

При цьому очевидно стає філософська, соціокультурна та психологічна багатовимірність змісту кожної стадії особистісного становлення.

Стрімкість, напруженість або сповільненість, аподійність індивідуального життєвого хроносу надають біографії кожного композитора рис одиничності. Взаємозалежність темпів духовного та стильового формування, кореляція між віком митця та динамікою реалізації його креативного потенціалу – масштабна, багатоаспектна проблема, що загострює увагу на індивідуальних “життєсенсах” (Г.Гачев), міжособистісних стосунках, автобіографічній пам’яті – категоріях, значущих для широкого комплексу гуманітарних знань.

1. Баткин Л. Из наблюдений над творческим мышлением Леонардо да Винчи / Л. Баткин // Советское искусствознание '82. – М. : Советский художник, 1984. – Вып. 2(17). – С. 171–215.
2. Белинский В. Статьи и рецензии (1841–1845) / В. Белинский. – Л. : Академкнига, 1964. – 930 с.
3. Ганзбург Г. Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам / Г. Ганзбург // Музыкальная академия. – 2003. – № 1. – С. 135–141.
4. Житомирский Д. Шуман и Шопен / Д. Житомирский // Избранные статьи / Д. Житомирский. – М. : Сов. композитор, 1981. – С. 119–154.
5. Кон И. С. Понятие поколения в современном обществоведении / И. Кон // Актуальные проблемы этнографии и современная зарубежная наука. – Л. : Наука, 1979. – С. 40–52.
6. Кривцун О. Художник в истории русской культуры: эволюция статуса / О. Кривцун // Человек. – 1995. – № 1. – С. 81–94.
7. Маркус С. История музыкальной эстетики. Романтизм и борьба эстетических направлений / С. Маркус. – М. : Музыка, 1968. – 628 с.
8. Михайлов А. Гете и поэзия Востока / А. Михайлов // Восток – Запад : исследования, переводы, публикации. – М. : Прогресс, 1985. – С. 2–12.
9. Михайлов А. Грильпарцер Н. / А. Михайлов // История эстетики: памятники музыкальной эстетической мысли : в 5 т. – М., 1987. – Т. 3 : Эстетические учения Западной Европы и США (1789–1871). – С. 35–89.
10. Михайлов А. Обратный перевод / А. Михайлов. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 825 с.
11. Михайлов А. Проблемы характера в искусстве : живопись, скульптура, музыка / А. Михайлов // Современное западное искусство. XX век. – М. : Наука, 1988. – С. 209–278.
12. Соллертинский И. Драматургия оперного либретто / И. Соллертинский // Советская музыка. – 1941. – № 3. – С. 44–45.
13. Соллертинский И. Исторические этюды / И. Соллертинский. – [Изд. 2-е]. – М. : Музыка, 1963. – 362 с.

*Статья посвящена раскрытию социокультурных предпосылок возрастания значимости субъективно-личностного фактора в музыкальном искусстве XIX столетия.*

**Ключевые слова:** личность, индивидуальность, креативность, гений, биографический сценарий.

*The article analyses the role of socio-cultural conditions in the growing importance of the personal factor in the musical art of the nineteenth century.*

**Key words:** personality, individuality, creativity, genius, biographical script.

УДК 78.071.1:78.071.2:78.073:781.6

ББК 85.310.71

Олена Ксьондзик

## ЕМПАТИЯ В СИСТЕМЕ МУЗИЧНО-КОМУНІКАЦІЙНИХ ЗВ'ЯЗКІВ “КОМПОЗИТОР – ВИКОНАВЕЦЬ – СЛУХАЧ”

*У статті розглянуто роль психологічного феномену емпатії в музичній творчості крізь призму комунікаційних зв'язків “композитор – виконавець – слухач”. Висунуто гіпотезу про пряму залежність продуктивності музично-мистецької діяльності від показника емпатійності учасників творчого процесу.*

**Ключові слова:** емпатія, творчість, музичний діалог.

Творчість як одна з найбільш захоплюючих і водночас найутаємниченіших сторін духовної сфери людської життєдіяльності, що пронизує всі рівні її існування – від суспільно вагомих

до екзистенційно особистих, уже протягом тисячоліть залишається предметом інтенсивного зацікавлення вчених найрізноманітніших галузей знань. У зв'язку з аналізом творчого процесу, здібностей, “продуктів” творчості та особистісних якостей самого творця в другій половині ХХ століття зріс інтерес учених до проблеми емпатії (з грецьк. *empathia* – співпереживання, вчування, співчуття). Цей феномен розглядався як один із необхідних чинників творчості в будь-якій сфері буття людини, на що прямо чи опосередковано вказували свого часу відомі західні науковці Дж.Гілфорд, А.Кестлер, Р.Кречфілд, Г.Олпорт, Г.Рагг, К.Роджерс та ін.

Уперше спробу узагальнення теоретичних концепцій емпатії крізь призму творчості мистця було здійснено С.Маркусом [20], який розглянув її у двох аспектах:

- як здатність індивіда пізнавати внутрішній світ іншої людини;
- як форму художнього пізнання та специфічну здібність уживатись у художній образ.

Науково-теоретичний аналіз взаємозв'язків емпатії й творчості знаходимо також у радянських наукових працях із філософії, естетики, театрознавства, де механізми емпатії (“перенесення”, “вживання”, “вчування”, “перевтілення” тощо), як універсальні для будь-якого творчого процесу, розглядалися на прикладі художньої творчості [1; 7; 8; 9; 14; 19].

На жаль, у музикознавстві психологічний феномен емпатії, як необхідний фактор творчості музиканта-мистця, не отримав свого належного наукового висвітлення, торкаючись здебільшого оглядово та фрагментарно [детальніше див.: 10, с.97–98], що й зумовило актуальність дослідження цієї проблематики. **Метою** статті є осмислення специфіки емпатії та особливостей її вияву у сфері творчих взаємозв'язків музично-комунікаційної системи “композитор – виконавець – слухач”.

Незважаючи на те, що загалом процес мистецької творчості є завжди непередбачуваним і неповторним, водночас він усе ж підпорядковується певним загальнопсихологічним закономірностям, під час аналізу яких науковці не випадково одне із центральних місць відводять категорії переживання. Як зазначив А.Салієв, мистецтво являє собою одну з найвищих специфічних форм реалізації людської потреби в переживаннях, як найсуттєвішого компонента внутрішнього світу особистості, і здатне виражати їх у найбільш адекватній формі [13].

Музиці в даному сенсі належить особлива роль завдяки незвичності, унікальності та високому ступеню узагальненості її мови. Саме тому питання про зміст музики завжди було одним із найбільш дискусійних. Відомий музичний критик Е.Ганслік, займаючи позицію послідовного формалізму, заперечував у музиці наявність якого б то не було змісту. “Нехай будь-хто по-своєму називає й цінує дію на нього музичної п'єси – змісту в ній немає, крім звукових форм, які ми чуємо, оскільки музика не тільки говорить *звуками*, вона є *одні звуки*” [16, с.18]. На противагу Е.Гансліку, Б.М.Теплов висунув тезу про те, що “*в найбільш прямому і безпосередньому сенсі змістом музики є почуття, емоції, настрої*” [16, с.18]. Саме музичне переживання, на думку вченого, є своєрідною різновидністю емоційного пізнання, а здатність до нього – визначальною складовою музичної обдарованості. Як уважає сучасний науковець у сфері музичної психології Л.Л.Бочкарьов, музика володіє невичерпними можливостями художньо-образного відображення дійсності та регуляції емоційно-інтелектуального в психіці людини. Більшою мірою, ніж будь-яке інше мистецтво, вона надає людині можливість переживання процесуального боку емоційної організації життєвих подій і є насамперед шляхом до пізнання величезного й найзмістовнішого світу людських почуттів [4, с.61]. Такі ідеї висловлювали також музикознавці Г.Апресян, М.Тараканов, І.Рижкін, Ю.Кремльов, А.Сохор та ін., які вважали емоції не лише “забарвленням” музичної діяльності, але цементуючою складовою переживання музикантом власного творчого процесу.

Отже, своєрідність музичного змісту полягає в тому, що він виражається та сприймається у складній музично-комунікаційній системі “композитор – виконавець – слухач” в образно-чуттєвій, емоційній формі, без чого музика перестає бути мистецтвом. Водночас суттєвим є також асоціативність та умовний характер відображуваних у музичних творах емоцій, які потребують від даних “суб'єктів” творчого діалогу в музиці не просто їх переживання, а уявної участі в самому розгортанні зображуваних почуттєвих процесів, “вчуваючись” у них та “співпереживаючи” їм. У цьому сенсі емпатія і є необхідною умовою художньої творчості, музичної зокрема, яка розуміється як засіб суб'єктивізації почуттєвого досвіду, що міститься у творі мистецтва та його “привласнення” в досвіді особистому.

Як зауважив М.Чехов, виконати роль лише за допомогою своїх власних почуттів і переживань неможливо, оскільки вони говорять нам про нас самих, але нічого не можуть сказати про саму роль. Лише емпатійне співчуття здатне проникнути в чужу душу. Воно ж і будує “душу” сценічного образу [19, с.447–448].

На думку Е.Басіна, емпатійні механізми є універсальними для будь-якої творчості, отримуючи в кожному з її видів лише специфічну форму вияву [1, с.55]. Музичні переживання композитора, виконавця та слухача зумовлені єдиною аксіологічною основою мистецтва звуків, а також властивостями музичної мови, виконуючи координуючу роль у регуляції всіх видів музичної діяльності та інтегруючи ефект впливу інших регуляторів: мотивів, цілей, установок, потреб, смаків, художніх еталонів тощо. Емоційне забарвлення таких переживань значною мірою залежить від психічних станів, передуючих та супроводжуючих акт “творення”, сприйняття чи виконання музичного твору, професійного та життєвого досвіду, особистісних властивостей. Водночас психологічний процес емпатійного співпереживання в головних “учасників” музично-мистецького діалогу – композитора, виконавця та слухача – відрізняється низкою характерних особливостей.

У психології мистецтва емоційне переживання художнього твору слухачем (глядачем, читачем) розглядається як специфічна форма творчої діяльності, складовою якої, як і будь-якого акту сприймання, є процес співпереживання уявному “ліричному герою” цього твору. Його механізми яскраво проілюстровані Н.Б.Берхіним, який розглядає процес “вчування”-перевтілення реципієнта в художні образи твору на прикладі літератури [3]. Однак їх універсальність дозволяє припустити аналогічну дію у всіх сферах мистецтва – сприйнятті творів живопису, скульптури, театральних і музичних творів зокрема. На думку Н.Б.Берхіна, як глядач, так і читач та слухач ніби “вживаються” в зображуваного персонажа й намагаються мислити, відчувати та сприймати оточення від його імені. Головним механізмом емпатії в даному випадку, вважає вчений, є ідентифікація.

У такому ж ключі розглядає емпатію Л.Бочкар'єв, який, крім того, підкреслює, що завдяки особистим асоціаціям у процес художнього співпереживання фрагментарно можуть включатись і звичні життєві емоції, стимульовані ситуацією, подібною до сприймаючої. Ці особисті емоції здатні перетворити співпереживання “герою” твору в почуття співпереживання собі самому. На основі взаємодії цих двох видів емпатії “життєве” переживання ніби згасає та “очищується”. У цьому оновленні й полягає сенс естетичного переживання – катарсичної реакції. Чим вищий рівень художнього розвитку особистості та його емоційної культури, тим більшою мірою людина здатна до такого творчо-сприймаючого інсайту [4].

Водночас емпатійне сприйняття музичного твору слухачем має й свої особливості, яскраво проілюстровані Б.М.Тепловим на прикладі сприймання опери П.І.Чайковського “Євгеній Онегін”. Відомим є широко застосований композитором принцип лейтмотивів, який виконує важливу драматургічну функцію. Коли в сцені “Петербурзького балу” під час зустрічі Євгенія й Тетяни звучить знову музична тема, що характеризує героїню, вперше озвучена в сцені листа, слухач може оцінити її “значення” як спогади Тетяни про своє дівоче кохання. Однак сутність музичного переживання полягає в зовсім іншому. Слухач насамперед повинен відчутти виразову силу даної мелодії й на цій основі співпереживати почуттям героїні, а також емоційному характеру інтонації, що їх зображає. Тому недостатньо тільки “вгадувати” значення музичних тем, слухаючи програмну інструментальну музику або музику, покладену на літературне першоджерело. Таке співпереживання не буде музичним, а нагадуватиме розшифровку ребуса. Ядром музичного переживання є насамперед емоційні образи музичної інтонації, яка здатна втілити глибокі людські почуття та викликати пристрасний емоційний відгук – співпереживання у свідомості сприймаючого.

Емпатія як універсальна складова творчості загалом є також визначальною детермінантою творчої діяльності композитора. Л.Бочкар'єв, аналізуючи її особливості протікання, зазначає стимулюючі продуктивні функції емпатії, пов'язані з творчим генеруванням композитором музичних образів [4, с.204–205]. Зокрема, вчений наводить приклад бесіди з М.Таривердієвим на тему написання музики до вистави “Прощай, зброє”. Композитор зауважує, що творчо надихала його саме ідентифікація з “героями” твору та співчуття до їх страждань і життєвих випробувань. А пригадуючи процес написання музики до кінофільму “Сімнадцять миттєвостей вес-

ни”, М.Таривердієв стверджує, що творчим стимулом до появи мелодії, яка стала “візитною карткою” цієї стрічки, була ностальгія за рідним небом, яку композитор відчув, перебуваючи за кордоном. Проекція тих переживань на переживання героїв кінострічки й стала поштовхом до написання музики.

У контексті цікавої нам проблематики – ролі та значення емпатії в музичній творчості – особливо пізнавальними стали для нас також роздуми на зазначену тематику сучасного українського мистця О.В.Козаренка – композитора, виконавця, мистецтвознавця, який охоче поділився ними в одній із бесід. На думку Олександра Володимировича, емпатійний процес перевтілення в музичних “героїв” твору та співпереживання їм не завжди може усвідомлюватись композитором, протікаючи приховано, спонтанно та непередбачувано на фоні творчого натхнення, коли в уяві народжуються художні образи, поступово матеріалізуючись у певні символи та звукові сигнали. Водночас одне є незаперечним: до художньої емпатії творця завжди доєднуються власні життєві враження та емоції, реально пережиті в минулому досвіді. Спогади про них, їх переосмислення та певні відчуття, що виникали під цим впливом, і є одними з рушійних чинників у написанні музичного твору<sup>1</sup>.

Іноді співпереживання “героям” та ідентифікація з ними є настільки потужною, що праця над створенням певного образу здатна істотно вплинути на реальну життєву ситуацію. Зокрема, композитор згадує роботу над знаковими творами власного творчого доробку – мелодрамою “Орестея” за трагедіями Есхіла, камерною кантатою “П’єро мертвопетлює” на вірші Михайла Семенка й балетом-інсталяцією “Дон-Жуан з Коломиї” за мотивами “Венери в хуторах” та однойменної новели Л.Захер-Мазоха. Десятиліття, впродовж якого тривала праця над ними, було особливо напруженим як у житті, так і в творчості мистця. Однак композитор переконаний, що не стільки особисті переживання стали поштовхом до появи цих творів, скільки емпатія до їх “героїв”, сповнених почуттям самотності та внутрішньої роздвоєності на межі життя і смерті, провокувала суперечливі емоційні стани.

Існує чимало історичних прикладів такого самоотождення з “ліричними героями” власних творів. Коли Флобера запитали, хто така мадам Боварі, той відповів: “Я – мадам Боварі!” Письменник таким чином засвідчує це явище: “Мене захоплюють, переслідують мої уявні персонажі, вірніше, я сам перевтілююсь у них. Коли я описував отруєння Емми Боварі, в мене у роті був справжній смак миш’яку, я сам був так отруєний, що в мене двічі підряд стався розлад шлунка. Справжнісінький...” [17, с.275]. М.Глінка, працюючи над оперою “Життя за царя”, так описує один з епізодів творчого процесу: “Сцену Сусаніна в лісі з поляками я писав узимку. Усю цю сцену раніше, ніж я почав її писати, я часто з почуттям читав уголос і так жваво переносився в мого героя, що волосся в мене самого ставало дибки й мороз пробирав по шкірі” [5, с.109]. А в одному з листів П.І.Чайковського знаходимо такі свідчення сили емпатійного співчуття композитора персонажам власних опер: “Коли дійшов до смерті Германа і заключного хору, то мені так стало шкода Германа, що я раптом став сильно плакати. Цей плач тривав жахливо довго й перетворився в невелику істеріку... Виявляється, що Герман не був для мене тільки приводом писати ту чи іншу музику, а весь час справжньою, живою людиною, при цьому дуже мені близькою” [18, с.447–448]. Зрештою, не було таємницею, що іноді композитора навідувала сама Графиня з “Пікової дами”... Нерідко творці здатні настільки сильно ідентифікувати себе із художніми образами, що їх твори виявляються прогнозами, моделюючи майбутні події їх особистого життя. Так, цілком пророчим було створення “Реквієму” В.-А.Моцартом, “Патетичної” симфонії П.І.Чайковським тощо.

Як справедливо зазначає О.В.Козаренко, композитору надзвичайно складно раціонально переосмислити та вербалізувати всі відчуття й переживання, що виникають у процесі творчої праці над музичним твором, оскільки в ньому лєвова частка належить чинникам неусвідомлюваним, які відрефлексувати просто неможливо. Однак незаперечним є те, що без емпатій-

<sup>1</sup> Як бачимо, композитор повністю солідарний із поглядами Л.Бочкарьова та Н.Берхіна щодо тісного взаємозв’язку художніх та звичних життєвих переживань. Зокрема, на думку останнього, життєва емоція, викликана художньою, відрізняється такими особливостями:

- а) має фрагментарний характер, виникаючи в окремі проміжки часу;
- б) відбувається на неусвідомлюваному рівні, направлена на найбільш інтимні та значимі для особистості сторони її внутрішнього світу [3].

ного процесу співпереживання та ідентифікації з кожним зі створюваних персонажів не існує живого тіла мистецької творчості – чи це є образи кришталевої чистоти у творах на церковну тематику, чи постаті самітників та душогубців, узагальнені "ліричні герої" інструментальних творів, чи казкові герої в дитячих театральних виставах. Яка ж межа цього – це питання завжди залишатиметься відкритим<sup>1</sup>.

"У сучасному постмодерному мистецтві не прийнято, не модно дуже ототожнюватись, – з гіркотою стверджує мистець, – і це вічне відсторонення, іронія, гра масок, самодозування, відмова від справжніх людських почуттів є для мене втомлюючим і зовсім не близьким. Цікаво, що недавня розмова з Є.Станковичем переконала: це не є моя індивідуальна позиція, а наше спільне, до кінця не усвідомлюване передчуття появи нової епохи великої музичної краси, мистецтва тихого, ліричного, спокійного, щирого та життєво правдивого".

Саме таке світовідчуття є домінуючим й у виконавському мистецтві О.В.Козаренка, стиль якого сприймається скоріше не як ретроспективний "відгук на минуле", а як прогностичне декларування віянь нової музичної доби, що поступово приходять на зміну постмодернізму. Не викликає сумніву першочергова важливість для мистця вияву щирих емоційних переживань та емпатійного співпережиття змісту виконуваних творів із публікою та партнерами по сцені – іншими солістами, диригентом, оркестрантами та ін.

Водночас цей психологічний процес у виконавстві, на відміну від композиторської творчості, протікає в дещо іншій площині. Сутністю основного етапу мистецької діяльності виконавця є робота над інтерпретацією музичного твору, який постає як певний тайнопис, що вимагає творчого відкодування. На думку М.Бахтіна, "текст – це первинна даність (реальність) та вихідна точка всякої гуманітарної дисципліни" [2, с.292]. Отже, від того, наскільки правильно буде "розшифровано" й точно відтворено те, що зафіксовано в нотному тексті, залежить кінцевий результат майбутнього сценічного виконання музичного твору. Під час відчитання графічного запису, зафіксованого композитором, виконавець зобов'язаний проникати насамперед у його емоційний підтекст, "вчуваючись" у нього. Це є не що інше, як емпатійний механізм художнього пізнання. Тому творчий процес виконавської інтерпретації завжди опосередкований глибоким відчуттям співпереживання художнім образам твору, що й уможливує в подальшому їх "уречевлення" для слухача.

Невипадково свого часу В.Дільтей надавав емпатії високого методологічного статусу та вважав, що умовою застосування методу "вчуття" при тлумаченні поведінкових і текстових "виразів" різних переживань є наявність в інтерпретатора особливої здатності до такого вчування [6]. Така специфічна здібність вживатися в художній образ була неодноразово проаналізована театрознавцями К.Станіславським, М.Чеховим та ін. у загальновідомих акторських "етюдах". У згаданій вище праці С.Маркуса здатність до перевтілення, або ж сценічної емпатії, науково обґрунтовувалась як один із головних показників таланту актора.

Аналогічно й творчий процес музиканта-виконавця включає постійне моделювання уявного "Я" "за образом і подобою" певного явища, предмета чи "ліричного героя". "Одухотворюючи" його, він створює новий "Я-образ", ідентифікує себе з ним і "живе" в образі цього уявного "Я". На думку О.В.Козаренка, межа емоційного заглиблення в семантику музичного знака залежить від багатьох складових. Насамперед – від внутрішнього тезауруса вражень, при чому не специфічно музичних переживань, але й переживань життєвих. І чудо музики полягає якраз у тому, що до кінця вичерпати значення кодів, з яких вона формується, неможливо, як і пізнати остаточно глибини тих емоційних переживань, які ними викликані.

Відомо, що для багатьох мистців характерним є ефект посттворчої сатурації – байдужості та певного відчуження від власного творіння. Для Олександра Володимировича, навпаки, притаманним є багаторазове повернення до тих самих творів – своїх і чужих, виконуваних багато років тому. При цьому звернення до них викликає щораз більше зацікавлення: "Коли я стикаюсь з текстом, з яким стільки років не спілкувався, – це вже не є той самий текст, тому що я вже є інший. Відповідно, горизонт сподівань стосовно нього змінюється, значно розширюючись, оскільки у праці над твором знаходять свій глибокий відбиток життєві враження, пере-

<sup>1</sup> Стосовно цієї проблеми найбільш оптимальною, на нашу думку, є позиція К.Роджерса, який закликав до емпатійних співпереживань без утрати відчуття "ніби" [12, с.234].

житі мною за той час”. Яскравим прикладом цього, на думку мистця, є нещодавнє багаторазове виконання ним Бахівського концерту фа-мінор із львівським камерним оркестром “Академія” в різних містах України. Для О.В.Козаренка це був перший досвід такого щоденного звертання до того самого тексту в умовах творчого сценічного його інтерпретування. І кожен раз у виконавця складалося враження, що це лише продовжується творче спілкування, перерване минулого дня. Водночас його зміст був завжди іншим. На це впливало багато чинників, зокрема інтонація, яку задавав Блаженніший митрополит Гузар, який відкривав концерти. Залежно від того, яким був його тон розмови із залом, соліст та оркестранти вмиють творчо “перебудовувались”, щоразу по-іншому співпереживаючи і, відповідно, співінтонуючи той самий текст. “У цьому полягає найбільша специфіка музичного мистецтва: глибини емоційних переживань, викликаних творчим зануренням в авторський текст, є незмірні та невичерпні, – зазначає виконавець, – вони тільки починаються від моменту фіксації нотних знаків композитором і першовідчитання їх виконавцем, але ніколи не закінчуються – доти, доки до того тексту хтось буде доторкатись. Тому музика так вигідно відрізняється від статичних мистецтв, оскільки процес емоційного співпережиття змісту музичного твору є не споглядальним, а завжди активно текучим та щоразу неповторним”.

Цікаво, що даний феномен є для О.В.Козаренка особливо гостро відчутним у колективних формах музикування, оскільки посилюється дивовижним явищем творчого діалогу з партнером, зокрема в співпраці мистця з Л.О.Шутко. Недавнім прикладом такого відчуття стало спільне виконання зі скрипалькою Другої сонати М.Скорика в Одесі. “Все було як завжди заздалегідь добре “зроблено”, – згадує виконавець, – однак нерідко так буває, що твір граєш роками і добре граєш, але не стається того осяяння, коли відчуваєш істинне проникнення в саме осердя авторського змісту. Натомість під час виконання даного твору, до речі, прем’єрного для нас, відчуття глибокого сугестивного співпережиття значеннєвих кодів музичного тексту було настільки потужним, що момент творчого інсайту справді відбувся. І це відчула публіка, яка була теж надзвичайно емоційно заангажованою у все, що відбувалось на концертній естраді. Наші відчуття та переживання сублімувались у щось спільне та неповторне”.

Загалом спонтанно виникаючі емпатійні співпереживання виконавців та слухачів є одними з найцінніших у музичній творчості, протікаючи, водночас, нерідко суперечливо та непрогнозовано. Підтвердженням цього є нещодавній сольний концерт О.В.Козаренка “Двадцять п’ять миттєвостей української музики”. Для Олександра Володимировича творчий діалог із публікою є завжди емоційно насиченим, завдяки чому мистець завжди безпомилково відчуває, чи відбувся цей момент творчого відкриття, що і є головною метою та сенсом виконавського мистецтва. У згаданому концерті, незважаючи на сильне сценічне хвилювання, викликане не лише позитивно піднесеними, але й стресовими емоціями, відчуття тісного взаємозв’язку виконавця зі слухачем усе ж ні на мить не зникало. Цікаво, що це знайшло своє відображення навіть у відеозаписі, який зазвичай є дещо вихолощеним і не здатним охопити всю палітру “живих” людських переживань. Особисто для О.В.Козаренка слухацька аудиторія є завжди певною мірою персоніфікованою. Так, уособленням львівської публіки є знакові постаті старшого покоління виконавців – М.Т.Крушельницької та О.Р.Криштальського, а також ще кілька улюблених облич, до яких мистець звертається, насамперед, емпатійно відчуваючи їх підтримку, розуміння та пристрасне співпереживання всьому, що відбувається в концертному залі<sup>1</sup>.

Отже, підсумовуючи вищевикладене, слід констатувати, що емпатія є необхідною, цементуючою ланкою творчої взаємодії в музично-комунікаційній системі “композитор – виконавець – слухач”. У даній науковій розвідці ми свідомо не охопили все коло актуальних питань, що стосуються співвідношення психологічного феномену емпатії та музичної творчості, оскільки дослідження цієї проблематики знаходиться лише на стадії активного аналітичного пошуку та потребує подальшого ґрунтовного дослідження. Водночас, абсолютно правомірною є висунута нами гіпотеза щодо прямої залежності творчої продуктивності мистецької діяльності компо-

---

<sup>1</sup> Виникає аналогія з подібним висловом К.С.Станіславського, який уважав, що без взаємного спілкування актора та глядацького залу не існує публічної творчості: “Глядач створює, так би мовити, душевну акустику. Він сприймає від нас і, немов резонатор, повертає нам свої живі людські почування” [14, с.256].

зителя, виконавця і творчого сприйняття слухача від показника їх емпатійності як сталого психічного новоутворення особистості.

Дискурс визнання емпатії як предмета наукового аналізу триває вже впродовж кількох століть у філософії та психології, етнографії та мистецтвознавстві. На думку дослідника В.Ю.Пузыревського, загальнокультурним контекстом, що опосередковано сприяє реабілітації теорії емпатії в ХХ столітті після довгих років замовчування та певної дискредитації, виявився постмодернізм, який критикує культуру "репресивної свідомості" та "логофоцентризму" [11, с.117]. Концепції емпатії все частіше стають затребуваними в дискусіях із проблем екологічної, комунікативної та професійної етики, з питань соціальної терапії, а в музичному мистецтві – у дослідженнях специфіки тих чи інших форм музично-творчого спілкування у їх найрізноманітніших ракурсах й аспектах. Тому особливо актуально, щоб даний феномен, як необхідний чинник творчого процесу, отримав своє належне аналітичне обґрунтування і в музикознавстві. Це і є метазавданням наших подальших наукових розвідок.

1. Басин Е. Я. Творчество и эмпатия / Е. Я. Басин // Вопросы философии. – 1987. – № 2. – С. 54–66.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. Берхин Н. Б. Общие проблемы психологии искусства / Н. Б. Берхин. – М., 1981. – 64 с.
4. Бочкарёв Л. Л. Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарёв. – М. : Ин-т психологии РАН, 1997. – 352 с.
5. Глинка М. Записки / М. Глинка. – Л. : Музгиз, 1953. – 284 с.
6. Дильтей В. наброски к критике исторического разума / В. Дильтей // Вопросы философии. – № 4. – 1988. – С. 135–152.
7. Дубровский Д. И. Проблема идеального / Д. И. Дубровский. – М. : Мысль, 1983. – 230 с.
8. Захава Б. Е. Мастерство актёра и режисёра / Б. Е. Захава // Учебное пособие для институтов культуры, театральных и культ.-просвет. училищ. – М., 1973. – 195 с.
9. Ильенков Э. В. Об эстетической природе фантазии / Э. В. Ильенков // Вопросы эстетики. – М., 1964. – Вып. 6. – С.43–84.
10. Ксьондзик О. Емпатія як чинник співтворчості у музичному ансамблі / О. Ксьондзик // Музикознавчі студії : наукові записки Львів. нац. муз. академії ім. М. В. Лисенка / ред.-упоряд. О. Катрич, А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – Вип. 21. – С.95–104.
11. Пузыревский В. Ю. Феномен эмпатии в контексте современной западной философии / В. Ю. Пузыревский // Сибирь. Философия. Образование : альманах. – 2002. – Вып. 6. – С. 103–118.
12. Роджерс К. Эмпатия / К. Роджерс // Психология эмоций : тексты / [под ред. В. К. Виллюнаса, Ю. Б. Гиппенрейтер]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 288 с.
13. Салиев А. Человеческая психология и искусство / А. Салиев. – Фрунзе : Кыргызстан, 1980. – 308 с.
14. Станиславский К. С. Работа актёра над собой / К. С. Станиславский // К. С. Станиславский. Работа актёра над собой. М. А. Чехов. О технике актёра. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2006. – 490 с.
15. Тарасов Г. С. Проблема духовной потребности : на материале музыкального восприятия / Г. С. Тарасов. – М. : Наука, 1979. – 191 с.
16. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов // Психология музыки и музыкальных способностей : хрестоматия / [сост.-ред. А. Е. Тарас]. – М. : АСТ ; Мн. : Харвест, 2005. – 720 с.
17. Флобер Г. Собрание сочинений : в 5 т. / Г. Флобер. – М. : Правда, 1956. – Т. 5. – 500 с.
18. Чайковский П. И. Письма к близким: Избранное / П. И. Чайковский ; [ред. и комментарии В. А. Жданова ; предисл. Ю. Шапорина]. – М. : Музгиз, 1955. – 672 с.
19. Чехов М. А. О технике актёра / М. А. Чехов // К. С. Станиславский. Работа актёра над собой. М. А. Чехов. О технике речи. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2006. – 490 с.
20. Marcus S. Empatia (cercetari experimentale) / S. Marcus. – Ed. Acad. RSR, Bucuresti, 1971. – 183 p.

*В статье рассмотрена роль психологического феномена эмпатии в музыкальном творчестве сквозь призму коммуникационных связей "композитор – исполнитель – слушатель". Автором выдвинута гипотеза о прямой зависимости творческой продуктивности музыкально-художественной деятельности от показателя эмпатийности участников творческого процесса.*

**Ключевые слова:** эмпатия, творчество, музыкальный диалог.

*The article deals with the role of the psychological phenomenon of empathy in music works in the light of "composer – performer – listener" communication connections. The author puts through a hypothesis about the direct correlation of music artistic work with the empathy index of the members of the creative process.*

**Key words:** empathy, creative work, music dialogue.