

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО: ТРАДИЦІЇ, ПЕРСОНАЛІЇ, ТЕОРЕТИЧНІ КОНЦЕПЦІЇ

УДК 78.40

Ольга Катрич

АНАЛІТИЧНИЙ РЕСУРС КОНЦЕПЦІЇ МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКИХ АРХЕТИПІВ В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ КУЛЬТУРОЛОГІЧНИХ ПАРАДИГМ ЕРОСА І ЕТОСА

Катрич Ольга, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ЛНМА ім. М. В. Лисенка, olya.kartych@gmail.com

Аналітичний ресурс концепції музично-виконавських архетипів в контексті взаємодії культурологічних парадигм Ероса і Етоса.

Стаття присвячена осмисленню методологічного концепту, заснованого на ідеї доцільності використання виконавської типології “аполонічний – діонісійський – орфічний архетипи музично-виконавського мислення” у якості аналітичної оптики для вивчення феноменів загально-мистецького спектру, специфіка яких відображає взаємодію культурологічних парадигм Ероса та Етоса. Метою розробки поняття архетипу музично-виконавського мислення було випрацювання об’єктивної науково-аналітичної призми для виявлення питомих стилєвих домінант творчості музикантів-виконавців.

Аполонічний архетип урельєфнюється в поєднанні розповідного способу викладення матеріалу та принципів пропорційності, симетрії і довершеності музичної форми. Діонісійський – в подієвості викладення матеріалу, що динамізує побудову форми музичного твору за принципом наскрізності. Орфічний архетип мислення виконавця пізнається у прагненні поєднати інтенсивну подієвість інтонування з принципом пропорційності та довершеності музичної архітектоники цілого.

Загалом, обґрунтування архетипів виконавського мислення базується: на ідеях Карла Юнга про архетип як колективне несвідоме, дихотомії аполонічного-діонісійського Фрідріха Ніцше, комплексі напрацювань щодо осмислення типологічних структур художнього мислення в естетико-філософському, літературознавчому, театрознавчому, музикознавчому дискурсах, редукції власного музично-інтонаційного досвіду і, зрештою, на розумінні “архе” досократівською традицією (Геракліт,

Парменід, Фалес та ін.) як першопричини суцього, що виявляється у множинності явищ світобудови.

У визначеному темою контексті звернення до архе накладається на сферу інітіо загального драматургічного розгортання панорами культурно-мистецького процесу в Європі та спонукає до осмислення ключових понять дзеркального самоототожнення архе – Ероса та Етоса.

Ключові слова: художнє мислення, архетип, апологічне, діонісійське, орфічне, музичне мистецтво.

У міждисциплінарному науковому дискурсі початку ХХІ століття, де напрями інформаційних потоків визначають, як правило, вражаючи відкриття у біології, генетиці, хімії, фізиці, експерименти в медицині та прориви в комп'ютерних технологіях, “голос” гуманітарної сфери загалом звучить менш виразно. Що ж до музичної науки, то її включеність в глобальний інформаційний полілог часто обмежується методологічними запозиченнями. Це дивно тим більш тому, що найдавнішим законом у науці є музичний закон VI ст. до н. е. авторства Піфагора. У цьому законі про консонансні інтервали, що узгоджуються співвідношенням перших чотирьох цілих чисел, сума яких дорівнює 10 (святому піфагорійському числу), музика, точніше її теорія виходить на рівень універсального філософського значення – *harmonia mundi*, породжуючи вектори розвитку астрономії та математики. Згідно з піфагорейством, космос, як і музика, складається з простих математичних пропорцій, а відстані між планетами узгоджуються із співвідношеннями музичних інтервалів. Це вчення під назвою “музика сфер” проіснувало понад 2 тисячі років. Ще у XVII столітті Й. Кеплер докладає чимало зусиль, досліджуючи співвідношення відстаней між планетами з ідеальними математичними пропорціями.

Відлуння Піфагорової гармонії сфер вчувається навіть у XIX столітті у словах А. Шопенгауера: “Навіть якби світу не існувало, музика звучала б розлита у весвіті”. У цьому висловлюванні в завуальованій формі присутня констатація універсальної природи музики, яку забезпечує як абстрактний характер музичної образності, де коло асоціацій сягає безкінечності, так і дивовижний баланс формальних, раціональних та емоційно-образних структур музичної інтонаційності як такої. Відтак, право музичної науки долучатись до осмислення загальнокультурних феноменів закорінене у самій сутності музики. Метою пропонованої розвідки є продемонструвати доціль-

ність використання створеної нами виконавської типології як аналітичної оптики при вивченні творчих процесів у царині мистецтва.

У цьому контексті як епіграф до розкриття задекларованої теми дозволимо собі використати слова Олександра Сокола: “Музична культура є частина загальної культури. Якщо розуміти загальну культуру як міру того, наскільки опановує “людина саму себе і свої власні стосунки з природою (і “зовнішньою”, і “внутрішньою”, даною людині – у вигляді її власного організму і тілесних потягів) та з іншими людьми, включаючи і суспільство в цілому” (М. Давидов), то варто також долучити до її змісту і духовні, і матеріальні, і соціальні явища” [с. 23].

На переконання провідного герменевтика ХХ століття Ганса Георга Гадамера, інтерпретація відбувається “сплавленням горизонтів минулого і сьогодення”. Сислове вістря прозорого лаконізму цієї ідеї скероване до постаті інтерпретатора як “плавильного котла”, а якщо точніше – до обраної ним методології “сплавлювання”, тобто методів інтерпретації. Не існує універсальної наукової методології. Навіть у рамках чітко окресленого специфікованого дискурсу (природничого, філософського, гуманітарного тощо). Зазвичай, до конструювання методологічного концепту спонукають особливості предмета наукового осмислення, його зануреність у ту чи іншу об’єктну сферу та цілі, які ставить перед собою дослідник. У випадку задекларованої теми свідомо обираємо культурологічний підхід, де методичний еkleктизм, як найбільш придатний для дослідження складних культурних практик, піднесено до рівня парадигми. Відтак, смисловими вузлами на “аріадниній нитці” наших міркувань стануть посилення до різних наукових сфер.

Але спочатку стисло про концепцію музично-виконавських архетипів. Судячи з кількості посилань, запропонована нами тріада виконавських архетипів – аполонічний, діонісійський та орфічний – достатньо результативно функціонує в площині т. зв. виконавського музикознавства, сприяючи розбудові теорії музично-виконавського мистецтва. Свого часу ця концепція народжувалась з глибинного незадоволення музикознавчими писаннями про виконавську творчість, їхньою майже поетичною описовістю, суб’єктивізмом та відсутністю аргументованих аксіологічних критеріїв. Це, зрештою, і не дивно. Адже ухопити та застagnувати для аналізу “таїну” творчого процесу інтонаційно-звукового відтворення музики складно. Метою

розробки поняття архетипу музично-виконавського мислення було випрацювання об'єктивної науково-аналітичної призми для виявлення питомих стильових доміант творчості музикантів-виконавців. У підсумку, етап дослідження найбільш глибинних (архетипних) механізмів музичного мислення виконавців, що проявляються у способах драматургічного розгортання інтонаційного матеріалу та принципах побудови музичної форми виконуваного твору став первинним у структурі створеної методики аналізу музично-виконавського стилю.

Аполонічний архетип урельєфнюється в поєднанні розповідного способу викладення матеріалу та принципів пропорційності, симетрії і довершеності музичної форми. Діонісійський – в подієвості викладення матеріалу, що динамізує побудову форми музичного твору за принципом наскрізності. Орфічний архетип мислення виконавця пізнається у прагненні поєднати інтенсивну подієвість інтонування з принципом пропорційності та довершеності музичної архітектоніки цілого.

Загалом, обґрунтування архетипів виконавського мислення базується: на ідеях Карла Юнга про архетип як колективне несвідоме, дихотомії аполонічного-діонісійського Фрідріха Ніцше, комплексі напрацювань щодо осмислення типологічних структур художнього мислення в естетико-філософському, літературознавчому, театрознавчому, музикознавчому дискурсах, редукції власного музично-інтонаційного досвіду і, зрештою, на розумінні “архе” досократівською традицією (Геракліт, Парменід, Фалес та ін.) як першопричини сущого, що виявляється у множинності явищ світобудови.

У визначеному темою контексті звернення до архе накладається на сферу *initio* загального драматургічного розгортання панорами культурно-мистецького процесу в Європі та спонукає до осмислення ключових понять дзеркального самоототожнення архе – Ероса та Етоса.

Юдео-греко-християнська традиція, в лоні якої перебуває європейський гуманітарний дискурс, як правило, трактує поняття Ероса та Етоса в антагоністичному ракурсі. Еротичне або емоційно-фізіологічне прагнення насолоди протиставляється етичному, безтілесному, намаганням конвенційного морально-духовного врамкування. Герберт Маркузе у “Структурі інстинктів і суспільстві” зазначає: “Філософські категорії людського існування були від початку позначені печаттю репресії: все, що належало до сфери чуттєвості, насолоди,

неконтрольованих поривань, сприймалось як супротивне розуму і таке, що підлягало обмеженню, приборканню. [...] Знеславлення принципу насолоди є безсумнівною нормою” [1, с. 151]. Не менш категоричним є Дені де Ружмон, автор масштабної праці “Любов і західна культура”, коли у вступі до блискучого культурологічного аналізу міфа про Трістана та Ізольду стверджує: “Якщо нашій цивілізації судилось вижити, вона повинна здійснити велику революцію. [...] Цивілізація потребує інших засад, аніж прекрасний шал” [4, с. 11]. Ідея репресивних функцій етичних суспільних норм стосовно еросу пронизує “Історію сексуальності” Мішеля Фуко, який обґрунтовує дискурс взаємостосунків між індивідом і владою, як переміщення таємниць еротичного вглиб “Я”, котре може звільнитись лише в сповідальні або на дивані психоаналітика. До речі, теорія психоаналізу, що розвинулась як реакція на монополію репресивного розуму у процесах пізнання також, у певному сенсі, віддає данину традиції протиставлення Ероса та Етоса. Утверджуючи істину уяви як несумісну з розумом Зигмунд Фройд солідаризується з цією традицією. Введене ним поняття сублімації як перетворення витісненого еротичного потягу у духовну сферу обґрунтовує генетичну природу діяльності у мистецтві. Сучасний філософ Робер Мюшамбле у фундаментальній роботі “Орґазм і Захід. Історія задоволення від XVI століття і до наших днів” розширює сфери сублімованого Еросу. У цьому сенсі в поле його аналізу потрапляє як європейське мистецтво, так і суспільно-історичні процеси, влада, політика, наука, медицина тощо.

Ряд послань можна було б продовжити... Скрізь стрижневою є присутність парадигмального протиставлення Ероса та Етоса. Та чи так все однозначно? Звернення до етимологічного виміру зазначених понять вказує на дещо інше. Ерос у перекладі з грецької означає “чуттєвість”, а Етос – “звичай”. Тож, за логікою видимий антагонізм відсутній, адже еротетос може бути потрактований і як цілком безконфліктний “звичай чуттєвості”. Та чи справді це можливо? Чи дійсно образи досвіду, колективного несвідомого дають нам зразки моделей гармонійної конвенції еротичного та етичного.

Ідеальну, знакову модель безконфліктного еротетосу в житті людства пізнаємо зі сторінок Біблії у сценах Еденського саду, де стосунки Адама і Єви були огорнуті вічною насолодою Божої любові. Такий от звичай чуттєвості!.. Зауважмо, це ідеальна модель –

ідеальне буття в тілесно-духовній розкутості. Здавалося б, після гріхопадіння така модель може розглядатись лише як образ недосяжної мрії людства. Проте, вже Старий Заповіт рельєфно проектує цю модель-ідею на сцені реального земного життя людей – на екран “Пісні над піснями”. Богословська традиція канонізує подвійне тлумачення цього дивовижного, поетично-музикального твору. Перше – як єдність у великій взаємній любові Христа з Його Церквою (в душі юдейської традиції єдності Бога з обраним народом). Друге – прославлення людського кохання. Цю “Пісню”, створену як прийнято вважати Царем Соломоном, цілком міг би співати Адам, коли Господь, встановлюючи порядок речей Етос, привів до нього Єву. Це модель повної гармонії зрілого Еросу та нерепресивного Етосу. Еротетосу.

Кристалізації такої моделі передували довгі епохи складних пошуків духовності у житті людства, коли згорнуті в архетипах образи колективного несвідомого реалізовувались в давніх, пронизаних стихією музичного, релігійних практиках на зразок елевсинських обрядів, діонісизму чи орфічного культу. Як тут не згадати слова Світлої Пам’яті от. Олександра Меня: “Релігія, мистецтво і людина – однолітки!” [2, с. 18]. Світоглядною основою згаданих давніх культів було прагнення злиття з природою, повернення в архе, де еротичне і етичне ототожене. В елевсинських містеріях, присвячених Матері-Землі Деметрі, домінував обряд, звичай, який поступово втрачав свій зміст. Зредукувавшись до форми, він був забутий, бо етос без еросу не життєздатний. В діонісизмі культивувався оргіастичний екстаз, як такий, що звільняє притлумлені пориви і повертає людину до космічного буття, до природи. Проте, саме торжество Еросу над Етосом знищило цей культ. Бо людина, вийшовши з природи, вже не може туди порвернутись, не втративши власної людської ідентичності. В надрах діонісизму довкола постаті легендарного музиканта Орфея, зародився орфічний культ, який сповідував ідею безсмертя душі через єдність з Протогеносом та трепетно-чуттєвим обожествленням природи як втіленням Первородного. З орфічним культом тісно пов’язаний образ Нарциса – бога рослинності, що помирає і воскресє знову. Тут бачимо прагнення примирити Ерос з Етосом, наївно-емоційне розуміння Абсолюту з раціональними принципами. Орфічний культ поступово розчинився, поглиnutий інтенсивним розвитком інтелектуалізму філософії сократівської доби.

Маємо три прадавні зразки колективного досвіду осмислення світобудови, що можуть бути об'єднані в типологічну систему нанизаністю на універсальний ідейний стрижень – одвічний пошук гармонії в стосунках Ероса з Етосом. Присутність цього стрижня угадується в структуруванні типологічних опозицій в есетитико-філософському та мистецькому дискурсах: епос-драма (Арістотель), об'єктивне-суб'єктивне (Гегель), раціональне-емоційне (Шіллер), епічне-драматичне (Гете), аполонічне-діонісійське (Ніцше), філософське-художнє (Гессе) і тд. аж до традиційної опозиції класичного та романтичного типів творчості.

Очевидно, глибинні причини усталеності такої дихотомності закорінені не лише в право-лівопівкульності, але і в організації роботи найбільш давніх структур головного мозку людини, структур, що координують інстинкти самозбереження та самоствердження. Показово, що обмеженість такого підходу в осмисленні унікальності людського виду ставлять під сумнів представники саме природничого дискурсу. Наш сучасник, відомий біолог і медик Алексіс Карель, розмірковуюючи на цю тему у своїй книзі “Людина – це невідомість” наводить думки Альфреда Рассела Уоллеса, який одночасно з Чарльзом Дарвіном створив теорію природнього відбору. Останній задавався питанням: “Ну добре: людині потрібні певні властивості для того, щоб вижити, скажімо, щоб у неї була більш сприятлива сімейна ситуація, де перемагає найсильніший. А для чого їй потреба в відстороненому мисленні, для чого потрібен пошук сенсу життя, безкорисливий пошук істини і гармонії, чому в людині головне виявляється надприроднім?” [2, с. 27].

Ми цілком солідаризуємось з твердженням О. Меня про те, що історія становлення людства – це насамперед історія мистецтва. Стильова панорама розгортання мистецького процесу, представленого європейською традицією, випукло урельєфное цілу низку проблемних зон як на індивідуальному, так і на колективному рівнях, що не можуть бути втиснуті в прокрустове ложе загальноприйнятої типології художнього мислення “класичне-романтичне”. Особливо це стосується стильового розмаїття у ХХ – на початку ХХІ століття. До прикладу, творчість Анрі Маттіса. Яке типологічне ядро художнього мислення визначає експресивність його динамізованих форм? Ким в сенсі художньої типології був Ігор Стравинський? Чи не є хибною і поверховою інерція номінації Володимира Горовиця

“останнім великим романтиком”? За якими типологічними ознаками можна осмислити мистецтво постмодернізму в цілому? Чим є диво сецесії у типологічному сенсі?

До речі, створюючи плакат для першої виставки Сецесії у Відні у 1897 році, Густав Клімт структурує композицію довкола ідейного стрижня стосунків Ероса з Етосом. Зображення Тезея, який мечем вбиває Мінотавра, апелює до архетипового символізму, що інтерпретує образи Тезея і Мінотавра як новий і старий порядок – Етос, а образ меча – як матеріалізований Ерос. А вже за рік у малюнку “Nuda veritas” (гола правда) до першого числа журналу сецесіоністів “Ver Sacrum” Г. Клімт маніфестує віднайдену єдність еротоетосу – гола чуттєва дівчина, біля ніг якої піднімаються квіти, тримає в руках дзеркало. Це *speculum mundi* (дзеркало світу) є оптикою і індивідуального, і світового пошуку гармонії.

У зв'язку з сецесією не можемо стриматись від констатації певних аналогій, що підтверджують архетипову природу механізмів художнього мислення: як в прадавню епоху у надрах діонісизму зароджується орфізм, так і у XIX столітті з глибин діонісійського за своєю суттю ніцшеанства виходить клімтівсько-малерівська орфічна сецесія.

У контексті висловлених міркувань несподівано урельєфнюється аналітичний ресурс концепції музично-виконавських архетипів, що в адаптованому вигляді може бути спроектована в площину дослідження явищ різних видів художньої творчості як на індивідуально-стильовому, так і на епохальному рівнях. Контури Ероса та Етоса як концептуалізовані чуттєво-формальні домінанти виразно проступають у дзеркалі художнього мислення аполонічного, діонісійського та орфічного архетипів.

Переконані, що в науці про мистецтво не може бути раз і назавжди узаконених підходів. Динамічна картина сучасного світу специфічно резонує в мистецькому континуумі та відповідно і в науковому дискурсі. Так, в останній третині XX століття загальні тенденції розкріпачення індивідуума та суспільства в сексуальному, соціально-політичному, релігійному аспектах призводять до домінування орфізму в культурних процесах. Вільне оперування різними стильовими модусами в мистецтві постмодерної доби загалом відображає притаманне орфічному типу мислення прагнення безконфліктного універсалізму. Проте, глобалізаційні процеси, що стають щораз

інтенсивнішими, на початку ХХІ століття привносять у постмодерний мистецький універсум потужний струмінь стильової уніфікації. Зокрема, у музичному виконавстві у зв'язку зі зростанням значення конкурсного руху, відбуваються суттєві зміни. Конкурсний процес, окрім усіх позитивних сторін цього феномену, стає грандіозним інформаційним континуумом, де формуються уніфіковані уявлення про еталонне виконання, еталонний штиб технічної досконалості, психологічної витривалості, репертуарної відповідності вимогам ринку праці тощо. Поступово “розмивається” явище регіональної виконавської школи, національної виконавської традиції. Натомість на авансцену музичного життя виходять майстер-класи, як міні-школи уніфікованого виконавського професіоналізму. У результаті при зростанні загального фахового рівня, доводиться констатувати “стильову побляклість” індивідуального рівня мистецького процесу. Такий собі “псевдоорфізм”.

Тим більш цінними є присутності в сучасній виконавській культурі феноменів високого орфізму. На наше переконання в українському фортепіанному та камерному виконавстві такий приклад дає творчість Олександра Козаренка-піаніста. Колосальна природня збалансованість інтелектуально-чуттєвої та формоутворюючої структур надає інтерпретаціям О. Козаренка майже кінематографічної картинності. В ансамблевому ж музикуванні піаніст з гідною захоплення постмодерною природністю застосовує той типологічний модус своєї натури, який найбільш необхідний для досягнення гармонійного художнього цілого. До прикладу, в ансамблі з Лідією Шутко, виконавицею діонісійського складу, О. Козаренко явно виконує аполонічну функцію. У виконаннях бахівських клавірних концертів з камерним оркестром “Академія” під батугою Ігоря Пилатюка, аполонічного музиканта, О. Козаренко – експресивний діонісієць.

Абсолютно рівноцінна реалізація цієї, без перебільшення, знакової особистості у виконавстві, композиторській творчості та музичній науці цілком уневажнює ще одну узвичаєну опозицію персоніфікації Еросу та Етосу – мистецтва і науки.

Література

1. Маркузе Герберт. Структура інстинктів і суспільство / Герберт Маркузе. – Київ: Ніка, 2010. – 247 с.
2. Мень Александр. Мировая духовная культура / Александр Мень. – М., 2009. – 271 с.

3. Мюшамбле Робер. Оргазм і Захід / Робер Мюшатбле. – Київ: Tempora, 2011. – 435 с.
4. Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Дені де Ружмон. – Львів: Літопис, 2001. – 302 с.
5. Сокол Олександр. Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль / О. Сокол. – Одеса: Астропринт, 2013. – 276 с.

References

1. Markuze Herbert. (2010). Struktura instynktiv i suspilstvo / Herbert Markuze. Kyiv: Nika. 247 p.
2. Men Aleksandr. (2009). Myrovaia dukhovnaia kultura / Aleksandr Men. Moscow. 271 s.
3. Miushamble Rober. (2011) Orhazm i Zakhid / Rober Miushatble. Kyiv: Tempora. 435 s.
4. Ruzhmon Deni de. (2001). Liubov i zakhidna kultura / Deni de Ruzhmon. Lviv: Litopys. 302 p.
5. Sokol Oleksandr. (2013). Vykonavski remarky: obraz svitu i muzychnyi styl / O. Sokol. Odesa: Astroprynt. 276 p.

Катрич Ольга, кандидат искусствоведения (доктор философии), профессор кафедры общей специализированного фортепиано ЛНМА им. Н. В. Лысенко, olya.kartych@gmail.com

Аналитический ресурс концепции музыкально-исполнительских архетипов в контексте взаимосвязи культурологических парадигм Эроса и Этоса.

Статья посвящена осмыслению методологического концепта, основанного на идее целесообразности использования исполнительской типологии "аполоничный – дионисийский – орфический архетипы музыкально-исполнительского мышления" в качестве аналитической оптики для изучения феноменов общехудожественного спектра, специфика которых отражает взаимодействие культурологических парадигм Эроса и Этоса. Целью разработки понятия архетипа музыкально-исполнительского мышления была разработка объективной научно-аналитической призмы для выявления существенных стилевых доминант творчества музыкантов-исполнителей.

Аполонический архетип наиболее выпукло представлен в сочетании повествовательного способа изложения материала и принципов пропорциональности, симметрии и совершенства музыкальной формы. Дионисийский – в событийности изложения материала, динамизирует построение формы музыкального произведения по принципу сквозного

развития. Орфический архетип мышления исполнителя познается в стремлении совместить интенсивную событийность интонирования с принципом пропорциональности и совершенства музыкальной архитектуры целого.

В общем, обоснование архетипов исполнительного мышления базируется: на идеях Карла Юнга о архетипах как коллективном бессознательном, дихотомии аполонического-дионисийского Фридриха Ницше, комплексе наработок по осмыслению типологических структур художественного мышления в эстетико-философском, литературоведческом, театроведческом, музыковедческом дискурсах, редукции собственного музыкально-интонационного опыта и, наконец, на понимании "архе" досократовской традиции (Гераклит, Парменид, Фалес и др.) как первопричины сущего, оказывается в множественности явлений мироздания.

В определенном темой контексте обращения к архе накладывается на сферу *initio* общего драматургического развертывания панорамы культурно-художественного процесса в Европе и побуждает к осмыслению ключевых понятий зеркального самоотождествления архе – Эроса и Этоса.

Ключевые слова: художественное мышление, архетип, аполоническое, дионисийское, орфическое, музыкальное искусство.

Katrych Olga, Ph.D. in Art, Professor of the Department of General and Specialized Piano of M. V. Lysenko Lviv National Musical Academy.
olya.katrych@gmail.com

Analytical concept of musical-performing archetypes in the context of the relationship of cultural paradigms of Eros and Ethos.

The paper considers methodological concept based on the idea of the feasibility of using a typology of performing "Apollonic – Dionysian – Orphic archetypes of music and performing thinking" as an analytical optics to study general-life phenomena, reflecting the specificity of the interaction of cultural paradigms of Eros and Ethos. The aim of the development of the concept of the archetype of music and performing thinking was to develop an objective scientific and analytical prism to identify significant stylistic dominant creative performing musicians.

The Apollonic archetype most clearly presented in conjunction narrative method of presentation and principles of proportionality, symmetry and perfection of musical form. The Dionysian – in eventness presentation, dynamized construction forms of musical works on the principle of pass-through.

The Orphic archetype thinking artist learned in an effort to combine intensive eventfulness intonation with the principle of proportionality and the perfection of musical architectonic whole.

In general, the study of archetypes executive thinking is based: on the ideas of Carl Jung's archetypes as the collective unconscious, the dichotomy Apollonic-Dionysian Friedrich Nietzsche, complex developments on understanding the typological structure of artistic thinking in aesthetic and philosophical, literary criticism, theatre criticism, musicological discourse, the reduction of their own musical and intonation experience and, finally, on the understanding of "arche" pre-Socratic tradition (Heraclitus, Parmenides, Thales and others.) as the root causes of things, is the multiplicity of phenomena in the universe.

In the context of a particular topic appeal to Arche is superimposed on the field of drama initio total deployment panorama of cultural and artistic process in Europe and to encourage reflection on the key concepts of the mirror self-identification Arche – Eros and Ethos.

Key words: artistic thinking, archetype, apolonicheskoe, Apollonic, Orphic, musical art.

Стаття поступила до редакції 09.09.2015 р.
