

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ЛЯШЕНКО Лідія Леонідівна**

УДК 78.071.1(436):159.928]:316.7

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФЕНОМЕН ТАЛАНТУ  
В КУЛЬТУРОЛОГІЧНОМУ ДИСКУРСІ  
(НА МАТЕРІАЛІ ЖИТТЯ ТА ТВОРЧОСТІ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА)**

26.00.01 — Теорія та історія культури

Подається на здобуття наукового ступеня  
кандидата культурології

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

\_\_\_\_\_ Л. Л. Ляшенко

Науковий керівник: Жукова Наталія Анатоліївна,  
доктор культурології, доцент

Київ — 2018

## АНОТАЦІЯ

**Ляшенко Л. Л. Феномен таланту в культурологічному дискурсі (на матеріалі життя та творчості Еріха Корнгольда).** — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата культурології (доктора філософії) за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури» (культурологія). — Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. — Київ, 2018.

У дисертації вперше в українській культурології досліджено феномен таланту композитора Е. Корнгольда, з'ясовано роль соціального, біологічного, соціобіологічного та особистісного факторів у становленні таланту митця в культурному соціумі. У роботі простежено історію розвитку ідей про сутність «сходинок обдарованості»: «вроджені» та «набуті» задатки, здібності, обдарованість, талант та геніальність.

Виокремлено основні напрями та положення, на які спираються дослідники, вивчаючи проблеми таланту й геніальності: успадкування таланту, в першу чергу, від батьків (Ф. Гальтон); розгляд геніальності як явища, що має природу, подібну до божевілля (Ч. Ломброзо, М. Нордау та ін.); розмежування медичного та екзистенційного (культурного) станів божевілля (К. Ясперс), трактування «божевільного» як синоніму «творчого генія» (М. Бердяєв, Ю. Лотман); розуміння геніальності як характеристики видатних можливостей та досягнень людини, яка не має «вроджених» патологій (М. Арнаудов, В. Гірш, В. Ефроїмсон, І. Сіроткіна); розкриття особливостей стратегій поведінки видатних постатей для досягнення їхніх розумових та пізнавальних процесів (Р. Ділтс).

Психоаналітики наголошують на важливості дитячих років у формуванні пересічної та, особливо, видатної особистості, а також на вагомій ролі батька (З. Фрейд). Акцентування уваги на значенні материнської любові, материнського схвалення та визнання у формуванні особистості та її ставлення до себе і до оточуючого світу знаходить відображення у численних

теоретичних роботах зарубіжних і вітчизняних дослідників (Дж. Боулбі, Д. Віннікотт, Л. Виготський, Ф. Дольто, Н. Ейніш, К. Ельячефф, Е. Еріксон, В. Ефроїмсон, М. Кляйн, А. Міллер, Н. Рождественська, Р. Спітц, Дж. Фрімен).

Для визначення сутності задатків, здібностей та обдарованості в роботі проаналізовано дослідження вітчизняних та зарубіжних науковців, в яких *здатки* визначаються як передумови розвитку здібностей, які розподіляються на «вроджені» (анатомо-фізіологічні особливості індивідуума, що сформовані на момент народження дитини) та «набуті» (інтелектуальні, психологічні та духовні особливості, що формуються під дією соціокультурних та особистісно-біологічних факторів). Складовими *здібностей* є фізіологічні, психологічні якості та якості інтелекту, що є умовами успішного виконання особистістю однієї або декількох видів діяльності. *Обдарованість* виступає як однією зі «сходинок», так і узагальненою перспективою творчого розвитку особистості. В дисертації запропоновано уточнене визначення поняття *«талант»*. «Талант» — комплекс задатків, здібностей та психологічних якостей, що, розвиваючись за наявності сприятливих соціокультурних та політико-історичних умов, дозволяє особистості успішно та творчо виконувати певний вид діяльності, створюючи продукти, що відзначаються оригінальністю та новизною.

Спираючись на один із засадничих методів культурології — «біографізм», — відтворена картина життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда. Так, в роботі проаналізовано теорії відомих психологів та психоаналітиків (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, А. Адлер, Н. Ейніш, К. Ельячефф, Е. Еріксон, М. Кляйн, А. Фрейд) з метою з'ясування доцільності культурологічного звернення до них під час вивчення постаті Е. Корнгольда. У процесі реконструкції життєвого і творчого шляху митця, котрий не мав психічних чи фізичних вад, виправданим є звернення до патографічного методу (З. Фрейд), адже можна говорити про «моральну травму», яка виявилася після повернення митця з еміграції, коли його, по суті, повністю забули на батьківщині. Також

зроблено висновок щодо неактуальності твердження, стосовно функціонування компенсаторного механізму (А. Адлер) у патологічній формі в житті Е. Корнгольда. Водночас цілком доречною щодо постаті митця є характеристика «щасливої людини», котра здатна на «творчу та корисну діяльність», наведена А. Адлером. Адже спосіб життя митця, характер його вчинків та діяльності в цілому відзначався позитивним сприйняттям оточуючого світу, що виявлялося у бажанні та здатності розв'язувати творчі проблеми.

Введено у науковий обіг новий фактологічний матеріал, стосовно особливостей життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда, конкретних соціокультурних, біологічно-спадкових та особистісних чинників його таланту, який може стати ґрунтом для подальших досліджень постаті митця, зокрема у науковий обіг впроваджений авторський переклад українською мовою монографії англійського теоретика Б. Керролла «Останній вундеркінд» й низки англійських статей, присвячених життю та творчості митця.

Визначено потужну роль соціокультурного фактору через аналіз соціальної, культурної, історичної та політичної ситуації того часу, що справили незаперечний вплив на становлення творчої особистості митця. Диференційовано роль «мікро-середовища» (родина) та «макро-середовища» (європейське суспільство та американське суспільство) у становленні таланту Е. Корнгольда. У першому випадку робиться припущення, що прагнення заслужити батьківську любов та справдити батьківські очікування стало могутнім поштовхом до занять музикою та розвитку музичних здібностей юного Еріха Корнгольда. Підтверджено положення європейських психоаналітиків щодо визначного впливу батька на становлення його таланту. Також наголошено на значущості «топосу таланту» митця (Словаччина-Австрія) — як геота соціокультурного середовища, що мав безпосередній вплив на формування характеру творчої особистості і особливостей таланту композитора. Аналіз «макро-середовища», проведений у дослідженні, дає підстави для культурологічного розуміння суті таланту та його взаємообумовленості із соціокуль-

турним середовищем. Підкреслено складність та неоднозначність взаємовідношень «Корнгольд — соціум».

Талант Еріха Корнгольда представлений як складне явище, що має як універсальні ознаки, так і специфічні, які і створюють його унікальну та неповторну природу. Положення про неординарність творчої особистості Еріха Корнгольда, в першу чергу, полягає в тому, що його здібності проявилися майже одночасно у декількох сферах музичної діяльності та розвивалися паралельно і дуже стрімко. Культурологічною значущою є така характерна особливість таланту митця, як вміння синтетично поєднувати ці види діяльності, переносити досвід з одного виду на інший, відтак збагачуючи свій особистий творчий досвід та досягаючи високих результатів у кожному окремому напрямку музичної діяльності. Означене є свідченням та проявом високої обдарованості і культури розкриття таланту митця. Запропоновано періодизацію життєвого та творчого шляху Еріха Корнгольда: «віденський» (з 1907 р. до 1934 р., який ознаменувався початком роботи в Голівуді) та «американський» (відповідно, з 1934 р. і до кінця життя). Означені періоди окреслюються такими рисами як «топос» і «час культури», а також відрізняються один від одного не лише географічно, а й якісно — у культурних хронотопах.

Доповнено характеристику постаті митця через аналіз ознак його особистості (феноменальна пам'ять, фантазія, уява, велика працездатність, незалежність від позиції оточуючих, емоційне сприйняття, інтуїція, оригінальність, потреба в новизні, харизма тощо) в контексті вивчення особистісних вимірів творчості Еріха Корнгольда. Визначено, що талант австрійського композитора спирався на потужні успадковані задатки, серед яких — рання схильність до занять музикою, абсолютний слух, почуття ритму, феноменальна музична пам'ять, видатні вокальні дані, виконавська майстерність, композиторські та диригентські здібності. Спадковий фактор обдарованості митця підтверджують неабиякі музичні здібності як його родичів першого ступеня спорідненості (батько Юліус Корнгольд та мати

Жозефіна Вітровськи-Корнгольд), так і дальніх родичів (пращур по материнській лінії — Макс Маречек, а також брат батька Едуард Корнгольд-Корнау — актор). Окрім того, вірогідним є і наслідування прямими нащадками митця його музичних здібностей (маються на увазі молодший син Джордж Корнгольд та онука Кетрін Корнгольд). В процесі дослідження «культурографії таланту» Еріха Корнгольда відзначено особистісний фактор — усвідомлення власних інтересів, здатність до самореалізації, напружена праця, відкритість до нових ідей, готовність ставити і вирішувати нестандартні завдання, постійна активна діяльність митця у різних сферах. Саме цей фактор таланту забезпечив його саморозвиток, появу нових здібностей і навичок, які, у свою чергу, сприяли інтелектуальному, естетичному та професійному розвитку митця, а також інкультурації його таланту.

Наголошено на доцільності розгляду творчої діяльності віденського композитора як такої, що стимулювала поглиблення європейсько-американського культурного діалогу в першій половині ХХ ст. Вивчено особливості роботи композитора у класичних жанрах та саундтреку та простежено його внесок у їхній розвиток, який став можливим через унікальність та неповторність таланту композитора, адже, наряду із широко відомими, характерними для багатьох талановитих особистостей, рисами характеру та особливостями життєвого і творчого шляху, він має індивідуальні ознаки інкультурації. Серед таких ознак розглянуто наступні:

1) митець Еріх Корнгольд вважається самоучкою, адже становленню його як талановитої особистості, чії здібності визнавали не лише в Австрії, але й у інших країнах Європи та у Сполучених Штатах Америки, передували лише два роки навчання композиції із Р. Фучем та три роки вивчення інших дисциплін в Александра Цемлинського; 2) музичний стиль, особливості якого полягають в органічному поєднанні «романтичної» епохи із новаторськими прийомами та засобами музичної виразності; 3) внесок композитора у становлення класичного саундтреку.

Наголошується, що Еріх Корнгольд передбачив майбутнє для цього нового музичного жанру, адже саме завдяки баченню самодостатності та автономності музичного супроводу від візуальної картини композитор зміг культур-діалогічно збагатити її засобами минулої епохи (симфонічність, система лейтмотивів, розвинутий тематизм, багата інструментовка та ін.) та, реалізуючи свою ідею саундтреку як «опери без співу», створити новий музичний жанр, що розглядається багатьма теоретиками як аналог симфонічної поеми. В дисертації визначено культур-діалогічні виміри творчості композитора: синтез наслідування як культурно-мистецької ретроспективи в минуле та активного застосування митцем новітніх музичних тенденцій; поява авторського саундтреку, що збагатився за рахунок використання надбань класичної музики, та його взаємовплив й взаємодія із основними жанрами класичної музики, що, саме в творчості Еріха Корнгольда, увібрали в себе кращі риси кіномузики.

В результаті проведеного аналізу та систематизації згадок сучасників композитора та митців і теоретиків другої пол. XX — поч. XXI ст. з метою виявлення у науковому доробку наведеного періоду основних тенденцій до розуміння феномену таланту Еріха Корнгольда та процесу інкультурації його творчості зроблено наступні висновки: аргументовано трансатлантичне визнання творчості австрійського митця, адже вже у тринадцятирічному віці ім'я Еріха Корнгольда було відомим не лише в Європі (Берлін, Брно, Гамбург, Дрезден, Кельн, Лейпциг, Лондон, Мюнхен, Прага та ін.), але й у Сполучених Штатах Америки (Бостон, Нью-Йорк, Пітсбург, Філадельфія, Чикаго). У своїх свідченнях музичні теоретики та відомі музиканти піднімають широке коло питань щодо феномену віденського вундеркінда, а саме: визначення джерел його унікальної обдарованості, специфіки творчого процесу та взаємозв'язку життєвого і творчого шляху в «культурографії таланту», а також суто музикознавчі питання: особливості музичного стилю, новаторські риси, властиві творам Еріха Корнгольда, характеристика його інструментовки, тематичного плану і т. ін.

Також загострено питання щодо визначення статусу обдарованості австрійського композитора, враховуючи певні критерії, прийняті сучасною гуманітаристикою: ранг таланту чи геніальності? Виявлено фактори, що дають право розглядати творчу спадщину митця як національне надбання (критерій таланту), з потенційними можливостями руху до загальносвітового визнання (критерій геніальності).

**Ключові слова:** Еріх Корнгольд, феномен таланту, вундеркінд, обдарованість, геніальність, топос таланту, культурографія таланту, біографізм, фактори обдарованості, діалог культур.

## SUMMARY

**Lyashenko L. L. The Phenomenon of Talent in the Cultural Discourse (Based on the Course of Life and Creative Development of E. Korngold).** —

The qualification scientific work exercising one's rights as the manuscript.

A dissertation for obtaining an academic degree of candidate of cultural science in speciality 26.00.01 «Theory and History of Culture» (cultural science). — The National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture of Ukraine. — Kyiv, 2018.

The dissertation for the first time in Ukrainian culture science researches the phenomenon of talent of the composer E. Korngold. It clarifies the role of social, biological, sociobiological and personal factors in the development of talent of musician in cultural society, and traces the history of ideas concerning the «Steps of gift»: «innate» and «acquired» (abilities) — which form capabilities, gift, talent and genius.

The basic directions and positions the researchers resort to studying problems of talent and genius are indicated: inheritance of talent — first of all from parents (F. Galton); the phenomenon of genius as that having nature similar to madness (C. Lombroso, M. Nordau and others); differentiation of medical and essential (cultural) states of madness (K. Jaspers); interpretation of «mad» as the synonym of «creative genius» (N. Berdyaev, Yu. Lotman); understanding of



genius as description of prominent abilities and achievements of person that does not have «innate» pathologies (M. Arnaudov, W. Hirsch, V. Efroimson, I. Sirotkina); revealing of features of strategies of behaviour of prominent figures for understanding of their mental and cognitive processes (R. Dilts).

Psycho-analysts emphasize the importance of child's years in forming of ordinary and especially of outstanding personality and first of all the prominent role of father (S. Freud). Focusing attention on the significance of maternal love, mother's approval and acceptance in forming of personality and its attitude toward itself and to the environment is reflected in the numerous theoretical works of foreign and native researchers (J. Bowlbi, D. Winnicott, L. Vigotskiy, F. Dolto, N. Yejnish, C. Eliacheff, E. Erikson, V. Efroimson, M. Klein, A. Miller, N. Rozhdestvenska, R. Spitz, J. Frimen).

To determine the essence of *abilities*, *capabilities* and *gift* the work analyses investigations of native and foreign scholars who define *abilities* as prior condition for evolution of *capabilities* and divide them into «innate» (which are formed prior to the birth of the child) and «acquired» (intellectual, biological factors). The constituents of *capabilities* are psychological and spiritual features formed as the result of one or few types of successful activity. *Gift* is one of «Steps» and also a generalized prospect of creative development of personality. The dissertation proposes more accurate definition of concept of «*talent*». «*Talent*» is a complex of *abilities*, *capabilities* and psychological qualities which developing in favourable sociocultural and politico-historical conditions allow the person to successfully and creatively execute the certain type of activity creating products marked by originality and novelty.

Relying on one of the fundamental methods of cultural science — «biographism», the course of life and creative development of E. Korngold is reconstructed. Thus, the theories of well-known psychologists and psycho-analysts (C. Lombroso, S. Freud, A. Adler, N. Yejnish, C. Eliacheff, E. Erikson, M. Klein, A. Freud) are analyzed to discover the expediency of culturological use of them for the study of figure of E. Korngold. In the process of reconstruction of the course of

life and creative way of the musician who has not had mental or physical defects, there is justified the use of pathographical method (S. Freud) since it is possible to talk of a «moral injury» which become apparent after return of the artist from emigration when he was fully forgotten on the motherland. The conclusion of irrelevancy of assertion about functioning of indemnity mechanism (A. Adler) in a pathological form in the life of E. Korngold is made. At the same time the description of a «happy man», who is capable of «creative and useful activity» offered by A. Adler is fully appropriate in relation to the figure of the artist. In fact the course of life of the artist and the character of his actions and activity in the whole were marked with positive perception of outward world, which became apparent in the will and ability to solve creative problems.

New facts are put into scientific circulation which concern features of the course of life and creative development of E. Korngold, as well as specific sociocultural, biologically inherited and personal factors of his talent which can become a ground for subsequent researches of personality of the artist. The author's translation into Ukrainian of a monograph «The Last Prodigy» by an English theorist B. Carroll and of several of English-language articles, devoted to life and creative work of the artist, were put into scientific use.

The powerful role of sociocultural factor which caused irrefutable influence on formation of creative personality of the artist was determined by means of an analysis of social, cultural, historical and political situation of that time. The role of «micro-environment» (family) and «macro-environment» (European society and American society) in formation of talent of E. Korngold was differentiated. In the first case the supposition is done that the aspiration to deserve paternal love and to justify paternal expectations became a mighty incitement to practicing music and development of musical capabilities of young Erich Korngold. The position of European psycho-analysts concerning prominent paternal influence on becoming of his talent is confirmed. It is also marked the importance of «topos of talent» of the artist (Slovakia-Austria) — as geo- and sociocultural environment — that directly influenced formation of the character of creative personality and features

of talent of composer. The analysis of «macro-environment» made in research proved to be a ground for the culturological understanding of essence of talent and its interconditionality with the sociocultural environment. The complexity and ambiguousness of interrelations «Korngold — society» was emphasized.

The talent of E. Korngold is presented as a complex phenomenon that has both the universal and specific features which make it unique and inimitable. Thesis of extraordinariness of creative personality of Erich Korngold above all things consists in that his capabilities showed up almost simultaneously in several spheres of musical activity and developed in parallel and very swiftly. A grate characteristic feature of the talent of the artist is its culturologic constituent: ability to combine various types of activity, to extend experience from one kind to other consequently enriching the personal creative experience and achieving high results in every separate direction of musical activity. That confirms high giftedness and clearly manifests the talent of the artist. A new periodisation of the course of life and creative development of Erich Korngold is offered: «Viennese» (since 1907 to 1934, which was marked by his first project in Hollywood) and «American» (correspondingly since 1934 to the end of his life). The periods mentioned are characterized by such traits as «topos» and «time of culture», and also differ one from the other not only geographically, but also qualitatively — as cultural chronotopes.

In the context of study of the personal factors of Erich Korngold's works the idea of the artist's personality is supplemented with the analysis of features of his identity — phenomenal memory, fantasy, imagination, capability to work, independence from the position of the others, emotional perception, intuition, originality, a need for a novelty, charismatic personality and others. It was fixed that the talent of Austrian composer was founded on the powerful inherited *abilities* among which were early propensity to practicing music, absolute pitch, sense of rhythm, phenomenal musical memory, prominent vocal ability, ability to play the piano, composer's and conductor's qualities. The inherited factor of gift of the artist is confirmed by extraordinary musical abilities of his relatives of the first

degree of relationship (father Julius Korngold and mother Josephine Witrofsky-Korngold) and the distant relatives (Max Mareczek — forefather on the maternal line, and also a father's brother Eduard Korngold-Kornau who was an actor). Furthermore there is probable inheritance of his musical abilities by the direct descendants of the artist (the younger son George Korngold and the grandchild Kathrin Korngold). In the process of research of the «culturography of talent» of Erich Korngold such personal factors are marked: awareness of own interests, ability for self-realization, hard-working, openness for new ideas, willingness to set and decide non-standard tasks, permanent energetic activity of the artist in different spheres. Exactly these factors of the talent ensured his self-evolution, development of new abilities and skills which contributed to intellectual, aesthetic and professional evolution of the artist, as well as inculturation of his talent.

The work emphasizes the expediency of considering creative activity of the Viennese composer as such that had stimulated deepening of European-American cultural dialogue in the first half of the 20th century. The features of composer's work in classic genres and with soundtrack are studied and his contribution to their development is traced. Evolution of these genres became possible owing to uniqueness and exceptionality of the talent of the composer since in fact along with well-known characteristics of the course of life and creative development of many talented personalities he had his individual features of inculturation. Among them are considered the following:

- 1) Erich Korngold is considered a self-taught person because before he came into particular prominence as a talented personality whose capabilities were acknowledged not only in Austria but also in other countries of Europe and the United States of America he had only two-year study of composing with R. Fuch and three-year study of other disciplines with Alexander Zemlinsky;

- 2) his musical style as its features consist in organic combination of «romantic» epoch with innovative ways of musical expressiveness;

- 3) an endowment of the composer in formation of classic soundtrack.

It is emphasized that Erich Korngold foresaw the future for this new musical genre, since, due to his vision of all-adequacy and autonomy of musical accompaniment from a visual picture the composer was able to culture-dialogically enrich this picture by means of past epoch (symphonism, system of leitmotifs, developed thematically, rich orchestration and others) and incarnate his own idea of soundtrack as «opera without singing» to create a new musical genre which is considered by many theorists as an analogue of symphonic poem. The dissertation determines culture-dialogical qualities of creative work of the composer: synthesis of inheritance as a cultural and art retrospective view in the past and active use by the artist of the newest musical tendencies; the rise of author's soundtrack which was enriched due to the use of achievements of classic music and its cross-coupling and interaction with the basic genres of classic music that especially in the work of Erich Korngold had absorbed the best traits of cinema-music.

The analysis and systematization of mentions of composer's contemporaries, artists and theorists of the second half of the 20th — beginning of the 21th century was carried out with the purpose to discover in scientific works of that period the basic tendencies for understanding the development of the phenomenon of talent of Erich Korngold and process of inculturation of his creative work leads to the following conclusions: transatlantic acknowledgement of creative work of the Austrian artist is proven, because as early as at the age of thirteen the name of Erich Korngold was known not only in Europe (Berlin, Brno, Hamburg, Dresden, Cologne, Leipzig, London, Munich, Prague and others) but also in the United States of America (Boston, New York, Pittsburg, Philadelphia, Chicago). Music theorists and well-known musicians pose in their arguments a wide circle of questions concerning the phenomenon of Viennese wunderkind, namely: defining of sources of his unique gift, specific character of his creative process and interconnection of his course of life and creative work in «culturography of talent» and purely musicological questions such as features of musical style and innovative traits peculiar to works of Erich Korngold, description of his orchestration, thematic plan, etc.

It was put on the question of the definition of status of the Austrian composer's gift taking into account the certain criteria adopted by modern social sciences: a rank of talent or a rank of genius? There were found factors which give a right to view the creative inheritance of the artist as a national acquisition (a criterion of talent) with potential possibility of gradual evolution to world acknowledgement (a criterion of genius).

**Key words:** Erich Korngold, the phenomenon of talent, wunderkind, gift, genius, topos of talent, culturography of talent, the method of biographism, factors of gift, the dialogue of cultures.

### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ляшенко Л. Життя та творчість Еріха Корнгольда (до проблеми становлення творчої особистості) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: збірка статей. Київ, 2012. Вип. 42. С. 209–219.
2. Ляшенко Л. Природа таланту як теоретична проблема (на матеріалі аналізу творчості Е. Корнгольда) // Київське музикознавство: збірка статей. Київ, 2013. Вип. 46. С. 17–26.
3. Ляшенко Л. Творчість Е. Корнгольда в контексті питання природи таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2013. №1. С. 131–135.
4. Ляшенко Л. Універсум Еріха Корнгольда // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. XXX. С. 162–169.
5. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда: в контексті проблеми про природу таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2013. № 4. С. 101–106.
6. Ляшенко Л. Л. Ім'я Еріха Корнгольда у згадках сучасників та у науковому доробку: до проблеми природи таланту // Культурологічна думка: щорі-

чник наук. праць. Київ. Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. С. 119–124.

7. Ляшенко Л. Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 84–88.

8. Ляшенко Л. Эрих Корнгольд: основные вехи жизни и творчества // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2013. № 40. URL: <http://21israel-music.com/Korngold.htm> (дата звернення: 9.09.2014).

9. Ляшенко Л. Теории гениальности: сущность и классификация // Электронное научное издание Аналитика культурологии. 2015. №3 (33). URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/2077-теории-гениальности-сущность-и-классификация.html> (дата звернення: 13.09.2017).

10. Ляшенко Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей. Харків, 2013. Вип. 38. С. 113–122.

11. Ляшенко Л. Художня обдарованість та її риси на прикладі творчості Е. Корнгольда (в контексті вивчення проблеми природи таланту Е. Корнгольда) // Тези XV міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (3–5 січня 2013 року). Київ, 2013. С. 92–94.

12. Ляшенко Л. Природа таланту Еріха Корнгольда: культурологічний аспект // Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик: зб. матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, присвяченій видатній українській актрисі М. К. Заньковецькій (23 квітня 2013 року). Київ: НАККіМ, 2013. С. 25–27.

13. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда (в контексті проблеми природи таланту) // Тези XV міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (8–10 січня 2014 року). Київ, 2014. С. 88–91.

14. Ляшенко Л. Природа таланту та геніальності як проблема культури (на прикладі життєвого та творчого шляху Вольфганга Амадея Моцарта та Еріха

Вольфганга Корнгольда) // «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (м. Одеса, 03–04 квітня 2015 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 125–128.

15. Ляшенко Л. Л. Спадковість як фактор розвитку обдарованості Е. Корнгольда // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. (Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 року). Київ: НАКККиМ, 2015. С. 284–286.

16. Ляшенко Л. Л. Фактори розвитку обдарованості: до проблеми природи таланту // Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2016», 20-21 квіт. 2016 р.: матеріали доповідей та виступів / редкол.: А. Є. Конверський та ін. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. Ч. 5. С. 187–189.

17. Ляшенко Л. «Талант» та «геніальність»: до проблеми інтерпретації понять // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф. (2–3 червня 2016 року). Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 74–75.



## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 1 ПРОБЛЕМАТИКА ТАЛАНТУ В КОНТЕКСТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ</b> .....	27
1.1 Історичні традиції дослідження таланту як об'єкта теоретичного дискурсу .....	27
1.2 «Структура талановитості»: аналіз існуючих підходів .....	51
1.3 Талант як чинник художньої творчості: специфіка культурологічного аналізу .....	85
Висновки до Розділу 1 .....	95
<b>РОЗДІЛ 2 ЕРІХ КОРНГОЛЬД: КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ БІОГРАФІЗМУ</b> .....	97
2.1 Біографізм як реконструкція життєвого та творчого шляху митця .....	97
2.2 Роль соціокультурного середовища у становленні творчої особистості Еріха Корнгольда .....	107
2.3 Динаміка розвитку професійних орієнтирів музиканта: від вроджених задатків до таланту .....	129
Висновки до Розділу 2 .....	155
<b>РОЗДІЛ 3 ІНКУЛЬТУРАЦІЯ ТАЛАНТУ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА В ОСОБИСТІСНИХ І КУЛЬТУР-ДІАЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ ТВОРЧОСТІ</b> .....	158
3.1 Культурна самосвідомість митця: від самоусвідомлення до самоствердження в художніх пошуках .....	158
3.2 Реалізація таланту Еріха Корнгольда в європейсько-американському культурному діалозі .....	185
3.3 Творчо-професійний феномен Еріха Корнгольда: талант чи геній? .....	198
Висновки до Розділу 3 .....	211
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	214
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	218
<b>ДОДАТКИ</b> .....	243

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Безперечним надбанням сучасної української культурології є постановка й осмислення складної різновекторної проблеми «життєвого світу» людини, внутрішньою суттю чого є пошуки шляхів збереження «людяного в людині». В означеному дослідницькому полі актуалізується статус культурологічного аналізу процесів формування творчої індивідуальності, зокрема визначення сутності таланту.

В сучасних соціокультурних умовах культурологічний аналіз формування творчої індивідуальності має надзвичайне значення. Тут загальногуманітарна проблема таланту виходить за рамки чисто академічного інтересу, набуваючи принципового світоглядного і практичного значення. Особливої гостроти теоретичне осмислення сутності таланту має на тлі існуючих протиріч, а саме: між загальним розумінням творчості як якісної родової характеристики людського буття і особливим вичленовуванням таланту, який уособлює «позаісторичний» прояв людських творчих здібностей, пов'язаних з неповторністю природної унікальності окремого індивіда. Саме тому феномен таланту потребує всебічного дослідження зазначеної проблематики із залученням потенціалу міжнаукового підходу, який враховує досвід культурології, філософії, психології, естетики, мистецтвознавства та інших гуманітарних наук.

Незважаючи на зацікавленість проблемою таланту ще з часів Давньої Греції та значну кількість досліджень у цьому напрямі, питання сутності таланту залишається відкритим. Досить суперечливими представляються і висновки теоретиків щодо оцінки ролі виховання «талановитої дитини», формування її професійно-творчих орієнтирів та пояснення «нерівностей» у творчому шляху талановитих особистостей, коли поряд з успіхами спостерігаються прикрі невдачі. Відтак, талант далеко не завжди виявляється запорукою стабільної успішної творчості.

Отже, до сьогодні феномен таланту залишається недостатньо дослідженим, що визначає актуальність його аналізу стосовно конкретних галузей культури, зокрема, і музичної. У контексті культурологічного вивчення проблематики таланту цілком можливим є звернення до постаті австрійського композитора, диригента, виконавця Еріха Корнгольда (1897–1957), в оцінці та характеристиці творчості якого, як репрезентанта музичної культури першої половини ХХ ст., і дотепер присутня певна невизначеність.

В останні роки спостерігається зростаючий інтерес до життя та творчого шляху Е. Корнгольда як серед зарубіжних теоретиків (Р. Гофман, Н. Дерні, Дж. Дюхен, Б. Керролл, Р. Кінгстон, Д. Луміс, Г. Полманн, Д. Раксін, А. Столлберг, М. Форштайн-Празер, А. Фрей та ін.), так і серед провідних європейських і американських виконавців сучасності. Натомість, у вітчизняній теоретичній думці практично відсутня змістовна інформація щодо творчості Е. Корнгольда, за винятком оглядової статті в журналі «Музичне життя» (1999 р.) та коротких статей у «Музичній» (1974 р.) і «Театральній» (1964 р.) енциклопедіях. Єдиним же твором композитора, що виконується в Україні, є Скрипковий концерт ор. 35, прем'єра якого відбулася восени 2012 р.

Отже, в Україні творчість Е. Корнгольда — це *terra incognita*. Слід також підкреслити, що процес і умови формування самобутнього таланту видатного композитора не вивчався в культурології ані зарубіжними, ані вітчизняними теоретиками, чим і обумовлюється актуальність теми дослідження.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційну роботу виконано відповідно до перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв у межах комплексної наукової теми НАКККіМ «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (№ 0115U001572). Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради НАКККіМ (протокол № 4 від 29.04.2015 р.).

**Формулювання наукового завдання, нове розв’язання якого отримано в дисертації.** Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, у якій вперше в українській культурології досліджено феномен таланту австрійського митця Еріха Корнгольда та визначено механізми інкультурації його творчості. Наукове завдання дисертації полягає в аналізі феномену таланту на прикладі життя і творчості Еріха Корнгольда в парадигмі культурологічного дискурсу, що дозволить збагатити теорію культурології та розширити наявні знання стосовно проблематики таланту.

**Мета і завдання дослідження.**

*Мета* — спираючись на потенціал культурологічного аналізу, здійснити систематизацію теоретичного досвіду осмислення категорії «талант» та — на прикладі життєвого й творчого шляху Е. Корнгольда — розглянути чинники, що сприяють його формуванню і прояву, і можуть бути використані в соціокультурній та педагогічній роботі.

Відповідно до поставленої мети визначено дослідницькі завдання:

- в контексті культурологічного дискурсу систематизувати існуючі теоретичні напрацювання щодо проблематики таланту;
- розробити культурологічну інтерпретацію феномену таланту з урахуванням механізмів інкультурації творчості Еріха Корнгольда, «топосу» та «культурографії» його таланту;
- реконструювати, спираючись на потенціал біографізму, життєвий та творчий шлях митця, індивідуальні особливості його композиторського та музично-виконавського таланту;
- проаналізувати поняття «задатки», «здібності», «обдарованість», «талант» та «геніальність» з культурологічної точки зору, виокремивши соціокультурні чинники, що впливають на їхній розвиток;
- відтворити соціокультурні умови та індивідуальний процес формування таланту Еріха Корнгольда та визначити духовні фактори макро- і мікро- середовища, що сприяли його розвитку;

– розглянути музичну специфіку прояву таланту композитора в жанрах, з якими пов’язана його творчість, з точки зору загально-культурних ознак його таланту;

– розкрити роль Е. Корнгольда у контексті європейсько-американського культурного діалогу.

*Об’єкт дослідження* — феномен таланту в культурологічному дискурсі.

*Предмет дослідження* — аналітика таланту Еріха Корнгольда в парадигмі культурологічного дискурсу.

**Методи дослідження.** Методологічною основою дослідження є загальнонаукові методи аналізу: *історизм, систематизація, порівняння та узагальнення* досліджуваної проблеми. Значну роль в осмисленні феномену таланту відіграє *міжнауковий підхід*, що дозволив здійснити синтез підходів щодо цього феномену, визначити соціокультурну специфіку його формування і прояву. Це пов’язано із широким залученням наукових доробків з культурології, філософії, естетики, музикознавства, психології, педагогіки, соціології, що допомогли розкрити загальні механізми детермінації індивідуально-особистісного виміру таланту в контексті сучасного культурологічного дискурсу.

Суттєве значення для дослідження має також *герменевтичний метод*, який дозволив розглянути художній текст крізь призму життєтворчості митця. Не менш важливим був і *феноменологічний підхід*, завдяки якому зроблено опис культурних смислів творчості митця з урахуванням соціокультурних і особистісних факторів. *Метод феноменологічного опису* в роботі застосовано в аналізі «життєсвіту» та біографічних обставин як передумов формування таланту Е. Корнгольда.

Залучення психоаналізу дозволило зробити аналіз постаті батька композитора та включити до вивчення феномену його таланту «теорію дитинства» З. Фрейда. Таким чином, *психоаналітичний метод* використано у моде-

люванні теорії дитинства Е. Корнгольда, в ході чого активно застосовано психоаналітичний поняттєвий апарат: симпатія, тривога, розчарування.

Окрім того, ґрунтовне значення для дослідження має *метод біографізму*, застосований задля відтворення широкої соціокультурної площини, у якій формувався, жив та працював митець.

Було використано також *метод філософського узагальнення*, що дозволив систематизувати існуючі теорії обдарованості і таланту, на підґрунті яких окреслено чинники й риси талановитості Е. Корнгольда.

**Теоретичну базу дослідження** утворюють як фундаментальні, так і узагальнюючі дослідження в галузі теорії та історії культури, філософії, естетики, мистецтвознавства, психології, частково генетики та педагогіки.

Осмилення феномену таланту, а також його природної зумовленості вимагало, насамперед, відтворення історико-філософської традиції (Платон, Августин, Фома Аквінський, Т. Гоббс, Р. Декарт, Дж. Локк, К. Гельвецій, Г. Гегель, А. Шопенгауер, П. Тейяр де Шарден, М. Арнаудов), відповідних ідей українських (О. Валевський, С. Волков, М. Гончаренко, І. Живоглядова, А. Залужна, О. Кульчицька, Л. Левчук, О. Матюшкін, Г. Миронова, В. Моляко, О. Оніщенко, Н. Поліхун, А. Руденченко, О. Шульган, І. Юдкін) та російських (Д. Богоявленська, В. Дранков, В. Шадріков) теоретиків різних поколінь.

Особливу роль щодо вивчення природи таланту відіграють праці представників психоаналізу: З. Фрейд, К. Г. Юнг, А. Адлер, А. Фрейд, Н. Ейніш, К. Ельячефф, А. Міллер, М. Кляйн та тих науковців, хто впритул підходив до розгляду спадковості творчої обдарованості (Ф. Гальтон, В. Гірш, Г. Россолімо, Ч. Ломброзо, М. Нордау).

Психологічною складовою творчої індивідуальності (емоції, почуття, уява, фантазія, емпатія, натхнення), сутністю та змістом природних задатків займаються теоретики: А. Анастазі, Ю. Бабаєва, Д. Богоявленська, Л. Виготський, Р. Гарифуллін, М. Гончаренко, М. Кушнарєва, І. Ільєсов, Д. Кірнарська, Ю. Кочкаров, Н. Лейтес, Т. Матюх, О. Матюшкін,

А. Налчаджян, М. Ніколаєнко, О. Поліщук, С. Радченко, Н. Рождественська, В. Роменець, Б. Теплов, О. Царькова, В. Юркевич.

Генетичний та біологічний фактори обдарованості розглядають Л. Венгер, Е. Голубєва, А. Готсдінер, В. Дружинін, О. Дяченко, В. Ефроїмсон, Є. Клімов, В. Мерлін, К. Платонов, С. Рубінштейн.

Впливу соціуму на розвиток людської обдарованості та таланту присвячені дослідження теоретиків: І. Волощук, К. Перлет, В. Сієрвальд, К. Хеллер.

Розвиток та прояв здібностей у контексті творчого процесу представників різних видів мистецтва вивчають В. Бітаєв, Л. Левчук, О. Оніщенко, О. Петрова, О. Ромах, А. Слепцова, А. Тормахова, А. Шумілін.

У контексті нашого дослідження на особливу увагу заслуговує робота Б. Керролла «Останній вундеркінд» (1997 р.), а також дисертації та статті американських та європейських авторів, присвячені життєвому й творчому шляху Е. Корнгольда: дисертації М. Райєна Кендесмі «Роль сучасної музики у вихованні виконавців-інструменталістів», Д. Іан Крама «Еріх Вольфганг Корнгольд: ранні роки життя та перші твори» та Д. Кубуса «Відтворення віденського суспільства: пояснювальний розгляд другої фортепіанної сонати Еріха В. Корнгольда і сонати для фортепіано Артура Шнабеля».

Отже, теоретична база демонструє роботи, присвячені висвітленню біографічних відомостей щодо життя Е. Корнгольда та дослідженню його творчості, написані англійською, німецькою, французькою, італійською та японською мовами. У полі зору вітчизняних дослідників його постать ще не з'являлася.

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше в українській культурології відтворена проблематика таланту на прикладі життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда (в контексті європейсько-американського культурного діалогу), досліджено особливості таланту австрійського композитора. У науковий обіг впроваджений авторський переклад українською мо-

вою монографії англійського теоретика Б. Керролла «Останній вундеркінд» й низки англомовних статей, присвячених життю та творчості митця.

Наукова новизна одержаних результатів конкретизується в наступних положеннях, які виносяться на захист:

*Вперше:*

– розкрито феномен таланту в культурологічному дискурсі з урахуванням механізмів інкультурації Е. Корнгольда, «топосу» та «культурографії» його таланту;

– введено до культурологічного обігу історичні та теоретичні напрацювання для означення самобутності таланту Е. Корнгольда;

– аргументовано «за» і «проти» абсолютизації психоаналітичного підходу до аналізу постаті митця, що широко представлений в сучасній європейсько-американській естетиці та психології;

– з позицій культурологічного підходу відтворено життєвий та творчий шлях Е. Корнгольда, спираючись на існуючі модифікації методу біографізму, умотивовано роль митця щодо активізації європейсько-американського культурного діалогу;

– визначено соціокультурні та особистісні фактори, що вплинули на становлення таланту австрійського композитора.

*Уточнено:*

– динаміку розвитку професійних орієнтирів Е. Корнгольда, котрий пройшов шлях від вроджених задатків до таланту і успішно реалізував себе у різних жанрах музичної творчості;

– особистий вплив митця на розвиток жанру класичної музики, кіномузики та окреслено специфічний музично-культурний простір, де талант Е. Корнгольда реалізувався найвиразніше.

*Набуло подальшого розвитку* вивчення та аналіз наявних тлумачень понять «задатки», «здібності», «обдарованість», «талант», «геніальність» в аспекті культурологічного дискурсу. Систематизовано теоретичні позиції щодо пояснення специфіки художньої обдарованості у роботах вітчизняних



та зарубіжних теоретиків різних поколінь, виявлено загальні та особливі положення щодо інтерпретації наведених понять.

**Теоретичне та практичне значення дослідження.** Матеріали дослідження можуть бути використані у подальших дослідженнях проблематики таланту в культурологічному дискурсі, а також у лекційних курсах з історії світової культури, культурології, естетики, історії музики та кіно і в процесі підготовки до семінарських занять за цими дисциплінами.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною, оригінальною роботою. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно.

**Апробація результатів дослідження.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Результати дисертаційної роботи оприлюднені на наукових, науково-практичних, науково-творчих та науково-теоретичних конференціях: XV міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (м. Київ, 3–5 січня 2013 р.); Всеукраїнська науково-творча конференція «Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик» (м. Київ, 23 квітня 2013 р.); XVI міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (м. Київ, 8–10 січня 2014 р.); міжнародна науково-практична конференція «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (м. Одеса, 3–4 квітня 2015 р.); Четверта Міжнародна науково-творча конференція «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (Київ, 28–29 квітня 2015 р.); Щорічна міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету — 2016» (м. Київ, 20–21 квітня 2016 р.); Всеукраїнська науково-теоретична конференція «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (Київ, 2–3 червня 2016 р.).

**Публікації.** Основні положення дисертації знайшли своє відображення у 17 публікаціях, серед них: 6 статей у провідних фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 стаття у фаховому виданні України з культурології,

яке включено до міжнародних науково-метричних баз, 2 — у зарубіжних виданнях, 8 — в інших наукових збірках та матеріалах конференцій.

**Структура дисертації** визначена логікою дослідження обраної теми і складається з анотацій (українською та англійською мовами) зі списком публікацій за темою дисертації, вступу, трьох розділів (дев'яти підрозділів), висновків, списку використаних джерел (256 найменувань, з них 52 іноземними мовами), додатку. Повний обсяг дисертації — 245 сторінок, з них основного тексту — 200 сторінок (9,6 а. а.).

## РОЗДІЛ 1

### ПРОБЛЕМАТИКА ТАЛАНТУ В КОНТЕКСТУАЛЬНОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

#### 1.1 Історичні традиції дослідження таланту як об'єкта теоретичного дискурсу

Як відомо, проблема таланту, що традиційно вивчалася психологічною наукою, від 70-х років минулого століття інтегрувалася у значно ширший простір гуманітарного знання, і сьогодні продовжує цікавити науковців різних галузей (культурології, філософії, психології, естетики, мистецтвознавства, соціології, педагогіки). У контексті цієї проблематики розглядається сутність обдарованості, талановитості та геніальності, «сходинки» обдарованості, фактори її розвитку, риси обдарованої особистості та ін. Але, незважаючи на зацікавленість феноменом таланту ще з часів Давньої Греції та значну кількість досліджень у цьому напрямі, в історії гуманітаристики питання сутності і статусу таланту залишаються відкритими. Досить суперечливими представляються і висновки теоретиків щодо оцінки ролі виховання «талановитої дитини», формування її професійно-творчих орієнтирів та пояснення «нерівностей» у творчому шляху талановитих особистостей, коли поряд з успіхами спостерігаються прикрі невдачі. Відтак, наявність таланту далеко не завжди виявляється запорукою стабільної успішної творчості.

Отже, існує велика кількість концепцій, за допомоги яких вчені-гуманітарії пропонують свій погляд на природу таланту та геніальності, їхню сутність і соціокультурну роль. Розглянемо основні з них.

У психології вагомий внесок у розвиток досліджень специфіки таланту зробив англійський психолог та антрополог, фундатор експериментального підходу в дослідженні обдарованості Ф. Гальтон (1822–1911). Однією з найпотужніших робіт вченого є «Спадковість таланту», з самої назви якої стає очевидною головна теза про спадкову природу таланту. В результаті дослідження життя та творчості видатних постатей Ф. Гальтон знаходить ба-

гато спільного між особливостями спадковості таланту живописців, поетів та музикантів, а також між рисами їхнього характеру. Вчений зазначає, що серед великих поетів та «артистів взагалі» [25, с. 193] дуже рідко зустрічаються родоначальники видатних родин, адже для того, щоб бути видатним митцем, людина повинна мати рідкісне та надзвичайне поєднання якостей, а саме: «поет, окрім геніальності, повинен відзначатися такою саме стійкістю та серйозним ставленням до життя, як і ті, що за своїм характером мало здатні захоплюватися спокусами, які пропонує життя; разом з тим, його найвищою насолодою повинно бути вираження своїх почуттів та симпатій» [25, с. 193].

Вивчаючи питання формування таланту музикантів, Ф. Гальтон аналізує життєві та творчі шляхи родичів двадцяти шести музикантів із чотирнадцяти родин, серед яких є Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Й. Гайдн, Г. Гендель та ін., й доходить наступних висновків. По-перше, він знаходить спадкову природу музичного таланту у таких митців, як Й. С. Бах, Ф. Бенда, Й. Гайдн, Ф. Мендельсон та В. А. Моцарт<sup>1</sup>; по-друге, видатні музиканти одного роду, так само, як і видатні особистості інших професій, є найчастіше родичами першого ступеня — синами. Окрім того, теоретик зазначає, що у талановитих музикантів відсутні родичі, які були б обдаровані і в інших сферах, окрім музичної, за виключенням Ф. Мендельсона та Я. Мейєрбера. Отже, основним висновком праці Ф. Гальтона є незаперечний факт успадкування музичного таланту, в першу чергу, сином від батька, або батьків.

Однією з найрезонансних робіт щодо естетико-психологічного пред-

---

<sup>1</sup> Музичний талант сімейства Бахів проявлявся протягом восьми поколінь, з 1550 р. і до початку XIX ст. Загалом у цьому сімействі було п'ятдесят сім музикантів, серед яких більше двадцяти — відомих, найвидатнішим з яких був Й. С. Бах. Причиною цього є те, що, за родовим звичаєм, усі члени сімейства Бахів щорічно збиралися разом, «і на цих зібраннях єдиним заняттям була музика» [25, с. 206]. Інший приклад — музикант Ф. Бенда, один з чотирьох братів, які успадкували від батька музичний талант, що, в свою чергу, передався ще шістьом прямим родичам — синам, дочкам та племінникам. Батько та брат композитора Й. Гайдна були органістами, причому сам Й. Гайдн вважав свого брата І. - М. Гайдна, «найкращим сучасним композитором духовної музики» [25, с. 209]. У родині Ф. Мендельсона Ф. Гальтон відзначив дідуся, котрий був єврейським філософом та досліджував питання музичної естетики; батька та його братів, один з яких був, так само, як батько, банкіром, а другий — вченим, та сестру, котра була піаністкою, не гіршою за Ф. Мендельсона. І, нарешті, в сімействі Моцарта Ф. Гальтон наводить батька, сестру та двох синів В. А. Моцарта, обидва з яких відзначалися чудовим виконавським талантом, а старший був ще й композитором.

ставлення творчих особистостей вважається дослідження італійського психіатра Ч. Ломброзо «Геніальність і божевільня», в якому теоретик намагається пояснити сутність геніальності на фізичному та психологічному рівнях, віднайти ключ до розуміння «таємничої суті генія» [92, с. 9], а також «встановити нову точку зору для оцінки художньої творчості геніїв шляхом порівняння їхніх творів в галузі мистецтва та літератури з такими ж творами божевільних» [92, с. 9].

У ході дослідження автор виявляє чимало спільного між геніями та божевільними людьми, перераховуючи певні ознаки, властиві і геніям, і божевільним, акцентуючи увагу на самотності тих і тих, та стверджуючи, що найяскравіші ідеї мислителів «народжуються раптово і розвиваються настільки ж несвідомо, як і необдумані вчинки схиблених» [92, с. 28].

Проте вчений відмічає і різницю між геніями та божевільними, що полягає у наступному: геніальність проявляє себе в ранньому віці, тоді як божевільня переважно розвивається у віці тридцяти п'яти років, коли геніальність, як правило, вже яскраво виявляється; божевільня передається спадково, посилюючись з кожним новим поколінням, тоді як геніальність майже завжди «зникає» разом з генієм; геніальність найчастіше передається нащадкам чоловічої статі, тоді як божевільня визнає рівність статі. Відповідно до перелічених ознак, Ч. Ломброзо доводить геніальність багатьох митців, серед яких композитори Л. ван Бетховен, Й. Гайдн, Г. Гендель, К. Глюк, В. А. Моцарт, Р. Шуман.

Також Ч. Ломброзо визначає певні риси геніальних і божевільних митців, а саме: бажання постійно переїжджати; часта зміна професій та спеціальностей; те, що геніальні та божевільні люди є піонерами науки, віддаючи всю енергію на розв'язання найважливіших питань, адже «<...> в кожній науці вони вміють вловити нові видатні риси» [92, с. 281].

Аналізуючи наведені психіатром риси, доцільним є звернення до праць К. Ясперса, М. Фуко, З. Баумана та М. Епштейна. Так, німецький психолог, філософ та психіатр К. Ясперс у праці «Загальна психопатологія» [203] роз-

межовує медичний та екзистенційний стани божевілля. Згідно з позицією психіатра, тільки медичне божевілля має патологічні відхилення органічного характеру (на наявності яких у випадках і божевільних, і геніїв наголошував Ч. Ломброзо). Натомість культурне божевілля є свідомим небажанням особистості відповідати культурним та соціальним вимогам суспільства. І саме стосовно другого виміру божевілля у трактовці К. Ясперса доречним є зближення таких понять як божевілля та геніальність, яка також є певною мірою виходом за встановлені культурні межі.

М. Фуко також вивчав проблему співвідношення божевілля та творчості і дійшов висновку про те, що вони парадоксальним чином обмежують один одного, адже божевілля завжди витісняє творчість, а творчість є завершенням божевілля. Отже, на думку французького теоретика культури, «де є творчість, там немає місця божевіллю» [181, с. 524].

Наведена Ч. Ломброзо риса божевільних — «бажання постійно переїжджати» — з позицій запропонованої З. Бауманом моделі «бродяги» може розглядатися виключно в позитивному сенсі. Згідно із З. Бауманом, кожному митцю притаманні риси номада, що, зокрема, і виявляється в бажанні знаходитися у постійному русі, змінюючи місце проживання. Адже нездійсненні надії бродяг женуть їх геть, а ще не випробувані — звать. Бродяги шукають «своє» місце: на землі, у суспільстві, у житті, але, за словами британського соціолога, цих місць або вже не існує, або вони не приймають бродяг назад. І в результаті, куди б вони не прийшли, вони всюди не місцеві, не тутешні, чужі, а «доступний їм (місцевий світ) виглядає нестерпно негостинним» [9, с. 133].

Також доречним у цьому випадку є звернення і до концепції транскультури М. Епштейна, що визначається культурологом як нова сфера культурного розвитку «за межами сформованих національних, расових, тендерних, професійних культур» [193, с. 622]. Транскультура здатна розсунути поле «надкультурної» творчості через подолання замкненості традицій, мовних та ціннісних детермінацій різних культур. Російський філософ і культуролог ро-

зглядає транскультуру як альтернативу глобалізму, з одного боку, та «багатокультурія», з іншого, наголошуючи на тому, що саме ця модель розвитку культури надає особистості найбільш ємну свободу — «свободу від власної культури» [193, с. 624], тобто, набути її можна «на виході» з власної культури і на перехресті з чужими. Слід зауважити, що з позицій транскультури можливим є і розгляд творчості Е. Корнгольда як тієї, що об'єднала надбання європейської та американської культур.

Повертаючись до позиції Ч. Ломброзо, підсумуємо, що наведені тези та інші риси, що їх італійський психіатр із властивою йому авторитарною категоричністю приписує божевільним геніям (оригінальність, грандіозність, інтуїція, чуттєвість, або вразливість), є загально визнаними багатьма теоретиками, як ті, що характеризують кожен обдаровану і талановиту особистість та не несуть в собі ніякого сліду, або натяку на хворобу.

Стосовно позиції Ч. Ломброзо необхідно зробити ще кілька зауважень. Теоретик, з одного боку, зосереджує увагу на музичній творчості, оминаючи інші художньо-творчі професії. А це призводить до того, що без відповіді залишається запитання, чи коректно його висновки «переносити» на представників інших видів мистецтва? З іншого ж боку, Ч. Ломброзо свідомо абсолютизує поняття «геніальність», ігноруючи і здібності, і обдарованість, і талановитість, хоча у другій половині XIX ст., коли писалась монографія «Геніальність і божевілля», вже було відомо, що художня геніальність виступає незначним відсотком відносно обдарованості та талановитості. Водночас, відомо і те, що геніальність «вибудовується» на підґрунті таланту. У розмислах італійського теоретика залишається без відповіді й інше запитання, а саме: «Які ознаки геніальності “трансформуються” рівнем талановитості»?

Близькими до позиції Ломброзо є висновки його учня та послідовника ідей, — угорського психіатра М. Нордау, — обґрунтовані в роботі «Виродження». Протягом свого дослідження, зіставивши клінічну картину виродження «різних сучасних письменників та митців» [129, с. 14], М. Нордау дійшов категоричного твердження, що Ф. Ніцше, Л. Толстой, Р. Вагнер,

П. Верлен та інші є «схибленими в буквальному сенсі цього слова» [129, с. 13].

Чіткий кордон між «безумством» як психопатологією та культурним станом митця, що характеризується виходом за межі порядку та раціональності, допомагають розкрити праці М. Бердяєва та Ю. Лотмана. Так, М. Бердяєв розмірковуючи над «трагедією людської творчості», пропонує розглядати «творчого генія» та «варвара» як тих типів людської особистості, що однаково віддалені від «нормальності» культури («варвар» не може досягнути її рівня, в той час як «творчий геній» «ніколи не міг повністю вміститися в культуру» [11]). Подібними є погляди Ю. Лотмана, котрий у роботі «Культура та вибух» [93] також пропонує тернарну структуру «дурень-розумний-божевільний», де дурень і божевільний є антонімами, «граничними полюсами». Поведінка «дурня» безглузда, але повністю передбачувана, нічого нового вигадати та тим більше створити він не здатний. Йому протистоїть «розумний», поведінка якого трактується як норма і відповідає законам та звичаям. «Божевільний» (не у медичному сенсі, а у сенсі допустимої «дивної» поведінки) має свободу порушувати заборони та здійснювати несподівані вчинки і тому йому притаманна непередбачуваність поведінки, «що ставить його “нормального” супротивника в ситуацію беззахисності» [93, с. 68], тобто у створеній «божевільним» нетиповій ситуації «нормальний» чи «розумний» супротивник втрачає орієнтацію.

Враховуючи дуже спірну аргументацію та докази спільності геніальності та божевілля, висунуті Ч. Ломброзо та М. Нордау, цілком природно, що багато хто з теоретиків (А. Анастасі, М. Арнаудов, Р. Гарифуллін, М. Гончаренко, В. Ефроїмсон, Л. Левчук, І. Сіроткіна та ін.) не поділяє їхню тезу про психічні хвороби як основний фактор геніальності. Причиною цього, на нашу думку, є повне ігнорування психіатрами особистостей, котрі не вписуються в їхню теорію божевільних геніїв.

Одним з опонентів згаданих ідей Ч. Ломброзо є В. Ефроїмсон — російський соціобіолог, автор фундаментальних праць з медичної генетики,



котрий поставив завдання «виявити, якими спадковими, вродженими факторами може визначатися настільки яскраво виражена особливість, як потужний талант, або геніальність» [195, с. 15]. Слід відмітити, що вчений, починаючи своє дослідження з ідей, близьких до Ч. Ломброзо, не втрачає відчуття відносності у питанні застосування клінічної теорії до геніальних особистостей та, в першу чергу, усвідомлює багатофакторність, як основний механізм, що сприяє появі геніальної особистості. Тому В. Ефроїмсон доходить протилежного висновку, знаходячи загальний психологічний механізм, наявність якого може компенсувати відсутність сприятливого соціального середовища, як фактору геніальності. Цим єдиним механізмом є «цілеспрямована мобілізація мислення» [195, с. 355], що активізує, в першу чергу, вольовий фактор.

Відтак, за словами В. Ефроїмсона, основним фактором високого розвитку обдарованості до рівня таланту та геніальності є свідомо праця особистості, тоді як Ч. Ломброзо говорить про позасвідому природу геніальності, що не піддається контролю особистості. Висновок В. Ефроїмсона близький позитивному баченню природи геніальності Б. Теплової та М. Арнаутова: «ті, хто може цілеспрямовано мобілізувати свою волю, можуть стати геніями, або наблизитися до них» [195, с. 355].

Також одним з багатьох опонентів Ч. Ломброзо є болгарський вчений М. Арнаудов, котрий у своїй роботі «Психологія літературної творчості» стверджує: «<...> талановиті особистості не з'являються в будь-якому місці на земній кулі і в яку завгодно епоху, а тільки в країнах і суспільствах, де населення виявляло протягом століть свідомий інтерес до духовних цінностей, звільняючись від грубої фізичної праці, від простої ручної роботи <...> і де середовище у своєму соціальному розвитку відчувало гостру потребу в них» [7, с. 17]. Тобто, за словами теоретика, у мистецтві так само, як і в науці, поява особистості, що відзначалася б величезним духовним потенціалом та геніальними ідеями, «підпорядкована суворій історико-соціальній закономірності» [7, с. 17].

Отже, болгарський теоретик наголошує, що, визнаючи нормальним характер духовного життя у вибранців людського роду, «ми були би набагато ближче до істини» [7, с. 44]. Вчений наводить слова багатьох дослідників на підтримку своєї думки, зокрема, Г. Гехта, котрий зауважує: «У досить значної частини усіх великих винахідників <...>, мислителів, державних діячів, воєначальників і художників не можна жодним чином довести якусь спадкову хворобу. Навпаки, в більшості випадків ці видатні мужі ведуть своє походження від абсолютно здорових родів <...>» [7, с. 44]. М. Арнаудов посилається і на Ремона та Вуавенеля, котрі зауважують, що «справжню творчість слід вважати вищим проявом людських здібностей» [7, с. 44] та ін.

Коментуючи ознаки нервових хвороб, які Ч. Ломброзо ототожнював із станом натхнення, М. Арнаудов зазначає: «проводити, однак, яку б то не було аналогію між натхненням і симптомами епілепсії — значить стирати різку межу між двома докорінно різними проявами духу» [7, с. 45]. Адже натхнення є результатом позасвідомих процесів, пов'язаних із розумовою роботою та творчістю, тоді як епілепсія є повною протилежністю — відмовою розуму та хаотичними асоціаціями. Натомість М. Арнаудов заявляє, що митець — це та людина, котра розуміє думки і бажання своїх сучасників саме завдяки тому, що вона «піднялася над усіма внутрішніми обмеженнями і над усім хаотичним в самій собі» [7, с. 49]. Творчість, за словами теоретика, це «здоров'я<sup>2</sup>, творчість — це боротьба з усім хворобливим, творчість — це прояснення і душевне очищення, катарсис<...>» [7, с. 49].

Безумовно, вагома роль у дослідженні феномену таланту та геніальності належить психоаналізові, зокрема, його засновнику — З. Фрейду (1856–1939). Значним доробком австрійського психіатра є «патографія» (від грецьк. *ratos* — хвороба і *grapho* — пишу) — жанр вивчення біографій, що у ХХ ст. набув особливої популярності. Як зазначає відомий вітчизняний естетик Л. Левчук, саме З. Фрейд розширив методологію дослідження феномену та-

<sup>2</sup> Висновок сучасного німецького психолога та психіатра В. Гірша дуже близький ідеям М. Арнаудова, адже В. Гірш зазначає, що «геній найчастіше є здоровою людиною, а не хворою» [28].

ланту здобутками психоаналізу, метою чого було збагачення наявних знань психології художньої творчості через «поєднання психоаналізу з життям, творчістю митця і дослідження специфічного зв'язку “психоаналіз-митець-мистецький твір”» [81, с. 160–161]. Розглядаючи патографію на прикладі роботи З. Фрейда «Леонардо да Вінчі: спогади дитинства», Л. Левчук цілком справедливо відзначає цінність цього дослідження й ті нові, суто психоаналітичні методи, за допомогою яких автор розширює можливості аналізу постаті, таланту та творчості Леонардо да Вінчі.

Патографічний метод, що щільно пов'язаний з іменами З. Фрейда<sup>3</sup> та П. Мебіуса, сприймається неоднозначно, залишаючись все ж досить розповсюдженим та популярним сьогодні<sup>4</sup>. Сам З. Фрейд зазначав, що причиною існування певного неприйняття патографічних досліджень є те, що, на відміну від біографів, котрі ідеалізують видатну людину, психоаналітики сприймають жанр патографії як той, що за сприятливих умов здатен запропонувати «можливості проникнути у найпривабливіші таємниці людської природи» [180, с. 208].

Основними висновками З. Фрейда, зробленими під час вивчення видатних особистостей, є визначальна роль батька та вплив дитячих років на подальший процес становлення їхнього таланту.

Завдяки пильній увазі багатьох теоретиків до ролі батька у становленні

---

<sup>3</sup> Вперше до жанру патографії звернувся німецький невропатолог, психотерапевт та психолог П. Мебіус, котрий досліджував проблеми творчості, в тому числі і художньої, й написав ряд патографій таких видатних особистостей, як Й. Гете, Ж. Руссо, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Р. Шуман та ін.

<sup>4</sup> Так, сучасний російський психолог І. Сіроткіна стверджує, що мета патографії «не критична, а консервативна: цей жанр слугує популяризації психіатрії» [155, с. 133], адже патографія, відкриваючи шлях до великої читацької аудиторії, пропагує медичні погляди самих психоаналітиків. І. Сіроткіна наводить наступні факти проти патографії як жанру дослідження видатної постаті: сумнівність доцільності обговорення медиками видатної постаті нарівні з критиками, істориками та мистецтвознавцями, адже патографи намагаються пояснити творчість видатної особистості хворобою, і в такому разі твори генія «інтерпретуються як продукт хвороби» [155, с. 134], що, по суті, є перемогою медицини над мистецтвом; використання неетичних висловлювань на адресу видатних постатей; неправомірність постановки діагнозу на основі літературного тексту та пошуки проявів хвороби в тексті творів. Теоретик наводить приклади, коли звичайні випадки у повсякденному житті видатних людей трактувалися суто як прояв хвороби, тобто простежувалася певна упередженість авторів та бажання бачити патологію і прояв хвороби там, де цього і близько не було (цю тезу також висувують А. Анастасі та М. Арнаудов). Таким чином, І. Сіроткіна обґрунтовує свою думку про несумісність ототожнення таких понять як «геній» та «божевільний».

особистості дитини та вагомості дитячих років взагалі, у середині ХХ ст. відбувається виокремлення дитячого психоаналізу, у витоків якого стояли Мелані Кляйн (1882–1960) та донька засновника психоаналізу Анна Фрейд (1895–1982). Саме М. Кляйн почала процес «ущілення» ролі батька й свідомого наголосу на потужній ролі матері у становленні внутрішнього світу дитини. М. Кляйн, власне, продовжувала розвивати ідеї фрейдівської теорії дитячої сексуальності, значно підсилюючи психофізіологічну роль матері. Духовний, морально-етичний аспект зв'язків «мати — дитина» вона хоча і не оминає, проте залишає на маргінесах.

Теоретична ж позиція А. Фрейд є, на наш погляд, доволі переконливою. У дослідженні «Психопатології дитинства» А. Фрейд узагальнила свій багаторічний експериментальний та теоретичний досвід, результатом чого стала розробка теорії «ліній розвитку». Прототипом всіх ліній розвитку дослідниця вважає базову лінію, що «простежує шлях від повної залежності новонародженого від материнського піклування до емоційної та матеріальної самостійності молодого людини» [178, с. 69].

Аналізуючи лінії розвитку, А. Фрейд стверджує, що випередження чи відставання за окремими з них є наслідком впливу зовнішнього світу, що здійснюється через «особистості батьків, їхні манери, схильності, вчинки, ідеали і т. д.; сімейну атмосферу та традиції; культурне середовище, в якому росте дитина» [178, с. 88]. Саме в цьому контексті А. Фрейд однією з перших психоаналітиків серйозно розглядає роль матері у формуванні особистості та наголошує, що «індивідуальні упередження та антипатії матері мають істотний вплив на розвиток дитини» [178, с. 88]. А. Фрейд наступним чином пояснює цей вплив: саме ті ознаки та риси дитини розвиваються скоріше за інші, які найбільше подобаються матері, та за які матір найбільше її схвалює, стимулюючи до повторення цих дій: «Матері, котрі заколисують дитину при засинанні, формують тим самим її подальше ставлення до музики, можливо, навіть її музичну “обдарованість”» [178, с. 88]. Відповідно, ті риси та дії, які не викликають схвалення матері, або залишають її байдужою, розвиваються

набагато повільніше. Отже, дитина намагається досягти схвалення матері і активно вдосконалює свої здібності, результатом чого може бути їхній потужний розвиток. А. Фрейд називає цей висновок одним з «перших досягнень психоаналізу» [178, с. 88].

Питання вагової ролі матері у становленні особистості дитини розглядають у своїй роботі «Дочки-матері. Третій зайвий?» французькі психоаналітики К. Ельячефф та Н. Ейніш, а також швейцарський психолог, психоаналітик та письменниця А. Міллер — автор роботи «Драма обдарованої дитини», — приходячи до близьких висновків. У контексті відносин матері і доньки вчені розмірковують над поняттям «обдарована дитина», даючи наступне пояснення цьому феномену. Через материнську надопіку донька відчуває нестачу реальної материнської любові, що пізніше стає причиною недостатньої самоповаги у дитини та «невситимої жаги» [191, с. 35] любові та визнання. І дитина усіма силами намагається заслужити цю материнську любов та визнання (А. Міллер ще додає «повагу та похвалу»). Однак, за словами К. Ельячефф та Н. Ейніш, цього досягти їй не вдасться ніколи, бо любов матері спрямована не на реальну дитину, а на створений матір'ю ідеалізований образ, який дитина все життя намагатиметься втілити у життя. «Її успіхи, таланти, таким чином, відображатимуть розвиток виключно тих здібностей, які відповідають материнським очікуванням» [191, с. 35–36].

Слід зазначити, що багато хто з теоретиків (Дж. Боулбі, Д. Віннікотт, Л. Виготський, Ф. Дольто, Н. Ейніш, К. Ельячефф, Е. Еріксон, В. Ефроїмсон, М. Кляйн, А. Міллер, Дж. Рів'єр, Н. Рождественська, Р. Спітц, Дж. Фрімен), надавали велику роль постаті матері у формуванні непересічної та, особливо, геніальної особистості. Акцентувалась увага на різних аспектах, наприклад, важливості вивчення дитячого позасвідомого завдяки «психоаналітичній техніці гри» (М. Кляйн); на якості відношень між дитиною та матір'ю, критеріями якої є позитивне мислення матерів, зазвичай високий рівень їхньої освіти та їхня щира і глибока любов (Д. Віннікотт, В. Ефроїмсон, Н. Рождественська та Дж. Фрімен); на формуванні в дитини «базисної дові-

ри» до світу (Е. Еріксон).

Зокрема, данський психоаналітик Е. Еріксон вважає, що саме завдяки матері в дитини з'являється «базисна довіра», від якої в подальшому залежатиме «активність, ініціативність особистості, її здатність до співпереживання» [цит. за: 81, с. 43]. У випадку ж формування «недовіри до світу» з'являється «невпевненість у собі, психічний застій, почуття меншовартості» [цит. за: 81, с. 43]. Окрім того, така дитина, ставши дорослою, намагатиметься ізолюватися від суспільства. Для того, щоб на основі почуття довіри сформувалося почуття ідентичності, батьки повинні «передати дитині глибоке, майже органічне переконання, ніби в тому, що вони роблять, є певне значення» [194, с. 113]. Відтак, за Е. Еріксоном, сутністю почуття ідентичності є, по-перше, почуття, що у дитини все гаразд, по-друге, що вона є самою собою і, по-третє, що вона стає «тією людиною, яку інші сподіваються в ній побачити» [194, с. 113]. Таким чином, як слушно зазначає Л. Левчук, аналізуючи позицію Е. Еріксона, ця складна проблема «розв'язання суперечності ідентичністю та невизначеністю власної соціальної ролі» [81, с. 43] постає перед людиною на межі її життєвих етапів (між дитинством та юністю), і тому надзвичайно важливою є підтримка та допомога батьків, вчителів та оточення в цілому. Е. Еріксон стверджує, що «за сприятливих обставин діти знаходять ядра своєї особливої, окремої ідентичності в досить ранньому віці» [194, с. 109], у протилежному випадку розвивається відчуття меншовартості. Слід зауважити, що найбільш розповсюдженим проявом ідентифікації, тобто наслідуванням звичок, рис характеру, занять, ідеалів реальних чи вигаданих людей та ін., є ідентифікація сина із батьком та доньки із матір'ю.

На наше глибоке переконання, феномен ідентифікації не можна залишати на рівні тієї моделі, яка сформована в роботах Е. Еріксона, хоча можна стверджувати, що її нижчий рівень опрацьований данським психоаналітиком достатньо переконливо. У подальших напрацюваннях щодо феномену ідентифікації чітко окреслено його роль у процесі художньої творчості, загалом, та становленні творчої особистості зокрема.

Серед низки робіт, присвячених проблемі ідентифікації, виокремимо наукові розвідки українського естетика О. Шульган [187], які базуються на психоаналітичному підґрунті, начебто продовжуючи дослідницькі ідеї і З. Фрейда, і його учнів.

Переконливо показуючи, що феномен ідентифікації не можна «прив'язати» до якоїсь однієї гуманітарної науки, О. Шульган окреслює простір психофізіологічних станів — «чуттєве поле», «інтерпретація», «маскування», «самоопис», «подвійне прочитання», «гіпертрофування», — які, формуючись у дитячі роки, здатні трансформуватися з надр дитячої позасвідомої психіки у творчі «відкриття» «дорослих» митців. У такому контексті особливої ваги набувають чинники типу «чуттєве поле», «маскування» та «самоопис» [187, с. 13].

Суттєве значення для вивчення творчої особистості, зокрема, її дитячих років, має теорія компенсації австрійського психолога та психіатра А. Адлера, що наголошує на наступних положеннях.

Перше: в ранньому дитинстві особистість «помилково та нерозважливо створює собі зразки і моделі, формує свою мету і життєвий план, якому вона свідомо чи несвідомо слідує» [3, с. 4].

Друге: «протягом усього періоду розвитку дитині властиве почуття неповноцінності стосовно батьків, братів і сестер та оточуючих» [3, с. 21], причиною чого є фізична незрілість, невпевненість та несамостійність, потреба спиратися на інших та підкорятися ним, що призводить до появи відчуття неповноцінності у всіх сферах життєдіяльності. Це відчуття дитина намагається компенсувати через досягнення переваги над оточуючими, причому чим сильніше та довше дитина відчуває свою неповноцінність, страждає від фізичної та розумової слабкості, тим вище та принциповіше встановлюється мета переваги.

Третім важливим пунктом теорії А. Адлера є факт наявності вродженої хвороби, що зумовлює посилення відчуття неповноцінності до величезних масштабів. Якщо причину цього не усунути, то дитина відчуватиме об-

разу і піддаватиметься загальним глузуванням та покаранням. Переживання образи, згідно з думкою теоретика, тягне за собою появу гіперчуттєвості (згадаємо таку ознаку геніальних людей, за Ч. Ломброзо, як вразливість), яка порушує рівновагу психіки. А. Адлер наводить наступні ознаки дітей у такому стані: «Таким дітям хочеться всім володіти, все з'їсти, все почути, все побачити, всього дізнатися. Вони хочуть перевершити усіх інших і робити все самостійно» [3, с. 26]. Далі ситуація може розвиватися двома шляхами: «у сприятливому випадку розвивається невситима жага знань або виростає теплична рослина — вундеркінд, в несприятливому випадку прокидаються злочинні нахили або ж створюється образ людини, яка насилу зважається на щонебудь, яка намагається замаскувати свій відступ перед вимогами життя сконструйованим неврозом» [3, с. 27].

Отже, об'єднуючи всі ці тези, А. Адлер формулює «основний психологічний закон про діалектичне перетворення органічної неповноцінності <...> у внутрішнє прагнення до компенсації<sup>5</sup> і надкомпенсації» [3, с. 93–94]. Варто зазначити, що ця теорія об'єднує вчення А. Адлера та згаданого вище Е. Еріксона, котрий акцентує увагу на «почутті малості», що залишається з дитинства в кожній людині та утворює нижчий, невикорінний шар в її душі.

Розкриття проблематики, яку ми аналізуємо, спонукало до вивчення важливого для нашого дослідження питання сутності поняття «вундеркінд», що буквально перекладається, як «диво-дитина» [256, с. 393]. Автори колективної монографії «Робоча концепція обдарованості» (Ю. Бабаєва, Д. Богоявленська, В. Дружинін, І. Ільєсов, Н. Лейтес, О. Матюшкін, В. Шадріков та ін.) дають наступне визначення поняттю «вундеркінд»: це «дитина, як правило, дошкільного або молодшого шкільного віку з надзви-

---

<sup>5</sup> В подальшому теорія компенсації здобула багатьох прихильників. Так, серед інших, сучасний науковець В. Шадріков, розглядаючи проблему компенсації, заперечує її розуміння як заміну однієї нерозвинутої, або зовсім відсутньої професійної ознаки іншою, а зазначає, що «окремі професійно важливі якості не компенсують одна одну, а, взаємодіючи, утворюють індивідуально своєрідну систему, що виявляється в індивідуальному способі діяльності» [185, с. 291]. Тобто, сутністю компенсації є не заміна певних якостей, а вміння сформувати індивідуальний спосіб діяльності.



чайними, блискучими успіхами в якомусь певному виді діяльності — математиці, поезії, музиці, малюванні, танці, співі і т. ін.» [139, с. 12].

У наступному розділі ми розглянемо питання доцільності віднесення Е. Корнгольда до числа «вундеркіндів». Наразі ж зауважимо, що існує чимало концепцій таланту, що трактують його як достатньо високий розвиток задатків та здібностей — успадкованих, або тих, що не мають спадкову природу (набутих особистістю в ранньому дитинстві); як ознаку особливого генетичного коду, властиву одиницям, або як результат випадкового збігу обставин, до яких відносять сприятливе соціальне середовище, виховання, визначну освіту та особистісні риси (волю, працездатність, високо розвинені інтуїцію, фантазію та ін.); та навіть як психічну та фізичну патологію, що має схожу природу із божевіллям.

Однак складність феноменів «талант» та «геніальність» якраз і полягає в тому, що жодна з наявних теорій не може пояснити єдину природу таланту усіх видатних постатей, адже існує чимало талановитих і навіть геніальних людей, котрі не мали жодних ознак божевілля, або до яких неактуальними є, зокрема, теорії Ф. Гальтона, А. Адлера чи Е. Еріксона. Саме тому деякі теоретики роблять спробу класифікувати наявні вчення для того, щоб, по-перше, віднайти загальні тези, що об'єднують ці дослідження, і відкинути ті ознаки, що зустрічаються як одиничні випадки у процесі становлення визначної особистості та, по-друге, — на основі спільних рис видатних постатей мати змогу створити пояснення та вичерпне визначення феноменів «талант» та «геніальність».

Отже, розглянемо детальніше класифікації концепцій таланту та геніальності в сучасних гуманітарних дискурсах.

Спільним для таких сучасних теоретиків, як Л. Левчук, А. Слепцова, О. Ромах, А. Шумілін, є спроба класифікувати вчення про природу таланту, що існують ще з часів Платона. Так, названі дослідники говорять про існування двох протилежних тенденцій: А. Слепцова та О. Ромах пропонують називати їх ідеалістичними та матеріалістичними, за аналогією з філософською

традицією. Перші з них відмовляються науково пояснювати природу таланту, приймаючи ідею «божого дару» та незбагненого натхнення, абсолютизуючи усі складові, що не мають чіткого наукового пояснення, набуваючи при цьому «містико-релігійного ухилу» [157]. До цих концепцій можна віднести вчення Платона, християнські вчення Августина, Фоми Аквінського та ін., роботи науковців XIX (Ф. Гальтон) та XX ст. (П. Тейяр де Шарден, М. Гайдеггер, К. Лоренц, А. Кестлер, Ж. Моно) та ін. Протилежні концепції прагнуть, за допомоги досягнень інших галузей науки, цілком збагнути «роль особистості митця, психологію його творчості» [83, с. 61] і розуміють даний феномен лише як «комплекс фізіологічних ознак» [157], що формується «в процесі розвитку людини під впливом життєвих обставин і цілеспрямованого виховання» [188, с. 41]. Серед прибічників цієї концепції теоретики наводять Т. Гоббса, Р. Декарта, Дж. Локка, К. Гельвеція та ін.

У контексті культурологічного підходу А. Слепцова та О. Ромах вважають, що найперспективнішою концепцією є «культурологічний синкретизм», що розвиває ідеї, висунуті раніше А. Шопенгауером, М. Бердяєвим, А. Камю та ін. Сутність його полягає у розумінні таланту і геніальності як «можливості реалізації творчого та інтелектуального потенціалу», що є переходом особистості у своєму розвитку на новий рівень, що, у свою чергу, стає гарантією реалізації «безумовної потреби особистості у свободі» [157]. При цьому теоретики наголошують: більший талант відзначається більшою потребою у свободі та пропонує більше можливостей для її задоволення.

В естетичному дискурсі проблему геніальності, «питання спадковості та “феномен дотепності як вияв творчої інтуїції”» [131, с. 43]<sup>6</sup> у контексті психологічних параметрів художньої творчості розглядає вітчизняний естетик О. Оніщенко. Теоретик зазначає, що за аналогією з існуванням «позитивної психології», варто вивчати ці складові в контексті «негативної психології» [131, с. 43], протиставляючи теорії, що розглядають природу геніальності у життєстверджуючому напрямку теоріям, що вбачають в ній ознаки патоло-

<sup>6</sup> О. Оніщенко наголошує на необхідності вивчення цих трьох понять лише як цілісності.

гії. В контексті «позитивної психології» О. Оніщенко аналізує роботи Ф. Гальтона та М. Арнаудова, до контексту «негативної психології» теоретик відносить праці давньогрецьких мислителів — Демокрита, Платона, — які об'єднує теза, що «творча особистість і нормальний психологічний стан — речі несумісні» [131, с. 44], праці західних (Ч. Ломброзо, З. Фрейд, А. Адлер, К. Юнг) і східноєвропейських (С. Балеї, Г. Россолімо, В. Фріче та ін.) теоретиків, що осмислюють зв'язок проблеми «геніальності і божевілля»: як компенсаційний принцип (С. Балеї), в їхньому безпосередньому зв'язку (Г. Россолімо), у контексті впливу спадковості на геніальність (Ч. Ломброзо) та ін. Після аналізу наведених робіт О. Оніщенко пропонує зіставити «негативну» модель геніальності з «позитивною», адже, за словами естетика, з якими важко не погодитися, саме у цьому випадку можливий вихід на інший рівень у вирішенні проблеми геніальності та суміжних з нею питань.

Як бачимо, тенденція до спроби осмислення геніальності як прояву божевілля була і є вельми розповсюдженою серед теоретиків та вчених, до того ж, попри свою сумнівність, знайшла чимало прихильників, особливо, психіатрів та психоаналітиків, вплинувши на гуманітарний дискурс загалом.

Так, І. Сіроткіна стверджує, що у другій половині XIX ст., серед інших, переживає свій розквіт теорія дегенерації, що пояснює творчість геніїв виключно як результат наявності патологічних хвороб. Вивчаючи історію становлення та розвитку цієї теорії, І. Сіроткіна відзначає два важливих моменти. По-перше, акцентує увагу на трансформації понять «божественна хвороба» (Платон) та «творча хвороба» (Новаліс) у діагноз «виродження», який психіатри ставили усім митцям, чиє мислення та творчість «не вписувалися» у критерії психічного здоров'я, ясного бачення світу, вміння зустрічати проблеми «обличчям до обличчя» та ін. По-друге, І. Сіроткіна наголошує на невідповідностях та явних протиріччях у роботах прибічників теорії дегенерації.

Підтверджуючи свою думку, теоретик наводить слова В. Воробйова, котрий, констатує скупчення «дегенеративних талантів» [156, с. 106] у су-

часному середовищі, все ж таки зазначає, що «талановиті люди часто бувають здоровими, врівноваженими» [156, с. 106]; інший відомий російський психіатр, поет та перекладач М. Баженов, котрий спочатку захоплювався ідеями Ч. Ломброзо, з часом відмовляється від діагнозу «дегенеративний психоз» стосовно деяких російських та зарубіжних письменників (Ф. Гаршин, Ф. Достоевський, Г. де Мопассан та ін.), адже «стосовно очевидних геніїв психіатричні інтерпретації перестають працювати» [156, с. 113].

Також необхідно відзначити, що в сучасній науці існують ще так звані «теорії якісної переваги», прибічники яких наголошують на тому факті, що генії є окремою групою людей, від народження наділених особливими здібностями і талантами. Слід зауважити, що в цьому є принципова відмінність від попередніх концепцій, які наголошують на відсутності розумових відмінностей між геніями та пересічними людьми. Іншими словами, ці теорії надають визначальну та вирішальну роль спадковому фактору геніальності, наявність якого не залежить від волі чи бажання особистості (праці Ф. Гальтона, частково — В. Ефроїмсона).

Концепції «кількісної переваги» наголошують на тому, що, по-перше, геніальність обумовлюється досягненням людськими здібностями своєї верхньої позначки. А, по-друге, — риси геніїв та їхні особливі здібності притаманні всьому людству, але під дією безмежної кількості соціальних, мотиваційних та інтелектуальних факторів «з'являється ймовірність того, що кількісні відмінності людських рис можуть привести до різних результатів з якісної точки зору» [5, с. 547–548]. Прибічниками даної концепції є М. Арнаудов, Р. Ділтс, Н. Дубінін, Л. Левчук, А. Шумілін. Відтак, Л. Левчук, А. Шумілін та Н. Дубінін нічого таємничого, неприродного в особистості генія не вбачають, говорячи, що такими ознаками, як талановитість, емоційність, пристрасність та працездатність, володіють багато людей, та що «ніяких спеціальних генів “інтелектуальності” або “геніальності” не існує <...>. Для наявності таланту необхідна нормальна універсальна генетична програма. Для того, щоб реалізувати її колосальний потенціал, необхідні оптимальні умови. Усі якості ви-

щикх проявів психіки людини формуються під час життя» [188, с. 50].

Зазначимо, що у семидесяті роки ХХ ст. проблемою таланту та геніальності зацікавилися також представники нейролінгвістичного програмування (НЛП<sup>7</sup>), що є різновидом психотерапії, яка спрямована на зміну поведінки людини шляхом формування певних програм, що надаються у вербальній формі. Один з яскравих сучасних представників НЛП, американський вчений Р. Ділтс, у дослідженнях «Стратегії геніїв» [42; 43; 44] намагається знайти шлях до розуміння сутності геніїв через розкриття особливостей їхніх стратегій поведінки<sup>8</sup>. За словами вченого, саме НЛП розвиває поведінкову компетентність, поведінкову гнучкість і стратегічне мислення; допомагає досягнути розумові та пізнавальні процеси; а також «служує самопізнанню, самооцінці та вибору шляху <...> та дає ключ до розуміння “духовного” боку людського буття, що виходить за межі нашого особистого досвіду» [42, с. 14].

На основі аналізу поведінки та характеру таких постатей, як Арістотель, Леонардо да Вінчі, В. А. Моцарт, З. Фрейд, А. Ейнштейн, М. Тесла, У. Дісней та ін., а також в результаті дослідження їхнього розумового, інтуїтивно-творчого процесу та глибинних структур, що є основою думок, ідей, відкриттів та винаходів, Р. Ділтс виокремлює десять фундаментальних здібностей, характерних для всіх постатей, незалежно від сфери діяльності, головною з яких є надання ними більшого значення своїй роботі та діяльності, а не самим собі<sup>9</sup>.

Як бачимо, наявні роботи теоретиків та мислителів досліджують природу таланту та геніальності, однак і сьогодні ці феномени залишаються не

---

<sup>7</sup> Першими представниками НЛП були лінгвіст Дж. Гріндер та математик Р. Бендлер, котрі поставили за мету «створення моделей довшершеної людини» [42, с. 243]. Назва НЛП відображає складові, що відповідають за набуття особистісного досвіду: нервову систему (відповідає за життєдіяльність людського організму), мову (забезпечує спілкування із соціумом) та програмування («дозволяє створювати суб'єктивні моделі оточуючого світу» [42, с. 14]).

<sup>8</sup> В НЛП стратегією поведінки є «ланцюг психічних процесів, що веде до тієї, або іншої форми поведінки» [128].

<sup>9</sup> Інші спільні здібності геніальних людей ми розглянемо у наступному підрозділі нашого дослідження.

розкритими. Тому, у контексті культурологічного розгляду наведених теорій, доцільним є визначення самих понять «талант» та «геній». Для цього слід звернутися до етимології цих термінів.

Так, поняття «талант» (від грец. *talanton* — міра, вага) з'явилося від однієї найменшої найбільшої вагової та грошово-вагової одиниці, якою користувалися давні народи<sup>10</sup> та, завдяки старій біблійській притчі «Про таланти» [Мф. 25: 14–30], стало прозивним, визначаючи «дар Божий». Поява терміну «геній» (лат. *genius*, від *genus* — рід) сягає античних часів. В римській міфології «геній» вважався нижчим божеством, духом померлого родоначальника, духом-покровителем людини, роду, місцевості, що супроводжував людину протягом усього життя до самої смерті та спонукав до тих чи інших вчинків — «добрий геній», «лихий геній». Отже, звідси походить основне сучасне значення «генія», як людини, котра уособлює вищий прояв здібностей та вмінь, впливаючи на оточуючих, виявляючи та створюючи культурні цінності свого часу.

Більшість теоретиків, зокрема А. Анастазі, О. Гавеля, О. Кульчицька, Л. Левчук, О. Оніщенко, С. Радченко, С. Рубінштейн, А. Слепцова, Б. Теплов, О. Царькова, А. Шумілін розглядають талант як вищий, а геніальність як найвищий рівень розвитку обдарованості (ступінь прояву творчих сил людини). Таке саме тлумачення наведених термінів надано і в енциклопедичній літературі [див.: 138, с. 80; 172, с. 185; 177, с. 67]. Під талантом такі дослідники, як І. Волощук, О. Кульчицька, В. Моляко, А. Слепцова, Б. Теплов розуміють певну систему якостей, що дозволяє особистості успішно виконувати конкретний вид діяльності. А. Шумілін та Ю. Кочкаров відзначають, що саме талановиті люди скоріше та ефективніше «вирішують завдання і проблеми, що встають перед суспільством» [188, с. 43], знаходячи «найкоротший шлях» [74, с. 58] до мети. Основою ж художнього таланту, на думку В. Дранкова, є «втілення всезагальних, вічних і сучасних проблем людства в

---

<sup>10</sup> В ассіро-вавілонській мірній системі один талант важив 30,3 кг; в грецькій — 25,5 кг; за часів македонської монархії талант важив 25 кг срібла.

індивідуальних характерах, відносинах і долях персонажів» [47, с. 126]. Такі складові, як висока пізнавальна активність, творча інтерпретація пізнавального досвіду та емоційна захопленість діяльністю [57, с. 285–286], О. Кульчицька називає основними у структурі таланту.

Слід зазначити, що енциклопедична література [173, с. 252; 138, с. 351] надає подібні визначення терміну «талант», відзначаючи такі його ознаки, як «найбільш успішне і творче виконання людиною певної діяльності»; комплекс задатків та здібностей як «внутрішня умова» розвитку таланту; залежність його розвитку від суспільно-історичних умов та цінність наполегливої творчої праці.

Наразі, виникає запитання, у якому випадку доцільно говорити саме про геніальність митця, про те, що його творчість досягла цього високого рівня?

Видатний німецький філософ Г. В. Ф. Гегель, досліджуючи це питання, зазначає: коли мова йде про особливі здібності, наприклад, гру на скрипці, або спів, то це є проявом таланту. Певний талант здатен досягти успіху лише в одній, окремій галузі мистецтва. Вершиною розвитку таланту Гегель називає «голу віртуозність», тоді як геній має загальні здібності до мистецтва. Окрім того, мислитель наводить наступні відмінності генія від таланту: 1) наявність загальних здібностей до мистецтва, 2) успадкований характер здібностей, 3) легкість, з якою генію дається здатність внутрішньої творчості та «зовнішня вправність» у деяких мистецтвах, 4) натхнення, при якому «митець повністю поглинений своїм предметом, цілком занурюється в нього і не заспокоюється доти, поки не надасть художній формі завершеного та викарбуваного характеру»<sup>11</sup> [27, с. 299], 5) оригінальність, яку Г. Гегель трактує як об'єднання суб'єктивності митця із об'єктивністю зображення. Пізніше в науковій літературі було підтверджено наведені вченим тези [172, с. 185; 138,

---

<sup>11</sup> Ту ж саму думку виражає і В. Ефроїмсон, вбачаючи принципову різницю між генієм і талантом в «абсолютно безмежній захопленості генія, його рабстві перед надзадачею, що виникає, і вольовій напрузі, що впливає з цього рабства» [195, с. 347], тоді як талант, згідно з вченим, відрізняє комплекс спеціальних здібностей.

с. 80].

Принципово іншу позицію має російський філософ М. Бердяєв, котрий вважав, що геніальність не є вищим ступенем таланту, а є якісно іншим феноменом: талант є ознакою митця, вченого, громадського діяча, а не людини, в той час як геніальність є поєднанням геніальної природи із специфічним талантом. Природа таланту функціональна, талант пристосовується до вимог культури та світу; в ньому є помірність і розміреність, а також слухняність, і діє він всередині культури. Натомість геніальність є відвагою, вона безмежна, в ній є жертвність та приреченість (яких немає у таланті), вона завжди революційна, і природа її універсальна. Філософ наголошує на рівнозначності шляху святості та геніальності, адже «на шляху геніальності відбувається жертвний подвиг і творчі екстази на цьому шляху не менш релігійні, ніж екстази святості» [12, с. 169].

Отже, згідно найбільш розповсюдженій точці зору, геній відрізняється від таланту (окрім масштабу визнання та значення) широтою обдарування у декількох сферах діяльності — музиці і літературі, живопису та науці, музиці та науці і т. ін. Тобто талановита особистість є талановитою в одній сфері діяльності, тоді як творчість, спадщина геніального митця «переходить межі національного, підносячись до рівня загальнолюдського визнання» [83, с. 76] та складає «нову епоху» у своїй галузі [172, с. 185], або «епоху в житті суспільства, в розвитку культури», внаслідок чого назавжди зберігається в пам'яті людства [23, с. 21; 177, с. 67].

Стосовно основної відмінності генія — «універсальної обдарованості», коли геній «володіє здатністю змінювати вектор прикладання своїх творчих сил» [158], А. Слепцова наводить дві тенденції у її трактовці. Згідно з першою, — геній проявляє свою обдарованість більшою мірою в одній, основній, сфері та меншою мірою — в усіх інших. Згідно з другою, — геній однаково яскраво проявляє свою обдарованість у всіх сферах<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Разом з тим, вивчаючи феномен талановитої особистості взагалі, А. Слепцова вводить поняття політалановитої особистості, стверджуючи, що така особистість має домінуючий талант,



Обмірковуюючи проблематику генія і таланту, М. Ніколаєнко зазначає: «геній робить те, що має робити, талант робить те, що він може» [126, с. 222], наводячи вислів Гете, котрий говорив, що «талант всьому навчається, а геній все знає» [126, с. 222].

Натомість А. Анастасі наголошує на невирішеності і сьогодні сутності терміну «геній», що ускладнює проведення досліджень та формулювання їхніх результатів. Теоретик припускає, що доцільним є визнання існування декількох різновидів геніальності, що відзначаються за багатьма аспектами.

Однак, на наше переконання, стосовно доцільності розподілу геніальності на певні види, можна висловити тези як на підтримку, так і проти. З одного боку, теоретики, розглядаючи «сходинки обдарованості»<sup>13</sup>, розподіляють усі з них на різновиди: задатки — на вроджені та набуті; здібності — на загальні та спеціальні (спеціальні, в свою чергу, — на художні, математичні, моторні тощо); обдарованість — на загальну і спеціальну, або розумову, соціальну, моторну, практичну і т. ін.<sup>14</sup>, талант — на інтелектуально-творчий, емоційно-творчий і практично-організаційний та ін. Тому було б цілком логічним стверджувати різноманітність прояву геніальності, як вищого рівня розвитку обдарованості. З іншого боку, характерною ознакою генія в культурологічному дискурсі і є, як вже зазначалося, універсальність обдарування та широта діапазону його розкриття. Як видно, в такому разі варто розглядати не наявність різних видів геніальності, а її неосяжність, безмежний культуротворчий потенціал та індивідуальність евристичних проявів.

Отже, представивши найтипівші позиції теоретиків, котрі намагають-

---

розвиток якого сприяє розвиткові її потенційних талантів. Теоретик обґрунтовує наявність політалановитої функціональності в обдарованій людині, наголошуючи, що «уся світова історія створюється <...> особистостями, наявність в яких поліфункціональної обдарованості забезпечує розвиток людського суспільства» [158], ілюструючи цю тезу такими іменами, як Платон і Арістотель, Сократ і Піфагор, Омар Хайям та Данте Аліг'єрі, Леонардо да Вінчі та Шекспір, Микола Коперник та Джордано Бруно та ін.

<sup>13</sup> А саме: вроджені та набуті задатки-здібності-обдарованість-талановитість-геніальність, які розглядають багато теоретиків (Л. Левчук, Г. Ревеч, С. Рубінштейн, А. Слепцова та ін.). Детальніше «сходинки обдарованості» будуть проаналізовані у наступному підрозділі.

<sup>14</sup> Більш детально класифікації обдарованості, запропоновані теоретиками та вченими, ми розглянемо у наступному підрозділі.

ся проникнути у сутність талановитості та геніальності, ми звернули увагу на особливості взаємодії свідомого та позасвідомого у геніїв. А саме — на певне панування позасвідомого, некерованого, неосяжного розумом у самого генія, тоді як у випадку пересічної людини відбувається пригнічення позасвідомого та свідомо «відбудова» задуманого. Цей феномен підтверджує і той факт, що геніальні люди не можуть проконтролювати та відтворити у пам'яті свій творчий процес крок за кроком через те, що часто вони творять незбагнено для себе, залучаючи інтуїцію, асоціації та інші до кінця не досліджені процеси.

Так, О. Оніщенко, вивчаючи процеси художньої творчості, наголошує на пріоритетності свідомого начала у колективному виді творчості та позасвідомого — в індивідуальному, але при постійній наявності та взаємодії обох начал. Інший науковець, В. Гірш, в якості основних ознак геніїв, виокремлює неймовірно розвинену фантазію і такий психічний процес, як «мимовільне мислення» [28]. Теоретик зазначає, що мимовільне мислення звичайної людини не має яскравого змісту, але в людини із високо розвинутою і витонченою фантазією «саме при його посередництві виникають геніальні, творчі думки, які лише потім а posteriori відкриваються свідомості» [28], тобто обдарована людина відчуває себе «глядачем» цього процесу.

А. Сагалакова та І. Кільдяшова, вивчаючи позасвідомий характер творчого процесу, наводять слова відомого німецького філософа: «Ф. Шеллінг вважав, що ті, хто найобдарованіші здібностями, — генії — творять ніби в стані натхнення, інтуїтивно, неусвідомлено, подібно до того, як творить природа» [150, с. 32]. Окрім того, загальновідомими є численні приклади, коли митці створювали свої літературні, музичні твори, а науковці «бачили» чи навіть формулювали теоретичні ідеї уві сні. При цьому, однак, варто зважати на те, що ця удавана легкість не є об'єктивною ознакою творчості, а є рисою справжньої майстерності, ґрунтованої на досвіді та інтуїції. Таким чином, творчий процес, який відбувається у позасвідомому і свідомому шарах психіки має принципово різні характеристики та може вивчатися як окремі психічні явища, але в контексті культурного цілого евристики.

Підсумовуючи, зазначимо, що геніальність загалом сьогодні трактується як результат благополучного поєднання та взаємодії природних задатків, зовнішніх соціокультурних факторів та важкої і тривалої праці геніїв. Також важливими ознаками геніїв є вагома роль позасвідомих процесів у їхній творчості, значні досягнення водночас у декількох галузях, загальнолюдський і позачасовий масштаб їхніх ідей та культуротворчих результатів діяльності. Стосовно пояснення природи таланту та геніальності, нам близькі ідеї М. Арнаудова, В. Ефроїмсона, В. Гірша, Р. Ділтса, Л. Левчук, котрі розглядають творчість як здоровий та позитивний процес, що не має нічого спільного із патологією та хворобливими відхиленнями, а видатних особистостей — як тих людей, що змогли піднятися над своїми фізичними обмеженнями (якщо такі були) та перевершити у своїй творчості не лише своїх сучасників, але й нащадків.

У другому розділі нашого дослідження ми розглянемо актуальність наведених вище положень вчених-гуманітаріїв, стосовно сутності таланту в контексті культурологічного вивчення природи і виявлень таланту Еріха Корнгольда. Наразі ж необхідно вивчити та проаналізувати наявні підходи щодо сутності задатків, здібностей та обдарованості як попередніх рівнів розвитку таланту та геніальності для вивчення можливості їхнього включення в культурологічний дискурс.

## **1.2 «Структура талановитості»: аналіз існуючих підходів**

Як ми вже зазначали, теоретики, котрі цікавляться проблемою таланту, досліджують у цьому аспекті питання задатків та здібностей, як перших «сходинок обдарованості», а також їхню природу, особливості прояву та розвитку, фактори впливу на цей розвиток та ін. Слід зазначити, що, окрім загальноприйнятих «сходинок обдарованості» — вроджених та набутих задатків-здібностей-обдарованості-талановитості-геніальності (Л. Левчук, Г. Ревеч, С. Рубінштейн, А. Слепцова) — деякі теоретики, зокрема, Е. Голубева,

Б. Кади́ров, О. Кульчи́цька, Н. Лейтес, В. Моляко, Б. Теплов, застосовують ще один термін: «схильності», розуміючи під цим «ставлення, конкретну вибірку спрямованість індивіда до певної діяльності» [123, с. 12] та потребу в цій діяльності. Також дослідники зазначають, що схильності майже неможливо доцільно сформува́ти, впливаючи на свідомість дитини, адже вона обирає сферу діяльності часто інтуїтивно. Ми ж у своїй роботі будемо вивчати типові «сходинки обдарованості».

Отже, розглянемо існуючі теоретичні праці з питання сутності та різновидів задатків, здібностей та обдарованості.

Варто наголосити, що багато теоретиків, починаючи від Гегеля, поділяють думку щодо існування вроджених задатків. Так, Гегель говорить про часткову роль вроджених складових обдарованості у формуванні таланту та генія, пояснюючи це тим, що основу таланту та генія складають такі риси, як безпосередність та природність, які людина не може свідомо сформува́ти в собі, а може лише успадкувати. Ту ж саму тезу про важливість такої риси, як безпосередність, для розвитку таланту висуває і сучасний французький психоаналітик Ф. Дольто [46].

Радянський психолог Б. Теплов, під впливом ідей котрого формувалося теоретичне поле дослідження таланту протягом 30–50-х років ХХ ст., стверджував, що «вродженими» можуть бути лише задатки. Проте наявність здібностей є завжди результатом їхнього розвитку: якщо у дитини очевидним є ранній прояв здібностей до музики, або малювання і т. д., то в цьому випадку варто говорити про виключні задатки, на основі та завдяки яким швидко та часто непомітно для оточуючих відбувається розвиток відповідних здібностей. Найважливішими серед задатків Б. Теплов вважає ті, що впливають на тип вищої нервової діяльності, в першу чергу, на характеристику процесів збудження та гальмування, адже сила, рівновага та рухливість процесів вищої нервової діяльності впливають на «швидкість та міцність утворення різного роду систем тимчасових зв'язків» [166, с. 224], що і є показником успішності у виконанні діяльності. Окрім фізіологічної основи, що впливає на

успішність виконання діяльності, є ще набутий фактор, а саме: наявність в людини знань, навичок, які здобуваються в процесі навчання.

Прибічниками позиції Б. Теплова, стосовно розуміння в якості вроджених задатків певного зв'язку загальних властивостей нервової системи та загальних здібностей [4, с. 105] та щодо відокремлення задатків набутого типу, є психологи М. Акімова, Е. Голубєва, Н. Лейтес.

Варто зауважити, що деякі дослідники (О. Кульчицька, В. Моляко, Н. Поліхун, А. Слепцова, П. Тюленев) не розподіляють задатки на «вроджені» та «набуті», а визнають їх виключно як біологічну ознаку: як «вроджені анатомо-фізіологічні особливості, що є основою для розвитку на їхній базі здібностей» [123, с. 12], як «біологічні передумови обдарованості» [57, с. 270–271], або як «характеристики головного мозку, перевірені протягом багатьох десятків тисяч років еволюції» [170, с. 25]. Інший теоретик — Е. Голубєва, — вивчаючи природні передумови спеціальних здібностей, пропонує власний термін: «системокомплекси» [31, с. 27]. А. Слепцова зазначає, що існують як прихильники, так і опоненти наявності вродженого фактору, адже «не визнаючи вродженості здібностей, психологія не заперечує вродженість особливостей (побудови мозку, які можуть виявитися умовами успішного виконання певної діяльності)» [158].

В. Шадріков визначає задатки як «властивості компонентів функціональних систем» [186, с. 28], тоді як здібності є властивостями функціональних систем, що реалізують окремі психічні функції.

З точки зору естетики Л. Левчук наголошує на тому, що «визнаючи існування вроджених задатків, не слід переоцінювати їх ролі. Адже між задатками та виявленням художніх здібностей лежить довгий шлях розвитку людини. Вроджений фактор ніколи не визначав таланту повністю. Водночас безперечним є й те, що за певних умов вроджений фактор може стати чудовою основою для швидкого розвитку та удосконалення таланту» [83, с. 69]. Отже, Л. Левчук переконливо доводить тезу про доцільність розподілу задатків на «вроджені» та «набуті», ґрунтуючись на працях видатних теоретиків,

зокрема, К. Платонова, котрий вважав, що «під задатками треба розуміти вроджені, але не обов'язково спадкові передумови подальшого розвитку» [цит. за: 83, с. 69], і стверджував, що «чим складніша структура конкретної здібності, тим більше в неї набутого, умовно-рефлекторного» [цит. за: 83, с. 69].

Російський психолог В. Юркевич також зазначає, що від природи кожна дитина має задатки. Стосовно їхньої сутності, В. Юркевич погоджується із В. Дранковим та А. Шуміліним, стверджуючи, що задатки від початку «багатозначні», тобто на основі одних й тих самих задатків, наприклад, художніх, за різних умов розвиватимуться різні здібності: музичні, поетичні, образотворчі, або навіть декілька паралельно. В тому випадку, коли задатки не розвинулися у здібності, ми говоримо, що дитина не є здібною. В. Юркевич зазначає, що таких дітей — переважна більшість, і що в разі упущення часу розвитку задатків до рівня здібностей вірогідність такого розвитку взагалі втрачається. Однак ми не можемо погодитися із останнім твердженням, адже існує чимало прикладів, коли видатні особистості відкривали не лише свої здібності, але й талант, у зрілі роки і навіть у похилому віці.

Розглядаючи особливості розвитку задатків, варто зазначити, що вони часто починають проявлятися або формуватися (якщо мова йде про «набуті» задатки) в перші роки життя дитини, що пов'язано із її стрімким фізичним та інтелектуальним розвитком. Отже, основою для появи «набутих» задатків є весь спектр можливих дій дитини, включаючи культурні форми споглядання, спостереження навколишнього світу, естетичного сприймання кольору, звуків, що викликають ранні зорові, тактильно-слухові враження та емоції, які переживає дитина. Надзвичайно важливим з точки зору інкультурації є поступове опанування дитиною феномену тілесності, формою предметів та усвідомлення нею елементів гармонії за допомогою ритму. Всі ці складові розвитку задатків створюють культурне поле формування таланту індивіда.

Відтак, погоджуючись із наведеними позиціями теоретиків, під задат-

ками ми розглядатимемо передумови розвитку здібностей. Доцільним є розподіл задатків на «вроджені» (анатоמו-фізіологічні особливості індивідуума, що сформовані на момент народження дитини) та «набуті» — інтелектуальні, психологічні та духовні особливості, що формуються під дією зовнішніх (соціокультурних) та внутрішніх (особистісно-біологічних) факторів.

Говорячи про «вроджені» та «набуті» задатки, варто визначити умови, за яких їхній розвиток стає можливим. Ми припускаємо, що наявність «вроджених» задатків не залежить від волі, бажання, зусиль особистості, або якості і специфіки її оточення, в той час як у випадку «набутих» задатків вирішальними є саме навколишнє соціокультурне середовище, методи виховання, оточуючі люди, характер їхньої поведінки, спрямованість їхніх інтересів, відношення до даної особистості та її власна активність. У такому разі набувають вагомості часто зовсім звичайні, повсякденні ситуації, події, свідком або учасником яких стане особистість, та які сприятимуть появі певних емоцій, почуттів, а згодом — розвитку її здібностей. Відтак, вивчаючи природу таланту видатних постатей, біографи часто знаходять зв'язок між ситуацією, або подією із раннього дитинства і певними здібностями, що визначили генезис майбутнього таланту.

Отже, ми торкнулися важливого питання факторів<sup>15</sup> розвитку задатків, або обдарованості в цілому. Варто зазначити, що кожен теоретик наводить певні фактори, надаючи більшу вагомість тим чи іншим з них, в залежності від контексту свого дослідження і характеру теоретичного підходу й наукового дискурсу. Механізм взаємозв'язку задатків, здібностей та факторів, що впливають на їхній розвиток, можна пояснити наступним чином: «задатки, <...> як природна передумова, лише тоді перетворюються на здібності, коли з'являються для цього необхідні умови, далі ці здібності продовжують свій розвиток лише під дією певних умов на кожному новому етапі розвитку. Розвинуті здібності потребують нових умов для нового розвитку. Отже, умови

---

<sup>15</sup> Варто наголосити, що деякі теоретики говорять про умови розвитку здібностей та обдарованості. В цьому контексті термін «умови» є синонімом «факторів розвитку».

для розвитку є потребою здібностей. А як відомо, задоволені потреби народжують нові потреби» [74, с. 250].

Дослідивши наявні праці зарубіжних та вітчизняних теоретиків, присвячені питанню розвитку обдарованості, ми виокремили фактори, що безпосередньо впливають на неї. Так, враховуючи те, що кожна людина протягом усього життя знаходиться під впливом двох основних факторів — соціального та біологічного, — є теоретики, котрі відзначають в якості провідного — соціальний (соціокультурний) (А. Адлер, Ю. Бабаєва, Д. Богоявленська, А. Бодалєв, Д. Віннікотт, Ф. Дольто, В. Дружинін, Е. Еріксон, І. Ільєсов, Ю. Кочкаров, Л. Левчук, Н. Лейтес, О. Матюшкін, В. Моляко, О. Л. Музика, О. О. Музика, Н. Перельман, Ю. Полуянов, В. Шадріков, А. Шумілін), або біологічний (біологічно-спадковий) (Ф. Гальтон), або особистісний (В. Ефрїмсон, Н. Поліхун, В. Ротенберг, В. Чудновський, В. Юркевич) фактори. Також є «соціобіологи» (І. Аверина, М. Акімова, А. Анастасі, О. Гавеля, В. Дранков, Є. Ільїн, О. Кульчицька, К. Перлет, Н. Рождественська, С. Рубінштейн, В. Сієрвальд, А. Слепцова, О. Ромах, М. Тараканов, Б. Теплов, К. Хеллер, О. Щєбланова), котрі не розмежовують соціальний та біологічний фактори.

Отже, головною тезою прихильників соціального фактору є наступне твердження: «наші дослідження не дають основи вважати, що здібність є чимось вродженим <...>. Головне — середовище, в якому відбувається виховання і становлення людини» [188, с. 52] і у цьому контексті прибічники концепції «середовища» розглядають наступні питання:

- обумовленість здібностей більшою мірою, наряду із природними передумовами, «суспільно-історичними та соціально-економічними факторами» [74, с. 34];
- ціннісну підтримку (*поняття введене О. Л. Музикою та О. О. Музикою — Л. Л.*) не лише розвитку здібностей, дій, умінь, особистісних якостей, а підтримку провідних потреб, що спрямовують особистісний розвиток: «потреба у визнанні та поцінуванні, потреба у самоідентичності,



потреба у розвитку та потреба у реалізації суб'єктності» [124, с. 10];

- «умови життя і вихованості», в залежності від яких формується міра «оволодіння деякою сукупністю засобів, видів дій, накопичення інформації» [188, с. 43], що є, згідно з А. Шуміліним, характерною рисою здібностей; аналіз соціального оточення та його ролі у розвитку здібностей обдарованої особистості, адже «на перших кроках становлення таланту, обдарованості підтримка соціуму просто необхідна» [57, с. 275]; суспільне визнання заслуг обдарованої особистості, адже «суспільна думка може грати роль і каталізатора, і гальма творчості» [74, с. 65]; зміну місцеперебування, адже «нові зустрічі, нові люди, нові думки, нові враження є тим поживним середовищем, яке буває необхідним в цих випадках» [74, с. 80], життя у столичних містах, де обдаровані особистості зазвичай у більшій мірі отримують необхідну для свого розвитку та творчості «масу вражень, досвід колег, спілкування з ними, <...> професійне судження про свою творчість» [74, с. 79];

- визначення суспільства як соціокультурного комплексу певних умов, до яких особистість або адаптується, або перетворює їх, або шукає «інше суспільство з іншими умовами життя» [О. Бодалєв: цит. за: 48, с. 7];

- соціум, як культурне середовище, в якому формуються ідентичність<sup>16</sup> людини та її «Его» наступним чином: коли «соціальні цінності, властиві певному суспільству на конкретному історичному етапі його розвитку» [81, с. 46], інтегруються в «Его» людини, з одного боку, та роль самого індивідуума у розвитку соціального оточення, з іншого, адже: «здоровий і сильний індивідуум пристосовує ролі (*що пропонує йому суспільство — Л. Л.*) до подальших процесів свого “Его”, тим самим роблячи свій внесок у підтримання соціального процесу» [194, с. 193];

---

<sup>16</sup> Варто зазначити, що вчений сформулював теорію ідентичності, використовуючи досвід, отриманий під час спілкування більшою мірою із американськими пацієнтами, і в контексті соціального фактору Е. Еріксон розглядав наступні питання: історію осілого проживання сім'ї досліджуваної особи, специфіку міграції її сім'ї; причини звернення сім'ї у віру, або, навпаки, віровідступництво, класові наслідки наведених процесів і, нарешті, марні спроби «досягти рівня життя якогось певного класу і втрату або добровільне залишення такого рівня» [194, с. 111].

- вплив середовища<sup>17</sup> на розвиток інтелекту дітей за трьома моделями: визначна роль спілкування батьків з дітьми (важливий фактор — тривалість спілкування); друга, ідентифікаційна модель, коли дитина ідентифікує себе із одним з батьків своєї статі та копіює його поведінку і соціальні ролі; третя модель (згідно Р. Зайонца), що досліджує зв'язок інтелектуального розвитку дитини із кількістю дітей у родині (в контексті доцільності останнього твердження В. Дружинін наводить результати експерименту, що свідчать про відчутну різницю між дітьми, що виховувалися у дитячому садочку та спілкувалися з дітьми свого віку більше, ніж із дорослими (на одну виховательку припадало десятеро дітей) та дітьми, що виховувалися вдома батьками (на одну дитину — двоє батьків). У другому випадку інтелектуальний рівень дитини був набагато вищий;

- «спеціально організоване спілкування» — спілкування виключно з тими дітьми та дорослими, котрі є вищими за рівнем розвитку, що стимулює розвиток самої дитини, — та розвиваюче середовище (П. Тюленев); дослідження «множинності інтелектів» (Дж. Гілфорд, Р. Кеттел, Ч. Спірмен, Р. Стернберг) як наявності від двох до декількох десятків видів інтелекту в кожній особистості та їхній розвиток окремо один від одного. Спеціальне спілкування та множинність інтелектів, за словами П. Тюленєва, залежить цілком від середовища, спілкування та цілеспрямованого виховання батьків<sup>18</sup>, завдяки чому розумно організований розвиток здібностей дитини від народження до п'яти років сприяє значному розширенню можливостей її генотипу;

---

<sup>17</sup> В. Дружинін наголошує на стрімкому розвитку соціальної психології наряду із іншими галузями сучасного знання, адже суспільство, що розвивається дуже високими темпами, веде до зміни ставлення до різних здібностей. Вчений надає важливе значення працям іншого російського теоретика А. Бодалєва, котрий формулює головне завдання соціальної психології: простежити взаємозв'язки: «суспільна потреба в певних здібностях — умови для їхнього розвитку — реальний розвиток здібностей» [цит. за: 48, с. 7].

<sup>18</sup> П. Тюленев стверджує, що в історії людства максимальні успіхи дітей досягалися виключно завдяки свідомій роботі батьків. Ілюструє дослідник цю тезу прикладами Л. Моцарта, котрий з перших тижнів після народження сина — В. А. Моцарта — «організував йому щоденні музичні заняття-ігри», Л. Вінера, котрий привів семирічного сина до школи не для навчання, а для складання випускних іспитів, О. Грибоедова, котрий, завдяки зусиллям батьків, в десять років закінчив школу, а у сімнадцять вже був одним з найосвіченіших людей свого часу.

- «соціальне почуття» — термін, введений А. Адлером, є показником психологічного розвитку дитини. Від характеру формування цього почуття повністю залежить майбутнє дитини у всіх сферах життя. Критеріями оптимального соціального почуття є: широта спілкування дитини: «дитина не повинна прив'язуватися лише до однієї людини» [2, с. 13]; критерій особливостей «знайомства, дружби і спілкування з іншими людьми» [2, с. 15]; критерій особливостей взаємовідносин людини та світу, що виявляється в тому, як людина хоче розпоряджатися своїм життям та «яку участь вона збирається приймати у загальному розподілі праці» [2, с. 16]; критерій відношення до протилежної статі та до шлюбу і кохання (вчений зазначає, що будь-які відступи від правильного розуміння кохання та шлюбу є показниками «відхилення в самій особистості» [2, с. 16]);

- ранній розвиток здібностей (А. Шумілін, П. Тюленєв), адже «здібності, інтелект та його найвища форма — духовність і моральність — формуються із задатків в ранньому віці» [170, с. 7]; сприятливі умови для розвитку та реалізації здібностей у дитячі та юнацькі роки, елітарне походження (маються на увазі аристократичні родини, родини монархів та ін., що в змозі надавати дітям якісну та всебічну приватну освіту), раннє визнання, заохочення та свобода творчого самовираження (В. Ефроїмсон);

- вирішальна роль родини (С. Баранова, Д. Богоявленська, О. Горшкова, Ф. Дольто, В. Дружинін, Н. Ейніш, К. Ельячефф, Е. Еріксон, В. Ефроїмсон, І. Ільясів, Ю. Кочкаров, Н. Лейтес, О. Матюшкін, В. Моляко, О. О. Музика, А. Фрейд, З. Фрейд, Дж. Фрімен, В. Шадріков та ін.); А. Слепцова пропонує термін «соціальна спадковість» [158], під яким розуміється наслідування батьків не лише через наявність спадкової схильності до їхньої справи, а головним чином тому, що дитина з ранніх років добре знайомиться та полюбить їхню професію;

- дуже високий рівень освіти в родині обдарованих дітей та важлива роль музики у вихованні таких дітей, навіть, якщо мова йде про технічно обдарованих особистостей (Н. Рождественська, Дж. Фрімен).

Отже, незаперечними є потужність та широта прояву соціокультурних факторів на розвиток здібностей обдарованої особистості.

Теоретики, прихильники біологічного фактору розвитку обдарованості, наполягають на значущості, в першу чергу, успадкованих ознак особистості у розвитку її обдарованості (Ф. Гальтон).

Важко не погодитися з тим, що існує біологічний, або біологічно-спадковий фактор розвитку обдарованості, адже є чимало прикладів, коли один, або обидва з батьків високообдарованої людини були професіоналами справи, до якої їхня дитина мала вроджений хист (композитори Г. Пьорсел, Д. Скарлатті, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен, Е. Корнгольд; виконавці А. Патті, С. Крушельницька, Я. Хейфець, Л. Паваротті; художники Д. Белліні, Рафаель, О. Іванов, П. Пікассо; вчені Архімед, Б. Паскаль, Я. Бойя, М. Жуковський, А. Ейнштейн). Однак через відсутність серйозних досліджень генетичних процесів, варто розглядати лише можливість дії цього фактору. Водночас ми погоджуємося із твердженням дослідників, зокрема, А. Адлером, М. Арнаутовим, Р. Ділтсом, В. Ефрїмсоном, О. Кульчицькою, Л. Левчук, Б. Тепловим про те, що творчими геніями та успішними людьми не народжуються, а стають.

У контексті вивчення особистісного фактору розвитку обдарованості теоретики виокремлюють такі питання:

- визначна роль великої, напруженої праці у формуванні обдарованості, адже «талант — це не більше, ніж можливість творчих успіхів, це тільки передумова майстерності, але далеко ще не сама майстерність <...> Талант не звільняє від праці, а передбачає велику, творчу, напружену працю» [134, с. 10];
- наявність проблемних ситуацій, коли видатна особистість вимушена шукати нове, оригінальне вирішення завдань, спираючись на свій особистий життєвий досвід, акумулювати свої творчі ресурси та інтелектуальний і загальнокультурний потенціал;
- вольовий імпульс, як поштовх, що спрямовує особистість до по-

шуку сфери діяльності, де її талант максимально розкриється (В. Ефроїмсон);

- вирішальне значення пізнавальної потреби дитини (В. Чудновський, В. Юркевич), що характеризується «вираженим почуттям задоволення від розумової праці» і діяльності, «під час якої виникають позитивні емоції» [197, с. 28];

- питання спрямованості здібностей, що залежить не від їхньої природи, а від особистих уподобань обдарованої людини (В. Ротенберг). Зауважимо, що у цьому контексті В. Ротенберг наводить слова Й. Гете, котрий сказав, що великий поет, передусім, є великим як людина, а потім — як поет. Це означає: він є великим як особистість, що неминуче може проявитися в будь-якій діяльності.

Отже, вкрай важливим для розвитку обдарованості є поступове зростання ролі особистісних якостей порівняно із роллю вроджених задатків та здібностей. Тобто, якщо на рівні виявлення задатків для творчої діяльності дитини вимога особистих зусиль є мінімальною через функціонування задатків автоматично, несвідомо (внаслідок малого віку), то з часом зростають та набувають вирішального значення саме особистісні риси, свідома праця та інтелектуальна робота.

Соціобіологічна «теорія двох факторів», що з'явилася у дослідженнях ХХ ст., визнає дві сторони сутності людини — біологічну та соціальну, віддаючи більше значення першій з них. Теоретики — прибічники цього фактору — аргументують наступні висновки:

- паралельне існування двох чинників розвитку здібностей: перший — це вроджені задатки, другий — це розвиток здібностей в процесі навчання діяльності, що потребує цих здібностей, та в процесі самої діяльності (Б. Теплов);

- безперервний та тісний зв'язок зовнішніх впливів оточуючого світу на індивіда — «в якості подразників, сигналів, інших людей, об'єктів тощо» [1, с. 185] та внутрішніх умов психічного розвитку, до яких відносяться успадковані та вроджені здібності (С. Рубінштейн), що відбувається за

принципом детермінізму, згідно з яким зовнішнє впливає на особистість через внутрішнє, але, водночас, «опосередковується системою внутрішніх умов, що постійно ускладнюється та розвивається» [1, с. 188];

- паралельне дослідження особистісних характеристик — індивідуальних ознак особистості митця — та соціального оточення (О. Гавеля, Є. Ільїн, О. Кульчицька, К. Хеллер, К. Перлет, В. Сієрвальд, М. Тараканов, О. Щєбланова);

- отримання якісної освіти (самоосвіти) самою обдарованою особистістю.

Враховуючи спрямованість нашого дослідження, варто зазначити, що у своїх працях зарубіжні та вітчизняні теоретики дійшли висновку про єдині фактори розвитку загальних та музичних здібностей, а саме:

- генетичні особливості, вплив середовища, рівень інтелекту [16, с. 155];

- «необхідність позитивних емоцій, почуття задоволення від діяльності <...>» [184, с. 36];

- значення духовності (П. Тюленєв) та духовної культури (В. Дранков), наряду із іншими умовами утворення художнього таланту.

З наведеними тезами важко не погодитися та, завдяки тому, що сфера діяльності митців безпосередньо пов'язана із розвитком естетичної сфери особистостей, специфікою їхнього світосприйняття, смаками та уподобаннями, естетичним та емоційним досвідом і т. д., безсумнівною є вагома роль *духовної культури*. З одного боку, вона є джерелом формування своєрідності та глибини таланту, а, з іншого, — надає матеріал для творчості, що складається саме з життєвого та духовного досвіду.

У контексті вивчення факторів обдарованості варто наголосити на неоднозначності та непередбачуваності результатів їхньої дії, адже один і той самий чинник, ситуація може спричинити несхожі, навіть протилежні результати, формуючи різні якості обдарованої особистості і створюючи індивідуальну, неповторну природу її таланту. Так, Ю. Кочкаров зазначає: «Здіб-

ності можуть проявлятися і розвиватися іноді під дією навіть негативних факторів, коли наявні при цьому вольові та інші якості дозволяють в комплексі розвиватися здібностям особистості всупереч негативним факторам, які взагалі-то на більшість людей діють згубно» [74, с. 92].

На нашу думку, вивчення впливу певних умов на формування та розвиток здібностей до сьогодні носить дещо однобічний характер, адже в переважній більшості випадків вченими-гуманітаріями аналізуються ті ситуації, коли певні здібності мали сприятливі для розвитку умови, коли прояв та функціонування цих здібностей став очевидним, і це закріплено достовірними фактами, тоді як майже неможливо вивчити та узагальнити випадки, коли через відсутність сприятливих умов ті чи інші здібності обдарованої дитини не мали можливості розвиватися та з часом втрачилися.

Отже, будь-який талант не є результатом лише випадкового збігу обставин. На його природу впливає багато чинників, як зовнішніх, так і внутрішніх. На наш погляд, позиція теоретиків-соціобіологів є дуже переконливою, адже наголошує на недоцільності виокремлення одного з факторів впливу на розвиток обдарованості та неврахування інших факторів. Кожна особистість, з одного боку, знаходиться під впливом середовища, формуючи певні особистісні якості, а, з іншого, завдяки наявності цих якостей, має можливість по-новому реагувати, пристосовуючись до оточуючого середовища в майбутньому. Внаслідок цього, загальні висновки щодо причин та природи розвитку обдарованості можуть бути спотвореними.

Відтак, під час дослідження природи таланту видатних особистостей виправданим є вивчення як соціально-історичної ситуації у широкому сенсі та в усіх її проявах, так і особистісного фактору обдарованості.

Як було сказано вище, задатки є передумовою для майбутніх здібностей — наступної «сходінки» у структурі обдарованості. Однак розвиток здібностей відбувається часто непомітно, через що досить важко відмежувати їх

від задатків. Розглянемо основні визначення феномену «здібностей<sup>19</sup>».

Як вже зазначалося, протягом 30–50-х років ХХ ст. своєрідним методологічним підґрунтям дослідження здібностей виступають напрацювання Бориса Теплова (1896–1965) «Здібності та обдарованість» (1941) та «Психологія музичних здібностей» (1947). Зацікавлене ставлення саме до означеної проблематики стимулювалося у Б. Теплова особистісними нахилами, адже протягом тривалого часу він серйозно займався музикою, беручи приватні уроки у К. Ігумнова.

Оскільки учнем і послідовником Б. Теплова був Н. Лейтес — його позиція теж представлена на сторінках дисертації, — то, зрозуміло, що саме орієнтація «школи Теплова» виступала протягом середини і другої половини минулого століття однією із впливових на теренах радянської гуманітаристики.

Б. Теплов розуміє здібності як такі психічні якості, що є умовами успішного виконання однієї, або декількох діяльностей [166, с. 223], наголошуючи, що це стає можливим лише при наявності цілого комплексу здібностей, різних для кожного виду діяльності. Слід зазначити, що характерною рисою вчення Б. Теплова є твердження, що кожна дитина є здібною, і будь-які здібності можна розвинути, працюючи над собою, завдяки чому більш розвинені здібності активізують розвиток менш розвинених.

Багато хто з теоретиків (М. Акімова, Е. Голубева, В. Дружинін, О. Кульчицька, Н. Литвинова, С. Рубінштейн, В. Моляко) дотримується визначення здібностей, сформульованого Б. Тепловим. Також близьким є трактування здібностей вітчизняними теоретиками О. Л. Музикою та О. О. Музикою, котрі зазначають, що здібності, — це «ресурс особистісно-

---

<sup>19</sup> Наведемо найвідоміший приклад вияву дитячих здібностей — вундеркінда В. А. Моцарта. Л. Левчук, досліджуючи здібності, цитує слова сучасника Л. Моцарта (батька композитора), музиканта А. Шахтнера, стосовно випадку, коли чотирирічний В. А. Моцарт запропонував батькові подивитися написаний ним концерт для клавiру: «Спочатку ми стали сміятися над цією нісенітницею <...> але потім батько почав уважно розглядати головне — ноти, композицію. Він довго стояв вражений, дивлячись на аркуш паперу. Нарешті дві сльози, сльози захоплення й радості, покотилися з його очей» [83, с. 70]. Слід наголосити, що і Л. Моцарт, і А. Шахтнер, були професійними музикантами.



го розвитку» [124, с. 7], що проявляється в ефективності діяльності та в усвідомленні перспективи цієї діяльності. Л. Венгер, рецензуючи монографію болгарських вчених Г. Пирьова та Т. Трифонова, підкреслює, що вони надають схоже, але більш розгорнуте визначення здібностей, як функціонального ансамблю «закріплених та взаємно посилюючих одна одну індивідуальних властивостей психічних процесів, пізнавальних структур, операційних та концептуальних моделей, який формується на основі комплексу нервово-психічних особливостей в процесі діяльності із засвоєння та створення продуктів матеріальної та духовної культури та забезпечує високу кількісну та якісну продуктивність праці» [20, с. 163].

Російський психолог В. Шадріков вивчає «здібності», як «властивості функціональних систем, що реалізують окремі психічні функції» [186, с. 27], причому ці функції, з одного боку, виражені індивідуально в кожному окремому випадку, а, з іншого, у всіх випадках сприяють успішному та якісно своєрідному освоєнню певної діяльності. Натомість А. Готсдінер визначає «здібності» як «одну з форм активної саморегуляції» [39, с. 83], що характеризується пристосовуванням індивідом своїх родових властивостей до впливу зовнішнього світу та вимог діяльності. За умови тривалої взаємодії зовнішнього впливу із внутрішніми родовими властивостями, як зауважує психолог, формується «стійка функціональна психофізіологічна система та утворюється індивідуальний стиль діяльності» [39, с. 83], що, об'єднуючись із інтелектуальними, емоційними, мнемічними, координаційно-регулятивними процесами та багаторазово повторюючись, формує здібності.

Представник школи Л. Виготського — О. Дяченко — визначає здібності як способи взаємодії із дійсністю, що існують в певній культурі, або «фактично усі компоненти пізнавальної сфери психічного життя (“уявлення”)» [49, с. 99]. Їхній розвиток відбувається, по-перше, за законами цілісного розвитку свідомості та повинен аналізуватися лише в цьому контексті та, по-друге, через засвоєння дитиною певних досягнень культури [49, с. 100–101].

За словами В. Юркевич, Л. Венгер говорить про невизначеність понят-

тя «здібності», наголошуючи, що «як правило, під здібностями мається на увазі щось таємне, що забезпечує успіх виконання діяльності. Звідси виникає тенденція відносити до здібностей усі особливості індивіда» [199, с. 185]. Теоретик пропонує розглядати зміст здібностей у тісному зв'язку із завданнями, на які орієнтується індивід.

Одним з надбань радянського психолога Н. Лейтеса — учня Б. Теплова — є класифікація здібних дітей, згідно з якою теоретик поділяє їх на три категорії: учні з прискореним розумовим розвитком; учні з ранньою розумовою спеціалізацією та учні з окремими ознаками неабияких здібностей. До першої категорії, за Н. Лейтесом, відносяться учні, що відрізняються інтелектуальними здібностями в декількох або навіть у багатьох сферах знань, і ці здібності проявляються дуже рано, завдяки чому такі діти протягом усього навчання випереджають своїх одноліток, не втрачаючи цікавості до навчання. Натомість, учні другої категорії проявляють вибірккову зацікавленість певними шкільними або позашкільними предметами чи наукою. З легкістю вирішуючи завдання та задачі, що знаходяться у межах «свого» предмету, такі учні часто важко справляються з іншими предметами.

Учні третьої категорії здібних дітей не відзначаються особливо високим рівнем інтелекту та наявністю певних успіхів у деяких шкільних предметах, порівняно із звичайними дітьми. Їх відрізняють «особливі якості окремих психічних процесів» [84, с. 99] — незвична пам'ять, багатство уяви, особлива спостережливість, самобутність мислення і т. ін. — які «в подальшому можуть виявитися професійно цінними, давати їм перевагу (при певних умовах життя та діяльності, при вірному самовизначенні)» [84, с. 100]. Саме у таких учнів, вважає Н. Лейтес, є потенційні ознаки обдарованості.

Отже, як бачимо, Н. Лейтес усвідомлював важливість не лише визначення сутності здібностей, але і їхньої класифікації. Вивчаючи це питання, зазначимо, що, слідом за дослідниками 30–50-х років ХХ ст., частина науковців 80–90-х років розподіляють здібності на дві основні категорії: «загальні» та «спеціальні», розуміючи під першими «індивідуальні особливості, які є за-

гальними умовами успішного виконання різних форм людської діяльності» [32, с. 23] а під «спеціальними» — «здібності, що дозволяють конкретній людині оволодіти певною діяльністю» [123, с. 12] та успішно її виконувати. Теоретики пояснюють, що «спеціальні» здібності формуються із «загальних» під вимогою конкретного виду діяльності [186, с. 34; 184, с. 38].

Аналізуючи сутність загальних та спеціальних здібностей, В. Шадріков співставляє поняття «абстрактне» та «конкретне», доводячи, що основою загальних здібностей є функціональні механізми, що «не віднесені до конкретних вимог та умов» [185, с. 290], тоді як основою спеціальних здібностей є операційні механізми: коли починається їхній розвиток (виключно за умови навчання та діяльності), ми можемо говорити про перехід від загальних здібностей до спеціальних. Теоретик розглядає розвиток здібностей, по-перше, у взаємодії між собою та у прояві в процесі діяльності та, по-друге, у пристосуванні здібностей до певного виду діяльності і набутті конкретних та індивідуальних рис.

Російський теоретик В. Дранков наголошує на тому, що загальні здібності, або «провідні елементи творчих сил таланту» [47, с. 125] утворюються на основі діяльності таких процесів і якостей, як «спостережливість, уявлення, пам'ять, мислення, почуття, потреби, інтереси, характер, уява та ін.» [47, с. 125].

Цікавим є питання, щодо віднесення так званих «творчих здібностей» до тієї чи іншої категорії. Так, український психолог В. Моляко розглядає їх як окрему групу — як здібності, що дозволяють успішно виконувати творчу діяльність — «загальні теоретичні здібності і спеціальні творчі здібності» [123, с. 12]. Слідом за В. Вільчеком, котрий протиставляє «працю, як основну та найбільш розвинену форму доцільної діяльності» [цит. за: 48, с. 138] творчості, В. Дружинін розуміє творчість взагалі, як повну протилежність будь-якій діяльності [48, с. 7] та відносить творчі здібності до загальних. Натомість радянський психолог Е. Голубєва вивчає музичні здібності наряду із педагогічними, комунікативними та лінгвістичними здібностями в якості

спеціальних<sup>20</sup> [31, с. 26-27]. А В. Шадріков, в контексті вивчення творчих здібностей, розглядає окремо від решти духовні здібності, зазначаючи, що без них всі інші не зможуть проявитися: «З духовного потрібно прагнути зрозуміти творче, а далі — вже і здібне, а не навпаки» [185, с. 5].

Вивчаючи проблему класифікації здібностей, психологи К. Абульханова-Славська та А. Брушлинський наводять думку радянського дослідника С. Рубінштейна про розподіл здібностей на успадковані та вроджені, розуміючи під першими з них те, що «передається індивіду від його предків <...>» [1, с. 185], але не обов'язково виявляється сформованим на момент народження індивіда, а може проявитися через багато років, тоді як вроджені здібності — «це те, що вже є на момент народження» [1, с. 185].

У згаданому вище дослідженні Р. Ділтса теоретик виокремив десять основних здібностей, що спостерігаються у видатних людей, котрі проявили свій геній у різних сферах діяльності (Л. да Вінчі, В. А. Моцарт та У. Дісней — в живописі, музиці та створенні нового виду мистецтва — мультиплікації, А. Ейнштейн та М. Тесла — в науці і техніці, Арістотель — у філософії та З. Фрейд — у психоаналізі): здатність до візуалізації; розвиток та використання множинних зв'язків між органами чуття; використання безлічі перспектив; здатність «переходити на різні позиції сприйняття» [42, с. 238], тобто ототожнювати себе з будь-яким об'єктом; здатність одночасно бачити весь об'єкт цілком та кожен його деталь окремо; здатність переходити від абстрактних моделей до конкретного втілення цих абстракцій та навпаки; здатність поєднувати ролі «Мрійника, Реаліста та Критика» [42, с. 240], тобто мріяти, втілювати свої мрії в реальність та критично їх оцінювати; здатність ставити основні запитання («думати більше про запитання, ніж про відповіді» [44, с. 361]); здатність до використання метафор і аналогій та сприйняття своєї ролі як служіння високій ідеї. Пояснюючи деякі з наведених здібностей, Р. Ділтс ілюструє їхній прояв на прикладі постаті

---

<sup>20</sup> А в якості загальних здібностей Е. Голубева вивчає пізнавальні та мнемічні здібності [31, с. 25].

В. А. Моцарта, котрий має дуже багато спільного із Е. Корнгольдом, про якого мова буде йти у наступних підрозділах: обидва митці були вундеркіндами, виховувалися в атмосфері культу музики професійними музикантами в особі батька тощо.

Отже, прикладом здатності до візуалізації В. А. Моцарта, на думку Р. Ділтса, були слова композитора про те, що він «бачив свої твори у вигляді “полотнен” та “статуй”» [42, с. 237]; прикладом здатності до множинних зв'язків між різними органами чуття була «здатність буквально чинном спиратися на смак та нюх, як на інтуїтивну основу свого розуміння правил контрапункту» [42, с. 200], вміння чути та бачити цілком та одночасно написаний музичний твір у думках та ін.

Інші теоретики (Є. Ільїн, В. Юркевич) пропонують класифікацію наявних підходів до розуміння здібностей та виділяють загально психологічний, «спрямований на вивчення “родових” можливостей людини» [199, с. 186] (представники — Л. Виготський, В. Дружинін, О. Дяченко, К. Платонов, С. Рубінштейн) та індивідуально-психологічний (термін В. Юркевич), або диференційно-психологічний (термін Є. Ільїна) підхід, що розглядає здібності, як специфічний психологічний та фізичний феномен (представники — Л. Венгер, Е. Голубєва, А. Готсдінер, Є. Клімов, В. Мерлін — учень Б. Теплова, — В. Моляко, В. Шадріков). Другий підхід, у свою чергу, поділяється на особистісно-діяльнісний (В. Моляко), що розуміє здібності, як ознаки особистості, що впливають на успішність виконання діяльності, та функціонально-генетичний (А. Готсдінер, В. Шадріков), представники якого вважають, що «здібності пов'язані не з особистісними особливостями, але з функціональними системами, функціями» [цит. за: 59, с. 126].

Окремий інтерес взагалі і, зокрема, для нашого дослідження має питання співіснування різних здібностей, що, як зазначалося вище, є однією з ознак талановитої особистості. Адже, для досягнення неабияких результатів у декількох сферах діяльності, особистість має бути багатобічно обдарованою та знаходитися у сприятливих умовах для подальшого розвитку усіх сво-

їх здібностей. Вивчаючи це питання, ми знайшли підтвердження даної тези в роботах В. Дранкова, Є. Ільїна, Ю. Кочкарова, О. Кульчицької, В. Чудновського, В. Юркевич.

Відштовхуючись від позиції Б. Теплова, котрий акцентує увагу на тому, що окремі здібності не можуть просто співіснувати незалежно одна від одної, оскільки кожна здібність розвивається і набуває якісно інших ознак саме завдяки наявності та розвитку інших здібностей [167, с. 316], В. Чудновський та В. Юркевич наголошують на тому, що спеціальні здібності можуть розвинути лише у тому випадку, коли особистість матиме достатньо розвинуті загальні здібності, пояснюючи, що основою усіх спеціальних здібностей є «загальні» здібності, які іноді «називають “генеральний фактор інтелекту”, “базальний фактор обдарованості”, однак в усіх випадках мова йде про одне й те саме — про єдину основу усіх без винятку проявів людини» [184, с. 38].

Тієї ж думки притримується і В. Дранков, говорячи, що сама природа таланту характеризується взаємодією загальних та спеціальних здібностей, що моделюють зміст художнього образу на всіх фазах творчого процесу: «Інтегровані і спеціалізовані в досвід художньої діяльності, вони формують творчі сили таланту, що схильні до створення різних структур образу (внутрішнього світу, зовнішнього обліку, відчуття життя персонажу)» [47, с. 132]. Приховані здібності до інших мистецтв і ті здібності, що проявляються, В. Дранков називає «критерієм художньої обдарованості» [47, с. 139], адже «багатобічний розвиток таланту в декількох видах мистецтва створює найбільш оптимальні умови для появи його творчих можливостей» [47, с. 139].

Означені нами позиції багато в чому є творчим розвитком теоретичних напрацювань видатного радянського психолога і філософа Сергія Рубінштейна (1889–1960), котрий ще на початку 20-х років минулого століття привернув увагу фахівців дослідженням «Принцип творчої самодіяльності» (1922). С. Рубінштейн, зокрема, зазначав, що: «розвиток здібностей здійснюється за спіраллю: здібність одного рівня є передумовою розвитку здібності

іншого рівня, реалізація можливості якої породжує нові можливості для розвитку здібностей більш високого рівня» [цит. за: 74, с. 42]. А. Шумілін, котрий формував власну концепцію, спираючись на ідеї С. Рубінштейна та Б. Теплова, стверджував, що відома багатозначність задатків, що проявляється у їхньому розвитку в різних сферах, скоріше за все, обумовлена властивостями мозку, адже «<...> його функції можуть розвиватися в різних напрямках» [188, с. 43].

Аналізуючи причини і закономірності функціонування та взаємовпливу різних здібностей, В. Дранков припускає, що між окремими мистецтвами та літературою, наряду з естетичними, існують і психологічні зв'язки. Причину цього теоретик знаходить у наступному: між різними видами мистецтва, після його історичного розподілу і до сьогодні, збереглося внутрішнє співвідношення, що виявляється саме у творчому процесі, і тому «на кожній фазі творчого процесу виникають ознаки творчих сил, що виявляють себе “задатками” здібностей до різних видів мистецтва і літератури» [47, с. 133]. Саме таким чином В. Дранков пояснює той факт, що багато хто з видатних діячів досяг неабияких результатів в декількох видах мистецтва.

На наш погляд, вивчаючи багатогранність таланту, варто зазначити, що різнобічність розвитку творчої особистості надає їй багатство інформації, життєвого та творчого досвіду, асоціацій, вражень і т. д., а також можливість використання методів різних видів діяльності, результатом чого є здатність такої особистості до нестандартних та несподіваних рішень.

Важливим доробком російського психолога А. Готсдінера є класифікація саме багатобічних здібностей. Так, теоретик визначає внутрішньовидові (мономодальні) здібності, що проявляються в межах одного виду діяльності (наукового, літературного, практичного); галузеві (мономодальні) — більш широкого прояву — літературні: письменник, поет, критик; музичні: виконавець, композитор, викладач, диригент; та міжвидові багатобічні здібності (полімодалні), що проявляються у сферах діяльності із різними формами мислення та у різних напрямках: інженер та поет, вчений та музикант та ін.

Психологічною основою моноmodalьних багатобічних здібностей (обох груп) є перенесення «сформованого алгоритму, або створення нового для іншої діяльності» [39, с. 83], тоді як в разі наявності поліmodalьних здібностей відбувається вироблення власних розумових та психомоторних алгоритмів дії із специфічними зворотними зв'язками та корекціями.

Окрім того, А. Готсдінер наголошує: найбільш багатобічними та тими, що частіше зустрічаються, є художні та практичні здібності. Теоретик визначає певну ієрархію багатобічних спеціальних здібностей, коли якісь з їхніх компонентів є більш стійкими, якісь — менш, одні є домінуючими, а інші — другорядними (однак кожна зі складових здібностей може стати домінуючою, що безпосередньо впливає на алгоритм всієї діяльності). Так, згідно з А. Готсдінером, для музиканта-виконавця домінуючими є музикальність, психомоторика, яскраві музично-слухові здібності та артистизм, тоді як другорядними — аналітичні здібності.

Іншими ознаками багатобічних здібностей є можливість використання особистістю різних їхніх поєднань та виконання різних видів діяльності на високому рівні, а також легке засвоєння нової діяльності, навіть якщо вона не є близькою до попередньої. Також А. Готсдінер визначає провідну психологічну ознаку особистостей із багатобічними здібностями, якою є «узагальнююча творча здатність» [39, с. 87], що є «інтеграцією різних здібностей» та проявляється в універсальності вмінь і легкості перенесення навичок у нові види діяльності.

Враховуючи специфіку нашого дослідження, варто окремо визначити сутність *музичних здібностей*. Вивчаючи це питання, радянські та сучасні дослідники широко застосовують введений Б. Тепловим термін «музикальність» — «своєрідне поєднання здібностей та емоційних сторін особистості, що виявляється в музичній діяльності» [цит. за: 16, с. 164]. Л. Бочкарьов — послідовник Б. Теплова — розуміє «музикальність» як «біосоціальну якість особистості» [16, с. 164] і надає вагому роль у її розвитку задаткам, навчанню та вихованню. Теоретик наголошує на значущості музикальності в естетич-



ному, моральному вихованні та у розвитку психологічної культури людини, адже «включаючись у розвиток особистості в цілому, викликаючи повноцінне переживання музичних образів, музикальність зміцнює емоційно-вольовий тонус людини, допомагає їй оволодіти дуже важливою для психічного розвитку формою активного емоційно-творчого пізнання» [16, с. 164].

Визначаючи спеціальні музичні здібності у структурі музикальності, Л. Бочкарьов та Б. Березовський, розвиваючи традиції Б. Теплова, називають три основних: «почуття ладу (перцептивний компонент музичного слуху), здатність довільно користуватися слуховими уявленнями, що відображають звуковисотний рух (репродуктивний компонент музичного слуху) і музично-ритмічні відчуття» [16, с. 157–158]. Однак провідну роль у формуванні музичних здібностей відіграє здатність емоційної чутливості до музики або її емоційного сприйняття.

Натомість радянський психолог і музикознавець Д. Кірнарська вважає, що традиційний розподіл музичних здібностей на музичний слух, музичну пам'ять та відчуття ритму втрачає свою актуальність, адже практикою доведено, що названі складові є важливими, але не достатніми для становлення професійного музиканта. Теоретик говорить про розвиток під час навчання, на основі наведених компонентів, здібностей до музично-творчої діяльності [63, с. 47], які є здібностями більш високого рівня. Розглядаючи «музикальність» як «здатність до правильного відчуття стилю, тобто до схоплення та осмислення усіх взаємопов'язаних закономірностей звукоорганізації в їхній естетичній єдності» [64, с. 136], Д. Кірнарська, наряду із загальноприйнятими компонентами музичних здібностей, додає відчуття стилю. Адже саме стилеві закономірності охоплюють те загальне, що є спільним для усіх музичних творів, і лише завдяки здібності до узагальнення це спільне можна засвоїти. Важливим висновком є наголошення на доцільності звернення до загальної психології та музикознавства, що в синтезі пропонують подальше вивчення проблеми музичних здібностей в культурологічному аспекті.

Інший радянський психолог Б. Березовський класифікує музичні здіб-

ності «емоційної чутливості до музики» (складові: ладове відчуття та музично-ритмічні почуття), «здібності диференційованого слухання» (ладове відчуття, музичні слухові уявлення та музично-ритмічні почуття) та виокремлює третю групу — «здібностей похідних» [13, с. 96, 97], що поєднують гармонійний, мелодійний та внутрішній слух, — саме завдяки наявності яких і відбувається диференціація слухання.

Дослідивши роботи радянських (Т. Артем'єва, М. Блінова, А. Муха, О. Нежинський, Б. Теплов) і зарубіжних (Д. Гілфорд, К. Сішор, Л. Холмстром) теоретиків, Л. Бочкарьов, водночас, застерігає від категоричного відмежування здібностей. Теоретик наголошує на тому, що вони, «являючись спеціальними, необхідними для успішного оволодіння музичною діяльністю <...>, в той самий час є “загальними” стосовно всіх видів діяльності, що потребують, окрім музикальності, спеціальних композиторських, виконавських (диригентські, інструментальні і т. і.) здібностей<sup>21</sup>» [16, с. 164]. Відтак, ця теза пропонує шлях до розуміння специфіки таланту Е. Корнгольда (про якого мова піде в наступних розділах), що полягає у відносній легкості та швидкості оволодіння виконавською, диригентською, композиторською діяльністю, діяльністю аранжувальника, автора-новатора у створенні та методиці запису саундтреків.

Попередньо підсумовуючи сказане, зазначимо: під здібностями ми розуміємо фізіологічні, психологічні та інтелектуальні якості, що є умовами успішного виконання особистістю однієї або декількох видів діяльності, сприяючи подальшому творчому розвитку особистості до рівня обдарованості — як джерела таланту.

Аналізуючи визначення терміну «обдарованість», слід зазначити, що більшість теоретиків розуміють її як сукупність певних задатків та здібнос-

---

<sup>21</sup> Також деякі теоретики (Н. Рождественська, В. Ражніков), в свою чергу, розподіляють, наприклад, диригентські здібності на чисто музичні та специфічні диригентські («вміння керувати колективом оркестру, здатність “заражати” своєю інтерпретацією, своїм задумом прочитання музичного твору, здатність організувати і направити процес колективного музичного виконання» [141]), адже вони безпосередньо пов'язані із особливостями діяльності диригента та розвиваються безпосередньо завдяки цій діяльності.

тей (І. Волощук, О. Гавеля, О. Дяченко, О. Кульчицька, О. Л. Музика, О. О. Музика, О. Матюшкін, В. Моляко, Д. Рензулі, Д. Сіск, Б. Теплов, Дж. Фрімен, В. Шадріков, В. Юркевич), або індивідуальний когнітивний, мотиваційний та соціальний потенціал (К. Хеллер, К. Перлет, В. Сієрвальд), що є передумовою подальшого розвитку здібностей, характеру морально-вольових якостей, психічної енергії індивіда (І. Волощук) та досягнення високих результатів в одній чи декількох сферах діяльності. Окрім того, важливою ознакою обдарованості є те, що вона проявляється у «стійкій спрямованості до творчої діяльності» (О. Гавеля, Н. Лейтес, В. Моляко, В. Шадріков).

Як відомо, Б. Теплов акцентував увагу на тісному зв'язку обдарованості, здібностей та майстерності, адже обдарованість надає потенціал розвитку здібностей та порівняно легке набуття майстерності, яка, у свою чергу, сприяє подальшому розвитку здібностей. Окрім того, Б. Теплов наголошував на індивідуальному характері обдарованості, що виявляється у виборі сфери її розкриття та у специфіці її структури (поєднанні того чи іншого набору здібностей) навіть в одному виді діяльності. Таким чином, величезне значення мають внутрішні характеристики, що і відзначають кожну індивідуальність.

Слід зауважити, що ідеї Б. Теплова не втратили свого значення й до сьогодні і чимало гуманітаріїв — подекуди в дещо модифікованому вигляді — активно їх використовують. Так, відгомін тепловських ідей помітно відчутний в роботах швейцарського психоневролога Аліс Міллер (1923–2010), книга якої «Драма обдарованої дитини та пошук власного “Я”» стала предметом серйозних теоретичних дискусій. Під терміном «обдарована дитина» А. Міллер розуміє не специфічну обдарованість унікальними здібностями в певній сфері діяльності, але обдарованість життям, здатністю переживати своє життя та діяти протягом нього, адже обдарованими для А. Міллер є абсолютно усі діти. Швейцарський психоневролог досить специфічним чином «зіткнула» поняття «обдарованість» та «виховання». На її думку, виховання наносить шкоду дитині, водночас, «руйнуючи» її обдарованість. Підкреслимо, що незалежно від того, поділяєте ви тезу А. Міллер

чи ні, проблема щодо вміння виховувати обдарованих дітей завжди дуже гостро стояла в педагогіці — як класичній, так і сучасній.

У контексті теорії компенсації природу обдарованості пояснюють, як результат «тренування будь-яких джерел енергії, поштовх до якої найчастіше дає неповноцінність органів почуттів і відчуття неповноцінності» [3, с. 37]. При цьому А. Адлер додає, що «внутрішньої свободи від неврозу, зміни обдарованості, її посилення можна домогтися в результаті індивідуально-психологічного аналізу» [3, с. 37]. Як відомо, від 30-х років ХХ ст. ідеї А. Адлера мають як своїх прихильників, так і опонентів. Наразі ніхто повністю не відмовився від фактору компенсації. Саме тому цю ідею слід включати в сучасний теоретичний контекст.

Пояснюючи відмінності обдарованої особистості від пересічної, вітчизняні дослідники О. Л. Музика та О. О. Музика стверджують, що, намагаючись оволодіти життєвою ситуацією в оточуючому світі, обдарована особистість розвиває один і той самий комплекс здібностей протягом усього життя. Тому рівень здібностей сягає дуже високих показників, тоді як пересічна особистість у кожній новій ситуації розвиває нові й нові здібності, не використовуючи розвинені раніше.

Отже, характерними ознаками обдарованості, окрім наведеного вище поєднання високорозвинених здібностей та значного рівня досягнень в певній діяльності, є ціннісне ставлення до власних здібностей, прагнення до саморозвитку, творча спрямованість, внутрішня саморегуляція. Таким чином, можна стверджувати, що обдаровані особистості регулюють власний розвиток, керуючись власними цінностями, на противагу від пересічних, які керуються «чужими», наслідувальними.

Інші теоретики, автори колективного дослідження «Робоча концепція обдарованості», досліджуючи питання частоти дитячої обдарованості, зазначають, що «потенційні передумови досягнень у різних видах діяльності приртаманні багатьом дітям, тоді як реальні неабиякі результати демонструє значно менша частина дітей» [139, с. 3]. У цьому питанні, знову-таки, визнача-

льним є наявність сприятливих факторів та характер оточуючого середовища.

У 30-ті роки — завдяки науковим розвідкам Льва Виготського (1896–1934) — була апробована надзвичайно плідна ідея, яка, на жаль, не знайшла у той період своїх прихильників. Сьогодні слід віддати належне прогностичному мисленню видатного російського психолога і філософа, котрий, аналізуючи сутність та специфіку дитячої обдарованості, піднімав питання її *взаємозв'язку із культурним розвитком*. Вчений зазначав, що, з одного боку, культурний розвиток розширює природні можливості кожної окремої людини, адже «різниця в обдарованості, що в природній, практичній поведінці незначна, при могутньому підйомі, який дає психічним функціям культурний розвиток, перетворюється в глибоко різні форми пристосування» [22, с. 737]. Проте, з іншого боку, «культурний розвиток має тенденцію до нівелювання окремих розбіжностей природної обдарованості» [22, с. 737], тобто, порівнюючи обдарованість групи людей, її різниця буде значна, але все ж таки вона коливатиметься в певних межах. Саме тому відношення між культурним розвитком та обдарованістю теоретик називав «складним та двояким» [22, с. 737].

Натомість В. Юркевич наводить слова О. Матюшкіна — учня С. Рубінштейна, — котрий наполягав на уточненні та поглибленні терміну «обдарованість», адже його використовують в одному випадку для позначення «засвоєних узагальнених способів дії», а в інших випадках — для позначення «творчих можливостей високого рівня» та «можливостей засвоєння окремих навчальних предметів» [199, с. 184].

Отже, розуміючи складність створення вичерпного визначення терміну «обдарованість», науковці намагаються узагальнити її структуру, щоб охопити її цілком, у багатстві компонентів. Серед останніх теоретики називають: генетичний компонент, який визначає кінцевий результат розвитку та темп цього розвитку (О. Савенков, С. Радченко, О. Царькова), інтелект (О. Буров, В. Камишин), «активність, працездатність, мимовільну та довільну регуля-

цію, мнемічні здібності» [32, с. 30], мотивацію до відповідного виду діяльності та середовище і виховання, що надають можливість втілити в реальність свої досягнення (О. Дяченко, О. Матюшкін, Д. Рензулі, Д. Сіск, Дж. Фрімен), або, навпаки, пригнічують вроджений дар (О. Савенков, С. Радченко, О. Царькова).

Резюмуючи сказане вище, зазначимо, що, по-перше, і сьогодні невирішеним постає завдання створення універсального визначення «обдарованості», яке б відповідало всьому різноманіттю її проявів. Найбільш прийнятним для нашого дослідження вважатимемо розуміння обдарованості як поєднання психологічних, біологічних якостей та якостей інтелекту, що виражається у формуванні комплексу певних здібностей (загальних та спеціальних), які проявляються в успішному виконанні однієї (або декількох) видів діяльності та сприяють відносно легкому та швидкому засвоєнню знань та навичок, що потрібні для подальшого виконання цієї (або цих) діяльності.

Враховуючи тематику нашого дослідження, наведемо окремо визначення «музичної» обдарованості. Згідно з С. Науменко, «музична обдарованість полягає у можливостях індивіда кодувати емоційну сферу на звукову і навпаки. А це можливо тільки завдяки тим музичним здібностям, що мають емоційно-моторну вроджену природу: відчуття музичного ритму, як серця музики, її пульсації; відчуття ладу і тембру, як відчуття різноманітності емоцій, почуттів, настрою людини, їх рівнів, глибини і граней <...> Але музична обдарованість виявляється саме в специфічній активності суб'єкта, коли він може і сприймати, і створювати, і інтерпретувати музику. Тільки в цьому випадку можна говорити про музичну обдарованість суб'єкта» [125, с. 63].

У цьому визначенні ключовими, на нашу думку, є, по-перше, значущість саме свідомої творчої активності, під час якої та завдяки якій відбувається подальший розвиток здібностей та умінь, а, по-друге, можливість поєднувати різні (хоча і споріднені) види творчої діяльності (сприймання, створення та інтерпретація), що, безумовно, розширює творчий потенціал особистості.

Інший теоретик — О. Кульчицька — вважає, що головною особливістю музичної обдарованості є розвиток виняткових здібностей (які теоретик називає «харизматичною владою»), що дозволяють митцю досягти лідерства і першості: «Харизматична влада вимагає від лідера високої енергійності, емоційної захопленості, впливовості, вміння володіти людьми і впливати на них. Це влада в мистецтві, музиці, літературі» [57, с. 273]. Отже, як бачимо, «музична обдарованість» охоплює доволі широке коло складових, що відображають не лише наявність емоційних, психологічних, моторних, комунікативних здібностей та певних ознак особистості (воля, енергійність, впливовість), але й високий рівень їхнього розвитку та потенціалу.

Так само, як у дослідженнях багатьох теоретиків «здібності» розподіляються на «загальні» та «спеціальні», в роботах вітчизняних та зарубіжних науковців ми знайшли таку класифікацію феномену «обдарованість»: «загальна обдарованість» виражена у «більш швидкому знайденні рішень» [114, с. 31], де важливу роль відіграє «прогнозування», у той час як сутністю «спеціальної обдарованості» є особливості структури психіки (І. Волощук), або можливості суб'єкта — думки, навички та знання, «що чітко проєктуються зовні (проявляються у діяльності), що швидко та конкретно реалізуються та стають очевидними через функціонування стратегій планування і вирішення проблем» [123, с. 40–41] у тому чи іншому роді людської діяльності [21, с. 131].

Наряду із згаданим вище розподілом здібних дітей на три категорії (Н. Лейтес) — дітей, здібних до багатьох предметів, до конкретного виду діяльності та дітей з певними рисами характеру та структурою психіки, що у перспективі можуть сприяти стрімкому і високому розвитку здібностей, — існують класифікації видів обдарованості, запропоновані іншими теоретиками.

В. Чудновський та В. Юркевич відрізняють «шкільну обдарованість», яка «супроводжується швидким розумінням і засвоєнням, швидким узагальненням часто величезного матеріалу» [184, с. 42]; а також «розумову, соціальну, моторну та практичну» [184, с. 45] обдарованість. Окремо теоретики

називають учбовий і творчий типи обдарованості, протиставляючи їх та оцінюючи перший, в цілому, негативно, адже, за словами авторів, «“учбова” обдарованість, по суті, передбачає відсутність власного підходу, відсутність “самості”, тому що це лише зробить важчим сприйняття чужої думки, уповільнить швидкість сприйняття і навчання» [184, с. 45].

Автори колективної монографії «Робоча концепція обдарованості» (Ю. Бабаєва, Д. Богоявленська, А. Брушлинський, В. Дружинін, І. Ільєсов, І. Каліш, О. Матюшкін, А. Мелік-Пашаєв, В. Панов, В. Ушаков, В. Шадріков), класифікуючи обдарованість, пропонують виділити наступні її різновиди: за видом діяльності та сферами психіки, що її забезпечують (в практичній діяльності — обдарованість в ремеслах, спортивна та організаційна; у пізнавальній — інтелектуальна; в художньо-естетичній — хореографічна, сценічна, літературно-поетична, образотворча і музична обдарованість; в комунікативній діяльності — лідерська і атрактивна; та в духовно-ціннісній — духовна обдарованість); за ступенем сформованості (актуальна та потенційна<sup>22</sup>); за формою проявів (явна та прихована); за широтою проявів у різних видах діяльності (загальна та спеціальна) та за особливостями вікового розвитку (рання і пізня) [див: 139, с. 7–12].

Натомість єдиної класифікації видів обдарованості не існує, тому, розглядаючи, наприклад, спеціальну обдарованість, різні теоретики пропонують власні класифікації:

- наукова, технічна, педагогічна, художня та ін. (В. Моляко);
- технічна, наукова (зокрема, математична), музична, поетична, художня, артистична та ін. (С. Радченко, О. Царькова);
- кінестетична, просторова, логіко-математична, музична, лінгвістична та соціальна (Г. Гарднер).

Отже, у своїх працях музичну обдарованість деякі теоретики розглядають, зокрема, як різновид художньої (Ю. Бабаєва, Д. Богоявленська,

---

<sup>22</sup> О. Кульчицька, до позиції котрої ми вже зверталися, розглядає такі види обдарованості, як «реальна» та «потенційна» [57, с. 286–287].



А. Брушлинський, В. Дружинін, І. Ільєсов, І. Каліш, О. Матюшкін, А. Мелік-Пашаєв, В. Моляко, В. Панов, В. Ушаков, В. Шадріков), а інші (Г. Гарднер, Є. Ільїн, С. Радченко та О. Царькова) — як окремий вид обдарованості. Основною причиною існування низки видів обдарованості є багатство критеріїв, за якими їх відрізняють: за видом діяльності, ступенем сформованості, широтою проявів.

Узагальнюючи викладене вище, зазначимо, що під «загальною» обдарованістю ми розуміємо ту, що характеризується успішним виконанням різних видів діяльності, а під «спеціальною» — вузьку спрямованість знань та навичок.

Якщо ж говорити про класифікацію саме «спеціальної» обдарованості, то ми пропонуємо розрізнити такі її різновиди, як технічна, наукова, моторна, соціальна та художня, що характеризують основні сфери людської діяльності. Так, наприклад, підвидами художньої<sup>23</sup> обдарованості є хореографічна, сценічна, літературно-поетична, артистична, образотворча і музична, які деякі теоретики вивчають як окремі види. На нашу ж думку, їх можна диференціювати лише теоретично, адже вони часто характеризуються певним спільним комплексом ознак та здібностей (згадаймо наведену вище тезу про універсальність ознак обдарованості), що підтверджує творчість багатьох митців, обдарованість яких рівною мірою виявилася у декількох видах творчої діяльності.

Отже, знаходячись на «сходинці» обдарованості, визначальною є власна активність особистості, на основі якої формуються самостійність, незалежність від позиції оточуючих та самокритичність. І саме ситуації, що спонукають особистість до такого способу мислення та критичного ставлення до себе, якнайкраще сприяють розвитку її обдарованості. Варто зазначити, що, зіставляючи обдарованих дітей та підлітків різних часів, можна виокремити

---

<sup>23</sup> У цьому контексті варто відмітити, що визначення «художня» обдарованість може бути синонімом «творчої» обдарованості, сутність якої полягає у здатності «успішно вирішувати творчі завдання, виконувати творчу діяльність більш оригінально, ніж при наявності “простих творчих здібностей”» [123, с. 13].

певні спільні для них риси характеру та якості інтелекту. Багато хто з теоретиків працював над створенням моделі обдарованості, зібравши докупи її складові. Однак дуже часто перелік таких складових виявляється чималим. Так, наприклад, у статті І. Волощук наводиться двадцять п'ять ознак обдарованості [21, с. 121–122], у монографії «Психологія дитячої обдарованості» — двадцять дев'ять таких ознак, що розподілені на дев'ять груп [121, с. 34–35]; Р. Ділтс розглядає більше дванадцяти рис геніальних особистостей та десять їхніх основних здібностей [42; 43; 44] і т. д.

Враховуючи ці та інші дослідження ознак та рис обдарованості і геніальності<sup>24</sup>, ми зробили *спробу класифікувати* їх задля легкості практичного застосування цього матеріалу у контексті нашого дослідження. Для цього ми, по-перше, із загального списку рис обдарованої особистості, які виділяють наведені теоретики, виокремили ті ознаки та риси обдарованості, що є спільними для більшості робіт, що свідчить про їхню безперечну значущість та, по-друге, об'єднали їх у групи.

При формуванні груп ознак обдарованості ми посилаємося на Ф. Горвіца та М. Обрайена, котрі вважають, що при аналізі творчої обдарованості потрібно, зокрема, «вивчати механізми інтелектуальної діяльності (засвоєння знань, їх зберігання і витягання, постановка проблеми, вирішення)» та «визначати спеціальні та особистісні характеристики обдарованих ін-

---

<sup>24</sup> Маються на увазі наступні дані: риси художньої обдарованості, наведені Л. Левчук [83, с. 78–125]; особистісні якості творчо обдарованих людей [57, с. 285]; модель творчої обдарованості Д. Перкінсона, яку наводить В. Моляко [123, с. 15]; характеристики творчої особи, за Н. Луценко [95, с. 99–101]; особливості обдарованих дітей, за О. Гавеля [24, с. 133–136]; риси характеру обдарованої особистості, за В. Моляко, О. Кульчицькою та Н. Литвиною [121, с. 31–32]; якості творчої людини, за А. Шуміліним [188, с. 44]; риси обдарованої дитини, за Ф. Дольто [46, с. 172]; риси обдарованої особистості, за В. Козловим [68, с. 39–43]; риси обдарованості за О. Матюшкіним та Д. Сіск [115, с. 90–96]; риси обдарованих дітей, за К. Хеллер, К. Перлет та В. Сієрвальд [183, с. 121]; риси обдарованої особистості, за С. Радченко та О. Царьковою [140, с. 72]; риси творчо обдарованих людей, за М. Ніколаєнко [126]; риси обдарованих дітей та вундеркіндів, за А. Анастасі [5, с. 582–586]; особистісні якості творчо обдарованих людей, за Р. Стернбергом та А. Григоренко [162, с. 193–194]; особливості обдарованої дитини, за Н. Рождественською [141]; якості митця, за Г. В. Ф. Гегелем [27, с. 292, 294]; риси обдарованої особистості, за Р. Гарифулліним [26]; якості психічних процесів здібних дітей, за Н. Лейтесом [84]; психологічні якості багатобічно обдарованих особистостей, за А. Готсдінером [39, с. 86–87]; риси видатних особистостей, за В. Гірш [28]; риси геніальних людей, за М. Гончаренко [34]; особистісні риси геніальних людей, за В. Ефроїмсоном [195].

дивідів» [цит. за: 123, с. 16].

Враховуючи також наведене вище визначення обдарованості як поєднання психологічних, біологічних якостей і якостей інтелекту та приділяючи увагу визначеним нами факторам впливу на розвиток обдарованості (соціальний, біологічний та особистісний), ми розподілили риси та ознаки обдарованої особистості у *три групи*, об'єднуючи ті, що мають безпосереднє відношення до її інтелектуальної діяльності, психологічного та особистісного розвитку, а також до її соціального портрету.

Отже, проведений аналіз вищеназваних робіт дозволив нам виокремити та систематизувати ***чинники та риси обдарованості й геніальності***, на яких акцентується увага теоретиків.

*I. Механізми інтелектуальної діяльності:* 1. Гнучкість, дивергентність мислення; винахідливість та вміння знаходити нестандартні рішення; «креативність» та творчість. 2. Оригінальність. 3. Висока концентрація та тривала зосередженість. 4. Велика працездатність. 5. Допитливість. 6. Наполегливість, цілеспрямованість та завзятість. 7. Критичність мислення; самокритичність і здатність до самооцінки. 8. Великий обсяг систематичних та міцних знань; компетентність, високий інтелект та інтерес до певної галузі з дитячих років. 9. Широта інтересів, відкритість для нового; потреба і прагнення до новизни. 10. Порівняна легкість у засвоєнні знань. 11. Внутрішня пізнавальна мотивація, постановка нових завдань і проблем, прагнення до істини. 12. Пізнавальна самостійність. 13. Постійна інтелектуальна активність та зайнятість. 14. Жива уява. 15. Фантазія.

*II. Психологічні та особистісні характеристики:* 1. Готовність приймати на себе виправданий ризик. 2. Віра у свої сили і в себе. 3. Інтуїція та здатність до прогнозування. 4. Почуття гумору. 5. Здатність до емоційного сприйняття, надзвичайна вразливість і загострена сприйнятливність та надчутливість. 6. Значна пам'ять. 7. Воля, характер та готовність долати перешкоди. 8. Отримання задоволення від роботи. 9. Здібність систематизувати досвід та системне мислення. 10. Безпосередність та «дитяче сприйняття».

*III. Соціальний портрет:* 1. Соціальна автономія (незалежність від позиції оточуючих) та суверенне мислення й судження. 2. Харизма. 3. Творча ініціативність.

Коментуючи наведені вище риси, слід зазначити, що ті з них, які, на наше переконання, є близькими за своєю природою, ми об'єднали в одну групу. Так, наприклад, гнучкість та дивергентність мислення подається разом із винахідливістю, вмінням знаходити нестандартні рішення та творчістю, адже творчий підхід є проявом дивергентного мислення особистості, коли знаходиться безліч рішень, часто — нестандартних. Так само ми об'єднали такі риси, як високу концентрацію та тривалу зосередженість; наполегливість, цілеспрямованість та завзятість; великий обсяг знань, компетентність, високий інтелект та інтерес до певної галузі з дитячих років та ін.

Слід також позитивно оцінити намагання теоретиків охарактеризувати обдарованість у всіх видах діяльності. Враховуючи те, що ми розподіляємо обдарованість на «загальну» та «спеціальну», відзначимо, що, досліджуючи *постать Е. Корнгольда*, у нас є усі підстави стверджувати, що йому була притаманна «спеціальна» обдарованість, а саме, художня, що, у свою чергу, проявилася у музичній сфері. Прекрасно усвідомлюючи індивідуальність таланту різних митців та унікальність поєднання їхніх особистісних рис, ми виділимо ті з них, що можуть бути притаманні саме митцям із художньою, у широкому сенсі, та музичною — у вузькому — обдарованістю. Це вміння знаходити нестандартні рішення, винахідливість, творчий потенціал; оригінальність; зосередженість; велика працездатність; наполегливість; великий обсяг систематичних та міцних знань, компетентність, високий інтелект та інтерес до певної галузі з дитячих років; широта інтересів, відкритість для нового та потреба в новизні; постійна інтелектуальна активність та зайнятість; жива уява; фантазія; готовність приймати на себе виправданий ризик; інтуїція; почуття гумору; здатність до емоційного сприйняття; значна пам'ять; воля, характер та готовність долати перешкоди; отримання задоволення від роботи; соціальна автономія та незалежне мислення та судження;

харизма. Усі ці риси притаманні особистості і творчості Е. Корнгольда, феномен таланту котрого буде розглянуто у наступних розділах.

### **1.3 Талант як чинник художньої творчості: специфіка культурологічного аналізу**

Для визначення специфіки культурологічного підходу до аналізу феномену таланту необхідно розглянути сутність культурологічного дискурсу в аналітиці таланту митця.

Культурологія — інтегративна сфера знання, що представляє собою багатоаспектний діалог філософії, історії, психології, мовознавства, етнографії, релігієзнавства, соціології культури та мистецтвознавства. Низка гуманітарних наук, або гуманітаристики, що досліджує певні «культурні феномени», і є базисом культурологічного знання. Таким чином, культурологія належить до соціогуманітарних наук та використовує методи як природничих, так і суспільних наук, не говорячи вже про філософсько-естетичну методологію.

В означеному контексті слід звернути увагу на позицію українського естетика М. Бровка, котрий досить скрупульозно відтворив ті науки, що «співпрацюють» з культурологією, а саме: філософія, теологія, археологія, етнологія, історія, соціологія, психологія та ін. [див. 17, с. 97–100].

Зазначимо, що — стосовно гуманітарних наук — теоретик оперує поняттям «система гуманітарного знання», а це, на його думку, дозволяє «додати» культурологію до заявленої «системи». Загалом, приймаючи точку зору М. Бровка, зазначимо, що використання поняття «система» є дещо некоректним, адже тут пропонується звичайний перелік наук. Стосовно ж кількості названих гуманітарних наук, дотичних до культурології, — то М. Бровка виявився більш, ніж послідовним, щодо можливості культурології «наснажуватися» вже існуючим, сталим гуманітарним знанням. Але в цьому контексті виробляється і власний, культурологічний дискурс.

Будучи системою знань про сутність, закономірності існування та роз-

витку культури, способи її пізнання та її значення для людства, своїм основним завданням культурологія та її науковий дискурс ставлять «пізнання сутності культури і виявлення законів і механізмів функціонування конкретних форм і сторін культури» [133, с. 5–6].

Говорячи про вік культурології, варто зазначити, що вона є порівняно молодою наукою, а її методологічні засади є одним з найважливіших питань, адже саме з ним пов'язаний один з головних принципів культурологічного аналізу, а саме — міжнауковість дискурсу, що передбачає залучення досвіду багатьох наук задля дослідження тієї чи іншої проблеми. Варто зауважити, що вражаючою є наукова багатогранність тих теоретиків — представників різних галузей знань, — котрі не лише започаткували, але й розширили, збагатили сферу вивчення «науки про культуру»: Дж. Віко, К. Маркс, Ж. Марітен, О. Шпенглер, Х. Ортега-і-Гассет (філософи), Й. Гердер (історик, філософ, естетик), П. Тейяр де Шарден (теолог, філософ), Г. Спенсер (філософ, соціолог), Ф. Енгельс (філософ, історик), Е. Тейлор (історик), А. Тойнбі (історик, соціолог), П. Сорокін, Р. Демоль (соціологи), Б. Малиновський, К. Леві-Строс (етнографи, соціологи), М. Данілевський (природознавець, соціолог, публіцист), А. Кребер, Л. Морган (етнографи), С. Пуфендорф (юрист, історик, богослов), П. Флоренський (філософ, богослов, інженер), П. Тілліх (теолог) та багато інших.

Важливо підкреслити, що міжнауковий підхід в культурологічному дискурсі активно підтримують і розробляють українські гуманітарії, котрі, за слушним зауваженням Л. Левчук, пройшли досить продуктивний шлях від 80-90-х років минулого століття, коли міжнауковий підхід почав формуватися, до початку ХХІ ст. — періоду яскравого виявлення його методологічного потенціалу. Серед найбільш вдалих прикладів використання міжнауковості як чинника «дешифрування» певних проблем, Л. Левчук називає роботи Н. Жукової, А. Залужної, О. Кодьєвої, О. Оленіної, О. Оніщенко, О. Рябініної, О. Сарнавської, К. Станіславської [82, с. 5].

Зазначимо, що, вивчаючи природу таланту на ґрунті окремих галузей

знань (філософія, психологія, педагогіка), деякі теоретики вже акцентували увагу на тому, що подальше з'ясування даної проблеми гостро потребує об'єднання методологій різних наук, на нашу думку, в культурологічному дискурсі. Це важливо як для розв'язання суміжних питань, пов'язаних з природою таланту, так і для надання можливості отримати більш правдиве та поглиблене знання стосовно досліджуваної проблеми. Так, варто наголосити, що більшою мірою цю проблему вивчали психологи, зокрема, ті, хто займався психологією творчості, психофізіологією та педагогікою. Однак, вже наприкінці ХХ ст. фахівці починають наголошувати на необхідності інтеграції накопиченого досвіду в процесі комплексного вивчення феномену таланту.

В. Юркевич, підсумовуючи результати Міжінститутського семінару з проблем здібностей (1985), зазначає, що «у багатьох доповідях і виступах звучала думка про те, що дослідження здібностей не можна відривати від їх формування, необхідний спеціальний психолого-педагогічний експеримент для виявлення механізму розвитку здібностей» [199, с. 186].

Д. Кірнарська, досліджуючи музичні здібності у психологічному контексті (1988), доходить висновку, що «знайти ті психічні властивості, які визначають можливість більш високих рівнів узагальнення музичного матеріалу, дозволить звернення до досягнень музикознавства <...> Тому рішення проблеми музичних здібностей передбачає синтез загальної психології та музикознавства» [64, с. 136–137].

Про міжнауковий підхід культурології свідчить той факт, що основні ідеї її дискурсу вивчаються та отримують свій розвиток в межах загальнофілософського знання, естетики та музикознавства. Так, культурологія вивчає культуру в цілому, намагаючись осягнути її цілісно, а це зближує її з філософією та естетикою. Також близьким є понятійно-категоріальний апарат — «буття», «процеси», «явища», «суспільство», «людина», «феномен», «сутність», «культура», «цивілізація», «цілісність», — на який спирається як філософія, так і культурологія. Схожими є і проблеми, які намагаються вирішити філософія культури та культурологія: «вивчення співвідношення культури

та природи, суспільства і людини; дослідження культури у житті і розвитку людства <...> зображення культурних феноменів <...> взаємовідношення культури і цивілізації» [137] та ін.

Саме на межі культурології, філософії та естетики російським філософом, естетиком та культурологом М. Каганом створено теорію цінностей [60], що об'єднує моральні, соціально-політичні, релігійні, художні та естетичні (поетичне/прозаїчне; прекрасне/потворне; піднесене/нище; трагічне/комічне) цінності. Два рівня моральних цінностей — міжособистісний та особистісно-колективний — відображають певні аспекти впливу соціокультурного середовища та можуть вивчатися як суміжні питання до проблеми таланту.

На зв'язок культурології із естетикою та музикознавством вказує той факт, що духовний світ людини, її естетичний досвід, який і є передумовою створення видатних творів мистецтва, формується під впливом культурної діяльності в процесі здійснення культурних зв'язків та стосунків між людьми. Культурологічний та естетичний дискурс поєднує їхню інтегративність, адже культурологія є міжнауковою дисципліною, і естетика позначена цією ж рисою. Л. Левчук, поділяючи думку відомого українського естетика Дмитра Кучерюка (1932–2009) щодо естетики як «метатеорії мистецтва», зазначає: «<...> інакше феномен мистецтва, у його цілісності, не можна відпрацювати <...> Чим далі розвивається й ускладнюється мистецтво, тим більше воно потребує надструктури. Тої надструктури, яка об'єднує все, що є суттю мистецтва як такого. Роль такої теоретичної надструктури виконує естетика, і тому вона є метатеорією мистецтва. Принаймні українська естетика розвивається під цим гаслом» [78, с. 18–19]. А інший вітчизняний філософ С. Пролеєв зазначає, що «той самий матеріал, що є визначальним для естетики, широко залучає культурологія, для багатьох культурологічних побудов він має конститутивне значення» [78, с. 18].

Що стосується мистецтвознавства, то саме завдяки взаємозв'язку цих двох комплексних дисциплін стає можливим вивчення музичної творчої спа-



дщини Е. Корнгольда в контексті суспільних закономірностей розвитку мистецтва (предмет мистецтвознавства), яке, в свою чергу є одним з надбань людської культури (предмет вивчення культурології).

Тісним є зв'язок культурології із історією, адже саме завдяки формулюванню принципу історизму та його аналізу з філософських позицій вдалося створити перші культурологічні моделі еволюції, на основі яких і було сформовано принципи розвитку як культури, так і різних цивілізацій. У даному дослідженні вивчення феномену таланту австрійського композитора Е. Корнгольда відбувається також на межі культурології та історії, адже, вивчаючи соціокультурне середовище, в якому формувався талант митця, ми трактуємо особливості історико-політичних, соціокультурних подій та історичної ситуації в цілому як таких, що певним чином вплинули на життєсвіт композитора та визначили спрямованість і характер (щасливий, або трагічний) його творчого шляху.

Те, що одним з розділів культурології є соціологія культури, вказує на зв'язок культурології із цією наукою про суспільство, адже безперечним є той факт, що існування культури поза суспільством, яке, з одного боку, є її творцем, а, з іншого, її носієм, неможливе. Отже, на перетині цих наук з відповідних дискурсів в даному дослідженні вивчаються вкрай важливі питання про тенденції соціокультурного розвитку першої третини ХХ ст. в Австрії та 30–50-х рр. у Голівуді, що відобразилися у поведінці та свідомості як окремих індивідів (маються на увазі постаті Е. Гансліка, Ю. Корнгольда, Е. Корнгольда, Г. Малера, М. Рейнгардта, А. Цемлинського, Р. Штрауса — що мали потужний вплив на формування музичних смаків та світогляду цілих поколінь), так і соціальних груп в цілому. Також вивчаються види культурної діяльності (зокрема, порівняння та протиставлення музичної діяльності Е. Корнгольда у «віденському» та «американському» життєво-творчих періодах); специфіка «дії соціуму», що може бути як каталізатором розвитку таланту митця, так і гальмом і навіть ворогом, що «знищує» митця. В останньому випадку у роботі аналізується процес «розбалансування» зв'язків «со-

ціум — Корнгольд — соціум». На перетині соціології та культурології досліджується співвідношення традицій і новаторства (зокрема в контексті аналізу ролі митця у збагаченні американських культурних традицій за рахунок створення нового музичного жанру — саундтреку) та ін.

Про зв'язок культурології та релігієзнавства свідчить той факт, що теологічні концепції культури посідають помітне місце серед культурологічних теорій (Августин, Фома Аквінський, Нікола Кузанський, С. Пуфендорф, П. Тілліх, Ж. Марітен, П. Флоренський).

Загалом у своїх висновках і культурологічному дискурсі теологи тяжіють до визнання усіх досягнень духовної культури як похідних від релігії, оскільки тільки в цьому випадку духовна культура освячена світлом божественного розуму, а «культурний розвиток людства трактують як процес пошуку божественної першооснови» [54].

Досліджуючи феномен таланту та геніальності саме на межі культурології та релігієзнавства, М. Бердяєв [12] тлумачить шлях генія як такий, що має співставлятися із шляхом святості, адже геніальність так само, як і святість, є шляхом перемоги над «світом».

Саме на межі культурології та релігієзнавства у процесі осягнення феномену таланту Е. Корнгольда стає можливим аналіз певних аспектів відносин «батько — син». В даному випадку доречним, на нашу думку, є звернення до деяких положень вчення З. Фрейда, зокрема до щільного зв'язку між авторитетом батька та вірою в Бога, адже «особистий Бог — не що інше, як звеличений батько» [180, с. 205]. Знаний психоаналітик зауважує, що людина втрачає релігійну віру тоді, коли втрачає авторитет батька. «Отже, в комплексі батьків ми вбачаємо коріння релігійної потреби; всемогутній, справедливий Бог і милостива природа представляються нам величними сублімаціями батька і матері, краще сказати, оновленням і відтворенням уявлень раннього дитинства про них обох» [180, с. 205].

Аналізуючи питання можливого зв'язку релігійних вірувань Е. Корнгольда із формуванням батьківського авторитету, зазначимо, що, за

свідоцтвом сучасників, митець не був фанатично віруючою людиною. Він не ходив до синагоги, не притримувався посту, був толерантним до будь якої віри. Окрім того, в його доробку є два твори на релігійні тексти, зроблені на замовлення рабина у Голівуді: Великодній псалом для соліста, хору та оркестру на івритські тексти (1941) та Молитва для тенора, жіночого хору, арфи та органу на текст Ф. Верфеля (1941).

Відтак, важко прослідкувати зв'язок між втратою батьківського авторитету та зневагою — через це — авторитету Церкви. Однак у наступному розділі ми поставимо питання, чи не була відмова Е. Корнгольда писати «чисту» музику після переїзду до Голівуду якоюсь мірою протестом проти батька, його авторитету та його активного втручання в особисте та творче життя сина?

Цікавим в контексті взаємодії культурології та релігієзнавства під час подальшого вивчення природи таланту Е. Корнгольда також може бути застосування методу «кореляції» засновника теології культури П. Тілліха для вияву сакральних смислів та значимості символів одкровення у світських музичних текстах австрійського митця як «відповідей» на екзистенційні питання, що виникли в певних життєвих ситуаціях та подіях.

Крім того, не можна заперечувати зв'язок культурології не лише із релігієзнавством, але й із філологією, зокрема, мовознавством, адже культура давніх цивілізацій існувала як складова релігійного культу та фольклорних традицій. Відтак, не менш цікавим, на наш погляд, є зв'язок культурології та літературознавства. Зазначимо, що в 90-ті рр. ХХ ст. відбулося становлення нової гуманітарної дисципліни — лінгвокультурології, що розглядає мову як «культурний код нації» [див. 53] — і це є свідоцтвом початку тісного зв'язку та інтеграції цих двох галузей знання і наукових дискурсів.

Отже, засадничим принципом культурологічного аналізу та стрижнем культурологічного дискурсу є *міжнауковий підхід*, що передбачає опору на синтез надбань філософії, психології, історії, мистецтвознавства, естетики, соціології та інших наук. Це дає можливість вивчати культуру як надсклад-

ний системний об'єкт і глобальний феномен, що тісно пов'язаний з духовним розвитком людини, у всій її багатовимірності та багатогранності. Також не представляє сумніву той факт, що, вивчаючи проблему таланту, значний потенціал має комплексне об'єднання методології дослідження не лише світоглядних (філософія), гуманітарних чи соціальних, але й природничих наук, та вивчення феномену таланту на межі цих дисциплін. Саме це і забезпечує повною мірою культурологічний підхід і відповідний науковий дискурс.

Зокрема, коло інтересів психологів включає дослідження питання спадковості таланту (Ф. Гальтон), результатом чого стали висновки про задатки, як вроджену передумову формування обдарованості (Б. Теплов, М. Акімова, Е. Голубєва, Н. Лейтес). Однак при цьому незаперечним є й тісний взаємозв'язок та взаємообумовленість вродженого компонента та набутих в процесі навчання знань й навичок. Також психологами (В. Дранков, В. Юркевич, А. Шумілін) виявлена «багатозначність» задатків, завдяки чому одні і ті самі задатки можуть стати основою для здібностей, необхідних у різних — навіть досить віддалених — сферах діяльності.

Саме психологами різних шкіл і напрямів (Л. Венгер, Л. Виготський, А. Готсдінер, О. Дяченко, Н. Лейтес, Б. Теплов, Г. Челпанов, В. Шадріков) проведена детальна та потужна робота щодо створення вичерпних визначень основних понять (задатки, здібності та ін.). Цю роботу продовжили і сучасні автори (В. Дружинін, Є. Ільїн, О. Матюшкін, В. Моляко, Н. Рождественська, А. Шумілін, В. Юркевич).

Натомість у психіатрії активно вивчався зв'язок та схожість геніальності та божевілля (Ч. Ломброзо, М. Нордау) із наданням вирішальної ролі некерованим та позасвідомим процесам у процесі формування таланту.

Водночас ця думка не отримала підтримки з боку соціологів та психологів, котрі, в свою чергу, навпаки підкреслюють вирішальну роль вольового фактору та свідомої праці особистості для формування потужного таланту (В. Ефроїмсон, Б. Теплов, М. Арнаутов, В. Гірш).

У контексті культурологічного дискурсу розвиток психоаналізу дозво-

лив зробити значний крок на шляху дослідження таланту, збагативши біографії видатних особистостей фактами, виявленими завдяки застосуванню психоаналітичної методики. Вивчаючи родину Е. Корнгольда як «мікросередовище» та чинник, що вплинув на становлення його таланту, саме за допомогою психоаналітичних моделей З. Фрейда та Е. Фромма важливим є розгляд не лише ролі батьків, але й внутрішніх протиріч, що виникають між синами однієї родини (в даному випадку відносини Ганс — Еріх). Також доцільним, на нашу думку, є звернення до позицій французького психоаналітика К. Ельячефф та соціолога Н. Ейніш, котрі, вивчаючи відносини «батьки — діти», формують цікаву тріаду «батьки — ідеалізований образ дитини — реальна дитина» та наголошують на тому факті, що батьки справді люблять ідеалізований образ своєї дитини, і тому будь-яких зусиль та досягнень реальної дитини завжди буде замало задля досягнення цього ідеалу. Судячи з цього, очікування батьків зростають відповідно до збільшення рівня досягнень їхньої дитини, а отже, з одного боку, дитина може ніколи і не досягти накресленого батьками ідеалу, а з іншого, — вона приречена до постійного самовдосконалення. Саме такий погляд на розвиток здібностей Е. Корнгольда у дитячі роки в культурному мікросередовищі сім'ї обґрунтовано у роботі.

Отже, під час вивчення феномену таланту міждисциплінарний підхід дозволив довести доцільність застосування методу біографізму з метою вивчення життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда. Цей метод об'єднує досвід психоаналізу (на прикладі патографії як жанру вивчення впливу хвороб на життя та творчість талановитих та геніальних митців), біографічного, історіометричного методів дослідження видатної постаті та методу вивчення випадків.

Сучасні вітчизняні та зарубіжні теоретики різних галузей (О. Гавеля, І. Живоглядова, Л. Левчук, Т. Матюх, О. Поліщук, О. Ромах, А. Слепцова, І. Сіроткіна, О. Шульган) присвячують пильну увагу питанням уточнення визначень «таланту» та суміжних понять, а також класифікації концепцій геніальності, які інтегруються в культурологічному дискурсі.

Звертаючись до визначення специфіки культурологічного аналізу, значимо також, що міжнауковість є не єдиною його складовою. Іншими ознаками, що його характеризують, є формування адекватного понятійно-категоріального апарату, персоналізація та діалог культур.

У цьому контексті дослідження таланту взагалі та життєво-творчого шляху певного митця зокрема вимагає створення дієвого понятійно-категоріального апарату. Це сприяє визначенню провідних термінів, що сформовані теоретиками в процесі дослідження феномену таланту протягом тривалого періоду часу, якими оперували науковці у своїх роботах та які відображають основні складові таланту, вказуючи на ті фактори, що мають безпосередній вплив на його становлення. Отже, в даному дослідженні основними поняттями культурологічного аналізу таланту є «сходинки обдарованості» («вроджені» та «набуті» задатки, здібності, обдарованість, талант та геніальність); «топос таланту», «культурографія таланту» (В. Личковах); фактори обдарованості — соціокультурний, біологічний (спадковий) та соціобіологічний. Окрім того, ознайомившись із наявними дослідженнями, пов'язаними із визначенням умов та факторів розвитку обдарованості і таланту, ми вважаємо за потрібне виокремити особистісний фактор обдарованості, акцентуючи увагу, з одного боку, на його виключній значущості, а, з іншого, на його взаємообумовленості із іншими, наведеними вище, факторами.

Узагальнюючим чинником культурологічного аналізу повинен виступати діалог культур, що дає змогу співставити, порівняти та вивчити різні аспекти різних культур, культуру в цілому, як своєрідну «симфонію талантів», знаходячи те, що об'єднує ці культури, виступаючи їхнім смисловим ядром. Досліджуючи їхні особливості, необхідно акцентувати увагу на самобутності, неповторності культур, що є важливим чинником для формування національної та культурної ідентичності. У нашому дослідженні вивчення та аналіз діалогу культур є вкрай важливим, адже життя Еріха Корнгольда — митця, котрий був видатною постаттю не лише в Австрії, але й у всій Європі та Сполучених Штатах Америки, — проходило у двох різних «світах» та тіс-

но пов'язане з європейською та американською культурними традиціями, що, відповідно, знайшло своє відображення як у світосприйнятті композитора, так і безпосередньо в його творчості.

Аргументуючи специфіку культурологічного аналізу і відповідного дискурсу, необхідно наголосити на феномені персоналізації, адже увесь історичний рух культури має послідовно персоналізований характер. На нашу думку, одним із завдань сучасної культурології і є заповнення тих «білих плям», що їх історія культури утворила, втративши з об'єктивних чи суб'єктивних причин своїх «персоналізованих» представників. Акцентування дослідження на певній непересічній та видатній постаті — у нашому випадку це постать Еріха Корнгольда — дозволяє глибоко вивчити особливості впливу культури на особистість, на усі сфери її життєдіяльності, її талант і творчість. З іншого боку, це дозволяє визначити ті напрямки, що відображають вплив даної особистості на розвиток та існування культури.

### **Висновки до Розділу 1**

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у першому розділі, можливо зробити наступні висновки:

- аргументовано доцільність застосування культурологічного підходу до аналітики таланту, зокрема на матеріалі життєво-творчого шляху Еріха Корнгольда. Вперше в українській культурології для характеристики сутності феномену австрійського композитора використані наріжні чинники культурологічного аналізу, а саме: міжнауковість, оновлений понятійно-категоріальний апарат, персоналізація та потенціал діалогу культур, що складають засади культурологічного дискурсу;
- показано, що аналіз теоретичних праць з проблематики таланту дає право стверджувати, що талант формується і розвивається так само, як формується і розвивається сама особистість, і цей процес є складним, багатовимірним та тривалим. На розвиток таланту мають вплив такі фактори, як

соціокультурний, спадковий, соціобіологічний та особистісний. Вони діють і самостійно, і «перехрещуючись» між собою. У залежності від ситуації, ці фактори можуть сприяти більш стрімкому, або, навпаки, уповільненому розвитку здібностей в тій чи іншій сфері діяльності;

- розглядаючи талант як підґрунтя геніальності, показано, наскільки можливі ознаки геніальності, наприклад, ідея геніальності як божевілля, «зачепають» і талант, та виявляються у деяких схожих рисах фізіологічного та психологічного характеру (Ч. Ломброзо, М. Нордау). Але ми не поділяємо точку зору стосовно того, що такі риси обдарованості як емоційність, ранній розвиток здібностей та оригінальність вказують на психічні відхилення талановитої особистості;

- розглянуто «сходинки обдарованості» (задатки, здібності, обдарованість, талант та геніальність) та визначення їхньої сутності у роботах дослідників різних поколінь.



## РОЗДІЛ 2

### ЕРІХ КОРНГОЛЬД: КУЛЬТУРОТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ БІОГРАФІЗМУ

#### **2.1 Біографізм як реконструкція життєвого та творчого шляху митця**

На нашу думку, аналіз життя і творчості Е. Корнгольда, спираючись на культуротворчий потенціал біографізму, вимагає вирішення двох супутніх завдань, а саме: реконструкція становлення ідеї біографізму, виокремлення її соціокультурних аспектів та їх екстраполяція у площину життя і творчості австрійського митця.

Як відомо, від 90-х років минулого століття, значною мірою завдяки російськомовній монографії українського культуролога О. Валевського «Основания биографики» (1993), широке коло проблем біографічного методу знайшло своїх прибічників у середовищі українських гуманітаріїв і поступово «біографічний метод» набув статусу засадничого принципу культурологічного дискурсу. Завдяки науковим розвідкам О. Валевського І. Валявко, І. Вернудіної, І. Голубович,, Н. Жукової, Т. Ємельянової, Т. Кохана, В. Менжуліна, О. Оніщенко, М. Савельєвої, І. Саціка, К. Семенюк, О. Шульган, які засвідчили значний культурологічний потенціал біографічного методу, саме останній дозволив реконструювати і об'єктивно оцінити життєво-творчий шлях низки видатних діячів науки і мистецтва, в контексті складних протиріч конкретних історичних періодів.

Певні обриси завершеності означена проблематика отримала після опублікування монографії українського філософа В. Менжуліна «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні» (2010), на сторінках якої не лише реконструйована логіка становлення «біографічного підходу», але й розкрита специфіка таких феноменів як «антибіографія» та «псевдобіографія». У контексті розмислів В. Менжуліна особливої уваги заслуговує ідея «біографічного повороту», який відбувався протягом ХХ століття, і зафіксував се-

бе в активізації інтересу до життєво-творчих пошуків людини в сучасній культурології.

Віддаючи належне ідеям О. Валецького та В. Менжуліна, слід визнати, що їх роботи чітко виявили проблему термінологічної забезпеченості дослідження біографічної складової сучасної гуманітаристики, оскільки тільки українські філософи, естетики і культурологи оперують поняттями «біографічний метод», «біографіка», «біографістика», «біографізм» та ін.

Окрім зазначеного, слід враховувати і різні види модифікацій біографічного методу, які присутні, наприклад, в психології. При цьому слід зазначити, що власне «біографічний метод» використовує французький культурологічний досвід середини ХІХ ст., котрий був напрацьований відомим літературознавцем та письменником Ш. О. Сент-Бьовом.

Враховуючи ситуацію, що склалася в українській гуманітаристиці, ми будемо в нашому дослідженні використовувати поняття «біографізм», як таке, що «поглинає» низку існуючих позначень біографічної складової «дешифрування» життєво-творчих подій Е. Корнгольда. Віддаючи собі звіт щодо певної умовності такого прийому, ми переконані, що сучасна теоретична ситуація в культурології його виправдовує.

Як відомо, сьогодні біографічний метод розглядається як один з культурологічних методів, що дозволяє дійти широких узагальнень, які стосуються соціокультурного простору. Засновником біографічного методу є французький літератор Шарль Огюстен Сент-Бьов (1804–1869), котрий сформулював головну ідею цього методу у нарисі «П'єр Корнель»: «В галузі критики та історії літератури немає, напевне, більш захоплюючого, більш приємного і разом з тим більш повчального читання, як добре написані біографії великих людей. <...> ретельно складені, іноді навіть трохи багатослівні оповіді про особистість та творчість письменника, мета яких — проникнути в його душу <...> показати його нам з різних боків, змусити цю людину рухатися, говорити — так, як це відбулося б насправді; уявити її у домашньому колі, зі всіма її звичками» [154, с. 47].

Ш. Сент-Бьов наголошує, що, вивчаючи дитячі роки письменників та поетів XVII ст., «з великим трудом вдається віднайти мізерні, малодостовірні відомості» [154, с. 48], хоча саме ці перші роки літературної діяльності і є вирішальними. Отже, автор формулює головну мету, до якої має прагнути кожен біограф великого митця: «вловити, осмислити, піддати аналізу всю його особистість саме в той момент, коли більш чи менш вдалий збіг обставин — талант, виховання, оточуючі умови — викидає з нього перший його шедевр» [154, с. 49]. Саме розуміння митця в цей критичний момент життя, поєднання минулого буття митця, захованого від людських очей та нового буття, сповненого славою та яскравістю, дає право біографу стверджувати, що він знає цього митця, зрозумів всю його суть та є «гідним стати рівноправним та невтомним супутником на всьому його подальшому життєвому шляху, сповненому нових чудес» [154, с. 49].

Відтак, біографічний метод представляє собою вивчення усього існуючого матеріалу, присвяченого одній особистості, з метою зрозуміти джерело та особливості її таланту. Важливим та дуже цінним джерелом для цього методу дослідження стають автобіографії, мемуари, листи, щоденники та інші матеріали, створені самою видатною особистістю, що є свідченням її екзистенціальних переживань, розуміння нею власних здібностей, умов та особливостей їхнього розвитку.

Одна з фундаментальних культурологічних особливостей біографічного методу — спрямованість на відтворення історико-культурної картини подій, розгорнутої в часі.

Слід зазначити, що В. Белінський, А. Луначарський в Росії, М. Пруст, А. Моруа у Франції критикували біографічний метод Ш. Сент-Бьова, заперечуючи важливість звернення до детальних біографічних даних для вивчення видатної постаті. Однак, сьогодні біографічний метод є одним з провідних у дослідженні видатних особистостей минулого та сучасності, який дозволяє здійснити всебічне вивчення творчої особистості, включаючи «специфічні “інтер’єрні” особистісні здібності <...> і фактори “зовнішньої” біографії —

оточення, сім'ї, особливостей виховання, навчання, — усього того, що стимулює або ж, навпаки, гальмує розвиток творчих здібностей» [57, с. 259–260].

Детальний аналіз як сутності «біографічного методу», так і ставлення до нього представлений О. Оніщенко на сторінках монографії «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» (2011). Вона показує, зокрема, з яким захопленням видатний німецький письменник Т. Манн сприйняв «чудове есе Сент-Бьова, блискучий зразок критичного славослів'я, що відзначений відбитком французької традиції і французької культури» [130, с. 78].

Позиція Т. Манна щодо біографізму може бути цікавою для нас і тому, що Манн — сучасник Корнгольда, їх життєві долі, особливо у факті еміграції, досить близькі, як близьким є і їхній вплив на європейське культуротворення.

Повертаючись до проблеми біографізму, зазначимо, що розмисли Сент-Бьова будуть використані Т. Манном задля самоаналізу із наголосом на таких позиціях французького теоретика як «вивчення рис найближчих родичів і освіти персонажу» та «вивчення побутових і життєвих реалій, які безпосередньо не мають відношення до творчості». О. Оніщенко вважає, що «Нарис мого життя» Т. Манна свідчить про прийняття ним ідеї Сент-Бьова щодо значення «літературного контексту», але розширює його межі, не задовольняючись лише площиною літературознавства [130, с. 79–82].

Перед тим, як задіяти біографічний метод до аналізу життя і творчості Е. Корнгольда, зазначимо, що у першому розділі ми вже згадували жанр патографічних досліджень видатних особистостей, який сформувався пізніше «біографічного методу» Ш. Сент-Бьова, але має з ним певні «зони перетину». У цьому випадку і доцільно, на нашу думку, оперувати поняттям «біографізм», яке об'єднує означені термінологічні розходження. Утім, варто з'ясувати, чи можливо розглядати постать Е. Корнгольда, застосовуючи патографічний метод, адже австрійський митець не має головної ознаки для то-

го, щоб стати об'єктом патографічних досліджень. Говорячи про актуальність використання методів психоаналізу для дослідження, передусім, життя митців, які не мали жодних психічних чи фізичних патологій, наведемо слова З. Фрейда, котрий, в контексті вивчення особистості Леонардо да Вінчі, зокрема, пише: «Особливо підкреслимо, що ми ніколи не зараховували Леонардо до невротиків або до “нервовохворих”, як свідчить незграбне слово <...> Ми вже не вважаємо, що здоров'я і хворобу, норму і невроз можна різко відокремити одне від одного і що невротичні риси потрібно розглядати як свідчення загальної неповноцінності. Сьогодні ми впевнені, що невротичні симптоми — це утворення певних результатів витіснення, яке ми зобов'язані здійснити в ході розвитку від дитини до людини культури, що ми усі створюємо такі утворення і тільки їхня кількість, інтенсивність і розподіл обґрунтують практичний зміст нездоров'я і висновок про конституційну неповноцінність» [180, с. 208].

Слід віддати належне З. Фрейду, що він, використовуючи досвід своїх попередників, ніколи сліпо не наслідував їх. Так сталося із патографією П. Мебіуса. Якщо автор патографічної методики наголошував на важливості виокремлення психічних чи фізичних вад людини, то З. Фрейд вперше в сучасній йому психіатрії наголосив на значенні моральної травми. Саме у цьому аспекті його і цікавить Леонардо да Вінчі, котрий важко пережив факт незаконнародженості і втрати рідної матері.

Аналізуючи позицію З. Фрейда саме в такому аспекті, Л. Левчук пояснює його інтерес, з одного боку, до праці Д. Мережковського «Воскреслі боги. Леонардо да Вінчі», а з другого, — до запису самого Леонардо з приводу смерті батька. Л. Левчук зазначає: «Леонардо пише про смерть батька як стороння людина, не зараховуючи себе до цієї родини. Він, за словами Фрейда, “не зміг пригасити афекти, і те, що довго приховувалося, спробувало виявитися, хоч і в замаскованій формі”» [81, с. 166].

Виявлення прихованих моральних травм стало не лише надбанням психоаналізу, але й значно ускладнило положення психоаналітиків, котрі по-

винні були працювати не на зовнішньому враженні від пацієнта, а дешифрувати його внутрішній світ, його оточення, методи виховання, релігійну спрямованість, друзів, ворогів, його сексуально-еротичні почуття та ін. Хоча і дещо опосередковано, але моральний аспект патографії, введений в теоретико-практичний ужиток у 10–20-ті роки минулого століття, підтвердив — як ми бачимо сьогодні — правоту Ш. Сент-Бьова.

Показово, що у процесі реконструкції життєвого і творчого шляху Е. Корнгольда, котрий не мав психічних чи фізичних вад, все ж є «моральна травма», яка виявилася після повернення митця з еміграції: адже його, по суті, повністю забули на батьківщині!

Таким чином, З. Фрейд довів, що психоаналіз — це наука, яка не застосовує ті чи інші методи автоматично, а шукає нові аспекти, нові підходи у процесі дослідження мотивів та стимулів щодо вчинків видатних особистостей.

Зазначимо, що позитивне ставлення до морального аспекту патографії простежується і у контексті теорії компенсації А. Адлера, хоча думка про те, що причиною включення компенсаторного механізму є відчуття неповноцінності, яке, згідно з А. Адлером, притаманне абсолютно всім дітям, залишається в його теорії пануючою. Однак, в процесі вивчення обдарованості Е. Корнгольда, ми дійшли висновку щодо неактуальності твердження стосовно функціонування компенсаторного механізму у патологічній формі в житті даного митця.

Нагадаємо, що, згідно з концепцією А. Адлера, певна доля відчуття неповноцінності, яке є причиною механізму компенсації, з'являється через фізичну та помірну розумову слабкість. Однак Е. Корнгольд в дитинстві не був ані фізично, ані розумово слабким. Більше того, якщо фізично він був, скоріш за все, на середньому рівні розвитку, не випереджаючи і не відстаючи від своїх одноліток, то за показниками інтелекту він набагато випереджав їх, що стало очевидним вже з п'яти-шестирічного віку. Свідчення біографів австрійського митця дають впевненість у тому, що Е. Корнгольд не мав у дитинстві

тві хвороби, яка б підтвердила актуальність теорії компенсації у його випадку, не враховуючи такі типові дитячі хвороби, як застуда, вітрянка та ін.

Так, наприклад Б. Керролл — біограф композитора — пише про те, що 1912 р. Еріха було відправлено у клініку відомого доктора Г. Енгельманна, ортопеда та хірурга, аби він виправив сутулі плечі юнака. Бажаного результату це не принесло, як стверджує Б. Керролл, ґрунтуючись на наявних фотографіях Е. Корнгольда, однак розглядати цей випадок, як свідectво серйозної хвороби, також не можна з декількох причин. По-перше, сутулість не вважається патологічною хворобою, яка накладає відбиток на подальший психічний розвиток особистості, і, по-друге, ми припускаємо, що лікування Е. Корнгольда у клініці доктора Г. Енгельманна було, скоріше, нав'язано модою, ніж гострою необхідністю виправити здоров'я. Можна навіть припустити, що серед віденців було популярним віддавати своїх дітей до цієї клініки, про що свідчить і той факт, що Л. Сонненталь, — майбутня дружина Е. Корнгольда, — також була однією з багатьох пацієнтів доктора Г. Енгельманна. Окрім того, варто зазначити, що доктор Г. Енгельманн володів відомим віденським салоном, що об'єднував провідних митців початку ХХ ст., частими відвідувачами якого були і батьки Е. Корнгольда та на якому, у свою чергу, відбулися численні сольні концерти композитора.

Формулюючи теорію компенсації, А. Адлер також аналізує проблему боротьби із оточенням та із примусом з боку суспільства в контексті дослідження неврозів та розуміє цю боротьбу як негативне, нездорове явище, а особистість — як ту, що вимушена знаходитись в ситуації боротьби для завоювання влади та визнання з метою компенсації хворобливого відчуття неповноцінності. Стосовно наведених психологом форм примусу з боку оточення, проти яких повстає особистість (виховання, дійсність, саме суспільство, сторонні сили, власна слабкість, природні і соціальні фактори), можна із впевненістю стверджувати, що в дитячі роки Е. Корнгольда як такої боротьби із суспільством та оточенням не було. Більше того, саме середовище, в якому знаходився Е. Корнгольд в дитячі роки, значною мірою сприяло розвитку його

го здібностей і становленню його таланту. Отже, відносини митця в дитячі роки із оточенням та суспільством можна охарактеризувати як цілком позитивні і доброзичливі, такі, що надали поштовх і створили сприятливі умови для розвитку здібностей митця.

Слід зазначити, що А. Адлер пропонує розглядати та аналізувати життя дитини в контексті теорії компенсації дуже ретельно. Теоретик стверджує, що в цьому аналізі жодна подія, дрібниця не може бути другорядною, адже «ніщо не робиться просто так» [3, с. 88]. У цьому відношенні можна говорити про схожість методу психологічного аналізу А. Адлера та біографічного методу дослідження.

Як відомо, А. Адлер вводить в ужиток поняття «соціальне почуття» — показник психологічного розвитку дитини. На основі певних критеріїв, таких як широта спілкування дитини, особливості «знайомства, дружби і спілкування з іншими людьми», характеру взаємовідносин людини та світу, ставлення до протилежної статі та до шлюбу і кохання, теоретик пропонує визначати «нормальність» соціального почуття дитини.

Відтак, аналізуючи далі постать Е. Корнгольда за критеріями А. Адлера, можемо стверджувати, що образ його життя, характер вчинків та діяльності в цілому відзначався позитивним сприйняттям оточуючого світу, що виявлялося у бажанні та здатності розв'язувати проблеми, що поставали перед ним. Стосовно таких особистостей, А. Адлер зауважує наступне: «Її (людини — Л. Л.) рішення носитимуть конструктивний характер, і людина буде щасливою та матиме відчуття своєї необхідності та сили, які супроводжують творчу та корисну діяльність» [2, с. 16]. Ця характеристика є цілком доречною і стосовно постаті Е. Корнгольда.

Паралельно із становленням адлерівських ідей компенсації у США набуває популярності позиція Анни Анастасі (1908–2000) — психолога, котра запропонувала розглядати обдарованість дитини із урахуванням індивідуальної та групової специфіки поведінки. Її монографія «Диференціальна психологія», яка вийшла друком у 1937 р., багато в чому визначила орієнтації аме-



риканської психології у другій половині ХХ ст.

Слід зазначити, що А. Анастасі виокремлює наступні специфічні методики, які використовуються теоретиками або окремо, або комбінуючись між собою: біографічний метод (аналіз), вивчення «випадків», статистичне дослідження, історіометрія, аналіз підсумків тесту на визначення коефіцієнту інтелекту та лонгітюдне дослідження. Із наведених методик для вивчення однієї особистості використовуються біографічний метод та вивчення «випадків». Сутність останнього полягає у проведенні інтенсивних інтерв'ю, тестуванні та спостереженні за окремими особистостями, як дорослими так і обдарованими дітьми, тобто, як бачимо, цей метод підходить лише для прижиттєвого вивчення видатних постатей.

Говорячи про інші методи, зазначимо, що статистичний метод — який хоча і є близьким до біографічного, але має фундаментальні відмінності. По-перше, за його допомоги досліджується не одна особистість, а група видатних особистостей для того, щоб виявити загальні тенденції та особливості. По-друге, в якості матеріалу пріоритетними є енциклопедії, біографічні довідники та інша наукова література, що надає більш об'єктивні, достовірні та стандартизовані дані.

Історіометричний метод використовує увесь існуючий матеріал, стосовно однієї особистості або групи людей. В процесі дослідження виявляються загальні особливості та характеристики, що оцінюються із врахуванням відносно постійних стандартів, метою чого є надання оцінки індивідуальним рисам людини. В основному, метод пов'язаний із аналізом ранніх дитячих досягнень видатних людей.

Вивчення результатів тестів на виявлення коефіцієнту розумового розвитку проводиться на основі досліджень великої кількості обдарованих дітей, відбір яких відбувається за результатами тестування коефіцієнтів інтелекту. Зазначимо, що методика тестування коефіцієнту інтелекту досить поширена від 30-х років минулого століття у США, хоча її наслідки сьогодні багатьма дослідниками оцінюються неоднозначно.

В наведеному контексті показовою є ситуація з Вільямом Садісом — «ексцентричним генієм і вундеркіндом». Українські культурологи В. Слюсар та В. Ярош, спираючись на існуючі джерела, реконструювали життя та творчість як Бориса (батько), так і Вільяма (сина) Садісів, котрі займали помітне місце в інтелектуальному житті США.

Борис Садіс (*іноді — Сідіс або Сайдіс — Л. Л.*) (1867–1923) — емігрант з України — викладав психологію у Гарвардському університеті. Окрім цього, він зайняв помітне місце в історії американської філософії та психіатрії. Б. Садіс та його дружина — лікар Сара Садіс — зробили все можливе заради освіти й подальшого розвитку власного сина Вільяма Садіса (1898–1944), котрий «за рівнем IQ є однією з найвеличніших особистостей, яких коли-небудь знало людство» [202, с. 58]. Успіхи В. Садіса виглядають фантастично, адже у 7 років він склав іспит Гарвардської медичної школи з анатомії, а в 11 — вступив у Гарвардський університет, отримавши у 17 років звання професора математики. Він вільно володів 40 мовами. Сьогодні IQ вченого оцінюється «в районі від 250 до 300 — це найвищий IQ в історії» [202, с. 59].

Водночас, В. Садіс не зміг «вписатися» в навколишню дійсність, сприймався сучасниками як «міський божевільний», і його спроби бодай якось соціалізуватися зазнали повної поразки. Доля В. Садіса, як цілком слушно зазначає В. Ярош, є звинуваченням і його батькам, котрі позбавили його «свободи жити своїм життям», поставивши на п'єдестал, «демонструючи всім як повинна бути розвинена дитина».

Приклад з В. Садісом показує, що коефіцієнт IQ не самоціль. Він не здатний створити генія як цілісний феномен, а гіпертрофія значення цього коефіцієнту може залишити поза увагою тих дітей, котрі — при його нижчому вимірі — можуть володіти цілісним, гармонійним світосприйманням як запорукою значного творчого потенціалу.

Згадане вище лонгітюдне (від лат. «тривалість») дослідження є найбільш молодим із наведених методів і полягає у вивченні певної групи обдарованих особистостей з раннього віку і впродовж життя.

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у цьому підрозділі, зазначимо, що біографізм, з одного боку, є важливим чинником сучасної культурології і культурологічного дискурсу, а з іншого, як найбільш ємкий термін, «схоплює» сутність власне біографічного методу, патографії та тих модифікованих форм дослідження біографічного простору, які склалися після 30-х років минулого століття.

Спираючись на засади методу біографізму, у наступних підрозділах цього розділу дисертації буде відтворено соціокультурний процес становлення таланту і творчої особистості Е. Корнгольда.

## **2.2 Роль соціокультурного середовища у становленні творчої особистості Еріха Корнгольда**

Еріх Вольфганг Корнгольд (1897–1957) — австрійський композитор, виконавець, диригент, викладач, професор по класу теорії музики та композиції, автор обробок оперет, один із засновників жанру кіномузики. За характеристикою Б. Керролла, — біографа композитора, — Е. Корнгольд був вундеркіндом, рівень обдарованості якого вражав таких визнаних музикантів, як Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, Е. Ганслік, О. Клемперер, Г. Малер, А. Нікіш, Е. Ньюмен, Дж. Пуччині, Я. Сибеліус, К. Флеш, А. Шнабель, Р. Штраус. У творчості митця представлено майже усі існуючі музичні жанри, а саме: камерна музика, вокальна, хорова, оркестрова та симфонічна. Національне визнання Е. Корнгольду принесли опери «Віоланта» та «Кільце Полікрата», а світове — опера «Мертве місто»<sup>25</sup> та обробки оперет Ж. Оффенбаха,

---

<sup>25</sup>Опера «Мертве місто» витримала більше п'ятидесяти вистав лише у Відні, не враховуючи численних вистав в інших провідних оперних театрах Європи. Також вона є першою німецькомовною оперою, що була поставлена в Метрополітен опера в Нью-Йорку після закінчення Першої світової війни [249].

Л. Фолла та Й. Штрауса.

Перед початком Другої світової війни митець вважався одним з найперспективніших та видатних європейських композиторів першої половини ХХ ст. Вимушений емігрувати до Сполучених Штатів Америки у 1938 р., Е. Корнгольд яскраво виявив себе в ролі автора музики до перших звукових фільмів студій «Уорнер бразерс» та «Парамаунт». Європейські та американські дослідники називають Е. Корнгольда одним із засновників жанру кіномузики [251], «символом “Золотої ери” Голівуду», «творцем звуку Голівуду» [242; 219], «піонером» у новому виді мистецтва — кіномузиці [210, с. 297], «батьком сучасної кіномузики» [196], визнаючи його, як одного з лідерів-засновників саундтреку [225; 224; 216; 227; 230; 207, с. 44 та ін.]. Після повернення до Європи через одинадцять років відсутності митець зрозумів, що втратив на Батьківщині визнання як композитор та виконавець, і тому решту життя провів у Сполучених Штатах Америки, де і помер у віці шістдесяти років, не сподіваючись, що його твори колись знову зацікавлять слухачів.

Протягом тривалого часу Е. Корнгольд був відомий виключно як автор музики до кінофільмів, і лише у 70–80-ті роки минулого століття в європейських країнах почалося відродження інтересу до класичної спадщини австрійського митця. Саме у ці роки також з'являються перші наукові дослідження, присвячені життю та творчості Е. Корнгольда: дисертація Б. Керролла, присвячена опері «Віоланта» (1975), та дисертація Дж. Дюхен за оперою «Мертве місто» (1987), і саме ці роботи пізніше стали основою монографій, присвячених постаті Е. Корнгольда. На 1998 р., за словами канадського теоретика М.-А. Роберге, кількість дисертацій, присвячених творчості Е. Корнгольда англійськими та німецькими дослідниками, сягає десяти [250, с. 100], і з кожним роком їхня кількість зростає, розширюється географія країн, в яких ім'я та творчість митця займає місце серед кращих композиторів ХХ ст. Підтвердженням тому є докторські дисертації австралійця Д. Іан Крама «Еріх Вольфганг Корнгольд: ранні роки життя та перші твори» (Університет Монарш, м. Мельбурн, Австралія), та американця Д. Кубуса

«Відтворення віденського суспільства: пояснювальний розгляд другої фортепіанної сонати Еріха В. Корнгольда і сонати для фортепіано Артура Шнабеля» [237] (Університет Айови, США, 2011 р.), а також магістерська робота М. Райєна Кендесмі «Роль сучасної музики у вихованні виконавців-інструменталістів» [208] (Університет Агдера, Норвегія, 2011 р.) та дослідження доктора К. Шапро «Віденські архіви: конфіскації у музикантів у період панування націонал-соціалістів та їхні наслідки у ХХІ ст.» (Інститут європейських досліджень, США, 2014 р.) [252].

Слід підкреслити, що у вітчизняних дослідженнях особистості Е. Корнгольда досі не відведено гідного місця і практично не існує інформації про його життя та творчість, за виключенням, як ми вже зазначали, коротких оглядових статей у «Музичній» і «Театральній» енциклопедіях та журналі «Музыкальная жизнь» [200; 71; 136]. Що ж стосується зарубіжних джерел, то, — ми це вже відмічали — значний інтерес як до непересічної особистості композитора, так і до його творчості, підтверджується наявністю теоретичних робіт, присвячених аналізу його творчого доробку, а також функціонуванням «Міжнародного товариства Е. Корнгольда», президентом якого є його біограф Б. Керролл<sup>26</sup>. Окрім того, існує ряд сайтів, які містять, окрім біографічних даних, посилання на провідні опубліковані статті та монографії, перелік головних подій, пов'язаних з ім'ям композитора (концерти з творів Е. Корнгольда, виставки, фестивалі, відкриття меморіальних дощок, випуск компакт-дисків з його творами та ін.) [230; 220; 218 та ін.]. Зрештою, є і чимало сайтів, на яких можна замовити диски, завантажити ноти творів митця та прослухати їх у кращих виконаннях. Слід відмітити також, що ці сайти містять огляди та рецензії на його твори [241; 229; 239; 222; 236; 221; 205 та ін.].

Отже, творчості Е. Корнгольда присвячено роботи таких зарубіжних теоретиків, як Р. Гофман, Н. Дерні, Дж. Дюхен, Б. Керролл, Г. Полманн, А. Столлберг, М. Форштайн-Празер.

---

<sup>26</sup> Це Товариство заснували Б. Керролл та К. Хопкінс у 1983 р. [210, с. 12].

На особливу увагу заслуговує робота англійського теоретика Б. Керролла «Останній вундеркінд. Біографія Еріха Вольфганга Корнгольда», яка є результатом 25-річної роботи автора і складена на основі трьохсот годин інтерв'ю із видатними музикантами, акторами, режисерами, письменниками, рідними та друзями, а також «багатьох тисяч листів, які уціліли» [210, с. 17]; архівних матеріалів, «які складають копії листів, оглядів, статей, фотографій, більшості опублікованих партитур, великого звукового архіву, копій усіх його фільмів та ін.» [210, с. 17].

Науковий інтерес представляють і статті з американських та західноєвропейських газет, автори яких пропонують свій погляд на життя і творчість Е. Корнгольда. Це статті Л. Адо, В. Арвей, Х. Джексона, Т. Діксона, М. Джирарді, Дж. Дюхен, М. Гааса, І. Геветта, Б. Едера, Р. Кінгстона, Д. Луміса, Т. Нолана, М. Пул, Д. Раксіна, Б. Рейнке, М.-А. Роберге, А. Столлберга, А. Фрея.

Відмітимо також, що організація і проведення декількох великомасштабних концертів, присвячених творчості Е. Корнгольда — офіційного концерту з нагоди сторіччя від дня народження композитора у Відні (1997); концерту з його творів, організованого музичним відділом Бібліотеки Конгресу Сполучених Штатів Америки у Вашингтоні (1981) та ін. — сприяли появі інтересу до цієї особистості. І останнім, рішучим аргументом на підтримку актуальності вивчення творчості Е. Корнгольда є те, що впродовж майже сорока років відбувається відродження інтересу до його творів, на що вказує постійна наявність останніх в репертуарі як оперних театрів, так і у програмах концертуючих виконавців.

На наш погляд, сьогодні з'явилася необхідність у відкритті та ґрунтовному аналізі спадщини цього видатного композитора-новатора і в Україні.

Як вже зазначалось, спираючись на окреслені вимоги методу біографізму, вагому увагу у нашому дослідженні ми приділимо аналізу дитячих років Е. Корнгольда, починаючи з оцінки ролі батьків, вчителів та інших близьких людей, без підтримки яких, можливо, талант митця не мав би такого яскраво-

го розквіту.

Отже, аналізуючи вплив батька на формування особистості і таланту майбутнього композитора, варто наголосити на тому факті, що саме батько — Юліус Корнгольд — найбільшою мірою та всіма доступними засобами з ранніх років сприяв розвиткові здібностей та становленню таланту свого сина.

Юліус Корнгольд (1860–1945) був музикантом, критиком, який мав до того ж юридичну освіту — у 1885 р. він отримав кваліфікацію юриста і ступінь доктора. Саме він долучав Еріха до гри на фортепіано з раннього дитинства. Також сам Ю. Корнгольд, будучи прекрасним піаністом, часто виконував найвідоміші твори В. А. Моцарта, а з часом, коли Еріх виявив свідоме бажання присвятити себе заняттям музикою, батько брав його з собою на найвизначніші концерти. Таким чином, з раннього віку Е. Корнгольд виховувався в атмосфері культу музики, мав змогу чути кращі музичні твори, приймати участь у музикуванні та, заохочуваний батьком, почав створювати власні музичні твори, поєднуючи різні види музичної діяльності.

На нашу думку, вивчаючи питання впливу середовища на становлення таланту видатних композиторів, доцільно провести паралель «Бах — Корнгольд» у цьому впливі: «Якщо в родині Й. С. Баха дитина з моменту народження стикається з музичним середовищем, тому що всі рідні та близькі живуть музикою, головним чином музикант займає думки людей навкруги, якщо музичність вважається найвищою гідністю людини, то вона вимушена цілеспрямовано займатися музикою і розвивати музичні здібності» [74, с. 86]. Схожою була ситуація, що склалася в родині Корнгольдів.

Виявляючи специфіку таланту Е. Корнгольда, варто зазначити, що митцеві протягом усього життя була притаманна унікальна освіченість — результат цілеспрямованого методу навчання Ю. Корнгольда. Цей метод полягав у постійних змаганнях на теренах музики майбутнього композитора із батьком. Це відбувалося майже кожного вечора, коли батько із сином перевіряли один в одного знання різних історичних фактів, дат життя видатних ком-

позиторів, коли вони обговорювали творчу продуктивність В. А. Моцарта та Ф. Шуберта, а також окремі музичні уривки з найвідоміших класичних творів, — які обидва могли заспівати, або зіграти напам'ять» [210, с. 160].

Такий характер та ритм життя скоро став звичним для Еріха, а з роками перетворився на спосіб життя, що поєднував роботу в якості виконавця, композитора, диригента, автора обробок музичних творів та викладача музики.

Зазначимо, що психоаналітики К. Ельячефф та Н. Ейніш в роботі «Доньки-матері. Третій зайвий?», вивчаючи механізм батьківського впливу, зокрема, в контексті питання дитячих здібностей В. А. Моцарта, стверджують, що через дитячу сприйнятливність до батьківських очікувань, яка притаманна усім дітям-вундеркіндам, геній В. А. Моцарта слугував насправді для «задоволення потреби у батьківській любові» [191, с. 36]. Механізм цього задоволення наступний: «відсутність відчуття захищеності і дефіцит любові породжує у дитини прагнення у всьому бути першою і нескінченно примножувати свої успіхи і досягнення» [191, с. 36].

Однак ми вважаємо, що таке пояснення природи здібностей дітей-вундеркіндів є дещо однобічним. Звісно, можна припустити наступне: одним з факторів, що штовхають дитину до досягнень, є прагнення отримати батьківську любов і схвалення, однак це лише один з аспектів цього складного процесу. Іншими факторами завжди є спочатку позасвідомо схильність самої дитини до певного виду діяльності, яким вона займається, аби привернути увагу батьків, та пізніше свідомий інтерес до цієї діяльності заради самого творчого процесу, від якого дитина отримує задоволення. Також ми вважаємо за потрібне наголосити на такому факті, який залишився поза увагою К. Ельячефф та Н. Ейніш, а саме: не тільки через пошук батьківської любові дитина-вундеркінд розвиває свої здібності та досягає високих результатів, порівняно із іншими дітьми, а і завдяки цьому браку любові вона вимушена постійно працювати над собою, розвиваючи свої здібності та обдарованість в цілому. У цьому контексті відносини Е. Корнгольда з батьком є яскравим прикладом.



По-перше, сам Ю. Корнгольд згадував, що завжди мріяв присвятити своє життя музиці, однак ці плани не влаштовували його батька, який наполіг на отриманні сином юридичної освіти. І лише після її завершення та отримання звання «доктора» Ю. Корнгольд нарешті зміг змінити сферу діяльності, присвятивши себе музичній критиці. Коли стала очевидною музична обдарованість Еріха, батько згадував, що єдиним його бажанням завжди було мати більше здібностей до музики, однак замість цього природа обдарувала його сина таким могутнім талантом, про який сам батько навіть не мріяв. Таким чином, ми бачимо, що Ю. Корнгольд через сина втілював у життя свої нездійсненні мрії, переносячи на нього усі свої очікування.

Говорячи про роль батька в житті Еріха, зазначимо, що відносини між ними мали свою специфіку. Причиною тому було гіпертрофоване прагнення Ю. Корнгольда залишатися безперечним авторитетом для сина навіть в зрілі роки останнього. Однак, коли в дитячі роки авторитет батька чи його вплив на всі сфери життя сина є цілком природним та виправданим, адже дитина потребує батьківської опіки, то в зрілі роки бажання батька брати участь у вирішенні усіх життєво-творчих питань сина не завжди є виправданим. Через це в родині Корнгольдів, з одного боку, відбувається поступове відсторонення батька від сина що, з іншого боку, супроводжується частковою втратою Е. Корнгольдом батьківського авторитету.

Етапами цього відсторонення стали наступні події. По-перше, це одруження Еріха. Ю. Корнгольд від початку не визнавав майбутню невістку, сприймаючи її як ту, що відібрала улюбленого сина. Одруження Е. Корнгольда було переламним моментом у всіх відношеннях: від побутового до психологічного, що спровокувало кардинальні зміни у житті як композитора, так і його батьків. Якщо раніше більшість часу Еріх проводив саме з родиною, то тепер він жив окремо; якщо раніше батько приймав безпосередню участь у творчих пошуках сина, був першим порадником, стосовно жанрів чи лібрето нових творів композитора, то тепер молода дружина почала брати активну участь у творчих пошуках Е. Корнгольда, ставши на все життя

вірним та мудрим другом композитора.

По-друге, наступним переламним моментом у відносинах батька та сина було звернення композитора до обробок оперет, адже саме це обіцяло більший заробіток, так необхідний для утримання молодої сім'ї. Батько ж Корнгольда вважав, що могутній талант його сина вимагає розкриття на рівні оригінальної, передусім, композиторської діяльності, а обробка оперет — це лише марна розтрата часу. Однак згодом батько погодився прийняти цей напрям діяльності свого талановитого сина, адже Е. Корнгольд паралельно працював і над новими симфонічними, камерними та вокальними творами, удосконалюючи свою композиторську майстерність.

У зв'язку із початком Другої Світової війни постала необхідність переїзду до Голівуду. Це виявилось наступним випробуванням у відносинах «батько — син». Оселившись у Сполучених Штатах Америки, Е. Корнгольд цілком присвятив себе роботі у жанрі кіномузики та майже повністю відмовився від створення «чистої» музики. Це призвело до того, що Ю. Корнгольд, не схвалюючи таке рішення свого дорослого сина, котрий на той час був вже визнаним митцем, відмовився від спілкування із ним. Доходило до абсурду: Ю. Корнгольд, котрий проживав поруч із будинком сина, відправляв йому листи, звинувачуючи у розтраті таланту, а невістку — у негативному впливі на Еріха. Однак, безперечним є і те, що ці листи — лише плід ображеного самолюбства старого батька, котрий все життя ідеалізував минуле, що символізувало для нього вузьке родинне коло, сімейний затишок. Він захоплювався тими роками, коли син був дитиною, був джерелом радості і надій для батьків, подиву й захвату для оточуючих, коли саме батько спрямовував його творчі пошуки, маючи безсумнівне право вирішувати усі питання, пов'язані із життям та творчістю майбутнього композитора.

Варто зазначити, що ідеалізація минулого, на наше глибоке переконання, пов'язана із народженням обдарованого сина та сповненими радістю, щастям його дитячими роками, є особистісним чинником характеру старшого Корнгольда, його світосприйняттям в цілому. Адже він усе життя відчував

ностальгію не лише за власним минулим, але й взагалі за історичним минулим, що уособлювало для нього попередню епоху із своєю культурою, традиціями та, головне, здобутками. Відомо, що Ю. Корнгольд високо цінував саме класичну та романтичну музичні традиції, сформовані непересічністю талантів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана та інших визнаних майстрів. Серед сучасних йому митців він вважав творчість Г. Малера та Р. Штрауса такою, що має бути взірцем для молодших композиторів. Саме це пояснює той факт, що у першій третині ХХ ст. Ю. Корнгольд, як найвпливовіший музичний критик не лише в Австрії, але й за її межами, виступив проти нових течій, автори яких застосовували дванадцятитонову систему (додекафонію).

Батько композитора не прийняв і джазових напрямків, що зароджувалися у новому музичному просторі. Він виступав проти тих митців, що стали «носіями» усіх цих змін. Це призвело до виникнення в художньому середовищі Відня двох ворожих таборів, один з яких підтримував відверто консервативні погляди Ю. Корнгольда, проголошуючи культ класичної та романтичної епохи, та не підтримуючи жодних новаторських експериментів, а інший — навпаки — активно заохочував до пошуків нових засобів виразності, виступав за створення нової музичної мови, яка б відповідала характеру ХХ століття — століття, що відзначалося швидкими змінами та щільними подіями у всіх сферах життя, в т. ч. у культурі. Вивчення та аналіз особливостей світосприйняття Ю. Корнгольда, яке вплинуло на його методику виховання сина, звісно, є вкрай цікавим питанням, однак ми не маємо можливості детальніше зупинитися на ньому, і тому обмежимося представленим матеріалом, стосовно соціокультурного мікро-середовища (сім'я) австрійського композитора.

Також слід наголосити, що постромантичний стиль письма, що був характерним для музики Е. Корнгольда (детальніше ми розглянемо це питання у Розділі 3 нашого дослідження), є деякою мірою результатом успадкування музичних смаків та уподобань батька, який, водночас, майстерно поєднався

із пошуками більш сучасних засобів виразності, що значно збагатило музичну мову композитора та надало їй індивідуальних та унікальних рис. Отже, Ю. Корнгольд так і не зумів прийняти того факту, що його улюблений син став дорослим, самостійним й незалежним від батька та отримав право приймати рішення, ґрунтуючись на особистому життєвому досвіді, маючи власну точку зору, що далеко не завжди співпадала із світосприйняттям батька.

Аналізуючи далі відносини «батько — син», ми дозволимо собі припустити, що відмова Е. Корнгольда від роботи у класичних жанрах, яку сам він пов'язував із приходом до влади в Німеччині Гітлера і небажанням повертатися до «чистої» музики, поки німецький диктатор залишається при владі, насправді є вираженням протесту проти батька. Адже Е. Корнгольд знав, що батько найбільше цінує його як композитора класичної музики і очікує від нього значних досягнень саме у цій діяльності не лише з причин визнання неординарного композиторського таланту сина, але й з причин невиправданих власних надій бути видатним музикантом. Тому, на наш погляд, така відмова справдити батьківські очікування була психологічним бажанням довести батькові своє право самостійно приймати рішення і мати власну думку стосовно усіх життєвих та творчих питань.

Розмірковуючи над причиною відмови Е. Корнгольда від роботи у класичних жанрах після переїзду до Голівуду, звернемося до положень філософа Ж. Дельоза та психоаналітика Ф. Гваттарі. В цьому контексті можливим є використання запропонованого французькими авторами типу анти-Едипа як носія права не бажати того, що насаджує суспільство, для характеристики поведінки та моральної позиції Е. Корнгольда. Митець, прекрасно усвідомлюючи цінність класичної та романтичної європейської музичної спадщини, до рівня якої він прагнув та рівня якої досягнув до еміграції, після переїзду свідомо відмовляється від роботи у класичних жанрах, радикально змінюючи сферу розкриття свого творчого потенціалу та звертаючись до «легковажного» жанру музики до кінофільму. В той самий час варто наголосити на внутрішньому напруженні та опорі, який викликало в митця це рішення відмови

від бажання творити так, як він звик і як прагнув.

Також слід зазначити, що у Голівуді Е. Корнгольд періодично все ж таки звертався до написання класичних творів, але це були переважно твори малих форм (Пісні Шута, створені за п'єсою «Дванадцята ніч» У. Шекспіра (1937); Чотири пісні з «Отелло» (1937–1941); згадані вище Великодній псалом та Молитва; поема «Завтра» для мецо-сопрано, жіночого хору та оркестру, що написана для кінофільму «Постійна німфа» (1941–1942); п'ять пісень для середнього голосу та фортепіано (1948)). Якщо ж мова йде про декілька великих творів (Струнний квартет № 3 (1944–1945); Скрипковий концерт (1937–1939, 1945); Тиха серенада (1946–1950); Концерт для віолончелі з оркестром, одночастинний (1946), написаний для кінофільму «Обман»), то слід зазначити, що, по-перше, ці твори було створено або із використанням матеріалу, написаного раніше, або матеріалу з кіномузики композитора. По-друге, «класичні» твори «американського періоду» Е. Корнгольд писав переважно протягом декількох років та, по-третє, «класичні» ми свідомо взяли у лапки, адже твори «американського періоду» та останнього десятиріччя життя, коли Е. Корнгольд намагався повернути собі статус європейського композитора, насправді зазнали вагомого впливу кіномузики, що позначилося і на стилістиці, і на образності, і на музичній мові цих творів.

Отже, можна із впевненістю стверджувати, що Е. Корнгольд, завдяки своєму унікальному таланту, збагатив не лише кіномузику класичними музичними засобами виразності, системою лейтмотивів та ін., але й, навпаки, класичні твори поповнив яскравою та рельєфною образністю та монументальністю, характерною для видовищних видів мистецтва, таких, як кінофільм.

У контексті дослідження родини Е. Корнгольда, як найближчого соціального оточення, яке мало визначальний вплив на розвиток та становлення особистості і таланту митця, слід згадати про старшого брата композитора — Ганса Корнгольда (1892–1964), — адже не викликає жодних сумнівів той факт, що старший брат мав потужний вплив на митця. На нашу думку, у своїх дослідженнях Ю. Корнгольд та Б. Керролл приділяють не виправдано зама-

ло уваги питанню особливостей впливу Г. Корнгольда на Еріха. Натомість сучасний австралійський музикант і теоретик Маріан Пул в одній із своїх статей згадує про Г. Корнгольда, стверджуючи, що він був «білою вороною» у родині, якому «не вдалося вписатися у родинні стандарти, і тому він був викреслений із згадок» [246, с. 4]. Однак М. Пул говорить, що, «можливо, історія Ганса Корнгольда варта продовження» [246, с. 4].

Отже, різниця у віці в п'ять років є достатньо значним відрізком часу і, враховуючи це, можна стверджувати, що на момент народження Е. Корнгольда, старший Ганс був вже достатньо розвинутою особистістю: він міг стати для молодшого брата авторитетом та взірцем. Нажаль, дослідити особливості відносин між братами ми не можемо через майже повну відсутність інформації про Г. Корнгольда. Так, Ю. Корнгольд у своїх мемуарах, присвячених дитячим рокам Еріха, лише згадує про народження старшого сина, а Б. Керролл у дослідженні «Останній вундеркінд: біографія Еріха Вольфганга Корнгольда», хоча і зауважує, що Ю. Корнгольд повністю ігнорує свого старшого сина, водночас, не ставить завдання визначити особливості його впливу на Еріха. Однак, він наводить слова П. Ельбогена, — одного з друзів родини Корнгольдів, котрий пам'ятав і старшого сина: «Він (*Г. Корнгольд* — *Л. Л.*) був диявольськи красивий, тричі одружений, був завжди у боргах та часто очікував від молодшого брата сплати своїх боргів, що з'являлися через його любов до азартних ігор; він був негідник і нероба, та у зрілі роки шантажував брата <...> він ніколи не хотів працювати» [210, с. 27].

Як бачимо з цієї цитати, ставлення до Г. Корнгольда було однозначно негативним, однак як П. Ельбоген, так і Б. Керролл роблять дуже слушне зауваження стосовно причин створення цього негативного образу. Так, П. Ельбоген говорить, що проблеми Г. Корнгольда були «зрозуміло, результатом батьківської байдужості, яка була пов'язана із народженням Е. Корнгольда» [210, с. 27]. Не викликає жодних сумнівів те, що Г. Корнгольд був ігнорований батьками та витіснений талановитим молод-

шим братом. Б. Керролл акцентує увагу на тому факті, що прояв таланту Еріха співпав із початком юнацького віку Ганса та доводить, що «життя старшого хлопця було трагічним», і надалі цей трагізм лише посилювався, бо «неймовірно обдарований молодший брат дорослішав та затьмарював його. Пізніше Ганс став постійним джерелом переживань та труднощів» [210, с. 27].

Слід підкреслити, що проблема стосунків братів Корнгольд не є проблемою лише цієї родини, а логічно «вписується» у важливий зріз психоаналітичної теорії, який почав формуватися ще самим З. Фрейдом. Саме він, опрацьовуючи біографію родини великого німецького поета та державного діяча Гете, котрий у мемуарах «Поезія і правда» розповів про ненависть до молодшого брата, згадав про складний комплекс, пережитий ним (З. Фрейдом — Л. Л.) до брата Юліуса. З. Фрейд не лише детально прокоментував ситуацію «брат — ворог», чи «брат — друг», а й продовжив свої дослідження з цієї точки зору і стосовно родини Наполеона.

Означена проблема достатньо виразно представлена в роботах Ж.-П. Сартра (1905–1980) і знайшла свій всебічний аналіз в дешифруванні родинних зв'язків Флобера, де майбутній видатний письменник оцінювався батьками як «ніщо», а усі їх зусилля були спрямовані на виховання іншого сина — Ашіла. Підкреслимо, що, застосовуючи метод біографізму до аналізу логіки — або алогічності — в процесі формування братів у родині Флоберів, Сартр мав змогу використовувати не лише фрейдівську, а й фроммівську модель, оскільки Еріх Фромм — один з ідеологів неофрейдизму — також опрацьовував внутрішні протиріччя, що виникають між синами однієї родини. І для сучасних психоаналітиків означена проблема залишається актуальною і теоретично відкритою.

Таким чином, аналізуючи ситуацію, що склалася в родині Корнгольдів, варто зробити наступні висновки. По-перше, поява молодшого сина спричинила розподіл батьківської уваги та часу між двома дітьми. По-друге, після відкриття дивовижного таланту Е. Корнгольда уся (без перебільшення) увага батьків була присвячена виключно молодшому сину. І, по-третє, цей період

ігнорування старшого сина, на нещастя, співпав із найважливішим віковим періодом, пов'язаним із формуванням мотиваційної та ціннісної сфер, а також становленням особистості Г. Корнгольда у цілому. Тож не можна не погодитися із твердженням Б. Керролла про «трагізм» життя Ганса Корнгольда, багато в чому визначений безпосередньою батьківською байдужістю щодо негативних рис характеру Ганса, таких як безвідповідальність, лінощі, легковажне ставлення до шлюбу, марнотратство та ін.

Однак портрет Г. Корнгольда доповнює і інша — позитивна — риса. Згідно з твердженням П. Ельбогена, в юнацькі та молоді роки Г. Корнгольд жодним чином не демонстрував свою образу чи ненависть до молодшого брата, яка була б виправдана в даному випадку, натомість Г. Корнгольд «абсолютно обожавав його (*Е. Корнгольда — Л. Л.*) та був присутній на кожному концерті його нових творів» [210, с. 27]. Зрештою, маємо підстави стверджувати, що від природи Г. Корнгольд мав усі шанси стати порядною, відповідальною та доброзичливою людиною, адже його любов та увага до молодшого брата, до його творчості, навіть не дивлячись на вроджену нерівність в обдаруванні (адже Г. Корнгольд був достатньо дорослим, щоб зрозуміти цю нерівність), була очевидною для нього та оточуючих. Його негативні риси почали проявлятися значно пізніше, що дає підстави пов'язувати їх саме із дефіцитом батьківської уваги, піклування, участі у його вихованні та, головне, любові. Стосовно батьківського ігнорування Г. Корнгольда, слід зазначити, що, на нашу думку, тридцять років по тому, після переїзду до Голівуду, Ю. Корнгольд — із запізненням — відчув потребу у піклуванні про старшого сина.

Правда, це запізніле піклування мало відверто егоїстичний, споживацький характер, а саме: батько вимагав від Е. Корнгольда матеріально утримувати старшого брата із дружиною. Однак, такий пізній та морально деформований прояв батьківської опіки жодним чином не компенсував втрачений час. Додамо, що Е. Корнгольд цілком усвідомлював складність свого становища, адже, окрім відповідальності (в тому числі матеріальної) за свою дру-



жину та двох синів, він утримував своїх батьків, матір та сестру дружини, й двох друзів. Через це він відмовився утримувати старшого брата із дружиною, що призвело до чергової суперечки із батьком.

Наразі, повертаючись до фрейдівської концепції, оскільки саме психоаналіз найпослідовніше виявляє, аналізує та оцінює «за» і «проти» такої соціальної структури як родина, зауважимо, що багато послідовників З. Фрейда наголошують на визначній ролі батька у становленні особистості, однак не можна недооцінювати і ролі матері у розвитку дитини. Так, А. Фрейд зазначає, що «розвиток вроджених здібностей дитини може бути прискорений, або уповільнений в залежності від поведінки матері. І в подальшому батьки можуть чимало зробити для того, аби вирівняти неузгодженість в темпах розвитку різних частин особистості» [178, с. 202]. Як стверджує А. Фрейд, інструментом впливу на спрямованість розвитку тих чи інших ознак особистості (інтелект, розвиток мовлення, моторика та ін.) є, у першу чергу, похвала матері, або обох батьків.

Зазначимо, що знайти вичерпну інформацію стосовно особистості та життя матері Е. Корнгольда нам, на жаль, не вдалося, адже в переважній більшості досліджень, якщо і наголошується на визначальній ролі родинного виховання у становленні таланту австрійського композитора, то згадується лише батько й вивчається саме його вплив на формування дитини. З наявних джерел нам вдалося дізнатися наступне. Мати Е. Корнгольда — Жозефіна Корнгольд, у дівочтві Вітровські, — походила з досить заможної єврейської родини і була донькою ділового партнера батька Ю. Корнгольда — Сімона, який керував власним винним магазином у Брно, а батько Жозефіни Герман Вітровські також працював у цьому бізнесі. За свідченням біографів Е. Корнгольда, його мати відзначалася високою обдарованістю, глибокою освіченістю, грала на фортепіано і мала чудовий голос. Протягом п'яти десятків років вона була постійним глядачем оперних вистав. Тому цілком законним є той факт, що виховання юного Еріха відбувалося на музичних теренах. Перші успіхи хлопця були сприйняті дуже позитивно, викликавши по-

хвалу та заохочення батьків. Також, за свідомством сучасників композитора, саме від матері він успадкував гострий розум та неперевершене почуття гумору.

Отже, аналізуючи дитячі роки Е. Корнгольда, цілком логічним, на нашу думку, є звернення до праць З. Фрейда, А. Фрейд та К. Ельячефф. Підтверджуючи теорію А. Фрейд, батьки майбутнього композитора, будучи прекрасними професійними, високоосвіченими музикантами, рано помітили задатки молодшого сина саме в музичній сфері та своїм схваленням й заохоченням сприяли розвитку цих задатків до рівня обдарованості і таланту. Також ми припускаємо, що батьки композитора, очікуючи від Е. Корнгольда високих музичних досягнень, всіляко демонстрували це, і тому майбутній композитор, аби справдити очікування батьків та отримати їхню любов, прагнув робити все краще за інших.

Окрім батьків, величезну підтримку та вплив на формування творчої особистості Е. Корнгольда мали Г. Малер, А. Цемлинський та інші видатні музиканти<sup>27</sup>. Варто також згадати про теплий прийом Е. Корнгольда як членами королівських родин<sup>28</sup>, так і слухачами тогочасних салонів<sup>29</sup>, де майже кожного вечора відбувалися концерти, які відвідувала уся родина Корнгольдів. На одному з таких концертів відбувся дебют Еріха Корнгольда в якості виконавця та композитора. Величезна цінність цих вечорів полягала ще в тому, що вони збирали найкращих представників тогочасної творчої еліти, — зокрема диригентів Б. Вальтера, Ф. Вейнгартнера, А. Нікіша, Х. Фредхофера, Ф. Шалька; виконавців Ф. Буксбаума, Ф. Крейсlera, А. Розе, К. Флеша, А. Шнабеля; композиторів А. Веберна, О. Клемперера, Г. Малера, Дж. Пуччині, К. Сен-Санса, А. Шонберга, Р. Штрауса та письменників

---

<sup>27</sup> Детальніше це питання ми розглянемо у Розділі 3 нашого дослідження.

<sup>28</sup> Серед яких були князь Шаумбург-Ліппе Георг Другий з дружиною (1904 р.) [210, с. 31], баронеса вон Бієнерз; ерцгерцогиня Бланш [210, с. 46], ерцгерцог Євген [210, с. 54], Імператор Франц Йозеф [210, с. 47], князь Людвіг Баварський [210, с. 56] та ін.

<sup>29</sup> Салон вдови Й. Штрауса А. Штраус; салон Дж. Мотнер, дружини віденського підприємця; салон згаданого вище доктора Г. Енгельмана та доктора Х. Ганса, автора статей для «Нової вільної газети» [210, с. 79].

З. Вагнера (сина Р. Вагнера), Т. Манна, С. Цвейга та ін., — чимало з яких, познайомившись із Е. Корнгольдом, залишалися його друзями протягом десятків років. Загалом, можна стверджувати, що у дитячі роки Е. Корнгольд знаходився у культурному макросередовищі, яке мало виключно позитивний вплив на розвиток таланту митця.

Отже, із вищесказаного варто зробити наступний висновок: на початку виявлення здібностей та обдарованості Е. Корнгольда абсолютно очевидною була підтримка соціуму, або культурного середовища, в якості якого ми розглядаємо родину, зокрема, батьків, вчителів, музикантів, що визнавали обдарованість молодого митця, та меценатів, що сприяли початку його кар'єри виконавця. Окрім підтримки соціуму, важливим моментом є те, що саме у названих вище салонах, під час прослуховування концертів, відвідування художніх виставок, спілкування із неординарними особистостями, котрі були визнаними представниками тогочасної еліти, Е. Корнгольд ставав свідком процесу створення кращих творів сучасності, що сприяло формуванню його світогляду, розширенню інтересів, розвитку естетичного смаку, відчуття прекрасного та формуванню високого художнього еталону, до якого митець прагнув у своїй творчості.

Повертаючись до питання щодо характеру подальшого ставлення «соціуму» до особистості та творчості Е. Корнгольда, варто наголосити: воно поволі стає все більш неоднозначним. На нашу думку, Е. Корнгольд на власному досвіді відчув специфіку «дії соціуму», який може бути соціокультурним середовищем, що формує і наснажує митця допоки митець відповідає його вимогам. Але він може і «знищити» митця, котрий відмовляється виконувати «соціальне замовлення» макро- чи мікросередовища. «Розбалансування» зв'язків «соціум — Корнгольд — соціум» сприяло кілька причин: перше, це надмірна активність Ю. Корнгольда, що межувала із втручанням у навчання та кар'єру сина. Через батька виникли сумніви стосовно авторства ранніх творів Еріха (дехто вважав, що ці твори написані Ю. Корнгольдом). Результатом цих чуток стало негативне налаштування низки митців до твор-

чості Е. Корнгольда.

По-друге, це робота Ю. Корнгольда у якості критика, адже він був одним з найвідоміших тогочасних музичних критиків. Його статті займали перші сторінки видання «Нова вільна газета», маючи величезний вплив на формування суспільної думки щодо музичних подій, які відбувалися у Відні та за його межами. Однак, характерною рисою статей критика був відвертий суб'єктивізм: він завжди дуже різко висловлювався на адресу тих митців, чії твори не подобалися йому особисто. А якщо враховувати, що музичні смаки та погляди Ю. Корнгольда були вкрай консервативними (ми зазначали, що він вважав гідними лише твори класичного, романтичного та пізньоромантичного стилю), то, природно, що багато митців початку ХХ ст., котрі належали до більш сучасних музичних напрямів, не мали жодних шансів отримати позитивний відгук з боку критика. Через це з роками кількість митців, що були ображені відверто негативними статтями Ю. Корнгольда, зростала, і багато хто з них з ненавистю ставився і до його сина — Е. Корнгольда. Єдиним виключенням завжди був Р. Штраус, котрий, не зважаючи на усі критичні статті Ю. Корнгольда, намагався підтримувати творчість його сина. Однак, 1922 р. — після чергової образливої статті Ю. Корнгольда [210, с. 181], — і Р. Штраус почав поволі віддалятися від Е. Корнгольда. Також багато хто з тогочасних митців вважав, що одним з критеріїв оцінювання творчості того чи іншого митця для Ю. Корнгольда було їхнє особисте ставлення до творчості його сина.

Третьою причиною неоднозначного ставлення соціокультурного середовища до розвитку і формування таланту Е. Корнгольда є музично-історичні події 1930-х рр., які практично розподілили митців на два ворожі табори. Е. Корнгольд опинився у дуже важкому становищі, по-перше, через своє семітське походження (він був «чистокровним» євреєм) і, по-друге, — через небажання сліпо слідувати сучасним тенденціям у розвитку музичної культури, таким як відмова від тональної музики, використання дванадцятитонові системи письма та ін., адже тяжіння до романтичного та пізньоромантичного

стилю є однією з характерніших ознак його творчої індивідуальності.

Подальша доля митця склалася таким чином, що він був вимушений емігрувати до Сполучених Штатів Америки і повернувся до Австрії лише через одинадцять років — у 1949 р. Однак, після повернення, сповнений оптимістичних надій на майбутнє та нових творчих планів, які він сподівався реалізувати на Батьківщині, Е. Корнгольд зрозумів, що час змінився невідворотно. Австрійському митцеві не вдалося завоювати симпатії нової слухацької аудиторії в Європі. Більше того, він не зміг повернути навіть колишніх своїх прихильників: у повоєнні роки розрухи мало хто цікавився музикою. Існувало чимало нагальніших проблем і потреб, оскільки міста були зруйновані, економіка розбита, робочих місць не вистачало, майже кожна родина втратила когось з рідних. Достатньо складною була і морально-психологічна оцінка родини Корнгольдів з боку «соціуму»: від'їзд всієї родини і їхнє щасливе повернення назад багато хто сприймав, як втечу і зраду, що викликало негативне ставлення як особисто до Е. Корнгольда, так — природно — і до його музики.

Як бачимо, соціокультурне середовище мало потужний вплив на формування та розвиток таланту митця протягом усього його життя. І часто цей вплив був не тільки позитивним, як у дитячі роки, але й негативним, як у зрілі та літні роки, коли Е. Корнгольд не відчував ані підтримки, ані зацікавленості у своїй творчості з боку європейського суспільства і культурної еліти.

Аналізуючи життєвий і творчий шлях австрійського митця, зазначимо, що одним з найважливіших біографічних фактів майже усіх видатних особистостей є факт, пов'язаний із місцем їхнього перебування, а подекуди із його постійною зміною. Умовно цей факт можна позначити як «топос таланту» (Словаччина-Австрія). Е. Корнгольд народився у Брно. Коли ж йому виповнилося три роки, родина переїхала до Відня — центру культурного життя Австрії. Спочатку це було викликано роботою Юліуса Корнгольда в якості юриста. Зрештою йому було запропоновано посаду помічника головного критика — знаного Е. Гансліка — у «Новій вільній газеті» (1902), після смер-

ті якого (1904) Ю. Корнгольд став його наступником і, як вже зазначалося, одним з найвидатніших і найвідоміших музичних критиків тогочасної німецькомовної преси. Відтак, родина починає постійно жити у Відні. Від дев'ятирічного віку Еріх Корнгольд починає сам подорожувати як в межах Австрії, так і всією Європою. Хлопець стає виконавцем інструментових та слухачем своїх оркестрових творів.

Варто зазначити, що у цьому є схожість біографій Е. Корнгольда та іншого австрійського митця-вундеркінда В. А. Моцарта, а також російського вундеркінда-скрипаля Я. Хейфеця. Так, окрім ранньої кар'єри виконавців В. А. Моцарта, Е. Корнгольда та Я. Хейфеця, спільним є високий рівень освіти їх батьків та їхня вагома роль у становленні та розвитку таланту синів. Леопольд Моцарт, — батько В. А. Моцарта, скрипаль та автор першої у світі методики викладання гри на скрипці, — почав цілеспрямовано готувати сина до музичної освіти з перших років життя, а батько Я. Хейфеця — Рувім Хейфець — також скрипаль, був першим вчителем сина та підготував п'ятирічного хлопця до вступу у Віленське музичне училище (м. Вільно, Російська імперія) та у Петербурзьку консерваторію у віці восьми років, і в подальшому всіляко допомагав та підтримував сина [див. 70].

На нашу думку, переїзди, як зміни «топосу таланту», особливо, в ранньому віці, накладають неабиякий відбиток на формування характеру творчої особистості і особливостей її таланту. Митець звикає до постійної зміни зовнішніх умов життя, отримує багато нових яскравих вражень та досвід адаптації до нового середовища, стає мобільним у творчому процесі, не потребує особливих умов для роботи. Відтак, не можна не погодитися із словами Ю. Кочкарова, котрий, проаналізувавши дитячі роки низки композиторів, доводить, що самі митці помічають прямий зв'язок зміни оточуючого середовища, як гео-, так і соціокультурного, із розвитком своїх здібностей. При цьому «нові зустрічі, нові люди, нові думки, нові враження є тим поживним середовищем, яке буває необхідним у цих випадках» [74, с. 80]. Врешті-решт ці зміни призводять до того, що «людина випробовує себе методом спроб та

помилки доти, поки її увага, розум і серце не будуть повністю поглинені тим заняттям, якому назустріч вона рухалася, можливо, спочатку не усвідомлюючи чітко цього свого шляху» [74, с. 80].

Невипадковим є й той факт, що багато митців прагнуть оселитися саме у столичних містах, які найчастіше є і культурними центрами, справжніми осередками «топосу таланту». Саме тут обдаровані особистості отримують необхідну для свого розвитку та творчості «масу вражень, досвід колег, спілкування з ними, <...> професійне судження про свою творчість» [74, с. 79].

У контексті вивчення соціокультурного середовища, в якому формувалася австрійський митець, окрім батьків, вчителів та тих митців, з якими композитор безпосередньо спілкувався, варто згадати про людину, котра з'явилася в житті Е. Корнгольда в молоді роки, ставши вірним другом, супутником до кінця життя — дружину Люсі Сонненталь. Подружжя об'єднували спільні інтереси, любов до музики і театру. До того ж, Л. Сонненталь можна сприймати як Музу композитора. Окрім того, за свідченнями сучасників, вона була непоганою піаністкою та співачкою. Ця жінка, на наш погляд, допомогла митцеві розкрити усю багатогранність його творчої особистості та зуміла створити і утримати на багато років домашню затишну атмосферу, в якій Е. Корнгольд відчував спокій і допомогу близької людини у скрутні часи. Ми наголошуємо на цьому факті, бо вважаємо, що щасливе подружжя та відсутність трагічних сімейних випадків, стрімких злетів і падінь в особистому житті сприяють стабілізації психоемоційного стану людини, тим самим позитивно впливаючи на щільність та якість творчого процесу, як реалізації таланту.

Також варто розглянути питання достатку у родині Еріха Корнгольда, адже воно напряму пов'язане із ставленням митця з дитячих років до занять музикою та з мотивацією цих занять. Слід зазначити, що рівень життя батьківської родини композитора був досить високий, і митець в дитячі та юнацькі роки не відчував матеріальних труднощів. Навіть після переїзду до Голівуду можна із впевненістю стверджувати, що рівень життя композитора був

набагато вищий від середнього рівня життя інших європейських емігрантів. Про це свідчать і об'єми гонорарів за написання музики до кінофільмів, і умови договору із студією «Уорнер бразерс», — сенсаційні на той час, — і особисте приязне ставлення одного із засновників цієї студії, Джека Уорнера, до Е. Корнгольда, і можливість композитора, як ми вже зазначали, матеріально підтримувати — окрім своєї родини — батьків, родичів та декількох друзів, котрі також емігрували до Сполучених Штатів перед Другою світовою війною.

Важливо наголосити, що серед інших емігрантів, у Сполучених Штатах було чимало європейських митців, а саме: Б. Барток, Ф. Ваксман, Б. Вальтер, М. Рейнгардт, І. Стравінський, А. Цемлинський, А. Шонберг, М. Штайнер та ін. На відміну від Б. Бартока, Ф. Ваксмана, Б. Вальтера, І. Стравінського, М. Штайнера, Е. Корнгольда та А. Шонберга, котрі змогли влаштувати своє життя в Америці, доля А. Цемлинського та М. Рейнгардта склалася набагато складніше. Так, А. Цемлинський — австрійський композитор та диригент, визнаний у Європі<sup>30</sup>, — у 1938 р. був вимушений емігрувати до Нью-Йорку, де не отримав ані визнання, ані популярності, припинив писати музику та помер від пневмонії у 1942 р. забутим й нікому не потрібним.

Друг Е. Корнгольда М. Рейнгардт<sup>31</sup> — австрійський режисер, актор та театральний діяч — також не зміг влаштуватися у Голівуді. Єдиними його успішними проектами можна вважати мюзикл «Сон літньої ночі» та американський варіант оперети «Летюча миша» — «Розалінда», після чого режисер відкрив театральну студію у Голівуді, в якій готували акторів та режисерів, але після декількох вистав ця студія занепала. В результаті режисеру ледве вистачало грошей на існування, а будинок, у якому він жив із дружиною,

---

<sup>30</sup> А. Цемлинський працював капельмейстером у Відні (1906–1911), диригентом у Празькій опері (1911–1927), був першим ректором Німецької академії музики у Празі (1920) та диригентом в Берлінській опері (1927–1933).

<sup>31</sup> М. Рейнгардт очолював німецький театр у Берліні (1905–1933), був новатором театральної техніки та експериментатором із світлом, музикою, звуками, шумами, декораціями та виглядом сцен. Також був одним із ініціаторів та засновників театально-музичного фестивалю у Зальцбурзі у 1920 р.



орендував для них Е. Корнгольд.

Отже, у нас є усі підстави стверджувати, що життєва та творча доля Е. Корнгольда у Голівуді склалася цілком вдало. Митець мав щасливу можливість працювати у тих жанрах, які були йому близькими, виконуючи роботу, що повністю відповідала його таланту, життєвим та творчим уподобанням. Відомі також випадки, коли митець погоджувався працювати на замовлення, але навіть тоді він твердо притримувався своїх творчих позицій, не зраджуючи власних поглядів, смаків та інтересів, що характеризують специфіку таланту.

Виходячи зі сказаного, можна зробити такий висновок: загальна освіта та виховання Е. Корнгольда були організовані успішно, тому що виховання в музичному напрямку розпочалося рано, що дозволило розкрити незаперечну музичну обдарованість майбутнього митця. Завдяки тому, що батько композитора був досить вагомою фігурою у музичному житті Європи, Е. Корнгольд знаходився у висококультурному середовищі, оточений кращими представниками європейської мистецької еліти, що мало незаперечний вплив на виховання таланту та формування музичного смаку й світогляду майбутнього митця. Отже, родина, близькі, вчителі та соціокультурне середовище загалом позитивно вплинули на розвиток обдарованості митця і сприяли його творчому зростанню і самореалізації.

### **2.3 Динаміка розвитку професійних орієнтирів музиканта: від вроджених задатків до таланту**

Продовжуючи аналіз дитячих років Е. Корнгольда, зосередимося на питанні виявлення та розвитку його багатобічних здібностей. Обдарованість австрійського митця, як і більшості талановитих особистостей, вже з ранніх років виражалася у схильності до певних видів діяльності у музичній сфері та наявності значних результатів цієї діяльності в якості виконавця (піаніста) та композитора, а згодом — як диригента та аранжувальника.

Спочатку музичні здібності Е. Корнгольда проявилися під час навчання гри на фортепіано (з п'яти років), коли він продемонстрував легкість оволодіння цим інструментом, а вже з шести років перший вчитель Е. Ламм помітив в учня сформований абсолютний слух та вроджене вміння імпровізувати [210, с. 29]. Із семи років в дитини з'явилася потреба у написанні власних музичних творів. Навчання Е. Корнгольда відбувалося так швидко, що вже в дев'ять років він заявив про себе як композитор, а в одинадцять — як неординарний піаніст. У дев'ятнадцять років відбувся його дебют в якості диригента, і це був початок довгої та плідної диригентської кар'єри. А в двадцять шість років митець отримав перший досвід аранжування оперети (обробка «Ночі у Венеції» Й. Штрауса). Зазначимо, що і сьогодні Е. Корнгольд вважається одним з авторів обробок найуспішніших та загальновідомих оперет<sup>32</sup>.

Розглядаючи питання раннього прояву музичних здібностей Е. Корнгольда, наведемо вікові особливості їхнього виявлення в інших композиторів. Так, В. А. Моцарт відкрив свою прихильність до музики у три роки, Й. Гайдн — у чотири, Й. С. Бах — у п'ять, Л. ван Бетховен — у шість-сім, Ф. Мендельсон і С. Прокоф'єв — у вісім років, Ф. Шуберт — в одинадцять. Як бачимо, ранній прояв здібностей є природною передумовою подальшого розвитку музичного таланту, однак його не можна вважати обов'язковою умовою цього розвитку, адже існує чимало прикладів, коли талант митців почав проявлятися вже у зрілому віці. До цього питання ми ще повернемося, аналізуючи проблему особливостей впливу віку митця на його творчість.

Вивчаючи питання розкриття музичних здібностей Е. Корнгольда у дитячі роки, наведемо уривки із статей, що виходили за життя митця, які відображають сприйняття слухачами й музичними критиками творів юного ком-

---

<sup>32</sup> Оперети Й. Штрауса II «Каліостро у Відні» (1926–1927), «Летюча миша» (1929), «Віденський вальс» (1930, заснований на біографії Й. Штрауса II), «Пісня пісень» (1931), «Розалінда» (1942, американська версія оперети «Летюча миша»), «Великий вальс» (1947, американська версія «Віденського вальсу»); Л. Фалля «Роза з Флориди» (1928, це остання незакінчена оперета австрійського композитора, що була завершена Е. Корнгольдом); Ж. Оффенбаха «Прекрасна Єлена» (1931), «Єлена їде до Трої» (1944, американська версія оперети «Прекрасна Єлена»); «До ваших послуг» (1939, обробка музики Дж. Россіні для вистави К. Голдоні «Слуга двох панів»).

позитора та їхнє ставлення до його діяльності в якості виконавця, диригента та аранжувальника. Ці відгуки також свідчать про ступінь вираження обдарованості Е. Корнгольда. Так, донька доктора Г. Лоуенфелда — відомого музиканта та оперного режисера-постановника — Є. Віснер, сучасниця Е. Корнгольда, говорить про манеру його виконання наступне: «Навіть тоді, у дитячому віці, я усвідомлювала потужність та розкіш його виконання. Він міг справляти враження звучання цілого оркестру, відтворюючи кольори різних інструментів. Він грав переважно власні твори і часто давав волю палкій, пристрасній імпровізації» [210, с. 138]. Ще один відгук про особливість виконання Е. Корнгольда залишив товариш композитора, актор Л. Кінські: «Коли Ерїх грав, було важко зрозуміти, де закінчувалося його тіло та починався рояль! Було таке загальне враження, яке кожен відчував, начебто він та рояль ставали єдиним цілим» [210, с. 36].

Аналізуючи становлення композиторського таланту Е. Корнгольда, варто зазначити, що стосовно одного з його ранніх фортепіанних циклів<sup>33</sup> Б. Керролл висловився наступним чином: «В цих перших, справжніх, творах музичне мислення Е. Корнгольда є повністю сформованим і має звучання, як у зрілого композитора. Хоча тут відчувається очевидний вплив інших композиторів, обрис митця, тим не менш, є індивідуальним <...>» [210, с. 36]. Провідний німецький критик П. Беккер у 1909 р., стосовно фортепіанної сонати № 1, циклу «Дон Кіхот» та балету-пантоміми «Сніговик», у статті «Звуки майбутнього» пише: «Марно шукати сліди юнацької невпевненості, перебільшення та нескладності. Тут немає нерівних контурів, немає втрати контролю, ніщо не запозичене, ніщо не скопійовано. Ця музика дивиться на світ новим обличчям, обличчям, яке має свіжі, дитячі риси, однак повністю оригінальну вигадку <...> Я би хотів торкнутися <...> питання відчуття дитиною оркестрових барв. Уважне дослідження «Сніговика» демонструє, що твір не тільки вдало личить оркестру, але й безпосередньо впроваджений у всю глибину оркестрових барв» [210, с. 45].

<sup>33</sup> Дон Кіхот: шість характерних п'єс для фортепіано (1909 р.).

Як бачимо, вже після появи ранніх творів композитора, у його сучасників не викликав сумніву той факт, що Е. Корнгольд має неординарні та яскраво виражені композиторські здібності. Однак очевидно, що специфіка композиторських даних, як таких, вимагає від творчої особистості вельми різнобічних якостей.

Цікавим є розгляд складових композиторського дару, зроблений російським мистецтвознавцем, композитором С. Слонімським, який виокремлює, у першу чергу, «дар музичної імпровізації і <...> наявність власних музичних ідей (тем із зародками оригінальної, або свіжої музичної мови-образності)» [159, с. 204]. Дуже важливою складовою С. Слонімський називає: «вроджене відчуття гармонії, <...> навіть поліфонії і, особливо, музичної архітектоніки» [159, с. 204]. Під «вродженим відчуттям гармонії» теоретик розуміє такі випадки, коли дитина ще не ознайоmlена з гармонією, як теоретичною дисципліною, але може «чути раніше, ніж знати і розуміти акорди» [159, с. 204]. Останньою складовою композиторського дару С. Слонімський наводить «здатність створювати контрастну, емоційно гнучку та образно насичену музику (хоча б у найпростіших жанрах)» [159, с. 204]. Як видно із творчої біографії Е. Корнгольда, усі наведені теоретиком складові композиторського дару були характерні вже для його дитячих творів, що свідчить про багатий та унікальний талант майбутнього композитора.

Диригентська кар'єра Е. Корнгольда, як ще один з проявів його таланту, розвивалася так само стрімко, як виконавська та композиторська. Починаючи з диригування власними симфонічними творами, Е. Корнгольд завоював визнання, як кращий їхній інтерпретатор, про що пише його сучасник, композитор та музикознавець Є. Веллез: «Серед тих композиторів, які диригують власними творами, особливо варто відзначити чудову інтерпретацію Еріха Вольфганга Корнгольда. Ми маємо очікувати від нього появи ряду визначних творів у цій сфері творчості» [210, с. 132–133]. Судячи з небувалого успіху першої обробки оперети Й. Штрауса «Ніч у Венеції» (1923), яка стала початком кар'єри композитора одночасно в якості диригента та аранжуваль-

ника оперет, і яка здобула визнання та популярність саме завдяки його обробці, оркестровці та додаванню двох яскравих, центральних номерів з інших творів Й. Штрауса, про що пише Б. Керролл [210, с. 162], можна стверджувати, що Е. Корнгольд не менш яскраво проявив свій талант і в якості аранжувальника.

Отже, неординарність творчої особистості Е. Корнгольда, в першу чергу, полягає в тому, що його здібності проявилися майже одночасно у декількох сферах діяльності, розвиваючись паралельно і дуже стрімко. Значущою є така характерна особливість таланту митця, як вміння поєднувати ці види діяльності, переносити досвід з одного виду до іншого, тим самим збагачуючи свій особистий творчий досвід та досягаючи високих результатів в кожному окремому напрямку діяльності, що є свідоцтвом високої обдарованості.

Слід зазначити, що небагато митців відрізнялися здатністю розкривати свій талант одночасно у декількох напрямках. Серед таких, у якості прикладу, варто відмітити Леонардо да Вінчі — відомого митця та вченого, О. Пушкіна — відомого не лише своїми віршами, але й малюнками; М. Лермонтова, котрий окрім малювання та написання віршів, грав на фортепіано та скрипці; О. Бородіна та Ц. Кюї, котрі поєднували діяльність вченого та композитора; Т. Шевченка, котрий, будучи професійним живописцем, увійшов в історію як геніальний поет, І. Франка, що був універсально обдарованою особистістю: поет, прозаїк, драматург, публіцист, критик, теоретик естетики, історик літератури та театру, вчений-фольклорист, етнограф, лінгвіст, театральний критик.

Цікавий аналіз різнобічно обдарованих особистостей був зроблений Б. Тепловим. Так, знаний теоретик порівнює природу таланту С. Танєєва та О. Бородіна [див.: 165], зокрема, зазначаючи, що обидва митці поєднували у своїй творчості різноспрямовані прояви обдарованості. Різним був, за словами Б. Теплової, «принцип з'єднання». С. Танєєва автор визначив, як «однорішнину особистість», пояснюючи, що заняття науковою діяльністю дозволили йому сформулювати деякі провідні принципи, які він наслідував у своїй

музично-теоретичній і композиторській діяльності, і в результаті цього його різнобічні творчі спрямування згруповувалися навкруги одного центру і були органічно пов'язані між собою. Що стосується О. Бородіна, то його Б. Теплов називає «двовершинною особистістю», тому що «в нього завжди було дві лінії життя, які співіснували паралельно — наукова і суспільно-педагогічна та музична» [165, с. 40].

Наразі, повертаючись до постаті Е. Корнгольда, відзначимо, що враховуючи таку особливість його таланту, як поєднання композиторської, виконавської та диригентської діяльностей, важливим для нашого дослідження виявляється виокремлення значущих періодів у житті австрійського митця, віднайдення зв'язку між цими періодами та характером його творчості. В означеному контексті не можна недооцінювати внесок Б. Керролла у розкриття цього питання, адже у своїй монографії «Останній вундеркінд» він зробив спробу періодизації життєвого та творчого шляху митця. Англійський теоретик пропонує виділяти наступні періоди: 1. Ранні роки (1897–1913); 2. Народження оперного композитора (1913–1918); 3. «Нова музика» та наслідки війни (1919–1923); 4. Новий темний період. Прихід Гітлера до влади (1924–1933); 5. З Відня до Голівуду (1934–1944); 6. Повернення до абсолютної музики (1944–1955). Кожен з перелічених періодів життя композитора, у свою чергу, Б. Керролл розподіляє на декілька глав, назви яких відображають головні події у житті Е. Корнгольда у кожний період.

Так, у розділі «Ранні роки (1897–1913 pp.)», Б. Керролл виокремлює наступні знакові події: особисту зустріч Е. Корнгольда із Г. Малером та славнозвісний вигук останнього: «Геній!», — після прослуховування кантати «Золото» у виконанні юного композитора (перша глава: «“Геній!” Г. Малер»<sup>34</sup>); перші досягнення Е. Корнгольда («Вундеркінд виявляє себе»); його подальший успіх («Слава і почесні»); перше концертне турне Е. Корнгольда («Вундеркінд відправляється у турне») та ставлення до його

---

<sup>34</sup> Тут і далі наведені назви глав за монографією Б. Керролла «Останній вундеркінд. Біографія Еріха Вольфганга Корнгольда» [див.: 210].

творчості, її оцінка сучасниками, видатними музикантами та теоретиками. В якості назви для п'ятої глави Б. Керролл узяв слова видатного англійського письменника та музикознавця Е. Дента: «Ми маємо спалити наші підручники з гармонії», — адже він був одним з тих, хто відзначав новаторську та оригінальну музичну мову Е. Корнгольда і запевняв, що сучасна музика має забути все, що було раніше, і невідступно дотримуватися саме тих засад, які пропонує композитор.

У другому розділі «Народження оперного композитора (1913–1918)» Б. Керролл виокремлює знакові події життя композитора п'ятирічного періоду: цитату зі щоденника Я. Сибеліуса, котрий, після прослуховування Сінфонієти Е. Корнгольда, назвав його «юним орлом» (шоста глава: «“Він юний орел” Я. Сибеліус»); успіх і визнання перших опер Е. Корнгольда («Оперний тріумф»); його знайомство із майбутньою дружиною Л. Сонненталь («Вундеркінд закохується»). У цьому розділі, згідно із заголовком, переламним моментом у житті і творчості митця є саме звернення до оперного жанру та незаперечний успіх його перших опер.

У наступному, найкоротшому розділі своєї монографії, «“Нова музика” та наслідки війни (1919–1923)», Б. Керролл, в якості назв, наводить слова видатних музикантів, що свідчать про їхню високу оцінку творчості Е. Корнгольда — дев'ята глава: «“Один із визначних та успішних композиторів сучасності”. М. Колбек»; десята глава: «“Він є найбільшою надією німецької музики”. Дж. Пуччині»; одинадцята глава: «Нова музична система. А. Шонберг та серіалізм».

Як бачимо навіть із назв, автор акцентує увагу читача саме на появі авангардного серіалізму і експериментуючій постаті А. Шонберга, адже роль останнього та його нової музичної системи (додекафонії) у розвитку тогочасної німецької музики важко переоцінити. Відзначимо, що, безумовно, цікавим є порівняльний аналіз життєвих шляхів А. Шонберга та Е. Корнгольда<sup>35</sup>,

---

<sup>35</sup> Частково такий аналіз пропонує австрійський теоретик та викладач М. Пул у своїй статті «Становлення Корнгольда: Корнгольд, Шонберг та опитування, проведене Новою віденською га-

котрі, окрім того, що обидва були учнями А. Цемлинського, мають багато спільного. Однак у завдання нашої роботи не входить дослідження питання відносин цих двох визначних особистостей, зазначимо лише, що після від'їзду Е. Корнгольда до Голівуду відбулося його особисте знайомство із А. Шонбергом, яке стало початком їхнього багаторічного спілкування.

У 1930 р., як зазначає Б. Керролл, віденська газета<sup>36</sup> проводила опитування серед читачів з приводу виявлення найвизначніших австрійців з тих, що жили на той час. За даними результатів у розділі «Мистецтво» тридцяти-однорічний Е. Корнгольд опинився на сьомому місці, тоді як А. Шонберг, якому на той момент було п'ятдесят чотири роки, на дванадцятому [210, с. 211]. Окрім того, на нашу думку, Б. Керролл присвятив чимало уваги питанню естетики серіалізму, тому що з появою цієї течії в подальшому відбуватимуться істотні зміни у життєвому та творчому житті Е. Корнгольда, а також у культурному середовищі, що матиме безпосередній вплив на кар'єру митця.

У четвертому розділі «Новий темний період. Сходження Гітлера до влади (1924–1933)» Б. Керролл виокремлює такі ключові події життя Е. Корнгольда: одруження (дванадцята глава: «Мама, ми збираємося одружитися на все життя!)), скандальне та досить довге протистояння прибічників творчості Е. Корнгольда та творчості Е. Кренека, що пов'язане із появою чергової статті Ю. Корнгольда, присвяченій образливій критиці джазової опери Е. Кренека «Джонні награє»<sup>37</sup>. Стаття призвела до формування негативного ставлення ряду сучасників до творчості Е. Корнгольда, як протесту проти відверто образливої манери письма його батька (тринадцята глава «Корнгольд проти Кренека»); початок викладацької кар'єри Е. Корнгольда та присвоєння йому звання професора (глава: «Наймолодший професор музики у світі»); робота над п'ятою оперою (глава «Пошуки нової опери»).

П'ятий розділ — «З Відня до Голівуду (1934–1944)» — присвячений

---

зетою у Відні 1930 р.» [244].

<sup>36</sup> «Neues Wiener Tagblatt».

<sup>37</sup> «Jonny spielt auf».



висвітленню років передвоєнного та «американського періоду», демонструє поступову переорієнтацію Е. Корнгольда на сферу кіномузики та місце митця і його роль у становленні голлівудського звукового кіно. У цьому розділі Б. Керролл аналізує внесок Е. Корнгольда та його новаторський підхід у створенні класичного саундтреку (сімнадцята глава «Опери без співу»<sup>38</sup>); відзначає переїзд митця до Голівуду («Втеча від Гітлера. Вигнання у Голівуді»); досліджує рівень розвитку звукового кіно як виду мистецтва у той час («Золота ера кіномузики»); вивчає період успіху Е. Корнгольда та його популярність як автора музики до кінофільмів («Тріумф Е. Корнгольда у Голівуді та Бродвеї»).

В шостому, останньому розділі під назвою «Повернення до абсолютної музики (1944–1955)» до уваги читачів Б. Керролл пропонує такі глави: двадцять перша глава «Прощання з кіно»; далі — «Повернення до Європи» та «Віра в музику». Цей період розкриває складні останні роки життя Е. Корнгольда, пов'язані із неможливістю далі працювати у Голівуді та марними спробами влаштувати своє повоєнне життя в Австрії, повернути свої позиції, як австрійця, митця та автора класичних музичних жанрів.

Як бачимо, деякі розділи монографії Б. Керролла охоплюють чотири, або п'ять років, як третій і другий, тоді як інші — дев'ять, десять, одинадцять років. Перший розділ охоплює найдовший період життя митця — шістнадцять років — через те, що поєднує дитячі роки, роки навчання, виявлення та розвитку здібностей Е. Корнгольда. Такий розподіл життєвого шляху продиктований екзистенціальною щільністю творчого життя композитора, насиченість, активність та продуктивність якого коливалися, в залежності від віку митця, особистих, соціокультурних та історичних обставин.

Через те, що монографія Б. Керролла присвячена висвітленню, у першу чергу, біографічного шляху, і творчий шлях показаний в контексті життєвих, суспільних та світових подій того часу, автор намагався зібрати докупи усі наявні документи (відгуки, рецензії, статті, листи, інтерв'ю та ін.), які мають

---

<sup>38</sup> Так Е. Корнгольд називав музику до кінострічок.

пряме чи опосередковане відношення до особистості Е. Корнгольда, і вважав за доцільне зробити досить детальну періодизацію його творчого шляху.

Віддаючи належне змістовності монографії Б. Керролла, ми вважаємо запропоновану ним періодизацію дещо побутовою, такою, що не концептуалізує життя та творчість австрійського композитора. На нашу думку, доцільно виокремити два основних принципово значущих періоди — «віденський» (з 1907 р., після написання кантати «Золото» до 1934 р., який ознаменувався початком роботи в Голівуді над комедією «Сон літньої ночі») та «американський» (відповідно, з 1934 р. і до кінця життя). Наведені періоди відповідають певним етапам роботи над головними творами композитора та відтворюють розквіт тієї чи іншої сфери діяльності, що була домінуючою у цей період (композиторська, виконавська, диригентська та ін.).

Наголошуючи на справедливості саме такої періодизації життя Е. Корнгольда, слід також навести слова самого митця, котрий в інтерв'ю 1947 р., зокрема, зазначив: «Я відчуваю, що мій п'ятидесятий рік є поворотним моментом. Озираючись на моє життя, я бачу в ньому три періоди. Спочатку я був вундеркіндом, потім — успішним оперним композитором у Європі до гітлерівського періоду, і потім — кінокомпозитором. П'ятдесят — забагато для дитини-вундеркінда. Я відчуваю, що зараз маю прийняти певне рішення, якщо я не хочу залишатися голівудським композитором решту мого життя» [210, с. 328].

Отже, наша періодизація життєвого шляху Е. Корнгольда майже повністю співпадає із баченням своєї біографії самого митця, а різницею є лише те, що Е. Корнгольд відокремлює свої ранні роки, коли він був вундеркіндом. Причин цього він не наводить, але ми можемо припустити, що, по-перше, дитячі роки зазвичай сприймаються та згадуються як найсвітліші, найдобріші та в цілому позитивні, які з часом ідеалізуються нами, і здається, що в дитинстві все було кращим. Пояснити таку ідеалізацію, на нашу думку, можна наступним чином: дитина відчуває постійний захист батьків та їхнє піклування, вона не має потреби вирішувати безліч «дорослих», складних проблем та

обов'язку приймати «дорослі» важкі рішення, на відміну від наступних вікових періодів.

Ще однією причиною відокремлення Е. Корнгольдом ранніх років прояву свого таланту може бути розгляд ним цього періоду, як підготовчого етапу — етапу отримання знань, навичок та набуття майстерності, що було передумовою народження серйозних, «успішних» — як говорить сам митець — творів.

І третьою причиною, можливо, є те, що, називаючи себе «успішним оперним композитором» у другому періоді свого життя, митець вказує на те, що більше цінує свої здобутки саме в оперному жанрі, і тому відокремлює цей творчий період та роки, присвячені створенню його кращих опер, на противагу іншим двом.

Повертаючись до запропонованої нами періодизації, наголосимо, що означення періодів «віденський» та «американський» говорять про місце проживання Е. Корнгольда. «Топос таланту» характеризує соціальне, історичне та культурне середовище, в якому знаходився митець, і яке мало безпосередній вплив на усі сфери його життя: на характер творчості композитора, формування його оточення, що включало співвітчизників, співтворців певних проектів та людей, які кардинально змінили життєві установки композитора, або серйозно вплинули на його світосприйняття, загальну тенденцію творчості та вибір жанрів, з якими він працював.

Отже, «віденський» та «американський» періоди, як видно з біографії Е. Корнгольда, відрізняються один від одного не лише географічно, а й духовно. Композитор народився, виховувався, здобув собі ім'я та прожив більш, як тридцять сім років (до появи першої пропозиції з Голівуду) саме в Австрії, а його творчий шлях напругу пов'язаний із іншими європейськими країнами і окремими містами, де сформувалися наріжні принципи творчої діяльності, закріпилися методи та специфіка роботи над музичним твором. Відтак до кінця життя саме Європа — в її географічних обрисах — уособлювала для Е. Корнгольда можливість діяльності в якості класичного композитора, в той

час як у Голівуді митець був затребуваний, в основному, для роботи у сфері кіномузики. Це протиставлення підкреслює ще й той факт, що, вимушений переїхати до Голівуду, після усвідомлення геноцидної небезпеки, яка загрожувала йому і всій його родині, Е. Корнгольд, як вже зазначалося, відмовився приступати до написання класичних творів, поки Гітлер залишається при владі [212, с. 1; 210, с. 277].

Поступовий перехід до роботи над кіномузикою, як до основного виду діяльності протягом дванадцяти років (1935–1947), скоріш є вимушеним кроком. Після одруження із Л. Сонненталь композитор був зобов'язаний матеріально забезпечувати свою родину, для чого гонорарів за написання нових творів було замало. Тому, усвідомлюючи важливість вирішення фінансових питань паралельно із вибором сфери діяльності та, звичайно, керуючись критерієм особистої прихильності до оперет та до роботи у цьому жанрі, композитор присвячував значну частину свого часу саме обробці оперет, поєднуючи цю роботу із діяльністю в якості запрошеного диригента. Цей період домінування роботи над оперетами тривав протягом 1926–1933 років.

З 1933 р. композитор розпочав співпрацю із голівудськими компаніями, створюючи музику до кінофільмів, однак паралельно утримуючи свій європейський статус класичного композитора. Дослідники творчості Е. Корнгольда, такі, як Х. Джексон, Т. Діксон, Р. Кінгстон та Б. Керролл, виділяють цей п'ятирічний період (1933–1938), як дуже важкий і перехідний, коли композитор живе і працює ніби у двох світах, тобто пише музику до кінофільмів у Голівуді та повертається до роботи над класичними творами у Європі, готуючи, зокрема, прем'єру опери «Катрін».

Остаточно переїхавши до Сполучених Штатів Америки (1939), композитор цілком присвячує себе створенню музики до кінофільмів, чекаючи, однак, того моменту, коли обставини дозволять йому повернутися до Австрії та до написання творів для концертної та оперної сцени. Про це свідчить той факт, що ще на початку перебування у Голівуді, формулюючи умови контракту із студією «Уорнер бразерс», Е. Корнгольд залишив за собою право, по-

перше, приймати або відмовлятися від запропонованих проєктів; по-друге, — першим з композиторів студії обирати фільми для написання музики та, по-третє, — розпоряджатися створеною ним музикою до кінофільмів на власний розсуд [223, с. 3]. Завдяки останній умові практично усі концертні твори, що з'явилися в «американський» період, мають музичні цитати з певних кінопартитур.

Отже, на наш погляд, розподіл життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда на «віденський» та «американський» періоди продиктований життєвими обставинами та особливостями творчого статусу митця, які безпосередньо пов'язані між собою. Окрім того, ми наполягаємо на протиставленні та порівнянні цих двох періодів за такими ознаками, як територіальна (Відень — Голівуд), історична (мирний час<sup>39</sup> — роки Другої світової війни), вікова (дитинство, юність, молоді роки — зрілі роки), жанрова вибіркованість творчості (класична музика — музика до кінофільмів).

Із питанням періодизації творчості митця пов'язана і проблема особливостей впливу віку митця на його творчість. Очевидно, що такий вплив існує, однак встановити будь-яку універсальну його закономірність, актуальну для усіх творчих особистостей, неможливо з ряду причин. Одна з них — особистісні якості обдарованих людей, що впливають на швидкість та плідність творчості, біологічні та психічні особливості (темперамент, звички), соціокультурне середовище, в якому знаходиться митець та життєвий досвід. Окрім того, складність дослідження здібностей, обдарованості і талановитості полягає ще й в тому, що один і той самий фактор може по-різному вплинути на творчий процес того чи іншого митця.

Тим не менш, деякі дослідники намагаються визначити основні етапи творчого процесу і привести їх до загального значення. Так, наприклад, радянський теоретик Ю. Кочкаров однозначно стверджує, що вік впливає на

---

<sup>39</sup> Стосовно років Першої світової війни, які припадають на «віденський» період, варто сказати, що вони, на відміну від років Другої світової війни, не мали істотного впливу на життя та творчість Е. Корнгольда, адже, коли в 1917 р. митця мобілізували, він не брав участі безпосередньо у бойових діях, а був керівником військового оркестру та військовим композитором, автором, зокрема, маршів та пісень для солдат австро-угорської армії.

творчість, і пропонує наступну характеристику взаємозв'язку «вік — творчість»: «Сила прояву таланту після свого виявлення продовжує зростати з перепадами (зниження, поновлення попереднього рівня, збільшення) до певного моменту в житті людини. Потім починається процес затухання. Кульмінаційний пункт припадає на різний вік. На це не можуть вплинути вікові зміни самого організму разом із змінами впливу зовнішнього середовища. Однаковий соціальний фактор по-різному діє на особистість в залежності від віку» [74, с. 148].

Зі слів Ю. Кочкарова очевидно, що творчий процес, як і будь-який інший, має ті ж самі перехідні періоди: зростання, кульмінацію і затухання. Однак, в межах цих трьох періодів кожний окремих випадок набуває особливого та неповторного характеру стосовно тривалості, якості, плідності та багатьох інших ознак. Далі Ю. Кочкаров дає стисле пояснення кожному з наведених періодів творчого процесу. Так, зокрема, про кульмінаційний період теоретик зауважує: «Найбільша плідність досягається людиною в роки підвищеної життєздатності організму й активної діяльності, допитливості й цілеспрямованості, відважного пошуку й жадоби пізнання нового у розквіті творчих сил» [74, с. 149].

Характеризуючи період поступового затухання творчого процесу і спираючись на існуючі дослідження, теоретик зазначає, що відбувається «зниження інтелекту й окремих інтелектуальних функцій людей, починаючи з сорока років» [74, с. 150]. На наш погляд, це дуже сумнівне твердження, адже є достатньо прикладів, коли митці зберігали гостроту розуму, творчий потенціал та енергію набагато довше, ніж до сорока років. Так, Л. Левчук на сторінках монографії «У творчій лабораторії митця» наголошує на тому, що більшість митців «плідно працює протягом усього життя і зберігає творчу активність до глибокої старості» [83, с. 75–76], й наводить наступні приклади: «Мікеланджело працював до 79 років, Б. Шоу — до 94. Верді створив оперу “Отелло” в 73 роки, Л. Толстой в 61 рік написав “Крейцерову сонату”, а в 71 рік — “Воскресіння”» [83, с. 76]. До цього переліку доцільно додати прізви-

ща Леонардо да Вінчі, Тіціана, Й. Гете, П. Пікассо.

Не слід, на нашу думку, в означеному контексті обминати акторську професію. Сьогодні на російську та українську сцену продовжують виходити й успішно грати Е. Бистрицька, М. Рушковський, Ю. Мажуга, котрі підійшли впритул до 90-річного рубіжу. Також Л. Левчук окремо торкається тих випадків, коли «задатки, як вроджені передумови здібностей, можуть виявитися і в зрілому віці. І не тільки виявитися, а й розвинутися до рівня таланту» [83, с. 75]. Серед митців, чий талант розвинувся у зрілі роки, відома дослідниця називає прізвища І. Крилова і П. Гогена, В. Шишкова і М. Врубеля, С. Аксакова і С. Сергєєва-Ценського.

Стосовно Е. Корнгольда, слід зазначити, що митець вперше опинився у Сполучених Штатах Америки у віці тридцяти семи років, і впродовж наступних одинадцяти років він не лише не «склав» свої позиції, як композитор (ми не говоримо про його відмову писати класичну музику, адже вона була продиктована особистісними мотивами), а й відкрив нову грань свого таланту: став новатором у створенні саундтреку, одним з авторитетних професіоналів у цій галузі, здобув дві престижні нагороди «Оскар» та був найбільш затребуваним композитором саундтреків.

Таким чином, стосовно голівудської кар'єри Е. Корнгольда можна говорити про існування «пізнього прояву» таланту, якщо будувати аналогію із «раннім проявом». Відтак, твердження Ю. Кочкарова, на наш погляд, є некоректним, адже в сорок років і пізніше талант згаданих митців лише відкривається, переживаючи свій розквіт. Цікаво, що в ході своєї роботи Ю. Кочкаров майже відмовляється від категоричної заяви про спад інтелектуальних здібностей після сорока років, акцентуючи увагу на тому, що постійна робота митця над собою, над вдосконаленням своїх якостей, постійне навчання заважають зниженню інтелектуальних здібностей людини. Підводячи підсумок, Ю. Кочкаров зазначає, що усі ці особливості інтелекту та особистісних якостей людини характеризують динаміку її «психічного життя <...>, якій властивий хвилеподібний рух, ритмічність. Тому і продуктивність творчої особи-

стості постійною бути не може. Вона коливатиметься, однак один з періодів характеризується, як правило, найбільшою плідністю» [74, с. 150].

Висновкам Ю. Кочкарова суперечить дослідження А. Бодалєва та Л. Рудкевича [15], котрі, розглядаючи продуктивність музикантів, наводять приклади композиторів-довгожителів, що працювали до останніх днів: Й. Гайдн, А. Дворжак, Р. Вагнер, Дж. Верді, Й. Брамс, Я. Сибеліус. А М. Зоценко наводить приклади композиторів, що прожили досить коротке життя, але таке, що вражає своєю продуктивністю: В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон, Ж. Бізе, Ф. Шопен, Ф. Шуберт. Розвиваючи цю думку, А. Бодалєв та Л. Рудкевич наводять випадки, коли в творчому житті композитора спостерігається два піки активності: Б. Барток, Л. ван Бетховен, Ж. Люллі, К. Монтеверді, А. Шонберг. Спираючись на дослідження У. Піткіна та Л. Рудкевича, котрі виявили особливості розвитку саме геніїв композиторів, Є. Ільїн зауважує, що чим раніше розквітає їхній талант, тим довше буде період творчості [59, с. 2].

Отже, результати зазначених спроб звести таку характеристику творчості, як продуктивність, до загального знаменника, як бачимо, виявилися дуже спірними. Причина цього, на нашу думку, полягає в тому, що вмістити талант у рамки та оцінювати усіх талановитих людей за однаковими критеріями неможливо, бо сама природа таланту та геніальності передбачає вагомий вплив індивідуального, особистісного фактору, варіативність прояву якого є безмежною. Цю думку підтверджують слова сучасного російського психолога Є. Ільїна, котрий, досліджуючи питання зв'язку віку із продуктивністю, доходить висновку, що цей зв'язок є дуже складним та неоднозначним, і що проведені багатьма вченими спроби створення кривих інтенсивності та продуктивності творчої діяльності для виділення певних етапів найвищої продуктивності привели до постійних сперечань через те, що більшість з них спростовують одна одну. На наш погляд, стосовно цього питання насамперед потрібно віднайти фактори впливу на творчу продуктивність на різних вікових етапах життя індивідуально, і не висувати ідею виявлення єдиних вікових за-



кономірностей для усіх митців.

Повертаючись до питання впливу вікових особливостей на творчість Е. Корнгольда, зазначимо, що творчому процесу митця притаманна певна рівномірність, яка визначається у відносній безперервності його творчості та її високій результативності впродовж усього життя. Також слід наголосити, що творчому процесу Е. Корнгольда був властивий «компенсаторний» механізм у жанровому плані та стосовно вибору сфери діяльності. Тобто, у Е. Корнгольда — як у будь-якого митця — були періоди «дозрівання» творів або уповільнення творчих пошуків та вибору. Це підтверджує пошук лібрето до опери «Катрін», що тривав декілька років. Однак, паралельно з цим, композитор активно працював в інших жанрах, або в іншій іпостасі, наприклад, в ролі диригента, аранжувальника, або викладача. Тобто, Е. Корнгольд інтуїтивно шукав та знаходив сферу, в якій його талант мав би можливість якнайповніше розкритися. Саме така гнучкість у поєднанні різних сфер діяльності дозволила митцеві постійно знаходитися у стані творчого натхнення, збагачувати свій досвід різноплановими інтересами та постійно розвивати свої здібності.

Питання періодизації творчості та впливу віку на творчий потенціал митця, на наш погляд, тісно пов'язане також із питанням щільності творчого доробку Е. Корнгольда. У цьому контексті ми маємо згадати про так званий «номадологічний проект» постмодернізму та його сутність. Незважаючи на те, що творчість Е. Корнгольда не має ніяких ознак постмодернізму, ідея «щільності життя», яку висуває постмодернізм, є доволі слушною під час аналізу творчості будь-якого митця.

Зауважимо, що номадологічна теорія була запропонована Ж. Дельозом та Ф. Гваттарі, як альтернатива класичній західній моделі світобачення. Однією з проблем, якої торкаються французькі філософи, за словами українського культуролога Н. Жукової, є проблема часової координації «Буття», яку підняв ще М. Гайдеггер. Дослідниця дає наступне пояснення цій проблемі: «кожна людина має свій часовий модус, по краях якого знаходяться дві ви-

значені часові точки — момент народження та момент смерті. Градування, метрологічний поділ кожного конкретного життя між цими двома точками не можна рахувати тільки спираючись на кількість заходів та сходів сонця, адже інтенсивність і насиченість подій у житті кожної людини — своя, хоча й іноді, в деяких моментах збігається з іншими. Однак, цей збіг не залежатиме від віку, часу, місця проживання» [52, с. 242].

Отже, досліджуючи особистість окремого митця, ми маємо піднімати питання про насиченість подій у його житті, як ознаку, що вказує на якість та рівень цього життя. Звісно, паралельно із питанням насиченості подій постає питання їхньої глибини, характеру, особливостей впливу та, що, на наш погляд, дуже важливо, специфіки сприйняття особистістю цих подій. Як бачимо, у контексті номадологічного проекту так само, як і в контексті біографізму, ми знову повертаємося до значущості вивчення життєвих подій під час аналізу постаті митця та природи його таланту.

Питання щільності співзвучне із «життєсвітом» Е. Гуссерля питаннями «інтенсивності життя» (М. Гончаренко), «життєвим світом людини» (А. Залужна). Феномен «життєсвіту» трактується як той, що об'єднує світ людини, світ мови і світ культури і таким чином є «смісловим універсумом культури» [56, с. 24], тоді як культура осмислюється в якості «особливої життєвої реальності людини» [56, с. 27]. Саме у «життєвому світі», що існує як «даність» у багатоманітних формах та, за Е. Гуссерлем, протистоїть «науковій картині світу», і «розвертається» усе наше життя. Поштовхом до наведеного розуміння часу Е. Гуссерлем стала концепція темпоральності французького філософа А. Бергсона, котрий розрізняв «науковий час», що вимірюється годинником та іншими засобами і має просторове вираження, та «чистий час» або «час свідомості» [див.: 56], що є динамічним та активним потоком життєвих подій, основною ознакою якого є тривалість. Саме «чистий час» можна відчувати безпосередньо та діяти всередині нього. Людина, мимовільно змінюючись у теперішньому часі, є вільною. Окрім того, філософ надає вагому роль людській пам'яті як сфері, в якій продовжує іс-

нувати минуле в теперішньому та завдяки цьому тривалість як основна ознака «часу свідомості» відкриває себе.

Окрім цього, привертає увагу проблема психологічного часу, яка цікавить дослідників різних галузей (культурологія, філософія, психологія, соціологія, феноменологія) вже понад сто років. Вітчизняні теоретики Є. Головаха та О. Кронік, досліджуючи психологічний час особистості, називають такий «загальнотеоретичний підхід до вивчення механізмів сприйняття та усвідомлення особистістю часу» [30, с. 14], як «подієва концепція психологічного часу» [30, с. 14]. Сутність цієї концепції полягає в наступному: на людське психологічне сприйняття, відображення чи переживання часу, на такі його характеристики, як швидкість, тривалість, насиченість, у першу чергу, впливають кількість та інтенсивність подій, що відбуваються в житті людини, причому маються на увазі як події зовнішнього світу, так і події, спричинені самою особистістю — її думки, відчуття, переживання та діяльність у цілому.

Основна теза концепції «насиченості психологічного часу», за Є. Головахою та О. Кроніком, криється в тому, щоб збагатити своє майбутнє значимими цілями. У такому разі сьогодення наповнюється діяльністю, а минуле — інформативними згадками. Слід зазначити, що такий підхід до свого життєвого часу, як «часу культури», був характерний для усіх видатних особистостей, і саме завдяки такому підходу вони встигали навіть за коротке життя досягти вражаючих результатів, несумісних з життєвими досягненнями пересічної особистості.

Розглядаючи постать Е. Корнгольда у цьому контексті, зазначимо, що ставлення митця до часу було вкрай серйозним, про що свідчать наступні факти. По-перше, Е. Корнгольд завжди планував свою роботу. Мова йде про планування композиторської діяльності та діяльності аранжувальника, коли митець сам визначав термін для написання твору, або коли, працюючи над саундтреками, він мав завершити твір у встановлений кіностудією термін. Також мається на увазі певним чином планування виконавської та диригент-

ської діяльності, адже особливість життя концертуючого музиканта передбачає наявність в нього здатності планувати етапи своєї підготовки до концертів, дати яких визначають заздалегідь.

По-друге, Е. Корнгольд мав як довгострокові (на декілька років наперед), так і короткострокові (на день, тиждень, місяць) плани. Про наявність перших свідчить планування ним створення великих симфонічних творів та опер, що потребують тривалого часу. Так, наприклад, Е. Корнгольд за декілька років до появи перших тактів Скрипкового концерту, вже приблизно знав, яким буде цей твір (*прем'єра концерту відбулася 1945 р. — Л. Л.*); а після смерті митця було знайдено чернетки його шостої опери, яку композитор планував написати, про що знала лише дружина митця. Прикладом короткострокових планів є певний режим дня Е. Корнгольда, що сформувався ще в дитячі роки і, за свідченням Б. Керролла, Ю. Корнгольда, Л. Корнгольд та синів митця, майже не змінювався протягом десятиліть.

А саме, Ю. Корнгольд, згадуючи дитячі роки свого сина, зауважував, що після сніданку хлопець сідав за рояль і до самого обіду працював над новими творами переважно у тиші, лише іноді граючи на роялі окремі акорди. Після декількох безперервних годин роботи його запрошували до обіду, що зазвичай проходив під акомпанемент його жартів у родинному колі. Після обіду Е. Корнгольд працював до вечора, а вечірній час майже завжди минав у змаганнях із батьком: вони перевіряли один в одного знання біографій видатних композиторів минулого, аналізували їхній доробок та виконували їхні твори [див.: 210, с. 160].

Як бачимо, більша частина доби була присвячена митцем саме композиторській діяльності, а також, завдяки заохочуванню батька, удосконаленню своїх знань, розширенню власного музичного та, загалом, культурного світогляду.

Отже, виходячи зі згаданого, ми можемо стверджувати, що «життєвий» та «психологічний» час Е. Корнгольда відзначалися насиченістю та щільністю, зумовленими як «зовнішніми чинниками» (особливості виховання у ро-

дині, характер та темп культурного життя Відня чи Голівуду, історичні події, роки Першої та Другої Світової війни і т. і.), так і «внутрішніми чинниками», до яких ми відносимо особистісні риси австрійського композитора та високу творчу мотивацію. Важливим зауваженням, на нашу думку, є те, що творчість як така була, скоріш, нагальною необхідністю для Е. Корнгольда. Все його життя заповнювалось постановкою мети, визначенням терміну її досягнення, отриманням кінцевого результату, визначенням наступної мети і т. д. — тобто реалізація попереднього задуму та планування наступного і початок роботи над ним майже співпадали за часом. Це надавало творчому життю митця, з одного боку, інтенсивності та насиченості, а, з іншого боку, — забезпечило його високу плідність.

Аналізуючи питання щільності життя визначних діячів мистецтва, зазначимо, що В. Чудновський та В. Юркевич, вивчаючи природу обдарованості, темпи і специфіку її розвитку, сформулювали *чотири моделі життя* видатних особистостей. Перша характеризується швидким злетом, якому сприяють «яскравий прояв здібностей, великі успіхи в певному виді діяльності (або відразу в декількох) <...> та великі сподівання» [184, с. 14]. Головною ознакою цієї моделі є те, що талант дуже рано проявляє себе у всій своїй повноті, і оточуючі захоплюються, а іноді навіть схиляються перед ним. Однак поступово все змінюється: «минає деякий час, і талант блідне, успіхи стають все менш вражаючими, розвиток ніби гальмується, відбувається втрата темпу, а потім і складання позицій» [184, с. 14]. Якщо говорити про особистостей, життя яких відображає наведену модель, то, на наш погляд, варто згадати радянську поетесу Н. Турбіну, котра в дитячі роки вражала своїми глибокими, філософськими віршами, а в юнацькі — почала втрачати свої поетичні здібності, подекуди не будучи у змозі не тільки створювати нові вірші, а й пригадати написані раніше.

Друга модель життя характеризується зовсім іншим початком: «розтрата часу, дуже повільне просування уперед, іноді відставання від нормальних темпів розвитку. Потім поступове вирівнювання, компенсація втраченого,

розвиток, що прискорюється, а іноді величезний стрибок уперед, розквіт задатків, що раніше дрімали, великі успіхи у професійній діяльності» [184, с. 14]. Автори говорять про поширеність цієї моделі життя серед вчених і в якості найяскравішого прикладу наводять особистість А. Ейнштейна.

Третя модель життя видатних особистостей відрізняється розтратою часу протягом усього життя. Вельми розповсюдженою людською якістю автори називають «підпорядкованість сталому способу життя, нездатність вийти за його межі і протиставити обставинам свою активну волю» [184, с. 14–15].

Остання, — четверта модель, — представляє собою повну протилежність попередній і відзначається оптимальним використанням «життєвого простору» і «часу культури» протягом усього життя людини, для якого характерні «розквіт дарування, напружена, всепоглинаюча і надзвичайно продуктивна діяльність» [184, с. 15]. Слід зазначити, що саме ця модель життя ілюструє наведену вище основну тезу ідеї «насиченості психологічного часу». В. Чудновський та В. Юркевич акцентують увагу на тому, що, оцінюючи результати такої діяльності, «іноді важко уявити собі, що все це було зроблено в межах одного людського життя, іноді дуже короткого навіть за нормальними людськими мірками» [184, с. 15]. В якості прикладів теоретики наводять постаті О. Пушкіна (прожив тридцять сім років), М. Лермонтова (двадцять сім років) та М. Добролюбова (двадцять п'ять років). Якщо аналізувати постать Е. Корнгольда, то саме ця модель відображає характер і темп його життя, адже творча біографія Е. Корнгольда почалася досить рано, що дало змогу митцеві запровадити дуже швидкий темп творчого розвитку.

Як вже наголошувалося, перші завершені твори Е. Корнгольда відносяться до 1904 р. (семирічний вік). Загалом творча спадщина митця включає: дев'ять сценічних творів, у тому числі п'ять опер, що відзначаються масштабом та глибиною; музика до шістнадцяти повнометражних кінострічок<sup>40</sup>,

---

<sup>40</sup> Дослідник творчості Е. Корнгольда Б. Керролл наголошує, що усі партитури, створені митцем для кіно, за тривалістю дорівнюють, як мінімум, сорока симфоніям.

окремі епізоди ще до чотирьох кінофільмів та обробка музики Ф. Мендельсона та Р. Вагнера<sup>41</sup>; обробка одинадцяти оперет; п'ятнадцять творів для фортепіано; стільки ж камерних творів і циклів; двадцять оркестрових творів; сімнадцять циклів пісень для голосу і фортепіано; десять — для голосу і оркестру; чотири хори<sup>42</sup>. Більшість з оркестрових, сценічних та камерних творів написано Е. Корнгольдом до 1934 р., тобто до першої роботи у Голівуді, а після переїзду до Сполучених Штатів Америки композитор присвятив себе — переважно — створенню саундтреків до фільмів.

Отже, ми розглянули такі особливості прояву та реалізації таланту Е. Корнгольда, як модель творчого життя митця, його творча спадщина та режим праці, а також щільність та насиченість його творчості. Якщо вважати композиторську діяльність митця основним напрямком реалізації його творчого потенціалу, важливим виявляється питання творчої результативності. Погоджуючись із тим, що обдарованість є «ядром творчого потенціалу» [57, с. 267], а досягнення — проявом цього потенціалу, ми вважаємо за потрібне проаналізувати творчий доробок Е. Корнгольда за наступними критеріями: «поліваріативність та широкодіапазонність творчості» [57, с. 267] та швидкість створення музики і співвідношення швидкості і якості.

Аналізуючи поліваріативність, широкодіапазонність творчості, що є ві-

---

<sup>41</sup> Музика до наступних кінострічок «Одіссея капітана Блада» (реж. М. Кьортіц), 1935 р.; «Ентоні нещасний» (реж. М. Ле Рой), 1936 р.; «Інший світанок» (реж. У. Дітерл), 1936–1937 рр.; «Принц і жебрак» (реж. У. Кейлі), 1937 р.; «Пригоди Робін Гуда» (реж. М. Кьортіц), 1938 р.; «Хуарес» (реж. У. Дітерл), 1938–1939 рр.; «Приватне життя Єлизавети та Ессекса» (реж. М. Кьортіц), 1939 р.; «Морський яструб» (реж. М. Кьортіц), 1940 р.; «Морський вовк» (реж. М. Кьортіц), 1941 р.; «Кінгс роу» (реж. С. Вуд), 1941 р.; «Постійна німфа» (реж. Е. Голдінг), 1942 р.; «Відданість» (реж. К. Бернхардт), 1943 р.; «Між двома світами» (реж. Е. А. Блатт), 1944 р.; «Тягар пристрастей людських» (реж. Е. Голдінг), 1944–1945 рр.; «Ніколи мене не залишай» (реж. П. Голдфрі), 1946 р.; «Обман» (реж. І. Реппер), 1946 р.

Окремі епізоди до кінострічок: «Троянда на ранчо» (реж. М. Герінг), 1935 р.; «Подаруй мені цю ніч» (реж. А. Холл), 1935–1936 рр.; «Розділені серця» (реж. Ф. Борзедж), 1936 р. та «Зелені пасовища» (реж. У. Кейлі та М. Коннелі), 1936 р.

Обробка музики Ф. Мендельсона для кінострічки «Сон літньої ночі» (реж. М. Рейнгардт та У. Дітерл), 1934–1935 рр.; обробка музики Р. Вагнера для фільму «Магічний вогонь» (реж. У. Дітерл), 1954–1955 рр.

<sup>42</sup> Значимо, що це офіційний список творів Е. Корнгольда, які мають нумерацію. Однак, є чималий список творів, що не увійшли до опусів: вокальний цикл, 14 пісень для голосу з фортепіано, одна пісня для хору з оркестром, одна — для голосу, хору та фортепіано; 26 фортепіанних творів; три камерних твори; шість оркестрових творів; обробка та оркестровка творів Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Дж. Россіні та Й. Штрауса [210, с. 399–402].

дображенням різноманітності у представленні «однотипних образів» [57, с. 267] та структурних (тематичні, композиційні) варіантів побудови одних і тих самих жанрів, виникає питання: чи можна віднести ці ознаки до творчості Е. Корнгольда?

Враховуючи, що протягом життя митець працював у багатьох жанрах, можна припустити, що його трактування і розкриття одного жанру відрізнялося чи свідомо змінювалося у різні вікові періоди. Це є цілком припустимим у контексті набуття творчого та життєвого досвіду, зростання майстерності. Окрім цього, слід враховувати зовнішні фактори, що були спричинені оточуючим середовищем.

Серед проявів варіативності у межах одного жанру варто наголосити на постійних пошуках композитором нових можливостей оркестру (при написанні симфонічних творів та опер), на розширенні масштабу звучання, що створювався за рахунок величезного складу оркестру та хору (особливо в опері «Мертве місто»<sup>43</sup>), на переосмисленні жанрів взагалі<sup>44</sup>, на пошуку нових барв звучання.

Розглядаючи тематичну варіативність, слід зазначити, що вражає не лише багатство та глибина образності творів Е. Корнгольда, але й нескінченні творчі пошуки можливостей використання одного й того самого мелодійного матеріалу. Важливо зауважити, що саме ця риса дуже збагатила твори австрійського митця. Як вже зазначалося, композитор часто приймав рішення включати у нові твори музичні теми з попередніх творів. Частіше за все це відбувалося у тих випадках, коли Е. Корнгольд використовував фрагменти із музики до кінофільмів у якості основних тем власних концертних творів<sup>45</sup>. В

---

<sup>43</sup> Опера «Мертве місто» написана для величезного складу оркестру з додаванням ударних і клавішних інструментів, органу та фісгармонії, двох наборів дзвонів, мандоліни, двох духових груп на сцені — однієї з труб і тромбонів і другої — з труб і кларнетів, великого хору, окремого дитячого хору, камерного хору з шістнадцяти голосів і додаткових сопрано за сценою.

<sup>44</sup> В цьому контексті слід згадати Фінал Фортепіанного квінтету ор. 15, де від початку композитор втілює риси концерту, тобто протиставляє один інструмент (першу скрипку) всім решті інструментів.

<sup>45</sup> Так, у Струнному квітеті №3 (1944–1945) Е. Корнгольд використовує деякий матеріал із партитур до кінострічок «Між двома світами», «Морський вовк» та ідею, створену до фільму «Відданість», яка, однак, не була використана у фільмі; в кінострічці «Морський яструб» (1941)



цілому, як бачимо, до жанрів, з якими працював, Е. Корнгольд не відносився як до статичних чи незмінних, а всіма засобами намагався привнести в них оригінальність, унікальність та самобутність.

Важливим фактором, що зумовлює творчий потенціал, є швидкість створення музики і співвідношення швидкості та якості в «часі культури». У контексті вивчення швидкості створення творів мистецтва, В. Моляко зазначає, що швидкість перебігу розумових та творчих процесів може якоюсь мірою вказувати на динаміку прояву обдарованості, однак характеризувати сутність, якісну сторону творчості ця ознака не може. Погоджуючись з цією думкою, зауважимо, що, під впливом зовнішніх факторів, у творчому доробку Е. Корнгольда існують твори, що були завершені протягом кількох днів — Сюїта «Що говорить ліс», без опусу (27 грудня 1909 р.); Дванадцять пісень для голосу і фортепіано, без опусу (24 грудня 1911 р.); Фуга для струнного квартету, без опусу (20 грудня 1912 р.) та ін., — так і твори, що чекали на завершення роками — Струнний квартет №1, ор. 16 (1920–1923 рр.); опери «Мертве місто» (1916–1920) та «Катрін» (1932–1937); Скрипковий концерт, ор. 35 (1937–1939, 1945); Симфонія, ор. 40 (1947–1952).

Працюючи у Голівуді, композитор вражав своїх колег не тільки вмінням створювати за короткий термін повноцінні партитури до кінофільмів, але й вмінням одночасно працювати на різних кіностудіях, над музикою до декількох кінострічок, як, наприклад, було у 1935 р., коли вдень композитор за диригентським пультом керував записом свого саундтреку до фільму «Подаруй мені цю ніч», ночами писав музику до фільму «Капітан Блад», та ще й

---

композитором використано трансформовану тему королеви Єлизавети з фільму «Приватне життя Єлизавети та Ессекса» (1940); в Скрипковому концерті (1945) — теми з фільмів «Інший світанок», «Пригоди Робін Гуда» та «Принц і жебрак». У циклі пісень, ор. 38 (1948) митець використовує матеріал з партитур до фільмів «Відданість», «Хуарес», «Приватне життя Єлизавети та Ессекса» та «Морський яструб». Під час написання третьої та четвертої частин симфонії Фа#-мажор (1947–1952), композитор повертається до музичного матеріалу з кінопартитур «Приватне життя Єлизавети та Ессекса», «Капітан Блад», «Ентоні Нещасний» та «Кінгс роу» [210, с. 336–337]. В той самий час варто зазначити, що Е. Корнгольд іноді використовував і уривки з класичних творів в якості матеріалу для кіномузики: так, тема з твору «Sursum corda» звучить у фільмі «Капітан Блад» (1936–1936); музика фінальної сцени фільму «Між двома світами» (1944–1945) дуже близька до любовної теми з опери «Чудо Еліани» (1923–1927) та ін.

погодився написати вступну пісню-марш для повного складу оркестру і хору до іншого фільму-мюзиклу «Троянда на ранчо» студії «Парамаунт Пікчерз» [210, с. 249]. Звісно, це не єдиний випадок, коли Е. Корнгольд працював на межі людських можливостей, поєднуючи роботу в якості композитора, диригента, аранжувальника та навіть вивчаючи репліки з акторами. Скоріше таку плодовитість Е. Корнгольда можна вважати характерною ознакою його універсального таланту.

Отже, в результаті аналізу творчості Е. Корнгольда в цілому та розкритті кожної зі складових його таланту, стає очевидним той факт, що митець не лише відзначався величезним евристичним потенціалом, але й зумів розкрити його у всій своїй повноті та багатстві у тих видах діяльності, з якими пов'язане його творче життя.

У контексті біографізму як «культурографії таланту» (В. Личковах) не менш важливим питанням є необхідність встановлення впливу творчості митця на оточення, «на конкретну сферу творчості, на культуру, на сучасників та нащадків тощо» [29, с. 260]. У цьому аспекті слід зауважити, що дослідники творчості Е. Корнгольда (Х. Джексон, Дж. Дюхен, Б. Керролл), а також музиканти — сучасники композитора, — наголошують на явному наслідуванні музичного стилю та музичної мови Е. Корнгольда такими видатними композиторами кіно, як Е. Бернштейн [214, с. 3], А. Ньюмен [210, с. 259, 297], Дж. Хорнер [210, с. 297], Дж. Уільямс [214, с. 3; 234, с. 2; 210, с. 297], М. Штайнер [210, с. 333] та ін.

Отже, наслідування композиторами музичної мови саундтреків Е. Корнгольда є свідомим незаперечного впливу його творчості на подальший розвиток кіномузики, тобто на *інкультурацію його таланту*.

Як вже зазначалося, дослідження ролі Е. Корнгольда у становленні класичного саундтреку є вкрай важливим, адже, як свідчать М. Гаас, Т. Діксон, Б. Едер, Дж. Дюхен, Б. Керролл, Б. Швом, саме завдяки музиці Е. Корнгольда, активній участі у розробці методів запису сцен і діалогів та поєднанні їх із звуковим супроводом, здатності вирішувати не лише творчі,

але й технічні завдання, перші фільми студії «Уорнер бразерс» виявилися дуже вдалимими і успішними, а сам композитор здобув двох «Оскарів»<sup>46</sup>. Окрім того, згадані теоретики наголошують на тому, що новий метод створення саундтреків (сьогодні він є класичним), одним з авторів якого і є Е. Корнгольд, став поштовхом для розвитку кінофільму як виду мистецтва в цілому, і сприяв становленню саме американського кіно. Детальніше питання внеску Е. Корнгольда у розвиток класичного саундтреку ми розглянемо у третьому розділі.

## Висновки до Розділу 2

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у другому розділі, можна зробити наступні висновки:

- обґрунтовано культурологічний потенціал біографізму, який об'єднує в собі біографічний метод, патографію, низку сучасних модифікацій біографічного підходу і дає змогу відтворити культурний простір, родинне середовище, умови виховання та інші чинники («культурографія таланту»), що впливають на формування таланту творчої особистості. Сучасні напрацювання у сфері біографізму долучені до аналізу життєво-творчого шляху Е. Корнгольда в контексті культурологічного дискурсу;
- визначено, що, завдяки вдалому та цілеспрямованому вихованню та особистому позитивному прикладу Ю. Корнгольда — батька майбутнього композитора, — а також соціокультурному середовищу, яке включало відомих представників не лише музичної культури, але й мистецтва в цілому, на основі «вроджених» та «набутих» задатків, відбувся продуктивний розвиток здібностей Е. Корнгольда, які у подальшому обумовили його обдарованість і талант. Відтворюючи теоретичні позиції Ч. Ломброзо, З. Фрейда, А. Адлера,

---

<sup>46</sup> Е. Корнгольд отримав премію «Оскар» за кращу музику до кінострічок «Ентоні нещасний» (1936 р.) та «Пригоди Робін Гуда» (1938 р.). Кінофільми із музикою композитора «Приватне життя Єлизавети та Ессекса» (1939) та «Морський яструб» (1940) також було номіновано на декілька нагород «Оскар», у тому числі як «кращий саундтрек».

М. Кляйн, А. Фрейд, Е. Еріксона, Н. Ейніш, К. Ельячефф, робиться припущення, що прагнення заслужити батьківську любов та справдити батьківські очікування стало могутнім поштовхом до занять музикою та розвитку музичних здібностей Е. Корнгольда. Підтверджено положення європейських психоаналітиків щодо визначного впливу батька на становлення таланту Е. Корнгольда. Наголошено на значущості «топосу таланту» митця (Словаччина-Австрія) — як гео- та соціокультурного середовища, що мав безпосередній вплив на формування характеру творчої особистості і особливостей таланту Е. Корнгольда;

- підкреслено, що талант передбачає вагомий вплив індивідуального, особистісного фактору, варіативність прояву якого є, по суті, безмежною. Положення про неординарність творчої особистості Е. Корнгольда, в першу чергу, полягає в тому, що його здібності проявилися майже одночасно у декількох сферах музичної діяльності та розвивалися паралельно і дуже стрімко. Культурологічною значущою є така характерна особливість таланту митця, як вміння синтетично поєднувати ці види діяльності, переносити досвід з одного виду на інший, відтак збагачуючи свій особистий творчий досвід та досягаючи високих результатів у кожному окремому напрямку музичної діяльності. Означене є свідченням та проявом високої обдарованості і культури розкриття таланту митця;

- структуровано життєво-творчий шлях Е. Корнгольда як єдність «віденського» та «американського» періодів й означено риси «топосу» і «часу культури», якими окреслюється кожний з них. Відштовхуючись від положень українських культурологів щодо «інтенсивності життя», «життєвого світу людини», «насиченості психологічного часу», творче життя Е. Корнгольда не тільки «відрефлексоване», а й показано його співвіднесеність із соціально-психологічними умовами конкретного історико-культурного простору;

- доведено, що духовна насиченість, культурна щільність творчого життя митця дозволила йому професійно працювати у різних музичних жан-

рах і внести чимало авторського у становлення класичного саундтреку, співпрацюючи з кінематографістами Голівуду протягом тридцятих років XX ст. Саме тоді проявилось новаторство творчості Е. Корнгольда, його оригінальне бачення сутності та потенціалу кіномузики у майбутньому.

## РОЗДІЛ 3

### ІНКУЛЬТУРАЦІЯ ТАЛАНТУ ЕРІХА КОРНГОЛЬДА В ОСОБИСТІСНИХ І КУЛЬТУР-ДІАЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ ТВОРЧОСТІ

#### 3.1 Культурна самосвідомість митця: від самоусвідомлення до самоствердження в художніх пошуках

Аналізуючи розвиток обдарованості Е. Корнгольда, ми маємо відразу відповісти на запитання: чи були властиві митцеві в ранні дитячі роки «врожені» задатки, і чи доцільно зараз розглядати деякі задатки австрійського композитора як ті, що мали «набуту» природу? Досліджуючи останні з них, ми спробуємо виокремити конкретні фактори, які могли вплинути, або, очевидно, що вплинули на їхню появу.

Отже, немає жодних сумнівів, що природа таланту Е. Корнгольда характеризується наявністю вроджених задатків, найпотужнішими з яких були абсолютний слух та відчуття ритму, феноменальна музична пам'ять, фантазія та здатність швидко засвоювати інформацію під час навчання [210, с. 29]. Як вже зазначалося, швидкий темп розвитку у музичному напрямку, який був підкріплений очевидними результатами у вигляді авторських музичних творів, сприяв виникненню громадської думки про те, що Е. Корнгольд є вундеркіндом.

Говорячи про виявлення обдарованості майбутнього митця, важливо відзначити, що першим, хто відкрито проголосив про його небувалі музичні здібності, був відомий музикант, композитор і диригент, Г. Малер [210, с. 34], котрий назвав Е. Корнгольда «генієм» [210, с. 34]. Однак, на нашу думку, у цьому випадку великий композитор використав цей термін саме у значенні «вундеркінд», а в подальшому багато видатних музикантів лише підтверджували цю тезу, зокрема Б. Вальтер, Ф. Вейнгартнер, А. Нікіш, Р. Штраус, виконавці Ф. Буксбаум, А. Розе, К. Флеш, А. Шнабель, котрі визнавали та захоплювалися талантом і творчістю Е. Корнгольда.

Вперше п'ятирічного Е. Корнгольда назвав «маленьким Моцартом»

видатний австрійський музикознавець та один з найвпливовіших віденських музичних критиків межі ХІХ–ХХ ст. Е. Ганслік [210, с. 29], котрий був другом родини Корнгольдів та частим гостем у їхньому будинку. Це порівняння не було випадковим, а лише відображало очевидний факт: окрім спорідненості із великим композитором у характері та яскравості задатків, вроджених схильностей, тяжінні до певних музичних жанрів, концертній діяльності в якості авторів чи виконавців своїх творів, є й певні соціальні моменти, що зближують цих митців.

Батько В. А. Моцарта як музикант (скрипаль) оцінив дивовижні задатки свого сина у ранньому віці і сприяв їхньому розвиткові. Творча доля і В. А. Моцарта, і Е. Корнгольда показала, що наявність у близькому оточенні обдарованої дитини професійного музиканта, котрий знаходиться у центрі музичного життя країни<sup>47</sup>, мала не лише величезний, а подекуди і вирішальний вплив на становлення внутрішнього світу обох вундеркіндів. Слід зауважити, що, окрім порівняння Е. Корнгольда із В. А. Моцартом [210, с. 29; 216; 233; 254; 211, с. 121; 240, с. 4], дослідниками також проведено паралелі між його постаттю та іншими, не менш яскравими фігурами в історії музики — Г. Генделем [210, с. 42], Й. Гайдном [210, с. 43] та Ф. Мендельсоном [232].

Зазначимо, що в житті майже усіх музично обдарованих дітей можна знайти свідоцтво того, що їхні дитячі твори вражали дорослих музикантів. Не є виключенням і Е. Корнгольд. Так, біограф композитора наводить наступний приклад: під час відрядження до Югославії на Великодні свята 1906 р. Ю. Корнгольд отримав посилку з рукописом кантати для солістів, хору і фортепіано під назвою «Золото», автором якого був восьмирічний Еріх. Так само, як свого часу Л. Моцарт був вражений творами маленького Вольфганга, Ю. Корнгольд здивувався задуму, складності фактури, мелодійним багатством, рисам індивідуального стилю юного композитора, хоча вплив певних

---

<sup>47</sup> Батько В. А. Моцарта — Л. Моцарт — був скрипалем придворної капели та придворним композитором архієпископа Зальцбургського. Батько Е. Корнгольда — Ю. Корнгольд — був головним музичним критиком у «Новій вільній газеті» та, як вже наголошувалося, вважався провідним музичним критиком у німецькомовній пресі.

творів, котрі син чув у виконанні батька, сам Ю. Корнгольд не заперечує [210, с. 32]. Зрештою, поява цього та інших ранніх творів була би неможливою без наявності вроджених задатків Е. Корнгольда: абсолютного слуху — мелодійного та гармонійного, — музичної пам'яті та почуття ритму.

Відповідаючи на питання, стосовно актуальності розгляду певних ранніх задатків Е. Корнгольда в якості «набутих», слід звернутися, по-перше, до характеристики оточуючого середовища, в якому він знаходився у дитячі роки, по-друге, виокремити фактори, що вплинули на формування й розвиток його задатків та здібностей, та, по-третє, дослідити родовід австрійського митця — батьківську та материнську лінії, — аби віднайти сліди тих чи інших задатків і здібностей, що мають очевидну спадкову природу.

Вивчаючи спадковий фактор, слід згадати про національну ознаку талановитості та геніальності, яку приймають окремі теоретики. Так, Г. В. Ф. Гегель зазначав, що від народження у представників різних народів спостерігається дарування до певної діяльності: до співу та до імпровізації — у італійців, до мистецтва скульптури — у греків і т. ін. Е. Еріксон, в контексті теорії ідентичності, зокрема, пише: «Євреї — єдиний приклад давнього народу (“entity”), який зберігає вірність своїй ідентичності — будь вона расовою, етнічною, релігійною чи культурною» [194, с. 165–166]. У зв'язку з цим Ч. Ломброзо, вивчаючи вплив раси і спадковості на геніальність, окремо торкається геніальності єврейської нації, наголошуючи на вкрай високому ступені розумового розвитку єврейського народу<sup>48</sup>. Причину цього Ч. Ломброзо знаходить, зокрема, у пережитих євреями випробуваннях у добу Середньовіччя. Жорсткі переслідування цілого народу поступово винищили слабких індивідів. Ч. Ломброзо ілюструє цю тезу списком геніїв-євреїв у всіх сферах діяльності, включаючи музичну. На винятковій талановитості саме єврейської нації наголошував і З. Фрейд.

Зауважимо, що можна припускати наявність расової та національної

---

<sup>48</sup> Наведений висновок італійського психоаналітика можна розглядати з певною долею умовності, адже сам теоретик був чистокровним євреєм.



ознак таланту, однак будувати дослідження таланту того чи іншого митця, акцентуючи увагу на расовому або національному факторі як на основному, на нашу думку, є не доцільним, адже, по-перше, дію цього фактору не можна прослідкувати і проаналізувати, а, по-друге, — ми вже дійшли висновку про складний характер такого явища, як талант, що є результатом впливу та взаємодії різних факторів, що підтверджено дослідженнями багатьох теоретиків. Тож, не вдаючись у деталі їхньої расової або національної ознаки, ми привернемо увагу до питання спадковості, як одного з багатьох факторів у формуванні таланту.

Спадковість вважається потужним фактором, що впливає на становлення таланту (ще раз наголосимо — виключно у взаємодії із іншими факторами). Але сьогодні, на жаль, на науковому рівні із впевненістю говорити про наявність саме спадкового фактору впливу на розвиток таланту ми не можемо через те, що механізми його прояву поки що до кінця не вивчені. Відтак, єдине, що ми можемо стверджувати, це можливість наявності та активації спадкового фактору в даному конкретному випадку. Далі ми спробуємо довести актуальність цієї тези на прикладі постаті Е. Корнгольда.

Важко не погодитися із словами англійського дослідника, президента Міжнародного товариства Е. Корнгольда — Б. Керролла, — котрий пише: «аби зрозуміти дитину, ми маємо довідатися про її батька» [210, с. 23]. На нашу думку, більш влучною була би фраза «довідатися про її батьків». Б. Керролл, як автор найбільш ґрунтовної монографії, присвяченої австрійському композитору, вважав за необхідне почати розповідь про Е. Корнгольда саме із знайомства з постаттю його батька. Використовуючи біографічні дані, запропоновані Б. Керроллом, ми спробуємо віднайти джерела творчих задатків та здібностей, які характеризують природу таланту Е. Корнгольда. Через те, що у попередніх підрозділах вже було зроблено аналіз ролі батька у розвитку обдарованості Е. Корнгольда, в даному підрозділі ми приділимо окрему увагу вивченню конкретних здібностей батьків Е. Корнгольда та їхніх пращурів, а також проведемо паралелі із здібностями самого митця.

Ю. Корнгольд народився у місті Брно, в історичному центрі Моравії, Австро-Угорської імперії (зараз — Чеська республіка). У ті часи Брно був важливим індустріальним центром, вважався навіть «австрійським Манчестером», як пише Б. Керролл [210, с. 23], однак наявність невеличкого оперного театру та активне музичне життя сприяли також і культурному розвитку міста. Вже з дитячих років стало очевидним вроджене музичне обдарування Ю. Корнгольда (Б. Керролл використовує термін «музичний талант»), а саме: він був яскравим піаністом, мав сильний голос та успадкував від матері любов до музики.

Важливо зазначити, що музичне обдарування Ю. Корнгольда не випадкове: окрім того, що його матір, як вже було сказано, дуже любила музику, один з її предків, Макс Маречек (1821–1897), був скрипалем, композитором і диригентом. У 1848 р. він емігрував до Нью-Йорку (США), де проявив себе успішним імпресаріо. Б. Керролл зазначає, що М. Маречек відкрив шлях до Сполучених Штатів для багатьох видатних артистів, у тому числі для відомої італійської співачки А. Патті. Серед творів М. Маречека Б. Керролл згадує лише оперу «Гамлет», яку композитор написав у 1840 р. Решта творів, за твердженням дослідника, не збереглася [210, с. 24, 373]. Слід зауважити, що дата написання цієї опери є вкрай цікавою (цьому питанню, на жаль, Б. Керролл не приділив окремої уваги), тому що, судячи з років життя М. Маречека, вона була створена дев'ятнадцятирічним юнаком, що наводить на роздуми про потужність його музичного таланту. Адже, по-перше, написання такого великомасштабного твору передувала поява значної кількості маленьких творів, на яких відбулося становлення авторського стилю композитора та формування його музичної мови. По-друге, звернення митця до жанру опери свідчить про його зрілість та високий професіоналізм.

Отже, не маючи більш детальної інформації про життєвий та творчий шлях М. Маречека, окрім наведеної, ще раз підкреслимо факти, які варто вважати значимими в контексті вивчення природи таланту його нащадка Е. Корнгольда, зокрема, вірогідності спадкового характеру таланту останньо-

го. По-перше, М. Маречек був скрипалем, композитором та диригентом, тобто його талант можна визначити як мономодальний — той, що поєднував різні види діяльності в одній сфері, музичній, — та, по-друге, у досить молодому віці він вже мав серйозні здобутки як композитор.

Розглядаючи далі родинну лінію Ю. Корнгольда, слід зазначити, що його старший єдинокровний брат Едуард Корнгольд-Корнау (1863–1939) був актором. Окрім констатації цього, нам нічого не відомо про життя Едуарда Корнгольда, однак ми можемо припустити, що він мав, якнайменше, середні акторські здібності. У той час для хлопців з єврейських родин найбільш перспективною освітою вважалася юридична, тому батько Ю. Корнгольда влаштував сина саме в юридичну школу. Ю. Корнгольд у віці двадцяти п'яти років починає працювати дипломованим юристом у фірмі Й. Вейнгартена, отримавши згодом звання доктора. Однак паралельно із навчанням юриспруденції у Віденському університеті Ю. Корнгольд дуже часто відвідував лекції Е. Гансліка та А. Брукнера у Віденській консерваторії. Маючи достатньо вільного часу і продовжуючи цікавитися музикою, Ю. Корнгольд прийняв пропозицію Г. Пенна, видавця ранкової газети,<sup>49</sup> писати відгуки на концерти. Цей крок став вирішальним у кар'єрі Ю. Корнгольда, як музичного критика.

Невдовзі після цього він став видавцем нової місцевої газети<sup>50</sup>, де друкував статті, фельєтони, перші огляди провідних подій та, навіть, римовані епіграми. Завдяки тому, що одну з його статей, в якій він захоплювався Четвертою симфонією Й. Брамса, прочитав Е. Ганслік, — друг та захисник творчості великого німецького композитора, — Ю. Корнгольд отримав можливість особисто познайомитися та поспілкуватися з Й. Брамсом, який також дуже високо оцінив статтю Ю. Корнгольда. У подальшому Е. Ганслік допоміг молодому критикові співпрацювати з провідною газетою Брно<sup>51</sup>. Саме Е. Ганслік запропонував Ю. Корнгольду місце у віденській газеті<sup>52</sup> (1901), і

---

<sup>49</sup> «Brünner Morgenpost»

<sup>50</sup> «Brünner Montags-Zeitung»

<sup>51</sup> «Tagesbote»

<sup>52</sup> «Neue Freire Presse»

заради цієї посади музичний критик переїхав до Відня. У 1904 р., після смерті Е. Гансліка, Ю. Корнгольд став його наступником. Однак у своїх спогадах Ю. Корнгольд завжди відзначав, що його найбільшою мрією було стати музикантом, а саме диригентом, композитором та співаком.

Як ми вже зазначали, дружина Ю. Корнгольда (мати майбутнього композитора), Ж. Вітровські, також була неординарною особистістю. Вона походила із забезпеченої родини, що знаходилася вище за соціальним становищем, ніж родина Корнгольдів. Б. Керролл особливо відмічає інтелігентність Ж. Вітровські-Корнгольд, освіченість, живий, іскристий розум, а серед талантів — вокальні та виконавські дані (вона була піаністкою), стверджуючи, що саме від неї Еріх Корнгольд успадкував усі ці якості та таланти. Ж. Корнгольд все своє життя цікавилася музикою, майже щовечора відвідуючи оперні вистави і у похилому віці, як свідчить Б. Керролл, «могла заспівати практично весь оперний репертуар напам'ять» [210, с. 26]. Окрім того, Ж. Вітровські знялася в декількох фільмах, що свідчить про її акторські дані, які, ймовірно, мають спадкову природу<sup>53</sup>.

Враховуючи наведені вище біографічні дані і свідоцтва про батьків та пращурів Е. Корнгольда, ми маємо досить чітке уявлення про інтелектуальний та творчий рівень, яким відзначалися родини Корнгольдів (батьківська лінія) та Вітровські (материнська). Таким чином, можна припустити, що, вивчаючи талант Е. Корнгольда, є всі підстави говорити про актуальність спадкового фактору<sup>54</sup>, адже, окрім бажання займатися музикою, яке виявилось у ранні роки, будучи характерною ознакою батьківсько-материнського родів, Е. Корнгольд — так само, як і його пращури — відзначався талантом вико-

---

<sup>53</sup> Це підтверджує і той факт, що її рідна сестра була професійною акторкою.

<sup>54</sup> Нашу тезу про наявність спадкового фактору, як одного з чинників формування таланту Е. Корнгольда, підтверджує і той факт, що у близьких нащадків митця також проявилася музична обдарованість, а саме: молодший син Е. Корнгольда Джордж Корнгольд став музичним продюсером у Голівуді, та саме він у 1972 р. разом із Ч. Герардтом випустив першу платівку із музикою Е. Корнгольда до фільму «Морський яструб»; онука Е. Корнгольда Кетрін Корнгольд, донька старшого сина, Ернста Корнгольда, стала скрипалькою досить високого рівня, про що свідчить рівень оркестрів, у складі яких вона грала: Симфонічний оркестр Берлінської опери та Симфонічний оркестр штату Орегон (США) [233].

навця, композитора та диригента.

Аналізуючи питання наявності «набутих» задатків, слід зазначити, що на основі наведених фактів ми можемо припустити їхнє формування, адже для цього потрібно два основних чинники, які були у житті митця. Перший — це середовище, що сприяло розвитку в Е. Корнгольда саме музичних здібностей, очікування батьків, котрі спрямовували діяльність хлопця саме в музичну сферу, та другий чинник — безпосередньо діяльність самого митця — композиторська та виконавська, завдяки якій та в процесі якої відбувся розвиток його здібностей в музичному напрямку.

Звісно, відмежувати задатки «набутого» характеру від «вроджених» є вкрай складним завданням, адже процес їхнього формування, виявлення та взаємодії дуже неоднозначний та такий, що майже неможливо відстежити, а дослідити ще важче. Внаслідок цього ми лише припустимо, що певні задатки, такі як любов та хист до музики, зародки музичного смаку, легкість в оволодінні технічною базою виконавської гри — ці якості, ймовірно, частково були сформовані вже під час перших кроків Е. Корнгольда у музичному напрямку. Отже, ці ознаки, вірогідно, можна віднести до задатків «набутого» характеру, бо для їхнього формування обов'язкова наявність зовнішніх, соціокультурних факторів.

Розглядаючи задатки австрійського митця у контексті прояву дарувань, що були також очевидними в його батьків, Б. Керролл відмічає якості розуму, успадковані від матері, а також згадує композитора М. Маречека. Не можна залишити осторонь того факту, що обидва батьки Е. Корнгольда були піаністами досить високого рівня (враховуючи той факт, що саме у виконанні батька маленький Еріх вперше почув перекладення найвідоміших опер та симфонічних творів видатних композиторів минулого), мали очевидні вокальні дані, достатньо розвинуті, аби виконувати арії з опер. Слід зазначити, що друзі та близькі родини Корнгольдів відмічали схожість Е. Корнгольда із матір'ю, що виявлялося у гостроті розуму, почутті гумору та вражаючій пам'яті. Саме здібність, зокрема, до швидкого та глибокого запам'ятовування

Еріх Корнгольд, ймовірно, успадкував від матері, і ця здатність разом із багатогодинними заняттями музикою та жадобою до цих занять сприяла формуванню та розвиткові такої риси, як феноменальна пам'ять, адже виконавський репертуар Е. Корнгольда був неймовірно широким, що вражало не лише його сучасників-слухачів, але й професійних музикантів.

Слід зазначити, що чимало теоретиків, котрі вивчають природу таланту, наполягають на тому, що такий чинник таланту як пам'ять у видатних митців майже завжди представляє собою якісно інше явище, порівняно із пам'яттю пересічних людей. Серед інших дослідників такої тези притримується Ю. Кочкаров, котрий намагається визначити фактори, що впливають на формування процесів пам'яті. Він, зокрема, пише: «Пам'ять також піддається впливу середовища, розвиваючись і удосконалюючись, хоча сила її визначається вродженими задатками. Встановлено, що індивідуальні особливості пам'яті формуються в динамічній взаємодії факторів середовища і генетичних факторів» [74, с. 185]. Отже, розглянемо *специфіку пам'яті* Е. Корнгольда, як одну з рис обдарованої особистості.

Варто наголосити: стосовно особливостей та феноменального характеру пам'яті, поряд з раннім проявом здібностей, ранньою виконавською кар'єрою та особливостями соціального мікро-середовища, можна провести паралель між Е. Корнгольдом та В. А. Моцартом. Так, Р. Ділтс — згаданий вище американський нейропрограміст та психолог, — вивчаючи особливості пам'яті В. А. Моцарта, наводить цитату з листа композитора: «Те, що виникає таким чином (*у думках* — *Л. Л.*) я пам'ятаю добре та важко забуваю» [42, с. 203], пояснюючи таку природу пам'яті тим, що творчий процес композитора відзначався міцним синестезійним зв'язком між всіма сенсорними репрезентаціями: музику композитор і бачив, і чув, і навіть сприймав «на смак та дотик» через те, що вона відчувалася кожною ділянкою нервової системи, міцно залишаючись в його пам'яті.

Порівняємо це із твердженням Б. Керролла, яке ґрунтується на свідченнях очевидців, що музику, яку Е. Корнгольд хоч раз почув, побачив, або зіг-

рав, він вже не міг забути.

На схожість функцій пам'яті обох віденських вундеркіндів вказує і подібність останнього етапу творчого процесу — запису створеної у подумках музики. В. А. Моцарт згадує у своїх листах: «коли я беруся до запису своїх ідей, я витягую із суми своєї пам'яті <...> все, що було в ній накопичено <...> З цієї причини викладення на папері не віднімає багато часу, оскільки все, як я вказував раніше, вже завершено; на папері воно рідко відрізняється від того, що було в моїй уяві» [42, с. 203]. Окрім того, Р. Ділтс наводить слова Л. ван Бетховена, П. Хіндеміта, П. Маккартні, М. Джексона та інших музикантів та композиторів різних часів, котрі підкреслюють схожість творчого процесу, його усвідомлення та відчуття самими митцями та навіть схожість термінів, якими вони визначають процес написання музики («твір “розростається”, його можна “побачити” та “почути”, і переноситься на папір у вже готовому вигляді» [42, с. 209]).

Отже, на підтвердження доцільності порівняння феноменальної пам'яті В. А. Моцарта та Е. Корнгольда, наведемо слова Б. Керролла, котрий говорить, що Е. Корнгольд грав, серед інших, музику Р. Штрауса та Й. Штрауса, а також «опери Верді та Пуччині, які він знав напам'ять» [210, с. 304]. Іншим свідомством феноменальної пам'яті Е. Корнгольда є слова Л. Душніц, котра згадує зустріч із подружжям Корнгольдів у вересні 1949 р., коли по радіо пролунала новина про смерть Р. Штрауса: «Еріх сидів нерухомо протягом декількох хвилин, не говорячи ані слова. Потім він підійшов до фортепіано, повільно та з почуттям великого смутку на обличчі, присівши, почав грати “Електру” <...> Він зіграв майже усю оперу напам'ять, не зупиняючись, повністю захоплений фантазією музики. Ніхто не сказав ані слова та не ворухнувся протягом цього неймовірного виконання. Це була незабутня данина великого композитора майстру, що пішов з життя» [210, с. 340].

Після тромбозу мозку, що стався 22 жовтня 1956 р., в той час як Е. Корнгольд уже був нездатний впізнати своїх близьких, він точно пам'ятав імена композиторів та їхні твори; він не міг читати газети, але слідкував за

партитурою, слухаючи музичні твори, що, як зазначала Л. Корнгольд, свідчило про те, як глибоко він вжився у світ музики.

Можна стверджувати, що пам'ять Е. Корнгольда відзначалася, по-перше, великим обсягом, адже він міг утримувати в свідомості величезні твори, та, по-друге, — якістю, адже композитор запам'ятовував не лише музичний текст, але й літературний. Він міг навести назви усіх без винятку творів своїх улюблених композиторів та заспівати більшість арій з їхніх опер. Е. Корнгольд легко запам'ятовував цифри і міг назвати не лише дати життя різних композиторів, але й роки написання їхніх творів.

Говорячи про вміння створення музики у думках, як спільну рису пам'яті В. А. Моцарта та Е. Корнгольда, слід звернутися до спогадів Л. Корнгольд, котра писала: повернувшись з лікарні після серцевого нападу, що стався 9 вересня 1947 р., Е. Корнгольд одного дня загравав чарівну мелодію, яку раніше не виконував. Це був початок Симфонічної серенади, ор. 39, «яку він створив цілком у подумках, перебуваючи у шпиталі» [210, с. 334].

Повертаючись до вивчення спадкового фактору обдарованості Е. Корнгольда, зазначимо, що наступним важливим зауваженням у цьому контексті має бути той факт, що як у родині батька Е. Корнгольда, так і в родині його матері були актори. Б. Керролл жодного разу не приділяє належної уваги акторським здібностям Еріха Корнгольда, вивчаючи особистість і талант останнього виключно у музичному амплуа. Однак ми вважаємо, що, уважно ознайомившись із біографією Е. Корнгольда, можна стверджувати, що від дитячих років фіксується наявність акторського хисту: і дитиною, і дорослим митцем він комфортно відчуває себе у ролі виконавця; не соромлячись великої слухацької аудиторії; сучасники визнають його постійне бажання виступати перед публікою, прагнення до цього, легкість у спілкуванні із людьми будь-якого віку, вміння знаходити з ними спільну мову та екстравертну відкритість до людей. Окрім тяжіння до сцени, на нашу думку, свої артистичні задатки митець несвідомо втілював у музичних творах для сценічних видів мистецтв, таких як опера, оперета, а пізніше — кінофільми. Можливо,



якщо б доля Е. Корнгольда склалася інакше, він міг би розкрити ще одну грань свого таланту — акторську. Цікаво, що наприкінці життя Е. Корнгольд все ж таки дебютував в якості актора, граючи диригента в останньому своєму проекті, — фільмі «Магічний вогонь», що знімався у 1954–1955 рр. і був присвячений постаті Р. Вагнера [210, с. 353].

Також у контексті вірогідного прояву спадкового фактору доцільним є розгляд такої риси обдарованої особистості, як харизма, або «магнетизм», адже усі, хто особисто бачив Е. Корнгольда за роялем чи за диригентським пультом, говорять про могутню енергетику, що заворожувала слухачів. Так, один із сучасників Е. Корнгольда, копійст студії «Уорнер бразерс», А. Грассер, згадує: «І потім з'явився великий Корнгольд. Кремезний, ставний, повний гумору, жартуючий весь час — типовий уродженець Відня. Він підійшов до подіуму, відкрив партитуру і підняв диригентську паличку. Як тільки він показав затакт, я відчув електричний струм, що пробіг по моему тілу, моє волосся стало на дибки, і я негайно зрозумів, що переді мною був дійсно великий, від природи обдарований музикант. В ньому була якась сила, яку ми пізніше назвали “рука-жезл”, що негайно змушувала тебе сісти рівно. Я ніколи цього не забуду, до кінця життя» [210, с. 250].

Про дивовижну та високу майстерність Е. Корнгольда-диригента говорить музичний критик В. Саргент, зазначаючи, що протягом тривалого часу шукав ідеальне виконання творів Й. Штрауса. Головним критерієм для нього було правильне відтворення постійної зміни темпу, що є, як відомо, характерною рисою творів видатного австрійського композитора. Однак після ряду невдалих трактовок творів австрійського композитора розчарувався у пошуках. Відвідавши виставу «Летюча миша» Й. Штрауса під орудою Еріха Корнгольда, В. Саргент пише: «Корнгольд, однак, ідеально відтворив усі коливання темпу, завдяки чому його виконання цього твору є блискучим» [210, с. 308].

Отже, «магнетизм», або «харизма», як одна з рис, що характеризує талант Е. Корнгольда, проявлялася у всіх сферах музичної діяльності митця.

Про це свідчить і виконавський досвід Е. Корнгольда, коли він, присвятивши себе з ранніх років концертній сцені, заворожував слухачів своїм виконанням [210, с. 31, 345–346; 226], адже йому була властива унікальна манера гри на фортепіано, що вражала слухачів своїм масштабом, емоційним наповненням та енергією, і, як відомо, жодна зустріч, на яку був запрошений Е. Корнгольд, не проходила без прохання зіграти що-небудь на фортепіано. Аналізуючи диригентську діяльність Е. Корнгольда, варто підкреслити, що у цьому випадку ми вважаємо за потрібне розуміти під «харизмою» не лише артистизм та енергетику, але й організаційний талант митця, його якості лідера, оскільки він умів встановити контакт та взаєморозуміння із будь-яким музичним колективом (оркестром, хором, акторами), за короткий час завоювати безумовний авторитет і як композитор, і як диригент. Окрім цього, він міг переконати музикантів у цінності власної трактовки твору та знайти ключ до перетворення будь-якого колективу в єдиний цілісний музичний організм, а це найголовніше в роботі з оркестром. Отже, як бачимо, є усі підстави для висновку про наявність у митця природного артистизму, що поєднувався із якостями лідера, могутньою енергетикою та емоційністю музиканта.

Враховуючи вищесказане, ми можемо розглядати психолого-естетичні задатки Е. Корнгольда як такі, що, ймовірно, мали «вроджену» та «набуту» природу і стали основою для формування й подальшого розвитку його здібностей, обдарованості й талановитості.

Аналізуючи наступну творчу «сходінку» Е. Корнгольда, спробуємо визначити його здібності, враховуючи «категорії здібних дітей», запропоновані Н. Лейтесом. Нагадаємо, що до першої категорії, згідно з Н. Лейтесом, відносяться учні, що відрізняються інтелектуальними здібностями в декількох сферах знань, демонструючи в кожній значні досягнення. До другої категорії Н. Лейтес відносить учнів з вибірковою зацікавленістю певним шкільним, або позашкільним предметом, або окремою сферою знань. Учні третьої категорії здібних дітей не відрізняються особливо високим рівнем інтелекту, або наявністю певних успіхів у деяких шкільних предметах порівняно із звичай-

ними дітьми. Однак їх відрізняють незвична пам'ять на певні об'єкти, багатство уяви, особлива спостережливість, самотність мислення і т. ін.

Естетичні здібності Е. Корнгольда, з одного боку, мали вузьку, музичну спеціалізацію, що дає підставу віднести митця до другої категорії здібних дітей, за Н. Лейтесом. З іншого боку, біографічні дані композитора підтверджують, що з ранніх років він з неменшою легкістю опановував й інші дисципліни, включаючи гармонію, поліфонію, композицію, математику тощо. Такими якостями особистості Н. Лейтес наділяє здібних дітей першої категорії. Окрім того, особистість та творча індивідуальність Е. Корнгольда відзначалася наявністю та неординарним розвитком саме тих психологічних процесів (незвична пам'ять, багата уява, творче мислення), про які пише Н. Лейтес, характеризуючи учнів третьої категорії.

Із зазначеного можемо зробити наступний висновок. Еріх Корнгольд був дуже здібною особистістю на всіх рівнях: фізіологічному (маючи необхідні фізичні та психологічні дані для творчої діяльності), естетичному, інтелектуальному і особистісному. Тому, стосовно природи його таланту, доцільно наголосити на тому факті, що фундамент останнього був дуже міцний, отже, жодна з наведених категорій здібних дітей не в змозі охопити весь спектр його здібностей у дитячі роки.

Враховуючи наведену у першому, теоретичному розділі класифікацію здібностей, спробуємо відокремити «загальні» та «спеціальні» здібності композитора. Хоча, як вже зазначалося, такий розподіл є доволі умовним через те, що одні й ті самі здібності, будучи спеціальними для певного виду діяльності, є загальними стосовно інших її видів, з одного боку, сприяючи подальшому розвитку домінантних здібностей обдарованої особистості, та, з іншого, також розвиваючись на їхньому тлі.

Отже, в якості *загальних здібностей* ми розглядатимемо велику працездатність; здатність до емоційного сприйняття; оригінальність, вміння знаходити нестандартні рішення та креативність; високий інтелект та інтерес до певної галузі з дитячих років і, пов'язану із ним, постійну інтелектуальну ак-

тивність та зайнятість; наполегливість; волю, характер та готовність долати перешкоди; харизму; отримання задоволення від роботи; готовність приймати на себе виправданий ризик; широту інтересів; відкритість для нового та потребу в новизні; незалежність від позиції оточуючих та заохочення незалежного мислення та судження, а також почуття гумору.

До *спеціальних здібностей* ми віднесемо уяву, фантазію, інтуїцію, вражаючу пам'ять та великий обсяг систематичних та міцних знань і компетентність (розглянуті вище), музичні здібності (виконавські навички, абсолютний слух, почуття ритму) та математичні здібності. Якщо говорити про їхню природу, то слід зазначити, що деякі з наведених здібностей, такі як абсолютний слух, почуття ритму, виконавські здібності, емоційність, інтелектуальна активність, харизма та почуття гумору, імовірно, мають спадкову природу, однак при цьому варто наголосити на вагомості постійної свідомої роботи митця та його самовдосконалення, що забезпечило подальший розквіт його могутнього таланту.

У попередньому розділі ми привернули увагу до важливого питання взаємодії здібностей, як показника багатогранності таланту. Отже, спробуємо прослідкувати *особливості взаємодії здібностей* в контексті прояву таланту Е. Корнгольда. У цьому випадку варто відмітити, що вроджена здатність швидко запам'ятовувати, поєднана із інтелектуальною активністю та усвідомленим прагненням до пізнання, сформували величезний обсяг знань митця.

Однак не менш цікавими є взаємодія та взаємовплив загальних та спеціальних здібностей. Маємо на увазі спеціальні музичні та математичні здібності — про наявність останніх свідчить біограф Б. Керролл. Можна припустити, що саме математичні здібності стали запорукою розвитку особливого, індивідуального відчуття ритму, що було як характерною ознакою вже ранніх творів Е. Корнгольда, так і однією з особливостей музичної мови зрілого композитора. Однак, нажаль, ми не маємо можливості робити серйозні висновки з приводу природи та специфіки прояву математичних здібностей через те, що жоден біограф чи музикознавець, окрім Б. Керролла, не згадує про

них. Водночас, і Б. Керролл обмежується лише констатацією їхньої наявності у молодшому віці композитора.

Отже, питання щодо природи цих здібностей, особливостей їхнього прояву залишається відкритим. Водночас, важко збагнути, що саме мав на увазі біограф, стверджуючи, що композитор мав хист до математики? Чи варто в цьому випадку говорити про виключні здібності до математики, як прояв формально-логічної обдарованості, або ж мова йде лише про зацікавленість Е. Корнгольда цією галуззю, де успіхи в навчанні не виходили за межі вікових можливостей дитини — поки говорити недоречно через нестачу інформації та тих джерел, на які можна було б спиратися під час вивчення цієї проблеми.

Натомість, наявність музично-естетичних здібностей Е. Корнгольда у дитячі роки була очевидною. Розглядаючи їх у контексті структури музикальності, можна стверджувати, що гармонійне поєднання усіх її компонентів було властиве хлопцеві з раннього віку. Вроджене почуття ладу виявлялося у здатності Е. Корнгольда транспонувати будь-який музичний епізод у необхідну тональність, а згодом — у блискучій здатності імпровізувати, яка, разом із вмінням створювати музику, втілюючи слухові уявлення у конкретні музичні знаки, стала можливою завдяки наявності репродуктивного компоненту музичного слуху. Стосовно третьої складової музикальності, — музично-ритмічних відчуттів — існує безліч цікавих згадок батьків та сучасників Е. Корнгольда щодо вродженої здатності митця повторювати, а також створювати власні складні ритмічні поєднання з раннього віку.

Узагальнюючи, зазначимо, що Е. Корнгольд був багатобічно розвинутою особистістю, чому сприяла, по-перше, наявність синтезу загальних та спеціальних здібностей, які розвинулися, ймовірно, на основі задатків «вродженої» та «набутої» природи; по-друге, — постійна активна діяльність митця у різних музичних сферах забезпечила подальший розвиток наявних здібностей, сприяючи появі нових здібностей і навичок, які, у свою чергу, стали поштовхом для інтелектуального, естетичного, професійно-особистісного

саморозвитку композитора. Наявність цілісної низки «загальних» та «спеціальних» здібностей, з одного боку, є сприятливим фактором багатобічного розвитку особистості, а, з іншого, усвідомлення власних інтересів, здатність до самореалізації у декількох сферах, напружена праця, відкритість до нових ідей, готовність ставити і вирішувати нестандартні завдання — все те, що можна об'єднати в особистісний фактор розвитку обдарованості, — неминуче призводить до подальшого розвитку «загальних» та «спеціальних» здібностей особистості, повноцінно виявляючи її творчий потенціал.

Вивчаючи «культурографію» таланту Е. Корнгольда, ми намагаємося відтворити той особистісний творчий шлях, який австрійський митець пройшов, розкриваючи та розвиваючи власний талант. Виходячи з того, що основою будь-якого таланту є задатки та здібності, ми розглянули сутнісні умови їхнього формування та вірогідні причини появи. В контексті нашого дослідження представляє певний інтерес питання «ієрархії» розвитку обдарованості Е. Корнгольда, аналіз якої частково можна знайти у монографії Б. Керролла.

Від народження і до початку навчання музичним дисциплінам, через відкриття вражаючого обдарування хлопця, теоретик називає його «prodigy», тобто «диво» [210, с. 21]. Автор використовує цей термін для передачі глибини саме вроджених задатків хлопця. Коли ж здібності Е. Корнгольда вже виявляються, і стають очевидними вагомими результати його музичної діяльності, Б. Керролл використовує термін «wunderkind» («дивовижна дитина»), обґрунтовуючи доцільність застосування саме цього терміну і зазначаючи, що «кар'єра маленького Еріха в якості Вундеркінда-виконавця та композитора, який подорожує із концертами, розпочалася» [210, с. 69]. Хлопцю тоді було тринадцять років.

Переламним моментом у творчому житті майбутнього композитора Б. Керролл, очевидно, вважає появу «Увертюри до п'єси»<sup>55</sup> (1911), підкрес-

---

<sup>55</sup> До сих пір точно невідомо, який літературний твір надихнув Е. Корнгольда на написання «Увертюри до п'єси». Так, Б. Керролл наводить декілька думок: що основою є одна з п'єс

люючи безсумнівну майстерність оркестрового стилю маленького музиканта. Завдяки цьому з'являється потреба у створенні нового терміну для визначення ступеня розвитку його обдарованості у підлітковому віці: «Без сумніву, вундеркінд дійсно успішно еволюціонував у “дивовижного підлітка<sup>56</sup>» [210, с. 78] (цей термін автор бере у лапки). І далі Б. Керролл знову підкреслює стрибок у розвитку здібностей Е. Корнгольда. Цього разу після створення ним перших одноактних опер «Кільце Полікрата» (1913–1914) та «Віоланта» (1914–1915): «Відповіддю Корнгольда на цю історію (*йдеться про трагедію Г. Мюллера «Віоланта», що є основою однойменної опери Е. Корнгольда — Л. Л.*) стала одна з найвражаючих партитур, з усіх ним створених до цього часу. Я вважаю, вона є також найбільш визначною з його ранніх робіт. Здається, цей “дивовижний підліток” зараз зробив величезний стрибок, досягнувши абсолютної дорослої зрілості (хоча нічого недозрілого в його ранній музиці немає)» [210, с. 103].

Тобто, судячи зі слів біографа Е. Корнгольда, після створення композитором перших опер у віці шістнадцяти-вісімнадцяти років, вже можна говорити про появу зрілого митця, про рівень професійного дарування, що відповідає категорії таланту.

Стосовно якісної зміни творчості Е. Корнгольда, ми, поряд із розвитком вже зазначених музичних здібностей, маємо привернути увагу до виконавської діяльності, а, точніше, до специфіки навчання обдарованої особистості гри на інструменті, у чому Е. Корнгольд продемонстрував феноменальну швидкість. Згідно з Б. Керроллом, це навчання почалося із гри знайомих на слух уривків з опер, що їх Еріх чув у виконанні батька [210, с. 29], і лише після цього шестирічному хлопцю було знайдено викладача з фортепіано. Однак, цим вчителем був «середній піаніст», котрий швидко визнав неспроможність задовольнити високі музичні потреби свого учня. Важливо зазна-

---

У. Шекспіра — «Буря» чи «Зимова казка». Натомість сам біограф композитора припускає, що музичний твір не має літературної програми, аргументуючи це тим, що в іншому разі Е. Корнгольд зазначив би, за якою п'єсою написана його «Увертюра».

<sup>56</sup> Термін «wunderadolescent» створено за аналогією із словом «wunderkind»: від «wunder» — диво і «adolescent» — підліток.

чити, що впродовж свого життя Е. Корнгольд, якому, за свідченням очевидців, була властива неповторна та майстерна манера гри на фортепіано, навчився усьому самотужки, підтверджуючи на своєму досвіді наступну тезу: «Що функціонує без навчання <...> те і є “обдарованість”» [125, с. 54].

Отже, як вже було зазначено, на рівні обдарованості особистість яскраво проявляє свої творчі можливості, вирізняючись серед одноліток завдяки рисам характеру та високим результатам діяльності. Наразі визначимо ознаки обдарованості Е. Корнгольда та риси його творчої особистості в «інкультурації» таланту.

Ще у дитячі роки майбутній композитор виявив неабиякий інтерес до музики, про що стверджують практично усі знайдені нами джерела, присвячені розгляду життя та творчості композитора. Так, Р. Кінгстон у статті «Еріх Вольфганг Корнгольд» зазначає, що вже з трьох років Е. Корнгольд міг відбивати ритм столовою ложкою, з п'яти — грав на слух мелодії з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта на фортепіано, а також виконував фортепіанні дуети разом із батьком. З шести років він почав записувати коротенькі пісеньки у маленькому нотному зошиті [235].

Еріх Корнгольд, якому ще не було і семи років, присвячував написанню музичних творів практично весь свій час, про що свідчать спогади Ю. Корнгольда, який, зокрема, згадує один випадок, коли Еріх, хворий на вітрянку, наполіг на тому, щоб до його ліжка підсунули фортепіано, і тоді почав грати дивовижні імпровізації. [210, с. 31]. Також Е. Корнгольд міг годинами шукати відповідну до його задуму мелодію, іноді навіть зазначаючи точний час завершення твору. У будь-якій ситуації чи побутових обставинах він знаходився під впливом музичних ідей, шукаючи шляхи їх втілення. Наведені факти свідчать про вияв таких ознак особистості, як наполегливість та постійна інтелектуальна та естетична активність.

Вміння і, головне, бажання проводити тривалий час за нотним зошитом, або за фортепіано, не відволікаючись і не втрачаючи інтересу до творчості, є проявом такої риси юного Е. Корнгольда, як «зосередженість на обра-



ному напряму діяльності» [57, с. 286], що, разом із волею, характером, готовністю долати перешкоди та приймати на себе виправданий ризик, стає передумовою формування великої працездатності. Отже, здатність Е. Корнгольда до напруженої та тривалої праці, з одного боку, вказує на глибоку зацікавленість своєю справою, а, з іншого, — на оптимальне співвідношення кількості витрачених зусиль із вражаючою якістю результатів його діяльності, що взагалі відзначає творчість видатних митців. Протягом усього життя однією з тих феноменальних ознак, що характеризувала особистість Е. Корнгольда, була жадоба «тотальної» працездатності.

Як було підсумовано у попередніх розділах, обдаровані і талановиті люди, зазвичай, відзначаються особливою, зовсім не властивою для пересічних, працьовитістю, адже здатність напружено, зосереджено працювати протягом тривалого часу є скоріш вродженою рисою, обумовленою спадковими факторами. За умови постійного тренування ця здатність міцнішає та стає, у певному сенсі, звичкою обдарованої особистості, провідною її відзнакою, що, у свою чергу, є гарантією розвитку та формування інших важливих для творчої особистості рис.

Російський психолог В. Козлов пропонує оцінювати феноменальну працездатність митців як «надлюдський характер творчості». За словами теоретика, ця оцінка полягає у наступному: «не сама людина творить, а через неї відбувається творіння» [68, с. 41]. Наразі, таке формулювання потребує уточнення: на нашу думку, «надлюдський характер творчості» — це докладання людиною надлюдських зусиль у процесі креації. Людина діє не випадково, а свідомо, протягом тривалого часу — подекуди усього життя, — що і стає запорукою «надлюдських результатів» її діяльності. Окрім того, ці зусилля, як правило, є непомітними для оточуючих, «схованими» у психіці митця, котрий переживає глибинне емоційне та психологічне навантаження (створення музики подумки, робота уяви, фантазії, активізація пам'яті). Ця діяльність не є очевидною для тих, хто близько не знайомий із процесом творчості, і тому створюється враження, нібито митець творить легко, швидко, без зайвих зу-

силь, адже усю його попередню розумову роботу неможливо відстежити, оцінити її глибину, складність та тривалість.

Важливими рисами обдарованої особистості є її незалежність від позиції оточуючих та свобода судження, що проявляються разом із критичністю мислення та вірою у свої сили. Не можна не погодитися із твердженням про те, що «аналіз біографій видатних музикантів свідчить, що вже в юнацькому віці їм властива висока довіра до себе, яка допомагає долати життєві труднощі та залишатися вірними своєму покликанню» [57, с. 121]. Протягом усього свого творчого шляху Е. Корнгольд відстоював своє право на свободу вираження власних почуттів, думок, на незалежність світогляду, а також на вибір чи створення власних засобів для втілення своїх музичних ідей.

Такий підхід не один раз робив композитора і його творчі напрацювання опонентом сучасній йому музичній культурі, а у 50-ті роки — наприкінці життя композитора — створену ним музичну мову навіть вважали застарілою і відсталою. У своїх інтерв'ю композитор відверто висловлювався про те, що не збирається змінювати свої творчі уподобання і творче кредо. Таким заявам передували спроби прихильників нової Шонбергської течії (Друга Віденська школа) переконати Е. Корнгольда у важливості прийняття нового методу письма (дванадцятитонової системи), на що композитор завжди відповідав, що нежива конструкція, найточніша музична математика ніколи не переможе постійний рух натхненної ідеї [210, с. 194]. В одному зі своїх листів, написаних 1952 р., Е. Корнгольд зазначав: «Я вважаю, моя щойно завершена симфонія<sup>57</sup> покаже світу, що атональність і потворний дисонанс, які з'являються ціною відмови від натхнення, форми, виразності, мелодії і краси, призведе до остаточної катастрофи у музичному мистецтві» [255].

Як вже зазначалося, у роки роботи над саундтреками умови контракту митця із студією «Уорнер бразерс» були винятковими на той час. З одного боку, це пояснюється вкрай високою оцінкою здібностей Е. Корнгольда

---

<sup>57</sup> Симфонія (Fis), присвячена Ф. Рузвельту, — єдина симфонія у творчому доробку Е. Корнгольда.

Дж. Уорнером та бажанням будь-якою ціною привабити композитора працювати на цій студії а, з іншого, вмінням митця відстоювати свою думку та переконувати оточуючих у правильності свого судження. Про це свідчать наступні слова самого Е. Корнгольда стосовно специфіки його роботи на студії: «Ніхто не наказує мені, що робити. Я не відчуваю себе частиною фабрики. Я приймаю участь в обговореннях сюжету, можу порадишити внести зміни, коли є нагальна необхідність узгодження із представниками музичного відділу. Саме від мене залежить остаточне рішення, де у кінофільмі буде музика <...> Я також знайомлю продюсера із ходом моєї роботи і завжди спочатку отримую його згоду на втілення моїх музичних намірів. Але в жодній з моїх картин я ніколи не представляв свій саундтрек на прослуховуванні головою музичного відділу, режисером або продюсером. І керівники студії ніколи не чули мою музику до дня попереднього перегляду усього фільму. Що стосується моїх робочих звичок, мені подобається ідея досконалості. Якщо твір не є правильним, він допрацьовується знову і знову» [255].

Наступною рисою обдарованої особистості є генералізоване емоційне сприйняття, яке, на наш погляд, варто вивчати у комплексі із іншими психічними процесами, а саме: фантазією, уявою та інтуїцією, адже творча діяльність як така відбувається завдяки узгодженості різних психічних, інтелектуальних та фізіологічних процесів, які потрібно розглядати як невід'ємні, взаємопов'язані та взаємозалежні складові єдиного цілого, що спрямовані на вирішення спільного завдання.

Отже, емоційно-естетичне сприйняття будь-якого митця напряму пов'язане із його фантазією та уявою і, з одного боку, є тим механізмом, який надає матеріал для їхнього функціонування та стимулює їхню активність, а, з іншого, саме фантазія та уява сприяють розвитку емоційності індивіда. Аби проілюструвати цю тезу, зазначимо, що, вивчаючи творчий процес Е. Корнгольда, ми дійшли висновку, що саме емоційно-естетичний фактор був основним стимулом для написання музичних творів.

Також вартим уваги є той факт, що окрему групу творів композитора

складають твори із присвяченням. Якщо проаналізувати, кому саме присвячував митець свої твори, то це, в першу чергу, батьки,<sup>58</sup> дружина<sup>59</sup> та музиканти, які вразили Е. Корнгольда своїм виконанням в дитинстві та залишилися друзями на довгі роки, серед яких варто назвати А. Шнабеля та К. Флеша; Р. Штрауса; «Квартет Розе» (його засновник та перший скрипаль Арнольд Розе, концертмейстер оркестру Віденської філармонії), який виконував і активно підтримував як ранні твори Е. Корнгольда, так і зрілі; П. Вітгенштейна, котрий був добрим другом митця протягом багатьох років; Б. Вальтера, котрий диригував багатьма прем'єрами творів Е. Корнгольда; А. Малер, котра підтримувала Е. Корнгольда ще з дитячих років і залишилася на все життя його вірним другом; М. Джеріцу, яка була чи не найулюбленішою співачкою Е. Корнгольда, для якої, вражений її голосом, він спеціально написав головну партію в опері «Катрін»<sup>60</sup>, та багато інших музикантів.

---

<sup>58</sup> Оп. 1. Фортепіанне тріо D Major (грудень 1909–травень 1910 pp.). Присвячено татові («To My Beloved Father»).

«Пісня прощання австрійських солдат» для голосу та фортепіано (грудень 1915 p.), до дня народження батька («for father's birthday»).

Оп. 18. «Три пісні» (1924 p.), присвячені татові (Dedicated «To My Beloved Father»)

«Шарм» для голосу та фортепіано (1914), присвячено до сорокодвохріччя матері (Dedicated «For My Mother's 42nd Birthday (she says)»).

«До матусиного дня народження» (1915), пародія на сучасних композиторів для фортепіано.

Оп. 22. «Три пісні» (1928–1929 pp.), присвячені матері (Dedicated «To My Mother»).

<sup>59</sup>Оп. 20. «Чудо Еліани», опера на три дії (1923–1927 pp.), присвячено дружині (Dedicated «To My Wife»).

Оп. 39. Симфонічна серенада B-flat major для струнного оркестру (1947–1948 pp.), присвячено дружині (Dedicated «To Luzi Korngold, my wife, my best friend»).

«Вальс для Люсі» для фортепіано (у стилі Ф. Шопена), створено до річниці весілля («Composed for Luzi and Erich W. Korngolds' Silver Wedding Anniversary, 1949 p.»).

<sup>60</sup>Оп. 6. Соната G Major для скрипки та фортепіано (19 серпня 1912–1913 pp.), присвячено А. Шнабелю та К. Флешу («Dedicated to Artur Schnabel and Carl Flesch»).

Оп. 13. «Сурсум корда», симфонічна увертюра для великого оркестру (літо 1919 p.), присвячено Р. Штраусу («Dedicated to Richard Strauss»).

Оп. 16. Струнний квартет No. 1 A Major (грудень 1920–весна 1923 pp.), присвячено квартету «Розе» («Dedicated to the Rosé Quartet»).

Оп. 17. Концерт для фортепіано (лівої руки) з оркестром C-sharp (літо 1923 p.), написаний на замовлення П. Вітгенштейна та присвячений йому («Commissioned by and dedicated to Paul Wittgenstein»).

Оп. 23. Сюїта для двох скрипок, віолончелі та фортепіано (ліва рука), 1930 p., написана на замовлення та присвячена П. Вітгенштейну («Commissioned by and dedicated to Paul Wittgenstein»).

Оп. 34. Струнний квартет No. 3 D Major (1944–1945 pp.), присвячено Б. Вальтеру (Dedicated «To Bruno Walter in Admiration and Friendship»).

Оп. 35. Концерт для скрипки з оркестром D Major (написаний частково 1937–1939 pp.; переглянутий у липні 1945 p.), присвячений А. Малер-Верфель («Dedicated to Alma Mahler-Werfel»).

Є також і твори, присвячені митцем Віденському оперному театру, Товариству музикантів<sup>61</sup> та іншим колективам, що відіграли певну роль у житті Е. Корнгольда. Як бачимо, стимулом для написання творів у наведених випадках були дружні стосунки із провідними тогочасними музикантами, котрі, до того ж, що були вражаючими віртуозами, дуже приязно ставилися до творчості Е. Корнгольда та були часто першими виконавцями його творів. Іншим стимулом для творчості були враження від мистецьких творів, наприклад, книга «Дон Кіхот» М. Сервантеса та скульптури Дж. Амброзі<sup>62</sup>, або історичні події — наприклад, роки Першої світової війни<sup>63</sup>.

Б. Керролл також наводить випадок, коли Е. Корнгольд присвятив пісню вечері, або смачній страві<sup>64</sup>.

Підсумовуючи, зазначимо, що Е. Корнгольд — дуже емоційна, духовно-чуттєва людина, — творчість котрої була найпершим засобом розкриття власної естетосфери. Саме таким, художньо-естетичним чином він виражав подяку близьким, вчителям, друзям та цілим колективам, які посіли вагоме місце у його житті. Наприклад, Віденському оперному театру, — з яким пов'язана перша половина його життя, — виконавцям, диригентам, майстерністю яких композитор захоплювався. Творчістю Е. Корнгольд відзначав і головні життєві події: перемогу австрійських солдат, день народження матері, річницю свого весілля.

Як вже було сказано, емоційна сфера, естетосфера загалом, тісно

Ор. 38. П'ять пісень для середнього голосу та фортепіано (1948 р.), присвячено М. Джеріці (Dedicated «To Maria Jeritza, My Unforgettable Violanta and Marietta in Friendship and Admiration»).

Ор. 28. «Катрін», опера на три дії (1932–1937 рр.), присвячено Віденському оперному театру та його артистам (Dedicated «To the Vienna State Opera and Its Artists»).

<sup>61</sup> Ор. 30. «Молитовний псалом», гімн для соліста, хору та оркестру (1941 р.), присвячено Товариству друзів музики (Dedicated in 1951 «To the Society of the Friends of Music, Vienna»).

<sup>62</sup> «Дон Кіхот: шість оригінальних п'єс для фортепіано» (1907, липень-серпень 1909).

Ор. 15. Фортепіанний квінтет E Major (1921–1922), присвячено Г. Амброзі (Dedicated «To the Sculptor Gustinus Ambrosi»).

<sup>63</sup> «Пісня прощання австрійських солдат» для голосу та фортепіано (грудень 1915).

Ор. 14. Чотири пісні прощання (1915, 1920–1921).

«Військовий марш» E Major для оркестру (1917).

<sup>64</sup> «Вечірня» для голосу та фортепіано (28 березня 1911).

«Гусяча печінка в будинку Душнітц, святкова вдячність для голосу та фортепіано» (6 квітня 1919 р.), на слова Е. Корнгольда.

пов'язана із фантазією та уявою, адже одних лише емоцій недостатньо для написання музики, і саме фантазія та уява в художньо-естетичному процесі допомагають перетворити емоції у музичні образи та надати їм конкретного забарвлення. А яскравість та самобутність цих музичних образів напряму залежать від потужності фантазії та уяви митця в структурі естетичної свідомості.

На підтвердження наших слів наведемо слова сучасників композитора, стосовно його уяви. «Твори, написані ним в дитячому та юнацькому віці, були настільки зрілі, що будь-який композитор вчетверо старший за нього був би гордий написати такі твори», — пише А. Фрей, автор статті «Роздуми про Е. В. Корнгольда» [226, с. 1]. Е. Дент, який пізніше стане прибічником та захисником А. Шонберга, охарактеризував твори маленького Еріха такими словами: «Уява Е. Корнгольда є, фактично, найсвіжішою у Європі. Немає необхідності прикидатися, що він є таким само ерудованим, як М. Рeger, або Р. Штраус. Але щодо питання абсолютного винаходу, він вже їм рівний. Його передчасна зрілість дивовижна. Саме індивідуальність завжди стає очевидною <...> Цілотонова система навряд чи утримається проти нього. Ми маємо спалити наші підручники з гармонії та контрапункту <...> та почати заново з плідного, багатого, винахідливого методу, який вмщує діатонічний та увесь дисгармонічний універсум звуків в якості матеріалу, з якого можна черпати» [210, с. 91].

Отже, митцеві вже з ранніх років були властиві розвинута фантазія та жива уява, про що свідчать, зокрема, і назви творів, серед яких, наприклад, є «Смерть» (1907), «Сніговик», «Похоронний марш», «Фортепіанний урок» (1908), «Про що говорить ліс», «Чотири маленьких щасливих вальси» (1909), «Сім казкових зображень» для фортепіано (1910); вечірня молитва для голосу з фортепіано (1911) та ін. Вік створення Е. Корнгольдом названих творів, — від десяти до чотирнадцяти років, — і це лише маленька частина з їх повного списку. Наведені назви свідчать також про розмірковування десятирічного хлопчика над темою смерті і не залишають сумніву щодо високого рівня роз-

витку його фантазії та уяви, здатності до співпереживання. За цими морально-психологічними та естетичними ознаками він, безперечно, значно випереджав своїх ровесників.

Аналізуючи *інтуїцію*, як рису обдарованої особистості, не можна не погодитися із М. Гончаренко, О. Поліщук, Д. Ушаковим, котрі, наполягаючи на значній ролі інтуїтивного фактору у творчому процесі, наголошують на складності вивчення інтуїтивних здібностей, порівняно із інтелектуальними чи «креативними». Вони стверджують, що до сьогодні такі дослідження ще не мають чітко сформованої методологічної основи, а носять, скоріше, експериментальний характер. Отже, проблема інтуїції є складною для дослідження, адже її роботу в творчому процесі непросто виокремити, «а в результаті творчості важко і навіть неможливо вказати конкретно на її (*інтуїції* — Л. Л.) “внесок”» [35]. Однак ми хочемо наголосити на тому факті, що, поперше, інтуїтивне мислення талановитої людини є принципово іншим процесом, порівняно із інтуїтивним мисленням людини пересічної та, подруге, — саме наявність такої складової у творчому процесі є запорукою надзвичайно високих результатів, що і є показником рівня обдарованості митця. Це повністю стосується місця інтуїції в структурі таланту Е. Корнгольда.

Крім того, виходячи від зворотного, ми припускаємо, що наявність високих результатів творчості, що виявляються в її оригінальності, новизні, багатстві образного матеріалу, глибокому сенсі, емоційності, щирості та актуальності, вказує на потужну інтуїцію митця, що складається із здатності аналізувати увесь життєвий та творчий досвід, перетворюючи його на символи, звуки, художні образи.

В аспекті визначення специфіки таланту Е. Корнгольда важливим є розгляд такої характерної ознаки особистісного світу композитора, як оптимізм. Існує достатньо спогадів сучасників Е. Корнгольда стосовно його почуття гумору, яке було властиве митцеві протягом усього життя, та було його своєрідною візитівкою. Однак питання впливу цієї риси характеру на творчість

композитора, на образний план та змістові особливості творів послідовно не фіксувалося, хоча, на наш погляд, це слід зробити. Зрештою — прямо чи опосередковано, — але «життєвий світ людини», позначений оптимістичним чи песимістичним світовідчуттям, обов'язково відіб'ється у творчості. Ми розуміємо, що ця риса таланту не має принципового значення, але вона додає об'єктивності процесу створення культурного портрету митця, певними зрізами якого є і особистість, і здійснювана нею творчість, як інкультурація таланту.

Ми здатні припустити, що саме корнгольдівський оптимізм сприяв його легкому входженню у американське творче середовище, адже «оптимізм по-американськи» — це вислів, що став загальним.

Так, серед десятків статей та праць, присвячених виявленню оригінальних рис творчості Е. Корнгольда, ми лише в одній знайшли розмисли з цього приводу. Музикознавець У. Ченг наводить слова інших теоретиків, котрі, аналізуючи постать Е. Корнгольда, наголошують на такій його основній рисі, як «веселий спокій», «безпроблемність», «радість життя та оптимізм», стверджуючи, що в цьому є принципова відзнака творчості Е. Корнгольда від Л. ван Бетховена, Р. Вагнера та Г. Малера [211, с. 122]. І дійсно, оптимізм, як риса особистості Е. Корнгольда, відбивається і на його творчій діяльності. Як оптимістичне світосприйняття у всіх його проявах, так і домінуюча образна сфера та емоційна насиченість його творів пройняті безмежним оптимізмом та життєвою радістю. Більше того, в історії голівудської студії «Уорнер бразерс» Е. Корнгольд залишився як один з найоригінальніших жартівників, влучні та вишукані жарти якого досі цитуються, викликаючи усмішки на обличчях.

З приводу наявності у творчості Е. Корнгольда такої риси, як оригінальність, відкритість для нового та потреба в новизні, з якими пов'язане вміння знаходити нестандартні рішення, існує достатньо згадок сучасників митця, котрі були вражені складністю, оригінальністю і майстерністю запропонованих хлопцем композицій. Наприклад, Р. Штраусу належать наступні слова:



«Нещодавно я чув блискучий і дуже зрілий твір — фортепіанне тріо. Однак найбільше враження на мене справило те, що талановитий композитор — хлопець дванадцяти років» [67]. У статті для «Нової вільної газети» видатний музичний критик Р. Спетч, після перегляду вистави Е. Корнгольда «Сніговик» у Віденській придворній опері<sup>65</sup>, порівнює твір із всіма різновидами жанру пантоміми, пише про його «майстерну витонченість, дивуючу ритмічну чарівність і сміливу впевненість у створенні музичних характерів <...>» [210, с. 60].

Отже, аналіз рис обдарованої особистості в структурі феномену таланту, на прикладі постаті Е. Корнгольда, дає право стверджувати, що значна частина з них яскраво виявилася у життєдіяльності і творчості митця, надаючи його таланту неповторності, самобутності та яскравої індивідуальності.

Ми переконані, що в контексті вивчення феномену таланту Е. Корнгольда варто говорити про його потужну уяву, вражаючу фантазію та суголосність його музичних образів сьогоденню, їх «інкультурацію» в американсько-європейський діалог культур. Про це свідчить популярність творів митця на концертних сценах та в репертуарі видатних світових музикантів сучасності, як у Сполучених Штатах Америки, так і в Західній Європі.

### **3.2 Реалізація таланту Еріха Корнгольда в європейсько-американському культурному діалозі**

У процесі дослідження інкультурації таланту Е. Корнгольда важливим є виявлення сутності понять «аккультурація» та «інкультурація».

Акультурація визначається як взаємодія двох традицій шляхом пристосування їхніх цінностей, в тому числі в творчості окремих людей.

Інкультурація є входженням людини в контекст чужої культури, що супроводжується кризою ідентичності. Можливим виходом з кризи є пого-

---

<sup>65</sup> Прем'єра вистави відбулася з нагоди іменин імператора Франца Йозефа, 4 жовтня 1910 р.

дження ідентичностей через діалог, що виступає як транскультура. В цьому випадку механізмом діалогу виступає подвійне кодування — діалог елітарної і масової культури. В даному контексті доречним є аналіз творчості Е. Корнгольда в «американському» періоді саме як тієї, що мала подвійне кодування, адже у саундтрек, у корнгольдівському трактуванні як «оперу без співу», було закладено європейський класичний досвід (симфонізм, система лейтмотивів та ін.), що дозволяє і сьогодні розглядати його як спадкоємця європейської класичної музичної традиції. У той самий час саундтрек, як жанр музики до кінофільму, що, серед інших, виконує ілюстративну функцію, може вважатися і жанром масової культури.

У попередніх підрозділах було розглянуто феномен таланту Е. Корнгольда, який дозволив йому пройти складний шлях від самоусвідомлення, самовдосконалення до самоствердження. Особливу увагу було зосереджено на ознаках культурної свідомості, що є характерними для переважної більшості видатних особистостей у всіх сферах творчої діяльності: музикантів, вчених, мислителів та ін. Внаслідок проведеного аналізу виявлені ознаки, що характеризують талант Е. Корнгольда:

- ранній прояв здібностей;
- вірогідність їх спадкової природи;
- вагома сприятлива роль родини (батька), виховання та соціокультурного середовища у розвитку здібностей митця;
- культуротворча роль Відня — місця проживання композитора («топос таланту»);
- багатогранність обдарування композитора;
- щільність та інтенсивність творчого життя («час таланту») та ін.

Також у процесі дослідження постаті Е. Корнгольда було виявлено такі риси творчо обдарованої особистості, як вміння знаходити нестандартні рішення, оригінальність, зосередженість, працездатність, значний обсяг систематичних та міцних знань, інтерес до певної галузі з дитячих років, відкритість для нового та потреба в новизні, жива уява, фантазія, здатність до гли-

бинного емоційного сприйняття, значна пам'ять, харизма та ін.

Однак, як було зазначено вище, складність феномену таланту полягає в наявності, поряд із загально визначеними ознаками, індивідуальних рис та особливостей, які надають кожній окремій талановитій особистості самобутності, неповторності, виділяючи як її унікальну постать, так і творчий доробок серед інших. Ці індивідуальні ознаки таланту, з одного боку, ускладнюють процес дослідження творчої талановитої особистості, зводячи нанівець можливість узагальнень чи однозначних висновків, стосовно сутності таланту, механізму його появи, розвитку та становлення і т. д. З іншого, — вони збагачують талант як феномен, створюючи неосяжний простір для різноманітних поєднань здібностей та їхньої взаємодії, адже не викликає ніякого сумніву той факт, що кожна видатна особистість є носієм унікального і неповторного таланту. Відтак, ми спробуємо визначити індивідуальні особливості таланту Е. Корнгольда.

У контексті вивчення культурографії таланту відомого композитора заслуговує на увагу період навчання митця. Так, з 1902 по 1906 рр. Е. Корнгольд брав уроки гри на фортепіано в Е. Ламма. З 1906 по 1908 рр. займався композицією з Р. Фучем (учнями якого раніше були Х. Вольф, Г. Малер, А. фон Цемлинський, Ф. Шмідт, Ф. Шрекер). За порадою Г. Малера, Ю. Корнгольд віддав сина на приватне навчання до А. Цемлинського (його найвизначнішим вихованцем був А. Шонберг), в якого майбутній композитор навчався з 1908 по 1911 рр. За цей термін А. Цемлинський надав учневі основи поліфонії, гармонії, композиції, оркестровки та гри на фортепіано. Роки навчання в нього Е. Корнгольд згадував все життя як найважливіший та найбільш цінний період становлення свого таланту: саме ці три роки стали могутнім поштовхом до особистих і культурдіалогічних пошуків композитора. Окрім того, А. Цемлинський відіграв ключову роль у загальній освіті Е. Корнгольда і назавжди залишився для нього не лише викладачем чи видатним композитором та диригентом, але й близьким другом, радником, першим виконавцем багатьох оркестрових творів

Е. Корнгольда.

Варто відмітити наступну принципову ознаку таланту австрійського митця, а саме: визначення стилістичної домінанти його творчості, що має безпосередній зв'язок як із особливостями розглянутого вище життєвого і творчого шляху композитора, так і з характером його культурної самосвідомості, світосприйняття, художніми смаками та уподобаннями. Так, зарубіжні дослідники творчості Е. Корнгольда називають його музичну мову романтичною, пізньоромантичною [210; 214], «останнім подихом романтичної душі Відня» [210, с. 371], а також «пізньо-пізньо романтичною», «занадто вагнеріанською» [211, с. 122] та ін. Наряду з тим, більшість теоретиків не залишає без уваги того факту, що творчості Е. Корнгольда як у «віденському», так і в «американському» періодах були притаманні і інші, культур-діалогічні риси. Вони жодним чином не відносяться до стилістики композиторів-романтиків, наприклад, використання джазових засобів виразності в «Дитячій серенаді»; відмова від тональності в Симфонії та Концерті для роялю з оркестром. У цих творах, замість визначення тональності, композитор наводить звук тоніки; відхід від класичного складу оркестру в симфонічних творах, бітональність і навіть атональність та інші ознаки, що належать новим музичним течіям ХХ ст. Це дещо ускладнює питання визначення стилістичної домінанти творчості австрійського композитора.

Слід зазначити, що у віднайдених нами джерелах питання детального вивчення саме стилістичних особливостей творчості Е. Корнгольда не розглядається, або розглядається окремо в класичних творах митця, написаних до переїзду у Голівуд, та у саундтреках. Однак, при уважному аналізі ранніх творів Е. Корнгольда — особливо, його опер — стає очевидним їхня стилістична неоднозначність («діалогічність»), яку не можна зводити лише до «романтичних» рис. Отже, на наше переконання, у питанні визначення стилістичних особливостей творчості австрійського митця, що, як було сказано, має безпосереднє відношення до його творчих, життєвих, психологічних уподобань, філософських поглядів і мистецьких смаків, характеризуючи таким чи-

ном природу його таланту, варто наголосити на декількох важливих моментах, які до сьогодні залишаються поза увагою теоретиків.

По-перше, варто відзначити яскраво виражене наслідування композиторів-романтиків — Р. Штрауса, Г. Малера, Р. Вагнера, Дж. Пуччині, — тобто світоглядну та культурно-мистецьку ретроспективу в минуле. Це простежується як у класичних творах, так і в саундтреках. Водночас велику роль зіграли особисті пошуки нових шляхів реалізації своїх творчих ідей, що знайшли вирішення у культурному просторі як сучасних музичних тенденцій, так і майбутніх. Мається на увазі потужна роль звукового кіно, як синтетичного виду мистецтва, й прогнозування перспектив розвитку та становлення жанру саундтреку.

По-друге, гармонійне поєднання названих тенденцій: одночасний, «діалогічний» погляд у минуле та у майбутнє в процесі створення нового музичного жанру ХХ ст. — саундтреку. Це робилося за рахунок використання засобів виразності та жанрів, характерних виключно для музичного романтизму — системи лейтмотивів та симфонічної поеми, як жанрової основи для саундтреку, — та використання новітніх засобів виразності. Поєднуючи ці дві особливості авторського саморозкриття, зазначимо, що певні переламні моменти у творчій та особистій біографії композитора варто розглядати як ті, що виникли внаслідок діалогічного співіснування наведених вище, протилежних за своїм часовим (історичним) напрямком, творчих світоглядів, які, однак, співіснують в його особистісному світі, культурній самосвідомості. Тобто, митець у власній творчості рухався одночасно у двох площинах: глибоко поважаючи та визнаючи авторитет минулої — романтичної — епохи у музичному мистецтві, він плекав надію щодо майбутніх шляхів його ймовірного розвитку. Отже, на відміну від загальноприйнятої тенденції, ми пропонуємо розглядати Е. Корнгольда не лише як спадкоємця епохи романтизму, а й як особистість, що змогла у своїй творчості культур-діалогічно об'єднати минуле в історії розвитку музики із її майбутнім, створивши музичні зразки у кращих романтичних традиціях та започаткувавши саундтрек, що сьогодні є

одним з найпопулярніших музичних жанрів.

Саме від аналізу жанру саундтреку, його значення для розвитку американського кінематографу можна говорити про процес збагачення — завдяки творчо-експериментальній музиці Е. Корнгольда — європейсько-американського культурного діалогу. А саме європеєць Е. Корнгольд на американських теренах створює новий музичний жанр, який — пізніше — повертається до Європи і починає свою «переможну ходу» країнами світу.

Означену проблему діалогу культур можна підсилити ще одним аргументом, а саме: саундтрек було створено на підґрунті європейського романтизму. Як сучасники митця, так і теоретики кінця ХХ — початку ХХІ ст., наголошують на таких основних ознаках корнгольдівського саундтреку, як симфонічність та використання системи лейтмотивів. Більше того, Б. Керролл та ін. теоретики [242; 207, с. 35; 240, с. 6; 211, с. 122] проводять порівняння постатей Е. Корнгольда та Р. Вагнера саме в цих аспектах. Р. Вагнер, як відомо, є реформатором оперного жанру, а Е. Корнгольд — реформатор жанру кіномузики. Обидва композитори відзначилися наданням симфонічності оркестровці та впровадженням розвинутої системи лейтмотивів в оперний жанр (Р. Вагнер) та саундтрек (Е. Корнгольд). Слід зазначити, що не випадково Е. Корнгольд називав свою кіномузику «операми без співу» [210, с. 252], визначаючи таким чином своє бачення цього жанру.

Аналізуючи симфонічність, як характерну ознаку музики Еріха Корнгольда до кінострічок, Б. Керролл називає митця автором нового жанру — «симфонічної кінопартитури» [210, с. 252], проводячи паралель між кіномузикою митця та жанром симфонічної поеми, що, як відомо, з'явилася в епоху романтизму<sup>66</sup>.

Отже, оригінальність бачення перспективи розвитку жанру саундтреку Е. Корнгольдом полягає в тому, що митець культур-діалогічно звернувся до

---

<sup>66</sup> Засновником жанру симфонічної поеми вважається Ф. Ліст (1811–1886 рр.). Також до цього жанру зверталися А. Рубінштейн, К. Сен-Санс, П. Чайковський, А. Дворжак, Е. Шоссон, Р. Штраус, О. Глазунов, Я. Сибеліус, О. Скрябін, С. Рахманінов, А. Шонберг, М. Карлович, С. Прокоф'єв, Дж. Гершвін, Д. Шостакович та ін.

надбань епохи романтизму, як засобів створення нового жанру — жанру, якому належатиме майбутнє.

Зазначимо, що вплив Е. Корнгольда на американський культурний простір не обмежується лише саундтреком, а охоплює увесь жанр кіномузики. Відмітимо, що до переїзду композитора у Голівуд, остаточне уявлення щодо естетико-художніх можливостей музики у кінематографії ще не сформувалося; як такої системи створення саундтреків також ще не було. У часи існування німого кіно основною функцією музичного супроводу було, по-перше, додаткове музичне «розшифрування» подій, що відбувалися на екрані, а, по-друге, — «заглушка» тріскотіння ранніх кіноапаратів, яким супроводжувався показ фільмів. Такий супровід представляв собою ряд музичних номерів, що виконувалися один за одним (часто у маленьких кінотеатрах музичний супровід виконував піаніст-тапер, слідкуючи за подіями на екрані та імпровізуючи). Е. Корнгольд є винахідником принципово нового методу створення та запису саундтреку.

У роботі над саундтреками втілювався, зокрема, як вишуканий музичний смак композитора, так і тонке відчуття стилю. Саме завдяки цим рисам ще перед переїздом до Голівуду обробки оперет, у тому числі оперет Й. Штрауса, зроблені Е. Корнгольдом, мали величезний успіх. Композитор міг вдосконалити найпростіший твір, тонко підкреслюючи та збагачуючи його вдалі епізоди.

Прикладом цієї здатності є наступний «голівудський» випадок: Е. Корнгольд прийшов поговорити із Е. Лестером — своїм колегою у Лос-Анджелесі — з приводу нової вистави «Розалінда», за мотивами оперети «Летюча миша», і, шукаючи у шухляді чистий нотний папір, випадково знайшов ноти пісні. Дізнавшись, що цей твір Е. Лестер написав у віці шістнадцяти років, Е. Корнгольд здивувався, адже він ніколи не знав про композиторські здібності товариша. Хазяїн зняковів і попросив не звертати увагу на цей твір. Е. Корнгольд поклав ноти назад. За три тижні, прийшовши на день народження Е. Лестера, Е. Корнгольда вже традиційно запросили пограти на

роялі. Далі згадує Е. Лестер: «Він сів за фортепіано і зіграв мою пісню, однак у такий фантастичний спосіб, що вона прозвучала, як шедевр. “Як ти це зробив?”, — спитав я його, тому що він лише мить бачив ці ноти минулого разу. “О, це був лише маленький подарунок, який я мав для тебе”, — відповів Е. Корнгольд» [210, с. 331].

Повертаючись до історії створення жанру саундтреку, зазначимо, що у методі озвучування кінофільмів новий підхід Е. Корнгольда проявився у підрахунку тривалості кадрів на екрані, записі декількох окремих звукових доріжок та накладанні їх одна на одну [210, с. 240]. Дещо відрізнявся метод запису музики для супроводу діалогів: «Я написав музику заздалегідь, потім “диригував” актором без оркестру, щоб змусити його говорити свій текст у потрібному темпі, і вже потім, іноді за декілька тижнів, я записував оркестрові уривки» [210, с. 240], — згадує композитор. Однак цій технічній роботі передував творчий процес, саме написання музики: «Я стверджую, що мій метод композиції є абсолютно нетиповим порівняно із методами, які використовують інші голівудські композитори. Я не створюю музику за столом, записуючи її механічно <...>, натомість я пишу її у кіноапаратній, коли кіно демонструється перед моїми очима. І я можу прокручувати його знову і знову, кадр за кадром стільки разів, скільки потрібно» [210, с. 298]. Як пригадує Х. Фіндлей, — голівудський колега композитора, — «дуже часто Е. Корнгольд міг дзвонити режисерові, аби запропонувати вкоротити, або подовжити певні сцени, щоб останні відповідали його музиці<...>» [210, с. 261].

Отже, головною рисою музики Е. Корнгольда до фільмів є її симфонічність. Композитор був першим, хто зумів створити в якості саундтреків самостійні музичні твори, що можуть виконуватися у концертних залах, мають структуру, близьку до побудови симфонії, розвинену систему лейтмотивів та багатий мелодійний матеріал. Саме таку мету і ставив собі Е. Корнгольд. На цьому наголошує і Б. Керролл: «Симфонічний стиль Е. Корнгольда не змінювався фундаментально, коли він писав для кінофільмів. Скоріше, він винай-



шов нову форму, симфонічну кінопартитуру. Його перша партитура для фільму “Сон літньої ночі” є прототипом для подальших робіт, а формула для цих “опер без співу” рідко змінювалася» [210, с. 252]. Б. Керролл зазначає, що за декілька років робота Е. Корнгольда здобула високий знак якості у жанрі кіномузики, досягнувши еталону, який досі ніхто не перевершив. Музикознавець наголошує, що жоден композитор, до чи після Е. Корнгольда, не прикрашав партитуру до кіно такою симфонічною повнозвучністю.

Е. Слаткін — колега композитора, — була однією з багатьох, хто зумів оцінити його талант і внесок у кінопроцес: «Завдяки Еріхові, весь кінофільм був озвучений. Там не було акордів, що довго тривали, або повторення музичних епізодів, які заповнювали час, доки не зміниться сцена. Музика була органічною, теми виростали одна з одною, в тексті було стільки вишуканих ефектів, стільки підголосків, деякі навіть важко відслідкувати у саундтреку, що ми дивувалися майстерності і прозорій детальності партитур» [210, с. 298].

За дванадцять років роботи у кінематографі Е. Корнгольд сказав нове слово у створенні класичного саундтреку, від якого і сьогодні може залежати успіх усієї кінострічки. Однак композитор, який мав талант вирішувати складні мистецькі завдання і не звик шукати легких способів на цьому шляху, бажав працювати із якісним матеріалом, цінність якого мала відповідати майбутній музичній партитурі. Тому, наприкінці 1940-х рр., коли запропоновані композиторові сценарії його не задовольняли, митець вирішив залишити роботу над кіномузикою і повернувся до класичних музичних жанрів. Водночас, Е. Корнгольд, навіть усвідомлюючи свій особистий внесок, розумів, що кіно — це той вид мистецтва, який крокуватиме уперед із кожним новим фільмом: «Найскладнішою проблемою у створенні кіномузики і досі залишається оманлива система, тобто комбінування діалогу та музики. Важко відразу досягти вірного балансу <...> Я впевнений, що із часом будуть знайдені кращі рішення. Звукові фільми є новою подією, і ні глядачі, ані їхні творці, не можуть бути нетерплячими або невдячними за те, що вже досягнуто в цій галузі» [210, с. 299].

Аналіз вагомої ролі саундтреку в успіху всього кінофільму уявляється вельми цікавим, що доводять кінострічки з музикою Еріха Корнгольда. Зазначимо, що прагнення до вирішення, перш за все, технічних питань під час створення та запису саундтреку, було продиктоване самим ставленням композитора до цінності та значущості музики взагалі і як складової кінофільму, зокрема, та до передбачення її вирішальної ролі у майбутньому кінофільмі. Це підтверджує наступний вислів Е. Корнгольда: «Це не правда, що кіно обмежує музичну виразність. Форма може змінюватися, манера написання може відрізнятися, але композитор не має права поступатися тим, що є його особистими музичними переконаннями. Чудова симфонічна партитура для кінофільму може стати поштовхом для масового прийняття високої музики. Кіно — це шлях до сердець великої кількості людей, і ми маємо сприймати його, як перспективу у розвитку музики» [210, с. 325].

Отже, узагальнюючи, зазначимо, що вагома роль Е. Корнгольда як одного із засновників класичного саундтреку, полягає у наступному. По-перше, композитор, отримавши запрошення на участь у створенні кінофільму «Сон літньої ночі» (його завдання полягало у написанні музики для фону з використанням творів Ф. Мендельсона), відразу зміг побачити (або передбачити) колосальний потенціал звуку у розвитку кіно як виду мистецтва<sup>67</sup>.

По-друге, реформою для розвитку кінофільму взагалі стало розуміння Е. Корнгольдом музичного супроводу як самостійного та навіть самодостатнього жанру, який виконує не лише ілюстративну функцію, супроводжуючи зображення на екрані. Саме завдяки цьому баченню самостійності та незалежності музики у кіно від візуальної картини композитор зміг збагатити її кращими рисами класичних творів (симфонічність, система лейтмотивів, розвинутий тематизм, багата інструментовка та ін.) та створити новий музичний жанр, що розглядається багатьма теоретиками, як аналог симфонічної поеми.

---

<sup>67</sup>Адже, як зазначає музикознавець Р. Калабретто, сам Е. Корнгольд стверджував що, «прийшовши до роботи в сфері кіно, він знав не більше, ніж простий смертний, що купував квитки у касі» [207, с. 36].

По-третє, важливим є розгляд особистісних рис Е. Корнгольда, що характеризують феномен його таланту, таких як впевненість у своїй правоті, наполегливість та вміння досягати свого, адже саме завдяки цим якостям композитор зміг переконати керівників студії «Уорнер бразерс» у необхідності істотно збільшити склад студійного симфонічного оркестру та за декілька років підняти професійний рівень колективу настільки, що він вважався найпрофесійнішим, порівняно із оркестрами інших американських кіностудій.

Еріх Корнгольд, як відомо, створив надійне підґрунтя для втілення своєї ідеї про самодостатність та самоцінність музики у кінофільмі, а реформований ним оркестр (під орудою самого композитора) став інструментом для досягнення цієї мети. Варто зауважити, що метою Е. Корнгольда було не лише створення самостійного музичного твору в межах кінофільму, але й перенесення цього твору на концертну сцену та можливість виконувати його як повноцінний класичний музичний твір, що було новим словом для музики 30–40-х років ХХ ст. Таким чином, внесок Е. Корнгольда полягає у створенні саундтреку, який, виконуючи вкрай важливу естетико-художню функцію у кінофільмі, водночас є повноправним музичним твором, що може звучати і на концертній сцені. Сьогодні таке розуміння сутності саундтреку є загальноновизнаним, але за часів Корнгольда це було новаторським відкриттям композитора.

Вивчаючи творчу біографію Е. Корнгольда та подальшу долю його творів, слід визнати, що ставлення до спадщини митця постійно змінювалося. Очевидним є і той факт, що оцінка ролі його творчості не була однозначною. Так, не зважаючи на репутацію одного з найвизначніших композиторів ХХ ст., — у віці тридцяти років, — котрому провідні музиканти пророкували роль творця «Нової німецької музики», Е. Корнгольд, повернувшись до Відня після одинадцяти років роботи у Голівуді, виявився майже забутим. Після однієї з вистав, що відбулася у Відні, композитор, роздивляючись обличчя глядачів, промовив: «Це більше не дім Корнгольда. Я забутий» [210, с. 345]. Його твори, хоча і виконувалися, але без колишнього успіху та визнання, а

самого митця все частіше називали «застарілим» та «легковажним». Основною причиною цього було звернення митця до створення саундтреків, які у класичному музичному середовищі сприймалися виключно як легка популярна музика.

Таке ставлення до творчості та постаті Е. Корнгольда впродовж двох наступних десятиліть лише посилювалося. Доходило до абсурду, коли навіть в нових енциклопедіях, випущених після завершення Другої світової війни, старанно уникали ім'я Е. Корнгольда. Про це він пише в одному зі своїх останніх листів: «<...> це виглядає так, ніби я знищений, так; в трьох або чотирьох книгах про Віденську оперу моє ім'я повністю ігнорується (у тому числі там, де йде мова про сенсаційні прем'єри М. Джеріци<sup>68</sup>!), а разом зі мною і мій батько, котрий протягом більше ніж тридцяти років <...> був останнім словом з усіх музичних питань» [210, с. 260]. Врешті решт митець помер, будучи впевненим, що його творчість абсолютно забута.

Відродження<sup>69</sup> інтересу до творчої спадщини Е. Корнгольда розпочалося з 1972 р., коли з'явилася серія платівок<sup>70</sup> «Класична кіномузика» («Classic Film Scores»), яку випустила американська фірма RCA (продюсером був син композитора, Дж. Корнгольд). Це стало поштовхом для появи широкого інтересу до постаті австрійського митця, чому також сприяли поява платівок інших фірм, серія концертів, поява досліджень, монографій і т. д.

У 1976 р. було зроблено та випущено запис «Мертвого міста», але критики розглядали оперу лише як передвісника кіномузики Е. Корнгольда: тоді

---

<sup>68</sup> Молода вокалістка М. Джеріца стала відомою саме завдяки блискучому виконанню головних партій в операх Е. Корнгольда «Віоланта», «Мертве місто» та «Катрін».

<sup>69</sup> Слід наголосити, що така доля очікувала на ряд митців першої третини ХХ ст., а саме Р. Штрауса, Г. Малера, А. Шонберга, А. Берга та ін. Так, Б. Керролл порівнює долю творчої спадщини Е. Корнгольда із долею творів Г. Малера, Відродження яких почалося у 1960-ті роки, тоді як Відродження творів Е. Корнгольда — у 1980-ті. Також теоретик стверджує, що доля багатьох композиторів є неоднозначною, включаючи і такого видатного композитора, як Р. Штраус, із сорока опер якого лише чотири можна знайти в репертуарі оперних театрів.

<sup>70</sup> Варто зазначити, що ще за життя Е. Корнгольда було зроблено чимало записів його творів як у виконанні самого композитора (чи у складі ансамблів, якщо мова йде про камерну музику), так і у виконанні інших, видатних музикантів. Останньою прижиттєвою платівкою є довгограюча платівка «Корнгольд у виконанні Корнгольда», що була випущена М. Преві у 1951 р. та яка містить деякі частини з його фортепіанних сонат та імпровізацій на теми з опер «Мертве місто», «Віоланта» і «Катрін».

ще панувала думка про те, що він є, у першу чергу, кіно-композитором. А вже починаючи з 90-х років минулого століття з'являються статті, в яких музичну мову класичних творів Е. Корнгольда визначають як оригінальну, індивідуальну [210, с. 369]. Автори розглядають митця як композитора, що зробив вагомий внесок у розвиток класичної музики у першій половині ХХ ст., відтак повертаючи композитору ту роль, яка була його власним надбанням. Сьогодні, читаючи статті, присвячені постаті Е. Корнгольда, ми знаходимо визначення його ролі як класичного композитора, що посідає чільне місце разом із такими видатними митцями, як «Брамс, Штраус, Берліоз, Рахманінов та ін.» [210, с. 371], та як одного з фундаторів класичного саундтреку. Тобто, здобутки митця у розвитку класичної музики та кіномузики розглядаються як рівнозначні, як такі, що сприяли найбільшому розкриттю його таланту.

У цьому контексті зовсім недослідженим є вкрай важливе культур-діалогічне питання впливу саундтреку на розвиток класичної музики. Так, у творчості Е. Корнгольда найяскравіше втілилася ідея рівноправності класичних жанрів музики та музики до кінофільму. Про це свідчить, по-перше, той факт, що сам митець завжди у своїх американських інтерв'ю наголошував на однаковості не лише їхнього сприйняття, але й на діалогічному об'єднанні цих жанрів шляхом використання своїх музичних тем з кінокомпозицій у класичних творах «американського» періоду (Концерт для скрипки з оркестром, Концерт для віолончелі з оркестром, Симфонія та багато інших творів). Саме завдяки цьому, на нашу думку, пізні оркестрові та симфонічні твори Е. Корнгольда отримали нове забарвлення, і саме такий крок збагатив жанри класичної музики тематичною рельєфністю, властивою для саундтреків, багатством та вишуканістю музичних образів та іншими рисами.

Отже, в культур-діалогічному аспекті очевидним є взаємовплив та взаємодія в творчості Е. Корнгольда музики до кінофільму — як музичного жанру, що збагатився за рахунок використання надбань класичної музики — та основних жанрів класичної музики, що, у свою чергу, засяяли по-новому піс-

ля того, як увібрали в себе кращі риси кіномузики. Однак, таке взаємозбагачення стало можливим лише завдяки унікальній природі таланту Е. Корнгольда, що відзначається, по-перше, наявністю здібностей до оволодіння різними видами музичної діяльності, а, по-друге, — вмінням екстраполяції досвіду діяльності в одній сфері — на іншу та переосмисленні цього досвіду для постановки чи вирішення нових творчих завдань. Саме питання вивчення впливу саундтреку на розвиток жанрів класичної музики, як одне з досягнень унікальних талантів митців, на нашу думку, потребує подальшого поглибленого дослідження в контексті культури і мистецтва.

### **3.3 Творчо-професійний феномен Еріха Корнгольда: талант чи геній?**

Вивчаючи праці зарубіжних теоретиків (адже, як вже неодноразово підкреслювалося, вітчизняна наука поки що не має досліджень постаті ані Е. Корнгольда, ані його творчого доробку), ми зіткнулися із питанням, відповідь на яке має принципове значення до аналізу таланту Е. Корнгольда, а саме: зарубіжними теоретиками досі остаточно не визначено *рівень обдарованості* Е. Корнгольда, і тому серед наявних праць можна зустріти як такі, що апелюють до розгляду австрійського митця як талановитої особистості, так і ті, що називають Е. Корнгольда генієм.

Слід зауважити, що використання таких епітетів, як талановитий або геніальний, в контексті визначення місця Е. Корнгольда в історії музичної культури, зазвичай, носить випадковий, а не закономірний характер, за виключенням статті І. Геветта «Еріх Корнгольд: геній чи лише талант?» [231], в самій назві якої автор ставить питання про необхідність визначення рівня значущості творчого доробку композитора. Однак і в наведеній статті, скоріше, можна говорити про постановку питання, ніж про його вирішення. Важливо зазначити, що, на нашу думку, сьогодні, у зв'язку із відродженням інтересу до особистості та творчої спадщини Е. Корнгольда, розв'язання цієї

проблеми є принциповим, тому що надає певні, виокремлені музичними критиками та теоретиками попередніх поколінь, критерії для подальшого аналізу творчого доробку митця: або як таланту, або як генія, та визначення його місця серед інших видатних музикантів ХХ ст.

З іншого боку, уявляється вкрай складним однозначне вирішення поставленого питання. Нагадаємо, що згідно із загальноприйнятою на сьогодні думкою, головна відмінність феноменів таланту і генія полягає у наступному: по-перше, творча спадщина талановитої особистості є надбанням певної нації, тоді як творча спадщина генія є загальнолюдським надбанням та, по-друге, — талановита особистість переважно відзначається виключними здібностями та результатами діяльності в одній сфері, тоді як геній поєднує діяльність у декількох сферах, і ця діяльність характеризується створенням еталонів та зразків світового масштабу.

Розуміючи відмінності між даними феноменами у теоретичному плані, на практиці розмежувати ці два рівні обдарованості дуже складно. Причиною цього є зазначені вище численні різновиди проявів «талант-геніальність», широкий діапазон їхнього масштабу та характерних ознак. Окрім того, на відміну від точних наук, складність гуманітарного знання полягає у неможливості точного обчислення певних величин і отримання конкретного чисельного результату. Відтак, в контексті даного дослідження ми спробуємо визначити рівень обдарованості Е. Корнгольда наступним чином.

Враховуючи важливість, з одного боку, свідочств сучасників Е. Корнгольда стосовно проявів обдарованості митця та, з іншого, важливість досліджень життєвого та творчого шляху Е. Корнгольда теоретиками кінця ХХ — поч. ХХІ ст., ми проведемо систематизацію наявних поглядів та думок з культурографії його творчості. З цією метою створимо дві групи, в одній з яких об'єднаємо свідочства «очевидців» таланту Е. Корнгольда, тобто його сучасників, а в іншій — думки нащадків про інкультурацію його творчості. У свою чергу, кожну з наведених груп ми розподілимо також на дві підгрупи, в яких розмежуємо погляди на особистість та творчість австрійського митця

музикантами-виконавцями та теоретиками. В окрему групу виділимо цитати визнаних музикантів-метрів, вагома роль та внесок у розвиток музичного мистецтва яких не викликає сумніву сьогодні (наприклад, Г. Малер, Р. Штраус, Дж. Пуччині та ін.).

Окрім того, важливим є врахування деяких факторів, що мають безпосередній вплив на об'єктивність отримуваних результатів. По-перше, ми виключимо свідоцтва тих осіб, хто має особисту причетність або зацікавленість у творчій діяльності Е. Корнгольда та може бути не об'єктивним під час її оцінки (батько композитора Ю. Корнгольд, дружина Л. Корнгольд, сини та онука).

По-друге, ми маємо зважати на неоднозначність та велику частку суб'єктивності у ставленні до Е. Корнгольда при житті по причині таких факторів, як спорідненість із найвідомішим та найвпливовішим на той час музичним критиком (батьком Еріха), думку якого, з одного боку, вельми шанували та, з іншого, якого особисто ненавиділи за відверто образливі статті та відгуки на адресу більшості митців, що стало причиною перенесення ненависті і на Е. Корнгольда.

Наступним фактором, що вплинув на характер ставлення сучасників до особистості та творчості Е. Корнгольда, є його національність (відомим, наприклад, є той факт, що саме з цієї причини твори найпопулярнішого з австрійських композиторів у першій третині ХХ ст. напередодні Другої світової війни та в перші десятиліття після її завершення знімалися з вистав та потрапляли під заборону).

І останнім важливим фактором, що викликав і викликає до сьогодні упереджене ставлення до постаті австрійського митця та негативно впливає на формування об'єктивної оцінки якості та рівня його творчої спадщини, є його робота у Голівуді. І нині продовжуються сперечання з приводу надання цінності такому музичному жанру, як кіномузика між теоретиками, котрі протиставляють кіномистецтво і класичне музичне мистецтво, а також, відповідно, і митців та їхню спадщину, розглядаючи кіно як суто популярний та



легкий вид мистецтва, а класичну музику — як елітарний.

Отже, нижче наведемо імена *теоретиків та критиків, сучасників Е. Корнгольда*, відгуки яких, стосовно постаті та творчості Е. Корнгольда, ми розглядатимемо для оцінки феномену таланту композитора:

1. В. Арвей, американський критик.
2. Дж. Агейт, англійський критик.
3. П. Беккер, провідний німецький критик.
4. П. Бечерт, віденський кореспондент газети «Лондон Мюзикл Таймс».
5. Е. Ганслік, відомий віденський критик, один з перших дослідників музичного авангарду.
6. Р. Гоффман, австрійський письменник та критик, перший біограф Е. Корнгольда.
7. Е. Дент, віденський критик, Президент «Міжнародного товариства Нової музики».
8. А. Зайдл, доктор Лейпцигської консерваторії.
9. М. Колбек, німецький письменник, критик та перекладач.
10. Г. Лібстокл, віденський критик.
11. Е. Ньюмен, найвизначніший англійський музикознавець ХХ ст.
12. Й. Рейтлер, музичний критик.
13. В. Саргент, американський критик.
14. Р. Спетч, видатний музичний критик, автор перших біографій Й. Штрауса та Р. Штрауса.
15. Ю. Стернберн, віденський критик.
16. Ф. Фол, найвидатніший німецький критик.

*Прізвища композиторів і музикантів, сучасників Е. Корнгольда:*

1. А. Берг, австрійський композитор.
2. Дж. Беріс, скрипаль з оркестру «Уорнер Бразерс».
3. Б. Вальтер, німецько-американський диригент та піаніст.

4. Ф. Вейнгартнер, австрійський диригент, композитор і піаніст.
5. Е. Веллез, австрійський композитор та музикознавець.
6. К. Голдмарк, австро-угорський композитор.
7. Дж. Елліс, баритон зі студії «Уорнер Бразерс».
8. Т. Крайз, саксофоніст та кларнетист з оркестру «Уорнер Бразерс».
9. Г. Малер, австрійський пізньо-романтичний композитор-симфоніст та один з найвидатніших диригентів кінця ХІХ — початку ХХ ст.
10. Д. Мітрополус, грецький диригент.
11. А. Нікіш, угорський диригент, один з найвизначніших диригентів ХХ ст.
12. Дж. Пуччині, один з найбільших італійських оперних композиторів.
13. Р. Роберт, один з найповажніших віденських музикантів (піаніст та викладач) поч. ХХ ст.
14. Е. Слаткін, солістка (віолончель) оркестру «Уорнер Бразерс».
15. М. Слонімський, американський музикознавець, диригент та композитор.
16. Х. Фіндлей, музикант з оркестру «Уорнер Бразерс».
17. Е. Хампердінг, німецький композитор.
18. Ф. Цвейг, німецький композитор та диригент.
19. А. Цемлинський, австрійський композитор, диригент та викладач.
20. А. Шнабель, австрійський музикант, найвизначніший піаніст ХХ ст.
21. Р. Штраус, провідний німецький композитор-симфоніст та диригент.

*Прізвища сучасних теоретиків і критиків:*

1. Л. Адо, німецький критик.
2. М. Андерсон, американський теоретик.
3. І. Геветт, англійський критик, кореспондент газети «The Telegraph».
4. Дж. Дюхен, англійський теоретик.
5. М. Джирарді, італійський теоретик.

6. Р. Калабретто, італійський критик.
7. М. Кендесмі, норвезький теоретик.
8. Б. Керролл, основний біограф Е. Корнгольда, англійський теоретик.
9. Д. Кубус, американський теоретик.
10. М. Пул, австралійський теоретик та викладач.
11. Б. Рейнке, американський теоретик.
12. М.-А. Роберге, французький теоретик.
13. А. Столлберг, німецький критик.
14. В. Ченг, англійський та китайський теоретик.

*Прізвища сучасних музикантів, дотичних до творчості Е. Корнгольда:*

1. Дж. Моцері, американський диригент.
2. Д. Раксін, американський кінокомпозитор, співак та піаніст (починав працювати із Е. Корнгольдом).
3. Д. Ткаченко, сучасний український та англійський скрипаль.
4. А. Фрей, американський піаніст.

Отже, аналізуючи свідчення музикантів та теоретиків ХХ та початку ХХІ ст., котрі мали змогу особисто чути перші виконання творів Е. Корнгольда та бачити самого композитора, а також тих, хто самостійно вивчав твори австрійського митця вже після його смерті, ми виокремили наступні, спільні для більшості свідчень, моменти.

Виконавці, як ті, що жили у першій половині ХХ ст., так і сучасні, більшою мірою приділяють увагу якості та особливостям його творів у наступних висловленнях: «мелодійна структура, міцність форми і революційне відчуття гармонії» (Г. Малер); винахідливість та уява (А. Нікіш); «майже лякаюча передчасна зрілість», «екстраординарна винахідливість» (Е. Хампердінг); рання зрілість, тематична винахідливість, довершеність форми, логіка музичного розвитку (К. Голдмарк); «вражає вік композитора» (Р. Штраус); дивує казкова технічна майстерність (А. Берг); сильне враження від «майстерності музики маленького хлопчика», вражає відчуття форми, ін-

струментовка і тональне забарвлення (Ф. Вейнгартнер); «гігантські технічні знання (*Е. Корнгольда — Л. Л*) і, найголовніше, чудові музичні ідеї» (Дж. Пуччині); Симфонія «має оригінальний тематизм та рідкісну емоційну силу у майстерній симфонічній формі. Інструментовка також вказує на майстра» (Б. Вальтер).

Як бачимо, окрім традиційних характеристик, що використовуються задля оцінки творчості Е. Корнгольда — симфонічність, тональне забарвлення, відчуття форми, музична винахідливість — музиканти-виконавці відзначають ранній розвиток здібностей та ранню появу майстерності австрійського композитора. Однак, слід зауважити, що свідчення виконавців є, переважно, дуже стислими (порівняно із роздумами теоретиків), що є природним, адже свою думку та ставлення до творів Е. Корнгольда музиканти виражають не словами, а виконанням. В такому разі показовою є швидкість розповсюдження творів Е. Корнгольда у репертуарі концертуючих музикантів, що має свідчити про абсолютне прийняття ними цих творів.

Відтак, наступним, не менш важливим моментом, є аналіз географії розповсюдження відомостей про Е. Корнгольда, його дивовижний талант та визначення рівня його обдарованості. Так, завдяки зусиллям Ю. Корнгольда, котрий у 1909 р. відправив копії трьох творів свого сина близько сорока експертам (музикантам та теоретикам), що мешкали поза Віднем<sup>71</sup> (Берлін, Лейпциг, Нижня Саксонія, Кассель), слава про віденського вундеркінда почала дуже швидко розповсюджуватися, пізніше її розширенню сприяла концертна діяльність як видатних музикантів, що виконували твори Е. Корнгольда (Мюнхен, Брно, Дрезден, Лейпциг, Кельн, Гамбург, Прага, Лондон, Нью-Йорк, Чикаго, Пітсбург, Філадельфія, Бостон та ін. європейські та американські міста<sup>72</sup>), так і самого композитора, адже з 1910 р. він розпо-

<sup>71</sup> Ю. Корнгольд свідомо уникав розповсюдження слави про його сина-вундеркінда у Відні, і тому до першої прем'єри творів Е. Корнгольда намагався приховувати його від сторонніх очей.

<sup>72</sup> Показовим є той факт, що один з перших симфонічних творів Е. Корнгольда, — Симфонієту, — написану у 1912 р., відразу після прем'єри було виконано багатьма європейськими оркестрами у різних концертних залах, включаючи Карнегі Хол у Нью-Йорку, що і сьогодні вважається досить престижним для будь-якого композитора.

чинає активну концертну діяльність, відправляючись у тур австрійськими та німецькими містами.

Наступним сприятливим фактором у розширенні географії визнання таланту віденського музиканта ми вважаємо специфіку життя та діяльності музикантів взагалі, що пов'язана із постійними відрядженнями у концертні тури, виїздами в інші міста та держави для участі у фестивалях, прем'єрах нових творів та інших мистецьких заходах, коли відбувається обмін новинами, передача вражень від виконавців та композиторів, обговорення найбільш яскравих музичних подій.

З 1910 р., після презентації балету-пантоміми «Сніговик» (Віденський оперний театр) у концерті з нагоди іменин Імператора Франца Йозефа, ім'я Е. Корнгольда з'явилося в пресі, а йому почали регулярно присвячувати статті як австрійські, так і зарубіжні музичні критики. У листопаді 1910 р. на концерт музиканта відгукнулася американська газета «Нью-Йоркське сонце», а у грудні 2011 р. у лондонських «Щоденних новинах» та інших виданнях з'явилися статті, присвячені юному композитору. Отже, вже в тринадцятирічному віці ім'я Е. Корнгольда було відомим не лише в Європі, але й у Сполучених Штатах Америки.

Наступним важливим моментом при вивченні особливостей розповсюдження й інкультурації творів Е. Корнгольда є аналіз їх перших виконань. Так, позицію більшості фахівців об'єднує думка про те, що третя опера композитора «Мертве місто» є найбільш вдалим та найбільш значимим твором, успіх якого Е. Корнгольд прагнув повторити впродовж усього життя, але не зміг цього досягти. Однак, аналізуючи творчу біографію австрійського композитора, ми знайшли наступні аргументи, що можуть спростувати це вельми розповсюджене твердження. Нагадаємо, що опера «Мертве місто» (1920) мала подвійну прем'єру (Гамбург та Кельн), але, враховуючи те, що через два тижні після цього вона була також поставлена і у Відні, то можна говорити навіть про потрійну прем'єру.

Відтак, доля багатьох творів Е. Корнгольда супроводжувалася гучним

успіхом. Показовим є і той факт, що перший фільм, до зйомок якого був залучений Е. Корнгольд у Голівуді в якості автора обробки музики Ф. Мендельсона — «Сон літньої ночі», — також мав довгоочікувану подвійну прем'єру: 9 жовтня 1935 р. у Нью-Йорку та у Лондоні. Це стало поштовхом для появи цілої серії кінофільмів студії «Уорнер бразерс», музику до яких писав Е. Корнгольд. Фільм цієї ж студії «Хуарес» також мав подвійну прем'єру, що відбулася у Нью-Йорку та у театрі Беверлі Хіллс (25 квітня 1939 р.). Не менш успішними були і обробки оперет Й. Штрауса, зокрема, «Летючої миші», що витримала, лише у Нью-Йорку, п'ятсот двадцять вистав. Інший твір Е. Корнгольда, Скрипковий концерт (1945) також викликав небияке зацікавлення у Голівуді через те, що відразу три скрипалі (включаючи одного з найвидатніших в історії скрипкової школи — Я. Хейфеця) виборювали право бути його першим виконавцем. Однак варто наголосити, що не лише пізні твори митця мали такий успіх<sup>73</sup>. Означене лише підтверджує нашу тезу: подвійну прем'єру опери «Мертве місто» варто розглядати як одну з багатьох, позначених великим успіхом в кар'єрі австрійського композитора.

Аналізуючи свідчення теоретиків та метрів музичного мистецтва (Г. Малер, Дж. Пуччині, Р. Штраус, Е. Ньюмен, К. Голдмарк, Б. Керролл), варто зазначити, що вони були вражені надзвичайним рівнем обдарованості Е. Корнгольда і у наукових розвідках чи спогадах намагалися знайти пояснення його феномену. Як відомо, у фаховій літературі представлені наступні гіпотези: Е. Корнгольд є вродженим генієм, який не можна досягнути, але можна лише прийняти (К. Голдмарк); теоретики, аналізуючи природу таланту Е. Корнгольда, доходили висновку про домінуючу та керівну роль позасвідомого та інтуїтивного у творчому процесі Е. Корнгольда, адже композитор створював абсолютно зрілі, технічно та психологічно, твори без багаторічного навчання, тобто підліток чисто інтуїтивно зміг відтворити такі глибокі емоції і пристрасті, які він ще не мав можливості відчувати (Е. Веллез,

<sup>73</sup> Детально не затримуючись на наведених інших прикладах, зазначимо лише, що багато музикантів мали за честь бути першими виконавцями як камерних, фортепіанних, так і симфонічних (якщо мова йде про диригентів) творів.

Е. Ньюмен, Р. Спеч, В. Ченг). Так, викладач Е. Корнгольда А. Цемлинський, навчаючи майбутнього композитора, доходить висновку, що «інтуїтивне знання є чимось принципово іншим, порівняно із теоретичним знанням».

Іншим важливим моментом є спроби теоретиків знайти аналог феномену таланту Е. Корнгольда у минулому. На нашу думку, причиною цих пошуків є, знову-таки, розгубленість теоретиків перед незвичним феноменом, неспроможність об'єктивно сприймати його у всій своїй повноті та навіть неготовність до такого явища. Тому порівняння Е. Корнгольда із В. А. Моцартом, Ф. Мендельсоном та Ф. Шубертом, як найяскравішими та найвідомішими композиторами-вундеркіндами в історії музики, є прагненням знайти орієнтири та критерії, згідно яких вони мали б оцінювати феномен Е. Корнгольда.

Наступною спільною думкою більшості теоретиків та деяких музикантів (Ф. Вейнгартнер, Е. Веллез, Б. Керролл, Е. Ньюмен, Р. Спеч, Ю. Стернберн, А. Цемлинський, Р. Штраус) є твердження про принципову різницю між обдарованістю інших композиторів-вундеркіндів та Е. Корнгольда. Воно полягає у відсутності в творчості останнього так званого дитячого етапу творчості, що є характерним для будь-якого митця, коли відбувається природне дозрівання мислення, емоційних реакцій, відчуттів, технічної майстерності та загалом особистості. Так, Е. Ньюмен стверджує: «Дивно, але здається, що Корнгольд у плані мислення ніколи не був дитиною. Перспективні у музичному відношенні діти, як правило, пишуть як перспективні діти <...> Практично всі великі люди починали з творів, що були відчутно незрілими. Баху, Бетховену і Вагнеру знадобилося багато років, щоб знайти власний стиль; і їхні ранні композиції є дуже помітними хлоп'ячими спробами <...> Той, хто візьме будь-яку його (Е. Корнгольда — Л. Л.) партитуру навмання, і зіграє її, не знаючи про вік композитора, може припустити, що цим композитором має бути людина між тридцятьма і сорока роками, яка, завдяки невинній практиці, у своєму мистецтві досягла чудового особливого стилю і значної ідейної вагомості» [210, с. 87–88]. На час написання цієї статті її герою — Е. Корнгольду — було чотирнадцять років.

Спільним для композиторів світового масштабу (Г. Малер, Р. Штраус), котрі були особисто знайомі із Е. Корнгольдом, є зацікавленість не лише його творчістю і талантом, але й хвилювання про нього, як, в першу чергу, про незвичайну людину, турбота про його творче майбутнє. Так, Г. Малер, побачивши непересічне обдарування хлопця, наполегливо радить Ю. Корнгольду не віддавати його до консерваторії, або будь-якого іншого навчального закладу, а відправити на приватне навчання до А. Цемлинського. Причин цього, на нашу думку, є декілька. По-перше, саме приватне навчання сприяє найскорішому та найпродуктивнішому розвитку здібностей завдяки можливості віднайти індивідуальний підхід до учня. По-друге, — великий композитор прекрасно усвідомлював такі негативні наслідки, що можуть супроводжувати навчання за стандартною програмою, як потрапляння під небажаний вплив інших, менш обдарованих учнів, втрата індивідуальних ціннісних орієнтирів та темпу розвитку. Окрім того, Г. Малер не випадково радить Ю. Корнгольду відправити Еріха на навчання саме до А. Цемлинського, адже останній був широко відомим та визнаним не лише як композитор та диригент, але — навіть більшою мірою — як вчитель, котрий вдало розкривав творчий потенціал майже будь-якого учня.

Інший метр, Р. Штраус, також переймається особистим життям юного віртуоза: у листі до Ю. Корнгольда (зима 1910) він радить дозволити хлопцю відволіктися від музики та композиції і відпочити — поїхати кататися на лижах, аби «не дати його мозку передчасно втомитися до того, як він досягне своєї найбільшої продуктивності» [210, с. 43].

Отже, як бачимо, у свідченнях музичних теоретиків та відомих музикантів піднято широке коло питань щодо феномену Е. Корнгольда: визначення джерел його унікальної обдарованості, специфіки творчого процесу та взаємозв'язку життєвого і творчого шляху в культурографії таланту. Однак, варто зауважити, що теоретики так само, як і виконавці, значну увагу приділяли і суто музикознавчим питанням, а саме: особливості музичного стилю, новаторські риси, властиві творам Е. Корнгольда, характеристика його інструмен-



товки, тематичного плану і т. ін.

Характерною рисою публікацій, присвячених Е. Корнгольду, є наголошення на виключній ролі композитора у становленні «Нової німецької музики». Можна стверджувати, що в одинадцятирічному підлітку видатні теоретики побачили творчий потенціал національного рівня, що, враховуючи загальноприйняті визначення таланту та генія, є обов'язковою ознакою таланту: «Корнгольд має буквально найсвіжішу уяву в Європі <...> У питанні винахідливості він вже є рівним Регеру та Штраусу <...> Якщо дивитися уперед, Корнгольд стане засновником нової музики» (Е. Дент, 1911 р.) [210, с. 91]; «Обидва ці твори належать до найбільш глибоких взірців драматичної музики, якою, поряд з творами Ріхарда Штрауса, ми благословенні сьогодні. <...> тут говорить одна з найбільших надій нашої музики, можливо, найбільша» (Р. Спіч, березень 1916 р.) [210, с. 112]; «молода людина вісімнадцяти років, визнана і відома у всьому музичному світі, надія багатьох, <...> у віці шістнадцяти років перед початком Першої світової війни вже знаходилася на другому місці після Р. Штрауса за кількістю виконань її творів у Німеччині, Росії, Англії та Америці <...>» (Ю. Стернберн, березень 1916 р.) [210, с. 118]; «він представляє собою найбільший музичний талант в Австрії» (Й. Рейтлер, травень 1917 р.) [210, с. 124]; «Еріх Вольфганг Корнгольд звів нанівець усі дискусії, щодо його дивовижного таланту. Він є одним з найважливіших і успішних композиторів нашого часу» (М. Колбек, 1919 р.) [210, с. 132]; Е. Корнгольд є «міцнішою надією нової Німецької музики» (Дж. Пуччині, 1919 р.) [210, с. 148].

Отже, як видно із наведених висловлювань, композиції, створені Е. Корнгольдом у підлітковому віці, вважали гідними національного рівня. Але є й факти, які дозволяють говорити про світовий рівень значущості та прийняття творчості композитора, що відповідає руху до найвищого рівня людської обдарованості — геніальності. Так, по-перше, враховуючи те, що географія розповсюдження творів Е. Корнгольда охоплює Європу та Сполучені Штати, стає очевидним факт достатньо широкого, трансатлантичного

визнання творчості австрійського митця. По-друге, вагомим є той аргумент, що саме опера Е. Корнгольда «Мертве місто» стала першим німецькомовним твором, поставленим у Метрополітен Опера (Нью-Йорк) після завершення Першої світової війни.

І ще одним фактором, що є характерним для творчості геніальної особистості, є розкриття її унікального творчого потенціалу більше, ніж в одній сфері діяльності через інкультурацію таланту. Як бачимо з творчої біографії Е. Корнгольда, цей фактор також є актуальним в даному випадку. Так, в попередньому розділі ми детально вивчили розвиток здібностей композитора як виконавця, композитора, диригента, автора обробок оперет та одного із засновників класичного саундтреку, а також навели свідчення музикантів-очевидців виключних здібностей Е. Корнгольда, котрі підкреслюють продуктивність австрійського митця в усіх наведених сферах музичної діяльності та наголошують на соціокультурній значущості його творчих результатів.

Усе означене дає право говорити про нескінченну відкритість таланту композитора, про певний потенціал його руху до «сонму геніїв» ХХ ст. Однак, об'єктивні обставини дещо загальмували творчість митця. Еміграція до США, з одного боку, зробила популярними окремі зрізи його творчих шукань, а з іншого, — привела до фактичного виключення його надбань з європейського культурного контексту, що відверто підкреслив наприкінці життя сам композитор.

Безперечний велетенський внесок, зроблений митцем щодо утвердження кіномузики взагалі, та саундтреку зокрема, як потужного естетико-художнього чинника фільму, не викликає сумнівів, але з огляду на подальший розвиток музики кінематографу є чимось на зразок «ігор розуму» і розглядається сучасними видатними композиторами як «приємний додаток» до основної творчості. Зазначимо, що і за часів Корнгольда, і сьогодні у співпраці видатних музикантів з кінематографом провідним виступав матеріальний фактор. Е. Корнгольд — драматична постать: маючи блискучий потенціал, він не мав реальних можливостей його повної реалізації, всебічної інкульту-

турації. Як і низка інших сучасників Корнгольда, вони виявилися «безвинними жертвами» трагічних історико-політичних подій, якими позначена перша половина ХХ століття. Культура багатьох народів світу не виповнилася геніями, яким заважали війни, революції, політичні, расові та етнічні репресії.

Підсумовуючи, зазначимо, що талант/геній Е. Корнгольда є досить складним феноменом і характеризується як загальними чинниками, властивими більшості талановитих діячів у різних сферах культури, так і глибоко індивідуальними ознаками, що надають природі таланту митця оригінальності і неповторності та підіймають його творчий доробок не лише до національного, але й до світового рівня.

### **Висновки до Розділу 3**

Підсумовуючи матеріал, розглянутий у третьому розділі, необхідно зробити наступні висновки:

- щодо особистих вимірів творчості є всі підстави вважати, що талант Е. Корнгольда спирався на потужні успадковані задатки, серед яких — рання схильність до занять музикою, абсолютний слух, почуття ритму, феноменальна музична пам'ять, видатні вокальні дані, виконавська майстерність, композиторські та диригентські здібності. Окрім цього, підкреслені харизма, акторські дані, живий розум, інтелігентність та почуття гумору композитора;
- відзначено й такі особистісні фактори Еріха Корнгольда як постійна активна діяльність митця у різних сферах, працездатність, емоційно-естетичне сприйняття, що забезпечило подальший розвиток та появу нових здібностей і навичок, які, у свою чергу, сприяли інтелектуальному, естетичному та професійному розвитку митця, а також інкультурації його таланту;
- з'ясовано, що талант Е. Корнгольда — це унікальне явище, адже, наряду із широко відомими, характерними для багатьох талановитих особистостей, рисами характеру та особливостями життєвого і творчого шляху, він

має індивідуальні ознаки інкультурації. Серед таких ознак розглянуто наступні:

1) митець вважається самоучкою, адже становленню його, як талановитої особистості, чиї здібності визнавали не лише в Австрії, але й у інших країнах Європи та у Сполучених Штатах Америки, передували лише два роки навчання композиції із Р. Фучем та три роки навчання решті дисциплін в А. Цемлинського;

2) музичний стиль, особливості якого полягають в діалогічному поєднанні «романтичної» епохи із новаторськими прийомами та засобами музичної виразності;

3) внесок композитора у становлення класичного саундтреку, передбачення майбутнього цього нового музичного жанру, вміння втілити свою ідею саундтреку як «опери без співу» у життя та створення нового жанру за рахунок культур-діалогічного використання засобів минулої епохи (симфонічності, системи лейтмотивів, розвинутого тематизму);

- визначено культур-діалогічні виміри творчості композитора, а саме: синтез наслідування музичної мови композиторів-романтиків як світоглядної і культурно-мистецької ретроспективи в минуле та прийняття і активного застосування митцем новітніх музичних тенденцій як у «віденському», так і в «американському» періодах творчості; поява авторського саундтреку — «опери без співу» — як результат унікального культур-діалогічного мислення митця-європейця на американських теренах; в культур-діалогічному аспекті очевидними в творчості Еріха Корнгольда є взаємовплив та взаємодія музики до кінофільму — як музичного жанру, що збагатився за рахунок використання надбань класичної музики — та основних жанрів класичної музики, що, у свою чергу, саме в творчості австрійського митця зазяли по-новому після того, як увібрали в себе кращі риси кіномузики;

- показано, що творчість Е. Корнгольда, яка мала значний успіх й визнання на європейських теренах протягом 20–30-х років, внаслідок вимушеної еміграції композитора у США, зіграла роль «пластичного моста» між

європейською та американською культурами. Е. Корнгольду вдалося збагатити обопільно важливий діалог культур, який призвів до взаєморозвитку світових музичних традицій;

- загострено питання щодо визначення статусу обдарованості австрійського композитора, враховуючи певні критерії, прийняті сучасною гуманітаристикою: ранг таланту чи геніальності? Виявлено фактори, що дають право розглядати творчу спадщину митця як національне надбання (критерій таланту) з потенційними можливостями руху до загальносвітового визнання (критерій геніальності). Показано, що трагічні історико-політичні події першої половини ХХ століття загальмували та деформували творчий розвиток Е. Корнгольда, не давши можливості повноцінно реалізувати творчий потенціал у всебічній інкультурації таланту.

## ВИСНОВКИ

Культурологічний аналіз феномену таланту, здійснений на матеріалі життя і творчості Е. Корнгольда, дозволяє концептуалізувати дослідження проблематики таланту в сучасній гуманітаристиці — від психології і педагогіки до естетики і мистецтвознавства. З одного боку, культурологічний дискурс дає змогу систематизувати теоретичні напрацювання стосовно сутності та особливостей прояву «сходинок обдарованості» від задатків до геніальності, показати методологічну доцільність їхнього категоріального застосування в процесі дослідження природи таланту австрійського митця. З іншого боку, такий підхід дає можливість розкрити особистісні й культур-діалогічні особливості творчої індивідуальності композитора, простежити шлях зародження й формування його унікального таланту в процесі інкультурації творчості. На основі проведеного дисертаційного дослідження зроблено наступні висновки.

1. Систематизовано джерелознавчу базу щодо творчих здібностей людини, з наголосом на феномені таланту; виявлено низку теоретичних позицій, спираючись на які, розглянуто життєво-творчий шлях та інкультурацію таланту Е. Корнгольда. В роботі з позицій культурологічного підходу детально проаналізовано головні з них і аргументовано необхідність подальшого вивчення означеної проблематики в культурологічному дискурсі, адже жодна з існуючих наукових концепцій не дозволяє охопити талант чи геніальність як цілісний феномен.

2. Запропоновано уточнене визначення поняття «талант»: *талант* — комплекс задатків, здібностей та психологічних якостей, що, розвиваючись за наявності сприятливих соціокультурних та політико-історичних умов, дозволяє особистості успішно та творчо виконувати певний вид діяльності, створюючи продукти, що відзначаються оригінальністю та новизною. Вагомим чинником у процесі формування творчої особистості Е. Корнгольда та особливостей його характеру є «топос таланту» (Словаччина-Австрія), який ви-

значено як гео- та соціокультурне середовище, в якому ріс та виховувався композитор. В ході аналізу «культурографії» (культурний простір, родинне середовище, умови виховання та ін.) таланту митця зазначено, що саме завдяки різнобічному таланту та певним особистісним якостям інкультурація творчості Е. Корнгольда в «американському» періоді відбулася через діалог європейської та американської культур.

3. Обґрунтовано значення методу біографізму як найбільш об'єктивного чинника реконструкції життєвого і творчого шляху митця. Вживаючи «біографізм» як узагальнююче поняття, в дисертації відтворено його модифіковані форми, на які спирається сучасна українська гуманітаристика, обґрунтовуючи специфіку культурологічного підходу. У зв'язку з цим феномен Е. Корнгольда — дитини-вундеркінда — розглянуто в контексті «культурографії» його родини, передусім, підкреслено роль батька композитора і виявлено єдність та спадкоємність руху наступних чинників: «спадкові — вроджені — набуті», що в подальшому сформуvalи талант митця.

4. Зроблено порівняльний аналіз інтерпретацій понять «задатки», «здібності», «обдарованість», «талант», «геніальність» у роботах вітчизняних та зарубіжних теоретиків, виокремлено фактори впливу на їхній розвиток, виявлено спільні тенденції в їхньому трактуванні різними гуманітарними науками. В дослідженні згадані поняття розуміються наступним чином: *вроджені задатки* — це анатомо-фізіологічні особливості індивідуума, які сформовані на момент народження дитини; *набуті задатки* — інтелектуальні, особистісні (або психологічні) та духовні особливості, що формуються під дією зовнішніх (соціокультурних) та внутрішніх (особистісно-біологічних) факторів; *здібності* — це фізіологічні, психологічні та інтелектуальні якості, що є умовами успішного виконання особистістю однієї або декількох видів діяльності, сприяючи подальшому її розвитку у всіх сферах активності.

Поняття «обдарованість» є, з одного боку, узагальненим визначенням перспективи творчого розвитку особистості від задатків і до найвищого рівня — геніальності. З іншого боку, обдарованість є наступною, після задатків та

здібностей, «сходиною» розвитку творчих можливостей, що включає в себе психологічні, біологічні якості та якості інтелекту, що виражаються у формуванні комплексу певних здібностей (загальних та спеціальних). Талант та геніальність розглядаються як найвищі рівні розвитку обдарованості, відрізняючись за масштабом значущості результатів, досягнутих творчою особистістю. Ці результати оцінюються як національне надбання (у випадку талановитої особистості) або загальнолюдське (у випадку геніальної). Вони розрізняються також за широтою прояву: талановита особистість, зазвичай, представляє унікальні продукти діяльності в одній сфері, тоді як для геніальної характерна реформаторська діяльність у декількох сферах.

5. Виокремлено ті неоднозначні життєві і творчі ситуації, які сприяли становленню та інкультурації таланту композитора, але в дослідницькому просторі, що формується сьогодні навколо спадщини Е. Корнгольда, залишаються недостатньо вивченими та аргументованими. Простежено розвиток культурної самосвідомості митця, що став можливим завдяки руху від усвідомлення своїх музичних (виконавських та композиторських) здібностей, появи потреби творчої самореалізації через розкриття свого евристичного потенціалу та потреби самовдосконалення як на особистісному, так і на творчому рівні. В результаті самоусвідомлення себе як митця та непересічної особистості Еріх Корнгольд пройшов шлях до самоствердження та самовизначення як талановитий музикант та творець-новатор, котрий в одній зі сфер своєї діяльності випередив свою історичну та культурну добу.

6. З позицій культурологічного підходу виявлено та досліджено музичну специфіку прояву таланту Е. Корнгольда, а саме: 1) особливість його музичного стилю, що полягає у діалогічному поєднанні надбань минулого із новаторськими прийомами й засобами музичної виразності; 2) внесок композитора у становлення класичного саундтреку та передбачення перспектив цього жанру; 3) вміння втілити власну ідею саундтреку як «опери без співу» у життя та створення нового жанру за рахунок використання засобів минулої епохи (симфонічність, система лейтмотивів, розвинутий тематизм).



7. Підкреслено роль Е. Корнгольда у збагаченні та поглибленні діалогу між європейською та американською моделями культурного розвитку. Показано, що талант митця, його високий професіоналізм, толерантність, дозволили йому — на відміну від інших емігрантів з Європи — адаптуватися до американських культурних традицій та розвинути їх за рахунок створення саундтреку — нового музичного жанру. В процесі детального аналізу свідчень теоретиків та музикантів-виконавців різних поколінь виявлено фактори, що дають основу розглядати творчу спадщину митця як національне надбання (критерій таланту). Водночас підкреслено драматичність творчої долі митця, яка не дозволила повною мірою використати його професійний потенціал: емігрувавши у США (1939 р.), Е. Корнгольд був вимушений відмовитись від роботи у жанрах серйозної музики та опановувати специфіку роботи на кіностудії в якості композитора — автора саундтреку.

Здійснене дослідження не вичерпує актуальності інших аспектів порушеної проблеми, зокрема — у контексті проблеми діалогу культур, — культуротворчої ролі європейських митців на теренах США у 30–50-ті роки ХХ ст., у тому числі й у становленні кіномистецтва Голівуду, де працювало чимало видатних європейських митців (Е. Корнгольд, Г. Манн, М. Рейнгардт, М. Штайнер та ін.). У подальших дослідженнях феномену таланту доцільним є порівняльний аналіз, в контексті проблеми феномену таланту, творчості Е. Корнгольда та видатних українських композиторів сучасності: В. Сильвестрова (1937), М. Скорика (1938) та Є. Станковича (1942), адже феномен таланту та творчі шляхи названих митців мають певні «точки перетину» із творчістю Е. Корнгольда, пов'язані із роботою у жанрі саундтреку (Е. Корнгольд — В. Сильвестров), жанровими уподобаннями (Е. Корнгольд — М. Скорик та Є. Станкович). Також цілком виправданим буде і вивчення впливу соціокультурного фактору та історично-політичних умов на творчість названих українських композиторів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абульханова-Славская К. А., Брушлинский А. В. Философско-психологическая концепция С. Л. Рубинштейна: К 100-летию со дня рождения. Москва: Наука, 1989. 248 с.
2. Адлер А. Воспитание детей. Взаимодействие полов / пер с англ. А. А. Валеева и Р. А. Валеевой. Ростов-на-Дону: Издательство «Феникс», 1998. 225 с.
3. Адлер А. Практика и теория индивидуальной психологии: Лекции по введению в психотерапию для врачей, психологов и учителей / пер. с нем., вступ. ст. А. М. Боковикова. Москва: Изд-во Института Психотерапии, 2002. 214 с.
4. Акимова М. К. Динамические характеристики нервной системы и проблема природных задатков способностей // Вопросы психологии. 1980. № 3. С. 101–108.
5. Анастаси А. Дифференциальная психология. Индивидуальные и групповые различия в поведении / пер. с англ. Д. Гурьева, М. Будыниной, Г. Пимочкиной, С. Лихацкой. Москва: Апрель Пресс, Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 752 с. (Серия «Кафедра психологии».)
6. Анохин П. К. О творческом процессе с точки зрения физиологии // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 259–262.
7. Арнаудов М. Психология литературного творчества / пер. с болг. Д. Д. Николаева. Москва: «Прогресс». 1970. 654 с.
8. Баранова С. В. Вставшим на путь нравственного совершенствования. URL: <http://www.klex.ru/d4d> (дата звернення: 13.09.2017).
9. Бауман З. Глобализация. Последствия для человека и общества / пер. с англ. М. Л. Коробочкиной. Москва: Издательство «Весь Мир», 2004. 188 с.
10. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал.

Москва, 1995. №4. С. 133–154.

11. Бердяев Н. О рабстве и свободе человека. URL: <http://lektsii.org/6-44101.html> (дата звернення: 13.09.2017).
12. Бердяев Н. Смысл творчества (Опыт оправдания человека). Москва: Изд-во Г. А. Лемана и С. И. Сахарова, 1916. 358 с.
13. Березовский Б. Л. К методике выявления музыкальных способностей у детей // Вопросы психологии. 1982. № 5. С. 94–100.
14. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Москва: Издание Московской Патриархии, 1988. 1372 с.
15. Бодалев А. А. , Рудкевич Л. А. Как становятся великими или выдающимися? Москва: «Институт психотерапии», 2003. 145 с.
16. Бочкарев Л. Л. Проблемы психологии музыкальных способностей (пути и перспективы исследований) // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 151–165.
17. Бровко М. М. Культурологія в системі гуманітарного знання // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 96–102.
18. Валевский А. Л. Основания биографики. Монография. Киев: Наукова думка, 1993. 110 с.
19. Валявко І. В. До інтелектуальної біографії Дмитра Чижевського: галльський (1932–1945 рр.) та марбурзький (1945–1949 рр.) періоди // Маністеріум: Історико-філософські студії. Київ: Києво-Могилянська академія, 2006. Вип. 23. С. 70–77.
20. Венгер Л. А. Способности и развитие. Рецензия на книгу Пирьова Г. Д. и Трифонова Т. М. Способности и развитие // Вопросы психологии. 1981. № 3. С. 163.
21. Волощук І. С. Обдарованість: сутність і типологія // Сучасний погляд на обдарованість та розвиток талантів. Матеріали міжнародного науково-практичного семінару 13–14 травня 2009. Київ. С. 118–131.

22. Выготский Л. С. Психология. Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2000. 1008 с. (Серия «Мир психологии».)
23. Гавеля О. М. Методологія дослідження понять «обдарованість» та «інтеріоризація культурних цінностей обдарованої особистості» у працях українських і зарубіжних вчених // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2014. № 4. С. 17–21.
24. Гавеля О. М. Особливості культурної самоідентифікації обдарованої особистості // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2011. № 1. С. 132–137.
25. Гальтон Ф. Наслѣдственность таланта / Фрэнсис Гальтон / пер. съ англійскаго. Санкт-Петербургъ, 1875. 299 с.
26. Гарифуллин Р. Р. Психология креативности и искусства: учебное пособие. Москва: Институт общегуманитарных исследований. 2004. 276 с.
27. Гегель Г. В. Ф. Эстетика в 4-х томах. Москва: «Искусство», 1968. Т. 1. 312 с.
28. Гирш В. Гениальность и вырождение. Санкт-Петербург: «Потенное», 2005. 200 с.
29. Глотова Г. А. Творческая одаренность личности: проблемы и методы исследования // Учебное пособие. Екатеринбург: УрГУ, 1992. 128 с.
30. Головаха Е. И, Кроник А. А. Психологическое время личности. Киев: Издательство «Наукова думка», 1984. 207 с.
31. Голубева Э. А. Комплексное исследование способностей (к 90-летию Бориса Михайловича Теплова) // Вопросы психологии. 1986. № 5. С. 18–30.
32. Голубева Э. А. Некоторые проблемы экспериментального изучения природных предпосылок общих способностей // Вопросы психологии. 1980. № 4. С. 23–37.
33. Голубович И. В. Биография: силуэт на фоне Humanities: методология анализа в социогуманитарном знании. Монография. Одесса: Фрид-

ман А. С., 2008. 372 с.

34. Гончаренко Н. В. Безумие или сверхразум, помешательство или одержимость? URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor18.html> (дата звернення: 13.09.2017).

35. Гончаренко Н. В. Вдохновение и интуиция. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor16.html> (дата звернення: 13.09.2017).

36. Гончаренко Н. В. Гений в искусстве и науке. Монография. Москва: «Искусство», 1991. 432 с.

37. Гончар Н. Дональд Вудс Винникотт. URL: [http://workroom.com.ua/articles/post/116\\_Donald-Vuds-Vinnikott-](http://workroom.com.ua/articles/post/116_Donald-Vuds-Vinnikott-) (дата звернення: 13.09.2017).

38. Горшкова О. Г. Формування ціннісних орієнтацій особистості дитини в сім'ї. URL: [http://virtkafedra.ucoz.ua/el\\_gurnal/pages/vyp181/45Gorshkova.pdf](http://virtkafedra.ucoz.ua/el_gurnal/pages/vyp181/45Gorshkova.pdf) (дата звернення: 13.09.2017).

39. Готсдинер А. Л. К проблеме многосторонних способностей // Вопросы психологии. 1991. № 4. С. 82–88.

40. Гурова Л. Л. Когнитивно-личностные характеристики творческого мышления в структуре общей одаренности // Вопросы психологии. 1991. № 6. С. 14–20.

41. Делез Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. и послесл. Д. Кралечкина; науч. ред. В. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с. (Philosophy.) Перевод изд.: Capitalisme et schizophrénie. L'Anti-OEdipe / Gilles Deleuze, Felix Guattari.

42. Дилтс Р. Стратегии гениев. Аристотель, Шерлок Холмс, Уолт Дисней, Вольфганг Амадей Моцарт / пер. с англ. В. П. Чурсина. Москва: Независимая фирма «Класс», 1998. Т. 1. 272 с. (Библиотека психологии и психотерапии.)

43. Дилтс Р. Стратегии гениев. Альберт Эйнштейн / пер. с англ. Н. Е. Ивановой. Москва: Независимая фирма «Класс», 1998. Т. 2. 192 с.

(Библиотека психологии и психотерапии.)

44. Дилтс Р. Стратегии гениев. Зигмунд Фрейд, Леонардо да Винчи, Никола Тесла / пер. с англ. Е. Н. Дружининой. Москва: Независимая фирма «Класс», 1998. Т. 3. 384 с. (Библиотека психологии и психотерапии.)

45. Додонов Б. И. Эмоциональные характеристики личности и художественная одаренность // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 205–210.

46. Дольто Ф. На стороне ребенка / пер. с франц.: Е. В. Боевская – ч. 1-2, О. В. Давтян – ч. 3–4]. Санкт-Петербург: Издательство «Петербург – XXI век», 1997. 524 с.

47. Дранков В. Л. Многогранность способностей как общий критерий художественного таланта // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 123–139.

48. Дружинин В. Психология общих способностей. Санкт-Петербург: Издательство «Питер», 1999. 368 с. (Серия «Мастера психологии».)

49. Дьяченко О. М. Проблема развития способностей: до и после Л. С. Выготского // Вопросы психологии. 1996. № 5. С. 98–109.

50. Живоглядова И. В. Роль продуктивного воображения в структуре творческого процесса: автореф. ... кандидата филос. наук: спец. 09.00.08 «Эстетика». Киев, 1991. 18 с.

51. Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики: дис. ... докт. культуролог.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. 410 с.

52. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. 304 с.

53. Забавнова О. Лингвокультурология как область знания «когнитивной федерации наук». URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/3040> (дата зве-

рнення: 13.09.2017).

54. Закович М. М. Культурологія: українська та зарубіжна культура: навч. посібник. URL: [http://www.ebk.net.ua/Book/cultural\\_science/zakovich\\_kulturologiya/part1/103.htm](http://www.ebk.net.ua/Book/cultural_science/zakovich_kulturologiya/part1/103.htm) (дата звернення: 13.09.2017).

55. Залужна А. Є. Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри: автореф. ... доктора філос. наук: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2012. 32 с.

56. Залужна А. Життєсвіт як смисловий універсум культури // Релігія та Соціум. Міжнародний часопис. Чернівці: Рута. 2011. № 1 (5). С. 23–28.

57. Здібності, творчість, обдарованість: теорія, методика, результати досліджень / ред. В. О. Моляко, О. Л. Музика. Житомир: Вид-во Рута, 2006. 320 с.

58. Ільчук Л. П. Психоаналітична модель художньої творчості: досвід теоретичних модифікацій: монографія. Київ: НАКККіМ, 2013. 240 с.

59. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. Санкт-Петербург: Питер, 2009. 434 с.

60. Каган М. С. Философская теория ценности. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис». 1997. 205 с.

61. Кадыров Б. Р. Изучение психофизиологических предпосылок склонностей // Вопросы психологии. 1989. № 2. С. 114–120.

62. Камишин В. В. Філософсько-методологічні аспекти кількісного вимірювання обдарованості // Творчість та обдарованість. Матеріали круглого столу 28 січня 2009. Київ, 2009. С. 3–5.

63. Кирнарская Д. К. Музыкально-языковая способность как компонент музыкальной одаренности // Вопросы психологии. 1989. № 2. С. 47–57.

64. Кирнарская Д. К. Современные представления о музыкальных способностях // Вопросы психологии. 1988. № 2. С. 129–137.

65. Кляйн М. Детский психоанализ / пер. Ольги Бессоновой. Институт Общегуманитарных Исследований, 2010. 160 с.

66. Кляйн М. Заметки о некоторых шизоидных механизмах: сборник статей / пер. К. В. Ягнюка. URL: [http://www.koob.ru/klein/articles\\_coll](http://www.koob.ru/klein/articles_coll) (дата звернення: 13.09.2017).
67. Коваленский Я. Забытый гений. URL: <http://www.alefmagazine.com/pub994.html> (дата звернення: 13.09.2017).
68. Козлов В. Психология творчества. Свет, сумерки и темная ночь души. 2008. 45 с. (Серия «Международная академия».)
69. Козловський В. П. Творчість, уява і фантазія як форми прояву людської обдарованості // Творчість та обдарованість. Матеріали круглого столу 28 січня 2009. Київ, 2009. С. 25–28.
70. Копытова Г. В. Яша Хейфец в России: Из истории музыкальной культуры Серебряного века. Санкт-Петербург: «Композитор», 2004. 616 с.
71. Корнгольд // Театральная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. П. А. Марков. Москва: Сов. Энциклопедия, 1964. Т. 3. С. 200.
72. Короленко Ц. П. Спасительная способность — вообразить. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor19.html> (дата звернення: 13.09.2017).
73. Кохан Т. Г. Біографізм: кінематографічна модель втілення // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2005. Вип. 15. С. 232–238.
74. Кочкаров Ю. С. Природа способностей. Ставрополь: Книжное издательство, 1980. 256 с.
75. Культурология. URL: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/es/80159/КУЛЬТУРОЛОГИЯ#sel=> (дата звернення: 13.09.2017).
76. Кун Н. А. Что рассказывали греки и римляне о своих богах и героях. Москва: Греко-латинский кабинет, 1992. 272 с.
77. Кушнарьюва М. Б. Концепція творчої особистості в естетиці італійського ренесансу: автореф. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 1996. 19 с.
78. Левчук Л. Т. Эстетика на межі епох // Эстетика: завершений про-



ект? Бесіда головного редактора «Філософської думки» С. Пролєєва з професоркою Л. Левчук // Філософська думка 6'2009: Український науково-теоретичний часопис. Київ: Національна академія наук України, Інститут філософії. С. 5–20.

79. Левчук Л. Т. Естетика: підручник / за заг. ред. Л. Т. Левчук. 3-є вид., допов. і переробл. Київ: Центр учбової літератури, 2010. 520 с.

80. Левчук Л. Т. Проблема художньої творчості в контексті сучасної естетичної теорії: процес концептуалізації // Гуманітарний часопис: Збірник наукових праць. Харків: ХАІ, 2014. № 3 (40). С. 9–16.

81. Левчук Л. Т. Психологія: історія, теорія, мистецька практика: навч. посібник. Київ: Либідь, 2002. 255 с.

82. Левчук Л. Т. Теоретичний потенціал міжнаукового підходу // Гуманітарний часопис: Збірник наук. праць. Харків: ХАІ, 2015. № 2 (43). С. 5–11.

83. Левчук Л. Т. У творчій лабораторії митця. Київ: «Мистецтво», 1978. 132 с.

84. Лейтес Н. С. Ранние проявления одаренности // Вопросы психологии / отв. ред. А. М. Матюшкин. 1988. № 4. С. 98–107.

85. Лейтес Н. С. Широта одаренности, призвание, судьба. К 100-летию со дня рождения Б. М. Теплова // Вопросы психологии. 1996. № 6. С. 139–152.

86. Либизер А. Философия творчества. URL: [http://www.koob.ru/libiyer\\_aleksandr/filosofiya\\_tvorchestva](http://www.koob.ru/libiyer_aleksandr/filosofiya_tvorchestva) (дата звернення: 13.09.2017).

87. Личковах В. А. Мистецька самоідентифікація в художній творчості // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2011. № 1. С. 3–6.

88. Личковах В. А. Творчество как трансгрессия и как инставрация // Второй Российский культурологический конгресс с международным участием «Культурное многообразие: от прошлого к будущему»: Программа тези-

сов, докладов и сообщений. Санкт-Петербург: Эйдос, Астерион, 2008. С. 373–374.

89. Личковах В. А. Трансгресія і художня творчість // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. С. 3–15.

90. Личковах В. А. Этос самоидентификации в искусстве // Альманах кафедры эстетики и философии культуры СПбГУ. № 3. Санкт-Петербург, 2012. С. 71–78.

91. Личковах Володимир. Некласична естетика в культурному просторі ХХ-поч. ХХІ століть. Київ: НАКККиМ, 2011. 222 с.

92. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. От гениальности до безумия один шаг?.. / пер. с ит. К. Тетюшиновой. Москва: РИПОЛ классик, 2011. 400 с.

93. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: «Гнозис»; Издательская группа «Прогресс», 1992. 272 с.

94. Лук А. Н. Психология творчества. Монография. Москва: Наука, 1978. 127 с.

95. Луценко Н. А. Творчість особистості у контексті культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2011. № 4. С. 98–101.

96. Ляшенко Л. Життя та творчість Еріха Корнгольда (до проблеми становлення творчої особистості) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: збірка статей. Київ, 2012. Вип. 42. С. 209–219.

97. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда: в контексті проблеми про природу таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2013. № 4. С. 101–106.

98. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда (в контексті проблеми природи таланту) // Тези XV міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (8–10 січня 2014 року). Київ, 2014. С. 88–91.

99. Ляшенко Л. Л. Ім'я Еріха Корнгольда у згадках сучасників та у науковому доробку: до проблеми природи таланту // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ. Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. С. 119–124.

100. Ляшенко Л. Природа таланту Еріха Корнгольда: культурологічний аспект // Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик: зб. матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, присвяченій видатній українській актрисі М. К. Заньковецькій (23 квітня 2013 року). Київ: НАККіМ, 2013. С. 25–27.

101. Ляшенко Л. Природа таланту та геніальності як проблема культури (на прикладі життєвого та творчого шляху Вольфганга Амадея Моцарта та Еріха Вольфганга Корнгольда) // «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (м. Одеса, 03–04 квітня 2015 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 125–128.

102. Ляшенко Л. Природа таланту як теоретична проблема (на матеріалі аналізу творчості Е. Корнгольда) // Київське музикознавство: збірка статей. Київ, 2013. Вип. 46. С. 17–26.

103. Ляшенко Л. Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 84–88.

104. Ляшенко Л. Л. Спадковість як фактор розвитку обдарованості Е. Корнгольда // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. (Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 року). Київ: НАККіМ, 2015. С. 284–286.

105. Ляшенко Л. «Талант» та «геніальність»: до проблеми інтерпретації понять // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф. (2–3 червня 2016 року). Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 74–75.

106. Ляшенко Л. Теории гениальности: сущность и классификация // Электронное научное издание Аналитика культурологии. 2015. № 3 (33).

URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/2077-теории-гениальности-сущность-и-классификация.html> (дата звернення: 13.09.2017).

107. Ляшенко Л. Творчість Е. Корнгольда в контексті питання природи таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 131–135.

108. Ляшенко Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей. Харків, 2013. Вип. 38. С. 113–122.

109. Ляшенко Л. Універсум Еріха Корнгольда // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. XXX. С. 162–169.

110. Ляшенко Л. Художня обдарованість та її риси на прикладі творчості Е. Корнгольда (в контексті вивчення проблеми природи таланту Е. Корнгольда) // Тези XV міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (3–5 січня 2013 року). Київ, 2013. С. 92–94.

111. Ляшенко Л. Л. Фактори розвитку обдарованості: до проблеми природи таланту // Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2016», 20–21 квіт. 2016 р.: матеріали доповідей та виступів / редкол.: А. Є. Конверський та ін. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. Ч. 5. С. 187–189.

112. Ляшенко Л. Эрих Корнгольд: основные вехи жизни и творчества // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2013. № 40. URL: <http://21israel-music.com/Korngold.htm> (дата звернення: 9.09.2014).

113. Матюх Т. М. Емпатія як трансестетичний феномен: автореф. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2016. 23 с.

114. Матюшкин А. М. Концепция творческой одаренности // Вопросы психологии. 1989. № 6. С. 29–33.

115. Матюшкин А. М., Сиск Д. А. Одаренные и талантливые дети // Вопросы психологии. 1988. № 4. С. 88–97.

116. Мельник М. А. К вопросу о некоторых особенностях восприятия

мира інтелектуально одареними старшокласниками // Психологія одаренності: проблеми, структура, показателі. Сборник статей / ред. колегія: М. А. Холодная, О. А. Комаровська, Р. А. Семенова, А. Г. Виноградов, С. І. Науменко. Київ, 1996. С. 33–37.

117. Менжулін В. І. Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні. Монографія. Київ: НаУКМА; Аграр. Медіа Груп, 2010. 455 с.

118. Миллер А. Драма одареного ребенка и поиск собственного я / пер. И. В. Розанова и И. В. Силаевой. Москва: Академический Проект, 2001. 61 с.

119. Миронова Г. А. Талант как социокультурная проблема: автореф. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.02 «Теория научного коммунизма». Киев, 1987. 17 с.

120. Миронова Е. Б. Жизненное пространство человека: социальные проблемы понимания: автореф. ... канд. филос. наук: спец. 09.00.11 «Социальная философия по философским наукам». Саратов, 2003. 21 с.

121. Моляко В. А., Кульчицкая Е. И., Литвинова Н. И. Психология детской одаренности. Киев: Общество «Знание» Украины, 1995. 83 с.

122. Моляко В. А. Проблемы психологии творчества и разработка подхода к изучению одаренности // Вопросы психологии. 1994. № 5. С. 86–95.

123. Моляко В. А. Психологические проблемы творческой одаренности. Киев, 1995. 52 с.

124. Музика О. Л., Музика О. О. Ціннісні орієнтири і психологічна підтримка обдарованих дітей // На злеті думки. Залучення обдарованої молоді до науково-дослідницької роботи: зб. доповідей та тез науково-практичної конференції. Житомир: МАН, Житомирське регіональне відділення, 2013. С. 6–11.

125. Науменко С. І. Художественная одаренность: проблемы и перспективы исследования // Психологія одаренності: проблеми, структура, показателі. Сборник статей / ред. колегія: М. А. Холодная, О. А. Комаровська, Р. А. Семенова, А. Г. Виноградов, С. І. Науменко. Київ,

1996. С. 53–64.

126. Николаенко Н. Н. Психология творчества: учебное пособие / под ред. Л. М. Шипициной. Санкт-Петербург: Речь, 2005. 277 с.

127. Новиков Ю. Ю. Время в философии А. Бергсона // Метафизика. 2013. № 1 (7). С. 21–28. URL: [http://www.intelros.ru/pdf/metafizika/2013\\_1/3.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/metafizika/2013_1/3.pdf) (дата звернення: 13.09.2017).

128. Новости украинской психиатрии. Нейролингвистическое программирование. URL: <http://www.psychiatry.ua/books/psyther/paper08.htm> (дата звернення: 13.09.2017).

129. Нордау М. Вырождение / пер. с нем. и предисл. Р. И. Сементковского, послесл. В. М. Толмачева // Современные французы. Москва: Республика, 1995. 400 с. (Прошлое и настоящее.)

130. Оніщенко О. І. Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг). Київ: Інститут культурології НАМ України, 2011. 272 с.

131. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: Монографія. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.

132. Перельман Н. Е. Научить размышлять у рояля // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 186–188.

133. Подольська Є. А., Лихвар В. Д. Культурологія: навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Харків: Вид-во НФаУ: Золоті сторінки, 2003. 248 с.

134. Поліхун Н. І. Талант, як передумова творчості // Творчість та обдарованість. Матеріали круглого столу 28 січня 2009. Київ, 2009. С. 7–11.

135. Поліщук О. П. Інтуїція. Природа, сутність, евристичний потенціал: монографія. Київ: Парапан, 2010. 228 с.

136. После премьеры (по странам и континентам) / гл. ред. Я. М. Платек // Музыкальная жизнь. 1999. № 5. С. 42.

137. Проблемы культурологии как науки // CultShine культура и искусство. URL: <http://www.cultshine.ru/cses-866-1.html> (дата звернення:

13.09.2017).

138. Психологічна енциклопедія / автор-упорядник О. М. Степанов. Київ: «Академвидав», 2006. 424 с. (Енциклопедія ерудита.)

139. Рабочая концепция одаренности / отв. ред. Д. Б. Богоявленская. URL: [biblos.iod.gov.ua/download.php?file\\_id=36](http://biblos.iod.gov.ua/download.php?file_id=36) (дата звернення: 13.09.2017).

140. Радченко С. В., Царькова О. В. Формування та розвиток особистості обдарованої дитини // «Молодий вчений». Херсон, 2014 р. № 4 (07). С. 71–73.

141. Рождественская Н. В. Проблемы и поиски в изучении художественных способностей // Психология художественного творчества. Сборник / сост. К. Сельченко. URL: <http://www.aquarun.ru/psih/tvor/tvor15.html> (дата звернення: 13.09.2017).

142. Розенберг Н. В. Выдающиеся личности, критериальный аппарат // Аналитика культурологии. Вып. 1 (7), 2007. URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/1631-выдающиеся-личности-критериальный-аппарат.html> (дата звернення: 13.09.2017).

143. Ромаха О. В., Слепцова А. О. Характеристика психических факторов талантливой личности // Аналитика культурологии. Вып. 2 (20), 2011. URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/710-characteristics-of-mental-factors-talented-individuals.html> (дата звернення: 13.09.2017).

144. Роменец В. А. Психология творчества: навч. посібник. 2-ге вид., доп. Київ: Либідь, 2001. 288с.

145. Ротенберг В. С. Об общих предпосылках творчества // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 201–203.

146. Рубинштейн С. Л. Принцип творческой самодеятельности / комментарии А. В. Брушлинский // Ученые записки высшей школы г. Одессы. Одесса, 1922. Т. 2. С. 148–154.

147. Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии. Москва: Издательство «Педагогика», 1973. 424 с.

148. Савельева М. Ю. Биографическое знание как проблема // *Curriculum Vitae*: зб. наук. праць. Одеса: Фрідман О. С., 2009. Вип. 1: Біографічний метод у гуманітарному знанні. С. 6–15.

149. Савенков А. И. Одаренные дети в детском саду и школе: учеб. пособие для студ. высш. пед. заведений. Москва: Издательский центр «Академия», 2000. 232 с.

150. Сагалакова А. Б., Кільдяшова І. О. Проблема творчості в історії розвитку філософської думки // *Творчість та обдарованість. Матеріали круглого столу 28 січня 2009. Київ, 2009. С. 32–34.*

151. Сартр Ж.-П. Идиот в семье: Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / пер. с фр. Е. Плеханова. Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 648 с.

152. Сацик І. К. Життя і творчість Миколи Зерова очима сучасних діячів культури (до 70-ої річниці з дня смерті) // *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2007. Вип. 20. С. 273–289.*

153. Семенюк К. С. Проблема «творчої» та «буттєвої» біографії митця // *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 7. Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. Зб. наукових праць. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2004. № 2 (15). С. 149–160.*

154. Сент-Бёв Ш. Пьер Корнель / пер. с франц. Н. Сигал // *Литературные портреты, критические очерки. Москва: Изд-во «Художественная литература», 1970. С. 47–66. (Памятники мировой эстетической и критической мысли.)*

155. Сироткина И. Е. Классики и психиатры. Психиатрия в российской культуре конца XIX–начала XX веков. URL: [http://bookap.info/book/sirotkina\\_klassiki\\_i\\_psihiatry/](http://bookap.info/book/sirotkina_klassiki_i_psihiatry/) (дата звернення: 13.09.2017).

156. Сироткина И. Е. Понятие «творческая болезнь» в работах Н. Н. Баженова // *Вопросы психологии. 1997. № 4. С. 104–116.*

157. Слепцова А. О., Ромаха О. В. Сущность культурологической кон-



цепции феномена талантливой личности // Аналитика культурологии. Вып. 3 (18), 2010. URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/594-the-essence-of-the-concept-of-cultural-phenomenon-talented-individuals.html> (дата звернення: 13.09.2017).

158. Слепцова А. О. Феномен талантливой личности, как полифункциональное проявление дарований // Аналитика культурологии. Вып. 1 (16), 2010. URL: [http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/271-article\\_32-7.html](http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/271-article_32-7.html) (дата звернення: 13.09.2017).

159. Слонимский С. С. О воспитании композитора // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 203–205.

160. Слюсар В. М. Борис Судіс: геніальність як соціальна та наукова проблема // Актуальні проблеми сучасної філософії та науки: творче, критичне і практичне мислення: зб. наукових праць. Житомир: Житомирський державний центр науково-технічної і економічної інформації, 2009. С. 54–55.

161. Снегирев А. В. Премия «Оскар». Популярная энциклопедия. Москва: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001. 368 с.

162. Стернберг Р., Григоренко Е. Учись думать творчески! (двенадцать теоретически обоснованных стратегий обучения творческому мышлению) // Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д. Б. Богоявленской. Москва: Молодая гвардия, 1997. С. 186–213.

163. Тараканов М. Е. Замысел композитора и пути его воплощения // Психология процессов художественного творчества / отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов. Ленинград: Издательство «Наука», 1980. С. 126–138.

164. Тарасов В. И. Две проблемы и два возможных способа диагностики творческих способностей // Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения / отв. редактор Б. С. Мейлах. Ленинград: «Наука», 1983. С. 183–185.

165. Теплов Б. М // Избранные труды в 2-х томах. Москва: Педагогика, 1985. Т. 1. 328 с., ил. (Труды д. чл. и чл.-кор. АПН СССР.) В подзаг.: АПН

СССР.

166. Теплов Б. М. Психология: учебник для средней школы. Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство министерства просвещения РСФСР, 1954. Издание восьмое. 255 с.

167. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Ленинград: Издательство АПН РСФСР, 1947. 336 с.

168. Теплов Б. М. Способности и одаренность // Психология индивидуальных различий. Тексты. Москва, 1961. С. 9–20.

169. Тормахова А. М. Філософія музики в контексті європейської музичної культури ХІХ–ХХ ст.: автореф. ... канд. філос. наук.: спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2009. 16 с.

170. Тюленев П. В. Семейные секреты воспитания одаренности и талантов. Серия: Как воспитывать ребенка одаренным в эру исторической общности человека развитого? Рекомендации для родителей, воспитателей, педагогов и руководителей. Программа АОСЭР: «Каждой семье — шестерых одаренных и талантливых детей». Москва: «Наука интеллектика», 2010. Книга 5. 80 с.

171. Узнадзе Д. Н. Общая психология / пер. с грузинского Е. Ш. Чомахидзе; под ред. И. В. Имедадзе. Москва: Смысл; Санкт-Петербург: Питер, 2004. 413 с.: ил. (Серия «Живая классика».)

172. Українська радянська енциклопедія / гол. ред. М. П. Бажан. Київ: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1960. Т. 3. С. 185–186.

173. Українська радянська енциклопедія / гол. ред. М. П. Бажан. Київ: Головна редакція української радянської енциклопедії, 1963. Т. 14. С. 251–252.

174. Ушаков Д. В. Одаренность, творчество, интуиция // Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д. Б. Богоявленской. Москва: Молодая гвардия, 1997. С. 78–89.

175. Федоров Е. Е. Интуиция в музыкально-исполнительской деятельности // Вопросы психологии. 1985. № 2. С. 100–104.

176. Фесенко Г. Г. Конспект лекцій і методичні вказівки до самостійного вивчення дисципліни “Етика та естетика”. Харків: ХНАМГ, 2009. 35 с.
177. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. 4-е изд. Москва: Политиздат, 1980. 444 с.
178. Фрейд А. Психопатологии детства / пер. с нем. Я. Обухова. Москва: Издательский дом NOTA BENE, 2000. 224 с.
179. Фрейд З. Леонардо да Винчи. Воспоминания детства // Тотем и табу: сб. Москва: Олимп; ООО «Издательство АСТ-ЛТД», 1998. С. 217–278.
180. Фрейд З. Художник и фантазирование / пер. с нем. Р. Ф. Додельцева, А. М. Кесселя, М. Н. Попова; ред. Р. Ф. Додельцева, К. М. Долгова. Москва: Республика, 1995. 400 с.: ил. (Прошлое и настоящее.)
181. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург, 1997. 576 с. (Книга света.)
182. Хеллер К. А. Диагностика и развитие одаренных детей и подростков // Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д. Б. Богоявленской. Москва: Молодая гвардия, 1997. С. 243–264.
183. Хеллер К. А., Перлет К., Сиервальд В. Лонгитюдное исследование одаренности // Вопросы психологии. 1991. № 2. С. 120–127.
184. Чудновский В. Э., Юркевич В. Ю. Одаренность: дар или испытание. Москва: Знание, 1990. 80 с.
185. Шадриков В. Д. Психология деятельности и способности человека: учебное пособие. 2-е изд., перераб. и доп. Москва: Издательская корпорация «Логос», 1996. 320 с.: ил.
186. Шадриков В. Д. Способности человека // Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д. Б. Богоявленской. Москва: Молодая гвардия, 1997. С. 24–38.
187. Шульган О. Л. Естетико-психологічний потенціал ідентифікації: автореф. ... канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика». Київ, 2001. 17 с.
188. Шумилин А. Т. Талант и творчество // Формирование творческих способностей: сущность, условия, эффективность. Сборник научных трудов /

ред. И. В. Зырянова. Свердловск, 1990. С. 40–54.

189. Щепланова Е. И., Аверина И. С. Современные лонгитюдные исследования одаренности // Вопросы психологии. 1994. № 6. С. 134–140.

190. Щепланова Е. И., Аверина И. С., Хеллер К. А., Перлет К. Идентификация одаренных учащихся как первый этап лонгитюдного исследования развития одаренности // Вопросы психологии. 1996. № 1. С. 97–107.

191. Эльячефф К., Эйниш Н. Дочки-матери. Третий лишний? / пер. с французского О. Бессоновой, под редакцией Н. Поповой. Москва: Издательство «Институт общегуманитарных исследований», 2006. 448 с.

192. Эпштейн М. Говорить на языке всех культур // Наука и жизнь. 1990. № 1. С. 100–103.

193. Эпштейн М. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. Москва: Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.

194. Эриксон Э. Детство и общество. URL: [http://www.koob.ru/ericson\\_eric/detstvo\\_i\\_obshestvo](http://www.koob.ru/ericson_eric/detstvo_i_obshestvo) (дата звернения: 13.09.2017).

195. Эфроимсон В. П. Генетика гениальности. Москва: Тайдекс Ко, 2002. 376 с. (Библиотека журнала «Экология и жизнь». Серия «Устройство мира».)

196. Юльева С. Обладателю музыкального «Оскара» посвящается // Культурный слой. Забытые шедевры // Владимирские ведомости. 21 ноября 2013. С. 23.

197. Юркевич В. С. Одаренный ребенок. Иллюзии и реальность. Москва: Просвещение, 2000. 136 с.

198. Юркевич В. С. О «наивной» и «культурной» креативности // Основные современные концепции творчества и одаренности / под ред. Д. Б. Богоявленской. Москва: Молодая гвардия, 1997. С. 127–142.

199. Юркевич В. С. О работе межинститутского семинара по проблемам способностей // Вопросы психологии. 1986. № 1. С. 184–186.

200. Яковлев М. М. Корнгольд // Музыкальная энциклопедия / гл. ред.

Ю. В. Келдыш. Москва: Сов. Энциклопедия, 1974. Т. 2. С. 953.

201. Ярмак Я. А. Ностальгія в контексті естетичних поглядів М. Метнера: культурологічний аналіз: дис. ... канд. культ.: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 216 с.

202. Ярош В. О. Чи потрібні суспільству генії? (Трагедія В. Дж. Сідіса) // Актуальні проблеми сучасної філософії та науки: творче, критичне і практичне мислення: зб. наук. праць. Житомир: Житомирський державний центр науково-технічної і економічної інформації, 2009. С. 58–60.

203. Ясперс К. Общая психопатология / пер. Л. О. Акоюна. Москва: «Практика», 1997. 1056 с.

204. Adelt L. Un giudizio di Puccini sul teatro musicale tedesco contemporaneo (1921) // Fondazione Teatro La Fenice di Venezia / traduzione dal tedesco di Anna Maria Morazzoni. 2009. P. 45–48.

205. Anderson M. Royal opera house. Barbican: Korngold, Smelkov // First performances. Cambridge University Press, 2009. Tempo, Vol. 62, No. 249. P. 60–62

206. Arvey V. Composing for the Pictures by the Noted Austrian Master Erich Korngold // An Interview in The Etude Music Magazine, January 1937. P. 15–16.

207. Calabretto R. Erich Wolfgang Korngold musicista cinematografico // Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2009. P. 27–44.

208. Candamy M. R. The role of contemporary music in instrumental education: master's thesis. University of Agder, 2011. 55 p.

209. Carroll B. G. Korngold, Erich Wolfgang // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 10. London: Mucmillum Publishers Limited, 1980. P. 210–211.

210. Carroll B. G. The Last Prodigy. A Biography of Erich Wolfgang Korngold. Portland, Oreg.: Amadeus Press (an imprint of Timder Press), 1997. 464 pp.

211. Cheng W. Opera en abyme: The prodigious ritual of Korngold's Die

tote Stadt // Cambridge Opera Journal. Cambridge University Press, 2011. 22, 2. P. 115–146.

212. Dixon T. Biography. URL: <http://www.korngold-society.org/bio.html> (дата звернення: 13.09.2017).

213. Duchen J. Composer of the month. Erich Korngold — post-romantic film music pioneer // BBC music magazine, November, 2007. P. 46–50.

214. Duchen J. Erich Korngold: The last romantic. URL: [www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/erich-korngold-the-last-romantic-394920.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/erich-korngold-the-last-romantic-394920.html) (дата звернення: 13.09.2017).

215. Duchen J. From Vienna to Hollywood — on Erich Korngold centennial // Reputation. Gramophone Magazine, March 2002. P. 40–41.

216. Eder B. Artist Biography by Bruce Eder. URL: <http://www.allmusic.com/artist/erich-wolfgang-korngold-mn0000195723/biography> (дата звернення: 13.09.2017).

217. Eder B. Erich Wolfgang Korngold. URL: <https://itunes.apple.com/us/artist/erich-wolfgang-korngold/id238362> (дата звернення: 13.09.2017).

218. Erich Korngold. The Sea Hawk; The Private Lives of Elizabeth and Essex; Captain Blood; The Prince and the Pauper. URL: <http://www.deutschegrammophon.com/en/cat/4713472> (дата звернення: 13.09.2017).

219. Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://hollywoodinvienna.com/en/people/erich-wolfgang-korngold> (дата звернення: 13.09.2017).

220. Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://www.korngold-society.org> (дата звернення: 13.09.2017).

221. Erich Wolfgang Korngold. URL: <https://musicbrainz.org/artist/71b79646-5a0c-465b-b4da-e26af5120165/recordings> (дата звернення: 13.09.2017).

222. Erich Wolfgang Korngold. URL:

<http://www.sinfinimusic.com/uk/learn/composers/erich-wolfgang-korngold> (дата звернення: 2.09.2015).

223. Erich Wolfgang Korngold (Biography from Barnes and Noble Website). URL: <http://thompsonian.info/korngold-bio-works.html> (дата звернення: 13.09.2017).

224. Erich Wolfgang Korngold. URL: [http://www.filmreference.com/knowledge/Erich\\_Wolfgang\\_Korngold.html](http://www.filmreference.com/knowledge/Erich_Wolfgang_Korngold.html) (дата звернення: 13.09.2017).

225. Erich Wolfgang Korngold. Profile. URL: <http://www.schott-music.com/shop/persons/featured/erich-wolfgang-korngold/index.html> (дата звернення: 14.01.2016).

226. Frey A. Thinking about Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://berlinmusician.blogspot.com/2007/06/thinking-about-erich-wolfgang-korngold.html> (дата звернення: 13.09.2017).

227. Gemünden G. Biography: Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://www.pbs.org/wnet/cinemasexiles/biographies/the-composers/biography-erich-wolfgang-korngold/145/> (дата звернення: 13.09.2017).

228. Girardi M. 1920: va in scena Freud! // Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. 2009. P. 7–8.

229. Goodstein J. Music Review: Elizabeth and Essex: The Classic Film Scores of Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://blogcritics.org/music-review-elizabeth-and-essex-the/> (дата звернення: 13.09.2017).

230. Haas M. Why Korngold? URL: <http://korngold.com> (дата звернення: 13.09.2017).

231. Hewett I. Erich Korngold: genius or mere talent? URL: <http://www.telegraph.co.uk/journalists/ivan-hewett/4238665/Erich-Korngold-genius-or-mere-talent.html> (дата звернення: 13.09.2017).

232. Huscher P. Erich Wolfgang Korngold. Violin Concerto in D Major, Op. 35. Comments in a program of concerts of Chicago Symphony Orchestra. January 13–16, 2011. P. 4–6.

233. Interview with Kathrin Korngold, the granddaughter of Erich Wolfgang Korngold. URL: [http://www.korngold-society.org/Katy\\_Address.pdf](http://www.korngold-society.org/Katy_Address.pdf) (дата звернення: 13.09.2017).

234. Jackson H. Erich Wolfgang Korngold. Overview. URL: [http://www.filmscoremonthly.com/articles/1998/26\\_Aug---Erich\\_Wolfgang\\_Korngold\\_Overview.asp](http://www.filmscoremonthly.com/articles/1998/26_Aug---Erich_Wolfgang_Korngold_Overview.asp) (дата звернення: 13.09.2017).

235. Kingston R. Erich Wolfgang Korngold. URL: [www.orelfoundation.org/index.php/composers/article/erich\\_wolfgang\\_korngold](http://www.orelfoundation.org/index.php/composers/article/erich_wolfgang_korngold) (дата звернення: 13.09.2017).

236. Korngold, Erich Wolfgang. URL: [http://imslp.org/wiki/Category:Korngold,\\_Erich\\_Wolfgang](http://imslp.org/wiki/Category:Korngold,_Erich_Wolfgang) (дата звернення: 13.09.2017).

237. Kubus D. J. A profile of Viennese society: an interpretative guide to Erich W. Korngold's second piano sonata and Artur Schnadel sonata for piano: DMA (Doctor of Musical Arts) thesis. University of Iowa, 2011. 112 pp.

238. Loomis G. Erich Wolfgang Korngold: A composer returns to the limelight. URL: <http://www.nytimes.com/2008/01/14/arts/14iht-loomis.1.9189513.html> (дата звернення: 13.09.2017).

239. Maestro for the Movies: Erich Wolfgang Korngold (1897–1957). URL: <http://thompsonian.info/korngold.html> (дата звернення: 13.09.2017).

240. Mauceri J. Much ado about *Much ado* // Korngold. Much ado about nothing, op. 11. University of North Carolina School of the arts. Drama soloists and symphony orchestra. John Mauceri, conductor. UK CD TOCC 0160. Toccata Classics, London. 2013 (rec. 12, 14, 16, 19, 21 and 23 March 2012.). P. 4–9.

241. Morgan J. Erich Wolfgang Korngold. Devotion. URL: <http://www.classical.net/music/recs/reviews/m/mp125037a.php> (дата звернення: 13.09.2017).

242. Music and musicians. Erich Wolfgang Korngold, Composer, 1897-1957 // Leo Baeck Institute. New York-Berlin. URL: <https://www.lbi.org/2010/10/erich-wolfgang-korngold-composer-1897---1957/>



(дата звернення: 13.09.2017).

243. Nolan T. Where Korngold Shone. URL: <http://www.wsj.com/news/articles/SB10001424052748704804204575069461091400560> (дата звернення: 13.09.2017).

244. Poole M. Making Korngold: Korngold, Schoenberg and the Neues Wiener Tagblatt Poll Vienna, 1930 // *Journal of Music Research*. 33, (2008). P. 97–106.

245. Poole M. Placing Korngold: Erich Wolfgang Korngold's Place in the Twentieth Century and in the Great Tradition: MA Thesis. University of Otago, Dunedin, New Zealand, 2004. Ch 3. P. 50–71.

246. Poole M. Straus writes to Julius: Making Korngold. Part 2. Interpretations and Translations. 1910-2000. // *Erich Wolfgang Korngold. Literature Search: Descriptions of Korngold's Music*. URL: <http://marianpoole.co.nz/papers/StraussToJulius.pdf> (дата звернення: 13.09.2017).

247. Raksin D. David Raksin Remembers his Colleagues. Erich Wolfgang Korngold/ URL: [http://www.americancomposers.org/raksin\\_korngold.htm](http://www.americancomposers.org/raksin_korngold.htm) (дата звернення: 13.09.2017).

248. Reinke B. Understanding Korngold's Sechs einfache Lieder. 2012. Honors Projects. Student Paper 75. 25 p.

249. Roberge M.-A. Erich Wolfgang Korngold // *Sonances*. Vol.6, No.2 (janvier 1987). P. 9–15.

250. Roberge M.-A. Review of the book *The last prodigy: A biography of Erich Wolfgang Korngold* by Brendan G. Carroll. *Canadian University Music Review*, 1998. No. 18/2. P. 100–102.

251. Schwarm B. Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/322523/Erich-Wolfgang-Korngold> (дата звернення: 13.09.2017).

252. Shapreau C. J. The Vienna Archives: Musical Expropriations During the Nazi Era and 21<sup>st</sup> Century Ramifications. University of California. Berkeley,

2014. 42 p.

253. Stollberg A. Sulla «forza purificatrice del sogno». Erich Wolfgang Korngold: Die tote Stat // Fondazione Teatro La Fenice di Venezia / traduzione dal tedesco di Carlo Vitali. 2009. P. 11–26.

254. Sunier J. Erich Wolfgang Korngold: String Sextet in D Op. 10; Piano Quintet in E Op. 15 — Camerata Freden — Tacet Pure Audio Blu-ray. URL: <http://www.audaud.com/korngold-string-sextet-in-d-piano-quintet-in-e-camerata-freden-tacet-pure-audio-blu-ray/> (дата звернення: 13.09.2017).

255. What he said. Quotations by Erich Wolfgang Korngold. URL: <http://thompsonian.info/kornby.html> (дата звернення: 13.09.2017).

256. Wunderkind // Большой современный немецко-русский русско-немецкий словарь: 165000 слов / сост. С. Д. Романов. Донецк : ООО ПКФ «БАО», 2008. 640 с.

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

##### Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

1. Ляшенко Л. Життя та творчість Еріха Корнгольда (до проблеми становлення творчої особистості) // Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: збірка статей. Київ, 2012. Вип. 42. С. 209–219.
2. Ляшенко Л. Природа таланту як теоретична проблема (на матеріалі аналізу творчості Е. Корнгольда) // Київське музикознавство: збірка статей. Київ, 2013. Вип. 46. С. 17–26.
3. Ляшенко Л. Творчість Е. Корнгольда в контексті питання природи таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2013. № 1. С. 131–135.
4. Ляшенко Л. Універсум Еріха Корнгольда // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Київ, 2013. Вип. XXX. С. 162–169.
5. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда: в контексті проблеми про природу таланту // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2013. № 4. С. 101–106.
6. Ляшенко Л. Л. Ім'я Еріха Корнгольда у згадках сучасників та у науковому доробку: до проблеми природи таланту // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. С. 119–124.
7. Ляшенко Л. Роль батька у вихованні Еріха Корнгольда: до проблеми природи таланту // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2015. Вип. II (5). С. 84–88.

8. Ляшенко Л. Эрих Корнгольд: основные вехи жизни и творчества // Израиль XXI: музыкальный журнал. 2013. № 40. URL: <http://21israel-music.com/Korngold.htm> (дата звернення: 9.09.2014).

9. Ляшенко Л. Теории гениальности: сущность и классификация // Электронное научное издание Аналитика культурологии. 2015. № 3 (33). URL: <http://www.analiculturolog.ru/journal/archive/item/2077-теории-гениальности-сущность-и-классификация.html> (дата звернення: 13.09.2017).

10. Ляшенко Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових статей. Харків, 2013. Вип. 38. С. 113–122.

### **Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації**

11. Ляшенко Л. Художня обдарованість та її риси на прикладі творчості Е. Корнгольда (в контексті вивчення проблеми природи таланту Е. Корнгольда) // Тези XV міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (3–5 січня 2013 року). Київ, 2013. С. 92–94.

12. Ляшенко Л. Природа таланту Еріха Корнгольда: культурологічний аспект // Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик: зб. матеріалів IV Всеукраїнської науково-творчої конференції, присвяченій видатній українській актрисі М. К. Заньковецькій (23 квітня 2013 року). Київ: НАКККіМ, 2013. С. 25–27.

13. Ляшенко Л. «Загальні» та «спеціальні» здібності Е. Корнгольда (в контексті проблеми природи таланту) // Тези XV міжнародної науково-практичної конференції «Молоді музикознавці України» (8–10 січня 2014 року). Київ, 2014. С. 88–91.

14. Ляшенко Л. Природа таланту та гениальності як проблема культури (на прикладі життєвого та творчого шляху Вольфганга Амадея Моцарта та Еріха Вольфганга Корнгольда) // Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук: матеріали конф. (м. Одеса, 03–04 квітня 2015 року). Херсон: Видавничий дім «Гельветика», 2015. С. 125–128.

15. Ляшенко Л. Л. Спадковість як фактор розвитку обдарованості Е. Корнгольда // Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф.(Київ, Одеса, 28–30 квітня 2015 року). Київ: НАКККіМ, 2015. С. 284–286.

16. Ляшенко Л. Л. Фактори розвитку обдарованості: до проблеми природи таланту // Міжнародна наукова конференція «Дні науки філософського факультету – 2016», 20–21 квіт. 2016 р.: матеріали доповідей та виступів / редкол.: А. Є. Конверський та ін. Київ: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2016. Ч. 5. С. 187–189.

17. Ляшенко Л. «Талант» та «геніальність»: до проблеми інтерпретації понять // Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу: зб. тез доповідей Всеукраїнської наук.-теорет. конф. (2–3 червня 2016 року). Київ: ІК НАМ України, 2016. С. 74–75.

### **ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ**

Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових, науково-практичних, науково-творчих та науково-теоретичних конференціях, зокрема:

– *міжнародних*: «Молоді музикознавці України» (м. Київ, 3–5 січня 2013 р., форма участі — очна); «Молоді музикознавці України» (м. Київ, 8–10 січня 2014 р., форма участі — заочна); «Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук» (м. Одеса, 3–4 квітня 2015 р., форма участі — заочна); «Мистецька освіта в культурному просторі України XXI століття» (Київ, 28–29 квітня 2015 р., форма участі — заочна); «Дні науки філософського факультету — 2016» (м. Київ, 20–21 квітня 2016 р., форма участі — заочна);

– *всеукраїнських*: «Видатні особистості в контексті сучасних мистецьких практик» (м. Київ, 23 квітня 2013 р., форма участі — очна); «Інтерпретація як інструмент культурологічного дискурсу» (Київ, 2–3 червня 2016 р., форма участі — заочна).