29, 33, 42, 55–57, 64–65, 67, 71–72, 76, 78–80, 84, 86–87, 90–92, 94, 98, 100–116, 123, 132–137, 143–145, 151, 153, 155, 157, 160–161, 164, 169, 175, 178–179, 182, 187, 194, 196, 199, 203, 209–211, 214, 216–217, 226–227, 229, 236–237, 239–240, 246–247, 249.

РОЗДІЛ 3

КУЛЬТУРОТВОРЧА МІСІЯ ХОРОВОГО ДИРИГЕНТА У ФОРМУВАННІ ТА ЗБЕРЕЖЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

3.1. Роль диригента у пробудженні та утвердженні національної свідомості українців в умовах бездержавності та тоталітарного режиму

Концептосфера сучасного українського хорового мистецтва поєднала все багатство української нації: фольклор, літературу, професійну музичну культуру, історію, релігію, хореографію та інші види сучасного мистецтва, а також зазнала впливу світових культур. Ментальне культурне ядро нації через форму хорової обробки народної пісні увійшло в побут українського населення і разом із загальною активізацією національного відродження зайняло чільне місце в процесі націєтворення. Цю взаємозалежність ментального ядра та ідентичності підкреслює Руслан Демчук: «Ментальність стосується самоусвідомлення, менталітет – самовираження, а ідентичність – переконання, що ґрунтується на співвіднесенні з раніше усвідомленими образами/моделями» [74, с. 8]. Всі ці три складники формують ядро хорового співу, саме тому через хорове мистецтво відбувається ментальне самоусвідомлення та ідентифікація українця.

Важливу роль в утворенні національного образу відіграли українська духовна та світська музика, національні риси якої активно почали формуватися у XIX ст. Розвиток саме хорового мистецтва почався задовго до цього, відлік можна починати ще з 1051 року, коли ігумен Феодосій в Києво-Печерському монастирі прийняв устав, за яким доместики керували церковним співом, а «в особі доместика формувався професійний тип музиканта – хорового диригента» [140, с. 37]. Тоді хорова музика ще не мала народно-національних рис, однак висловимо припущення, що українські композитори-диригенти, знаючи народні пісні, все ж переносили національні елементи у форму духовно-хорового пісенспіву.

Варто згадати освітні осередки (перший з яких виник у місті Острог) та братський рух (спочатку Львів, Луцьк, а далі Київ), що з кінця XVI ст. внесли відчутну лепту «в розвиток музичної освіти, хорового мистецтва» [140, с. 67]. Важливою була роль співаків-українців у капелах, наприклад, у Придворній півчій капелі в Санкт-Петербурзі, в капелах родин відомих російських поміщиків, зокрема в родині Шереметьєвих. Яскравої і неповторної форми набула духовна хорова музика в епоху українського бароко та класицизму (XVII–XVIII ст.), що відобразилось у творчості композиторів-регентів: Миколи Дилецького (1630–1690), Симеона Пекальського (1630–1688?), Максима Березовського (1745–1777), Дмитра Бортнянського (1751–1825), Артемія Веделя (1767–1808) та багатьох інших.

Зсередини XVIII ст. суспільно-політичні умови зіграли свою історичну несприятливу роль: зруйнування Січі, поділи Польщі, впровадження кріпацтва і тотальна русифікація, усе «це знекровлювало українську культуру й негативно позначалося на її розвитку» [140, с. 115]. В контексті проблематики ідентичності для нас важливо розуміти, що життя та творчість композиторів-диригентів того часу нерозривно пов'язані з суспільством, яке ледь опритомніло від соціально-класового поділу, коли аристократія і простий люд були культурно відокремленими одне від одного. Національно-культурна ситуація ускладнювалась ще й тим, що українська мова знаходилась в андеграунді до офіційної російської, польської чи німецької мови. Як зазначає американський політолог та історик Бенедикт Андерсон, «у XVIII ст. українську (малоросійську) мову зневажливо толерували як мову гречкосіїв. Але 1798 року Іван Котляревський написав свою “Енеїду”, надзвичайно популярну сатиричну поему з українського побуту, в якій йому «вдалося висловити національний міф у літературі – міф про “Україну – Нову Трою”» [74, с. 6]. Сам автор не сподівався, що його твір знаменуватиме «появу української мови як літературної, а також початок сучасної української літератури» [215, с. 207].

В епоху романтизму, на порубіжжі XVIII–XIX ст., відбулось зрушення національних сил як у Європі, так і на території України. Видатний німецький

філософ та фольклорист того періоду – Йоган-Готфрід Гердер (1744–1803) передрікав Україні величне культурне майбутнє. У творі «Щоденник моєї подорожі 1769» він фантазував про те, якою буде Україна, коли на неї зійде дух культури: «Україна стане новою Грецією. Прекрасне небо, тягнеться над цим народом, його весела вдача, музикальність, родючі ниви і т. д. коли-небудь відродяться від сну. З безлічі малих диких народів, якими були колись і греки, виникне цивілізована нація. Її границі будуть сягати до Чорного моря і звідти на весь світ. Угорщина, всі ці народи, частина Польщі та Росії стануть причетними до цієї нової культури» [52, с. 324]. Дуже проникливі передбачення, і це ще за три роки до першого поділу Польщі. Зрештою, майже всі ці передбачення справдилися, а народи Польщі та Росії таки стали причетними до українського націєтворення.

Однак складна політично-історична ситуація з українською мовою не змінилася навіть до середини XIX століття, де поряд з розвиненими мовами, як-от французька чи німецька – українська, як «розмовна мова неосвічених українських селян здавалася грубою, обмеженою. Українські дворяни вживали її, як правило, для обговорення зі своїми селянами простих і приземлених питань господарства. Серед освічених людей панувала думка: оскільки селяни не могли сказати чогось важливого, а якби й казали – то грубою мовою, чи ж є сенс підносити селянську говірку до рівня літературної мови? На додаток, із посиленням на близьку спорідненість української та російської мов часто стверджувалось, що українська мова – це лише діалект російської» [215, с. 207]. Чи ж у таких умовах можна говорити про пробудження або утворення української національної ідентичності? Як підкреслює Орест Субтельний, у цей історичний час починає формуватися новітнє поняття спільноти, що «спирається на спільність мови та культури» [215, с. 201], а «... ідея національної свідомості, що базується на етнічній тотожності, стане однією з головних тем нової та новітньої історії <...> Простий люд став займати належне йому місце в житті суспільства, водночас завойовували визнання народна мова, звичаї, традиції. З цього починається процес творення національної свідомості» [215, с. 201].

Мовне питання залишалось надзвичайно актуальним, адже російська мова ставала національною зброєю Російської імперії: «... граф Сергій Уваров запропонував у офіційному рапорті 1832 року, щоб в основу держави було покладено три принципи – Самодержавство, Православ'я та Народність. Якщо перші два принципи були старими, то третій виявився цілком новим – і дещо передчасним у добу, коли половина “нації” досі складалася з кріпаків, а для більшої половини російська мова не була рідною <...> під час правління Олександра III (1881–1894) русифікація стала офіційною політикою династії: значно пізніше від появи в межах імперії українського, фінського, латиського й інших націоналізмів» [8, с. 114].

Можливо, як реактивний опір та необхідність самовираження в подібних умовах XIX століття стало періодом важливих літературних здобутків. Творчість Тараса Шевченка (1814–1861), Івана Франка (1856–1916), Лесі Українки (1871–1913) та багатьох інших письменників того часу ввібрала елементи архетипності нації, вловили її дух. Пізніше ці твори стали джерелом композиторського натхнення, а літературна мова відіграла важливу роль у формуванні професійної хорової культури, зокрема у вигляді оригінальних творів українських композиторів.

Водночас непрофесійне (аматорське) українське диригентське мистецтво з другої половини XIX почало набирати все більше професійних рис. Серед диригентів-першопрохідців найбільш виразними в Наддніпрянській Україні стали: М. Лисенко, Яків Калішевський (1856–1923), К. Стеценко, М. Леонтович, О. Кошиць; в Галичині – А. Вахнянин, С. Людкевич, Євгенія Барвінська (1854–1913), Денис Січинський та багато інших. Їхня мистецька діяльність є показником наявності ядра культурно-національної ідентичності, що живила їхній таланти в час бездержавності та націєтворення. У цей період (друга половина XIX ст.), як зазначає Н. Калуща, «національні виконавські традиції на Наддніпрянщині фактично були знівельовані підпорядкованістю елітарним смакам суспільної верхівки. Винятками на цьому тлі постають концерти та подорожі хору М. Лисенка <...> та ще капел Г. Давидовського, втім істотно

нижчого художнього рівня. Мистецькі потреби тогочасного суспільства задовольнялись аматорським музикуванням або хормейстерською працею українських композиторів, які, лише плекаючи співочі колективи, отримували нагоду почути власні твори» [118, с. 8].

Трансформований народний спів завдяки старанній і відданій роботі композиторів і хормейстерів став своєрідним мейнстрімом української нації другої половини XIX – початку XX століття (величезна роль у цьому М. Лисенка). Попри те, що пізніше, з 1918 до 1991 року, траєкторія цієї хвилі була значною мірою модифікована соціалістичними ідеями, це не відкидає її мистецького значення як об'єднавчої сторони українського мистецтва, що допомогло зберегти її основні ментальні риси. В. Чучман пише: «В умовах багатовікової бездержавності та суспільно-економічної скрути хоровий спів був найдоступнішим і найпріоритетнішим жанром музичної творчості, що дозволяв залучати до культурної діяльності значну частину українського соціуму й завдяки цьому зберігати його національну ідентичність. Хорове мистецтво – це Сповідник, Вихователь, Учитель народу» [236, с. 71–72].

В історичній ретроспективі постать М. Лисенка стала певним культурно-національним феноменом свого часу. Попри те, що говорив та писав він французькою та російською (і лише згодом вивчив українську), його любов до фольклору в поєднанні з європейською музичною освітою та загальним національно-суспільним піднесенням заклала зерно національної ідентичності у творчість інших українських митців. Як зазначає Т. Булат, М. Лисенко «своєю практичною діяльністю подавав приклад безкорисливого служіння інтересам свого народу і поваги до інших народів. Він усвідомлював, що розвиток культури неможливий без взаємообміну творчими досягненнями, а водночас і без глибинного проникнення в художні традиції кожної нації» [39, с. 39].

Процес національної ідентифікації укріпився у М. Лисенка після переїзду до Києва та навчання в університеті, що відзначилось дружбою з М. Старицьким, адже обидва були «гарячими українськими патріотами» [11, с. 12]. Серед інших студентів з українськими поглядами були: Володимир Антонович (1834–1908),

Тадей Рильський (1841–1902) та Михайло Драгоманов (1841–1895), який разом з Іваном Франком були тими «лівими інтелектуалами» соціалізму, що зробили «особливий внесок у перемогу української ідентичності» [202, с. 63].

М. Лисенко став також важливою ланкою у взаємообміні української культури, розділеної двома імперіями, проте не тільки музичної, але й літературної, допомагаючи видавати твори українських авторів у Галичині. Його стараннями і на території Російської імперії, до якої належала більша частина України, поширювалася національна ідея, котра «полягала перш за все у розвитку та популяризації української культури (зокрема – її народнопісенного начала); у боротьбі за її почесне місце серед культур інших народів, на яке вона, безперечно, заслуговує» [14, с. 34]. Значне місце в процесі популяризації музичної культури та національної свідомості мали концертні поїздки М. Лисенка з хором у період 1892–1902 років, що були справжнім «національно-музичним святом» [172, с. 167]. А ще через двадцять років, у 1920-му році, «цю традицію продовжив К. Стеценко, здійснивши хорові подорожі по Україні» [140, с. 368]. Щодо Галичини, то концертні гастролі не були тут новим явищем, зокрема, хорові поїздки «дванадцятки» артистів-аматорів (згодом «шістнадцятки»), очолювана студентами Віденського університету Й. Партицьким та О. Нижанківським, відбувалися ще з 1889 р., а прибутки з них ішли на «будови народного театру» [233, с. 139].

М. Лисенко організовує хор у Київському університеті св. Володимира, яким згодом керуватиме О. Кошиць, і, як пише А. Лащенко, «нечисленні свідоцтва унікальності диригентсько-хорового обдаровання М. Лисенка, на жаль “потонули” у розвідках про його композиторську, фольклорну, піаністичну, громадсько-патріотичну працю. Тим часом саме М. Лисенкові належить роль фундатора української професійної хорової справи. Втіленням найпрогресивніших, плідних ідей митця в цьому плані була діяльність відкритої ним у 1904 році Музично-драматичної школи» [151, с. 25]. Здійснивши вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва, «його виконавсько-хорова практика заклала фундамент професіонального українського хорового

мистецтва» [155, с. 14]. Діяльність митця вплинула на формування музично-національного осередку, що в умовах бездержавності все ж зміг виокремити в українській культурі «історичний досвід, впливи, цінності та принципи, що <...> визначають націю» [71, с. 9]. І вже не так важливо, що стало цьому причиною – життєві обставини, небідне походження, широкий кругозір ідей і прекрасна освіта чи геній особистості. Усі ці чинники зіграли свою роль в житті М. Лисенка в часи, коли національне піднесення сягнуло «найвищого рівня за всю історію» [71, с. 19]. Він зміг організувати навколо себе достатньо професійний хормейстерський осередок, до якого «належали О. Кошиць, К. Стеценко, П. Козицький, М. Леонтович, Я. Яциневич, М. Вериківський. Усі вони безпосередньо чи опосередковано мали відношення до хорової справи в школі М. Лисенка і впливали на хормейстерське середовище Києва» [151, с. 29].

Водночас професійні основи київської диригентської школи закладав Яків Степанович Калішевський (1856–1923), який керував хором Софіївського собору протягом 1881–1920 рр. Його внесок у становлення професійно-диригентської справи останньої чверті XIX ст. – першої чверті XX ст. залишається дещо призабутим. Однак саме в цьому хорі співали і «отримали початкову музичну освіту багато хорових диригентів і співаків <...> Я. Яциневич, К. Стеценко, М. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, Петляш та багато інших» [230, с. 3], що дозволило їм увібрати новаторські ідеї та принципи роботи з хоровим матеріалом. А. Лашенко зазначає: «Як прекрасний вокаліст, Я. Калішевський керувався якісно новими критеріями естетики хорового звучання, де природно поєднувалися національні корені італійської та української хорових шкіл» [151, с. 21], а далі продовжує: «Я. Калішевський був тією постаттю, яка весь час ніби “розривала” коло стереотипного регентського досвіду в технологічній, стилістичній, репертуарній і навіть суспільно-організаційній сферах (зокрема, йому належала ідея проведення конкурсу церковних хорів у 1884 р.)» [151, с. 22]. Учена Лю Пархоменко називає його «Королем регентів» [195]. Про Я. Калішевського згадує й Олександр Кошиць у спогадах про перші роки навчання в семінарії в Києві: «Тут я почув спершу справжні хори

церковні, тут я вперше побачив і почув геніяльного Якова Степановича Калішевського, прекрасний хор у Михайлівському монастирі (диригентом був Макаревич)...» [142, с. 244]. Вважаючи його геніальним, О. Кошиць водночас підкреслює іншу сторону особистості Я. Калішевського: «Він був колос в утворенні хорового звука, цілком нащадок старої українсько-італійської хорової традиції, але мав якийсь садистичний нахил несвідомого малороса-плебея до чужого, панського, до російського в найкацапській його прояві <...> І не було більшого сарказму, якого міг породити його дотепний мозок, як на адресу Лаврського співу, який він вважав дурним, мужицьким, некультурним і т. д., сам вигукуючи кацапські вавілоні під могилянськими склепіннями Софії. Це був цікавий тип: геніальний диригент, цілком необразований музика, найправдивіший українець з просто Репінським обличчям, з українським гумором і дотепом, із вчинками найгіршого кацапа-обрусителя як в музиці, так і в житті. Чоловік, що мав репутацію морального чорта і який ставав небесним херувимом, коли брався за камертон... Такі геніальні протилежності могла дати тільки Україна під “благосним російським пануванням”» [45, с. 27]. На підтвердження нашої версії про причетність Я. Калішевського до формування київської диригентської школи звернемо увагу на факт, що на 1904-й рік (рік заснування Музично-драматичної школи) диригентам О. Кошицю (1875–1944) виповнилось 19 р., Я. Яциневичу (1869–1945) – 35 р., К. Стеценку (1882–1922) – 22 роки, тобто усі вони були достатньо зрілими музикантами зі своїм музично-культурним баченням та диригентською практикою, і за плечима в кожного вже була «хорова школа» Я. Калішевського.

Щодо постаті О. Кошиця, то в період 1898–1901 р., коли навчався та керував хором Духовної академії, він ініціює приєднання бібліотеки хору до бібліотеки академії, щоб «завести її каталог, а диригентам хора видавати її тільки для користання» [142, с. 341]. Це припинило масове розкрадання цінних, інколи старовинних композицій, адже раніше була традиція «кожний диригент при скінченню курсів Академії вважав своїм правом напакувати собі кілька куфрів нотами за свою працю в хорі» [142, с. 341]. О. Кошиць мав прогресивні

композиторські погляди, особливо щодо фольклорних розробок: «Представлена в програмах світових концертних подорожей капел О. Кошиця новаційна розробка національного фольклору українськими композиторами (М. Леонтович, К. Стеценко, О. Кошиць, В. Ступницький, Я. Яциневич) виявилась напрочуд актуальною, співзвучною творчим ідеям провідних митців Східної Європи (Б. Бартока, К. Орфа, Е. Сухоня, К. Шимановського, Л. Яначека), які в розпрацьовуванні етнічних засад вбачали надійну перспективу розвитку національних музичних культур» [118, с. 7].

Повертаючись до постаті М. Лисенка та відзначаючи його вплив на становлення професійного диригування, відзначимо його громадсько-організаторські здібності. Їх ще можна порівняти зі здібностями Анатолія Вахнянина, що став засновником і директором Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, що «працював на зразок консерваторій західноєвропейського типу» [48, с. 32], відкриття якого відбулося у 1903 р., тобто на рік раніше за створення Музично-драматичної школи у Києві. З галицьких музикантів А. Вахнянин став першим, хто «заприязнився з Лисенком, сприяв популяризації лисенківських композицій у Галичині, що сприяло становленню музичного професіоналізму в Галичині» [60, с. 13].

На початок ХІХ ст. ситуація з українською хоровою справою в Галичині була дуже складною, де Львів був чи не найбільшим музичним осередком, однак переважно австрійської та польської музики. Громадсько-політичний діяч Галичини того часу Олександр Барвінський (1847–1926) так описує цей період: «Але як же ж слабо бив ще тоді живчик нашого народного життя, як мало було ще сил до прилюдної вияви свого єстования, як трудно було ще устроїти у Львові деклямаційно-музикальні вечериці! Старшої інтелігенції, перенятої українсько-народною ідеєю, було вельми мало, а також світської академічної молодіжи було тоді ще дуже не багато. Одиноким товариством руським прилюдним, коло котрого скуплялося народне житє, була “Руська бесіда”, 1861 р. заснована для плекання товариського житя і опіки над “Руськ[им] народним театром”» [22, с. 120]. То був період, коли не було «ні “Просвіти”, ні

“Товариства ім. Шевченка”, ані якого-небудь музичного чи співацького товариства. Та й наша музична творчість була тоді ще у сповиточку. Поза дрібними творами священиків Петра Любовича, Вербицького, Лаврівського не було нічого іншого. Однак, при всіх тих недостахах, рішилася наша “Громада” в 1868 році, спробувати своїх сил прилюдним святкованєм Тарасових роковин» [22, с. 120]. Мистецький успіх М. Лисенка у Галичині відбувся саме на фоні розвитку традиції вшанування творчості Т. Шевченка, а зазначені події ознаменували початок товариства «Просвіта», історія якого починається з «8 грудня 1868 року» [22, с. 120]. Праця просвітянських гуртків «мала велике значення для духовного піднесення народу, утвердження національної свідомості українців <...> У репертуарі <...> переважали оригінальні твори українських композиторів (наддніпрянських і західноукраїнських), українські народні пісні в опрацюванні М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, О. Кошиця, Ф. Колесси, С. Людкевича, О. Нижанківського та ін. Діяльність хорів була спрямована на поширення української пісні через навчання співу, теорії музики, сольфеджіо. Підготовка диригентів для аматорських гуртків була в полі зору не тільки “Просвіти”, а й Музичного товариства ім. М. Лисенка» [31, с. 9]. Результат діяльності став помітним півстоліття потому, коли «самих хорів товариства “Просвіта” в міжвоєнні роки на Західній Україні було 1115» [85, с. 13]. Щодо постаті О. Барвінського, то він був серед організаторів «Рідної школи», що раніше називалося «Руське (Українське) Педагогічне Товариство» (РПТ): «... організація була започаткована у Львові відповідно до новітніх тенденцій у культурній сфері, в основі яких була загальна спрямованість на всесторонній розвиток шкільництва, створення мережі приватних культурно-освітніх закладів різного рівня і профілю. Першим головою Товариства став д-р Амврозій Яновський. Біля витоків „Рідної школи” стояли визначні діячі української культури О. Барвінський, А. Вахнянин, Р. Заклинський, О. Огоновський. З Товариством плідно співпрацювали В. Стефаник, М. Грушевський, С. Людкевич, О. Нижанківський. Почесним членом РПТ був М. Лисенко» [205, с. 69]. І. Бермес наголошує на важливості

репертуарної політика просвітянських хорових гуртків, що «зосереджувалася на творчості українських композиторів. Це сприяло піднесенню й утвердженню статусу української пісні, гальмувало процеси денаціоналізації у складний період безупинної суспільно-культурної праці під владою Польщі, засвідчувало подвижницьку діяльність навіть в умовах бездержавності» [31, с. 9].

Щодо мовного питання в Галичині, то літературознавець та фольклорист Михайло Возняк (1881–1954) досить різко характеризує цей історичний період, звертаючи увагу на тотальну полонізацію як українського населення (простолюду), так і духовенства: «Нечисленні урядники українського походження боялися признаватися до своєї народности. В наукових заведеннях ніхто з учителів і професорів не сказав ні слова по українськи. Адвокати <...> радники <...> професори університету <...> учителі <...> хіба тим заявляли приналежність до своєї народности, що в великі свята заходили до волоської церкви й на Великдень поздоровляли митрополита з святом – по-польськи. Польська бо мова панувала скрізь по домах освічених Українців, у консисторії, семінарії, навіть по священичих домах <...> у громадськیم життю все було по-польськи й, коли хто з освічених людей заговорив до селянина або до нижчої прислуги ламаною українською мовою, це вже була велика ласка» [46, с. 41]. Варто роз'яснити, що «русофільський» («москвофільський») рух не є антитезою “українофільського” у свої проукраїнській позиції, це «був пошук галицькими українцями національно-політичних орієнтирів у період переходу від середньовічних до модерних уявлень про націю, від етнічної до національної ідентичності. Поняття <...> є виправданим лише стосовно невеликої групи діячів, які орієнтувалися не на всеруський простір, а власне на Росію, чітко бачили різницю між Україною та Росією, але її заперечували» [202, с. 68–69].

Одним з небагатьох, хто тоді підтримував українську народність серед духовенства на Галичині, був український церковний діяч, єпископ Іван Снігурський (1784–1847), що «душею й серцем і про українську народність дбав як найбільше. Все, що українське, цікавило його дуже й було для нього наймиліше, тому рідних письменників любив дуже, додавав їм охоти й за

присвячені собі твори завсіди щедро їх винагороджував. Увесь його двір і вся служба мусіли з ним і між собою говорити по українськи» [46, с. 41]. Для власних цілей він придбав друкарню у Перемишлі (1829 р.) та своїм заповітом надавав «50 стипендій для бідних учеників» [46, с. 42]. Навколо нього згуртувалася низка освічених проукраїнських митців, зокрема священники Осип Лозинський (1807–1889) та Юстин Желехівський (1821–1900), перший з яких написав граматику української мови, що «спиралася на живі галицькі говори й була найкращою граматикою української мови в Галичині до 1848 р.» [46, с. 44].

За підтримки І. Снігурського у Перемишлі була заснована дяківська школа (дяковчительський інститут), яку очолив Яків Неронович (1801–1901). На її базі у 1828 році було засновано катедральний хор, який швидко «вийшов далеко за межі свого первісного призначення – участі в церковних богослужіннях <...> став справжнім вогнищем вокально-хорової культури і музичного професіоналізму на землях Західної України та виховав численних музичних діячів і просвітителів свого часу» [95, с. 8].

З осередку духовенства виринають дві видатні музичні постаті – Михайло Вербицький (1815–1870) та Іван Лаврівський (1822–1873). Для забезпечення фахового керівництва дяковчительського інституту із Брно прибуває чеський музикант Алоїз Нанке (бл. 1780–1835), який, на думку М. Новакович, «є ключем до розуміння музики Вербицького, бо саме йому першому випала доля адаптувати високий концертний стиль духовних творів Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви» [184, с. 5]. У розвитку національної свідомості духовенство зіграло свою важливу роль і сто років потому, у складний міжвоєнний період 1919–1939-их років, коли греко-католицька церква займала «провідне місце в національному процесі <...>, священники якої активно працювали в різних сферах не лише релігійного, а й громадського життя» [31, с. 10]. До «перемиської школи» Л. Кияновська [127] додає також Віктора Матюка (1852–1912), Порфирія Бажанського (1836–1920), Ісидора Воробкевича (1836–1903), котрий був одним із засновників чернівецького товариства «Руська бесіда» (1884), Йосипа Кишакевича (1872–

1953), який у 1895 р. був одним із засновників товариства «Боян» у Перемишлі та Анатолія Вахнянина, багатогранна участь якого в безлічі ініціатив характеризували його «високий зразок жертвовної праці для рідного народу, його культури в ім'я піднесення її значення в світі» [60, с. 14].

У рамках окресленої теми підрозділу – місії диригента – розглянемо діяльність вже згадуваного раніше о. Порфирія Бажанського, у творчості якого Наталія Кушлик знаходить рельєфні акценти етнозахисту «як важливої ланки формування національно-культурної ідентичності <...> Його просвітницьким устремлінням надавали забарвлення тео-, й антропоцентризм, аксіологічний чинник та кордоцентрична вісь» [149, с. 13]. До цього переліку авторка додає світоглядні переконання отця, в яких «провідною постає ідея національно-культурної самоідентифікації в руслі вкорінення традицій художнього мислення народу <...>» [149, с. 15]. Як зазначає Жанна Зваричук, з його іменем «пов'язаний і перший успішний досвід виконання під час богослужіння творів одного композитора» [97, с. 12].

Тож, як бачимо, розділена між двома імперіями Україна розвивалася по-різному. Культурний розвиток в Галичині ХІХ ст. був дещо вільнішим, завдяки тому, що австрійський уряд до певної міри все ж дозволяв більше вольностей, ніж це було в Російській імперії, що дало свої культурні плоди: «Галичина, де купчився найбільш свідомий український елемент, скоро стала центром українським не лише для Австрії, але й на всю Україну» [66, с. 177]. М. Черепанин звертає увагу на важливість Львівської духовної семінарії в історіотворенні хорового співу в Галичині, а також хору товариства «Львівський боян» (1891 р.). І хоч, як стверджує М. Грінченко, «... багато композиторів, багато творів і мало яскравого, виразного» [66, с. 177], все ж спів у цих хорах впливав на свідомість українців Галичини. На це звертає увагу М. Черепанин: «... гармонійний хоровий спів зіграв визначну роль у піднесенні величності богослужіння. Люди горнулися до церкви, коли чули подібний спів <...> Тії Русини як заспівають своє хоть би коротеньке “Господи помилуй”, так якимось наскрізь прошибнуть чоловіка проймаючим своїм співом, що й не отямишся, як

в твоїм оці засвітить ясна сльоза глибокої печалі» [233, с. 47]. Для культури Галичини хорове мистецтво було чи не найважливішим серед напрямів музичної культури: «Мистецтво, культура, освіта, розвиваючись особливими шляхами, також ставали зброєю у боротьбі українців Галичини за національне самоутвердження. Ставши за таких підневільних умов певною мірою державотворчими чинниками, вони максимально сприяли збереженню національної ідентичності. Це усвідомлювали і митці» [128, с. 119].

З перемишльського дяковчительського інституту (1818 р.), заснованого І. Снігурським, українська духовна музика активізується у Львові (з 1874 року, відкриття духовної семінарії), де «більшість композиторів XIX ст. аж до 70-х років – це колишні богослови. Визначні диригенти та співаки (Нижанківські, Курп'яки, Рибаки, Іванцеви, Лехицькі, Лозинські та ін.) були учнями духовної семінарії. <...> Перевага семінарських хорів полягала у великому виборі співаків і багатому церковному репертуарі. При наявності доброго диригента все це сприяло успішному розвитку хору» [233, с. 47]. Хорова діяльність семінаристів була пов'язана із різними святкуваннями та вшануванням пам'яті владик у храмах Галичини (зокрема владика Ю. Пелеша та митрополита Сильвестра). Поступово ці хори набирають професійних рис. 28 березня 1899 року семінарський хор влаштовує концерт з музикою Д. Бортнянського, М. Березовського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, оригінальність якого полягала в тому, що «це був самостійний концерт, в якому звучали лише твори українських і російських композиторів» [233, с. 48]. Цим хором, як зазначає М. Бурбан, у другій половині XIX ст. керували А. Вахнянин, В. Вахнянин, О. Нижанківський, Я. Вітошинський, Ф. Колесса, в XX ст. – С. Людкевич, К. Цепенда, Р. Прокопович, М. Антонович [40, с. 41]. Кожен з них відіграв певну роль у становленні хорової культури, зокрема: Ярослав Вітошинський (1869–1939) закінчив Віденський університет, у 1901–1930-х роках працював з хором Української академічної гімназії (скорочено ЛАГ, сьогодні це Львівська академічна гімназія при національному університеті «Львівська Політехніка»), де щорічно «брав участь у Шевченківських та

громадських концертах» [40, с. 314]; однофамілець А. Вахнянина – Володимир Вахнянин (1865–1945), навчався у семінарії у 1883–1886 роках [204]; Остап Нижанківський (1863–1919) був не тільки диригентом, а й одним із засновників музичного видавництва «Бібліотека музикальна», організованого «спільно з О. Партицьким, В. Садовським, І. Бачинським, Є. Купчинським» [40, с. 473]. З хором гімназії О. Нижанківський організовував «Артистичні прогульки», а також диригував хором «Товариства “Бережанський Боян” (спільно з А. Чайківським, 1892), “Львівський Боян” (1891), “Стрийський Боян” (1908)» [40, с. 474].

Окрім духовних святкувань, семінаристи влаштовували літературно-мистецькі вечори та концерти, присвячені національним святкам, а з 1860-го року до них «уперше потрапляють твори Т. Шевченка, а також розповсюджуються історичні думи, зібрані М. Максимовичем, повісті Квітки-Основ'яненка. Твори цих письменників зробили рішучий перелом чи переворот в поглядах наших на літературу руську. Водночас із творами Шевченка завітали до духовної семінарії деякі придніпрянські збірники народних пісень, що їх стали співати питомці» [233, с. 53]. Мар'яна Ферендович висновує: «Головними завданнями численних національних музичних осередків були: популяризація української пісні, поширення хорового виконавства, плекання традицій хорової справи у Львові та поза його межами <...> шляхом видавання нот, книжок, часописів, улаштування конкурсів на написання хорових творів, закладення й утримування музичних бібліотек, започаткування музичних шкіл, заснування і розвиток різних музичних інституцій <...> музичні товариства заповнювали нішу у плеканні власних музичних кадрів: композиторів, диригентів, інструменталістів, співаків – солістів і хористів. Посилення діяльності таких організацій упродовж 1900–1939 рр. неабияк інспірувало українських композиторів до творчості» [220, с. 172]. Авторка зазначає, що «одне з центральних місць у таких процесах зайняли *диригенти*, від яких безпосередньо залежав художній рівень інтерпретації нових творів» (курсив наш – Р. Д.) [220, с. 173].

Перед початком ХХ століття у Львові сформувалося декілька важливих для місії утвердження національної української свідомості культурно-

просвітних та хорових товариств. Серед них важливе місце займало музично-хорове товариство «Боян» (1890 р.): «Сконцентрувавши в собі майже все музичне життя Західної України, маючи розгорнуту систему відділень у всіх більших містах Галичини, засновуючи бібліотеки, музеї, музичні школи, організовуючи свята, конкурси, концерти – товариство “Боян” у цей час відіграло роль сучасної філармонії і мало величезне значення для відродження і розвитку українського професійного музичного мистецтва» [225, с. 3]. Його ціллю було «плекання головно руско-національного співу, так хорального, як і сольного, а також інструментальної музики» [225, с. 6], що було прописано в Статуті товариства. Зокрема, четвертим пунктом статуту було визначено засоби досягнення цілі: «<...> а) спільні справи, б) продукції музикальні, в) вечорниці товариські і прогульки так у Львові, як і по краю, г) розписування конкурсів на твори до співу і музики, д) заложення і удержання бібліотеки музичної, ж) підтримуванє краєвих руских хорів і товариств та удержання спільних з’їздів і продукції, з) видавництва музичні і підпиранє тих же» [225, с. 6].

Як організація з укомплектованим комітетом, свою діяльність «Боян» починає з 25 січня 1891 року, а вже 2 лютого того ж року відбулись перші збори. Окрім голів правління, громадських діячів Володимира Шухевича (1849–1915) та Степана Федака (1861–1937), товариство очолили А. Вахнянин та одна з перших українських хорових диригенток – Євгенія Барвінська (1854–1913), що «мала вплив на розвиток музичної культури Галичини, адже вона проявила себе не тільки як хоровий диригент, а також як вокалістка та громадсько-культурний діяч, була активною учасницею “артистичних мандрівок”, організованих “Академічним братством”, “Руською бесідою” та “Просвітою” <...> отримала визнання “подільський соловейко” та “достойна подвижниця, провідниця”» [79, с. 107].

Ірина Бермес відзначає: «Велике просвітницьке значення мали подорожі по Галичині етнографічного гуртка “Академічне братство”. Дві студентські мандрівки “академіків” проходили через Дрогобич (1884, 1886). У першій брали участь І. Франко, К. Левицький, у другій – К. Трильовський, Є. Гушалевиц,

Є. Петрушевич. Студенти влаштували хорові концерти, у програмі яких прозвучали композиції М. Лисенка, М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, обробки народних пісень» [31, с. 8]. Культурно-просвітницька діяльність цих товариств у другій половині XIX століття «стала чудовим підґрунтям для зростання національної свідомості українців Галичини» [31, с. 8].

Денис Січинський (1865–1909) – хоровий диригент, один з перших українських професійних композиторів Галичини, що водночас став «найбільш трагічною постаттю західноукраїнської культури на переломі XIX – XX ст.» [124, с. 173], також долучився до місії популяризації української музики: «Як організатор, педагог і диригент він брав участь у створенні перших музичних товариств та селянських самодіяльних колективів у багатьох містечках Галичини» [190, с. 8]. Його постать символізує прихід професійного періоду в українській музиці, коли «на зміну дилетантизму приходить свідоме відношення до музичної штуки <...> з'являються композитори, що цілком віддаються музичній справі, роблячи з неї свій фак» [66, с. 186]. Осип Залеський (1892–1984) підкреслює, що Д. Січинського був не тільки диригентом хору, а й композитором, чиї твори він співав, а також «редактором музичних творів, що появилися у видавництві» [96, с. 552]. Д. Січинський водночас з редакційною роботою над творами С. Воробкевича (зокрема «12 пісень для чоловічого хору»), О. Нижанківського 19 вересня 1902-го року став керівником вперше відкритої в Галичині української музичної школи, до якої «були запрошені відомі педагоги» [233, с. 96]. Д. Січинський відіграв найактивнішу роль в організації та реалізації різноманітних мистецьких проєктів. Усвідомлюючи важливість музичного виховання на становлення української музики, він разом з Костянтиною Малицькою (1872–1947) редагує музичний додаток «Дзвінка», на основі якого створено співаник, «який використовувався в школах, інститутах, бурсах» [233, с. 164], komponує музику до видань Січового руху в Галичині [233, с. 63]. Д. Січинський планує підняти рівень видань «Станиславівського Бояна» до «німецького стилю» європейських видань і був переконаний, що українські музичні твори потрібно публікувати у Ляйпцигу

поряд українською і німецькою мовою, бо «німецької мови уживати маємо для того, щоб і ширший музикальний світ з нашою музикою познайомити» [233, с. 165]. Згадаймо хоча б його збірник «Ще не вмерла Україна» (1907 р.), згаданий Б. Шарліто у берлінському часописі «Die Music», до якого за два тижні композитор опрацював 152-і пісні. По смерті Д. Січинського цей збірник був редагований С. Людкевичем, який відзначав його популяризаційну місію.

Д. Січинський добре себе проявив як організатор і диригент. У його концертах при українських домах виступав хор «при співучасті військової симфонічної оркестри, і Січинський інструментував для цих виступів свої твори, як “Лічу в неволі”, “Дніпро реве”, “Минули літа молодії”» [96, с. 554]. Тож «творча й музично-просвітительська діяльність Січинського сприяла справі розвитку прогресивного українського мистецтва» [96, с. 552]. На думку М. Грінченка, Д. Січинський «був найбільш популярним, найбільш улюбленим композитором; його романси у всякому разі домінували і на концертній естраді, і серед галицької інтелігенції співців аматорів» [66, с. 189]. Богемність митця Д. Січинського, поряд з Ф. Шубертом та М. Мусоргським, підкреслює професор Л. Кияновська, відзначаючи, що «в українському музичному просторі один композитор, якого з повним правом можна віднести до представників богемного типу» [125, с. 71], водночас наголошуючи, що, хоч цей творчий тип для української культури є «найменш притаманний» [125, с. 71], та «карта світового мистецтва без їх доробку була б значно менш кольоровою» [125, с. 69]. С. Павлишин відзначала: «На мою думку, саме Д. Січинський був тим композитором, який повинен був стати її єдиним, на сьогоднішній день, генієм» [191, с. 64], і підсумовує: «Що ж забракло Січинському, щоб стати геніальним представником української музики в світовому масштабі? Дуже простої і прозаїчної речі – освіти» [191, с. 65].

Отже, архетип особистості Д. Січинського складався з комплексу ідентичностей, що проявлялися в його професійній та культурно-громадській діяльності. Та він був не єдиним, хто займався популяризацією музичного

мистецтва. Згадаймо також випускника Львівської консерваторії (1900 р.), вже згадуваного хорового диригента та композитора Ярослава Ярославенка (1880–1958), який став ініціатором музичного видавництва «Торбан» у Львові (1905 р.), що видало «велику кількість інструментальних творів Я. Ярославенка, Д. Січинського, Я. Лопатинського, К. Стеценка, О. Нижанківського, В. Безкоровайного та ін.» [233, с. 166].

Серед товариств, які поширювали світську музику, було «Товариство руських дам» у Станиславові, організоване ще в 1884 р. Своїм завданням воно мало на меті розбудити товариський дух інтелігенції, а для цього влаштовували вечорниці та літературні читання. Так, у березні 1895 р. товариство відзначило роковини смерті Т. Шевченка «вечорницями за участю хору під управою Івана Біликовського («Пробудилась Русь» С. Воробкевича, «Дівча в сінях стояло» М. Лисенка)» [233, с. 55]. Щодо постаті Івана Біликовського (1846–1922), то він був диригентом хорів Самбірської (1867–1870), Станиславівської (1876–1884) гімназії та Львівської учительської семінарії (з 1898), а також засновником Станиславівського «Бояна» (1903–1914) та членом «Союзу співацьких та музичних товариств» (з 1903), а з 1918-го викладав у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка [40, с. 288].

На початку ХХ століття був сформований і «Тернопільський Боян», що «завдяки старанням керівництва, членів, відчуваючи підтримку з боку відомих культурних діячів (С. Людкевича, В. Барвінського, С. Крушельницької) <...> був відомий як головний професійний музично-культурний осередок у краї» [25, с. 10]. У період 1901–1939 років тут диригували О. Терлецький, І. Левицький, І. Копач, О. Сіак, В. Березовський, В. Менцінський, В. Майковський та В. Безкоровайний, який «був одним із кращих диригентів «Тернопільського «Бояна» і тричі керував співочим товариством – відповідно у 1918, 1921–1929 та 1937–1939 рр.» [25, с. 10]. У хорових гуртках були і свої проблеми: в першу чергу бракувало професійних кадрів, укомплектованості, музичної грамотності та матеріальної бази, однак ці «перепони на тлі загального національного піднесення поступово зменшувались – курси для диригентів готували

кваліфікованих працівників, концерти та імпрези дозволяли заробляти гроші на потреби хору, наполеглива праця учасників руйнувала байдужість суспільства» [25, с. 12].

Слід також згадати хормейстера Дмитра Котка (1892–1982), котрого мобілізували у 1916 році в російську армію, а згодом він потрапляє в польські табори (містечко Ланьцут), де організовує чоловічі та мішані хори, розробляє репертуар та «стиль організаційної роботи і головні виконавські засади <...> в неволі» [85, с. 13]. Хор Д. Котка, перший склад якого називали «Шістнадцятка», набуває слави в Польщі: «Гастролюючи, хор добивався у польських влад дозволу на концертну діяльність у цілій державі <...> важко було переконати представників державної влади, що хором можна заробляти на проживання, бо, мовляв, спів – це розвага, а не праця. Далі хор одержав т. зв. промислове свідоцтво в Торуню і дозвіл на виступи в Приморському воєвідстві. <...> і в жовтні 1924 року у містечку Бендзін Гурно-Сльонзького воєвідства Котко одержує ліцензію міністерства освіти і патент на концертування по території всієї тодішньої Польщі. Так було остаточно утверджено концертно-промислове підприємство під назвою “Хор Дмитра Котка” (пізніше – “Український наддніпрянський хор”, “Український хор Дмитра Котка”, „Гуцульський хор”). Така історія виникнення на терені міжвоєнної Польщі *першого українського професійного хору*» (курсив наш – Р. Д.) [85, с. 17]. Важливо розуміти вплив Д. Котка на розвиток української професійної хорової справи, бо до його появи «народні пісні у концертні програми вводилися епізодично, рідко <...> Котко перший у Галичині <...> на власному прикладі показав, “як треба співати народні пісні”, розкрив їх справжню красу і утвердив на сцені» [85, с. 31]. С. Стельмащук писав: «... хор міг виступати і на найменше пристосованих для цього сільських сценах, де про інструментальний супровід не могло бути й мови, і нести високе професійне мистецтво у гущу народних мас» [85, с. 31]. Автор відзначає, що «до Котка у Галичині побувала капела Кошиця, але два її концерти (Стрий, Станиславів) під час воєнної завірюхи не залишили помітного сліду» [85, с. 31]. Пізніше хор Д. Котка став мішаним (1925–1930-ті) і знову чоловічим (до 1939-

го), а потім «на його базі була створена Львівська хорова капела „Трембіта”» [85, с. 46]. Під його керівництвом капела працювала до 1941-го року (під час війни колектив евакуювали в Середню Азію), а після війни Д. Котко організовує в Станіславі (сьогодні Івано-Франківськ) «Гуцульський ансамбль пісні і танцю», з яким працює до 1951-го року, до часу, коли «йому, як за сценарієм, фабрикують кримінальну справу і, як колишнього петлюрівця, відправляють на 10 років до Сибіру під Братськ» [85, с. 54]. З цього приводу дослідник творчості Д. Котка Тарас Кметюк пише: «Слідчі вибивали в диригента зізнання у висунутих проти нього звинуваченнях, а саме: матеріальна допомога хорові Андрея Шептицького, антирадянська пропаганда на території європейських держав шляхом популяризації українських пісень» [131, с. 24]. Т. Кметюк також зазначає: «Більшовицька репресивна система намагалася штучно викреслити з історії імена українських національних сподвижників, тож і на постать Дмитра Котка протягом довгого часу було накладено табу <...> мистецтвознавець С. Стельмахук, який досліджував творчу діяльність Дмитра Котка <...> змушений був дотримуватися офіційних ідеологічних догм і нормативів, оминаючи «заборонені» теми; а в працях про «Трембіту» та Гуцульський ансамбль пісні і танцю Д. Мусієнка, Г. Деревенка, М. Гринишина, М. Кубика не називалося прізвище Котка й фальсифікувалася його діяльність» [131, с. 31].

Порівнюючи дві величні диригентські постаті, Т. Кметюк відзначає: «... Олександр Кошиць був одним з перших диригентів, які виконували національно-культурну місію засобами хорового мистецтва. Він належав до верств найсвідомішої української інтелігенції. Дмитро Котко став його наступником і продовжувачем. Проте якщо діяльність О. Кошиця проходила переважно за кордоном, то Д. Котко свою творчу роботу якнайтісніше пов'язав із населенням Західної України» [131, с. 36–37].

Поряд із великими хоровими осередками Києва та Галичини на території України були й менші, зокрема на Слобожанщині. О. Васильєва відзначає просвітницький вплив хорів закладів вищої освіти, зокрема під орудою

засновника Харківського університетського хору Івана Туроверова (керував хором у 1886–1916 рр.) та А. Котляревського – диригента хору технологічного інституту; відзначає гастрольні поїздки у 1887 році в Курськ хору О. Літинського та поїздки П. Гордовського з Малоросійською капелою півднем Росії у 1888 та 1890 роках [43, с. 12]. Дослідниця наголошує, що «діяльність гімназичних, училищних хорів була обмежена. Співацькі колективи середніх навчальних закладів брали участь лише у зведених хорах на загальноміських концертах (ювілейний концерт на честь М. Лисенка в 1904 р.) та науково-богословських читаннях, організованих духовним відомством (хор четвертої чоловічої гімназії – диригент Д. Кіпріанов, хор духовної семінарії – регент М. Ковін)» [43, с. 12]. При цьому вона зауважує, що «велику підтримку університетському хору надавало правління університету, яке звільняло студентів-хористів від сплати за слухання лекцій, дбало про грошову підтримку хорів, а також запрошувало високопрофесійних диригентів: О. Літинського (1862–1885 рр.), П. Гордовського (1885–1886 рр.), І. Туроверова (1886–1916 рр.)» [43, с. 12–13].

Щодо хорового мистецтва Миколаївщини, то дослідниця Наталя Крижановська описує географічно-територіальний вплив на історію становлення регіону як портового міста: «Внаслідок специфіки краю першими організаторами музичного життя стають представники військово-морського відомства» [146, с. 9]. Вона відзначає конфесійний вплив на розвиток хорового співу в другій половині XIX століття: «У регіоні функціонують дорослі та дитячі хори півчих німецької Євангелійно-лютеранської кірхи, Римсько-католицького костьола, єврейської хоральної синагоги та ін. Хорова капела німецької колонії Карлсруе здійснювала на практиці положення “Реформи церковної музики відповідно Статуту Святої Цицилії”, що передбачав відродження акапельного співу» [146, с. 10–11]. При цьому Н. Крижановська наголошує, що музичне просвітництво починається з діяльності Миколаївського відділення «Просвіти» (а це вже початок XX ст.), творчі вечори якої зробили важливий внесок в культурний стан міста та започаткували нову сторінку розвитку хорового жанру на Миколаївщині: «Національно-свідома інтелігенція регіону заклала основи

історико-етнографічної науки шляхом вивчення народної культури, місцевих обрядів, звичаїв, фольклору, побуту, мистецьких здобутків. Окремою сторінкою стала діяльність відомого історика, етнографа, композитора, організатора Миколаївської “Просвіти” М. Аркаса» [146, с. 12]. Творчість Миколи Миколайовича Аркаса (1853–1909) відіграла важливу культурну роль у місті Миколаїв, він мав різностороннє захоплення, був відомим українським культурно-освітнім діячем і патріотом, збирав фольклор, під впливом П. Ніщинського почав серйозно вивчати музику (апогеєм його творчості стала опера «Катерина»), а в 1907 році заснував у місті «Просвіту».

На жаль, про яскравих українських диригентів того періоду мало що відомо, ба більше, була певна особливість музичного життя цього міста: «Історія існування й діяльності миколаївського музичного гуртка сягає 1874 р., коли в місті організувалося “Товариство любителів хорового співу”. В 1877 р. гурток припинив діяльність через відсутність диригентів. Лише з другої половини 80-х рр. почали знову влаштовуватись абонементні музичні вечори» [117, с. 370]. Тільки з 1888 року почалося відновлення музичних вечорів, але це зазвичай були фрагменти з опер М. Глінки, А. Рубінштейна, П. Чайковського та М. Римського-Корсакова. Поява Миколаївського відділення РМТ у 1892 році під пильним керуванням Імператорського Російського музичного товариства тільки ускладнила ситуацію з пробудженням національної свідомості. З відкриттям його відділень у Києві (1863), Харкові (1864), Одесі, Миколаєві (1891), Херсоні (1905), Дніпрі (тоді – Катеринослав, 1898) тотальна росіянізація вийшла на професійний музичний рівень: «Програми концертів у наступні роки також складались із творів російських та західноєвропейських авторів. Композиції на українську тематику траплялись дуже рідко, а залучення їх до програми мало характер дещо випадковий...» [117, с. 369].

У Запоріжжі професіоналізація хорової культури розпочалася з 1930-х років, коли відкрився хормейстерський відділ при Запорізькому музучилищі та почали функціонувати професійні хорові колективи на базі філармонії. Професіоналізація пов'язана з іменами керівника хорової капели Леоніда

Усачова (1899–1965), хормейстера Українського драматичного театру ім. М. Заньковецької – Олександра Радченка (1894–1975), Я. Яциневича (що працював у Запоріжжі в період 1935–1940 рр.), симфонічного диригента Олександра Пресича (1909–1991) та багатьох інших. Дослідник Олександр Антоненко виділяє творчу діяльність «талановитих диригентів-хормейстерів (А. Бабанкін, М. Кисіль, Л. Шермейстер, П. Процько, В. Апарін, Є. Фріш)» [13, с. 13], а дослідник хорової культури Чернігівщини Олег Бадалов звертає увагу на діяльність «представника Львівської хорової школи» [21, с. 9], диригента хору ім. Д. Бортнянського Любомира Боднарука (1938–2009).

XIX століття для українських хорових диригентів стало епохою пошуків власних культурних коренів, інколи навіть після втрати таких через політичну безпорадність, засилля російської, польської та австрійської культур та практично повну відсутність українського мовного середовища як у Львові і Києві, так і в інших великих містах. Унікальним був і зв'язок розділеної між двома імперіями нації, про що пише Іван Огієнко: «Поміж Україною й Галичиною цілими віками творився штучний неперехідний мур, головню духовний. Велася завжди сильна й уперта агітація проти православ'я, а тому й українці були “схизматиками”. Зносини з Україною провадили тільки окремі особи. Українськими творами з-поза цього кордону не цікавилися» [185, с. 258]. Та вже в кінці XIX – початку XX ст. мистецька ситуація змінилася, українські диригенти почали здобувати професійну музичну освіту. Одним із перших українських професійних диригентів XX ст. був Микола Філаретович Колесса (1903–2006), який увійшов в українську хорову історію як основоположник львівської диригентської школи. Його життєвий шлях тривав 103 роки, а за цей період сталися масштабні світові події, пов'язані з Україною: розпалися дві великі імперії – Австро-Угорська (1772–1918) та Російська (1721–1917), залишились нереалізованими дві українські республіки (Українська Народна Республіка (1919) та Західноукраїнська Народна Республіка (1918–1919), розпалися Польська (1919–1939) та Російська (1917) республіки і СРСР (1922–1991).

Самоідентифікація М. Колесси, як українця, почалась дуже рано, це пов'язано із тим, що його батьком був відомий український фольклорист Філарет Колесса (1871–1947), що ідентифікував себе і свою сім'ю як українську. В першу чергу це проявлялося у мові повсякденного спілкування: «Вдома мамця говорила із сестрою і бабунею по-польському, а надходив тато – переходила на українську мову, бо знала, що тато того не любить» [208, с. 39]. Ф. Колесса був викладачем (а М. Колесса – студентом) Українського таємного університету, разом із цілою плеядою особистостей, «знаних в українській науці» [88, с. 23].

Середовище довкола М. Колесси формувало його зв'язок із культурно-національною пам'яттю. Як згадує диригент, повертаючись із садочка, де звучали польські патріотичні пісні, вони «співали “Ми – гайдамаки”, “Не пора” й подібні пісні. Так що полонізувати нас не вдалося» [208, с. 26]. Він також згадує епізод дитинства, коли батько, окрилений після зустрічі з Опанасом Сластіоном (1855–1933) та іншими бандуристами, «поставив фонографа у своєму кабінеті й почав розшифровувати. Бандурист співає, а він записує <...> цілими вечорами сидів коло нього при тій роботі: з фонографа звучали думи, а я гортав «Історію України» Аркаса...» [208, с. 29]. Очевидно, присутність батька-музиканта мала свій вплив на формування національно-культурної ідентифікації митця, адже «відомо, що більшість хлопчиків у віці приблизно від чотирьох до семи років ідентифікують себе зі своїми батьками <...> імітують батьків багатьма способами <...> можуть відтворювати професійні устремління до батьківської роботи. Багато хлопчиків, виростаючи, реально йдуть по стопах своїх батьків» [187, с. 101]. Музична доля не оминула і внука Миколи Філаретовича – Ярему Колессу, що пішов музичними шляхами свого батька Івана Юзюка, та іншого диригента, правнука Миколи Віталійовича – сучасного диригента Миколу Лисенка.

Відомо, що в Галичині до 1910-го року офіційно не використовувався термін «український»⁷, однак патріотизм не потребує офіційності, а лиш щирості

⁷ Указ про введення в Галичині до офіційного вжитку термінів «українець», «український» було опубліковано у квітні 1918 року.

і доступності. Як згадує М. Колесса, батьки йому подарували «Малий Кобзар» Тараса Шевченка, і «під цим впливом зродився в мені патріот, я став свідомим українцем. Я почав відчувати різницю між мною і моїми знайомими поляками, розуміти, що то інший нарід» [208, с. 32]. Укріплювалось це українське чуття в музичних осередках Львова, зокрема в «Бояні», на репетиціях якого М. Колесса «вперше побачив композиторів Людкевича, Форостину, отця Кишакевича та інших наших визначних людей» [208, с. 23]. Емоційний зв'язок з С. Людкевичем згодом переріс у довголітню і тісну дружбу, обидва митці відчували національне коріння своєї ідентичності, а, як відомо, цей зв'язок «за своєю суттю психологічний, а не раціональний» [71, с. 22], а отже, більш глибинний. Як відомо, на С. Людкевича рівнялося багато відомих музикантів, його самого вважали «взірцем вірного служіння своїм мистецтвом народові, рідній музичній культурі» [138, с. 191]. Це був один із перших професійних композиторів Галичини, що прагнув «серед широких кіл нашої громадськості» [62, с. 141] популяризувати твори інших українських композиторів. Микола Філаретович так описує цю дружбу: «Впродовж майже всього свідомого мого життя я йшов поруч з ним. Я намагався рівнятись на нього, наслідувати його, слухатись його мудрих порад. І деякою мірою прислужитись до популяризації його чудових творів» [138, с. 198].

М. Колесса мав європейську диригентську школу, «рубікон» до якої, як влучно означила його Л. Кияновська, він перейшов восени 1924 р., коли «починається хвилюючий і щасливий час навчання у Празі, в Празькій консерваторії, водночас у Карловому університеті на відділі музикології, а по закінченню консерваторії – в Школі Вищої Майстерності, в класі композиції Вітезслава Новака <...>» [128, с. 97]. Авторка зазначає: «Спершу поступає в Карловий університет на факультет філософії та славістики, а також записується вільним слухачем до педагогічного інституту ім. Драгоманова на музичний факультет, де проходить гармонію у Федора Якименка, а диригування у Платоніди Щуровської, котра перед тим довгі роки була асистенткою славетного Олександра Кошиця» [128, с. 97]. До речі, постать Платоніди Щуровської-

Росіневич (1893–1973) стала об'єднавчим «містком» українських диригентських шкіл на початку їхнього націотворення. Важливу рису її особистості – пасіонарність, відзначає Г. Карась, підкреслюючи, що П. Щуровська-Росіневич була представницею київської диригентської школи, ученицею О. Кошиця та його субдиригенткою в Українській Республіканській капелі і «ключовою фігурою хорового процесу української еміграції у міжвоєнній Чехо-Словаччині» [122, с. 19].

Важливість Праги, як європейського міста для українського хорового мистецтва, особливо для диригентської школи М. Колесси, в тому, що саме тут він увібрав європейські традиції, адже поряд із навчанням «бував на концертах і в опері 4–5 разів на тиждень» [128, с. 101], бачив виступи видатних європейських диригентів Фелікса Вайгартнера (нім. Felix Weingartner, 1863–1942), Бруно Вальтера (нім. Bruno Walter, 1876–1962), Фріца Буша (нім. Fritz Busch, 1890–1951), Вільгельма Фуртвенглера (нім. Gustav Heinrich Ernst Martin Wilhelm Furtwängler, 1886–1954) та Вацлава Таліха (чеськ. Václav Talich, 1883–1961). Отож, перебуваючи тривалий час у подібному «активному художньому середовищі, уважно і вдумливо дослухаючись до різноголосся старої і нової музики, маючи змогу почути провідних музикантів світу, він міг цілком сформувати свої мистецькі пріоритети і виробити художній смак» [128, с. 101–102].

Щодо способу диригування, викладеного, зокрема, в книзі «Основи техніки диригування» [137], то очевидним стає факт вибору М. Колессою сучасного на той час способу диригувати, який Г. Макаренко називає «новим», зважаючи на те, що його народження «відбулося завдяки практичній і теоретичній діяльності видатних музикантів свого часу І. Ф. Мозеля, Г. Спонтіні, Л. Шпора, К. М. фон Вебера, Г. Берліоза, Ф. Мендельсона-Бартольдї, Ф. Ліста, Р. Вагнера» [165, с. 110–111]. Г. Макаренко підкреслює, що цей спосіб диригування «став логічним результатом історичного розвитку як усього музичного мистецтва взагалі, так і попередніх способів керування музичним колективом зокрема» [165, с. 111].

У 1932–1934 роках в оперній школі Польського музичного товариства у Львові М. Колесса уже асистентує Адаму Солтису, який за цю роботу «оплачував з власної кишені» [208, с. 161–162]. Однак тут він відчував себе непотрібним, постійно перебував у напрузі, і, як згадує, навіть «боявся розмовляти, щоб не разило, що я не є поляк, щоб не прослизнуло українське слово <...> В той час відносини між українцями й поляками були зовсім несприятливі, майже ворожі» [208, с. 162]. Він також диригує на ювілеях товариства ім. М. Лисенка, а хори «Боян» та «Бандурист» під його управою виконують українську музику, зокрема «Кавказ» С. Людкевича [171, с. 99]. У 1937-му році М. Колесса організовує «Студіо-хор» (1937–1939), який можна вважати першим Львівським професійним колективом, адже хористи отримували «по два-три злоті за виступ» [208, с. 171]. І як бажав цього раніше Д. Січинський, М. Колесса також намагався вивести диригентсько-хорову діяльність на професійний рівень, «щоб можна було з музики жити» [208, с. 117]. У період 1919–1939 роках М. Колесса був чи не «єдиним професійним диригентом» [208, с. 162] у Львові, і тут йдеться саме про українського професійного диригента. За його словами, окрім нього, диригування тоді вивчали ще Лев Туркевич і Адам Солтис. У Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка М. Колесса ставить оперу «Ноктюрн» М. Лисенка та «Вечорниці» П. Ніщинського. Як він сам згадує: «Час між 1934 і 1939 роками був найкращий для мене. То були щасливі роки, коли я працював для українців і від українців діставав можливість жити, був між своїми людьми, не мусів кривити душею» [208, с. 179].

З приходом радянської влади М. Колесса стає диригентом новоствореного філармонійного оркестру, та його ставлення до цієї влади було своєрідним: «Радість була <...> Надія була, що буде хоч советська, але українська держава. <...> Тих, що не нюхали тих ідей, то насторожувало. Мене – ні. Я виніс то з Праги й був приготовлений. Я знав, що є вороже марксизму-ленінізму, що можна говорити, а що – ні. Це мене рятувало» [208, с. 190–191], «... я був такий щасливий, що звільнився від всього польського, що мав час повністю присвятити себе праці для українців <...> А тут прийшли большевики й треба було

внутрішньо переорганізуватися, щоб втриматися – попри свої переконання й волю, мусів <...> З одного боку, відкривалися великі професійні можливості, а з другого – щось зовсім іншого. Я був насторожений» [208, с. 195].

Варто віддати належне всеохоплюючій пропаганді соціалістичних ідей, що на початках захоплювала українських митців: «... офіційна радянська пропаганда посилено вкладала в людей бажання вчитися, окрилювала їх перспективами, спонукала працювати над собою. Освіта і досягнення поставлених цілей ставали девізом соціального розвитку, головним мотивом життя сталінського суспільства, що формувалося, в якому соціальний статус людини був обумовлений його власними стараннями, а не привілеями» [244, с. 8]. М. Колесса згадує: «Спочатку і я сприймав емоційно. Після того, як радянські війська зайняли Львів і Галичину, я почав сприймати більш раціонально – “радіти” під примусом <...> Першим ударом по моїх симпатіях було вивезення родини Крушельницьких. Іванко, мій товариш, був розстріляний разом з братом Тарасом <...> То можна тільки тим пояснити, що вони хотіли нас знищити як народ, як індивідуальність» [208, с. 237–238]. У своїх спогадах М. Колесса порівнює психотипи українців того часу: «У галичан більш закорінене національне почуття, завжди було зацікавлення до історії й емоційне переважало над прагматичним. Галичан завжди тягнуло до Східної України. Східні українці – таке моє враження – підсміхалися з нашого романтизму, з того, як ми в наших мріях захоплювалися козаками. Нас дуже тягнуло туди, ми прямо залюблені були в ту Україну. То почалося від Шашкевича, від його віршів. <...> У Росії був лад несприятливий для народів, які їй підлягали, <...> Під тим оглядом отверезив нас прихід на ці землі більшовизму...» [208, с. 237].

Основні положення та принципи диригування Микола Філаретович укладає в розділ «Диригування», що з’явився у 1938 році як частина колективної праці «Диригентський poradник» [84]. Він був першим «практичним посібником з техніки диригування» [171, с. 107], виданим за підтримки товариства «Просвіта» та у співпраці з двома іншими авторами, докторами Василем

Витвицьким (1905–1999) та Зіновієм Лиськом (1895–1969), які працювали у Львівській консерваторії до 1944 року, а з приходом радянської влади до Львова емігрували до Європи, а згодом – до США. Видаючи «Диригентського поради́ника», автори вбачали свою місію у поширенні професіоналізму серед української співучої громадськості. Аматорські колективи були дуже популярними, а тому «потрібен підручник з диригування, який би можна покласти в основу виховання диригентів національної школи. <...> Я покладав на нього великі надії в розвитку українського диригентського мистецтва» [62, с. 60]. М. Колесса наголошував на професійному рівні професії диригента, вважаючи, що «диригент – це не тільки музикант-виконавець, він – також громадський діяч, активний член нашого суспільства, організатор естетичного виховання народу» [171, с. 115].

Підручник «Основи техніки диригування» М. Колесси [137] став, без сумніву, першим теоретичним підґрунтям української диригентської школи. Автор подає у ньому 148 музичних прикладів. Це сто хорових творів, з них 64% – обробки народних пісень, 24% – оригінальні твори українських композиторів на вірші національних поетів, 4% – зразки симфонічної музики, з них 3% – німецьких композиторів, 2% – хори з українських та 2% з російських опер. Таке кількісне співвідношення демонструє, що підручних розрахований на широке коло саме українських диригентів, для яких є близькою українська народна музика. Секрет викладацької майстерності М. Колесси його учні Лариса Бобер та Іван Юзюк вбачають «не тільки в тому, що він завжди уміє розпізнати, оцінити і розвинути талант своїх учнів, а й в тому, що він індукує в них закоханість у свою професію» [171, с. 109].

Соціалістичні ідеї та політична російська пропаганда були доволі успішними: «... посилено впроваджувалося в людей бажання вчитися, окриляла їх перспективами, що відкриваються, спонукала працювати над собою <...> Основою зростання “нових людей” повинна була стати їх готовність працювати над собою і вчитися <...>, але головною метою було передусім участь всіх людей в будівництві “нового суспільства”, соціалістичної вітчизни» [244, с. 8].

Соціалізм – це майже національна ідея, проте без національного ядра, а тому будь-яка національність автоматично ставала ворогом, якщо не явним, то прихованим. Пилипушко для характеристики почуття тих, хто не сприймав радянської влади, пропонує термін «внутрішня еміграція», що був характерний у 20-х роках XIX ст., – «... досвід митців і письменників у СРСР, які не сприймали державної ідеології, не ідентифікували себе з радянським суспільством, але не висловлювали публічного протесту. Термін “внутрішня еміграція” належав до сленгу радянської публіцистики та використовувався у 1920-х роках як маркер для цькування окремих діячів культури, що не виказували належної лояльності комуністичній владі. У період “застою” свідомий вибір митців на користь “внутрішньої еміграції” полягав у дистанціюванні від офіційного життя держави та ідеологічно ворожого суспільства, а також у локалізації мистецької діяльності у приватній сфері» [197, с. 14]. Пропагувати диригентів українську хорову культуру в таких умовах було досить складно, навіть смертельно небезпечно.

Важливо відзначити, що підвідомчі поліції тоталітарних режимів органи створювали «провалля забуття» замість місць ув'язнення, не залишаючи ні тіл, ні могил: «Убивця залишає за собою труп, і хоча він і намагається знищити власні сліди, проте не в змозі викреслити ідентичність своєї жертви з пам'яті світу живих. <...> Тоталітарна таємна поліція – перша в історії, що не потребує і не використовує старомодних претекстів усіх тиранів. Анонімність її жертв, яких не можна назвати ворогами режиму і чия ідентичність невідома переслідувачам доти, доки довільне рішення уряду не прибере їх зі світу живих і не викреслить пам'ять про них зі світу мертвих» [17, с. 486].

Усвідомлення місії українського диригента в рамках культурного середовища першої половини XX століття дозволяє побачити ситуацію ретроспективно. Диригенти були частиною того соціуму. Їхнє відчуття національної та культурної ідентичності породжувало необхідність місіонерської праці і досить часто було сенсом життя. Як стверджує Н. Самотос-Баєрле, М. Колесса вважав себе українцем: «Українська ідентичність живила

серце Маестро так само, як українська музика – його творчість. Упродовж усього життя М. Колесса гордився тим, що він – українець» [208, с. 7].

З активізацією радянської системи репресії почали зазнавати українські елітарні культурні прошарки, і багато з них «через страх уникали активної концертної діяльності <...> хорове життя в так званій Радянській Україні було дуже збіднене» [40, с. 5]. Багато українських диригентів, композиторів та митців за їхню позицію, національну та культурну ідентичність і за те, що вони своєю сподвижницькою працею нагадували іншими українцям, «ким вони є», були вбиті та репресовані ще до початку Другої світової війни, декотрим вдалось емігрувати в Європу, США та Канаду.

Сьогодні все частіше відкриваються жахливі історичні деталі, як-от таємні зачистки та інші протиправні дії, зміст яких не вкладається в поняття «людяність».

Радянська система продовжувала традиції імперської Росії. Згадаймо, що одним із перших репресованих ще імперською системою українських диригентів був учень М. Лисенка – *Сергій Дрімцов* (1867–1937), що став одним із засновників Українського державного хору (1919). Він захоплювався ідеями народництва, та в 1887–1905 роках був на засланні до Сибіру «за наявність у нього революційних прокламацій і листівок із зображеннями А. Желябова та С. Перовської – революціонерів-народників, страчених за замах на царя Олександра II» [69, с. 154]. Дослідниця Олена Гедзь відзначає, що «до революції В'ятська губернія була відомим місцем заслання <...> Крім С. Дрімцова, у В'ятці перебували і інші харківські музиканти: Дмитро Дмитрієв (учитель М. Лисенка), Лія та Ганна Любошиц (віолончелістки), співачка Юлія Редер» [68, с. 141].

Репресій з боку радянської системи зазнала плеяда українських диригентів: *Микола Леонтович* (1877–1921), що «у батьківському домі убитий чекістом» [140, с. 361]; *Гнат Хоткевич* (1878–1938, репресований та розстріляний), що позначилось «на довгі роки і на долі його музичної та теоретичної спадщини» [89, с. 99]; *Василь Верховинець* (1879–1937, репресований та розстріляний) – засновник «Жінхорансу» в Полтаві, де вперше

в Україні здійснено театралізацію хорового співу «на основі поєднання пісні і танцю» [40, с. 310]; *Олександр Горєлов* (псевдонім – Горілий, 1863–1937?, репресований та розстріляний) – один із засновників та диригент Державного симфонічного оркестру в Києві (сьогодні Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України) [176, с. 74]; *Нестор Городовенко* (1885–1964), якого зняли з посади диригента капели «Думка», де НКВД проводило чистки: «... до вересня 1937 року Городовенко керував «Думкою», лише незаперечний його авторитет і великі заслуги перед українською музичною культурою не дозволили повністю зламати репертуар капели, змінивши її багаторічне творче обличчя як національного хорового колективу <...> хоч як капелу не намагалися остаточно спрямувати в агітаційно-пропагандистське русло» [241, с. 121]; *Борис Левицький* (1887–1939, репресований та розстріляний), який з 1919 року був керівником «хору Андріївського собору в Києві. Засновник і диригент капели «РУХ» [176, с. 172]; *Андрій Воликівський* (1888–1963, репресований) – «Засновник хорової капели ім. М. Леонтовича в Ромнах (1922)» [40, с. 310]; *Дмитро Балацький* (1902–1981, репресований у 1938-му році) – «один із засновників і керівник (1923–25) Гайсинської хорової капели «Зірка», 1927 – один з ініціаторів створення “Хорансу” <...> автор музики пісні «Розпрягайте, хлопці, коні» (1918)» [173, с. 133]; *Семен Масний* (1908–1988, репресований у 1939-му році), пізніше працює в Дрогобицькому педагогічному інституті ім. І. Франка [40, с. 455]; *Федір Соболев* (1895–1979, репресований) – організував в першій чверті ХХ століття Державний український хор (пізніше хор ім. М. Леонтовича) [40, с. 528]; *Микола Тараканов* (1898–1976, репресований в період 1944–1954 р.) впродовж творчого життя працював хормейстером майже в усіх оперних театрах України (окрім Львівського); *Степан Фенцик* (1892–1946), репресований у 1945-му р., помертньо реабілітований у 1992 році [40, с. 554]; протоієрей *Володимир Ганжук* (Луцьк, 1919–2002) репресований у 1947–1951 рр.) [40, с. 324]; *Михайло Косак* (1874–1948, репресований) працював хормейстером у «трупі Руського народного театру у Львові» [40, с. 414], пізніше в Києві в театрі М. Садовського та «Українському драматичному театрі

ім. І. Франка» [40, с. 414; 176, с. 152]; *Віктор Кривусів* (псевдонім – Борецький, 1884–?, репресований) – спогад про нього знаходимо в публіциста Віктора Андрієвського (1885–1967): «... по моїй раді вступив на ту науку і мій товариш по полтавській гімназії і приятель Віктор Кривусів. Дуже здібний до науки й до музики, він схилився й до українства...» [250, с. 243]; *Костянтин Богуславський* (1895–1943?, репресований?) – «один із засновників хорової масової пісні» [176, с. 37]; *Василь Ступницький* (1879–1945, репресований) – диригент кафедрального хору в Чернігові [176, с. 290]; *Степан Фенцик* (1892–1946, репресований) – керівник хору богословів «Гармонія» [176, с. 305]; *Георгій Фоменко* (1902–1951, репресований у 1943) – викладач у хоровій капелі ім. М. Леонтовича (з 1926) [176, с. 310]; *Микола Хомичевський* (псевдонім Борис Тен, Алепський, 1897–1983, репресований) – хормейстер Першого Волинського хору, перекладач оперних лібрето [176, с. 313]; *Яків Яциневич* (1869–1945, репресований) – керував хором Київського університету та міським хором в Одесі (1925–30) – організатор Адигейського ансамблю пісні й танцю [176, с. 346]; *Дмитро Андрусенко* (1895–1965, репресований, термін ув'язнення не встановлений) – диригент і бандурист: «Андрусенко Михайло⁸ – керівник Криворізької капели бандуристів. Репресований 1937 року за участь у контрреволюційній організації. Проходить по справі Чумака Никифора» [231, с. 87]; *Всеволод Задерацький* (1891–1953, репресований у 1926 та 1937–39) [176, с. 107–108]; *Олексій Козловський* (1905–1977, репресований у 1936) – диригент оперного театру ім. К. Станіславського висланий у Ташкент [176, с. 142]; *Михайло Кипа* (?–1944, репресований) [176, с. 131].

Боротьба українських диригентів за культурно-національне відродження продовжувалася і в умовах еміграції. Коли особистість вважає себе частиною спільноти, ми говоримо про поняття “*національна свідомість*”, як певне «уявлення про себе, як про національну спільноту, про націю...» (курсив автора – Р. Д.) [202, с. 128]. Велику кількість фактів, що свідчать про життєздатність культурно-національної ідентичності українців за межами України, наведено в

⁸ Тут автор робить помилку, мова йде про Дмитра Андрусенка.

монографії Ганни Карась [121]. Ці культурно-українські процеси відбувалися у багатьох країнах світу (Чехії, Канаді, США, Великій Британії, Польщі). Як зазначає авторка, концертно-виконавська діяльність (вечори класичної та духовної музики, сольні та тематичні концерти), зокрема національний фестиваль, «дозволяє канадцю українського походження ідентифікувати себе відкрито зі своєю групою, використати три або чотири дні, щоб святкувати, спілкуватися і маніфестувати свою специфічну етнічну індивідуальність» [121, с. 265]. По-іншому розвилось «українське хорове мистецтво в Польщі в другій половині XX ст. <...> як складова частина українського культурного простору, забезпечувало збереження кращих хорових традицій етносу, сприяло самоідентифікації українців як національної меншини. Знайшовши своє місце в сучасній оновленій європейській Польщі, хорове мистецтво українців і в XXI столітті служитиме високим цілям гуманізму, культури і просвітництва» [121, с. 265].

З огляду на утвердження національної свідомості поза територіальними межами України варто пригадати постать *Лева Туркевича* (1901–1961), який жив у Канаді з 1949-го року. Ще до цього в Австрії він організував хор «Ватра», чоловічий хор «Прометей» та жіночий хор «Чайка». «Л. Туркевич здійснив постановки українських опер, оперет, концертів, ораторій, аранжував десятки творів, написав оригінальні праці, які ще очікують свого виконання професійними колективами в Україні» [40, с. 239–240], а його справу «продовжили диригенти Р. Солтикевич, М. Дитиняк (хор “Дніпро” в Едмонтоні). У Канаді також відомі українські хорові диригенти В. Кардаш, В. Климків, В. Колесник, С. Гумінілович (Торонто), М. Максимів, О. Хміль, Ю. Фіяла» [40, с. 240].

До найбільш визначних постатей (окрім уже згадуваного О. Кошиця) належить *Григорій Китастий* (1907–1984, репресований німецькою владою) – який з 1935-го року працював в капелі бандуристів, у 1943-му році він виїхав в м. Детройт (США) [40, с. 396], у 1949 році організовує Капелу бандуристів ім. Т. Шевченка, що на початках «складалася з колишніх учасників довоєнної

Полтавської капели» [40, с. 239]. Нею певний час керував Володимир Колесник (1928–1997) – професійний диригент, який закінчив хоровий факультет Київської консерваторії у Г. Верьовки. В. Колеснику належить запис 35-ти хорових концертів Д. Бортнянського [121, с. 178]. Для реалізації проєкту «створюється музична Фундація Тисячоліття Хрещення України» [121, с. 178], що збрала необхідні для запису кошти (600 тис. доларів), пізніше вона також підтримала видання альбому «Світ Миколи Лисенка» [39]) та духовної спадщини А. Веделя під редакцією В. Колесника.

Учень Г. Китастого – *Григорій Бажул* (1906–1988, репресований, засланий в Сибір), емігрував спочатку до Німеччини (1944), а згодом в Австралію, де організував ансамбль ім. Г. Хоткевича, тут він пише книгу «Школа гри на бандурі». Серед його кращих учнів – *Віктор Мішалов* [208, с. 7], який у 1991 році організовує Капелу бандуристів Канади (м. Торонто). За своїм складом це був хор із супроводом бандур [89, с. 151], що об'єднував більше 40-ка хористів та бандуристів [89, с. 150]. У виконавстві капела орієнтується «на принципи діяльності полтавської капели бандуристів (1928–1934) <...> Гната Хоткевича» [89, с. 150]. Очолювана В. Мішаловим фундація «Бандура» ініціювала збори «документальних матеріалів стосовно кобзарства діаспори, організації кобзарських таборів для навчання молоді Канади і США гри на бандурі, української мови й пісні, проведення конкурсів композицій для бандури, що стимулювало до написання багатьох нових творів для інструмента різного ступеня складності» [89, с. 148–149].

Отже, шлях розвитку української ідентичності у вигляді національної школи прослідковується від Г. Хоткевича (через Г. Бажула) до В. Мішалова (1960 р. н.), який за походженням українець, народжений в Австралії. Це яскравий вияв національної ідентичності, який описує М. Гібернау: «... люди, які заявляють, що поділяють якусь конкретну національну ідентичність, з різною силою покликаються на віру в спільну культуру, історію, спорідненість, мову, релігію, територію і долю» [71, с. 21]. Водночас виникає думка про існування іншого типу української національної ідентичності, для якої характерна

відсутність історичної території, адже особистість уже не народжена в Україні. Цю ідентичність ще можна охарактеризувати як понад культурнаціональну, адже її національна складова позбавлена територіальної спадковості. Щоб утримувати цей зв'язок, особистість потребує спілкування з національно-культурною музичною спадщиною, це актуалізуватиме її в сьогоденні та викликатиме необхідне почуття спадкової відповідальності.

Важливою віхою в популяризації української хорової культури в умовах еміграції був чоловічий хор «Бурлака», створений Степаном Гумініловичем у 1945 році «в повоєнному Ріміні (Італія)» [121, с. 171]. Своєю місією *Степан Гумінілович* (1917–1985) бачив «служіння національній ідеї та музичній культурі, і її митець виконав з честю» [120, с. 134]. На основі хору «Бурлака» *Ярослав Бабуняк* (1924–2012) створив хор «Гомін», який існував в 1949–1957 рр., та від 1964-го і до сьогодні [121, с. 149]).

Найбільш помітними подіями в Канаді та США, пов'язані з хором «Бурлака», були його концерти з нагоди 1000-ліття Хрещення Руси-України в 1988 р., а «в 1989 р. в час національного і релігійного відродження в Україні хор вперше приїжджає на рідну землю і з тріумфом виступає в Тернополі, Львові, Івано-Франківську, Сколе, Луцьку, Рівному, Житомирі, Чернігові, Києві, храмах Почаєва, Львова» [121, с. 171]. Відновлений С. Гумініловичем у 1975 р. чоловічий хор «Бурлака» «продовжував традиції українського хорового співу» [40, с. 249], випускаючи платівки націоналістичного («Дивізіє, гей, рідна мати» та «За рідний край») та народного («Іде зірда чудна») характерів: «Хор концертував не тільки в Канаді, але і в США, країнах Європи (1985). Згодом диригентами хору були О. Брездень (з 1978), О. Хміль (з 1979), З. Лавришин (з 1991), В. Мішалов, К. Зорич-Кондрацька (з 1995)» [121, с. 171].

Активно поширювало хорову культуру в Канаді Українське музичне товариство Альберти, що «організувало серію концертів під назвою “Спадщина”, в яких брали участь митці з різних міст Канади <...> Пошановуючи Т. Шевченка, товариство проводило щорічні концерти (1994–1998) за участю мистецьких колективів не тільки з Едмонтону, але й з інших міст <...> у 1994 р.

з України було запрошено диригента хору “Орея” з Житомира О. Вацика, який працював з едмонтонськими хорами, а потім виступив з ними на концерті <...> Товариство реалізовувало ряд освітніх проєктів <...> в 1973–1974 рр. воно організувало проведення дяківських курсів, у 1989 р. – першу всеканадську хорову конференцію “Українська хорова музика: сьогодні й завтра”, на яку прибули диригенти, композитори, музикознавці та любителі хорового мистецтва з різних міст Канади, США та України. Головним доповідачем була композитор Леся Дичко з України <...> відбувся хоровий майстер-клас за участю хорів Едмонтона, який провів В. Колесник, та круглий стіл з проблем хорового мистецтва» [121, с. 188]. УМТА з 1976-го року проводили семінари, які «не тільки виховували майбутніх хорових диригентів, але й дали нагоду едмонтонським хористам співати в хорі під час літніх канікул. Присутність такого висококваліфікованого педагога, як В. Колесник, уможливила виконання едмонтонським музичним колективом складних творів великої форми» [121, с. 188].

На думку М. Бурбана, хорові колективи та їхні диригенти в Канаді «великою мірою завдячують своїми успіхами О. Кошицю, який у 1941–44 рр. працював на літніх вищоосвітніх курсах у Вінніпезі. Саме тут під його впливом розпочав свою діяльність відомий сучасний диригент В. Климків, який у 1951 р. очолив Хор молоді Українського Національного Об’єднання, організованого в 1946 р. Галиною Хам» [40, с. 240].

Ініціативність диригентів в еміграції стимулювала розвиток української культури, одним з активаторів такого руху був український диригент та музикознавець Павло Маценко (1897–1991), який проявив себе «як організатор і співзасновник, ініціатор та промоутер, а згодом довголітній секретар українських диригентсько-вчительських курсів у Канаді <...> Його тандем із О. Кошицем підніс престиж курсів <...> ідею перейняли інші українські організації в Канаді і США, такі курси функціонують донині <...> в Колегії св. Андрея у Вінніпегу, в інституті П. Могили в Саскатуні, в інституті св. Івана в Едмонтоні, на “Союзівці” в США чи в менших масштабах, на оселі “Сокіл” в

Онтаріо» [148, с. 140]. Як стверджує дослідниця його творчості Ліда Курбанова, П. Маценко «усвідомлює, що українцям треба боротися за своє, за цю духовну спадщину, яку привласнили собі сусіди <...> Ці дії можна віднести до прикладу потреби ідентичності» [148, с. 88]. З цього приводу влучно написав історик Урс Альтерматт (1942): «... де спільна держава поки відсутня, інтелектуали посиляються на так звані природні <...> мова, походження і культура і створюють в своєму поданні спільність, об'єднану культурою і походженням. Для цієї культурно-національної школи вирішальним є той факт, що нація існує поза державою» [7, с. 39].

Щодо постаті Мирослава Антоновича (1917–2006), то його в першу чергу асоціюють з діяльністю «Візантійського хору» міста Утрехта (Нідерланди). За період 1951–1991 хор здійснив понад 1500 виступів, з них 500 в Європі та Північній Америці: «Унікальність *Візантійського хору* полягає в тому, що чужоземні, а саме голландські, виконавці, добре опанувавши виконавську стилістику української літургійної хорової музики, досягли майже ідентичного її звучання» (курсив автора – Р. Д.) [150, с. 1].

Слід зазначити, що національна свідомість в умовах радянської України частково формувалася як наслідок культурної співпраці з «вільною» свідомістю українців за її межами. До прикладу, народна артистка України Ніна Матвієнко згадує про перебування Українського державного хору ім. Г. Верьовки під орудою А. Авдієвського в Канаді (1967 р.): «Канада... І знаєте, що мене вразило передовсім? Не так країна, як її люди, особливо ж вихідці з України, від яких я по завершенні концертів, уже в приватних зустрічах-розмовах, вперше для себе усвідомила, що я українка! Саме там, у Канаді, у мені й пробудилась національна самосвідомість: канадійці українського походження і розколихали в мені оте сокровенне почуття національної гордості. Хоча до кінця його так і не розбудили... І лишень у Києві, вже по завершенні гастролей, стала зустрічати людей, які вповні розтлумачили мені це питання, що поставило переді мною життя... А вже в особі мого майбутнього чоловіка, Петра Гончара, і завершилось

формування національної самосвідомості, особливо ж коли потрапила до господи Івана Макаровича Гончара...» [141, с. 40–41].

Російськомовне середовище радянського періоду впливало на українську національну ідентичність усіх українських митців, адже *мова* – це не просто елемент зв'язку, це також *принцип успільнотнення*, в якому «індивід *показується* в системі властивих йому зв'язків» (курсив наш – Р. Д.) [167, с. 179].

Повертаючись до місіонерського шляху українського диригента в боротьбі за національну свідомість, розглянемо постать Павла Івановича Муравського (1914–2014). Активне радянське середовище на рівні мови почало діяти на митця з 1930-х років, коли він вступив до музтехнікуму: «... я російської мови зовсім не знав <...> я звик до російської мови <...> мені було легше спілкуватися з людьми російською, ніж українською. Таке було...» [192]. Повернення до спілкування українською мовою відбулося у Львові в 1948 році: «... я почав працювати в «Трембіті» <...> всі капеляни були місцеві, із західної України, я тільки один зі східної України. І десь пройшов, може, з місяць, до мене підійшов один артист та й каже: “Ви нам як диригент і людина подобається, от якби Ви ще розмовляли українською мовою, то Вас можна до рани прикласти”. Так сказав той артист. І на завтра я вже розмовляв українською, своєю рідною мовою» [193]. Прагнення людини постати «в доброму світлі перед своїм оточенням, так само як перед самим собою» [216, с. 52], визначили для П. Муравського новий етап усвідомлення своєї українськості, своєї національної ідентичності.

Цікавим видається історичний парадокс, в якому «акапельний» період творчості П. Муравського спровокований російськими хоровими диригентами Олександром Свешніковим (1890–1980) та Анатолієм Новіковим (1896–1984) під час Декади українського мистецтва в 1951 році в Москві. Акапельний спів був явищем львівської хорової естетики ще до П. Муравського, і тут «доречно буде згадати таких митців, як Дмитро Котко (який сформував у Західній Україні перший професійний хор і який сповідував акапельну музику Бортнянського, Стеценка, Кошиця, Ф. Колесси); Володимир Василевич (талановитий

хормейстер, завідувач диригентської та вокальної кафедри Львівської консерваторії); Микола Колесса (який передав Муравському керівництво «Трембітою»); Євген Вахняк (народний артист України, який починав у Богословській академії, багато років керував студентським хором Львівської консерваторії та був ключовою постаттю в хоровому житті Львова). Усі вони без винятку сповідували акапельний спів» [175, с. 414]. Такий важливий для розвитку хорової справи спів *a cappella* згодом був перенесений П. Муравським у роботу з капелою «Думка» (з 1964 року) та з хором київської консерваторії (з 1969 року). Сьогодні національна заслужена академічна капела «Думка» вважається найстарішим професійним хоровим колективом України, а в 2019-му році колектив відсвяткував свій сотий ювілей. Репертуар «Думки» ще сто років тому, за часів першого диригента Н. Городовенка [241], складали твори світових та російських композиторів, «примітиви» (відтворені оригінали українських народних пісень), обробки народних пісень в гармонізації українських композиторів М. Лисенка, М. Леонтовича, Р. Глієра, П. Козицького, М. Вериківського, К. Стеценка, С. Протопопова, Б. Яворського та їх оригінальні твори [201, с. 12].

Василь Герасим'юк записав велике інтерв'ю із П. Муравським (програма «Діалог», ДТРК «Культура», 2013). Ведучий, підхопивши фразу Павла Івановича про «розстроєний інструмент», наштовхнув нас на думку, що й справді наша культурна національна ідентичність дещо схожа на «розстроєний інструмент». Скільки б ми не намагалися демонструвати світові красу своєї техніки, своїх здобутків, допоки наша особиста, культурна і національна ідентичність, наша суспільна свідомість залишаються не настроєними, ні ми, ні наші діти не зможуть отримати повного задоволення від звучання струн нашої свідомості. Однак, на відміну від реального інструмента українську ідентичність не так вже й легко налаштувати, адже «кілки», що потрібно крутити, не відразу впадають в око, а струни ще потрібно настроїти – це струни душі.

Вибудовуючи фундамент власного бачення національної хорової культури, П. Муравський задався глибоким питанням її розуміння, шлях до

якого пролягав через мистецький ідеал, що підтверджує його диригентсько-філософська ідея «Чистота співу – чистота життя». Цю культуротворчу місію розглянемо під кутом ідентичності трохи детальніше.

Як відомо, *чистота співу* в хорі досягається важкою працею над звукоутворенням та ансамблем. Професійне удосконалення особистості, що проявляється як на сцені, так і в репетиційній роботі, підносить статус особистості в очах інших і виводить на п'єдестал пошани. Проте цей п'єдестал, хоч і важливий для особистості, проте хиткий і потребує постійного утвердження. Професійний розвиток диригента не закінчується ніколи, він передбачає мистецькі пошуки та постійне вдосконалення на кшталт Франкового «Дай працювати, працювати, працювати. В праці сконати!» (зі збірки «З вершин і низин», 1880 р.). Чистота співу показник не тільки професійності колективу, це також вияв ставлення учасників співу до хорової справи. Цей рівень чистоти потребує постійного вдосконалення, що тримає особистість в емоційному тонусі довкола загальної ідеї хорового мистецтва. Чистота стає рівнем хорової ідентичності, що дозволяє їй вступати у зв'язок з іншими видами ідентичності особистості, і цей взаємовплив відбувається постійно.

Рівень чистоти співу має й іншу сторону – демонстративну, що наче пишна королівська зала вражає слухача, приваблює його та звертає увагу на культурні цінності, що демонструються зі сцени. Тому хор, що співає чисто, приваблює більше.

«Чистота життя» – це філософське твердження, складність якого визначається не лише масштабністю суспільних перетворень, які призвели до виникнення сучасного стану речей, а й сформованістю власного уявлення про світ і себе в ньому. З культурологічно-історичного погляду, світ завжди складався із різновеликих політичних одиниць та безлічі варіацій культур. Культура правителів, в принципі, не збігалася із культурою підданих, що породжувало незручності, які можна було уникнути двома шляхами: «... люди могли змінити, по-перше, свою культуру, а по-друге – природу існуючих політичних одиниць» [51, с. 127–128]. Вибухи національного відродження, «що

потрясали світ в XIX і XX століттях» [51, 128] продемонстрували, як національна культурна ідея стала зенацька центральною. На відміну від тогочасного об'єднавчого піднесення, сьогодні подібної централізації культури набагато важче добитися. Модульна людини (модерна людина XXI століття) утверджує себе в суспільстві хоч і швидко, проте не так ефективно, в неї не завжди виникає пристрасне бажання ідентифікувати свою культурну приналежність чи прагнення привести всі навколишні соціальні обставини до спільного знаменника, до конкретної культури. У подібних умовах національна українська хорова культура твориться на перетині національної ідеї (відчуття національної приналежності) та культурного феномена (культурних патернів сучасності), адже «спляча красуня націоналізму спить чуйним сном, і пробудити її можна найделікатнішим з поцілунків» [51, с. 147]. О. Забужко вважає, що власне філософія національної ідеї, що на заключній стадії етатизується⁹ та зрощується з націоналізмом, «може вважатися його матірним лоном: націоналізм <...> є одне з породжень філософії національної ідеї, причому стосовно нього вона непорівнянно ширша й багатша» [93, с. 32].

Справжні духовні цінності, зокрема хорова культура, що перейшли до нас як національний спадок, повинні набути важливого статусу для нашої держави, утверджуватися нею. Тож, як бачимо, хорова філософія, яку сповідував П. Муравський водночас характеризує його філософське бачення культурної ситуації та сприйняття української майбутності в її ідеальному вигляді. Мистецтво хорового співу – це інструмент, що резонує із людськими душами, незважаючи на соціальну дифракцію¹⁰, що досить успішно існувала як в болючому минулому, так і в тривожному сьогоденні. Немалу роль у цьому зіграли духовно несвідомі або, краще сказати, псевдосвідомі чиновники, і як наслідок – неприйняття ідей П. Муравського на державному рівні як за партійної влади, так і вже у новітній історії України. Е. Фромм зазначав: «Не самозречення і себелюбство – а любов до себе, не заперечення індивідуального – а утвердження

⁹ Етатизм – активне втручання держави у сфери суспільного життя.

¹⁰ Дифракцією називається огинання хвилями перешкоди.

свого істинно людського *Я*: ось вищі цінності гуманістичної етики. Щоб довіряти цінностям, людині потрібно знати себе, свою природну здатність до добра і плідності» [224, с. 316]. Усі ті диригенти, хто присвятив життя розвитку музичної культури, дуже сподівалися, що настане той час, коли хорове мистецтво перестане жити із гаслом «всупереч», а перейде у позицію «на чолі».

Світоглядна позиція П. Муравського стає ще яснішою, коли розглядаємо її у дзеркальному відображенні: «Чистота життя – чистота співу». І, якщо під поняттям «чистота життя» розуміти усвідомлення свого місця у світі та призначення, а відтак і знаходження відповідей на питання ідентичності «Хто я?», «Хто ми?», «Чим відрізняємо від інших?», «До чого прагнемо?», «У що віримо?», тоді кожна вартісна відповідь на одне із цих фундаментальних питань духовно вичищає наш розум і душу та водночас формує нашу національну ідею, а «чистота співу» – стає тим медіатором (або плектром), що, хоча і провокує душевні струни вийти зі стану спокою, та тільки для того, щоб продемонструвати увесь спектр своєї краси, охопити, полонити, зачарувати, одухотворити, настановити і вказати шлях. «Чистота співу – чистота життя» – це фраза-імпульс, що провокує зміни, здатні як до трансформації хорового мистецтва у нових умовах, так і до змін у самому хоровому мистецтві. Все залежить від чеснот тих, хто цією фразою послуговується. І хоча це не закон, а лише життєва філософська позиція, однак її усвідомча глибина взаємопропорційно збільшується відповідно до нашого самоусвідомлення і саморозуміння.

У період бездержавності і тоталітарного режимів розділена і розріджена українська нація, не маючи державницької підтримки, не могла сформувати свого культурно-національного усвідомлення. Незважаючи на це, на психологічному та культурному рівнях все ж відбувалося творення національної свідомості та національної ідентичності. За цей багатовіковий період український диригент у різних формах своєї діяльності, як регент, диригент-композитор, громадський діяч та перш за все як морально-активна особистість, здійснював свою формотворчу місію – об'єднував людей довкола мистецтва, а починаючи з «перемишльської школи» та «лисенківського періоду», – довкола

професійного зростання національного мистецтва. Про важливість групи людей у формуванні нації (якою по суті є хор), М. Гібернау пише: «... вони формують спільноту, мають спільну культуру, пов'язані з виразно позначеною територією, мають спільне минуле і спільний проект на майбутнє» [71, с. 21]. Розвертаючи цю логічну послідовність *нація* → *спільнота* у напрямі *спільнота* → *нація*, приходимо до висновку, що саме хор є активною частиною українського народу. Водночас з багатьма національно-культурними спільнотами у ньому не тільки зароджувався, а й формувалася вимір української національної ідентичності, особливо в психологічно-культурному її вимірі. У цьому процесі націєтворення диригентові належить чи не найважливіша роль.

Підсумовуючи, відзначимо, що національна хорова культура змогла вибудувати свою власну українську філософію, корені якої сягають тисячолітньої історії. Розглядаючи соціальне середовище як важливу складову формування ідентичності диригента, відзначимо, що на різних історичних етапах це відчуття проявлялося по-різному (мова йде як про зовнішню, так і внутрішню форму цього явища), а тому змінювалися риси диригентської місії. Були диригенти, котрі йшли наперекір суспільній свідомості, виконували твори, що ідентифікували їх з національним корінням, однак були й ті, хто цього не робив, залишаючись професійними майстрами своєї справи. Національна хорова культура та її популяризація завжди залишалася особистісним вибором диригента, і що цікаво, після двохсотлітньої історії становлення диригентської професії цей вибір і досі залишається актуальним.

3.2. Сучасний український диригент як провідник національного буття у глобалізованому світі

Глобалізаційні процеси сучасної світової культури – це жива субстанція, що змінюється разом з людством і водночас впливає на нього. Втрата цінностей, як наслідок культурної уніфікації, що зазнала Україна в попередні десятиліття, сьогодні «породило в українському суспільстві гостре відчуття втрати власної ідентичності й актуалізувало проблему відродження культурної пам'яті

народу...» [54, с. 53]. Погляди на культурні цінності та підходи до культурних проблем щоразу наново актуалізуються на фоні боротьби світових культур за збереження своїх національних особливостей. Нам відомі контури сучасних держав на світовій карті, однак ми не бачимо кордонів національно-культурних ідентичностей країн. Яскравим прикладом мистецького знекордонення є «Щедрик» М. Леонтовича, що став популярним у рамках національної американської культури.

Руйнування традиційних кордонів і створення нових міжкультурних зв'язків збагачує світову культуру. Д. Бортнянський не відбувся б як професіонал, не здобувши освіти в Італії, а українське національне відродження не було б таким активним, якщо б його не надихала французька революція. Тобто міжкультурні зв'язки мають каталізуючий ефект, що сприяє «подоланню культурної обмеженості і стереотипів сприйняття, формуючи одночасно унікальність власного «Я» і національну самоідентифікацію особистості» [99, с. 13]. Водночас унікальність та ідентичність вступають в боротьбу проти глобалізаційних впливів за своє право на існування, адже культура «є найбільш глобальним засобом поширення та нав'язування системи цінностей з боку одних держав іншим» [47, с. 596].

Яскравим прикладом впливу на українську національну культуру залишається російська політична машина, котру не виключають з часів Уварова (1832 р.), різною була тільки форма цього впливу, що залежало від політичної ситуації: самодержавство зазнало революційного краху 1917-го року, перейшовши в партійні руки вождів (що й до сьогодні, правда, в іншій формі є характерним явищем російського істеблішменту), російське православ'я похитнулось під тиском радянської політмашини (активно з 1930-х років), відновивши сили у 2000-х, все ж отримало супротив у вигляді українського томосу (2019). Переоцінюючи спадкову ідентичність радянської епохи, потрібно було віднайти нашу власну, і це питання «супроводжувало українських інтелектуалів у їхніх дискусіях вже напередодні проголошення незалежності України» [58, с. 13].

Сьогодні активно залишається третя форма – «народність», що отримала політичний статус «російської мови», і працює за формулою: «де є російська мова – там є Росія», на кшталт того, що було в Древній Греції (де, власне, знаходимо один із перших прикладів мовно-культурної самоідентифікації): «... кожен, хто говорить по-грецьки, – еллін, а той, хто говорить іншою мовою і дотримується інших звичаїв, – варвар» [139, с. 35]. Але мовний вплив поволі втрачає свою актуальність завдяки збільшенню українського національного культурного продукту.

Український диригент сьогодні є провідником національного буття, за ним залишаються соціальні, технічні, моральні та економічні обов'язки, притаманні всьому диригентському мистецтву. Позитивною зміною стало те, що сьогодні він може вільно творити українське хорове мистецтво на українській землі, чого ніколи раніше в історії не було. Це провокує в соціумі актуалізаційні тенденції до повернення «своїх духовних, ідейних, соціальних, суспільно-політичних та історичних коренів, до самоусвідомлення українцями самих себе» [44, с. 27]. Як відзначає О. Бенч, «залежно від того, наскільки диригент є *носієм етнічної духовної традиції, її звукового ідеалу*, можна говорити про національну специфіку академічного хорового співу» (курсив автора – Р. Д.) [26, с. 11]. Тобто процеси, що були притаманні хоровій культурі XIX століття, і сьогодні залишаються актуальними. Згадаймо тріумфальні концерти О. Кошиця Європою з Українською Республіканською Капелою, що утримувалася урядом УНР задля пробивання російської інформаційної блокади. Їх відгомін ще й досі відчутний у музичній історії Європи і Америки.

Однак проблеми націєтворення та національної ідентичності проглядаються не так у сучасному хоровому колективі, як у сучасній українській культурі, якій в рамках глобалізаційних процесів бракує «системного та концептуального оформлення» [47, с. 596].

Українське хорове мистецтво змогло б відіграти значну роль у формуванні національно-культурних цінностей, адже воно передбачає «неперервне відтворення та реінтерпретацію структури вартостей, символів, спогадів, міфів і

традицій, що становлять характерну спадщину націй, та ідентифікацію індивідів із цією структурою і спадщиною» [211, с. 40]. Адже нація завжди прагне досягнути свого ідеалу, підбираючи відповідні та найбільш ефективні і притаманні їй форми, і для України такою формою є хорове мистецтво. За глибшого розуміння політико-історичної ситуації, хорова культура могла б стати національним брендом, об'єднувальним елементом і стимулятором культурного зростання нації.

Традиція, як правило, нейтральна у своєму чистому вигляді, тому «необхідне інтерпретування традиції з метою одержання деякого ідеологізованого продукту, а його вже діюча ідеологія буде видавати за традицію як таку» [3, с. 12]. Подібне ми бачимо на прикладі хору ім. Григорія Верьовки, бренд якого – ідеологічний національний продукт, компонований на основі української народної традиції. Однак, як і будь-який бренд, він потребує відчуття соціально-історичних змін, тобто руки на соціальному пульсі. Тому важливим елементом залишається інтерпретація, що передбачає право диригента «тлумачити не тільки традицію в тексті, а й реальність, що через цей текст проходить» [3, с. 9–10]. Українська хорова культура – це сучасний погляд на себе крізь призму мультівсесвіту хорової партитури, це зв'язок мрій українця нереалізованої держави минулого з ідентичністю диригента незалежної держави сьогодення. Розуміння цієї тези в сучасних соціоумовах накладає відповідальність на зміст диригентської професії загалом.

І. Гамкало наголошує, що основний недолік сучасного стану професійної української музики в тому, що бракує серйозної музичної освіти, а держава не тільки не сприяє розвитку освіти, а ще й руйнує ту систему музичної освіти, яка вважалася зразком педагогіки [105].

Як не парадоксально це звучить, але сьогодні хоровому мистецтву бракує державної підтримки, що за часів совєтів відбивала біт партійного пульсу. Тоді хор був міцним голосом політичної машини соціалізму, він і досі не затих, та «співає» уже в інший, більш витончений спосіб. Розпад СРСР у 1991 році та партійна неспроможність впливати на український соціум, призвів до різкого

зменшення кількості хорових колективів, що потребували переформатування передовсім на ідейному рівні. Це було необхідно, щоб узгодити свою мистецьку діяльність з новими політичними умовами. Очевидно, ці процеси збільшили навантаження на диригентську професію і на диригента зокрема. Позбавившись державної підтримки, останній був змушений використовувати усі наявні ресурси, щоб актуалізувати хорову діяльність. У цій ситуації проглядаються паралелі з ХІХ століттям, коли «кожна сторона життя стала завданням, причому таким, що не залишала людині іншого вибору, крім як взятися за її вирішення, докладаючи для цього усі свої здібності. “Визначеність” змінилася “життєвими планами”, доля – призначенням, а “природа людини”, в якій вона була народжена, – “ідентичністю”, за якою необхідно слідкувати і яку потрібно підтримувати у відповідній формі» (курсив автора – Р. Д.) [24, с. 179].

Вимоги до музичної професій та диригента сьогодні значно вищі, ніж були колись. Вміння задиригувати твір сьогодні замало, потрібен ще інший навик – вміння «продати» культурний продукт. Це наслідок того, що вся хорова культура стала частиною внутрішнього мистецького ринку, який справді почав розвиватися десь із середини 1990-х років. Це створило сильний тиск на хорову галузь, що традиційно лобіювалася державним апаратом часів УРСР. Без фінансової підтримки багато колективів частково, а то й повністю самоліквідувалися, бо, як писав М. Лисенко: *«Не забудь, любий, що погано без грошей»* (курсив автора – Р. Д.) [156, с. 81]. З цього приводу влучно зауважив І. Гамкало: «Україна має велике надбання, таке хорове мистецтво, скільки колективів, і оперні театри, і капели, і симфонічні оркестри, ну, вони не можуть жити при такому матеріальному стані. Чому виїхали найкращі співаки з України? Чому виїхали найкращі музиканти з України? Це треба плекати <...>» [105]. Подібну ситуацію з ліквідацією колективу ПрикВО описав Микола Кулик: «<...> Микола Орач мав прекрасний колектив¹¹. Знищили. Тому

¹¹ Зауважимо, що Микола Орач досі керує оркестром ПрикВО, зареєстрованим як Громадська організація.

що вони сиділи всі. Міністр був – громадяном Росії. Вони знищили прекрасний колектив, західний центр ...» [108].

Проблема культурної ринкової конкуренції ще й у тому, що вона породила пряму конфронтацію хорової та масової культури. І хоч подібне було і раніше, однак кожна галузь тоді мала свою виокремлену державою нішу, а сьогодні культурний ринок став немов би одним великим масовим споживацьким середовищем. І тут питання полягає в тому, «чи те, що істинне для масового суспільства, буде істинним і для масової культури, або, іншими словами, чи будуть відносини між масовим суспільством і культурою, *mutatis mutandis* (з певними застереженнями) такими самими, як і відносини суспільства з попередньою культурою» (курсив автора – Р. Д.) [18, с. 205]. Роздуми на цю тему прослідковуємо в інтерв'ю з І. Юзюком: «Ми зберегли в своїй культурі набагато більше, ніж уся Європа в своїй культурі зберегла <...> народна творчість у нас ще, як то кажуть, живе. Інша справа <...> оця естрада, за окремими винятками, негативно впливає на <...> збереження національної ідентичності» [106]. Подібне ставлення до такого роду шоу і в директора-художнього керівника «Галицького камерного хору» Василя Яциняка: «... у нас розважальний жанр, шоу <...> В нас треба, щоб держава, державні чиновники обернулися серцем, душею, інтелектом до серйозного мистецтва <...> щоби виховувати націю, бо то є культура» [102]. На зв'язок хорової культури та національної політики звертає увагу М. Гобдич: «... сьогоднішній час диктує ще одну умову – ти повинен бути політично освіченим... вже пройшли часи, коли сто років тому збиралось перше, так би мовити, Міністерство культури, де були зібрані і Кошиць, і Стеценко, і Леонтович... *Ми переживаємо зараз в Україні яскраві часи ствердження нації зокрема, тому я думаю зв'язок із політичним баченням сьогоднішнього дня у будь-якого митця повинен бути*» (курсив наш. – Р. Д.) [107]

Як зауважив О. Шамрицький, у сучасному хоровому мистецтві, в порівнянні з попередніми роками, змінився не тільки звук та інтонація хору, але й уся складова [113]. У своїх музичних програмах він застосовує елемент

шоу: «... люблю, коли програма урізноманітнена певними моментами шоу, скажу чесно. Тому що зараз ми маємо ХХІ століття, я поясню чому. Бо багато диригентів у нас вважають, що хор – це традиційне таке явище. Я вважаю, навпаки, що хор, щоб вижити, має іти в ногу з часом, а не десь там бути на бабінах, на платівках старовинних і тому подібне. <...> Зараз ми маємо чудові проекти, які виконуються, наприклад, під акомпанемент contemporary танців <...> хорові концерти, які проводяться з пісочною анімацією. Людина має насолоджуватися не тільки аудіо-варіантом. Це зовсім не цікаво, коли в тебе працюють тільки вуха і більше нічого, коли тобі дивитися нудно. <...> це має бути шоу глибоке, цікаве <...> Кожен має знайти собі щось цікаве, щоб потім вийти і сказати: “Я думав, що хор це нудно, а це круто”» [113]. Зиновій Антонюк влучно зауважив, що не можна з ідентичності робити «меморіальну акцію», адже громада від цього «неминуче втрачає здатність духовно зростати <...> члени такої громади перетворюються на меморіальне товариство, суспільне покликання якого може зацікавити все меншу та меншу частину довколишнього сполу ¹², все менше і менше притягуючи до себе і поодиноких ентузіастів» [15, с. 7]. Бути «провідником» національного буття, означає актуалізувати його в сьогоденні, надаючи архаїчним смисловим формам новий, необхідний суспільству зміст.

Однак у всьому повинна бути «міра», це стосується і культурно-просвітницької діяльності, і методів, які диригент у ній використовує. Та чи означає це, що з позиції національної ідентичності український диригент повинен відчувати «почуття морального обов’язку перед минулим, теперішнім і майбутнім української нації, потреби свідомого, послідовного і дієвого служіння їй» [44, с. 57], яку так наполегливо обстоював Іван Франко? Ярема Колесса вважає, що диригент: «... мислить категоріями, якими навряд чи мислить більшість людей у суспільстві, диригент є пропагандистом і вихователем. І власне, оцей момент пропаганди, пропаганди свого мистецтва <...> яке його ідентифікує з національної точки зору, пропаганди мистецтва, яке підтримує

¹² Сполом – разом, спільно.

суспільну думку і підтримує суспільне, скажімо, зацікавлення тематикою, до певної міри злободенною...» [116]. Як вважав Ріхард Вагнер, саме музика як носій ідей, як образ волі допоможе «зробити значущим» [216, с. 576] життя людини.

Будучи ретранслятором хорових традицій, рупором не тільки культурної, а й національної ідентичності в суспільстві (особливо коли репертуар хору – твори українських композиторів), сучасний хоровий диригент інтегрує традиції в можливості та потреби сучасного колективу та ринку. У цьому процесі відчувається постійний взаємовплив: «Що люди думають, говорять і пишуть про музику, їх явно виражені думки, все це вельми часто розходиться з її реальною функцією, з тим, що музика дійсно робить в житті людей, в їх свідомості і в несвідомому. Але ця функція так чи інакше – в адекватному або спотвореному вигляді – входить в громадську думку як складова частина; і навпаки, громадська думка робить зворотний вплив на музику і по можливості переформує її: фактична роль музики значною мірою спрямовується панівною ідеологією» [6, с. 123]. Живі виступи, концерти, записи та відтворення як офлайн, так і онлайн – усе це процеси ретрансляції національної культури, необхідною умовою яких П. Герчанівська вважає «наявність спільної мови та правил здійснення комунікації» [55, с. 168].

Сучасна диригентська професія потребує розвитку диригента у трьох напрямках: професійному (професійна відповідність), колективному (психологічне вміння керувати та організовувати колектив), менеджерському (вміння продавати культурний продукт). Ця тріада присутня повсякчас, інша справа, що деяким навикам, як-от вмінню диригувати – вчать в музичних академіях, а іншим, необхідним для професійної роботи, диригент повинен навчитися сам. Керівник заслуженої хорової капели України «Боян» імені Є. Вахняка Василь Чучман відзначає, що менеджмент є обов'язковим для професії хормейстера: «... ми виходимо <...> як музиканти-виконавці на ринок <...> будь-яка професійна сфера – це є частина ринку <...> і тому я вважаю, що в сучасній системі освіти, диригента особливо, мусить бути якась частина того

менеджменту. Мало того, вона покладе свій відбиток також і на професійну сферу, починаючи від організації репетиції, закінчуючи розрахунком кількості репетицій, розрахунком кількості програм у сезоні» [101].

Про важливість бути добрим менеджером говорить і М. Кулик, вважаючи, що рівень менеджменту і є показником ефективності диригента: «... можна бути таким менеджером, що ти так організував свою роботу, що в тебе ще є три менеджери, які роблять за тебе ту роботу <...> це теж менеджмент. <...> Диригента не менеджера не існує. Якщо диригент все робить сам, а всі навколо нього відпочивають і ще й підсміхаються з нього, то це зовсім не менеджер і зовсім не диригент. Ти повинен організувати так, щоб у тебе було кому підтримувати твою ідею, виконувати шмат роботи, але в твоїй голові повинно бути цілісне бачення. Від того, наскільки ти є глибокий менеджер, буде й успіх, буде й відповідний рівень тої справи. Інакше воно не функціонує» [108].

До найбільш вдалих у менеджерському плані особистостей сьогодення віднесемо диригентів Оксану Линів та Кирила Карабиця, що увійшли в ТОП-100 людей культури України [219]. Наявність мистецького та організаційного талантів дозволило їм зайняти місце у європейській професійній музиці, а європейський диригентський досвід допоміг подивитися на українську ідентичність по-новому. Такий обхідний шлях через інших, на думку Дж. Міда, «є необхідною передумовою виникнення ідентичності (self). Парадокс полягає в тому, що індивід усвідомлює власну ідентичність лише в тому випадку, якщо дивиться на себе очима іншого» [2, с. 26]. О. Линів зазначає: «Кожен день – це для мене мотивація для свого власного розвитку. І кожен день я аналізую, а чому в Україні музична культура залишається в якомусь такому абсолютно застійному періоді, варіанті. І яким чином можна зламати поки що цю стіну, яка розділяє Україну і світ, власне, у сфері культури. І тому для мене Львів, Моцарт – це перша така ополонка, у якій я хочу прорубати цю кригу. Я хочу побудувати оцей живий коридор спілкування» [83]. З приводу української культури К. Карабиць в інтерв'ю «Радіо Свобода» сказав таке: «Треба розповідати світу, що визнані мистецькі авторитети мають стосунок до цієї землі, і що ця земля – це не є Росія,

це не є Польща, це є земля і народ зі власною ідентичністю <...> Культура – це перше, у що треба інвестувати. України немає на культурній карті Європи. Про Україну знають тільки завдяки війні, Чорнобилю й іншим дуже негативним речам. Наше завдання – змінити це. Якщо ми поставимо Україну на культурну карту світу, ми отримаємо те, чого потребуємо» [243].

Погляд «з боку» на власну культурну ідентичність прослідковується ще в творчості М. Колесси, і з цього приводу Л. Кияновська пише: «... саме під час перебування за кордоном, спостерігаючи за тим, що діється довкола, в інших краях, пам'ятаючи про свої корені, він остаточно переживав період формування двох основних життєвих позицій, з одного боку – цілком чіткої української самосвідомості та ідентичності, а з іншого – відсутності будь-якої хуторянської національної обмеженості, поваги й інтересу до багатьох інших націй, у першу чергу, чеської та німецької, до їх культур» [128, с. 87–88]. Дослідниця наводить три аргументи щодо стратегічної проблеми української незалежності: універсальний, цивілізаційний і репрезентативний та тентальний, відзначаючи силу української музики в українському націоіснуванні: «... у минулому <...> передусім завдяки пісні наш народ не втратив своєї ідентичності, продершись крізь густу сітку антиукраїнських законів, переслідувань аж до фізичного винищення <...> Якщо проаналізувати, як поступово, але неухильно витіснялась українська (україномовна) пісня, а тим паче – професійна національна музика з усіх ЗМІ впродовж останніх кількох років, як всі соціально-культурні проекти ретельно оминали україномовні виступи, як дедалі більше зіщулювалася мізерна шпарина, крізь яку на екрани надто рідко потрапляли вже не лише найвидатніші українські хори <...> наперед ретельно спланована державна стратегія пригноблення української культурної традиції не викличе жодних сумнівів <...> якщо кількісно порівняти їх з розмаїттям фільмів, концертів, інтерв'ю, котрі пропагують російську музичну культуру, то рахунок буде 10:1 на користь останньої. І згаданий рахунок теж аж ніяк не випадковий: це десять наступних кроків до того провалля, в яке хочуть зіпхнути українську мову, культуру й усю націю» [126, с. 64].

Зв'язок (історія), значення, форма та зміст – це ті елементи ідентичності, що створюють основу національної пам'яті, адже «інтелектуальна історія є <...> рівноправною історією» [58, с. 14]. Збереження цих зв'язків, на думку К. Юнга, є дуже важливими, він вважає символічне зубожіння ознакою втрачання значеннєвих зв'язків зі свідомістю, яка розвивається. Значно кращим, на його думку, буде «рішуче визнання своєї духовної бідності і втрати символів, аніж удавання володіння чимось, чийми легітимними спадкоємцями ми у жодному випадку не є <...> зізнаватися в духовній бідності небезпечно: адже хто бідний, той жадає, а хто жадає, той накликає на себе судьбу. Швейцарське прислів'я говорить: “За багатим стоїть диявол, а за бідним – два”» [249, с. 27].

Культурну бідність, що розвивається при втраті зв'язків культурно-національної ідентичності сьогодення з минулим, призводить до культурного зубожіння нації. Тож, коли мова йде про хорову музику, особливо про її найвищу духовну цінність, ми вже не говоримо про споживацькі твори, а лиш про ті, що «довше живуть у світі, аніж будь-що інше <...> є найбільш “світовими” серед усіх речей <...> є речами, що не мають жодних функцій у життєвому процесі суспільства <...> виготовляються не для людини, а для світу, який, за визначенням, є тривалішим за життєві відрізки смертних, за час приходу та відходу поколінь. Їх не тільки не споживають, як споживчі товари, а й не використовують, як предмети вжитку; вони умисне видалені з процесу споживання та вжитку й ізольовані від сфери людських життєвих інтересів <...> і тільки там, де це зроблено, культура в її специфічному розумінні стає дійсністю» [18, с. 218].

Французький соціолог Еміль Дюркгейм (1858–1917) вважав, що «тільки широка загальнолюдська культура може дати сучасним суспільствам громадян, яких вони потребують» [90, с. 252]. Хорове мистецтво в цьому плані – чудова риса високого рівня загальнолюдської культури. В розмові Анджея Новака з Романом Шпорлюком останній відзначив: «...людське буття багатогранне: можна бути австралійцем, словаком, католиком (чи атеїстом) тощо. Не можна бути людиною загалом – завжди треба бути людиною з певними рисами, до яких,

мабуть, ще довго належатиме національна складова. Є, втім, і інші: кожен є чоловіком чи жінкою, старим чи молодим, проте це не відмінняє культурних, національних, релігійних ідентичностей <...> на зміну добі релігії прийшла доба націй, націоналізмів – проте релігія зовсім не зникла й досі визначає риси ідентичності сотень мільйонів людей» [242, с. 330]. Микола Рябчук переконаний в тому, що «... саме національна ідентичність є тим індикатором, тим набором параметрів, які визначають місце людини і спільноти у символічному часопросторі, окреслюють їхні ціннісні орієнтації і впливають відповідним чином на їхні настанови та дії. Саме ціннісний вимір національної ідентичності має істотний, подеколи вирішальний вплив на перебіг реформ, на тривкість старих та ефективність нових інституцій, на загальний характер і напрям розвитку суспільства й держави» [206, с. 6].

Отже, приходимо до висновку, що національну ідентичність потрібно творити, адже вона «виступає певним синтезом ідентифікацій, є не даністю, а заданістю. Спочатку етнічна нація спроектувала державу, нині держава має сформувати політичну націю. Національна ідентифікація є процесом, що потребує тотального метапозиціонування певної соціоформівної ідеї – “національної ідеї”, без якої державотворення є проблематичним» [74, с. 8].

Важливими для розуміння ідентичності в сучасних реаліях є ті ж питання «Хто я?» та «Хто ми?», та поряд з ними постає інше питання – «Де я перебуваю?» [216, с. 44]. Національна ідентичність сучасного українця пишеться тими, хто «пам’ятає», як жилося в Радянському Союзі, і тих, хто цього не пам’ятає: «Велика різниця існує в тому, навіщо кожен щось робить або вивчає. Якщо це робиться в особистих інтересах або в інтересах друзів, або, нарешті, в інтересах чесноти, то воно гідне вільнонародженої людини; але чинити так в інтересах чужих – часто може стати поведінкою, властивою наймитові та рабу» [160, с. 133]. Наша музична хорова культура – яскравий приклад нашої національної ідентичності. Дозволивши їй стати «“священним підмурком” нації» [211, с. 65], можна сподіватися, що у світі її вирізнятимуть і

шануватимуть., а для диригента – це чудовий шлях до збереження власного національного буття.

Сучасні уявлення українця-споживача про хор відрізняються від того, що думає про нього диригент, бо якщо перший цікавиться мистецьким продуктом, то другий усвідомлює всю глибину хорового процесу: «Ідеальні уявлення про добрий хор, його організаційну структуру та дисципліну асоціювалися зі зразковою моделлю функціонування суспільства, від найменших спільнот до велетенського організму – незалежної держави. Хор – це мірило дисциплінованості та різьбяр характерів. Хоровий колектив мусить мати шляхетні амбіції, кожен його виступ повинен бути новою позицією у боротьбі за досягнення найвищого мистецького рівня. Це здобувається лише невпинною, систематичною працею та витривалістю» [236, с. 72].

Відповідність мистецтва сучасним реаліям породило наявність в диригентській професії додаткових навичок: менеджмент, маркетинг, основи PR та реклами, володіння комп'ютером, адже «з появою глобальної інформаційної павутини над цим територіальним / урбаністичним / архітектурним, що будується, простором нашого світу утворився третій, *кібернетичний простір*» (курсив автора – *Р. Д.*) [23, с. 30]. Важливим елементом успіху стала реклама, що як «форма масової культури через міфологічну побудову своїх текстів впливає на формування культурної ідентичності індивідів та спільнот шляхом споживання символічно наповненої рекламної продукції, адаптуючись до національно-культурних особливостей і потреб» [75, с. 3]. Її механізми працюють як механізм ідентифікації, що спрямований «на забезпечення доступу індивіда до референтної групи через споживання символічно наповненого товару чи послуги. Рекламний міф створює ілюзію відповідності особистісному архетипу і через співпереживання рекламованого товару допомагає стати співпричетним до уявного буття» [75, с. 3].

Диригентові доводиться контролювати та керувати «хоровою машиною» в рамках мистецької індустрії та «насаджувати» культурний продукт у свідомість слухача. У цьому PR-процесі важливо не втратити основного призначення

диригентської професії – її духовно-культурну складову: «Мабуть, оце і є відповідь на те, що, якщо люди приходять, слухають симфонічну музику <...> і, як ми кажемо, “збагачуються духовно” <...> це такі банальні речі. Але, мабуть, це є те призначення, для чого ми це робимо, для чого музиканти грають» [103].

Зв'язок національної ідентичності та національного буття – це особлива, тонка та жива матерія, субстанція, яку інколи важко висловити словами, її відчуваєш хіба частинами душі. Ідентичність диригента – це зв'язок його теперішнього Я, з тим Я, яким він міг би бути в минулому, якби його життя не було обмеженим у часі. Цей зв'язок дуже влучно окреслила американський політолог Ганна Арендт, висловивши думку, що «...лише тією мірою, якою людина мислить, і тією мірою, якою вона вічна <...> живе в повній актуальності свого конкретного буття в отому розламі між минулим і майбутнім <...> це – сфера духу чи, радше, дорога, прокладена мисленням, та вузька стежка в проміжку між часами, яку робота думки прокладає в часі й просторі смертних людей і на якій плин думки, спогадів та очікувань зберігає все, що зустрічається їй на руїнах історичного й біографічного часу. Цей вузький проміжок поза часом і простором у самому серці часу, на відміну від світу й культури, в середовищі яких ми народилися, може бути тільки позначений, але не може бути успадкований і переданий майбутнім поколінням від минулого; кожна нова генерація, буквально кожна жива людина, коли вона опиняється в розламі часу між нескінченним минулим та нескінченним майбутнім, мусить заново відкривати й невпинно торувати цей шлях» [18, с. 17–18]. Тому набуття диригентом ідентичності – це шлях до того, щоб стати провідником національного буття. І маючи на думці цю непросту місію, згадаймо вислів Лао Цзи з книги «Дао-де-цзин»: «Те, що спокійно, легко зберегти. Те, що ще не показало ознак [свого існування], легко направити. Те, що слабо, легко розділити. Те, що дрібно, легко розсіяти. Дію треба почати з того, чого ще немає. Наведення порядку треба розпочати тоді, коли ще немає смуту. Бо велике дерево виростає з маленького, дев'ятиповерхова вежа починає будуватися зі жменьки землі, подорож у тисячу лі починається з одного кроку» [228, с. 150]. Саме цей

шлях доводиться пройти кожному диригенту, щоб пізнати та сформувати власну ідентичність, а, відповідно, і свою диригентську місію.

З другої половини XIX ст. українське диригентсько-хорове мистецтво увібрало культурно-національну складову. Найбільшими хоровими осередками були міста Київ та Львів. Зокрема, важливе місце в хоровій діяльності дорадянського періоду належало київській хоровій школи, історична місія якої була у збереженні і тягlostі надбань хорового мистецтва попередніх століть (бароко і класицизму). Іншою була ситуація на Галичині, де існувала велика кількість хорових товариств («Просвіта», «Торбан», «Боян», Союз співацьких і музичних товариств), Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка та його філії, активний розвиток яких сприяв поширенню духовної та світської хорової музики в соціумі. Ці музично-хорові осередки у Києві та Львові своєю культурно-просвітницькою діяльністю впливали на формування національного стержня його жителів, розбурхані культурними елітами, вони підтримували їх на шляху до утворення власних українських держав УНР (1917–1921) та ЗУНР (1918–1919). Активний розвиток українського хорового мистецтва XIX–XX століть не в останню чергу був спричинений пробудженням національної свідомості в умовах бездержавності. Диригентами активно створювались хорові колективи, музичні товариства, збагачувався репертуар, заохочувалось якнайширше коло людей у хорові спільноти.

Радянський етап відзначився найбільшим тиском на національну свідомість та її формування. Цей тиск проявлявся у вигляді репресій, від яких постраждало багато українських диригентів, що своєю національною свідомістю, культурно-національною ідентичністю йшли наперекір радянській партійній свідомості, виконуючи хорові твори, що ідентифікували їх із українською нацією. Звісно, були й ті, що займали «нейтральну» позицію, при цьому залишаючись професійними диригентами, вибір «ким бути» завжди залишається індивідуальним.

Культурна карта України в часи незалежності зріділа великою кількістю хорових колективів, що були частиною радянської політичної машини. За

відсутності державного фінансування на перші позиції виступає «бренд» хорового колективу та його вміння «продати» свій культурний продукт, що значною мірою залежить від менеджерських навичок диригента та його вміння керувати технологічним процесом.

Хорові культури світу поступово почали впливати і на форму самоідентифікації українського диригента, збільшуючи діапазон культурного вибору. Це символізувало відхід від традиційних основ, сприяючи появі нового типу диригента, без виразної культурно-національної позиції, однак з яскравою особистісною та професійною ідентичністю. Професіоналізація та глобалізація займають основні позиції в новітній ідентичності диригента, важливими стають навички менеджменту, підприємницької діяльності, маркетингу, реклами та ін. Отже, глобальні зміни призводять до втрати культурної спадковості на користь культурної новизни, якою так «бавляться» сучасні диригенти під тиском ринкової системи, інколи забуваючи про українську диригентську місію, що полягає у свідомому, послідовному і дієвому служінню власній культурі.

У сучасних реаліях, де відбулось зміщення не тільки державних, а й культурних акцентів в соціумі, хорове мистецтво стало частиною культурного ринку. Через відсутність культурних кордонів впливу зазнає ідентичність українського хору, що сьогодні формується внаслідок синкретизму «своя – чужа» культура. Не оминула впливу глобалізаційних змін і національно-культурна ідентичність диригента. Поряд з основними технічними навиками і талантом митця у диригентській професії на перші позиції виходить вміння позитивно представити себе як в офлайн, так і в онлайн, бути хорошим менеджером, маркетологом та навіть PR-технологом. Популяризація хорової культури сьогодні отримує нові виклики, з якими диригентові дозволяє справлятися його професійна майстерність, що об'єднує технічну базу, виховану на зразках національного мистецтва, та менеджерсько-маркетингові навички.

Усі ці культурні виклики потребують бережливого та професійного ставлення до свого, з урахуванням вірогідних можливостей втрати національно-культурної ідентичності власного народу через необачність, обмеженість або

необдуманість. Велика українська хорова спадщина потребує якісно нового професійного європейського підходу, адже мова йде про збереження багатства співочої української душі.

Основні положення розділу розкриті в таких публікаціях: «Проблеми ідентичності в рецепції сучасних українських диригентів» [81], «Фемінізація української хорової культури Галичини кінця XIX – початку XX ст.» [82].

Література до розділу

2, 3, 6–8, 11, 13–15, 17–18, 21–26, 31, 39–40, 43–48, 51–52, 54–55, 58, 60, 62–63, 66, 68–69, 71, 74–75, 79, 81–85, 88–90, 93, 95–97, 99, 101–103, 105–108, 113, 116–118, 120–122, 124–128, 131, 137–142, 146, 148–149, 150–151, 155–156, 160, 165, 167, 171–173, 175–176, 184–185, 187, 190–193, 195, 197, 201–202, 204, 206, 208, 211, 215–216, 219–220, 224–225, 228, 230–231, 233, 236, 241–244, 249, 250.

ВИСНОВКИ

У висновках дисертації узагальнено основні результати дослідження та сформульовано принципові положення, що визначають специфіку і ступінь висвітлення окресленої проблематики. Відповідно до завдань, поставлених у науковому дослідженні, зроблено такі висновки:

1. На основі аналізу теоретичних філософських, соціологічних, психологічних та культурологічних праць **запропоновано авторські термінологічні визначення** основних понять дисертації, які складають модель ідентичності особистості хорового диригента:

– ***ідентичність диригента*** – це почуття стабільного, адекватного володіння власним «Я» незалежно від змін «Я» та ситуації; це здатність до повноцінного вирішення завдань, що виникають на кожному етапі розвитку диригента. Ідентичність характеризує зрілу особистість, що володіє твердо засвоєним і особистісно прийнятим образом самого себе у всьому багатстві відносин до навколишнього світу, а відчуття ідентичності – це суб'єктивне натхнення відчуття тотожності та цілісності, яке можна прирівняти до характеру людини та охарактеризувати виразом «Це і є справжній я!»;

– ***самоідентифікація диригента*** – це особистісний конструкт, що формується внаслідок співвідношення себе з іншими самостями, і, як результат цього досвіду, формується власне «Я»;

– ***самоідентичність диригента*** – це сукупність ідей, які використовує диригент для власного самовизначення, і якою б не була сукупність цих уявлень, самоідентичність визначають тільки найбільш суттєві та важливі з них. Самоідентичність формується на основі зовнішнього та внутрішнього досвіду, а також критичного та інтуїтивного пізнання, що проходять через «фільтр» особистісного вибору, який дозволяє засвоїти чи відсіяти здобутий досвід, і тільки після цього він стає частиною самоідентичності особистості диригента;

– ***культурна ідентичність диригента*** – це усвідомлення власного «Я» суб'єктом культури, що пов'язане з його включенням в культурно-сміслові поля

з їх формами, цінностями, традиціями, мовним середовищем та особливостями поведінки. Це також самовідчуття формальної чи неформальної приналежності до груп, що створюють та передають знання, вірування, цінності, норми поведінки та практики повсякденного життя. Матриця культурної ідентичності задається «ядерними» компонентами: мовою, традицією, світоглядними цінностями, причетність до яких створює відчуття стабільності та непорушності буття. До структури культурної ідентичності також належать біологічний, географічний, статусний та професійний компоненти, які безпосередньо залежать від раси, етносу, гендеру, сексуальної ідентичності, здоров'я та віку;

– **національна ідентичність диригента** – це неперервне відтворення та реінтерпретація структури вартостей, символів, спогадів, міфів і культурних традицій, що складають спадщину нації та ідентифікують диригента з цією структурою та спадщиною. До рис *національної ідентичності* належать: історична (рідна) територія, історична пам'ять (міфи), спільна культура (масова та громадська), єдині права і обов'язки для всіх її членів та економіка. Існує п'ять основних вимірів національної ідентичності: психологічний, культурний, територіальний, історичний та політичний (за М. Гібернау);

– **культурно-національна ідентичність диригента** визначається як складний комплекс уявлень про власне «Я» щодо культурної традиції нації, з якою диригент себе ототожнює, який вибудовується у процесі накопичення та діалогу ідей, образів, цінностей, культурних кодів, моделей поведінки та вчинків. Культурно-національна ідентичність диригента має два основні рівні: особистісний та груповий, що виконують ряд функцій: пізнавальну (усвідомлення свого «Ми»), емоційно-ціннісну (самооцінка себе та спільноти), регулятивну (спрямування свободи до певної мети), орієнтації в метаіндивідуальному світі (як полісистема подвійності якісної визначеності, оскільки індивідуальність та її соціально-культурне оточення взаємодіють як системи і підсистеми одне одного), екзистенційну (біологічне походження та потреби), інтеграції («занурення» у світ культури), трансцендентну (формування ціннісно-смыслових сфер);

– *соціальна ідентифікація диригента* є процесом його «занурення» в середовище взаємообумовленого соціального, культурного та духовного простору; розкриває диригента як цілісність, враховуючи як змістову структуру особистості, так і можливості її інтеграції в соціальних просторах, що передбачає процеси сприйняття, пізнання та адаптацію до них. Кожен диригент намагається «створити себе» у своїй професії як особистість і як суспільно-значущу одиницю, відчуючи та осмислюючи довколишній світ, забарвлюючи його на свій манір, при цьому він може створювати і «свою мораль», і «свою релігію», і «свою техніку». Попри соціальну схожість диригентської професії, кожна диригентська особистість містить в собі цілу гаму індивідуальних відтінків;

– *професійна ідентичність диригента* є ототожненням його особистості з ядреними компонентами диригентської діяльності, ця інтеграція «Я»-образу в рамки соціально-професійного статусу викристалізовується у відповідний до професії образ. Цей комплекс усвідомленої індивідом професійної приналежності передбачає професійну спільність та є критерієм професійного розвитку.

Процеси хабітуалізації та легітимізації соціальних схем створюють «життєвий комфорт» і впорядковують культурний світ диригента, що надає значення його діям. З цих міркувань культурна та національна ідентичність диригента виділяються з-поміж інших ідентичностей своєю соціальною «виразністю», адже вони нерозривно пов'язані із трансформаціями соціального середовища, водночас виступаючи як суб'єктивні індивідуальні процеси сприйняття особистості (її суб'єктивних реакцій), так і сприйняття об'єктивних соціальних подразників (суб'єктивно-об'єктивний зв'язок). Тому рівень культурної та національної ідентичностей виступає індикатором не тільки особистого розвитку ідентичності диригента, а й «соціального самопочуття суспільства». Важливим елементом у формуванні соціокультурної та професійної ідентичностей хорового диригента є його соціалізація в хоровому колективі. Отже, фундаментальні базові знання в поєднанні з колективним вихованням та індивідуальним викладацьким підходом формують музичну

особистість диригента, який згодом стає повноцінним членом музичної спільноти.

Професія диригента є шляхом набуття комплексу навичок та особливих якостей. Життєвий шлях диригента – це його досвід, що включає пізнання, соціалізацію, становлення, суб'єктивізацію вибраної ним професії, її «приватизацію» на власний манір та самореалізацію в ній. Оскільки будь-яка професія є результатом історичного поділу праці, то диригентська діяльність також підпорядковується певній системі норм та вимог, що потребує відповідної підготовки, адже «придатність» та «готовність» не має ні гендерної ознаки, ні ознаки етносу.

2. Визначено, що соціальний вплив на формування культурної та національної ідентичності диригента закладений у самій основі соціального співіснування, адже будь-яка ідентичність є результатом процесу співвідношення, тобто динамічною категорією, яка можлива тільки в соціальних взаємодіях. Тож надзвичайно важливою є *роль середовища* у формуванні культурної, національної, професійної ідентичностей та самоідентичності українського хорового диригента, і саме тому феномен ідентичності диригента потрібно розглядати як невіддільну частину соціуму та в тісному взаємозв'язку із ним. Коли конструкція культурної та національної ідентичностей диригента модифікується в соціальних умовах, кристалізується і її багатоядерна структура, що пов'язано зі становленням особистості в соціумі, з її психічною діяльністю, важливу роль в якій відіграє комунікативна складова. Соціальний вплив на формування ідентичності відчутний на двох основних рівнях: об'єктивному (сім'я, школа, навчальний заклад, робота, колектив) і суб'єктивному (пам'ять, в яку закладене виховання і традиції, та критичне мислення й аналіз подій довкола). На межі цих двох рівнів соціуму відбувається становлення ідентичності, що пізніше закріплюється і стає характером людини.

3. З'ясовано вплив музичних закладів вищої освіти України на формування соціокультурної ідентичності особистості диригента. Цей період є важливим етапом адаптації студента до нових соціосфер, під час якого вибудовується

професійна культурна ієрархія та система цінностей, що створює зв'язки як з національною, так і зі світовою культурою. Якщо на початку свого навчання диригент, не володіючи потрібними навичками, повинен більше уваги приділяти диригентській техніці, то згодом його навчання спрямовується на виховання філософії диригування як вищої форми виконавської майстерності. Власне, вона і є ключем до прийняття та ототожнення митця із глибинними культурними процесами.

Роль викладача, як прикладу сформованої ідентичності особистості, є важливим чинником у процесі пошуків власних ідеалів та векторів розвитку, а репертуарна політика у закладах вищої освіти є потужним інструментом у формуванні культурно-національної та професійної ідентичностей диригента.

4. Українське диригентсько-хорове мистецтво, що на своїх початках було непрофесійним, аматорським, з другої половини XIX ст. увібрало культурно-національну складову, на основі якої розвивалося професійне диригування на території України. Серед найбільш яскравих диригентів у XIX – XX ст. в Наддніпрянській Україні були: М. Лисенко, Я. Калішевський, О. Кошиць, Я. Яциневич, К. Стеценко, М. Леонтович; у Галичині – М. Вербицький, І. Воробкевич, Й. Кишакевич, А. Вахнянин, С. Людкевич, Є. Барвінська, Д. Січинський, Д. Котко та багато інших, які володіли культурно-національною ідентичністю, що живила їхній талант, наділяла сенсом їхню діяльність; основну свою місію вони вбачили у збереженні та поширенні української музичної хорової культури.

Хорова діяльність дорадянського періоду мала свої особливості, зокрема, важлива місія київської хорової школи та її представників була в тому, що як історичне явище вона продовжила розвиток надбань хорового мистецтва попередніх століть (переважно духовних). Зважаючи на політичну ситуацію, вона була чи не єдиною ланкою у процесі спадковості духовної хорової культури, яка спиралася на зразки українського бароко та класицизму. Для Галичини, у зв'язку зі значною кількістю різноманітних товариств, таких як «Просвіта» (1868 р.), «Торбан» (1870 р.), «Боян» (1890 р.), а пізніше Союз

співацьких і музичних товариств та Вищого музичного інституту імені М. Лисенка (обидва – 1903 р.) та його філій, характерним був розвиток як духовної, так і світської хорової музики. Висловлено гіпотезу, що музично-хорові осередки в Києві та Львові своєю культурно-просвітницькою діяльністю вплинули на формування національного стержня його жителів, і, розбурхані політично-культурними елітами, вони підтримали їх на шляху до утворення власних держав УНР (1917–1921) та ЗУНР (1918–1919). Вважаємо, що національне зерно українського хорового мистецтва спричинилося до пробудження та утвердження національної свідомості в умовах бездержавності, а хорові диригенти були тими місіонерами котрі його сіяли. Основну свою місію в умовах бездержавності та тоталітарного режиму українські диригенти вбачили у розвитку українського національного хорового співу, у створенні хорових колективів та товариств, збагаченні українського репертуару, залученні якнайширшого кола людей до хорової спільноти (у тому числі завдяки концертним поїздкам).

Розглядаючи соціальне середовище як важливу складову формування ідентичності, відзначимо, що на різних історичних етапах розвитку відчуття ідентичності у диригентів проявлялося по-різному (йде мова як про зовнішню, так і про внутрішню форму цього явища). Різним було і сприйняття цього явища політичною елітою. Зокрема, від режиму радянської влади постраждали багато митців, серед яких диригенти: Микола Леонтович, Гнат Хоткевич, Василь Верховинець, Дмитро Котко, Нестор Городовенко, Дмитро Балацький, Григорій Китастих, протоієрей Володимир Ганжук, Яків Яциневич. Ці та багато інших диригентів в умовах бездержавності та тоталітарного режиму своєю національною свідомістю, культурно-національною ідентичністю, що проявлялася в їхній хоровій діяльності, йшли наперекір радянській свідомості, насадженій політикою партії, виконуючи ті твори, що ідентифікували їх із українською нацією. Звісно, були й ті, хто цього не робив, залишаючись при цьому професійними диригентами без виразної культурно-національної позиції. Українська національна хорова культура та її популяризація завжди залишалася особистісним вибором диригента, і, що важливо, після двохсотлітньої історії її

професійного становлення цей особистісний вибір і досі залишається актуальним.

5. З проголошенням власної незалежної держави України, хор, як культурна інституція, перестав бути інструментом масового партійного впливу. Різкі глобалізаційні зміни початку XXI століття вплинули і на вектори розвитку диригентської професії. Важливим для сучасного диригента стали навички менеджменту, підприємницької діяльності, маркетингу, реклами та ін. Ці явища супроводжувалися послаблюючим у світовому масштабі впливом традицій і звичаїв, що відобразилось і на формі самоідентифікації українського диригента, збільшивши діапазон його власного культурного вибору. Плюралізм хорових культур символізував відхід від традиційних основ та зумовив породження диригента нового типу, якому не завжди притаманна виразна культурно-національна позиція, однак при цьому він залишається яскравою професійною особистістю. Глобальні зміни поступово призводять до втрати культурної спадковості на користь культурної новизни, якою так «бавляться» сучасні диригенти під тиском ринкової системи музичної культури, інколи забуваючи про національну диригентську місію, що полягає у свідомому, послідовному і дієвому служінню українській національній культурі. Професіоналізація та глобалізація збільшують свій вплив на основні позиції новітньої ідентичності диригента, і ці тенденції з часом тільки посилюватимуться.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абель Т. Социология: Основы теории / пер. с польск. В. П. Макаренко. 2-е изд. Москва: Вузовская книга, 2006. 192 с.
2. Абельс Х. Интеракция, идентичность, презентация. Введение в интерпретативную социологию / пер. с нем. яз. под общей ред. Н. А. Головина и В. В. Козловского. СПб: Алетейя, 2000. 272 с.
3. Абизова Л. Проблема інтерпретування та використання традицій ідеологіями (теоретико-методологічний аналіз): автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії / Дніпропетр. держ. ун-т. Дніпропетровськ, 1997. 17 с.
4. Абульханова-Славская К. А. Стратегия жизни. Москва: Мысль, 1991. 299 с.
5. Авдієвський Анатолій: «На жаль, ми довго працювали в ізоляції від власного народу...» (Бесіду вела Людмила Чечель). *Хрещатик*, 2005. 17 черв.
6. Адорно Т. Избранное: Социология музыки / пер. с нем. 2-е изд. Москва: Российская полит. энц. (РОССПЭН), 2008. 448 с. (Книга света).
7. Альтерматт У. Этнонационализм в Европе. Москва: Российский гос. гуманитар. ун-т, 2000. 367 с.
8. Андерсон Б. Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму / пер. В. Морозова. Київ: Критика, 2001. 271 с.
9. Андреева Г. Социальная психология. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1980. 416 с.
10. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. Москва: Музыка, 1969. 118 с.
11. Андрієвський В. Микола Лисенко. В соту річницю народження. 1842–1942. Львів: Українське видавництво, 1942. 66 с.
12. Андрушко Я. Психологічні захисти в структурі професійної ідентичності майбутнього працівника органів внутрішніх справ: монографія. Львів: ЛьвДУВС, 2016. 276 с.

13. Антоненко О. Хорова культура Запорізького краю ХХ – початку ХХІ століть в аспектах музичної регіоналістики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2014. 20 с.

14. Антонова-Колесник К. Інкультурація мистецько-просвітницьких ідей М. В. Лисенка в Україні кінця ХІХ – початку ХХІ ст.: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2019. 225 с.

15. Антонюк З. Рефлексії ідентичності. Київ–Харків: Дух і Літера, 2007. 272 с.

16. Арендт Г. Становище людини / пер. з англ. М. Зубрицької. Київ: Літопис, 1999. 254 с.

17. Арендт Х. Джерела тоталітаризму. 2-е вид. / пер. з англ. Київ: Дух і Літера, 2005. 584 с.

18. Арендт Х. Між минулим і майбутнім / пер. з англ. Київ: Дух і літера, 2002. 321 с.

19. Аристотель. Евдемова етика. Москва: Ин-т философии РАН, 2005. 448 с.

20. Асмолов А. Г. Психология личности: культурно-историческое понимание развития человека. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Смысл: Академия, 2007. 528 с.

21. Бадалов О. Хорова культура Чернігівщини у соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2014. 16 с.

22. Барвінський О. Спомини з мого життя / упор. А. Шацька, О. Федорук; ред. Л. Винар, І. Гирич. Київ: Смолоскип, 2004. 528 с.

23. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. Москва: Весь Мир, 2004. 188 с.

24. Бауман З. Индивидуализированное общество / пер. с англ. под ред. В. Л. Иноземцева. Москва: Логос, 2005. 390 с.
25. Бевська І. Музично-мистецька діяльність у соціокультурному просторі Тернопільського воєводства (з другої половини ХІХ ст. до 1939 року): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська нац. муз. акад. ім. Антоніни Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.
26. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. Київ: Дніпро, 2002. 664 с.
27. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ: Укр. Світ, 2002. 440 с.
28. Бергер П. Приглашение в социологию: Гуманистическая перспектива / пер. с англ. под ред. Г. С. Батыгина. Москва: Аспект Пресс, 1996. 168 с. (Программа «Высшее образование»).
29. Берегова О. Комунікаційні аспекти сучасного розвитку музичної культури України: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. Максима Рильського. Київ, 2007. 35 с.
30. Беркли Дж. Сочинения / сост., общ. ред. и вступ. статья И. С. Нарского. Москва: Мысль, 1978. 556 с.
31. Бермес І. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. Максима Рильського. Київ, 2006. 21 с.
32. Бернс Р. Развитие Я концепции и воспитание. Москва: Прогресс, 1986. 421 с.
33. Белік-Золотарьова Н. Майстри харківської диригентсько-хорової школи (до 90-річчя Харківського державного ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського). *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*: зб. наук. пр. (Мистецькі обрії '2008). Вип. 1 (10) /

ІПСМ Академії мистецтв України / Наук. керівник теми і головн. наук. ред. І. Д. Безгін. Київ: Музична Україна, 2008. С. 117–122.

34. Біловус Л. Українськомовна періодика української діаспори США у збереженні національної ідентичності (1991–2017 рр.). дис. ... канд. істор. наук: 07.00.01 – історія України / Терноп. нац. пед. ун-т ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2019. 931 с.

35. Богомолов А. Античная философия: учебник. 2-е изд. Москва: Высшая школа, 2006. 390 с.

36. Борисюк А. Соціально-психологічні засади становлення професійної ідентичності майбутнього медичного психолога: автореф. дис. ... д-ра психол. наук: 19.00.05 – соціальна психологія; психологія соціальної роботи / Нац. Акад. педагог. наук України. І-т психології ім. Г. С. Костюка. Київ. 2011. 32 с.

37. Бородій Д. Професійна ідентичність як один із структурних компонентів кар'єрної компетентності майбутнього фахівця. *Наукові записки Серія: Педагогічні науки* / ред. кол.: В. В. Радул, В. А. Кушнір та ін. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. Вип. 135. С. 63–67.

38. Брудный А. Психологическая герменевтика. Москва: Лабиринт, 2005. 336 с.: ил.

39. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. Нью-Йорк: Українська Вільна Академія Наук у США; Київ: Майстерня книги, 2009. 408 с.

40. Бурбан М. Українські хори і диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.

41. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого. Київ: ППС, 2002, 2004. 206 с. («Сучасна гуманітарна бібліотека»).

42. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Вып. 1. Москва: Музгиз, 1962. С. 3–118.

43. Васильєва О. Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець XIX – початок XX століття): автореф. дис. ... канд. педагог. наук: 13.00.01 – загальна педагогіка

та історія педагогіки / Харк. нац. педагог. ун-т ім. Григорія Сковороди. Харків, 2006. 22 с.

44. Вертій О. Іван Франко і національне самоусвідомлення українців. *Українське літературознавство*, 2011. Вип. 74. С. 27–59.

45. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег: Культура й освіта, 1954. 80 с.

46. Возняк М. Як пробудилося українське народне життя в Галичині за Австрії. Львів: Видавнича спілка «Діло», 1924. 178 с.

47. Войтович Р. Вплив глобалізації на систему державного управління (теоретико-методологічний аналіз): монографія / за заг. ред. д-ра філос. наук, проф. В. М. Князева. Київ: НАДУ, 2007. 680 с.

48. Волков С. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

49. Габермас Ю. Структурні перетворення у сфері відкритості: дослідження категорій громадянське суспільство. Львів: Літопис 2000. 319 с.

50. Гегель Г. Основи філософії права, або Природне право і державознавство / пер. з нім. Р. Осадчука та М. Кушніра. Київ: Юніверс, 2000. 336 с.

51. Геллнер Э. Условия свободы. Гражданское общество и его исторические соперники. Москва: Московская школа полит. исслед., 2004. 240 с.

52. Гердер И. Избранные сочинения. Москва–Ленинград, 1959. 390 с.

53. Герчанівська П. Ідентичність: діалог і конфлікти ідентичностей. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. = International journal: Culturology. Philology. Musicology* : [зб. наук. пр.] / Нац. акад. керів. кадрів культ. і мистецтв, Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ: Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 11–17.

54. Герчанівська П. Криза ідентифікації в архітектоніці глобалізації: українські реалії. *Культура і сучасність*: альм. / Нац. акад. керів. кадрів культ. і мистецтв. Київ: Міленіум, 2013. № 2. С. 52–57.

55. Герчанівська П. Культура в парадигмах XX–XXI ст.: монографія. Київ: НАКККиМ, 2017. 378 с.

56. Герчанівська П. Самоідентифікація і самосвідомість творчої особистості у традиційному суспільстві в контексті проблеми «іншого». *Вісник НТУУ «КПІ». Філософія. Психологія. Педагогіка*, 2007. Вип. 2. С. 7–11.

57. Гете Й.-В. Фауст; Лірика: для ст. шкільного віку / пер. з нім.; передм. Д. С. Наливайка. Київ: Веселка, 2001. 478 с.: іл. (Шк. б-ка).

58. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. Київ: Критика, 2005. 528 с.

59. Гоббс Т. Левіафан, або Суть, будова і повноваження держави церковної та цивільної / пер. з англ.: Р. Димерець, В. Єрмоленко, Н. Іванова, Є. Мірошніченко, Т. Олійник; передм. та прим.: Т. Польска та В. Малахов. Київ: Дух і Літера, 2000. 600 с.

60. Горак Я. Анатоль Вахнянин і становлення музичного професіоналізму в Галичині (друга половина XIX – початок XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Інст. мист-ва, фольклор. та етнології ім. Максима Рильського НАН України. Київ, 2003. 17 с.

61. Горак Я. Листи Дениса Січинського до Ярослава Вінцковського. *Записки НТШ*. Львів, Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії. 1993. С. 281–303.

62. Гоян Я. Маестро: есе. Київ: Веселка, 2005. 207 с.

63. Гоян Я., Пилип'юк В. Лицар нації. Львів: СВІТЛО Й ТІНЬ, 2003. 176 с. (Серія «Постаті»).

64. Граб О. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця XIX – першої третини XX століття у контексті трансформації національної свідомості: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Держ. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2005. 19 с.

65. Грабовський В. Музична культура в контексті націології: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2012. 19 с.

66. Грінченко М. Історія української музики. Київ: Спілка, 1922. 278 с.
67. Гуляева Е. Педагогические условия самореализации подростков в хоровой исполнительской деятельности: автореф. дис. ... канд. педагог. наук: 13.00.02 – теория и методика обучения и воспитания (музыка) / Моск. гос. откр. пед. ун-т им. М. А. Шолохова. Москва, 2006. 24 с.
68. Гедзь О. Творча спадщина М. Тутковського, М. Шиповича, С. Дрімцова у стильових координатах української музичної культури кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2019. 201 с.
69. Гедзь О. Творчість Сергія Дрімцова в архівних документах. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 31. Київ: Міленіум, 2017. С. 152–159.
70. Геллнер Е. Нації і націоналізм / пер. з англ. Київ: Таксон, 2003. 300 с. (Ex professo).
71. Гібернау М. Ідентичність націй / пер. з англ. П. Таращука; ред. Л. Марченко. Київ: Темпора, 2012. 303 с.
72. Дейвіс Н. Європа: Історія / пер. з англ. П. Таращук, О. Коваленко. Київ: вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. 1463 с.
73. Декарт Р. Сочинения в 2 т. / пер. с лат. и франц.; сост., ред., вступ. ст. В. В. Соколова. Москва: Мысль, 1989. Т. 1. 654 с.
74. Демчук Р. Міфопоетика як засіб моделювання української ідентичності: культурно-цивілізаційний контекст: автореф. дис. ... д-ра культ.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 34 с.
75. Денисюк Ж. Масова культура як чинник трансформування національно-культурно ідентичності в умовах глобалізації: автореф. дис. ... канд. культ.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2010. 16 с.
76. Дзундза Р. Вищі музичні навчальні заклади сучасної України як чинник

формування культурно-національної ідентичності диригента. *Культура України*: зб. наук. праць. Харків: ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 78–86.

77. Дзундза Р. Культурна та національна ідентичність диригента: імплікація понять. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. №125. С. 52–64.

78. Дзундза Р. Микола Колесса крізь призму проблем ідентичності. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зб. Вип. 25 / упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богущкий, С. В. Виткалов, С. М. Волков та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2017. С. 63–68.

79. Дзундза Р. Постать диригента Дениса Січинського в контексті проблем ідентичності. *Stanisławów i ziemia stanisławowska w dobie przemian społecznych oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku. Gospodarka-kultura-religia*. Tom 2. Warszawa – Stanisławów, 2017. С. 214–225.

80. Дзундза Р. Постать М. Лисенка в контексті проблем ідентичності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2018. № 2 (вип. 39). С. 18–24.

81. Дзундза Р. Проблеми ідентичності в рецепції сучасних українських диригентів. *Українська музика*: науковий часопис / голов. ред. І. Пілатюк. Львів: ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2018. Ч. 2 (28). С. 67–75.

82. Дзундза Р. Фемінізація української хорової культури Галичини кінця XIX – початку XX ст. *MUSICA GALICIANA. T. XVI. Kobiety w kulturze muzycznej Galicji*. Rzeszow, 2019. С. 106–116.

83. Диригент Оксана Линів: Ми досі страждаємо комплексом, що українська культура абсолютно маргінальна. *Espresso.tv*. URL: <https://espresso.tv/article/2016/12/25/knyazhyckyy> (дата звернення: 26.04.2018).

84. Диригентський порадник / під ред. д-ра В. Витвицького. Написали д-р В. Витвицький, М. Колесса, д-р З. Лисько. Львів: Український Видавничий Ін-т, 1938. 240 с.

85. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: Відродження, 2000. 236 с.
86. Доронюк В. Д., Серганюк Л. І., Серганюк Ю. М. Диригент шкільного хору: навч. посіб. 2-ге вид. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника, 2019. 513 с.
87. Драгомирецька О. Творчість Анатолія Авдієвського в контексті української хорової культури: дис. ... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 206 с.
88. Дудка М., Голова Ю. Таємний Український ун-т у Львові. Leopolis Scientifi. Ін-т фізики конденсованих систем. Львів, 2018. 41 с.
89. Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с.+68 іл.
90. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / пер. с фр., сост., послесловие и прим. А. Б. Гофмана. Москва: Канон, 1995. 352 с. (История социологии в памятниках).
91. Ержемский Г. Дирижёру ХХІ века. Психолінгвістика професії. Санкт-Петербург: Изд-во ДЕАН, 2007. 240 с.
92. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Київ. нац. ун-т культ. і мистецтв. Київ, 2006. 19 с.
93. Забужко О. Філософія української ідеї та європейський контекст. Київ: Основи, 1993. 126 с.
94. Завісько Н. Прояви кордоцентризму в українській музичній культурі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. 16 с.
95. Загайкевич М. Михайло Вербицький: сторінки життя і творчості. Львів: Місіонер, 1998. 145 с.
96. Залеський О. Музичне життя Станиславова. *Альманах Станиславівської землі: зб. матеріалів до історії Станиславова і Станиславівщини* / ред.-упор. Б. Кравців. Вид. Центрального Комітету

Станиславівщини. Нью-Йорк – Торонто – Мюнхен, 1975. Т. I. С. 552–557.

97. Зваричук Ж. Богослужбове хорове виконавство Галичини XIX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. Максима Рильського. Київ, 2009. 19 с.

98. Зимбардо Ф., Ляйппе М. Социальное влияние / пер. с англ., под ред. А. Свенцицкого. Санкт-Петербург, 2011. 448 с.: ил. (Серия «Мастера психологии»).

99. Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. керівних кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2019. 24 с.

100. Інтерв'ю з Василем Долішнім від 15.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

101. Інтерв'ю з Василем Чучманом від 15.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

102. Інтерв'ю з Василем Яциняком від 14.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

103. Інтерв'ю з Володимиром Сіренком від 02.02.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

104. Інтерв'ю з Дмитром Савоном від 07.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

105. Інтерв'ю з Іваном Гамкало від 09.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

106. Інтерв'ю з Іваном Юзюком від 29.01.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

107. Інтерв'ю з Миколою Гобдичем від 07.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

108. Інтерв'ю з Миколою Куликом від 15.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*.

109. Інтерв'ю з Мироном Юсиповичем від 14.10.2019, м. Львів. Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
110. Інтерв'ю з Надією Поворозник від 16.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
111. Інтерв'ю з Олегом Цигиликом від 07.10.2019, м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
112. Інтерв'ю з Олександром Тарасенком від 09.10.2019, м. Київ. Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
113. Інтерв'ю з Олексієм Шамрицьким від 09.10.2019, м. Київ. Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
114. Інтерв'ю з Христиною Флейчук від 16.10.2019, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
115. Інтерв'ю з Юрієм Луцівим від 01.02.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
116. Інтерв'ю з Яремою Колесою від 31.01.2018, м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора.*
117. Історія української музики: в 6 т. / редкол.: М. М. Гордійчук (голова) [та ін.]; АН УРСР, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. Максима Рильського. Київ: Наук. думка, 1989–1992. Т. 2: Друга половина XIX ст. / авт. тому: Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін.; редкол. тому: Т. П. Булат (відп. ред.) [та ін.], 1989. 458, [2] с.: іл.
118. Калущка Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики XX сторіччя: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології імені Максима Рильського. Київ, 2001. 21 с.
119. Кант І. Критика чистого розуму / пер. з нім. та приміт. І. Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. 504 с.
120. Карась Г. Диригент і композитор Степан Гумінілович: в 100-ту річницю від дня народження. *Українська музика: науковий часопис* / [голов. ред. І. Пилатюк], 2017. № 2 (24). С. 134–139.

121. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
122. Карась Г. Платоніда Щуровська-Россіневич: портрет мисткині через призму теорій гендеру та пасіонарності. *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. праць. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 18–27.
123. Кашапов М. Психология творческого мышления профессионала: монография. Москва: ПЕР СЭ, 2006. 688 с.
124. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: навч. посіб. Чернівці: Книги – ХХІ, 2007. 427 с.
125. Кияновська Л. Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми. *Українська музика*: наук. часопис. Львів, 2015. Ч. 3. С. 67–79.
126. Кияновська Л. Музика як стратегічна проблема української незалежності. *Віче*. Київ: Преса України, 2012. № 15–16. С. 64–66.
127. Кияновська Л. «Перемиська школа» як культурологічний феномен. *Вісник Львівського у-ту. Серія: Мистецтвознавство*. Львів: Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка, 2007. Вип. 7. С. 65–71.
128. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста / Львів. держ. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів: НТШ, 2003. 293 с.: фотогр.
129. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
130. Кияновська Л. Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. 280 с.
131. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 204 с.
132. Когутич Т. Богдан Пліш, керівник Української республіканської капели NOW Кредо. *Укрінформ*. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2699477-bogdan-plis-kerivnik-ukrainskoi-respublikanskoi-kapeli-now-kredo.html> (дата звернення 15.10.2020).

133. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2011. 284 с.
134. Козловець М., Ковтун Н. Національна ідентичність в Україні в умовах глобалізації: монографія. Київ: ПАРАПАН, 2010. 348 с.
135. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. 558 с.
136. Козырева И. Педагогические условия обеспечения творческого сотрудничества в музыкальной среде (на примере хорового коллектива): автореф. дис. ... канд. фил. наук: 13.00.01 – общая педагогика, история педагогики и образования / Ставропольский госуд. педагог. ин-т. Карачаевск, 2006. 22 с.
137. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 198 с.
138. Колесса М. Я рівнявся на нього (Спогади про композитора Станіслава Людкевича). *Музична культура України у спогадах, матеріалах, листах* / упоряд., вступ. ст., ред. та прим. Івана Лисенка. Київ: Рада, 2008. С. 186–198.
139. Кондаков И., Соколов К., Хренов Н. Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты. Москва: Прогресс-Традиция, 2011. 1024 с.
140. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури: підручник для студентів вищих навчальних закладів / До 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. 736 с.: іл.
141. Корнійчук В. Маестро Анатолій Авдієвський. Портрет хору з мозаїки: художньо-документальна повість. Київ: Криниця, 2012. 496 с.: іл., портр. (Серія «Б-ка Шевченківського комітету»).
142. Кошиць О. Спогади. Вінніпег: Культура й освіта, 1947. Ч. 1. 367 с.
143. Кошиць О. Спогади. Вінніпег: Культура й освіта, 1948. Ч. 2. 272 с.
144. Кравченко С. Социологический энциклопедический русско-

английский словарь: более 10000 единиц. Москва: Астрель: АСТ: Транзиткнига, 2004. 5011, [1] с.

145. Крайг Г., Бокум Д. Психология развития. 9-е изд. Санкт-Петербург: Пистер, 2008. 940 с.: ил. (Серия «Мастера психологии»).

146. Крижановська Н. Історія хорового мистецтва Миколаївщини кінця XVIII – початку XXI століття: автореф. дис. ... канд. іст. наук: 07.00.01 – історія України / Одес. нац. ун-т ім. Іллі Мечникова. Київ, 2009. 20 с.

147. Кули Ч. Человеческая природа и социальный порядок / пер. с англ. Москва: Идея-Пресс, Дом интеллектуальной книги, 2000. 320 с.

148. Курбанова Л. Різновекторна діяльність Павла Маценка в контексті української музичної культури XX століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 334 с.

149. Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність О. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.

150. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 18 с.

151. Лащенко А. З історії київської хорової школи. Київ: Музична Україна, 2007. 197 с.: іл.

152. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / пер., вступ. ст. и прим. А. Б. Островского. Москва: Республика, 1994. 384 с.: ил. (Мыслители XX в.).

153. Левіна В. Філософія української національної ідеї та її трансформації у творчій спадщині М. Хвильового (середина XIX – 30-ті рр. XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Харк. держ акад. культ. Харків, 2004. 20 с.

154. Лидерство и власть. Процессы идентичности в группах и организациях / под ред. Д. А. Книппенберга, М. А. Хогга; пер. с англ. Харьков: Гуманитарный Центр, 2012. 408 с.
155. Лисенко В. М. В. Лисенко – хоровий диригент. *Музика*, 1980. № 1. С. 13–14.
156. Лисенко М. В. Листи / авт.-упоряд. Р. М. Скорульська. Київ: Муз. Україна, 2004. 680 с.: іл.
157. Лихачев Д. Очерки по философии художественного творчества. Изд. 2-е, доп. Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информ. центр БЛИЦ, 1999. 190 с.
158. Локк Дж. Сочинения в 3-х т. / ред.: И. С. Нарский, А. Л. Субботин / пер. с англ. А. Н. Савина. Москва: Мысль, 1985. Т. I. 621 с.
159. Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. Москва: Искусство, 1964. 376 с.
160. Лосев О. Ф. Музична естетика античного світу. Київ: Музична Україна, 1974. 217 с.
161. Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах. Таллин: Александра, 1992. Т. I.: Статьи по семиотике и типологии культуры. 479 с.
162. Лях Т. Професійна ідентичність соціальних працівників. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка*. Педагогічні науки. Луганськ: Луганський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. 2013. № 11(270). Ч. II. С. 96–101.
163. Мадди С. Теории личности: сравнительный анализ / пер. с англ. Санкт-Петербург: Речь, 2002. 539 с.
164. Майерс Д. Социальная психология. 7-е изд. Санкт-Петербург: Питер, 2010. 794 с.: ил. (Серия «Мастера психологии»).
165. Макаренко Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 380 с.
166. Макарова О. Професійна ідентичність особистості у психологічних

дослідженнях. *Проблеми екстремальної та кризової психології*: зб. наук. праць. Харків: НУЦЗУ. 2013. Вип. 14. С. 201–208.

167. Мартен Д., Мецжер Ж.-Л., П'єр Ф. *Метаморфози світу: соціологія глобалізації* / пер. з фр. Є. Марічева. Київ: КМ Академія, 2005. 302 с.

168. Мерло-Понти М. *Феноменологія восприяття*. Санкт-Петербург: Ювента, Наука, 1999. 606 с.

169. Мертон Р. *Соціальна теорія і соціальна структура*. Москва: АСТ: ХРАНИТЕЛЬ, 2006. 873 с.

170. Мид Дж. Г. *Філософія настоящего* / под ред. А. И. Мерфи. Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. 272 с.

171. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог: зб. статей / упоряд. та ред. Я. Якубяка. Львів, 1997. 132 с.

172. Микола Лисенко у спогадах сучасників: у 2 т. / редкол.: А. Лашенко (голова) та ін. Київ: Музична Україна, 2003. Т. 1. 343 с.

173. *Мистецтво України: Енцикл. в 5 т.* / редкол.: Кудрицький А. В. (відп. ред.) та ін. Київ: Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1995. Т. 1: А–В. 400 с.: іл.

174. Михайлова О. *Громадянська ідентичність у дискурсі української блогосфери (2005–2015 рр.): політико-аксіологічний вимір. автореферат дис ... к-та політ. наук: 23.00.03 – політична культура та ідеологія* / Нац. пед. ун-т ім. М. Драгоманова. Київ, 2016. 19 с.

175. Муравський П. *Чистота співу – чистота життя* / упор. О. Шокало. Київ: ВЦ «Просвіта», 2012. 832 с. (Бібліотека Шевченківського комітету).

176. Муха А. *Композитори України та української діаспори: довідник*. Київ: Музична Україна, 2004. 352 с.

177. Нагорна Л. *Регіональна ідентичність: український контекст*. Київ: ІПіЕНД імені І. Ф. Кураса НАН України, 2008. 405 с.

178. *Національній музичній академії України ім. П. І. Чайковського 100 років* / авт.-упоряд. В. Рожок. Київ: Муз. Україна, 2013. 512 с.

179. Немировский В., Невирко Д. *Социология человека: от классических к*

постнекласическим подходам. Изд. 2-е, перераб. и доп. Москва: изд-во ЛКИ, 2008. 304 с. (Relata Refero).

180. Немов Р. Психологический словарь. Москва: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2007. 560 с.

181. Нефедова Е. Теория сообщества безопасности в работах Карла Дойча и его последователей. *Вестник Томского Государственного университета, История*. 2008, № 2. С. 85–92.

182. Ніколаєнко О. Культурно-національна ідентичність в контексті сучасної української літератури: дис. ... канд. філос. наук: 26.00.01 – теорія та історія культури / Київський нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2015. 212 с.

183. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби: у пошуках української ідентичності: монографія. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2019. 376 с. з іл.

184. Новакович М. Чеські музиканти біля витоків Перемишльської композиторської школи. *Українська музика: наук. часопис* [голов. ред. І. Пілатюк]. Львів: [ЛНМА імені М. В. Лисенка], 2016. число 2 (20). С. 5–22.

185. Огієнко І. Історія української літературної мови / упор., авт. передмови і коментарів М. С. Тимошик. 2-ге вид., випр. Київ: Наша культура і наука, 2004. 436 с., іл.

186. Одінцова В. Професійна ідентичність як психологічна проблема. *Науковий вісник Херсонського державного університету*. Серія: Психологічні науки Херсон: Херсонський держ. у-т., Видавничий дім «Гельветика», 2014. Вип. 1(1). С. 73–77.

187. Олпорт Г. Становление личности: Избранные труды. Москва: Смысл, 2002. 462 с.

188. Орешета Ю. Професійна ідентифікація і професійна ідентичність: сутність, види та значення для фахівця. *Проблеми соціальної роботи: філософія, психологія, соціологія: зб.* / Черніг. держ. технол. ун-т. Чернігів: Черніг. держ. технол. ун-т, 2013. № 2. С. 114–120.

189. Остапйовський О. Професійна ідентичність особистості: зміст та

підходи вивчення. *Проблеми сучасної психології* / Кам'янець-Подільський нац. ун-т ім. Івана Огієнка та Інст. психол. ім. Г. С. Костюка НАПН України. 2013. Кам'янець-Подільський: Аксіома, Вип. 19. С. 533–543.

190. Павлишин С. Денис Січинський. Київ: Музина Україна, 1980. 48 с.

191. Павлишин С. Нездійснений геній (до 150-річчя Дениса Січинського). *Українська музика: наук. часопис*. Львів, 2015. Ч. 3. С. 62–67.

192. Павло Муравський. Програма «Діалог» 1.01. Київ: ДТРК «Культура», 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=LqtwQnzKAaU&list=PLl14rfkEU8wBuJ-wbFe-C6g987S6XtTr&index=1> (дата звернення 20.09.2019).

193. Павло Муравський. Програма «Діалог» 2.01. Київ: ДТРК «Культура», 2013. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=chjdeDotqs4&list=PLl14rfkEU8wBuJ-wbFe-C6g987S6XtTr&index=4> (дата звернення 20.09.2019).

194. Парсонс Т. Система современных обществ / пер. с англ. Л. А. Седова и А. Д. Ковалева; под ред. М. С. Ковалевой. Москва: Аспект Пресс, 1998. 270 с.

195. Пархоменко Л. Легендарний Яків Калішевський в українській хоровій культурі. *Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознав. Лю Пархоменко* / ред.-упоряд. Н. Костюк. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, 2005. Вип. 1. С. 35–57.

196. Пелипенко А., Яковенко И. Культура как система. Москва: Языки русской культуры, 1998. 376 с.

197. Пилипушко Б. «Внутрішня еміграція» митця в умовах тоталітарної дійсності (на прикладі Олександра Аксініна): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство)/ Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2018. 18 с.

198. Попов В. Теологічно-філософський контекст народження «identitas». *Наукові записки Нац. ун-ту «Острозька академія»*. Сер.: Культурологія, 2010. Вип. 5. С. 462–466.

199. Порус В. У края культуры (философские очерки). Москва: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2008. 464 с.

200. Предовская М. Модификация и трансформация культурной

идентичности: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.13 – религиоведение, философская антропология, философия культуры / Санкт-Петербургский государственный ун-т. Санкт-Петербург, 2009. 22 с.

201. Преса про капелу «Думка». Київ: Окрліт, 1925. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=7999> (дата звернення: 10.02.2018).

202. Райківський І. Ідея української національної єдності в громадському житті Галичини ХІХ століття. Івано-Франківськ: Вид-тво Прикарп. нац. ун-ту ім. Василя Стефаника, 2012. 932 с. + 16 с. іл.

203. Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре: пер с нем. / общ. ред. и предисл. А. Ф. Зотова; сост. А. П. Полякова, М. М. Беляева; подгот. текста и прим. Р. К. Медведевой. Москва: Республик, 1998. 413 с. (Мыслители XX века).

204. Родинне дерево Сембратович. URL: <https://sembratovych.com/ua/person.html?id=1108> (дата звернення 20.12.2019).

205. Романюк Л., Черепанин М. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.): монографія. Івано-Франківськ: Супрун В. П., 2016. 508 с.

206. Рябчук М. Долання амбівалентності. Дихотомія української національної ідентичності – Історичні причини та політичні наслідки. Київ: ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2019. 252 с.

207. Рэдклифф-Браун А. Метод в социальной антропологии / пер. с англ. и заключ. ст. В. Николаева. Москва: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2001. 416 с.

208. Самотос-Баєрлє Н. Микола Колесса. Сто років молодості. Львів: Аверс, 2014. 288 с.

209. Серганюк Л. І. Методика аналізу хорових творів: навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів. 2-ге вид. Івано-Франківськ: Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2020. 191 с.

210. Смелзер Н. Социология / пер. с англ. Москва: Феникс, 1994. 688 с.

211. Сміт Е. Культурні основи націй. Ієрархія, заповіт і республіка. Київ: Темпора, 2009. 312 с.

212. Сміт Е. Національна ідентичність / пер. з англ. П. Тарашук. Київ:

Основи, 1994. 224 с.

213. Спиноза Б. Избранные произведения в 2-х томах / общ. ред. и вступ. статья В. В. Соколова. Москва, 1957. Т. 1. 630 с.

214. Стефаненко Т. Этнопсихология: учеб. для вузов. 3-е изд., испр. и доп. Москва: Аспект Пресс, 2004. 368 с.

215. Субтельний О. Україна: історія / пер. з англ. Ю. Шевчука; вступ. ст. С. Кульчицького. Київ: Либідь, 1991. 512 с.

216. Тейлор Ч. Джерела себе. Творення новочасної ідентичності / пер. з англ. Київ: Дух і Літера, 2005. 696 с.

217. Тележинський С. М. В. Лисенко як диригент: (нарис). *Музика*, 1927. № 5–6. С. 23–27.

218. Ткаченко А. Професійна ідентичність особистості в процесі професіоналізації. *Проблеми екстремальної та кризової психології*: зб. наук. праць. Харків: НУЦЗУ. 2011. Вип. 10. С. 221–228.

219. ТОП–100 людей культури України. *Новое время*. URL: <https://nv.ua/ukr/project/top-100-kultura-40008782.html> (дата звернення 10.01.2019).

220. Ферендович М. Диригентське мистецтво в музичному просторі Львова першої третини ХХ століття (джерелознавчий аспект): дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2017. 228 с.

221. Фрейд З. Собрание сочинений: в 10 т. / пер. с нем. А. М. Боковинова. Москва: Фирма СТД, 2008. Т. 9: Вопросы общества. Происхождение религии. 606 с.

222. Фрейд З. Собрание сочинений: в 10 т. / под общей ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковинова. Москва: СТД, 2008. Т. 2: Толкование сновидений. 606 с.

223. Фромм Е. Втеча від свободи / перекл. з англ. М. Яковлєва. Харків: Клуб Сімейного Дозвілля, 2019. 288 с.

224. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя / пер. с англ. Москва:

АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. 571, [5] с.

225. Ханик Л. Історія хорового товариства «Боян». Львів 1999. 123 с.

226. Харви Д. Социальная справедливость и город / пер. с англ. Е. Ю. Герасимовой. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 440 с. (Серия STUDIA URBANICA).

227. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. 2-е изд. Санкт-Петербург: Питер; Москва: Смысл, 2003. 860 с.: ил. (Серия «Мастера психологии»).

228. Хин-Шун Я. Древнекитайский философ Лао-Цзы и его учение. Москва–Ленинград: Из-во академии наук СССР, 1950. 162 с.

229. Хюбнер Б. Смысл в бес-СМЫСЛЕННОЕ время: метафизические расчеты, просчеты и сведение счетов / пер. с нем. А. Б. Демидов. Минск: Экономпресс, 2006. 384 с.

230. Чамахуд Д. Диригентська діяльність Якова Яциневича: нові архівні знахідки. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/stend_wint_2016/Chamahud.pdf (дата звернення: 17.01.2019).

231. Черемський К. Повернення традиції. З історії нищення кобзарства. Харків, 1999. 228 с., 124 іл.

232. Черепанин М. Музична культура Галичини (друга половина XIX – перша половина XX ст.): монографія. Київ: Вежа, 1997. 328 с.: іл.

233. Черепанин М. Музична культура Галичини другої половини XIX – першої половини XX століття: дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.01 – теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998, 389 с.

234. Черепанин М. Станиславів – місто перших концертів Української Республіканської Капели. *Stanislawow i ziemia stanislawowska w dobie przemian społecznych oraz narodowosciowych XIX I pierwszej polowy XX wieku*. Warszawa – Stanislawow, 2017. Tom 2. Gospodarka – Kultura – Religia. S. 226–230.

235. Черненко В., Кравченко К. Професійна ідентичність студентів старших курсів. *Наука і освіта*: науково-практичний журнал. Психологія / Південноукраїнський нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського. 2016. № 2–3. С. 191–

195.

236. Чучман В. Творча спадщина Євгена Вахняка в хоровій традиції Галичини: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01 – теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Прикарпат. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2019. 203 с.

237. Шатова І. Стильові основи одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська держ муз. акад. ім. Антоніни Нежданової. Одеса, 2005. Львів, 2016. 16 с.

238. Шахрай Т. Професійна ідентичність майбутніх педагогів: теоретичний аспект. *Вісник Національного університету оборони України*: зб. наук. пр. Київ: НУОУ, 2012. Вип. 4. С. 115–118.

239. Шевчук Д. Культурна ідентичність та глобалізація. *Наукові записки. Серія: Культурологія*. Острог, 2010. С. 4–15.

240. Шеманов А. Самоидентификация человека и культура: монография. Москва: Академический Проект, 2007. 479 с. (Технологии культуры).

241. Шибанов Г. Нестор Городовенко: життя і творчість. Київ: В-во імені Олени Теліги, 2001. 248 с.: іл.

242. Шпорлюк Р. Формування модерних націй: Україна – Росія – Польща / пер. з англ. Г. Касьянова, М. Климчука, М. Рябчука, Я. Стріхи, Д. Магіяш та Х. Чушаак. 2-ге вид. Київ: ДУХ І ЛІТЕРА, 2016. 553 с.

243. Штогрін І. Диригент Кирило Карабиць: культура робить геополітику. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/28026051.html> (дата звернення 25.04.2018).

244. Штудер Б., Унфريد Б. Сталинские партийные кадры. Практика идентификации и дискурсы в Советском Союзе 1930-х гг.; пер. з нем. И. Золотарева. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН) Фонд «Президентский центр Б. Н. Ельцина», 2011. 247 с.: ил. (История сталинизма).

245. Шульгина Д. Глобализация и культурная идентичность: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11 – социальная философия / Воронежский

государственный ун-т. Воронеж, 2010. 24 с.

246. Шюц А., Лукман Т. Структури життєсвіту. Київ: Український Центр духовної культури, 2004. 560 с.

247. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / пер. с англ.; общ. ред. и предисл. А. Толстых. 2-е изд. Москва: Флинта: МПСИ: Прогресс, 2006. 352 с.

248. Юм Д. Сочинения в 2 т. / пер. с англ. С. И. Церетели и др.; вступ. ст. А. Ф. Грязнова; примеч. И. С. Нарского. 2-е изд., дополн. и испр. Москва: Мысль, 1996. Т. 1. 733 с.

249. Юнг К. Архетипи і колективне несвідоме / пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Львів: Астролябія, 2013. 588 с.

250. ALMA MATER: Університет св. Володимира напередодні та в добу Української революції. 1917–1920: матеріали, документи, спогади: у 3-х кн. / упоряд. В. А. Короткий, В. І. Уляновський. Київ: Прайм, 2000. Кн. 1: Ун-т св. Володимира між двома революціями. Київ: Прайм, 2000. 703 с.

251. Benet-Martínez V., Hong Y. (eds.) The Oxford Handbook of Multicultural Identity. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. 560 p. (Oxford Library of Psychology).

252. Deutsch Karl W. Political community and the North Atlantic area: International Organization in the Light of Historical Experience. Princeton : Princeton University Press, 1968. 227 p.

253. Fisher M. and Taub A. National Identity Is Made Up. The interpreter: episode 2. URL: <https://www.nytimes.com/2018/02/28/world/national-identity-myth.html?hp&action=click&pgtype=Homepage&clickSource=story-heading&module=photo-spot-region®ion=top-news&WT.nav=top-news> (дата звернення 25.04.2018).

254. Gellner E. Culture, Identity, and Politics. Cambridge University Press. New York, 1995. 189 p.

255. Gennaro Rocco J. Consciousness and Self-Consciousness: a defense of the higher-order thought theory of consciousness. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1996. 230 p. (Advances in Consciousness Research. Book 6).

ДОДАТКИ

Додаток А. Список праць здобувача за темою дисертації

Відомості про апробацію результатів дисертації

Статті в наукових фахових виданнях України та наукових виданнях інших держав:

1. Дзундза Р. Микола Колесса крізь призму проблем ідентичності. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку : наук. зб. Вип. 25 /* упоряд. і наук. ред. В. Г. Виткалов; редкол.: Ю. П. Богуцький, С. В. Виткалов, Волков С. М. та ін.; наук.-бібліогр. редагування наукової бібліотеки РДГУ. Рівне: РДГУ, 2017. С. 63–68.
2. Дзундза Р. Проблеми ідентичності в рецепції сучасних українських диригентів. *Українська музика: науковий часопис /* [голов. ред. І. Пілатюк]. Львів: [ЛНМА імені М. В. Лисенка], 2018. Ч. 2 (28). С. 67–75.
3. Дзундза Р. Постать М. Лисенка в контексті проблем ідентичності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: мистецтвознавство*. Тернопіль, 2018. № 2 (вип. 39). С. 18–24.
4. Дзундза Р. Вищі музичні навчальні заклади сучасної України як чинник формування культурно-національної ідентичності диригента. *Культура України: зб. наук. праць*. Харків: ХДАК, 2019. Вип. 66. С. 78–86.
5. Дзундза Р. Культурна та національна ідентичність диригента: імплікація понять. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. 2019. №125. С. 52–64.
6. Дзундза Р. Фемінізація української хорової культури Галичини кінця XIX – початку XX ст. *MUSICA GALICIANA. T. XVI. Kobiety w kulturze muzycznej Galicji*. Rzeszow, 2019. С. 106–116.

**Статті в інших наукових видання та збірниках матеріалів
конференцій:**

7. Дзундза Р. Постать диригента Дениса Січинського в контексті проблем ідентичності. *Stanisławów i ziemia stanisławowska w dobie przemian społecznych oraz narodowościowych XIX i pierwszej połowy XX wieku. Gospodarka-kultura-religia*. Tom 2. Warszawa – Stanisławów. 2017. С. 214–225.

8. Дзундза Р. Роль высших музыкальных учебных заведений современной Украины в формировании культурной идентичности дирижера. *Интеграция областей художественного образования: теоретико-методологические концепции, проблемы и перспективы: материалы Международного Научного Симпозиума* (Бельцы, Молдова, 18–20 октября 2018). Бельцы, 2018. С. 325–329.

9. Дзундза Р. Культурна і національна ідентичність Євгена Савчука (до 100-річчя капели «Думка»). *Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях: тези доповідей Третьої міжнародної науково-практичної конференції*. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 7–8 листопада 2019. С. 38–40.

10. Дзундза Р. Від редактора. *Сидорак В. Рече та стогне Дніпр широкий: симфонічна поема-фантазія для хору та симфонічного оркестру (партит. і голоси)* / ред.-упор. Р. Дзундза. Івано-Франківськ: «Фоліант», 2020. С. 3–4.

Основні положення й результати дослідження упродовж 2016–2020 років оприлюднено у формі доповідей та обговорено на *семи міжнародних конференціях*:

1. XII Міжнародна науково-практична конференція «Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи» (11 листопада 2016 р., м. Рівне). Виступ на тему: *«Постать М. Лисенка в контексті проблем ідентичності»* (участь – заочна);

2. Міжнародна науково-практична конференція «Станіславів і Станіславівщина в час суспільних і національних змін XIX і першої половини XX ст.: Суспільство – Політика – Культура – Міжнаціональні взаємини» (13 вересня 2017 р., м. Івано-Франківськ). Виступ на тему: *«Постать диригента Дениса Січинського в контексті проблем ідентичності»* (участь – очна);

3. XII Міжнародна науково-практична конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (16–17 листопада 2017 р., м. Рівне. (участь – заочна);

4. XVI Міжнародна науково-практична конференція «MUSICA GALICIANA»: «Kobiety w kulturze muzycznej Galicji» (16–17 листопада 2017 р., м. Жешув, Польща). Виступ на тему: *Фемінізація української хорової культури Галичини кінця XIX – початку XX ст.* (участь – очна);

5. IV Міжнародна науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (12–13 квітня 2018 р., м. Київ). Виступ на тему: *«Сучасний український диригент як провідник національного буття у глобалізованому світі»* (участь – очна);

6. Міжнародний симпозіум (International Scientific Symposium) «Artistic Education Fields Integration: Theoretical and Methodological Framework. Challenges. Perspectives» (Університет Алеко Руссо, 18–20 жовтня 2018 р., м. Бельці, Молдова): Виступ на тему: *«Роль высших музыкальных учебных заведений современной Украины в формировании культурной идентичности дирижера»* /

«The role of the higher musical educational institutions of the modern Ukraine in the formation of the conductor's cultural identity» (участь – очна).

7. XV міжнародній науково-практичній конференції «Європейський культурний простір і українські перспективи» (14–15 листопада 2019 року, м. Рівне). Тема доповіді: *«Грані ідентичності українського диригента (на прикладі творчої діяльності Івана Гамкала)»*. Стаття прийнята до друку в науковий збірник «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку»: «Культурологія».

На одній всеукраїнській науково-практичній конференції:

8. Всеукраїнська науково-практична конференція «Хорова школа Павла Муравського в контексті української музичної культури» До 105-ліття заснування Київської консерваторії (НМАУ імені П. І. Чайковського) та 105-ліття народження й 5-х роковин пам'яті Павла Івановича Муравського 7 жовтня 2019 року, м. Київ НМАУ імені П. І. Чайковського(участь – очна).

На двох звітних конференціях:

9. Звітна наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (17 лютого 2017 р., м. Івано-Франківськ). Виступ на тему: *«Постать М. Лисенка в контексті проблем ідентичності»* (участь – очна);

10. Звітна наукова конференція викладачів, докторантів, аспірантів Навчально-наукового Інституту мистецтв ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (28 березня 2018 р., м. Івано-Франківськ). Виступ на тему: *«Фемінізація української хорової культури Галичини кінця XIX – першої половини XX ст.»* (участь – очна);

Додаток Б. Запитальник для інтерв'ю з диригентами

Особистість диригента

1. Що для вас є диригування?
2. Порівняйте, будь ласка, себе сьогоднішнього і себе на початку кар'єри. Що Вас, як особистість найбільше змінило: соціум, колектив, сім'я, обставини?
3. Чи відчуваєте Ви зв'язок з іншими представниками своєї професії і якщо так, то з ким саме і як Ви можете описати цей зв'язок?
4. Чи відносите Ви себе до якоїсь хорової школи, якщо так, то до якої й за якими критеріями Ви це робите?
5. Як впливає Ваш настрій на якість репетиції чи концерту?
6. Виділіть щонайменше п'ять речей, які вплинули на формування вашого сьогоднішнього диригентського образу?
7. Чи можете назвати себе національним диригентом? Якщо так, то чому, якщо ні, то чому?
8. Яка різниця між диригентом українцем та диригентом іншої країни?
9. Якими найбільше зв'язками український диригент відрізняється від диригентів інших націй?
10. Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, виділіть серед них найбільш важливі на вашу думку?
11. За яким принципом Ви вибрали найважливіші психологічні складові особистості диригента?
12. Чи впливає Ваша робота хормейстера на Ваші погляди в особистому житті? Як Ви відчуваєте цей зв'язок?
13. Де, на вашу думку, межа: «Я-диригент» і «Я-особистість»? Як Ви відчуваєте, що виходите з образу диригента і чи взагалі з нього виходите?
14. Чи відчуваєте Ви, що образ диригента є частиною Вашої особистості? Як Ви можете описати ці відчуття?
15. Що найбільше запам'ятовується під час хормейстерської діяльності?

16. Кого найбільше Ви цитуєте у своїй професійній діяльності?
17. Чи відчувасте Ви різницю, коли співвідносите свій колектив з іншими колективами? У чому Ви бачите цю різницю?
18. Як би Ви описали свій стиль диригування?
19. Як би Ви описали свій стиль спілкування з хористами: авторитарний, діловий, демократичний, філософський... Додайте свій варіант.
20. Чи відчували Ви, що формуючи колектив, одночасно і колектив формує Вас. Як Ви можете це описати чи пояснити?
21. Які цінності Ви для себе виділяєте у диригентській професії?
22. Що має змінитися, щоб хорове мистецтво стало популярнішим ніж воно є сьогодні?
23. Як, на Вашу думку, виглядає диригент в очах: хориста, глядача концерту, дружини/чоловіка?
24. Наскільки важливо самому відповідати вимогам, які диригент ставить хористам?
25. У чому різниця між тим який диригент є і тим, яким він мріє стати?
26. За якими критеріями Ви оцінюєте роботу інших хормейстерів?
27. Наскільки важливим в сучасній диригентській діяльності бути хорошим менеджером?
28. Який вплив має колектив на особистість диригента?
29. Розподіліть в порядку важливості для Вас наступні сфери життя: сім'я, робота, навчання, дозвілля, відносини (дружні і любовні), відпочинок.
Ідентичність, самоідентичність, культурна, національна професійна
30. Що для Вас є поняття «ідентичність»?
31. В чому проявляється *особиста ідентичність диригента*?
32. Як правильно, на Вашу думку, формується ідентичність диригента?
33. Виділіть три важливі, на Вашу думку, компоненти ідентичності диригента?

34. Чи відрізняється ідентичність українського диригента від ідентичності польського, або німецького хорового диригента? В чому полягає відмінність? Назвіть три відмінності.

35. Що для Вас означає визначення *«культурна ідентичність диригента»*?

36. Як Ви думаєте, що формує культурну ідентичність?

37. Як Ви розумієте *національну ідентичність* диригента?

38. Чи можна вважати, що культурна та національна ідентичності диригента є частиною цілісної системи його особистості?

39. З точки зору диригента хормейстера дайте відповідь на питання: «Хто я?» «Хто ми?» «Куди ми йдемо (рухаємось)?»

Диригування

40. У чому місія диригента?

41. Який зв'язок місії диригента і соціального середовища, в якому він проживає?

42. Чим для Вас є хоровий колектив?

43. В чому проявляється культура диригента?

44. Що найбільш позитивно впливає на формування диригента?

45. Які найбільші вимоги диригент ставить собі, як професіоналу?

46. Назвіть 5 недоліків диригентської професії?

47. Які покращення допоможуть змінити положення справ?

48. З чим, на Вашу думку, найбільше пов'язаний культурний зв'язок українського диригента?

49. Чи можна покращити диригентський вплив на колектив і якими інструментами?

50. Яким має бути ідеальний диригент? Виділіть до десяти складових.

51. Які п'ять задатків є найбільш необхідними у професії диригента, де 5 – найменший, а 1 – найбільший?

52. Чи актуальні ці задатки були 50, 100 і 150 років тому?

53. Як Ви вважаєте, що є і що було найважливішим у диригентській професії: сьогодні, 50, 100 і 150 років назад?

54. Коли, на Вашу думку, почався період професійного диригування в Україні?

55. Чи можна вважати, що ідентичність диригента формується у результаті взаємозв'язку із довколишнім соціальним середовищем?

56. Чи може сьогодні диригент обмежитись тільки диригуванням?

57. Які інструменти впливу Ви використовуєте у своїй диригентській професії під час репетиції і під час концерту? Яка найбільша між ними різниця?

58. Диригент – лідер чи диригент – продюсер?

59. Диригент – менеджер, чи диригент – філософ?

60. Майстерність диригента залежить від... (назвіть 5 складників).

61. Від чого залежить вміння пояснити ідеї твору?

62. Що важливіше мелодія чи слово?

63. Дайте характеристику силі слова у поясненнях диригентом закладених у творі ідей?

64. Що важливіше – ідеї слова чи ідеї приховані в словах?

65. Чи повинен диригент відчувати зв'язок із національною культурою? У чому найбільше цей зв'язок може проявлятися?

66. Коли, на Вашу думку, в диригента може виникнути внутрішній конфлікт особистості?

67. Диригент – диктатор чи диригентська дипломатія?

68. Які типи диригентів Ви знаєте?

69. Який тип диригентів має перспективи розвитку в майбутньому?

70. На скільки індивідуальною і особистісною є професія диригента.

71. Яка різниця між диригентом аматорського сільського хору та диригентом професійного хору? Назвіть п'ять відмінностей.

72. Де проходить межа у спілкуванні я-особистість – особистість хориста і я-диригент – особистість хориста?

73. Назвіть п'ять речей, які виділяють диригентську діяльність від іншої музичної діяльності?

74. Чи не вважаєте Ви, що при навчанні диригента вихованню такого поняття, як лідерські якості потрібно приділяти більше часу?

75. Виділіть п'ять навчальних предметів, що найбільше необхідні у практичній діяльності? Розташуйте вибрані навчальні предмети за їх важливістю у практичній діяльності, де 1 – найважливіше?

76. В чому найбільше полягає зв'язок Я-диригент із національним корінням?

77. Який вплив на становлення диригента мають великі диригентські особистості?

78. Якби професія диригента мала давати відповіді на філософські, музичні чи соціальні питання, які б це були питання?

79. Якби Вам включили німий ролик, чи виявили б Ви серед інших українських диригентів, яких Ви до цього не бачили? За якими параметрами ви б це зробили?

Хоровий колектив

80. Що, на Вашу думку, є поняттям «атмосфера колективу»?

81. В чому найбільше проявляється вплив диригента на атмосферу колективу?

82. Колектив і диригент одне ціле?

83. Назвіть етапи спілкування диригент – хор?

84. Лідер і менеджер чи лідер-менеджер?

85. Приховані лідери в колективі?

86. Де знаходиться межа, яку диригентові не слід переступати в колективі?

87. Навколо яких ідей варто формувати колектив?

88. Що таке на вашу думку поняття «ідея колективу»?

89. Що таке «цінність хорового колективу» і від чого вона залежить?

90. Чи потрібна якась ідея, навколо якої формується колектив?
91. Чи співвідносяться поняття «ідея колективу» і «розвиток колективу»?
92. Навколо яких ідей колектив не може формуватися?
93. Як ви розумієте поняття рух колективу і розвиток колективу?
94. Як, на Вашу думку, особистість диригента впливає на ідеї колективу?
95. Як співвідносяться думки диригента і втілення цих думок колективом?
96. Наскільки диригент впливає на хориста? У чому найбільше полягає цей вплив?
97. Як співвідносяться поняття «репертуар» колективу та його «бренд»?
98. Чи можна сказати, що примітивний репертуар негативно впливає на хоровий колектив?
99. Що сьогодні найбільше відрізняє хоровий колектив від того, яким він був 50, 100 і 150 років тому?
100. Яка різниця між професійним і непрофесійним хоровим колективом?
101. На якій основі формується взаємозв'язок диригент – хорист? Виділіть щонайменше п'ять речей і розташуйте їх у порядку спадання, де 1 – найважливіший? Що впливає на взаємозв'язок диригент – хорист?
102. Яке співвідношення взаємозв'язку і довіри між диригентом і колективом?
103. Що таке «думка колективу» і які її ознаки? Як Ви розумієте, що це саме «думка колективу», а не окремого хориста чи хористів?
104. На скільки важлива для Вас, як диригента, думка колективу? Дайте їй оцінку за десятибальною шкалою, де 10 – дуже важлива.
105. Назвіть три відмінності між хористом і солістом-хористом?
106. Які основні критерії ви ставите до роботи хористів?

107. Який вплив диригента на хоровий колектив?

Репертуар

108. Що для Вас є «репертуар» колективу?

109. За яким принципом формується репертуар Вашого колективу?
Виділіть основні критерії цього принципу?

110. Чим відрізняється сьогоднішній хоровий репертуар від того, що був характерний 50, 100 і 150 років тому? Виділіть п'ять основних чинників.

111. Чи відрізняється те, чим є репертуар сьогодні від того, чим був репертуар 50, 100 і 150 років тому?

112. Як потрібно розподіляти репертуар українського хору і від чого він залежить?

113. Чи може диригент бути абсолютно вільним у своєму виборі репертуару і за яких умов?

114. Чому репертуар є таким важливим для колективу, назвіть п'ять пунктів?

115. Диригент і регент, яка між ними найбільша різниця?

116. Якщо розглядати репертуар як 100%, умовно розділіть його на частини у відсотковому співвідношенні. Поясніть свій вибір?

Хорове мистецтво

117. Які зміни хорове мистецтво може запропонувати сучасному суспільству?

118. В чому основна мета хору і хорового мистецтва сьогодні і в чому вона відрізняється від попередніх епох?

119. Що найбільше втримує диригента у диригентській професії?

120. Чи може диригентське покликання не відповідати диригентським задаткам?

121. Яке значення для сучасної України має хорова музика?

122. У чому найбільші три недоліки сучасного стану хорової музики?

123. Розподіліть по важливості хоровий репертуар, де 5 – найменш важливий:

- обробки українських народних пісень;
- класичні українські хори;
- світова класична хорова музика;
- світова сучасна хорова музика;
- сучасна українська хорова музика.

Додаток В
Інтерв'ю з українськими диригентами
(вибране)

Додаток В. 1. Інтерв'ю з Василем Долішнім від 15.10.2019, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати за сукупністю різних психологічних складових, виділяють серед них найбільш важливі на вашу думку?*

В. Д.: Ну, чесність, порядність, відношення до музики, мудре, грамотне, і яке є підтверджене наукою, підтверджене традиціями. І, оце відношення певне найголовніше – людяність, і професійність. Професійність підкріплюється знаннями, досвід, знання.

Р. Д.: *А чого ви вибрали саме ці складові, чому вони такі важливі, на вашу думку.*

В. Д.: Тому що, як... коли ти чесний, справедливий, відкритий до людей, і навіть, якщо ти вимагаєш інколи, деколи можна і в пориві емоційному до людей, трошки притиснути, десь може сказати не та якби мало би ся сказати, і на репетиції. Але, якщо вони бачать, що ти є щирий, і справедливий, і підґрунтя твоє є обґрунтоване тим, що це є «так має бути», то вони тебе розумію, і вони, не то що прощають, вони просто працюють з тобою абсолютно без жодних перепон, і тобі легко працювати з людьми.

Р. Д.: *Що має змінитися, щоб хорове мистецтво стало популярнішим, ніж воно є сьогодні?*

В. Д.: Ну, треба пропагувати його, і, власне, робити його популярним. Перш за все, ми маємо змінитися. Якось в суспільстві, треба доносити... На жаль мало, мало є людей, які розуміють це хорове мистецтво, що це є потрібне нам. Думаю, що вищі люди, які займають вищі посади, можливо, вони ще би мали більш допомогти нам диригентам, тому, що зараз є велика проблема.

Р. Д.: *Наскільки важливо самому відповідати тим вимогам, які диригент ставить хористам?*

В. Д.: Ти є лідер, ти повинен себе тримати в рамках, і постійно тримати цей рівень. Якщо ти хочеш чогось добитися від когось, то перш за все ти сам маєш бути на вершині тих знань, щоб доказати, що це є правильний, так має бути.

Р. Д.: *У чому різниця, між тим диригентом, яким він є сьогодні, і тим диригентом, яким він мріяв стати колись?*

В. Д.: В досвіді. Ну, залежно як хто-хто себе позиціонує, може хтось думає, що пройде час, і все прийде до тебе, а може не прийде. Мені здається – це талант, праця, і від Бога залежить. Але треба робити свою справу, порядно, чесно, справедливо.

Р. Д.: *З точки зору диригента-хормейстера, дайте відповіді на питання: хто я?*

В. Д.: Викладач, вчитель, те що можу... Ну, так я працюю зі студентами, вчитель, наставник, товариш, людина, яка хоче чимось допомогти,

Р. Д.: *З точки зору диригента-хормейстера, дайте відповідь на питання: хто ми?*

В. Д.: Ну, хотіло би ся, щоб ми були українці, патріоти, порядні, чесні, справедливі люди, щоб ми збудували для наших дітей добре суспільство. А, з точки зору як музикантів, щоби всі старалися бути професійними музикантами, Тому що, чим ми більше будемо у своїй сфері тягнутися до професійності, тим нам буде легше певно всім.

Р. Д.: *Наступне, логічне питання: у чому місія диригента?*

В. Д.: Ну, якщо диригент є справжній, він себе відчуває тим лідером, і керівником, то він є вже «інфікований» тим мистецтвом, і його місія... він не буде спати, він буде ходити після репетиції, думати, як йому наступну провести, що йому зробити. А місія його, от, вчити, вчити концерти, музика, вся на благо мистецтва. Я думаю, що справжньою диригента, місія ту культуру і залишити, культуру донести до людей, і залишити після себе бодай би якісь спогад, хоча би, мінімум, для самого себе.

Р. Д.: *Чи повинен диригент відчувати зв'язок із національною культурою?*

В. Д.: Так, звичайно.

Р. Д.: *А в чому, найбільше цей зв'язок проявляється, як на вашу думку?*

В. Д.: Патріотизм, ти – українець, це твоя держава, твоя батьківщина, твоя сім'я. Ну, мається на увазі, сім'я – це є наша держава, в якій ти живеш, це та сама сім'я.

Додаток В. 2. Інтерв'ю з Василем Чучманом від 15.10.2019, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Що для вас є диригування?*

В. Ч.: Професія.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, які б ви виділили найважливіші, 3–5 максимум?*

В. Ч.: Цілеспрямованість, професійна компетентність і адекватність в оцінюванні, співвідношенні можливого до бажаного.

Р. Д.: *Де на вашу думку проходить оця межа, Я-особистість – Я-диригент, і просто я диригент, і я особистість, і як Ви відчуваєте, що ви виходите з образу диригента, і от стаєте собою.*

В. Ч.: Ну, Я-диригент починається там, де починається музика. Там вже особистого не існує.

Р. Д.: *Які цінності Ви для себе виділяєте в диригентській професії?*

В. Ч.: Можливість власне, отакого емоційного висловлення, те, що передається емоціями, і що не завжди можливо передати словами.

Р. Д.: *Що має змінитися, щоб мистецтво стало популярнішим ніж воно є сьогодні?*

В. Ч.: Ну, тяжко сказати. Очевидно, знову ж таки, що такий рух мусить бути з обох боків, і від, з одного боку, від тих, хто займається хорovým мистецтвом, в плані підвищення його якості, якоїсь актуальності. Так і з боку суспільства, в розмінні підйомного загального освітнього і культурного рівня, бо можемо констатувати що, що одна, що друга сторона якби зараз не дуже допрацьовує.

Р. Д.: *Наскільки важливо самому диригенту відповідати тим вимогам, які він ставить перед хористами?*

В. Ч.: Ну, як на мене, це принципово важливо, тому що я не можу, наприклад, вимагати того, чого не здатен, чи не виконую сам. Очевидно я так навчений, тому, що основним фактором для мене, як для вибору професії, і для

становлення мені був особистий приклад. Це особистий приклад моїх вчителів. І, власне, він побудована на тому «роби, як я». Роби як я – це власне завжди у формі, завжди вперед, завжди на рівні, і тому інакше я не можу.

Р. Д.: *Як Ви розумієте поняття «ідентичність»?*

В. Ч.: Ідентичність?! Ідентичність – це те, ким ти себе вважаєш.

Р. Д.: *В чому проявляється особиста ідентичність диригента?*

В. Ч.: Диригент... Ну, найперше, в його загальнолюдській культурі. Бо, друге, як на мене – це вже є професійна складова, професійна компетентність. Одне без другого, як на мене, не може продуктивно взаємодіяти. Тому, що диригент, як говорив мій викладач, професор Юрій Луців – «це і філософ також». Філософія – це також твій предмет.

Р. Д.: *Там буде питання по філософії. Як правильно, на вашу думку, оцю ідентичність диригента формувати?*

В. Ч.: Формувати його потрібно різносторонньо. цікавитися живописом, літературою, ходити на виставки, на концерти. Це все що довкола особистості – це і формує як диригента, тому що музика – це все є вкупі, це не тільки є звуки, які є в певній послідовності подаються в простір, це є їхнє наповнення змістовне, а це змістовне наповнення, воно йде тільки від особистого досвіду. Чим досвідчений центрі диригент як людина, чим більше він емоційно, шкала отих емоції «від і до», ти це більше передається в звучанні, в звуці, в інтерпретації. Ну, одним словом тут чим ширше – тим краще.

Р. Д.: *Чим відрізняється ота ідентичність, наприклад українського диригента від диригента іншої країни?*

В. Ч.: Ну, я думаю лише в національному аспекті. Національно-культурному, мається на увазі. Українське, національне, в розумінні репертуарного, в розумінні якогось звукового підходу, емоційної подачі і в тому числі і якийсь певна історична на тім всім висить, історичне тло, якби, на фоні тому відчувається все ж таки.

Р. Д.: *Як Ви розумієте таке поняття, як культурна ідентичність диригента?*

В. Ч.: Культурна ідентичність диригента – це яке культурне середовище він представляє.

Р. Д.: *Як ви думаєте, що її формує, оцю культурну ідентичність?*

В. Ч.: Ну, власне це формує його соціокультурне середовище, в якому він зростав, навчався, працював, не одне середовище. А всюди, де людина не опиняється, так чи інакше, вона відчуває вплив: ми вчимося в одному місці, переїжджаємо, продовжуємо навчання в іншому, їдемо, працюємо якийсь час в третьому місці, чи виїжджаємо на гастролі і також спілкуємося – це все той необхідний багаж. Чим більше такого багажу, чим більше можливості вибору того чи іншого інструментарію, ти краще.

Р. Д.: *У чому місія диригента?*

В. Ч.: Як і кожної людини, яка займається якимось фахом – змінити світ на краще.

Р. Д.: *Останнє питання: що найбільше втримує диригента в диригентській професії?*

В. Ч.: Відчуття особистого покликання.

Додаток В. 3. Інтерв'ю з Василем Яциняком від 14.10.2019, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Василь Ількович, що для вас є диригування?*

В. Я.: Диригування є, то моя професія, самовираження може, як митця, як музиканта, як диригента.

Р. Д.: *Як впливає Ваш настрій на якість репетиції чи концерту?*

В. Я.: То все дуже взаємозв'язано. В мене настрій мій, моя енергетика... Диригент має мати гіпноз, енергетику мусиш передати, вони мусять взяти. Своєю волею, своїм інтелектом, своїм талантом продаєш енергетику виконавцям, хору в даному випадку. Кожен твір він має кожен звук, кожна фраза прожити життя, віддати життя іншій фразі. І то, як вольтова дуга іде гіпноотично на слухача

Р. Д.: *А Ви, розділяються, наприклад диригент Василь Яциняк, і особистість Василь Яциняк, є якась різниця між тим.*

В. Я.: Нема, нема.

Р. Д.: *Ви завжди залишаєтесь диригентом?*

В. Я.: Завжди, і в хаті, і на вулиці – завжди диригент.

Р. Д.: *Які цінності Ви для себе виділяєте в диригентській професії? Що для Вас є найбільш цінне в ній, в оцій професії, яку Ви обрали на все життя?*

В. Я.: Найбільш цінне в професії диригентській це результат, результат тої роботи.

Р. Д.: *Що має змінитися, щоб хорове мистецтво стало популярніший, ніж воно є сьогодні?*

В. Я.: Має змінитися в головах наших, нашого уряду, нашого президента, зверху беру. Вони не ходять на концерти, вони... в них інтелекти такі, що нічого немає спільного з економічними високим серйозним мистецтвом. Може одиниці.

Р. Д.: *На скільки важливо самому відповідати тим вимогам, які диригент ставить хористам?*

В. Я.: О, то складно, треба не відставати від життя. Ми старіємо, старіємо, а молодь, якби, знаєте, навий, нові ідеї, новий темперамент, нове світосприйняття. Вони багато бачать. Зараз такий, знаєте та техніка пішла вперед, тото інтернет, дуже, дуже складно за тим встигати, але й треба, треба.

Р. Д.: *У чому різниця між тим який диригент є, і тим яким він мріє стати? Яка різниця між тим, між його мрією бути тим диригентом, і тим, яким він є насправді зараз, в цей момент.*

В. Я.: Ну, постійно треба себе розвивати, ходити на концерти, знаєте, і все життя треба вчитися, і все брати краще, що тебе захоплює і вчитися. Я таку натуру маю, що я вчуся.

Р. Д.: *Розподіліть в порядку важливості для Вас наступні сфери життя: сім'я, робота, навчання, дозвілля, відносини, відпочинок? Що для Вас є важливішою сферою?*

В. Я.: Тільки робота. Якщо у роботі не ладиться, нема, нема, нема добре і в сім'ї.

Р. Д.: *З точки зору диригента-хормейстера дайте відповіді на наступні питання: хто я?*

В. Я.: Людина, людина.

Р. Д.: *Хто ми?*

В. Я.: Українці. Самобутня українська нація, пісенна, музична, талановита, яка не має долі, нажаль.

Р. Д.: *Куди йде йдемо, рухаємось куди?*

В. Я.: Йдемо до світлого майбутнього, як переможемо кацапів, будем мати державу, як переможемо. Якраз піснею. Кравчук віддав зброю атомну, віддав, а нічо взамін не взяв. Але в нас є більше ніж атом – це місця, бо це дух нації, це серце, це є інтелект, це кров – це пісня.

Р. Д.: *У чому місія диригента?*

В. Я.: Місія диригента виховувати, через хор, через нашу пісню, виконуючи нашу хорову музику, нашу українську пісню, виховувати українця-християнина, який би любив свій край, шанував свій звичай.

Р. Д.: *Як виховати українську націю?*

В. Я.: то як сім'я, яка сім'я, така й нація. Чи там християнські засади є в сім'ї, чи як там, чи вони п'ють там, б'є чоловік жінку, дітей обзиває. Ні, такого... це не буде держави в нас, не буде. Так само хор – це сім'я, це більше ніж сім'я, це вже велика сім'я, чим побільше буде хорів і тих пастирів-хормейстерів, тим більша буде здорова нація, бо то дух. Це енергетика українців, це колосальний інструмент, а хормейстера – це є такі проводирі, пастирі.

**Додаток В. 4. Інтерв'ю з Володимиром Сіренком від 02.02.2018,
м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора**

Р. Д.: *Володимир Федорович, я Вам дякую що Ви погодилися на інтерв'ю.*

В. С.: *Прошу.*

Р. Д.: *Воно присвячене українським диригента в контексті проблеми ідентичності. Сьогодні і я був на допрем'єрному показі «Коли цвіте папороть» Євгена Станковича – це також один з елементів національної ідентичності. Я хочу Вас запитати в чому прослідковується власне та українська ідентичність українських диригентах, які можна виявити ознаки, сказати – оце український диригент, а то диригент іншої держави?*

В. С.: *В мене так... я над цим ніколи не задумувався. І не думаю, що є така українська саме ідентичність в диригентурі.*

Р. Д.: *А от, наприклад чи часто, в диригента проявляються якісь національні риси, національна спрямованість, його репертуару, який він підбирає.*

В. С.: *Ні, репертуар – це інша справа. Якщо ти живеш в своїй країні, скажемо так як я живу, то звісно я маю можливість і я це роблю. Я в свої програми вставляю твори українських композиторів. А якби я жив в Німеччині, чи... от як зараз Кирило Карабиць: живе в Німеччині, але він час від часу і там виконує українські твори,*

Р. Д.: *Але знаєте, я зауважив, наприклад тенденцію останніх там приблизно 20-ти років, що в Європі, у світі, власне є така досить популярна, це диригент, який має слов'янські корені. І вони зараз якусь, мені здається навіть займають певну позицію в диригентській...*

В. С.: *Ой, Ви знаєте, то дуже складне питання з аналізом крові, як каже Роман Ісаакович Кофман – наш видатний диригент: «аналіз крові – то дуже серйозна справа». Можна мати українські прізвища, але абсолютно не... ну як кажуть українську ідентичність, чи ще як Ви поговорите, тому це дуже складне питання. Ви розумієте про що я кажу.*

Р. Д.: *Я розумію про що мова йде.*

В. С.: Мати українські прізвища, але не бути українцем.

Р. Д.: *От, припустимо, його не існує звичайно – «ідеальний диригент» у вашому розумінні, от якими рисами він має володіти в апріорі?*

В. С.: Ну то це все просто, це все просто, як мене вчила моя вчителька свого часу «диригентська воля» – це є перше.

Р. Д.: *А можна сказати, що ця Воля це напевно безкомпромісність?*

В. С.: Ні, ні, безкомпромісність – це трошки інакше, це вже коли ти працюєш над партитурою з оркестром на репетиціях, і то вже твоя міра оцієї безкомпромісності... і теж Турчак говорив: «намагайся добитися неможливого від оркестру, тоді вийде можливе»... ну щось в такому плані.

Р. Д.: *А ще інші якісь елементи диригентської...*

В. С.: Це ми про волю поговорили. Ну, а головне, Ви знаєте ті речі, от та міра таланту, котра відрізняє одного музиканта від іншого, диригента від іншого. Ну якщо говорити, наприклад, про Турчака, я його безмежно шаную. Я вчився у Аліна Власенка – відомий професор, багато в нього учнів, така навіть, говорить, про цілу там школу, хоча я до цього спокійно ставлюся. Я вже пояснив, що таке школа – це ти вмієш диригувати, або не вмієш. Але в моїй молодості Турчак то була не найяскравішим була фігура в Україні, і що то для мене, ну те що я... чим він вирізнявся для мене – феноменальне відчуттям форми і наповненості, розумієте, от від першої до останньої ноти. От в нього таке відчуття, що він оце він знає, він чує це від першої до останньої ноти, от знаєте, як ото кажуть «зверху», згори він все то бачить і все він вибудовує». І тому не навчиш. Ну от відчуттю архітектоніки, драматургії, як ти вибудовуєш форм – тому не навчиш, от в нього був божий дар до цього. Крім того, що він феноменально там репетірував, працював з солістами з оркестром, там добивався через, як кажуть «не можу» там все.

Р. Д.: *Мені здається, що все-таки диригентська професія – професія, яка поєднує дуже багато інших речей, тобто ти маєш бути і певною мірою політиком, який власне...*

В. С.: Ну, політиком це у відношенні з людьми.

Р. Д.: *І психологом, і викладачем.*

В. С.: Це правда, це правда, це правда, ну, треба любити людей, розумієте, оце я до цього давно прийшов і ну... любити. Це не значить, що ти там гладиш по голівці, всі... бо тобі сядуть на шию, з'їдять, затопчуть і ноги витруть об тебе. Абсолютно це. Але відчувати і дистанцію, і разом бути «нормальною людиною», бо ти закінчуєш, кладеш палку, закрив партитуру, виходиш на вулицю і такий же звичайний смертний як і твої колеги. Ти просто в силу своєї професії, як кажуть «перший серед рівних». Оце, якщо ти це будеш розуміти, і розуміти, що до тебе були Фуртвенглер, і Тосканіні, і Караян, то ти будеш знати своє місце. І не ти його визначаєш – це місце в цьому житті, а люди котрі тебе знають, котрі тебе слухають, котрі з тобою працюють.

Р. Д.: *Що вас надихнуло стати диригентом, власне симфонічним диригентом.*

В. С.: Музика, музика, музика, музика, музика. Я любив музику і люблю музику, і ще, в мене була прекрасний викладач, царство їй небесне Валентина Володимирівна Журнова, вона мене якось ну... дала мені зрозуміти якось побачила можливість, що через симфонічне диригування ти можеш відкрити для себе, вже не як слухач, а як виконавець, як музикант, відкрити для себе феноменальний неозорий світ музики.

Додаток В. 5. Інтерв'ю з Дмитром Савоном від 07.10.2019, м. Київ.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Що для вас є диригування?*

Д. С.: Диригування – це для мене, мабуть втілення своїх задумів через мануальну техніку та натхнення хору й людей, які працюють зі мною.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, виділіть серед них найбільш важливі на вашу думку?*

Д. С.: Витримка, людяність, харизматичність, темпераментність, відчуття гумору, швидко відпускати ситуацію...

Р. Д.: *Де, на вашу думку, межа: «Я-диригент» і «Я-особистість»? Як Ви відчуваєте, що виходите з образу диригента і чи взагалі з нього виходите?*

Д. С.: Коли я вийшов з пульта я вийшов з образу диригента.

Р. Д.: *Чи відчуваєте Ви, що образ диригента є частиною Вашої особистості? Як Ви можете описати ці відчуття?*

Д. С.: Коли диригент, це людина така... це вже статус якийсь.

Р. Д.: *Соціальний?*

Д. С.: Може й соціальний статус.

Р. Д.: *Статус для кого?*

Д. С.: Для себе, в першу чергу для себе статус.

Р. Д.: *Але стосовно чого?*

Д. С.: По відношенні до тої людини якою був.

Р. Д.: *Наскільки важливо самому відповідати вимогам, які диригент ставить хористам?*

Д. С.: На всі 100%.

Р. Д.: *У чому різниця між тим який диригент є і тим, яким він мріє стати?*

Д. С.: Ну це шлях для розвитку особистого, якщо він не мріє більшим стати – це деградація.

Р. Д.: *Особиста ідентичність диригента, от як Ви це розумієте?*

Д. С.: Можливо якось, споглядання на інших людей і намагання повторити ці жести, стиль диригування.

Р. Д.: *Чи відрізняється ідентичність українського диригента від ідентичності польського, або німецького хорового диригента?*

Д. С.: Менталітет, історичний шлях країни, це якщо навіть порівняти наші традиції, так, і співу акапельного, наприклад з тими ж австріяками, мова, можна даже її відокремити.

Р. Д.: *Що для Вас означає визначення культурна ідентичність диригента?*

Д. С.: Мабуть, це є виховання людини і його зацікавленість як митця. Зацікавленість митця своєю сферою той рівень занурення в світ музики в світ мистецтва.

Р. Д.: *Як Ви розумієте національну ідентичність диригента?*

Д. С.: Це любов до пісні, любов до своєї країни, любов до свого мелосу, от. Синоніми, та взагалі любов до своєї країни.

Р. Д.: *Чи можна вважати, що культурна та національна ідентичності диригента є частиною цілісної системи його особистості?*

Д. С.: Так, звичайно.

Р. Д.: *З точки зору диригента хормейстера дайте відповідь на питання: «Хто я?»*

Д. С.: Особистість.

Р. Д.: *У чому місія диригента?*

Д. С.: Місія диригента дарувати добро людям і надихати. Інколи бувають концерти, ти виходиш з цього концерту і одразу тобі хочеться жити. Така наша місія.

Р. Д.: *З чим, на Вашу думку, найбільше пов'язаний культурний зв'язок українського диригента?*

Д. С.: З історією і з тою освітою, як виховують наші викладачі, причому вони це все несуть з минулого.

Р. Д.: *А 100 років назад?*

Д. С.: Патріотизм український.

Р. Д.: *Майстерність диригента залежить від... назвіть 5 складників?*

Д. С.: Мануальна техніка, музичність, освіченість, можна сказати, знання музичної літератури, людяність.

Р. Д.: *Якби професія диригента мала давати відповідь на філософські, музичні чи соціальні питання, які б це були питання?*

Д. С.: Любов мабуть, в якійсь степені, чому б і ні?! Совість людська. «Що життя?», якщо ми вже так берем глобально.

Р. Д.: *Як потрібно розприділяти репертуар українського хору і від чого він залежить?*

Д. С.: Звичайно повинна українська музика бути по більшій мірі, але не обмежувати українську публіку тільки українськими творами. Як мені здається, публіка повинна... хор же несе в маси не тільки популяризацію української музики, а взагалі як освітній напрямок, так, тому вважаю, що Бах, Брамс, Шуберт, ця музика... і прибалтів.

Додаток В. 6. Інтерв'ю з Іваном Гамкало від 09.10.2019, м. Київ.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Іван Дмитрович, ми почнемо. Що для вас є диригування?*

І. Г.: Перше, що то є моє покликання, в другу чергу то, що то є моя професія, якій я віддав все життя, і яка в мене склалася, Богу дякувати, щасливо

Р. Д.: *Чи відносите Ви себе до якоїсь хорової школи, якщо так, то до якої й за якими критеріями Ви це робите?*

І. Г.: Ну, я перше горджуся тим, що я представник Львівської школи, яку очолював Микола Філаретович Колесса. Але, мені відкрив ще інший світ, трохи ширший Семеонов, бо то людина була великої освіти, він з дитинства виховувався в капелі Ленінградський, під керівництвом такого геніального хормейстера Клімова. Семеонов мені дуже багато відкрив, і я трошечки ширше подивився на світ, і на проблему диригування і на мистецтво диригування.

Р. Д.: Чи можете назвати себе національним диригентом? Якщо так, то чому?

І. Г.: Нехай другі скажуть чи я національний диригент, а я просто скажу, що серед опер, в мене близько 50-ти опер в репертуарі, десь коло половини українські.

Р. Д.: *Яка різниця між диригентом українцем та диригентом іншої країни?*

І. Г.: Ну яка... є різні факти, той вихований в своїй культурі, цей в східній, цей в західній, цей в американській, це вже ментальний вплив. І потім яка різниця, що той грає цю музику в якій виховувався, а той повинен грати ту, в якій він виховувався, і кожен диригент повинен бути пропагандистом своєї національної культури в першу чергу. Звичайно і світової, але в першу чергу своєї. Тому я багато дуже диригував української симфонічної музики і багато опер ставив, такі навіть які вперше ставилися в Україні, навіть ту «Анну Ярославну» Рудницького. І тому, чи я «національний», про то най другі скажуть.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, виділіть серед них найбільш важливі на вашу думку?*

І. Г.: Ну, перше, в диригента має бути воля.

Р. Д.: *Диригентська воля, так звана?*

І. Г.: Взагалі воля. У всьому має бути воля. Всього досягати до кінця, до глибини. І як казав Тосканіні: «Не допускати в роботі найменших дрібниць». Все контролювати – раз. Друге, треба мати покликання, треба любити це, фанатично любити цю професію. Третє. Треба мати культуру спілкування, культуру поведінки, культуру впливу на людей, культуру повеління, нав'язання своєї волі, але нав'язання не хамське. Сукупність є психологічних, ментальних факторів, якими диригент має володіти. Перше – не працювати «в пів ноги»,

Р. Д.: *Де на Вашу думку межа «Я-диригент» і «Я-особистість»? Як Ви відчуваєте що виходити з образу диригента і проходити взагалі?*

І. Г.: Я не відчуваю, бо ті риси характеру, думання, вони нероздільні. Диригент має стати рану і вже робити гімнастку кроком диригента, а не... гітариста.

Р. Д.: *Як би Ви описали свій стиль спілкування з колективом: авторитарний, діловий, демократичний, філософський, або свій варіант?*

І. Г.: Ну, мене схиляє бути більше диктатором. Це навіть в Кошиця. Кошиць казав «не хор співає – диригент співає», бо від диригента іде все, диригент має добиватися всього. Друга справа, якими методами, розумієте. Можна бути вимогливим, грубим і нічого не досягнути.

Р. Д.: *У чому різниця між тим який диригенти є, і тим яким він мріє стати?*

І. Г.: Кожен мріє стати, кожен хоче бути Тосканіні. Найбільша є проблема, коли хто б він не був, не можеш собі скласти ціну. Коли хоче бути великим, а крила короткі. І от коли диригент не може собі ціну скласти, коли він сам хоче про себе говорити добре, а не зі сторони мають сказати «добре», і тоді починається проблема цілого життя. І то не тільки диригенти, так і співаки можуть бути, будь-хто.

Р. Д.: *Розділіть, будь ласка в порядку важливості для Вас наступні сфери життя: сім'я, робота, навчання, дозвілля, відносини і відпочинок.*

І. Г.: Ну, ви знаєте, в нас так була побудована, як казав Франко «Працювати, працювати і в праці сконатъ».

Р. Д.: *А, що для вас означає поняття «ідентичність»?*

І. Г.: Ну як ідентичність, то є вродженець, то є вроджене.

Р. Д.: *В чому на вашу думку проявляється особиста ідентичність диригента?*

І. Г.: Ідентичність, тоді, коли диригент має задатки до цього, де він їх взяв, чи спадкоємство, чи вродженість, чи випадковість, раптом в людини є, а вона сама того не усвідомлювала, так часто буває.

Р. Д.: *З точки зору диригента дайте відповідь на питання хто я?*

І. Г.: Дворжак сказав «Для мене найвище звання, що я просто чеський музикант»

Р. Д.: *Хто ми?*

І. Г.: «Ми народ якого правди сила ніким ще не звойована була», знаєте той вірш і далі?

Р. Д.: *Що найбільше позитивно впливає на формування диригента?*

І. Г.: Вчитель і середовище в якому він виховується, і в якому він працює. Коли диригент працює в середовищі яке його сприймає, він тоді росте, старається, якщо воно позитивне, високопрофесійне. Ну, закладає все вчитель, якщо вчитель йому заклав добрі основи, і заклав таки би мовити, той зумів щось з того скористати, бо може вчителя мати доброго, а нічого не навчитися. То теж велика штука – вміти вчитися. Так само як вміти слухати.

Р. Д.: *Що б Ви побажали молодим диригентам?*

І. Г.: Знайти себе і обрати вірно шлях, щоб не помилитися.

Додаток В. 7. Інтерв'ю з Іваном Юзюком від 29.01.2018, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора

Р. Д.: *Дякую дуже, що Ви погодилися на інтерв'ю. Я пишу наукову роботу, яка пов'язана з ідентичністю українського хорового диригента. Як Ви її бачите і що думаєте про ідентичність диригента?*

І. Ю.: найважливіше, що дає природа, кожному митцеві це ідентичність. Це, як то кажуть – талант! Кожна людина унікальна, а творча особистість десять разів унікальна! Абсолютний слух чи мануальна техніка – це тільки засоби для відтворення певного художнього образу в диригуванні, а от ідентичність – це вже трошечки інакше. Стефан Турчак, випускник Миколи Філаретовича Колесси він настільки був унікальний у своїй ідентичності, що, і техніка, і спосіб виразу, і художні засоби, які він використовував, набирали цілком іншого вже забарвлення. І його переживання, його відчуття музики спричинялися до того, що він творив надзвичайно цікаво, яскраво, що його творчістю захоплювався не тільки в Україні, а й за кордоном.

Р. Д.: *Якщо сказати в двох словах про культурну ідентичність диригента, то як на Вашу думку, можна її виразити?*

І. Ю.: Культурну ідентичність диригента визначають дві риси, це: ментальність його, а також інтелект. Тому, що диригент беручи той чи інший твір, того чи іншого композитора, своєю ідентичністю може його збагатити, при виконанні, або при відсутності цієї ідентичності, звести його до «сірого відтворення».

Р. Д.: *Іван Семенович, диригентська професія на вашу думку, відноситься до складних професій, чи до легших професій?*

І. Ю.: Складність професії диригента полягає в тому, що він не може керувати мистецьким колективом, якщо він не є в мистецькому відношенні яскравим митцем. Розумієте?! Це дійсно тяжка робота, але нема легкої роботи в мистецтві. Оце єдина відповідь. Якщо він митець, він тяжко гарує кожен день в будь-якій професії.

Р. Д.: *Іван Семенович, якщо ми говоримо про диригентську школу Миколи Філаретовича Колесси, скажіть мені, будь ласка, яким чином у своїй роботі зі студентами він їх заохочував щоби, вони вивчали свою професію і ставали на диригентський шлях?*

І. Ю.: Ви знаєте, не всі учні Миколи Філаретовича були такими, що... він міг їх заохотити. Були такі прізвиська, яких він ніколи не називав і коли його питати він обходив і нічого не говорив. Але Микола Філаретович зумів себе поставити так, що всі учні, в його присутності, старалися якнайбільше зробити, щоб йому сподобатися. І це вже дуже багато відіграло. Тут треба віддати належне. Він підкупав тим, що він багато знав, він умів розказати цікаві речі, він міг... але завжди був дуже строгий. Завжди він.. що стосувалося... Не дай Боже, якщо учень на п'ять хвилин запізниться: «Щось Ви сьогодні дуже пізно прийшли, вже п'ять хвилин працюємо». Або, був такий випадок, коли десь студенти пішли на каву і собі трошечки дозволили алкоголю. Він, так дивиться: «Ви знаєте, щось сьогодні від Вас аптекою пахне». Розумієте?! Ото... а це відповідний, так би мовити, як це сприймати. Ще тому чоловікові: «Та ні, Микола Філаретович...». «Нічо-нічо...» – каже. Значить, це уміння, як то кажуть, завоювати повагу до себе студентів і це дуже добре впливало на сам процес виховання.

Р. Д.: *А от, я хотів в Вас дізнатися, ну, от, в той момент, аналізуючи вже з цього віку, як у Вас, хто, чи що Вас надихнуло саме на диригентську професію.*

І. Ю.: Я Вам зараз... ви будете сміятися. Будучи, десь, ще в дев'ятому, чи восьмому класі, то була весна і сонечко, я пам'ятаю, і картопля цвіла, і я йшов до клубу. І біля клубу поставили, такий стовп був там, і поставив гучномовець. Це перше радіо були провели в село. І я, якраз зрівнявся з тим гучномовцем і чую: ля-та-ті-та-та-та... (наспівує ритмічну структуру). І я завмер. Знаєте, мені мороз по шкірі став. І я заки не дослухався той дуєт «Запорожця за Дунаєм», я не зрушив з місця.

Р. Д.: То був «Запорожець за Дунаєм» Іван Семенович?

І. Ю.: Так! Дуєт Оксани і Андрія. Розумієте?! Чогось то воно мене так, ну, як грім з ясного неба. Потому, цей, я не збирався бути диригентом. Я вже писав вірші, друкувався з дев'ятого класу, я збирався поступити в університет, щоби... але для того, щоби поступити в університет, я вирішив поступити педагогічне училище коломийське, щоби трошки, так би мовити, мову добре знати і так далі, щоб легше було поступити в університет. І я здав іспит на учителя 1–4-х класів. Я здав іспити, але коли прочитав ці оголошення хто поступив, свого прізвища не знайшов. Я пам'ятаю іду... В нас була директор Мельникова Любов Олександрівна, така дуже симпатична людина. Я приходжу: «Любов Олександрівна, а чому мене нема в списках, я ж краще здав як там... когось я...». А сидів такий Жупан Микола Миколайович і він каже: «Як твоє прізвище? Юзюк. Так... ти... ми тебе рекомендують на музичний відділ». А я навіть не знав що оголошення, що відкривається музичний відділ (сміється).

Р. Д.: *Як на вашу думку отакі є механізми збереження українського мистецтва як такого, щоб воно далі продовжувало розвиток, але все одно, воно зберегло якісь особливі українські риси?*

І. Ю.: Ми зберегли в своїй культурі набагато більше ніж вся Європа в своїй культурі зберегла. І народна творчість у нас ще, як то кажуть, живе. Інша справа, зараз також іде трошечки її, так би мовити пригноблення, бо професійна музика... оця естрада... за окремими винятками, розумієте, негативно впливає на збереження національної ідентичності. Дивіться, вся творчість великих українських композиторів і до цього часу базується на народній творчості і Лятошинський і Лисенко, і Леонтович, і так далі, і всі, і Колесса, Скорик – це все на... взяти його, навіть, кантату «Весна». Ніби все, але відчувається, що то є українська ідентичність, розумієте. Хоч всьо професійно зроблено, ніби, але ніхто не скаже, що то німецький твір, чи то французький твір. Правда? І також ідентичність.

Додаток В. 8. Інтерв'ю з Миколою Гобдичем від 07.10.2019, м. Київ.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора

Р. Д.: *Я дуже вдячний що Ви дали можливість мені записати інтерв'ю, щоб я потім міг долучити і узагальнити ситуацію з диригентами, з приводу ідентичності, яку я досліджую. Отже, почнемо. Що для вас є диригування?*

М. Г.: Спосіб організувати співаків і донести задум композитора.

Р. Д.: *Чи відчуваєте Ви зв'язок з іншими представниками своєї професії і якщо так, то з ким саме і як Ви можете описати цей зв'язок?*

М. Г.: Ну це духовний зв'язок, він... з сучасними менше. Багато більше в мене спорідненість іде все-таки із творцями – композиторами.

Р. Д.: *Чи можете назвати себе національним диригентом? Якщо так, то чому, якщо «ні», то чому?*

М. Г.: Ну, без сумніву, я зацікавлений, особливо коли почалась війна Україно-Російська, у моїх програмах... Уже п'ять років ми відмовились від російського романтизму, я розумію, що це не пов'язані речі і що, наприклад Рахманінов, Гречанінов – це не є путініст і я впевнений в цьому, що він не був би ним. Ну все ж, ми перейшли на український романтизм, тобто виконуємо повністю українську музику і це таке кредо колективу, тому я вважаю, що ми є національний колектив.

Р. Д.: *Яка різниця між диригентом українцем та диригентом іншої країни?*

М. Г.: Диригент іншої країни і близько не годиться в підметки нашому диригенту, якщо ми говорим про категорії «справжній західний диригент» і «справжній український диригент». По-перше, тому що у нас традиції значно сильніші, у нас «це» в крові, для них акапельний спів в диковинку. Вони в основному працюють в інструментальній, або в вокально-інструментальній музиці. Це і поведінка на сцені, це і техніка диригування, і естетика як диригента, що важливо. Тому я вважаю, що наша школа диригентська вища.

Р. Д.: *Чи відчуваєте Ви, що образ диригента є частиною Вашої особистості? Як Ви можете описати ці відчуття?*

М. Г.: В принципі – так, як відчуття, коли я чую музику якусь, а особливо знайому, та навіть не знайому. І, якщо говорити буквально про диригентську, то мимоволі руки намагаються при цьому заповнити повітря, чи відповідним штрихом, чи відповідним настроєм.

Р. Д.: *Що має змінитися, щоб хорове мистецтво стало популярнішим ніж воно є сьогодні?*

М. Г.: Ми переживаємо... всі говорять, що зараз відбувається хоровий ренесанс – він був в 90-х роках, величезна хвиля забороненої до того духовної музики, і пізніше... Знаєте, це так само коли відкрились границі і в Західну Європу і Америку ринули сотні колективів. Так само і в нас відбувається – накидались на духовну музику, її треба розвивати, її треба вивчати, не просто співати – її треба співати так як вона повинна була звучати. Звідки можна взяти, узнати це? Не способом науковим. XX тисячоліття – це був хірургічний розріз в нас, ця музика не розвивалася і нам потрібно було відновити це. А зараз пішов інший крен – раптом вдарили всі в популярну музику, в протонароді її називають «попса». І це великий біч і проблема для хорового мистецтва, тому що не той звук, абсолютно інша манера, взагалі не музика я би сказав, яка звучить тільки сьогодні в догоду тим чи іншим замовником, але вона не залишиться в історії культури України, однозначно.

Р. Д.: *У чому різниця між тим який диригент є і тим, яким він мріє стати?*

М. Г.: Ну це кредо кожного диригента. Можливо той хто мріє, який він би хотів стати – у нього є зразок, ідеал до якого він хотів. І в мене є дуже багато таких знайомих, які мені особисто говорять прямо, відверто «ми, мріємо, ми би хотіли взяти у вас уроки, ми дивились на Вас в цьому... ми би хотіли бути подібними на вас». Я кажу «не треба бути подібними на мене. Виберіть конкретний твір, навіть в тому числі ті, котрі я співаю, відштовхніться від основних традицій, які є, щоб не ламати, привнесіть своє, якщо Ви будете цим

заніматись серйозно, звичайно маючи хоча б елементарний... не елементарний, а професійні навички диригування, тоді воно саме, «тіло підкаже», тіло підкаже як треба себе вести.

Р. Д.: *А якщо диригент досягне того ідеалу, він зупиняється чи рухається далі, адже рухатися вже ж нема куди.*

М. Г.: Якщо диригент подумає що «я досягнув цього ідеала» – йому кінець.

Р. Д.: *Він зупиняється.*

М. Г.: Та він вмер, його вже не існує.

Р. Д.: *Що для Вас є поняття «ідентичність»?*

М. Г.: Теж «безграничний» термін: ідентичність може бути сфокусовано в дуже багатьох напрямках...

Додаток В. 9. Інтерв'ю з Миколою Куликом від 15.10.2019, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Що для вас є диригування?*

М. К.: Диригування, це є, по-перше я би сказав такий найтонший, такий інструмент управління, управлінський інструменти, як для мене.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, виділіть, будь ласка серед них три найважливіші?*

М. К.: Безумовно, диригент повинен мати різні складові, вони повинні бути збалансовані. Знаєте, диригент – це є, заздалегідь зрозуміло, що це є людина, яка працює в іншому діапазоні емоцій. Емоційний стан диригента завжди є піднесений. Хормейстерство – це є просто засіб своєї самореалізації. Я себе реалізую в тому, або іншому. А я ще собі вставляю що мені дано, що я повинен нести на собі, який хрест. Ну да, от я і його і несучу.

Р. Д.: *От в мене є таке питання тут, чи відчуваєте Ви, що образ диригента є частиною Вашої особистості?*

М. К.: звичайно що є. Тобто, диригент – це сильна штука, це управлінець, і це управлінець незвичайний. Це не сидіти там в кабінеті і накази строчити – це є зовсім інше. Ти управляєш великою кількістю людей без слова. Ну що там слова? Ну пару слів ти можеш собі дозволити сказати. Ти не говориш «кушать подано», а «Allegro moderato», розумієте, от, і всі тебе розуміють. Але тих слів дуже мало є, решта – це твої руки, це твої емоції. І це є управлінець найвищої, і досягаєш таких розворотів, такої швидкості змінювання емоційного стану, що нормальна людина так не змінює.

Р. Д.: *Як Ви відчуваєте що виходите з образу диригента? Є такий момент коли Ви відчуваєте, от я вже зараз не диригент, я вже...?*

М. К.: Ну я, наприклад, з образу диригента не можу взагалі вийти. Я постійно в ньому знаходжуся і живу в ньому, бо тому що це є частина мене. Але користуюся тим виключно на репетиції

Р. Д.: *Як Ви розумієте поняття «ідентичність»?*

М. К.: Та ідентичність – це є основа. По-перше, ідентичність є для мене, ну, очевидно національна в своїй роботі. Ну, ідентичність різна буває, ідентичність духовна. По-перше, що я є українець, я себе ідентифікую. Я не міг би жити в шкірі там, іншій ... знаєте говорити про щось одне, а розуміти себе іншим.

Р. Д.: *Так, є ще культурна ідентичність, це така, яку я досліджую також. Культурна, національна і особиста ідентичність диригента?*

Р. Д.: *А тепер, дивіться, якщо ми беремо українського диригента, і оцю ідентичність, про яку ми щойно говорили, на скільки вона є для нього важлива, як Ви думаєте?*

М. К.: Це є стрижень. Якщо ти такого не маєш, ну то про що можна говорити? Хто ти? Хто? Перше що є, і це людина повинна собі дати відповідь на ці питання.

Р. Д.: *Що має змінитися, щоб хорове мистецтво стало популярнішим, ніж воно є зараз?*

М. К.: Мистецтво хорове, воно буде тоді популярне, коли воно буде потрібне людям, розумієш. Якщо воно людям не потрібно, то якби воно не пижилося, розумієш, його ніхто не буде цей... Потрібним людям треба бути

**Додаток В. 10. Інтерв'ю з Мироном Юсиповичем від 14.10.2019,
м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора**

Р. Д.: *Що для Вас є диригування?*

М. Ю.: Для мене диригування – це є та діяльність, в яку я втрапив. Кожна людина має талант, тобто на світі немає людей бездарних просто мало хто попадає в те, до чого у нього є дар. Я вважаю, я попав в свою сферу, і від того я дуже щасливий. Тобто диригування – це є той тип діяльності до якого мені Бог дав дар. Може ще і інші є, але це я попав в своє, це для мене моя стихія, і я живу цим.

Р. Д.: *Мене цікавить питання таке: де на Вашу думку пролягає межа Я-диригент, і Я-особистість? Як Ви відчуваєте, що Ви виходите з образу диригента, коли це відбувається, чи відбувається взагалі?*

М. Ю.: Ну, я себе диригентом взагалі в побуті не відчуваю. Тобто, я не ходжу кожен день рано, що я зранку встав і я диригента. Ні. Я абсолютно... Диригування починається з моменту, коли ти береш ноти в руки, або починаєш думати про музику, або починаєш її слухати, аналізувати

Р. Д.: *Які цінності Ви виділяєте для себе в диригентській професії? Що є таке в ній цінне, що Вас воно зачіпає?*

М. Ю.: В ній «цінне»?! Ну, власне, напевно цей момент, що ти відтворюєш щось прекрасне, що створив геній, якийсь, і ти маєш можливість це прекрасне творити з кимось, ділитися з ними, з публікою. Оце – найбільша цінність тої професії.

Р. Д.: *На скільки важливо відповідати тим вимогам, які диригент ставить до оркестру і солістів?*

М. Ю.: Ну, це обов'язково. З цього починається все. І тому це є проблема, цієї професії

Р. Д.: *У чому різниця між тим, який диригент є, і тим, яким він мріє стати?*

М. Ю.: Ну, завжди мрієш стати ще кращим. А що таке ще кращим? Тобто, щоби, щоб з тобою їм було легко, приємно. Щоб цей процес роботи з тобою, спілкування з тобою, був приємністю, і задоволенням. Оце напевно найголовніше. Ну, і не тільки щоб процес був задоволення, а щоби результат був, от.

Р. Д.: *А тепер візьмемо, дивіться, ще є два питання, наприклад, ідентичність культурна, і ідентичність національна у диригентській професії ми беремо. Як на Вашу думку, яка між ними різниця, і що це є на вашу думку?*

М. Ю.: У нас є диригентська ідентичність культурна, і диригентська ідентичність національна. Це трошки різні речі. Національна, вона швидше обмежена тим регіоном, і власне цією державою, в якій живе диригент, і культурою її, бо власне, це є нація, до якої він належить. А культурна – це є такий момент світової культури. на цю культурну ідентичність впливає національне начало.

Р. Д.: *З точки зору, знову ж таки диригента, людини-диригента, скажіть: хто ми? Дуже широке питання, але...*

М. Ю.: Ми... з точки зору диригента... ну ми істоти. Ми є тимчасові такі створіння в цьому світі, от, які переживають цей процес свого існування і хочуть бути щасливими, щоб цей процес був приємний. Поки вони є, от і, ну, в кращому випадку ми живем, повинні жити в гармонії того освіту, не псувати його. І, власне наша діяльність оця, музика, вона повинна докладати до гармонії цієї, не псувати її, а власне додавати. Це наше, як в людей, покликання.

Р. Д.: *Це наша місія, виходить?*

М. Ю.: Це наша місія, робити цю гармонію, щоби ця приємність вона була. Що, не робити зло, а робити добро, красиве щось. Краса. От наша місія – це робити красу і гармонію, і тільки це... Ну це банальне, там, краса врятує світ, але воно так є... Вот, не захланність, не якась погоня за якимись здобутками, грішми, чимось ще там, щось. Процес, процес оцієї гармонії щоденний.

Додаток В. 11. Інтерв'ю з Надією Поворозник від 16.10.2019, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Що для Вас є диригування?*

Н. П.: Ну, з позиції часу, очевидно – це моє життя

Р. Д.: *Як впливає Ваш настрій на якість репетиції і концерту?*

Н. П.: О, це дуже серйозно. Як без цього? Кожна творча людина, вона є звичайно людиною настрою.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, як на Вашу думку, які най в них щонайважливіші психологічні складові особистості диригента, без яких він не зміг би бути диригентом?*

Н. П.: Ну, диригент сам мусить бути дуже організованою особистістю, цільною, і... бо щоб вимагати щось від когось, то, очевидно це має бути якийсь зразок. Людина, яка має володіти певними моральними, якимись цінностями, такими, щоб бути зразком для колективу. Бо якщо ти вимагаєш, щоб людина не спізнюватися, щоб була чесна в своїй роботі, то вона повинна бути відповідно. І диригент, тому що, якщо ти, вибач, розгільдяй, то не можна вимагати від цього... ось. І ще в плані, очевидно, чисто такому, у плані контакту. Ти мусиш зрозуміти кожну людину, увійти в її положення – це дуже мене навчило в церковному хорі. Я мушу бути дуже виrozumілою до всіх

Р. Д.: *Наскільки важливо самому диригенту відповідати тим вимогам, які він ставить перед хористами?*

Н. П.: Ясно що важливо, архіважливо.

Р. Д.: *Як на Вашу думку формується, культурна ідентичність*

Н. П.: Ну, середовище, середовище – це найважливіше для того, щоби людина себе виховували в культурному середовищі.

Р. Д.: *З точки зору диригента-хормейстера, дайте відповідь на наступні питання «хто я»?*

Н. П.: Диригент-хормейстер [сміємося].

Р. Д.: *Супер, це було просто... Хто ми?*

Н. П.: Хор, ну, спільнота очевидна, яка має багато особливостей, і дуже багато спільних речей, і для нас це, як для хору завжди є, ну багато речей, які так, навіть важко словами окреслити. Що таке навіть на підсвідомому рівні.

Р. Д.: *У чому місія диригування, або диригента? У чому місія диригента?*

Н. П.: Ну, очевидно виховна напевно, не більше, виховна, культурологічна, бо в будь-якому випадку ми носії цієї культури нашої, не тільки хорової. Хорової звичайно найперше, але вона за собою тягне всю решта культуру, бо це наш той пласт, який ми мусимо кликати, бо інакше... Ну це та ідентичність національна, яка не дала нам загинути. Вже скільки нас старалися знищити і що з нами не робили, але це те, ну, завдяки чому ми відбулися як нація. І я думаю, ми не маєм шансів зникнути, бо наша культура вже занадто давня і глибока, і така, яка рідко де так її гнобили і вбивали. Але вона дійсно кожний як фенікс.

Р. Д.: *Чим для Вас є хоровий колектив?*

Н. П.: Ну, це родина.

Р. Д.: *В чому проявляється культура диригента?*

Н. П.: В кожному кроці, в кожному жесті, в кожному погляді.

Р. Д.: *Які найбільші вимоги диригент ставить собі, як професіоналу? Назвіть три вимоги?*

Н. П.: Ну, якщо він ставить перед собою якісь конкретні полотна, які він має підняти з своїм колективом... вимоги. Ну... десь завести колектив, це очевидно, бо це завжди тримає колектив на плаву, ось... Ну і дбати один про одного.

Р. Д.: *Назвіть, будь ласка три недоліки диригентської професії?*

Н. П.: Недоліки... ніколи собі не належиш. Бути завжди до когось прив'язаний... недоліки... більше нема недоліків, все решта позитиви.

Р. Д.: *Що найбільше втримує диригента в диригентській професії?*

Н. П.: Любов.

Додаток В. 12. Інтерв'ю з Олегом Цигиликом від 07.10.2019, м. Київ.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Олег Іванович, що для вас є диригування?*

О. Ц.: Ну, для мене диригування, це... особисто для мене ця професія, предмет, якому я віддав своє життя, якому я присвятив своє життя.

Р. Д.: *Виділіть щонайменше п'ять речей, які вплинули на формування вашого сьогоденішнього диригентського образу?*

О. Ц.: Напевно, перший такий фактор, який вплинув на вибір моєї професії генетичні коріння, коли людина виходить з середовища, наприклад, з родини співацької. Другий фактор – це є сама участь хори в якому отримуєш задоволення і ти хочеш бути... коли ти бачиш перед собою керівника хору і хочеш бути так само диригент, віддати себе саме тій професії. Мені здається, що це є витоки. А далі вплинуло слухання різних колективів, в сценічному вигляді, захоплюватися їхніми виступами і це також спонукало до вибору професії.

Р. Д.: *Чи можете назвати себе національним диригентом? Якщо так, то чому, якщо ні, то чому?*

О. Ц.: Ну, тут по моєму відповідь зрозуміла, я українець, я виходив з українського середовища, з української пісні. В мене душа українська, співуча і інакшого і не могло бути. Звичайно я все життя пропагував наші першини хорові і я кохався в цьому. Я займався тим і так завершив свій шлях, напевно, в такому саме вигляді.

Р. Д.: *Які найбільш важливі складові психіки диригента є важливими для його діяльності.*

О. Ц.: Очевидно, тут в основі лежить сам характер, людський фактор з додачею задачею комплексу професійної якості. Тут важливо бути я думаю, насамперед психологом добрим, мати відчуття цих обставин і відчуття тих людей, з якими спілкуєшся Це так би мовити, породжує зв'язок: впливу диригент

і його підопічних, його виконавців, в даному випадку, наприклад, учасників хору.

Р. Д.: *Чи впливає Ваша робота хормейстера на погляди в особистому житті? Як Ви відчуваєте цей вплив, або зв'язок цей?*

О. Ц.: Ну бачите, це така професія, якій... якщо ти повністю віддаєшся тій професії, то десь, вплив сім'ї має значення, тому, що потрібна моральна підтримка близьких людей. З іншого боку, можуть бути такі обставини, що людина хормейстер віддаючи себе улюбленій справі, може дещо не допрацьовувати в цьому плані. Мало уваги приділяти.

Р. Д.: *В особистому житті?*

О. Ц.: В особистому житті, в сімейному житті. В мене, до речі це було, було... так що, були закиди такі з боку близьких, що я забагато віддаюся праці і менше уваги звертаю, допустиму там рідним, близьким. Але в таких фанатиків своєї справи завжди цей баланс порушується і так буває, що праця стоїть тоді на першому місці, ось.

Р. Д.: *Як правильно, на Вашу думку, формується ідентичність диригента*

О. Ц.: Це за покликом душі, напевно. Це вміння зробити добро за рахунок своїх здібностей, за рахунок свого бажання дати якийсь результат, художній продукт і залишити після цього якусь вдячну пам'ять, наприклад своїх вихованців, чи своїх підопічних у будь-якому вигляді, в даному маю на увазі хор.

Р. Д.: *Що для Вас означає «культурна ідентичність» диригента?*

О. Ц.: Насамперед в репертуарі і тих принципах, національних якостях того чи іншого, ну, в даному випадку маючи себе на увазі і принципи дуже пов'язані саме з національною, під виглядом того репертуару який я пропагую.

Р. Д.: *З точки зору диригента хормейстера дайте відповідь на питання: «Хто я?» «Хто ми?» «Куди ми рухаємось?», або «Куди йдемо?» «Хто я?» як диригент, «хто я?».*

О. Ц.: Ми – громадяни своєї держави, патріоти своєї держави, йдемо до кращого майбутнього.

Р. Д.: *У чому місія диригента?*

О. Ц.: Робити добро, нести свій вклад, своєю працею у скарбницю рідної культури.

**Додаток В. 13. Інтерв'ю з Олександром Тарасенком від 09.10.2019,
м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора**

Р. Д.: *Що для Вас є поняття «ідентичність», як ви його розумієте?*

О. Т.: Мабуть, це усвідомлення якесь.

Р. Д.: *В чому проявляється особиста ідентичність диригента, з точки зору того, що Ви щойно відповіли?*

О. Т.: Для мене особисто, це було колосальне враження, я після вже більше нічого не міг думати, тільки про оце, як я стану перед хором, це було приблизно сім чи вісім років, коли я почув великий лаврський хор в Почаєві. І звідси я починав, не відразу, усвідомлювати себе як хормейстер.

Р. Д.: *Як правильно на Вашу думку формується ідентичність диригента.*

О. Т.: Ну, через причетність до культури, через спів, через спів вдома, чи за столом, чи з мамою, чи любов до того що ти чуєш. Це така спрага до того щоби «почути спів». Ну, тобто я завжди щось такого шукав. І може в такий спосіб формується ця ідентичність?!

Р. Д.: *Що для Вас означає визначення «культурна ідентичність диригента»?*

О. Т.: Михайло Михайлович Кречко, мій незабутній вчитель сказав, що «Ми повинні любити хорову україністику, тому, що за нас її любити ніхто не буде».

Р. Д.: *З точки зору хормейстера-диригента, дайте відповідь на питання «хто я»?*

О. Т.: Хто я? Ну, я тиха людина, яка постійно бореться з своєю тихістю, заради того, щоби знайти в хорі більше виразності, може так.

Р. Д.: *У чому місія диригента?*

О. Т.: Місія хорового диригента усвідомити, що хор це досконалий інструмент з людських голосів. І це для мене, вище ніж симфонічний оркестр, тому, що автором людського голосу є Бог. Може так.

Р. Д.: *Але, у чому місія диригента?*

О. Т.: Усвідомити це, усвідомити, що хор, це не масовий спів, хор – це не фінал концерту, хор – це набагато вище, це досконалий інструмент.

Р. Д.: *Що для Вас є диригування?*

О. Т.: Ну, можливо, все-таки неврологічний акт, в основі якого лежить повна свобода, емоційна.

Р. Д.: *Чи відчуваєте Ви зв'язок з іншими представниками своєї професії, якщо так, то можливо з ким саме, і як Ви можете описати цей зв'язок?*

О. Т.: Я дуже залежний від цих зв'язків, я дуже залежний. Я цю залежність відчув. Мені дуже цікава репертуарна політика моїх колег. Мені дуже цікаво їхні технічні прийоми, мені дуже цікаво яким звуком співає хор. Я цікавлюся де можливо і де неможливо, я слухаю. Стараюсь навести контакти в тому, якщо виходить і дружні контакти з своїми колегами

Р. Д.: *Яке значення для сучасної України має хорова музика?*

О. Т.: Настільки велике, що сучасна Україна ще цього не усвідомила.

Р. Д.: *Які зміни хорове мистецтво може запропонувати сучасному суспільству?*

О. Т.: Да, це знову-таки в площині моральності лежить, бо я вважаю, що хор це модель ідеального суспільства, це коли всі по добрій волі живуть разом, роблять одну справу по добрій волі, один одного слухаються, слухають, не виривається надто вперед, не дуже відстають, і по добрій волі підкоряються диригенту.

Р. Д.: *Це така форма, знаєте, як в мурашнику є, є одна формула і вони всі довкола працюють заради її існування.*

О. Т.: Ну я ще раз наполягаю, що це ідеальна модель суспільства – хор.

Р. Д.: *Я Вам щиро дякую за чудову розмову.*

**Додаток В. 14. Інтерв'ю з Олексієм Шамрицьким від 09.10.2019,
м. Київ. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора**

Р. Д.: *Що для Вас є диригування?*

О. Ш.: Це для мене в першу чергу покликання.

Р. Д.: *Виділіть щонайменше п'ять речей, які вплинули на формування вашого сьогоденішнього диригентського образу?*

О. Ш.: Освіта, досвід, подорожі, сім'я і... все досить, чотирьох буде достатньо.

Р. Д.: *Чи можете назвати себе національним диригентом? Якщо так, то чому, якщо ні, то чому?*

О. Ш.: З однієї сторони можу, тому що я радо беру в репертуар твори української музики, сучасні і, можна так сказати, старовинні твори. А з іншої сторони – ні, тому, що великий відсоток творчості мого колеги, і в мене як диригента відбувається на творах, які представляють інші хороші школи, в тому числі латвійської, американської і т. д.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, виділіть серед них найбільш важливі на вашу думку?*

О. Ш.: Ну, по-перше – це цілеспрямованість, це вміння спілкуватися з людьми, вміння з ними тримати комфортну дистанцію. Це вміння працювати з людьми з психологічного плану, надати їм можливість розкритися. Психологічна складова – це, напевно, найважливіша складова.

Р. Д.: *Чи впливає Ваша робота хормейстера на Ваші погляди в особистому житті? Як Ви відчуваєте цей зв'язок?*

О. Ш.: Дійсно впливає, тому що робота хормейстера, вона відкриває нові горизонти в сприйнятті людини, відчутті її наскрізь, можна сказати так. Тому, що коли ти сидиш на репетицію, ти бачиш як людина віддається, то ти трохи розумієш яка це людина в житті і особистість також.

Р. Д.: *Де, на вашу думку, межа: «Я-диригент» і «Я-особистість»? Як Ви відчуваєте, що виходите з образу диригента і чи взагалі з нього виходите?*

О. Ш.: Ні, я вважаю що я одна і та сама людина, коли я дирижую і коли я в житті.

Я не граю жодної ролі.

Р. Д.: *Які цінності Ви для себе виділяєте у диригентській професії?*

О. Ш.: Цінності – це в першу чергу можливість, щоб твоя думка, твоє серце, твоя душа відгукнулася у слухача, щоби вони зрозуміли, бо жодне слово ніколи не дасть можливості людині відчувати твою душу так як хоровий спів.

Р. Д.: *Що для Вас є поняття «ідентичність»?*

О. Ш.: Ідентичність – це поняття яке говорить про те, з чим людина себе асоціює, де він себе сприймає, як він себе сприймає, і взагалі, чим він в принципі є.

Р. Д.: *В чому проявляється особиста ідентичність диригента?*

О. Ш.: Я вважаю, що в кожного диригента має бути певне творче кредо. Наприклад у мене творче кредо заключається в тому, що я бажаю створити досить гнучкий хор, який буде орієнтуватися, якщо не в всіх, то в багатьох стилях. Для мене, це таке творче кредо, і це моя творча ідентичність.

Р. Д.: *Виділіть три важливі, на Вашу думку, компоненти ідентичності диригента?*

О. Ш.: Ідея, команда, результат.

Р. Д.: *Як Ви розумієте національну ідентичність диригента?*

О. Ш.: Я розумію це таким чином, що, дійсно кожен диригент має закладати дуже багато відчуттів національних своїх, в першу чергу, як людина. І коли він народжується, він слухає українську колискову, він відчуває. Кожного дня він чує українські мелодії, українські мелос, і він закладається це на все життя, це закладається, якби ми там не говорили про то, що зараз виросло покоління асфальтний дітей. Це не так. Можливо в нас вже більше таке сучасне світосприйняття – це дійсно так, але все одно ми зберігаємо цю культурну ідентичність, ми зберігаємо всі ці традиції, воно входить в нас з молоком матері.

Р. Д.: *У чому місія диригента?*

О. Ш.: Місія диригента – це взяти людей за руку і вести за собою.

Р. Д.: *З чим, на Вашу думку, найбільше пов'язаний культурний зв'язок українського диригента?*

О. Ш.: Я думаю з українською піснею.

Р. Д.: *В чому найбільше полягає зв'язок «Я-диригент» із національним корінням?*

О. Ш.: Національне коріння, це як почва, яка дає поштовх багатьом особистостям, в тому числі і диригентській особистості, тому я думаю що зв'язок якраз в тому, що національна ця почва, вона взрощує людину, взрощує у всіх її аспектах

**Додаток В. 15. Інтерв'ю з Христиною Флейчук від 16.10.2019,
м. Львів. Інтерв'юєр: Р. Дзундза. Особистий архів автора**

Р. Д.: *Що для Вас є диригування?*

Х. Ф.: Диригування – це одна з таких найважливіших складових мого життя.

Р. Д.: *Чи можете назвати себе диригентом, причетним до національної культури? І за якими критеріями Ви це зробили?*

Х. Ф.: Маю надію, бо... що так є, тому що часто доводилося виконувати українську музику і давнішу, і сучасну. Доводилося робити різні цікаві проекти, можливих буде нагода потім сказати.

Р. Д.: *Якщо особистість диригента брати як сукупність різних психологічних складових, виділіть, будь ласка три найважливіші на Вашу думку складові особистості диригента?*

Х. Ф.: Найважливіша – це напевне... для мене, це жертівність, тому що диригент повинен багато в чому себе обмежувати, вміти бути готовим служити іншим, в тому числі колективу і колектив це відчуває – це перше. Друга складова – це напевне самодисципліна, і третя складова – це вміння організувати навколо себе однодумців.

Р. Д.: *Де на Вашу думку межа «Я» – особистість і «Я» – диригент і як Ви відчуваєте що виходите з образу диригента і переходите на образ себе самої?*

Х. Ф.: Я вважаю, якщо мистецтво справжня, в тому числі і диригування, то тут не треба входити в образ. Людина-митець, у ній завжди є щось таке, по життю, високе начало, яке не вимагає потім виходити з цього образу.

Р. Д.: *Чи відчували Ви, що формуючи колектив, одночасно і колектив формує Вас?*

Х. Ф.: Звичайно, так.

Р. Д.: *А в чому найбільший вплив, як Вам здається?*

Х. Ф.: Кожен колектив, хоровий зокрема – це не набір співаків, це набір особистостей. І від кожної людини ти завжди можеш щось почерпнути, чогось навчитися, пізнати людину, пізнати її світ і тим збагачується сам.

Р. Д.: *Які цінності Ви особисто виділяєте для себе в диригентській професії?*

Х. Ф.: В диригентській професії, як і в кожній іншій музичній зокрема, дуже важливим є професіоналізм, дуже важливою є людяність, бо ми завжди працюємо з людьми. І я вважаю, що неприпустимо переступати цю, власне, характеристику в роботі своїй: повага до кожної... до кожного виконавця.

Р. Д.: *Скажіть, будь ласка, Ви знаєте є таке поняття, як ідентичність, власне я його зараз досліджую. як Ви його розумієте?*

Х. Ф.: Ідентичність – це щось таке, що мало би бути визначаючою, класифікуючою, притаманною якістю чогось, чи когось в моєму розумінні. Наприклад, це національна ідентичність. Це може бути ідентичність... якщо стосовно нашої професії, то власне ця національна ідентичність, яку я згадала, вона є... і ставить багато таких визначальних положень для нашої професійної роботи. Далше... релігійна ідентичність для мене дуже важлива. Хоч я є греко-католик, греко-католичка, але мене дуже тішить набуття, так би мовити, такої ідентичності нашою православною церквою України, зокрема для хорового мистецтва – це теж дуже важливо.

Р. Д.: *Як на Вашу думку формується оця правильна ідентичність українського хорового диригента? Від чого воно залежить?*

Х. Ф.: Ну, бачите, зараз в Україні проводиться такий чудесний проект – «Літня хорова академія». Перша з них була в Одесі, друга у Львові, цьогоріч – у Харкові. І, крім того, що ці кілька студентів з кожної академії, які з'їжджаються на тиждень і формують хор, потім роблять концерт, вони пізнають особливості тої чи іншої хорової школи, хорової культури, місцевої, так би мовити. І власне глибоке пізнання цих всіх особливостей, вони формують, як пазли, загальну картину нашої української хорової ідентичності. Тобто, завжди пізнання, дослідження, воно є таким важливим пунктом. Коли ми будемо знати корені свої

і завжди, в кожному місті, проводилася лекція про, наприклад там про особливості скажімо там Одеської школи, про Львівську... про здобутки Львівської хорової школи і диригентської. І, я вважаю, що це такий чудесний метод, який дозволяє пізнати глибше нашу культуру, і звідси, вивести її, якби ту самість, ідентичність на новому рівні.

Додаток В. 16. Інтерв'ю з Юрієм Луцівим від 01.02.2018, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Якби би Ви окреслили основні позиції Львівської диригентської школи, на чому вони базуються?*

Ю. Л.: Говорити про Львівську диригентську школу ми може коли буде говорити про Львівську українську диригентську школу, скоріше. Бо диригентська школа, взагалі як диригентів, то тут диригувало дуже багато диригентів, визначних диригентів, світової слави диригентів. І в львівській консерваторії були відкриті відділи диригентські, де були педагогами такі, як Мечислав Солтис, тодішній видатний диригент, у якого вчився колись Лев Туркевич, закінчив в нього, в нього закінчив Рудницький. Розумієте. Тобто, це, ну вивчення, школа і відділи диригентські при вищих учбових закладів існували ще до Першої Світової війни. А от як українська диригентська школа можна сказати, що вона почалася вдійсності до першого... десь в 40-х роках. А можете навіть в тридцятих роках.

Р. Д.: *Юрій Олексійович, якщо ми говоримо про, фактично, формування національної свідомості в другій половині 19 століття, то яка роль була диригентів?*

Ю. Л.: Чисті диригенти, які могли би, власно, вести тут свідомо національну політику, ви знаєте появилися дуже... набагато пізніше, це до першого в 30-х роках. І коли вже це були люди – професіонали, де їх диригування було професією, вони тим заробляли на хліб. Це власно були ті диригенти, як Туркевич, Колесса, Рудницький і т. д. Вони були українцями і закінчували і працювали вже тут в тих українських хорах, в основному.

Р. Д.: *як на Вашу думку, у вашому розумінні «ідеальний диригент»?*

Ю. Л.: По перше, я вважаю, що ідеальної людини нема, ми всі складаємося з плюсів і мінусів. Він мусит бути розвинений інтелектуально, тобто він мусит бути на певному рівню, не нижче того рівня, який вимагається від доброго

інструменталіста виконавця. Не нижче, бо інакше він не знайде спільний левел, розумієте.

диригент мусит бути психологом, щоби зараз могли співпрацювати і добиватися успіхів в професії диригента як такого, як виконавця. Є, можливо, ще багато інших, може менш значимих, а то що я зараз, то є дуже значимі.

Р. Д.: *Чому одні диригенти з оркестрами прекрасно працюють, а інші, і ніби вони вважаються добрими музикантами і т. д., але от з колективами, власне, їм не виходить добре працювати?*

Ю. Л.: Бо у них, власно, бракує... у них є вимогливість і впертість – це є різні речі. Вимогливість... і, крім того завжди диригент мусит бути, як я вже говорив – голова. Розумний. А розумний це є відповідний, вибрати відповідний шлях компромісу щоби уміти добитися свого «бачення» даного твору, даної концепції. Найдти компроміс між тим що хоче він і що хоче даний виконавець, якщо він є на відповідному рівні.

Р. Д.: *То виходить, що диригент – це є інтерпретатор інтерпретаторів.*

Ю. Л.: Безумовно. По-перше, він є інтерпретатор композитора.

Р. Д.: *Ну власне, я маю на увазі всіх інтерпретаторів, виконавців...*

Р. Д.: *Юрій Олексійович, будь ласка, у чому суть диригентської професії?*

Ю. Л.: Як то сказати, як чесно працювати.

Р. Д.: *Чесно працювати?*

Ю. Л.: Чесно працювати. Як він чесно працює, то він робит те що треба.

Додаток В. 17. Інтерв'ю з Яремою Колесою від 31.01.2018, м. Львів.

Інтерв'юєр: Р. Дзундза. *Особистий архів автора*

Р. Д.: *Я хотів поговорити з Вами з приводу ідентичності українського диригента. Питання «хто я?» і «хто ми?», в плані колективу і в плані людей, для яких створюється концерт, наскільки є важливими для диригента?*

Я. К.: Особисто для мене питання «хто я?» було вирішено, скажемо, на рівні ще, не тільки батьків, але і дідів, можливо навіть прадідів. Справа в тому, що родина Колесів, завжди займала таку надзвичайно проукраїнську спрямованість. Вся діяльність була підпорядкована такій проукраїнській спрямованості, що з другого боку не виключало абсолютно вільних контактів з представниками мистецьких чи наукових кіл інших національностей. Але, момент «хто я?» для мене був фактично з родинного дому, сформований і по сьогоднішній день він не викликає ніяких сумнівів.

Р. Д.: *Скажіть мені, будь ласка, які на вашу думку є елементи національної ідентичності українського диригента і як вони проявляються?*

Я. К.: Ну, найважливішим елементом національної ідентичності – це є приналежність до національної диригентської школи. Річ в тім, що національна диригентська школа – це є сукупність знань і вмінь, які базуються на тих моментах, які були викладені в основоположників.

Р. Д.: *Скажіть, будь ласка, як в роботі диригента проявляється його національна ідентичність і якими засобами?*

Я. К.: Ну, в першу чергу це є репертуарна політика. Історія підкреслює нам, що багато диригентів, які тепер вважаються корифеями диригентської спеціальності, зокрема Тосканіні дуже любив включати в свої програми, інколи, навіть менше вирашні твори, але з почуття національної приналежності Тосканіні наполягав на цих творах. Якщо ми проведено певні паралелі між Тосканіні і українськими диригентами, то більшість свідомих українських диригентів намагається включати в свої, чи концертні програми, чи в гастрольні

програми обов'язково якісь твори, які ідентифікують, як диригента, так і колектив з національної точки.

Р. Д.: *Ярема Іванович, скажіть, будь ласка, яка соціальна роль диригента у суспільстві?*

Я. К.: Річ в тім, що диригент <...> мислить категоріями, якими навряд чи мислить більшість людей в суспільстві, диригент є пропагандистом і вихователем. І власне, оцей момент пропаганди, пропаганди свого мистецтва, пропаганду мистецтва, яке його ідентифікує з національної точки зору, пропаганди мистецтва яке підтримує суспільну думку і підтримує суспільне, скажемо, зацікавлення на тематиці, до певного ступеня злободенній...

Р. Д.: *Скажіть, будь ласка, що на вашу думку є найважливіше в українському диригентові?*

Я. К.: Якщо подивитися з точки зору українського диригента, то, напевне, найважливішим завданням, або характерною рисою має бути опора на українську музику. При надзвичайно високому професіоналізмі, що забезпечує створення художнього образу максимально пропагувати і розвивати українську музику будь-яких напрямків: хорову, симфонічну, оперну, синтетичну і т. д.

Р. Д.: *Як на Вашу думку, може полягати покращення підготовки спеціалістів в музичних училищах і консерваторіях?*

Я. К.: Досвіду роботи в музичних училищах я немаю. Єдине, що я можу сказати про музичне училище, це є те, що інколи, ставлячи перед собою завдання підготувати, скажемо, реально існуючого музиканта до певних, скажемо, перших кроків в диригуванні я стикаюся насправду з досить складними завданнями. В чому вони полягають?! Вони полягають в тому, що інструменталісти, які насправду володіють, добре володіють, скажемо, своїм інструментом, для них природа диригування не завжди є зрозуміла з першого погляду. Хоча диригентів вони бачать буквально через день. Одночасно з тим, вони не усвідомлюють які величезні завдання стоять перед диригентом, навіть на мануальному рівні. Так, дуже часто хотілося би на вступних іспитах в вищий навчальний заклад, зустрічати краще підготованих диригентів. Але ми не маємо права забувати того

факту, що той матеріал який приходить на першій курс училища, дуже часто, це взагалі є матеріал, який з точки зору консерваторії не підлягає навчанню. Іншими словами, ці люди мають антипрофесійні якості, дуже часто, що раптом виясняється на четвертому курсі, що вони абсолютно реально можуть диригувати, і що вони роблять досить добре. Таким чином, замість того, щоби критикувати рівень підготовки в музичних училищах, я навпаки хочу просто зняти капелюх перед цими людьми, які на своєму рівні, на своїй ланці роблять величезну чорнову роботу. Так, комусь, з якимись окремо взятими студентами, учнями, комусь це вдається краще, так, комусь це дається менше вдало, але я абсолютно переконаний, що якщо би цієї ланки не було, я говорю зараз про музичне училище, то в консерваторії замість 8–10 чи 12 осіб, чи навіть часом 15-ти осіб на курсі диригування вчилось би один, двоє або троє, на обох відділах: і хоровому і симфонічному.

Р. Д.: *Ярема Іванович, ще скажіть, будь ласка, диригентська львівська школа, от її перспективи в майбутньому, і чи є можливо якісь потреби в тому, щоб зберегти якісь особливі національні елементи цієї школи, щоби постійно мати їх на увазі, щоби школа існувала?*

Я. К.: Я переконаний, що власне оця складова львівської диригентської школи, яка має відношення саме до репертуарного спрямування і вміння виконувати українські твори, вона збережеться рівно настільки довго, наскільки довго збережеться взагалі українство, як нація, Україна як держава. Це моя думка. Тобто, незважаючи на впливи інших спрямування, інших напрямків, інших шкіл львівська диригентська школа на сьогоднішній день є, все ж таки, тою основою, яка... тим стовбуром, який все ж таки дав достатнього буйну крону своїх випускників, їх дітей в професії, їх внуків в професії, їх багато-багато інших наступних поколінь. Бо, зрештою українська музика існувала в тій формі, в якій вона існувала, вона існувала задовго до створення держави, суто держави України.