

І.Харитон * (м. Рівне)

СОЦІАЛЬНО-ПСИХОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ УКРАЇНСЬКОГО ПРАВОСЛАВ'Я**

Психологічний бік української духовної музики є одним із найважливіших й найвизначальніших її чинників, бо формує ту сутність, через яку здійснюється чи не найважливіша функція цієї музики – функція її психологічного впливу на людину.

Дослідники феномену, буквально усіх періодів його розвитку, звертали та й сьогодні звертають неабияку увагу на силу емоційного впливу явища, актуалізуючи цим проблематику його психологічної природи. Проте слід зазначити, що рівень пізнання у цьому напрямку й сьогодні сумірний гіпотетичній еквівалентності. Щоправда, в науці достатньо широко представлена проблема психології мистецтва загалом (Т. Рібо, К. Гросс, Ж. Фонцегрів, В. Вундт, К. С. Станіславський, І. П. Павлов, С. Л. Рубінштейн, М. Борн, П. П. Блонський, А. А. Братко, П. М. Якобсон, В. А. Назаренко, Л. С. Виготський, І. В. Іванченко) і музики зокрема (Е. В. Назайкінський, М. П. Блінова, В. М. Максимов, А. Г. Костюк, Л. С. Салесонідзе, М. А. Смірнов, М. С. Старчеус).

Головне завдання і складність пошуку полягає в тому, щоб, з одного боку, дослідити, в чому полягає психологічна специфіка досліджуваного нами художнього явища, а з іншого, пізнавши внутрішні інтенції цього мистецтва, відшукати ті шляхи, канали, якими воно, повертаючись тим чи іншим боком, стикається з безпосередньою діяльністю суспільства.

Осмислення проблеми найраціональніше, на нашу думку, проводити через психологічний аналіз художньої діяльності явища.

* Харитон І.М. – асистент кафедри філософії Національного університету водного господарства та природокористування.

** © Харитон І.М., 2004

Психологічний стан людини, насамперед її естетичні здібності, переживання і естетичні емоції в процесі творення чи сприймання музики взагалі, а духовної - зокрема, становлять суб'єктивний бік художнього начала. Суб'єктивне в художньому началі є однією з найсуттєвіших його ланок. Якщо на комп'ютер встановити, наприклад, професійну музичну програму, то машина створить нову музику, фіксує її на електронному носії, а здобуті в такий спосіб звуки можна без проблем перевести на ноти. Однак машини, хоча і можуть виконувати певну, властиву мозковій роботі, проте вони неспроможні оперувати такими категоріями як "краса", "художність", "задоволення" тощо. Пояснити, що ми розуміємо під цими поняттями, зауважує А. М. Ендрю, можна лише описавши, який вплив має той чи інший факт на людину, тобто з'ясувавши суб'єктивний бік художньої діяльності. "Щоб машини створювали мистецтво, – пише А. М. Ендрю, – в галузі поезії, живопису чи музики, вони повинні враховувати в певній формі реакцію людини на ці твори мистецтва" [Эндрю А. Мозг как вычислительная машина.- М., 1967.- С. 88].

Суб'єктивне є визначальним фактором і на структурному рівні релігійності віруючого, підтримуваної релігійною образністю, створюваної і духовною музикою також, де "...домінують, – на думку А. М. Колодного, – не догми чи обряди, а суб'єктивне самовідчуття своєї причетності до Всевишнього, проникнуте своєрідним моральним стоїцизмом, переживанням своєї екзистенціональної ситуації" [Колодний А.М. Феномен релігії.- К., 1999.- С. 10]. На рівні свого емоційного вияву релігія є комплексом різноманітних почуттів – страху, любові, благовоління тощо, які, маючи свій специфічний об'єкт зорієнтованості – світ надприродного, не є і не можуть бути чимось вродженим, одвічним, вони постають в ролі емоційного підґрунтя і засобу оформлення того світорозуміння, яке формує кожна людина на основі особистісного, суб'єктивного сприйняття світу надприродного [Там само.- С. 18].

Вітчизняне мистецтвознавство та музична історіографія аргументовано довели, що українська духовна музика на всіх етапах свого розвитку є промовистим зразком високопрофесійного мистецтва. Проте, скажімо, давній монодичний сакральний спів можна зарахувати до когорти мистецтва тільки за окремими зовнішніми ознаками (системою запису, шляхом найрізноманітніших аналогій тощо), бо тепер важко визначити, який емоційний вплив мала його початкова функція. За асоціаціями і формальними особливостями судять про той чи інший духовний музично-поетичний твір, але в такому разі його первинний зміст лишається недоступним, не розгаданим нашими естетичними почуттями. Зрозумілість його зберігається лише для інтелекту.

Акцентуємо на цьому досить таки спецкоректному питанні увагу лише для того, щоб підкреслити, яке велике значення має здатність до художнього переживання. Заради нього, власне, створюється цілий новий світ – духовно-естетична реальність.

Для того, щоб простежити суть психологічного в українській духовній музиці, проникнути в її ядро, не споглядаючи проблеми на її суто емпіричному рівні, з нашої точки зору, потрібно абстрагуватися від конкретних явищ прояву цього духовно-музичного мистецтва і розглядати його як певну художньо-естетичну реальність. При цьому, на нашу думку, уявляється, не слід розмежовувати процес створення і сприймання досліджуваного нами явища. Все це має бути елементами цілісної художньої системи. Тим більше, що рамки тут дійсно умовні. Процес творчості переростає в безпосередність буття цього духовного музично-поетичного мистецтва, так само як і його сприйняття – це акт взаємопроникнення об'єкта і суб'єкта. Акт художнього явища передбачає присутність усіх трьох елементів: 1) творче виробництво – процес, 2) об'єктивація і опредмечення – результат і 3) дешифровка втіленого художнього матеріалу – повторення процесу творчості. Ця творча діяльність виявляється не лише на рівні творення цієї музики, а включає в себе не лише музично-поетичну, виконавську, а також творчу діяльність на рівні сприймання, на якому суб'єкт сприймання виявляє ту ж саму діяльність, що і творець та виконавець, однак меншою мірою. Ця незначна відмінність не може похитнути загального положення про те, що в основі творчості, виконавства і сприйняття лежать спільні принципи. І в першому і в обох інших випадках ця спільність передбачає таку психічну розвиненість людини, завдяки якій реалізується і соціальна, і естетична функції мистецтва української духовної музики. “Твори мистецтва та їх відтворення на рівні сприйняття відрізняються, – пише В. Вундт, – щонайбільше подальшими мотивами, заснованими на необмеженому пануванні художника-творця над його матеріалом щодо внутрішніх уявлень і зовнішніх субстратів їхнього об'єктивування” [Вундт В. Фантазия как основа искусства.- СПб.- М., 1911.- С. 71].

На недопустимість відриву “видатних індивідуальних здібностей” від вивчення “родових” властивостей, спільних для всіх людей, вказував і С. Л. Рубінштейн [Рубинштейн С. Л. Бытие и сознание.- М., 1957.- С. 289]. Кожна особа, яка не втратила фізичних можливостей художнього спілкування з навколишнім світом, передусім є носієм тих же само обдарувань, які дають найгеніальнішому митцеві можливість художньо пережити дійсність і роблять його зрозумілим для інших. На об'єктивно існуючі психічні функції соціально-художньої діяльності вказував І. П.

Павлов. Розглядаючи два типи вищої нервової діяльності, вчений зауважує, що завдяки двом сигнальним системам і давнім хронічно-діючим різноманітним способам життя людська маса головним чином поділилася на два типи – художній і розумовий. Далі до цього поділу Павлов додає ще один – “середній” тип, який, на думку дослідника, відповідним чином поєднує роботу обох систем. Такий поділ, вважає науковець, спостерігається як серед окремих людей, так і серед цілих націй [Павлов И. П. Избранные произведения.- М., 1949.- С. 505-506]. Отже, альтернатива у поділі на художні й нехудожні натури певною мірою знімається.

У даному разі нас цікавить не стільки те, що поділяє людські здібності в їхньому активному формуванні і диференціації на типи розумовий і художній, скільки передумова і психічна структура художнього суб'єкта.

В основі духовної музики як прояву мистецтва лежить певна суспільна мета. Соціальне призначення цього виду мистецтва реалізується у внутрішній самоорганізації і настроюванні художнього суб'єкта. Художній же суб'єкт у цьому контексті не можемо розглядати поза естетичним, бо духовна музика є збудником і ретлянтатором його найдієвіших проявів. Не вдаючись до детального аналізу механізмів активної сутності естетичного суб'єкта, звернемо увагу на специфіку самого естетичного.

Авторитетне судження щодо пояснення специфіки естетичного знаходимо у К. Гросса, який вважає, що основою естетичного переживання є внутрішня уява, творча переробка чуттєво даного у психіці. Через своєрідну трансформацію чуттєве сприйняття у внутрішній уяві стає естетичним [Гросс К. Введение в эстетику.- К.-Харьков, 1899.- С. 5]. Для того, щоб такі властивості предметного середовища, як ритм, що в духовній музиці інтерпретується метро-ритмом, симетрія, відповідно проявляючись через гармонію, пропорція, проявлена через музичну форму, крім чуттєво приємної реакції, викликали естетичне задоволення, – виявляється, потрібне наслідування їх у внутрішньому сприйнятті. Без цього самі по собі приємні відчуття залишаться нерозвинутими. Тому інтонація та метро-ритм, як найважливіші компоненти музичної мови досліджуваного нами явища та творці зовнішнього обриса предмета, а також форма, що в музиці проявляється у вигляді музичного формотворення, втілюють у собі доцільну пропорцію, симетрію і лише за відповідних умов набувають естетичного значення. Вся велика сфера чуттєво-приємних переживань піднімається до краси, коли ці переживання стають здобутком внутрішньої гри естетичної свідомості.

Доки свідомість відчуває даний нашим почуттям матеріал просто як приємний, предмети, що служать носіями цього приємного відчуття, становлять для нього “сторонні” реальності. Свідомість у цій ситуації, як зауважує Д. Кучерюк, “ще не сприйняла повністю ідеальну видимість і тому ще не зжилася повністю своїми уявленнями і почуттями з об’єктом, що споглядається” [Кучерюк Д. Психологічна природа художньої діяльності // Мистецтво, художнє начало, суспільство.- К., “Мистецтво”, 1971.- С. 58]. “Але як тільки, – пише Гросс, – естетичне споглядання розгортається в усій своїй силі, прірва, що відділяє нас від чужого нам об’єкта, зникає, крізь оболонку приємного починає просвічуватися власна душа того, хто споглядає, і надає йому вищого, чистішого, саме в собі сущого існування, в якому всі реальні інтереси стушовуються перед одухотворюючою грою внутрішнього наслідування і задоволення” [Гросс К. Введение в эстетику.- К.-Харьков, 1899.- 177].

Осмилення проблеми у пропонованому контексті не мислимо без аналізу функціональності свідомого і підсвідомого. Психоаналіз виявив існування такої “логічної роботи” мозку, яку людина не усвідомлює. Неусвідомлене дає про себе знати завдяки тому, що воно здатне переробити одержану інформацію, хоча процес цієї переробки не контролюється свідомістю. Ф. В. Бассін наводить лист Моцарта, в якому йдеться про усвідомлення музичних “думок” в момент завершальної роботи. Тут психолог бере до уваги той факт, що процес поступового становлення художніх образів на перших його фазах залишається прихованим від свідомості, заключні ж фази зміщуються в бік усвідомлення [Бассин Ф. Проблема бессознательного.- М., 1968.- С. 200].

Від підсвідомого уявлення у формі емоційних вражень митець приходять до чітких образів. Саме підсвідоме не є алогічним, воно лише приховане від нашого уможливленого спостереження. Підсвідоме робить творчість натхненнішою, геніальнішою тощо, бо виявляє в ній елемент неупередженого вільного фантазування. Без такої підсвідомої творчості суб’єкта мистецтво приносило б мало щасливих хвилин, залишаючись холодною схемою і резонерством. “Мистецтво починається в ту мить, – писав В. Брюсов, – коли художник намагається з’ясувати для самого себе свої... таємничі відчуття” [Памятники мировой эстетической мысли Т. IV, 1-й полутом.- М., 1969.- С. 584]. Звичайно, якби творці сакральної музики обмежувалися лише інтроспективним з’ясуванням своїх почуттів, це б збіднило творчі можливості цього виду мистецтва. Але ми цілком поділяємо думку В. Брюсова в тій частині, де він каже про перехід “таємничого” у почуваннях до свідомого вияву.

Справді, не можемо заперечувати того, що та чи інша авторська концепція, втілена в художньому творі, належить до усвідомленого. В розмові з критиком Ю. Окленським К. Федін зауважував, що почуття, яке виникло з переживання, чекає на цементуючий вплив думки, щоб стати придатним для побудови художнього твору [Федин. К. Как мы пишем.- М., 1966.- С. 75].

Про те, що в мистецтві співіснують свідоме й підсвідоме, вже багато писали в теоретичній літературі. Очевидно, тут неможливо схематично зобразити правильне співвідношення – такий-то процент підсвідомого, а такий – свідомого. Категорії ці співвідносяться не однопланово і не однолінійно. “В будь-якому творі, – пише Д. Кучерюк, – якщо він по-справжньому глибокий і якщо він справляє естетичне враження, обов'язково наявні елементи підсвідомого, які певним чином продовжують логічно-свідоме начало за своїми власними законами. Свідоме є невід'ємною частиною підсвідомого в мистецтві, оскільки кожен твір звернений до пізнавальних здібностей людини” [Кучерюк Д. Психологічна природа художньої діяльності // Мистецтво, художнє начало, суспільство.- К., 1971.- С. 61]. Суть співвідношення свідомого і підсвідомого Кучерюк достатньо аргументовано і переконливо показує на сильних і слабких відношеннях системи сценічного мистецтва К. С. Станіславського [Там само.- С. 61 – 63].

Мистецтво духовної музики як і зрештою мистецтво загалом переживає навколишній світ. Формою цього переживання є репродукція набутого досвіду. І справді, будь-який художній твір включає в себе таку важливу категорію, як вимір часу: єдність теперішнього і минулого процесів. Свідомо чи підсвідомо ми сприймаємо події, явища, відтворені засобами художньої образності, як такі, що вже мали місце в дійсності. Наприклад, музично-поетичний твір біблійного змісту в багатьох випадках – це минуле, пережите його автором і народом. Сприймаючи той чи інший образ, створюваний такою музикою, суб'єкт сприймання усвідомлює його як перенесення того, що вже було в житті. Проте будь-яка подія минулого майже ніколи не пригадується нами в ізолюваному вигляді. Вона завжди становить частину певної групи психічних елементів і відтворюється в тих самих відношеннях, у яких вона стояла до цих елементів. Таке явище Ж. Фонсегрів називає психологічним “законом збереження” – законом виключної важливості, оскільки він служить основою всього психічного життя [Фонсегрив Ж. Элементы психологии.- М., 1903.- С. 64].

Те саме стосується закону утворення загальних уявлень. Кожна нова група відчуттів залишає після себе уявлення в свідомості. Коли

кілька таких уявлень накладається одне на одне, то їхні подібні риси збігаються, зливаються і стають особливо виразними, а їхні різнорідні елементи взаємно послаблюються і зникають. Звідси ми маємо такий закон: у сфері уявлень подібності посилюються, а відмінності взаємно знищуються. Згідно з цим законом у свідомості після певного числа відчуттів має відтворитися одне загальне уявлення, в якому зберігаються всі подібні елементи і зникають всі їхні відмінності. “Таке загальне уявлення, – пише Фонсегрів, – одиничне і просте, бо воно має свої індивідуальні особливості; але в той же час воно багатогранне, адже воно охоплює всі групи відчуттів, які входять до його складу, і легко асоціюється з кожним з них” [Там само.- С. 115]. Психічна закономірність полягає в тому, що пригадування пережитого в дійсності має послаблений характер, але за рахунок генералізації переживань утворюється його нова синтетична посилена якість. Це вже не якість одне найсильніше враження, тут збуджуються цілі шари психічного, в тому числі й шар підсвідомого.

Крім конкретних почуттів, у суб'єктивній психіці існують більш загальні, що утворюються одночасно з формуванням психіки за окремими її видами. До речі, це є також психічною передумовою того, що митець здатний пережити стани всіх без винятку своїх героїв, бути тим чи іншим типом, втіленим у художньому творі. В основі цієї властивості художнього перевтілення також лежить закон генералізації людської психіки. Генералізація почуттів, що відбувається у психіці суб'єкта, є причиною і об'єктивною передумовою сприймання і переживання у мистецтві навіть таких вражень, яких у житті людині ніколи не доводилося мати.

Те, що ми сприймаємо в даний момент і що здається нам єдино цінним і актуально однозначним, насправді синтезується з безліччю відтінків минулих сприймань. Важливо, щоб не залишилося безвідносним саме це пригадування, навіть коли воно втрачає чіткі контури і стає недиференційованим. Нехай це будуть саме оті “незбагненні” почуття, які часто виникають під час сильного враження від сакрального музичного твору. Почуття ці “генералізовані”, тобто конкретні умови підняті в них до найвищого узагальнення. Крім того, під час сприймання того чи іншого твору не досить спрямування і усвідомлення якихось психічних процесів, головне – досягнути естетичної настроєності суб'єкта.

Т. Рібо запевняє, що почування можуть так само піддаватися всім ступеням абстракції, як і відчуття. Але, як вказує той же Рібо, хто не володіє потенціальним знанням, хто не здатний звести вищі абстракції до середніх, а потім до нижчих і конкретних даних, той володіє “пустою концепцією”. Терміни емоція, пристрасть, чуттєвість тощо є пустими

абстракціями, і щоб оживити їх, дати їм реальний зміст, потрібний конкретно-чуттєвий досвід. “Вимагати відтворення почувань, – пише Т. Рібо, – без відтворення його органічних умов – означає вимагати неможливого, вносити в проблему суперечливі положення. При відсутності вищезазначених умов ми одержимо абстракцію замість почування, тобто оманливу пам'ять почувань, яка становить собою варіацію пам'яті інтелектуальної; емоція буде наново усвідомлена, але не наново відчута” [Рібо Т. Психологія чувств.- К., 1897.- С. 150]. Та сакральне музичне мистецтво покликане відтворювати емоції, які були б не лише усвідомленими, а також і наново пережитими чи відчутими. Отже, в процесі художнього пізнання чи акту сприймання художнього твору неодмінно відбувається трансформування абстрактного почуття у конкретний його вияв.

Певні абстракції – це вже задані певні властивості суб'єкта для сприймання того чи іншого твору мистецтва. Т. Рібо висловлює дуже цінну думку, що може служити психологічним обґрунтуванням відтворення конкретних явищ життя у мистецтві і на цій основі досягнення мети художнього переживання дійсності. Художнє стає типізовано художнім, бо воно спроможне викликати генералізовані почуття (за Т. Рібо – “різного ступеня абстракції цього почуття”) завдяки відтворенню органічних умов їхнього утворення. Майже вирішальною тут стає ситуаційність відтворення почуттів.

Життєві, “грубі” почуття через образність української духовної музики загалом набувають опоетизованого характеру, оскільки вони опосередковані духовною спадщиною українства, загальнонародськими цінностями, зосередженими у вченні українського православ'я. Відбувається синтез безпосередніх переживань і згадування чи відтворення їх. Це вже “почуття-теоретики”, які пов'язані з загальнонародськими інтересами, що стосуються проблем вічності, етичних якостей життя, добра, зла тощо.

Отже, художнє тут досягається шляхом перетворення, трансформації емоційної пам'яті. Враження, взяті безпосередньо з дійсного життя, перегукуються з емоційними відбитками у нашій пам'яті. “Дивовижно, – пише К. Станіславський, – який великий вплив справляє час на еволюцію наших спогадів” [Станіславський К. Собр. соч., Т. 2.- С. 222]. Ось як створюється картина емоцій спогаду в канті П. Гончарова (1888 – 1970) “Через поле широкее”, кульмінація якої припадає на трагічні події страти Ісуса Христа. Сюжет канту, породжує нестерпно гнітючі, фатально-жорстокі відчуття, проте сам твір створений на основі біблійної оповіді, де події змальовуються в контексті з іншими. З огляду на цю

обставину смерть Ісуса Христа розцінюється як найвища, незашифрована суть Його месіанства, яка – “смертю смерть пододала”, – а на фоні образності (“поля широкого” й “моря глибокого”) фатальна подія стає промовисто-величною.

Конкретне явище, продистильоване в авторській суб'єктивності через психіку і певну генералізацію почуттів, уже виступає в іншій якості. З багатьох слідів, що залишило пережите, утворюється одне велике, згущене, розширене і поглиблене “згадування” про однорідні відчуття. “В цьому спогаді, – пише К. Станіславський, – немає нічого зайвого, а тільки найбільш істотне. Це синтез усіх однорідних почуттів. Він стосується не маленького, окремого часткового випадку, а всіх однакових випадків. Це спогад, узятий у великому масштабі. Він чистіший, густіший, компактніший, змістовніший і гостріший, ніж навіть сама дійсність” [Там само.- С. 224]. Час – прекрасний фільтр, чудовий очисник спогадів про пережиті почуття. Таким чином до числа основних психічних передумов художнього переживання належать внутрішня еволюція емоційної пам'яті й матеріалізація цієї пам'яті. Внутрішнє емоційне потрясіння, викликане життєвими явищами, має певне реальне спрямування, але воно абстраговане, звільнене від натуралістичних деталей життя. Завдяки цьому можливий високий ступінь узагальненості художніх образів, філософське осмислення дійсності в мистецтві сакральної музики.

Усі почуттєві враження, усі види переживання стають змістом мистецтва лише у певному специфічному аспекті. Пережити наново точнісінько такі самі почуття, які доводилося зазнавати в житті – це ще не підстава вважати їх художніми почуттями, навіть якщо вони матимуть характер “повторення”, наслідування дійсного. Як відомо, поступово згадувані почуття можуть мати таку ж інтенсивність, як і первинне переживання. Щоб вони набули художньої цінності, потрібна ще естетична настроєність суб'єкта, здатність до якої не в кожного однакова. Так само у нашому організмі виробляються певні сигнали саморегулювання і самовпорядкування, виробляються і певні функції готовності до художнього переживання, функції, що належать до психічних факторів.

Мистецтво духовної музики, як зрештою й усі інші види мистецтва, не просто впорядковує належним чином явища цікавого, загальноцінного, що здатне привернути увагу людини, схильної за своєю природою до активного втручання і оцінки подій. Воно дає радість натхнення. Це мистецтво приносить надзвичайне духовне щастя, бо воно є безкорисним натхненням. Суб'єкт внутрішньо перетворюється, збирається

з почуттями і думками і в такий спосіб викликає у своїй уяві художній світ.

Отже, специфіку художнього почуття слід шукати у його властивості бути результатом синтезу численних вражень у генералізованому емоційному становленні. Завдяки тому 1) що почуття можуть бути відокремленими від безпосередніх їхніх джерел; 2) що їх можна синтезувати, викликати асоціативним способом; 3) у процесі їхньої еволюції можна підсилити суттєве в почуттях за рахунок суміжних ефектів і опустити (згасити) другорядне; 4) що, нарешті, почуття можна генералізувати в єдине ціле переживання і самоусвідомлення – саме тому ці почуття стають художніми.

Відомо, що митець повинен сам пережити емоціонально те, про що він має розповісти чи показати. Муки творчості – не лише муки пошуку, а й моральні, соціальні потрясіння дійсного життя, які художник бере близько до серця.

Це не примха творця мистецьких цінностей, а об'єктивна необхідність мистецтва. Так в основі музичної образності М. Березовського, наскрізь пройнятої драматизмом, глибинними відчуттями трагізму й настроями стражденності, сміємо стверджувати, була його нестерпна і в кінці кінців трагічна доля.

Вплив емоційного фактора на фантазію автора, що комбінує в процесі творення і відтворення художнього образу у сприйнятті, як певного оперування емоційними знаками, психологи називають “законом загального емоційного знаку”. “Виходить комбінований твір уяви, – пише Л. Виготський, – в основі якого лежать спільні почуття, чи спільний емоціональний знак, що об'єднує різнорідні елементи, які вступили в зв'язок” [Виготский Л. Воображение й творчество в детском возрасте.- М., 1980.- С. 14]. Часом зовнішній сигнал, що не спроможний на синтетичність, видають за емоційно художній знак, у той час, як він є лише його однолінійним слабким відголоском.

Через емоціональний знак реалізується зміст і зовнішній обрис художнього твору. Предметність матеріалу зникає, поступаючись місцем переживанню-символу, зафіксованому в предметності художнього образу, який має свого двійника в емоційній психічній пам'яті.

Характерно, що образ, який поступає з дійсності, набуває з часом певних викривлень і змін у репродуктивному уявленні, а це означає, що з проходженням часу при відтворенні картин, бачених у минулому, починають все більше й більше виявлятися тенденції до симпліфікації, уподібнення і перебільшення. Ця властивість психічної діяльності суб'єкта займає важливе місце у формуванні художнього сприйняття творів

мистецтва. Як зазначає П. П. Блонський, образ, внаслідок його суб'єктивного перетворення, є не повним знімком реальної дійсності, а “образом-схемою”. “Уподібнення, з свого боку, – пише Блонський, – сприяє генералізації цієї схеми, тому що вона стає загальнішою. Так виходить загальна генералізована схема, те, що можна було б назвати, за звичною термінологією, загальним (образним) уявленням” [Блонський П. Избранные психологические произведения.- М., 1964.- С. 349].

Уявлення і пригадування певних картин, за участю генералізованої схеми, нименуче веде, на думку Блонського, до тенденції перебільшення. “Ця тенденція, – наголошує П. П. Блонський, – якщо вона часткова, може призвести до певної символізації в тому розумінні, що певна частина образу ніби гіпертрофується. У кінцевому підсумку образ має тенденцію перетворюватися на загальну схему з деякою гіпертрофією певних деталей, що робить цей образ не лише загальною схемою, але одночасно, як це не суперечливо, до певної міри і символом” [Там само.- С. 372]. Власне, певний символ і є не що інше, як вид генералізованих відношень між образами конкретно чуттєвих явищ і тими здогадками чи іномовленнями, які в них вкладаються.

Символ розміщується на грані двох реальностей – між тим, що переноситься, і тим, який підтекст вкладається в нього суб'єктивним уявленням, – і синтезує їх у собі. Тут поки що немає однозначних відносин і саме це і є психологічно цінним: реальність не втратила свого вигляду, а уява не здобула права вільніше розпоряджатися одержаними з дійсності картинами.

У процесі генералізації цих аналогій і зведення уявлень до якогось об'єктивного знаменника не втрачається відчуття конкретності предмета чи явища. Відбувається лише певне зміщення планів у бік фрагментарності. Виходячи з цього, можна пояснити, чому все-таки той чи інший твір справляє враження динамічності, а не мертвого зліпка з дійсності. Як відомо, це досягається не автоматичним перенесенням руху з життя у мистецтво. Тут діють певні психологічні й естетичні закони. З цього приводу дуже цікаві роз'яснення дає Блонський, зокрема: “На відміну від застиглої фотографії зоровий образ, як правило, весь час змінюється, а слуховий і поготив” [Там само.- С. 349]. Науковець також зауважує: “...поряд з тим, що образ не цільна картина, а фрагментарна, він є не статичною, а, “якщо так можна висловитися, динамічною картиною” [Там само.- С. 371]. Зрозуміло, що створюваний образ і реальне його джерело є несхожими сутностями разом з тим тут варто помічати точну передачу якихось істотних динамічних рис, чи, як кажуть, цілісно схоплювати саму сутність у явищах і речах.

Цілісність художнього сприймання, про яку так багато пишуть і яка не є обов'язковою фактичною цілісністю з фізичного боку, має своє психологічне обґрунтування. Без цілісності вираження не можна уявити будь-якого твору, а в той же час цілісність ця є в основі своїй переривна і фрагментарна, “корпускулярна”, як сказали б фізики.

Нарешті важливою, з психологічної точки зору, є та особливість творчості, яка відрізняє твір мистецтва від об'єктів природи і звичайних чуттєвих сприймань – особливість, внаслідок якої той чи інший твір стає, з одного боку, схожим з природою, а з другого, – протиставляється їй. Констатуючи це, зішлемося на авторитет В. Вундта який вважає, що всі психічні явища, де виявляється творча діяльність є приналежними до сфери фантазії у найбільш широкому смислі, незалежно від того, полягає ця діяльність лише у відтворенні попередніх умов свідомості чи у створенні чогось нового, тобто того, що прийшло з попередніх переживань, існуючих як окремі елементи цілого. На його думку варто мати на увазі, що просте відтворення наслідує певні об'єкти, виходячи безпосередньо з відчуттів чи з попередніх переживань. Тим часом як новий твір, навпаки, може бути зведений до таких пережитих вражень, елементи яких, поєднуючись один з одним чи зі складовими частинами відчуттів, утворюють єдине ціле. Відбувається комбінування емоційних вражень, внаслідок чого змінюється їхня якість. Вони, пережиті і профільтовані, втрачають свою одиничність, бо стають емоціями-символами, узагальненнями, ідеєю твору. Пасивне ж наслідування об'єкта залишається мертвим зліпком без руху, застиглим почуттям [Вундт В. Фантазия как основа искусства. С. Пб.-М., 1911.- С. 69].

Отже, хоч психологічне дослідження художньої специфіки духовної музики і торкається найбезпосереднішим чином суб'єкта художньої діяльності та його структури, все ж не замикається в межах лише цієї структури. Воно стоїть біля джерел більш конкретного вивчення таких складних категорій, як знакова структура художнього образу, поняття типовості, розвиток естетичних потреб і соціальна функція цього виду мистецтва, внесення художнього начала його в найрізноманітніші сфери матеріального і духовного буття суспільства. Важливою проблемою також є дослідження природи і творчих передумов художньої діяльності митця-композитора. Все ж аналіз навіть окремих моментів психологічної структури суб'єкта художньої діяльності, запропонований нами, дає змогу уточнити і розширити наші уявлення про творчу природу мистецтва духовної музики в українській православній традиції, про психологічну цілісність художнього начала як єдиного процесу творення й сприймання цього виду сакрального мистецтва.