

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Тойби А.Дж. Постигание истории.– М.: Прогресс, 1991.– 736 с.
2. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки мифологии мировой истории.– М.: Мысль, 1993.– 663 с.
3. Бех В.П. Социальный организм: философско-методологический анализ.– Запорожье: Тандем-У, 1998.– 186 с.
4. Воловик В.И. Философия истории: курс лекций.– Запорожье, 1995.– 152 с.
5. Горский Ю.М. Гомеостатика: модели, свойства, патологии систем.// Гомеостатика живых, технических, социальных и экологических систем.– Новосибирск, Наука, Сиб. отд., 1990.– с. 20-67.
6. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера Земли.– М.: ДИ ДИК, 1994.– 639 с.
7. Добронравова И.С. Синергетика: становление нелинейного мышления. – К.: Лыбидь, 1990.– 152 с.
8. Додонов Р.А. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов.– Запорожье: РА «Тандем-У», 1999.– 264 с
9. Лук'янець В.С., Кравченко О.М., Озадовська Л.В., Мороз О.Я. Науковий світогляд на зламі тисячоліть: монографія.– К.ПАРАПАН, 2006.– 288 с.
10. Саморегуляція соціального організму країни: монографія / за наук. ред. В.П.Бежа; В.П.Бех (голова), Н.В.Крохмаль, Г.О.Нестеренко; Мін-во освіти і науки; Нац. пед. ун-т імені М.П.Драгоманова. – К.: Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2010.– 652 с.- (серія: «До 175-річчя НПУ імені М.П.Драгоманова»).

SUMMARY

The article reveals the conditions of conservation the ecological balance between society, cultural ecosystems and the biosphere in whole; analyzes of social-cultural processes of ensuring the unity of natural and cultural-historical processes and their influence on the cultural-historical process, positive and negative feedbacks in the social-natural systems that dominate on specific stages of cultural and historical process; determined the state of dynamic balance of individual ecosystems and the biosphere, under of which understand the homeostasis as ecological balance, in basis of which is situated the principle of feedback.

П. В. ГОНЧАРЕНКО

КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ У СУСПІЛЬСТВІ

Функціонування всіх сфер музичної культури – від творчості до сприйняття в конкретних соціально-історичних умовах визначається нами як музичне життя суспільства. Це процес, у якому здійснюється динамічний взаємозв'язок усіх проявів музики як однієї зі складових духовно-культурного ядра суспільства, в якому відбиваються диференціація і синтез суспільної свідомості на основі комунікативних особливостей музики.

При написанні статті автор використовував філософські та музикознавчі здобутки зарубіжних та вітчизняних вчених, що є дотичними до зазначеної проблематики: М. Аркадьєва [1], А. Сохора [10], Б. Асаф'єва [11], В. Бикова [13] та інших.

До елементів процесу музичного життя суспільства відносяться, насамперед, музичні твори. Зміст кожного з них переживає кілька стадій свого існування.

Перша стадія – зміст, що сформувався у свідомості композитора і матеріалізувався в створених ним музичних звучаннях. Назвемо його авторським. Він у свою чергу стає об'єктом пізнання й інтерпретації з боку виконавця. Той, відтворюючи у своєму тлумаченні музики її авторський зміст, частково перетворює його, тобто осмислює і перетворює його у відповідності зі своїм світоглядом, естетичним ідеалом, особистим досвідом, а також – ментальними характеристиками епохи, в якій він діє.

Слід відзначити, що буттєва сутність, інтенціональна структура предмета мистецтва, мабуть, не обмежується фактом того, що він вже створений, вже є в наявності, вже цілком має бути перед нами, а нам залишається тільки споглядати його присутність. Будь-який предмет мистецтва, в принципі, може бути зрозумілий у його становленні, тобто в аспекті його внутрішнього часу, переданого виконавцем. Він сам є становленням, в якому те, що вже сталось, є тільки результатом цього становлення. «Музичний твір у його повноті живе в процесі його виконавського, конкретно-

інструментального здійснення, те ж саме – поетичний або драматичний здобуток: усі вони живуть у виконавському пориві, що може бути інтеріоризованим вже *post factum* [1, с. 103]».

У кожному виконанні виникає свій виконавський зміст, частково видозмінений у порівнянні з авторським. Цих виконавських змістів, по суті, стільки, скільки існує різних виконавців зі своїми трактуваннями твору. Усі вони – варіанти авторського змісту, результат активності свідомості виконавців, що має, однак, свої межі, обумовлені авторським змістом. У цьому сенсі деякі автори проводять аналогію музики і мови: «Позбавлену думки й осмислену мову варто порівняти з механічним і осмисленим виконанням музичного твору [2, с. 82]». Тому, як точно буде функціонувати який-небудь звук, або музичний здобуток у цілому, також як і слово, не можна передбачати.

Нарешті, слухач, сприймаючи в якому-небудь виконанні музику, осягає її зміст у міру своїх можливостей, хоча і не завжди адекватно, думкою співвідносить його, свідомо або частіше несвідомо, із власним життєвим досвідом, зі своїми поглядами, уявленнями, смаками, емоційними стереотипами і пропускає сприйнятий зміст через них, видозмінює його, трансформує.

Так, зокрема, розрізняються окремі напрямки авангарду стосовно основ творчості і сприйняття мистецтва. Одні з них стверджували винятково раціональні підвалини мистецтва – це, насамперед, представники в абстрактному мистецтві, що спираються на дівізіонізм, насамперед – у живописі, «з їх пошуками наукових законів впливу кольору і форми на людину, «аналітичне» мистецтво з його принципом «зробленості» твору [3, с. 32]», а також – конструктивізм, додекафонія і серіальні техніки в музиці.

У підсумку народжується слухацький зміст, похідний насамперед від авторського, основного, а також від виконавського. Різних слухацьких змістів багато при кожному виконанні того самого твору. Їхнім прообразом є той варіант авторського змісту, що представлений даним виконавським змістом.

У процесі суспільно-музичної комунікації задіяні й елементи музичної свідомості суспільства: погляди і смаки, норми й ідеали. На відміну від власне творів далеко не усі вони народжуються в процесі творчості. Деякі виникають серед виконавців, деякі – у музикознавчій сфері, зокрема – у критиці, інші ж, що є доволі численними, – у слухацькому середовищі. При цьому частина такого роду елементів виявляється лише всередині визначеної області музичної культури, яка притаманна тільки композиторам або тільки виконавцям. Але крім подібних обмежених соціально-філософських утворень, у суспільстві завжди мають і такі, котрі, виникнувши в якій-небудь одній області, виходять за її межі, поширюються по каналах музичної комунікації і засвоюються представниками всієї розмаїтості музичної культури.

Щось подібне вносив у музику Р. Вагнер. Його лейтмотиви являють собою прагнення характеризувати героя шляхом точного мотиву, музичними засобами, а не шляхом театральних аксесуарів, гриму і світлових ефектів. Цей мотив є музично вираженою духовною атмосферою, що передує герою, атмосферою, яку він у такий спосіб духовно випромінює на відстані. Численні дослідження свідчать, що подібна духовна атмосфера властива не тільки герою, але й кожній людині. «Сенситивні люди не можуть, наприклад, залишатися в кімнаті, де до того знаходилася людина, духовно їм огидна, навіть якщо вони нічого не знали про її перебування [4]».

Інші музиканти, як, зокрема, Дебюссі, передають духовно-культурні імпресії, які вони нерідко переймають від природи й у чисто музичній формі перетворюють у духовні картини. Саме Дебюссі часто порівнюється з художниками-імпресіоністами. Про нього стверджують, що «він, як і вони, користується великими індивідуальними мазками, надихаючись у своїх здобутках явищами природи [5, с. 98]». Правильність цього твердження є лише прикладом того, як у наші дні представники різних видів мистецтв вчать один у одного, і як часто їхні завдання бувають схожі. Однак, було б невірним стверджувати, що значення Дебюссі повністю представлене в цьому визначенні. Незважаючи на точки дотику з імпресіоністами, прагнення музиканта до внутрішнього змісту настільки велике, що в його творах можна відразу ж відчути його внутрішній світ із усіма його болісними стражданнями, хвилюваннями і нервовою напругою сучасного життя. А з іншого боку, «Дебюссі в імпресіоністських музичних малюнках ніколи не застосовує суто матеріальні ноти, характерні для програмної музики, а обмежується використанням внутрішньої цінності явища [4]».

Як і в кожній комунікаційній системі, у музичному житті суспільства об'єднуючим початком слугують знакові, або аналогічні знаковим за своїми функціями, засоби передачі повідомлень. Це – музична мова і жанрова специфіка. У цьому сенсі особливо цікаві дослідження музичної природи

сюжетної композиції у письменників, зокрема – Достоєвського. Так, М. Бахтін переносить із мови музичної теорії на мову поезики положення Глінки про те, що «усе в житті контрапункт», і зауважує, що для Достоєвського усе в житті діалог, тобто діалогічна протилежність. «Та й власне кажучи, з погляду філософської естетики контрапунктичні відносини в музиці є лише музичним різновидом зрозумілих широко логічних відносин [6, с. 92]».

Музична мова, як і мова вербальна, – продукт суспільства. Її лексика, інтонації, а вірніше типи інтонацій, створюються не всіма членами суспільства. Але норми з'єднання і вживання лексичних елементів визначає суспільна практика. В суспільній практиці вони знаходять свій виразний зміст. Багато в чому так само, як ми можемо цитувати мову в писемній формі, вкладаючи письмовий зміст у лапки, ми можемо цитувати музичний звук на папері, поміщаючи партитуру в лапки. Картина, яка зображує лист партитури, до цього визначеного ступеня також цитує звучну музику. «І якщо Джон говорить «Це було от так...» і потім наспівує увертюру П'ятої симфонії Бетховена, то можна вважати, що він цитує не тільки звук, але також і партитуру [7, с. 277]».

Мова йде, звичайно, не про те, що кожний з елементів музичної мови має фіксоване значення, хоча деякі мелодійні обороти і ритмічні формули одержують у побутовій музиці або навіть у професійній подібне стійке значення. Скоріше слід говорити про передумови значення. А вони багато у чому визначаються асоціаціями, що виникають у суспільній практиці в процесі побутування тих чи інших типів музичних фраз.

У формуванні більш-менш стійких семантичних можливостей різних інтонацій величезну роль відіграє досвід їхнього використання як у побуті, так і в синтетичних жанрах професійної творчості, таких як опера, балет, музика драматичного театру, програмна і вокальна музика. Тут на основі внутрішніх передумов виразності, що мають соціальне походження, складаються визначені зв'язки між кожним з них і тими ідеями чи емоційними станами, які обумовлені побутовою ситуацією, виражені в словах або у сценічній дії.

Форми і засоби музики не обмежені звуком. Багато структур і емоцій, форми, контрасти, ритми виявляються загальними для слуху, зору, часто для дотику. «Музика діє подібними засобами на слухову область, але вона також бере участь у створенні конгломератної вербальної і невербальної візуальної версії, що ми сприймаємо в даний момент за нашу картину світу [7, с. 279]». Поема, картина і фортепіанна соната можуть і буквально, і метафорично, представляти ті самі ознаки, і кожна з цих робіт може у такий спосіб мати ефекти, що виходять за межі її власного середовища. «Після поширеного сьогодні експериментування з комбінацією засобів у виконавських мистецтвах, зрозуміло, що музика впливає на зір, картини торкаються слуху, і обоє впливають на рух танцю і випробовують його вплив [7, с. 279]». При перетворенні природи, *Arg perfcit naturam*, усі мистецтва функціонально зв'язані одне з одним.

У музиці такого роду передумови семантики елементів мови можна назвати позатекстовими щодо даного твору, тому що вони формуються за його межами.

У свою чергу, вони можуть бути розділені на позамузичні, що складаються безпосередньо у практиці, у процесах спілкування людей між собою, наприклад, у звуковій сигналізації, і на внутрішньомузичні, котрі утворюються в різних жанрах народної, побутової і професійної музики.

Позамузичні елементи мови музики в епоху постмодернізму характеризуються деконструкцією. У культурі існує велика розмаїтість технік деконструкції як у мистецтві, так і в повсякденному досвіді, у науці, у релігії: ритуали, сміх, поезія, музика, нонсенс і абсурд, карнавал, аналіз, сексуальні і психоделічні експерименти, медитація. Усі вони «використовуються для розхитування звичного сприйняття, забезпечуючи в кінцевому підсумку передумови прориву до трансцендентного, до невимовного [8, с. 46]».

До більш-менш стійких, повторюваних елементів музичної форми, семантичні можливості яких також залежать від традицій їхнього вживання в суспільній практиці, належать і такі комплекси виразних засобів, якими є жанри. У жанрі кристалізується і закріплюється практика не тільки композиторської творчості, але і суспільного побутування музики і її сприйняття. Подібно до музичної мови і насамперед інтонації, жанр зв'язує в єдине ціле усі ланки суспільно-музичної комунікації.

Потенційні значення жанру багато у чому, хоча і не цілком, обумовлені його соціальними функціями: первинними, побутовими, або вторинними, художніми, – і умовами їхнього здійснення, тобто його призначенням і його місцем у суспільному житті, у практиці суспільного музиціювання. Саме цими факторами обумовлена специфіка кожної з чотирьох великих жанрових груп: концертної і театральної, побутової і обрядової.

Так, обрядову музику часто асоціюють із молитвою, а іноді навіть називають «безперестанним жертвопринесенням»: «Внизу у храмі постійно знаходиться хто-небудь з народу, молячись перед вітварем; щогодини він змінюється іншим, подібно до того, як прийнято це у нас на урочистому сорокагодинному молебні. Після трапези вони віддають шану Богу музикою, а потім оспівують подвиги доблесних християн, євреїв, язичників і всяких інших народів, що викликає у них велику насолоду, тому що вони нікому не заздять [9, с. 165]».

У процесі свого суспільного побутування протягом тривалого часу, звичайно – декількох епох, жанр збагачується цілим комплексом змістовних асоціацій. Тому досить слухачу зрозуміти хоча б за яким-небудь одним чинником, зокрема, за ритмічною формулою акомпанементу в побутовій танцювальній музиці або за складом виконавців у камерній музиці, до якого жанру належить здобуток, щоб це стало свого роду сигналом, який пробуджує у ньому ланцюг цілком певних очікувань і уявлень. Більше того, подібну ж сигнальну роль може зіграти одне тільки словесне позначення жанру.

Сукупність жанрів, які існують у даному суспільстві і знайомих слухачам, утворює свого роду знакову систему, мову, що несе інформацію не тільки про традиції творчості, але і про стійкі прикмети й обставини соціального побуту тієї чи іншої епохи і середовища. Особливо чітко виражена комунікативна роль жанру в побутовій музиці, яку ми розуміємо як музику, безпосередньо включену у повсякденне життя, яка використовується щоразу у цілком певних ситуаціях, з ясними практичними цілями, і призначену своїм характером до обставин конкретного моменту. Іншими словами, це музика, яка входить у побут і бере участь у ньому.

У силу свого призначення до конкретних життєвих ситуацій жанри побутової музики – різні види пісень, танців і маршів – дуже стійкі і досить однозначні за своїм загальним змістом. Тому вони використовуються як загальновідомий засіб емоційного спілкування людей, який легко і чітко сприймати. Ту ж роль можуть відігравати і їхні складові елементи: окремі характерні мелодійні інтонації і ритмічні формули. Побутова музика є своєрідною загальнопоширеною мовою почуттів. Нею користується як інструментом комунікації та чи інша соціальна група, якій належать дані побутові жанри, а вони звичайно свої у кожному соціальному середовищі, або ж суспільстві в цілому, якщо воно більш-менш однорідне.

Розходження справжнього і несправжнього тут носить фундаментальний характер. «Справжнє у виконавстві побутової музики народжується з тієї самої крапки, що і справжнє у композиторській творчості – із крапки «Ніщо» (das Nichts), з того «просвіту буття», де у творця вже немає і не може бути опори в сущому – тобто з первинної крапки онтологічного жаху (der Angst) і фундаментальної волі [1, с. 104]». Цю волю і виконавець, і композитор знаходять у собі, але як представники тієї чи іншої соціальної групи.

Музична часова структура і складна конструкція звучної музичної матерії – усе це разом не являє собою щось вже дане і вже існуюче. За нашим переконанням, уся часова структура музики є деякою віртуальністю, що тільки має шанс на буття і залежить від ступеня і рівня інтенціонального зусилля виконавця з певного соціального середовища. Причому мова йде тут не стільки про необхідність озвучити нотний музичний текст, скільки про «справжню екзистенціальну драму, деяке стояння у моменті буття-небуття, без якого неможлива музична подія. Структура часу не виникне, якщо зусиллям виконавської волі не буде породжена у всій своїй складності і поступовості у даному акті виконання [1, с. 106]». А це залежить також і від того, що відрізняє високодуховну музичну подію від буденної у розумінні тієї чи іншої соціальної групи.

Про побутову музику в цьому сенсі писав у свій час А. Сохор, який трактував «природний спів», тобто народну пісню, як безпосереднє вираження почуття і його повідомлення навколишнім, тобто як практичний акт комунікації. «Спів первинно і істотно – подібно розмові – здобуток практичного життя, а не витвір мистецтва [10, с. 27]».

Тієї ж думки дотримувався Б. Асаф'єв. За його словами, головне в побутовій музиці – «це безпосередня відповідь на особисте хвилювання або на потреби тих чи інших побутових явищ і бажання його негайно передати в звуках [11, с. 74]». Він зазначає, що саме в побутовій музиці найбільш яскраво виявляються властивості музики як емоційної мови, як засобу передачі почуттів, що побутова музика – свого роду повсякденна мова.

У такому розумінні Асаф'єв протиставляє побутову музику художній: «Музика існує як повсякденна мова, як мова музика твориться в плані художнього мислення, як творяться з елементів

живої, розмовної мови складні філософські трактати та глибокі поетичні і прозові здобутки [11, с. 74]».

Автор наведених слів у даному випадку відмовляє, власне кажучи, побутовій музиці у праві називатися художньою, виводячи її за межі мистецтва і цілком ототожнюючи її зі словесною мовою. Мова дійсно сама по собі цілком належить до практичного життя і може бути лише матеріалом мистецтва. Побутова ж музика – це художнє явище. Але вірно інше: будучи мистецтвом, вона одночасно виконує і практичні функції, у цьому сенсі вона споріднена з прикладним мистецтвом. Серед таких функцій – призначення бути масовим, загальнопоширеним засобом прямої емоційної комунікації, а також – додамо цю суттєву її властивість – слугувати задачам об'єднання і споріднення людей на основі виражаних нею загальних, масових почуттів.

Мовою етики таке об'єднання людей, або здатність до нього, називається добром, що наближає до досягнення загального ідеалу. А ідеал, як уявлення про блага і належне, є присутнім при створенні будь-якого твору, у тому числі – музичного. Завдяки цьому, «повсякденне в мистецтві, і це може виглядати цілком респектабельним, діється саме з «чогось», з «матеріалу» у широкому сенсі цього слова, з усього, що для музиканта близьке, знайоме, з того, за що він може завжди зачепитися [1, с. 105]».

Коли ж ми згадуємо про музичне життя як єдине ціле, то доцільно розглянути прямі і зворотні зв'язки між сферами його прояву. Так, початкова і одночасно кінцева ланка суспільно-музичної комунікації – творчість. Як джерело музичних здобутків і багатьох явищ музичної свідомості суспільства, вона лежить в основі всієї цієї системи, впливаючи на інші її складові. Загальновідомо, що композиторська творчість певної епохи слугує наймогутнішим стимулом і для виконавства, і для сприйняття, даючи їм усе більш цікавий і важкий матеріал, висуваючи до них усе нові і нові вимоги, ведучи їх за собою. Впливає вона також на форми і засоби поширення музики, аж до удосконалювання існуючих інструментів і створення нових. Тому, межі між виконанням музичного твору і створенням музичного інструмента іноді розмиваються: «Навіть у неживих предметах мається такого роду здатність, зокрема, у музичних знаряддях: про одну ліру говорять, що вона здатна звучати, а про іншу – що ні, якщо вона неблагозвучна [12, с. 93]». Однак мається і зворотній вплив наступних ланок процесу музичної комунікативності на першу. Так, виконавство саме стимулює творчу діяльність композиторів своїми потребами і запитамі, а інколи й особистою ініціативою артистів.

Особливий інтерес для соціальної філософії представляє зворотній зв'язок між творчістю, з одного боку, і поширенням музики, її суспільним сприйняттям і побутуванням – з іншого. Вплив цих сфер на творчість з цілковитою очевидністю виявляється у народній музиці. Але по відношенню до професійної індивідуальної творчості в музиці писемної традиції він нерідко недооцінюється або зовсім ігнорується. Тим часом такий вплив існує і тут.

Найбільш наочно вплив сфер поширення, суспільного сприйняття і побутування музики на творчість проявляється в області побутової музики. Складаючи пісню, танок або марш, композитор не може не враховувати їхнього життєвого призначення, обставин їхнього майбутнього використання. Умовами побутування музичного твору визначається і його загальний характер, так, у поховального маршу, мабуть, він буде іншим, ніж у святкового танцю, і окремі виразні засоби, зокрема, ритм. Ці умови виступають як певні вимоги до творчості.

Відомі десятки або сотні систем музичного ладу і темперації. Відома їхня історія. Завданням соціального філософа, який займається питаннями музики, є виокремити ті з них, що виявилися у свій час, або у своїй культурі, епохальними, фундаментальними. «Справа у логіці музичного мислення. У кожній музичній культурі міркування про музику ґрунтується на своїх перших інтуїціях і протікає за законами своєї, особливої логіки [13, с. 95]». Це міркування втягує в себе і уявлення про основні для музичної теорії поняття, зокрема, консонанси і дисонанси. Так, незважаючи на те, що будь-який автор протягом тисячоліть цитує того самого Боеція, проте, кожен автор описує своє уявлення про консонанси, яке виявляється особливим.

Зміст і форма здобутків концертних і театральних жанрів менш явно обумовлені обставинами майбутнього використання музики. Але зворотня залежність між творчістю і побутуванням виявляється й у цій сфері.

Отже, комунікативні особливості музики у суспільному середовищі історично формувалися і утверджувалися у процесі музично-творчої практики. Вони являють собою одну з умов інноваційних пошуків композитора, самобутньої виконавської інтерпретації, сприйняття музичного твору слухачем та суспільством. Комунікативна сторона музичної культури є однією з найбільш

характерних атрибутів цілісності музичного твору, музичної мови і одночасно виступає одним із ефективних засобів розкриття музичного образу.

ДЖЕРЕЛА ТА ЛІТЕРАТУРА

1. Аркадьев М.А. Временные структуры новоевропейской музыки. Опыт феноменологического исследования / М.А. Аркадьев. – М.: Библиос, 1992. – 440 с.
2. Витгенштейн Л. Философские работы / Людвиг Витгенштейн; [пер. с нем. М.С. Козловой и Ю.А. Асеевой]. – М.: Гнозис, 1994. – Ч. 2, кн. 1. – 213 с.
3. Бычков В.В. Авангард / В.В. Бычков // Новая Философская Энциклопедия. – М.: Мысль, 2000. – Т. 1. – С. 27-34.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве [Электронный ресурс] / В. Кандинский. – Москва, 1992. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Kandinsk/_Index.php
5. Бабій Л.Т. Діалектика розвитку історичних типів культури: (філософсько-соціологічні проблеми) / Л.Т. Бабій. – Львів: Світ, 1991. – 157 с.
6. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М.: Художественная литература, 1982. – 368 с.
7. Гудмен Н. Способы создания миров / Нельсон Гудмен; [перевод с англ. А.Л. Никифорова] // Факт, фантазия и предсказание; Способы создания миров; Статьи. – М.: Идея-Пресс; Логос; Практис, 2001. – 376 с.
8. Тульчинский Г.Л. Слово и тело постмодернизма. От феноменологии невменяемости к метафизике свободы / Г.Л. Тульчинский // Вопросы философии. Научно-теоретический журнал. – М.: Наука, 1999. – № 7. – С. 38-49.
9. Кампанелла Т. Город Солнца / Т. Кампанелла. – М.: Просвещение, 1976. – 342 с.
10. Сохор А.Н. Социология и музыкальная культура / А.Н. Сохор. – М.: Советский композитор, 1975. – 201 с.
11. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев // Избранные труды / АН СССР; Институт истории искусств (Москва) / И.Э. Грабарь (ред.), К.М. Орлова (ред. текста и вступ. ст.). – М.: Издательство АН СССР, 1971. – Т. 5: Избранные работы о советской музыке; Музыкальная форма как процесс; Библиография и нотография. – 387 с.
12. Аристотель. Поэтика / Аристотель; [пер. с греческого В. Аппельрот и Н. Платонова] // Поэтика; Риторика / Вступ. статья, коммент. С.Ю. Трохачева. – СПб.: Азбука, 2000. – С. 7-124.
13. Быков В.М. Музыкальная культура и логика / В.М. Быков // Парадигма: Очерки философии и теории культуры. Мелос и Логос: Диалог в истории. Материалы третьей международной конференции «Метафизика искусства», 19-20 ноября 2004 года / Под редакцией проф. М.С. Уварова. – СПб.: Барс, 2005. – № 2. – С. 94-96.

SUMMARY

In the article examined to the feature of musical communicativeness, which, saving proof character during great while, there is not unchanging, and develops together with musical consciousness and musical thought of certain circle of that or other society.

О. С. МАЛІНОВСЬКА

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗУ ЛЮДИНИ-ГРОМАДЯНИНА У ФІЛОСОФІЇ ГРОМАДЯНСЬКОГО ГУМАНІЗМУ

Актуальність досліджуваної проблеми пов'язана зі складними процесами трансформації українського суспільства, з необхідністю розбудови в ньому суспільства громадянського, успішність якої, на думку багатьох дослідників, залежить від суб'єктивних факторів – в першу чергу від наявності в ньому компетентних, відповідальних, активних особистостей, свідомих громадян своєї країни. Це вимагає теоретичного осмислення проблеми громадянськості, а також звернення до історичного аспекту формування образу людини-громадянина.

Образ людини-громадянина є одним з найпривабливіших суспільних ідеалів в історії соціально-філософської думки, пов'язаним з мрією про взаємоузгодження інтересів особистості і суспільства, яку плекали мислителі різних часів. Вагомий внесок в розробку цього ідеалу здійснили філосо-