

5. Isaev E. (2001). Methodological guidelines for the course "Basic concepts of sociolinguistics" (for senior students of philological specialties). Taurian National University. Vernadsky [in Russian].
6. Kononenko B. (2003). Big Dictionary of Cultural Studies. Moscow: Veche [in Russian].
7. Konchalovsky A. (2012). We need to understand the cultural genome. Retrieved from <http://www.politekonomika.ru/may-june2012/nado-razobratsyakulturnym-genomom> [in Russian].
8. Cultural Studies: XX century. Encyclopedia (2th ed.). (1998). Leviticus C .. St. Petersburg: University Book [in Russian].
9. Mihailin Vadim. (2006). Men's space-oriented cultural codes in the Indo-European tradition: [in Russian].
10. Rapay K. (2008). Cultural code. How we live, what we buy and why. Moscow: Harvard Business Review [in English].
11. Short Dictionaries. (2008). Retrieved from: http://www.philsci.univ.-kiev.ua/biblio/FIL_XX/kk.html.
12. Usmanov A. (2001). Code. Postmodernism. Retrieved from: <http://www.countries.ru/library/semiotic/-code.htm>.
13. Foucault M. (1994). The Order of Things. Archaeology Humanities. St. Petersburg: Spb [in Russian].
14. Harrison L. The Culture Code and progress. Retrieved from: <http://www.opec.ru/1295413.html>.
15. Umberto Eco. (2007). Field Notes "Name of the Rose." Publisher: St. Petersburg. : A Symposium. [in Russian].
16. Fokkema D. (1986). The semantic and syntactic organic sation of postmodernist texts. H. Amsterdam; Philadelphia.

УДК 781.1/78.072

Іонов Володимир Ілліч,
кандидат мистецтвознавства,
доцент Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв

ПРОБЛЕМНО-ПОНЯТІЙНА СТРАТИФІКАЦІЯ МУЗИЧНО-ІСТОРИОГРАФІЧНОГО ЗНАННЯ

У статті розкривається музично-історіографічне значення проблеми комунікації, визначаються напрями та понятійні принципи вивчення явища комунікації у дослідженнях українських музикознавців. У якості провідних характеризуються категорії діалогу, дискурсу, розуміння, тексту, знаку, символу, творчої пам'яті, музично-виконавської школи. Спеціальним предметом аналізу є наукова концепція О. Берегової, у якій розробляється системний аспект музично-історіографічного підходу до явища комунікації.

Ключові слова: музична історіографія, музикознавчий дискурс, феномен комунікації.

***Іонов Владимир Ильич,** кандидат искусствоведения, доцент Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

Проблемно-понятийная стратификация музыкально-историографического знания

В статье раскрывается музыкально-историографическое значение проблемы коммуникации, определяются направления и понятийные принципы изучения явления коммуникации в исследованиях украинских музыковедов. В качестве ведущих характеризуются категории диалога, дискурса, понимания, текста, знака, символа, твор-

ческой памяти, музыкально-исполнительской школы. Специальным предметом анализа становится научная концепция Е. Береговой, в которой разрабатывается системный аспект музыкально-историографического подхода к явлению коммуникации.

Ключевые слова: музыкальная историография, музыковедческий дискурс, феномен коммуникации.

Ionov Volodymyr, Ph.D. in Arts, National academy of managerial staff of culture and arts.

Problem-conceptual stratification of musical historiographical knowledge.

The article reveals the musical historiographical importance of communication problems, determines the direction and conceptual principles of studying the phenomenon of communication in studies of Ukrainian musicologists. The leading categories are categories of dialogue, discourse comprehension, text, sign, symbol, creative memory, musical-performing school. Special subject of analysis is the scientific concept of E. Beregovaja, which developed systemic aspect of musical-historiographical approach to the phenomenon of communication.

Keywords: *musical historiography, musicological discourse, phenomenon of communication.*

Сьогодні в українському музикознавстві пріоритетними, соціокультурно зумовленими та методологічно перспективними є ті наукові напрями та галузі, що дозволяють вбачати та аналізувати, системно вивчати історичну дійсність української музичної культури, тобто її теперішній час, як складову загального світового історичного процесу, тобто у контексті часової єдності минулого, теперішнього та майбутнього. Важливість виявлення саме історіографічних засад сучасного українського музикознавства підсилюється тим, що сьогодні воно звернене до проблем, які без перебільшення можна вважати провідними для сучасної гуманітарної думки, котрі відрізняються своєю складністю навіть серед фундаментальних культурологічних проблем; серед них особливо виділяється проблема комунікації як способу та шляху залучення людини до пізнання себе як частини світу, а світу – як частини себе.

Виникши за давніх часів, ця проблема завжди залишається тим об'єктом, до якого прагне людина, тобто розширюється і зростає з розширенням й зростанням людського досвіду порозуміння, але своє рішення парадоксальним чином залишає попереду, в заманливому своєю можливою ідеальністю майбутньому. Не випадково комунікативна культура людства за всі часи зумовлювалась та ініціювалась мистецькими зусиллями, адже художній світ, на відміну від реального, дозволяв долати життєві обмеження – саме як обмеження комунікативного кола людського існування, а владу комунікативних обставин дозволяв перетворювати на "владу над комунікацією" (Л. Виготський). Не випадково також в світі мистецтва, що здатний змінювати звичні форми людської взаємодії до непізнаності, явище комунікації також набуває особливих рис, відкриває своє нове, інше смислове призначення.

Отже, цей проблемний напрям є завжди актуальним для науково-дослідної думки і особливо значущим для музикознавства, бо явище комунікації в його художньому різновиді виступає важливим чинником історичної ево-

люції музичного мистецтва та становлення і розвитку жанрово-стильової системи музики, виявляється необхідною стороною стильового самовизначення даного виду мистецтва. Названі передумови вибору предмета дослідження ведуть до поєднання в працях О. Берегової [2–3] методично та дискурсивно традиційних музикознавчих підходів з інноваційними інтердисциплінарними тенденціями; якщо перші, як це показує робота, зумовлені зростанням інтересу до методологічних засад музикознавчої діяльності, то другі – зростанням інтересу музикознавців до загальнотеоретичної гуманітарної думки, зокрема, до тих положень сучасної філософії, культурології, семіології, текстології, герменевтики, а також соціальної психології, етнографії, політології, що дозволяють пояснювати феномен музичної культури як ціннісно-смісловий, здатний централізувати комунікативні тенденції, прагнення людської спільноти.

Вищесказане визначає методологічну поглибленість, теоретичну завантаженість, особливу внутрішню дискурсивну активність музикознавчих праць О. Берегової, що знаходяться на перехресті різних дисциплінарних напрямів, у власному широкому колі комунікації з представниками наукової гуманітарної думки. Можна сказати, що їх головний пафос полягає в загальнотеоретичній аргументації музикознавчої постановки проблеми комунікації – відкриття нової, специфічної для музикознавства якості цієї проблеми. Підкреслимо, що названий проблемно-тематичний напрям музикознавчої думки дозволяє розрізняти явища музичної культури як досить щільно пов'язаної з соціополітичним, загально-ідеологічним упорядкуванням, чому сприяє вивчення комунікативної парадигми "влада – громадскість"; музичної діяльності (музичної творчості у широкому розумінні) як зумовленої вже достатньо автономними комунікативними галузями освіти та науки; музичного мистецтва як "вільного" текстуального (інтертекстуального) феномена, здатного пропонувати культурі власні правила художньої комунікації. Даний системно-теоретичний масштаб дослідження стає можливим завдяки надзвичайно розвиненій науковій джеролознавчій базі – справжній панорамності в презентації сучасного стану проблеми комунікації. Зрозуміло, що визначення свого дослідницького шляху в розмаїтті авторитетних суджень та визначень, в широкому розгалуженні принадливих методичних можливостей є важкою науковою працею; тому дозволимо собі пройти певну частину цього шляху разом з авторкою, обговорюючи найбільш відповідальні його етапи, розмірковуючи над ними.

Осередком наукових пошуків дисертантки стають поняття комунікації – спілкування – діалогу – дискурсу – розуміння в їх співвіднесеності та взаємозалежності. Іншим рядом опорних категорій, похідним від першого – своєрідним "внутрішнім колом" визначень – стають поняття знаку, символу, коду, мови, тексту, повідомлення, контексту, інтертексту – інтерпретації. Як вже специфічні музикознавчі в четвертому розділі дослідження розвиваються поняття художньої комунікації в проекції на музичну творчість та комунікативного синтаксису (комунікативних функцій музичного твору).

Наскрізними, тому інтегруючими, водночас як такими епістемологічними настановами комунікативної культури, що тісно взаємодіють одна з одною, виступають явища та їх поняттєві узагальнення інтерактивності, креативності та

інтертекстуальності; вони є міцно пов'язаними з явищем та поняттям дискурсу, як про це свідчать заголовки другого – четвертого розділів. Авторка пропонує тлумачити явища інтерактивності, креативності та інтертекстуальності як народжені дискурсивною людською практикою, однак враховує, що саме дискурс провокує появу перелічених феноменів. А вже при першому зверненні до нього (до дискурсу) він характеризується як засіб соціалізації, освіти та виховання, така форма комунікації, що втягує людей у відносини визнання, в ході яких висловлювання іншого розуміються, рефлектуються, інтерпретуються, критикуються, уточнюються й, нарешті, приймаються або відкидаються. Треба зауважити, що останнє спостереження, по суті, прирівнює, майже ототожнює поняття дискурсу та діалогу; в самому дослідному тексті обговорення поняття діалогу перетікає в міркування з приводу дискурсу; тому постає досить важливе проблемне питання: чи існує суттєва різниця між явищами діалогу і дискурсу; якщо існує – то в чому полягає; якщо – ні, то навіщо нам два терміни?

Вдаючись до розгляду відносин між поняттями культури та комунікації, що є досить складними і звичайно потребують системного підходу, О. Берегова визнає, що комунікація в сучасному світі перетворюється на глобальну сутність, знак усього людського існування, всього суцього на землі, що комунікативними за своєю природою є й наука, й культура і сам процес людського пізнання, тобто що культура вже не уявляється поза межами комунікації, певним чином ототожнюється з комунікацією. Як тут не згадати питання, зазначене У. Еко, а саме, "чи є сенс розглядати усі феномени культури як феномени комунікації. Навіть погоджуючись з тим, що це є проблема точки зору, кожен може сказати, що все це вигадано лише для того, щоб зайняти безробітних інтелектуалів" [7, 35].

Тому дуже важливим стає виокремлення спеціального поняття про гуманітарну культуру, яке пов'язується, перш за все, з "системою освіти" – "процесом пізнання", що "полягає в засвоєнні ключових понять, пов'язаних між собою в міцну структуру". Певним роз'ясненням стає вказівка на "фактор глибини" комунікації у "гуманітарній культурі", який "показує, наскільки комунікація прилучає індивіда до глибинних шарів діяльності, а, відповідно, й знання". Але що є цими "глибинними шарами" й чи враховуються досить розповсюджені в європейській та вітчизняній гуманітарній думці протиставлення культури і цивілізації? Чи передбачає ця глибинність як справжній "нерв" комунікативних зусиль людини її здатність до сигніфікації, тобто до "влади над комунікацією" (словами Л. Виготського) засобами штучних знакових утворень? Тоді комунікація, стаючи глибинною, стає й вершинною – і саме в мистецтві як сукупності художніх артефактів – а ці останні виводить в центр гуманітарної культури. Тоді ж виникає суттєва можливість характеризувати не стільки комунікаційні аспекти культури (музичної культури, зокрема), скільки рівні та форми комунікативної культури – культури комунікації як такого стратифікаційного феномена, що йде від зовнішніх поверхових своїх шарів, від матеріально-знакових носіїв смислу, до самого цього смислу як еквівалента людяності, до ціннісного опановування людиною буттєвого часо-простору – з тим, щоб повернутися до знакової "поверхні" культури і збагатити її, що й є шляхом, насамперед, художньої творчості.

Між іншим, структурна логіка дослідження О. Берегової віддзеркалює саме таку організацію культурно-комунікаційного процесу; отже, таке узагальнення наукових позицій, хоча б і існує у підтексті дослідження, здається нам важливим боком теоретичної моделі роботи. Помітимо також, що істотні чинники наукової новизни дослідження зумовлені внеском його авторки у систему уявлень про спорідненість та відмінність явищ комунікації та спілкування. Всупереч загальній тенденції універсалізації поняття про комунікацію, порівнюючи її зі спілкуванням, авторка пише: "Будемо дотримуватися думки, що за спілкуванням, в основному, закріплюються характеристики міжособистісної взаємодії, а за комунікацією – додаткове значення інформаційного обміну в суспільстві" (курсив наш. – В. І.) [3, 22].

Спілкування, також на думку дисертантки, "реалізується, в основному, за допомогою вербальних засобів комунікації", а "на відміну від спілкування, комунікація – це соціально обумовлений процес передачі та сприйняття інформації як у міжособистісному, так і в масовому спілкуванні через використання різних каналів за допомогою різноманітних вербальних і невербальних комунікативних засобів" [3, 22–23]. Таким чином, розрізняються спілкування і комунікація – міжособистісне і масове – за рахунок вилучення з першого невербальних засобів. Це, звичайно, підкреслює значення того факту, що спілкування завжди є опорною ланкою комунікації, можна казати, її доцентровою тенденцією – і саме тому, що зумовлене знаковою дійсністю культури – як людського витвору.

Недарма Л. Виготський вказував на подвійну функцію знаку: спілкування – узагальнення ("общение – обобщение"); він навіть виводив закон: якою є форма спілкування, таким є й узагальнення ("какова форма общения, таково и обобщение") [4, 167]. Але тому, як головний інструмент порозуміння в комунікації, спілкування не може обмежуватися словесними формами; більш за це, воно спрямоване до невербального аналогічного рівня – як писав Г. Гадамер, словесна мова відсилає себе за межі себе самої заради прихованого смислу, відсилає до невербальних форм розуміння [5, 6].

Таким чином, стосовно музичної творчості саме спілкування стає найбільш виразним аспектом спрямованої до розуміння гуманітарної – глибинної – культури, культури як комунікаційного феномена, що прагне невимовного у словесних обмеженнях смислу. Звідси, на наш погляд, й підкреслена увага Берегової до категорії стилю (переважно, композиторського, тобто індивідуально-авторського), бо, на її думку, саме стиль диктує глибину проникнення в духовний зміст твору, розкриває комунікацію як спосіб смислоутворення в культурі.

Дійсно вдалим здається послідовно запроваджений до аналізу музичної творчості і окремих музичних творів функціональний підхід, що дозволяє висвітлювати явище "комунікативного синтаксису" в музичному тексті. Зауважимо лише, що, на жаль, апелюючи до теоретичної розвідки В. Медушевського з приводу комунікаційних функцій музичного твору, авторка не враховує положень фундаментальної праці В. Бобровського – його докторської дисертації, присвяченої функціональним основам музичних форм, тим більше, що Бобровський створює розгалужену багаторівневу систему музичних функцій, враховуючи й асаф'євську тріаду і-т-а, що має, як відомо, хронотопічне значення.

Звернемо увагу на те, що в цьому напрямі, тобто у галузі питань з приводу своєрідності музики як мови та мовлення широкі узагальнення зустрічаємо в дослідженнях С. Шипа (докторській дисертації та монографії за матеріалами дисертації) [6].

Надзвичайно важливим щодо сучасного стану української музичної творчості постає третій розділ дослідження, що пропонує оглядові характеристики провідних виконавських, композиторських та музикознавчих шкіл; нарешті належне віддається постаті Б. Яворського, наукові ідеї якого спроможні ще й сьогодні створювати нові обрії музикознавчих досліджень.

Дуже важливою стороною тут є оглядова характеристика провідних музикознавчих та композиторських шкіл. Але не можна не помітити певної її довідковості, елімінованості, зокрема, одеської музикознавчої школи (між іншим, особливо тісно пов'язаною з композиторською); так, між іменами В. Малішевського і С. Орфєєва повинні вставити надзвичайно важливі імена Василя Золотарьова, Олександра Павленка, Миколи Вилинського, Олександра Когана, Константина Данькевича (викладав в Одеській консерваторії теоретичні та історичні дисципліни, а також був яскравим виконавцем-піаністом, закінчив клас проф. М. Рибицької з фортепіано); помітним етапом для одеського теоретичного музикознавства була діяльність Василя Шипа (ректор Одеської консерваторії у 1971–1984 рр.); серед причетних до науково-теоретичних настанов Орфєєва (тобто до його школи, що дійсно сягає сучасності) важливо також Олександра Ровенка та Олександра Сокола, які вчилися у Г. Вірановського – естафета часу діє.

Можна посперечатись з Оленою Береговою з приводу визначення школи (творчої чи наукової) як монологічного феномена, бо одразу виникає питання: до кого звернений цей монолог? Явище школи передбачає як найменше двох – вчителя та учня, по-перше; по-друге, найкращим вчителем, як відомо, є той, що формує самостійність, творчу активність учня, а найкращим учнем – той, що перевершує свого вчителя. Можна ще згадати методи Аристотеля та Платона. За нашою думкою, особливої уваги потребує визначення історичних витоків та семантичних зв'язків, катарсичної функції музичного твору, особливо коли йдеться про духовно-релігійний підтекст катарсичної дії мистецтва. Цей естетичний напрям наукового пошуку потребує окремого спеціального розгорнутого дослідження.

О. Берегова скаржиться на те, що сучасне суспільство "неможливо розглядати як впорядковану цілісність, оскільки єдиний центр, навколо якого організується, усвідомлює та відтворює себе соціум, відсутній" [3, 5]. Прислухаємось тепер до слів М. Бахтіна, які, на наш погляд, здатні повернути оптимізм щодо сучасного стану суспільства та комунікативних можливостей людської спільноти. Отже, Бахтін пише: "Три галузі людської культури – наука, мистецтво та життя – придбають єдність тільки в особистості, котра залучає їх до своєї єдності". Отже, оскільки існує людина, остільки існує й той центр, завдяки якому створюється та відтворюється цілісність культури та єдина смислова вмотивованість комунікації [1, 7].

Дослідження О. Берегової підтверджує, що одним з осередків наукових пошуків українських музикознавців стає категорія "школи", яка послідовно розвивається від загальних термінологічних визначень до розгалужених музи-

кологічних дефініцій. Тут найбільш глибокі чинники наукової новизни зумовлені внесками у систему уявлень про емпіричні можливості культурологічного розгляду та про теоретично-поняттєві ініціативи музично-виконавських визначень. Сьогодні все більш переконливим постає виявлення взаємодії культурологічного напрямку з теорією та історією виконавського мистецтва, що стає досить плідним для обох названих феноменів гуманітарної думки. З погляду на перший, висвітлюються та конкретизуються фундаментальні поняття культури, культурної семантики, стилю культури, моделі, канону, традиції, артефакту, комунікації – спілкування, діалогу, професіоналізму, нарешті, школи у значенні "творчості" та "дидактики". Відразу позначимо, що поняття семантики (культурної) та стилю (культури) привертають увагу і можуть бути визначені провідними у цьому проблемно-тематичному напрямі тому, що віддзеркалені ними явища можуть тлумачитись саме в узагальнюючому культурознавчому сенсі, а не як художньо-композиційні, що, на наш погляд, зумовлено необхідністю створення культурологічної моделі виконавської школи, тобто виявленням її як роду культурної традиції. Саме цей зміст вкладається в поняття типологічної моделі виконавської школи, коли як культурологічний феномен по визначенню постає особистісне авторське начало у композиторській та виконавській практиці, також і постать вчителя – дидакта, чиє лідерство гарантується більш за все здатністю опосередковувати досвід культури, накопичений в її класах та "майстернях", а окрім цього – здатністю засвоювати, підпорядковувати, моделювати "пам'ять культури". Це останнє поняття ще чекає свого розгортання у зв'язку з вивченням дії виконавської моделі, що постає у єдності та розбіжності з традицією, а також – антиномічної природи останньої, мнемонічних та евристичних (прогностичних) властивостей виконавського мистецтва у їх непорушній єдності (як це й передбачено механізмом колективної творчої пам'яті). Втім, передбачається можливість ставлення до музичного виконавства як до типового для художньої творчості прирощування ціннісних смислів, їх зберігання, що стає головною умовою руху уперед, коли вказується, що на всіх етапах занять грою на фортепіано, від перших учнівських кроків до розквіту піаністичної майстерності – музикант постійно знаходиться у спілкування зі своїми товаришами по мистецтву та ремеслу, в процесі якого відбувається обмін (чи накопичення) ідеями, навичками, виразними засобами, завдяки якому формується єдиний простір виконавської практики.

З погляду сучасних потреб теорії та історії виконавства, тобто з боку музичного мистецтва у його первинній та завжди актуальній виконавській формі (й про цю первинність, на наше переконання, музикознавці не повинні забувати), теоретичну та практичну значущість набувають поняття про пізнавальну, комунікативну та дидактичну функції школи, що забезпечують структурні складові виконавського професіоналізму, типологізовані у специфічних саме для музичної гри галузях моторики, віртуозності, інтерпретації. У цій площині на особливу увагу заслуговують дослідження, присвячені визначенню інституціональної природи академічної музичної освіти, аналізу діяльнісних засад музичних та музикознавчих шкіл, шляхів їх історичного становлення та передумов формування їх структурно-функціональних засад. Методологічно ґрунто-

вними здаються підходи до виконавського професіоналізму у якості коду до мови культури – текстів – смислів; проекція понять про етичне та естетичне відношення у їх програмній близькості на процес відтворення – прочитання музичного тексту виконавцем; відокремлення спілкування з інструментом у його двоїстості, що вказує на своєрідність музично-виконавських артефактів; паралельне обговорення явищ гри та змагальності, що веде до оновлених визначень концертності як особливого жанрового різновиду виконавської діяльності та шляхів її еволюції. Додамо також, що явище канону у мистецтві, зокрема у музиці, якому також треба приділяти спеціальну увагу, в усіх його значеннях невідривно пов'язане з жанровою генезою художньої (у тому числі – музично-виконавської) форми (про що свідчать й праці П. Флоренського, Б. Успенського, С. Аверінцева, музикознавців – В. Холопової, В. Задерацького, деякі інші), а категорія стилю формується та формулюється у співвідношеннях з жанровими визначеннями (дуже яскравою ілюстрацією останнього є як класична праця Д. Ліхачова "Поетика давньоросійської літератури", так і праця В. Руднева "Геть від реальності. Дослідження по філософії тексту").

Отже, у галузі розгляду явища "школи" як особливого комунікативного феномена головними завданнями стають: послідовний рух від найширшої наукознавчої до конкретно-аналітичної музично-виконавської апробації поняття школи, створення автономної теоретичної моделі останньої (звичайно, з посиланнями на її конкретні історичні взірці); розгляд певної культурної парадигми як виконавської у її залежності від регіональних особливостей культури, від культурно-історичних ареалів, що дуже близько підводить до визначення феномену національної виконавської школи, національного стилю у виконавстві; переконливість музикознавчого дискурсу, що забезпечується не тільки багаторазовим поверненням до опорних категоріальних сполучень, але й залученням до тексту думок, висловлювань, термінів різноманітних наукових праць, що дозволяє по-перше, створювати широке проблемне коло "однодумців", по-друге, поглиблювати параметри вивчення об'єкта та предмета дослідження – до того ж на різних рівнях сучасної гуманітарної думки.

Підсумуємо, у цілому, що сучасна музикознавча думка не оминає дискусійних питань, зокрема питання про опозиційність, водночас, взаємозалежність понять про виконавство та інтерпретацію, суперечливості визначень професіоналізму, можливостей антиномічного розгляду наріжних музично-культурних явищ, які відповідають їх складній культурній ролі. Їй притаманне розширення уявлень про музичний зміст сучасної національної культури, прагнення до його системного, історичного, культурно-сислового вивчення, нарешті, структурування синхронно-діахронічні взаємини виконавських шкіл з іншими системними утвореннями культури, взятої у діяльнісному та традиціоналістичному аспектах.

Література

1. Бахтин М. К философии поступка // Работы 1920–х годов / М. Бахтин. – К. : Наукова думка, 1994. – С. 9–68.
2. Берегова О. Сучасні комунікаційні технології в культурі України. Навчальний посібник / О. Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 178 с.

3. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? / [Наукове видання] / О. Берегова. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. – 388 с.
4. Выготский Л. Проблема сознания // Л. Выготский. Собр. соч. : в 6-ти томах. – М. : Педагогика, 1982. – Т. 1 / [под ред. А. Лурия, М. Ярошевского]. – С. 156–167.
5. Гадамер Х.-Г. Семантика и герменевтика // Актуальность прекрасного / Х.-Г. Гадамер ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1991. – С. 60–71.
6. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки / С. Шип. – Одеса : Изд-во Одесской гос. консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с.
7. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – Санкт-Петербург : Symposium, 2004. – 538 с.

References

1. Bakhtin M. (1994). By the philosophy of the act. Kyiv: Naukova dumka [in Russian].
2. Berehova O. (2006). Modern communication technology in culture Ukraine. Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
3. Berehova O. (2006). Communication sociocultural space Ukraine: technology or creativity? Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
4. Vygotskii L. (1982). The problem of consciousness. M. : Pedagogika [in Russian].
5. Gadamer Kh.-G. (1991). Semantics and hermeneutics. M. : Iskustvo [in Russian].
6. Ship S. (2001). Musical speech and the language of music. Odesa : Izd-vo Odesskoi gos. Konservatorii im. A. V. Nezhdanovoi [in Russian].
7. Eko U. (2004). Absent structure. Introduction to semiology. Sankt-Peterburg : Symposium [in Russian].

УДК 783:783.6

Сітарська Юлія Олегівна
кандидат мистецтвознавства, докторант
кафедри теорії та історії культури
Національної музичної академії України
ім. П.І. Чайковського
e-mail: sitarska@mail.ru

ГІМН МУЧЕНИКАМ ВІКТОРУ, НАБОРУ І ФЕЛІКСУ СВ. АМВРОСІЯ МЕДІОЛАНСЬКОГО ТА СХІДНОХРИСТІЯНСЬКІ ПРОПОВІДІ ПРО ВОЇНІВ-МУЧЕНИКІВ: ПАРАЛЕЛІ І ПЕРЕТИНИ

У статті порівняно зміст гімну, присвяченого мученикам Віктору, Набору і Феліксу св. Амвросія Медіоланського з творами про воїнів-мучеників сучасних йому східних і західних авторів. Розглянуто історичні обставини мучеництва в середовищі воїнів римської армії, особливості культу мучеників у Мілані. У результаті порівняльного аналізу поряд з рисами подібності змістів гімну св. Амвросія і гімнів західних авторів Пруденція, папи Дамаса виявлені численні смислові паралелі з творами східних авторів – свв. Василя Великого, Іоанна Златоуста, Григорія Нісського, Єфрема