

*Олена Юрїївна Серова,  
аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*

### **СПЕЦИФІКА ЧАСОПРОСТОРУ В МИСТЕЦТВІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ Й ЇЇ МУЗИЧНІ ВИМІРИ**

У статті зроблено спробу виявити специфіку просторово-часових форм презентації постмодерністських художніх творів у музичній творчості.

*Ключові слова:* мінімалізм, постмодернізм, часопростір, хронотоп.

*Елена Юрьевна Серова,  
аспірантка Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств*

### **СПЕЦИФИКА ВРЕМЕННОГО ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ ПОСТМОДЕРНИЗМА И ЕЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ**

В статье сделана попытка выявить специфику пространственно-временных форм презентации постмодернистских художественных произведений в музыкальном творчестве.

*Ключевые слова:* время, минимализм, постмодернизм, пространство, хронотоп.

*Olena Yuriivna Serova,  
Ph.D. student of National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts*

### **SPECIFICITY OF EXISTENTIAL RELATIONS IN A POSTMODERNISM' ART AND ITS MUSICAL EXPOSURE**

In this article attempt to reveal the specific of the existential parameters' presentation of postmodern artistic creations in a music art is undertaken.

Especial value is got by existential categories in during studying of multidimensional art processes of a postmodern epoch. The postmodernism has overcome aesthetic isolation of classical art, synthesized the previous art experts, has created methods and styles for creation of own universal language, has expanded existential limits and art possibilities, has produced occurrence of its new directions, styles and genres.

Minimal Art is one of the major directions of a postmodernism' art culture. It was most actively showed in such art forms, as a painting, a sculpture, a music, an architecture, an interior, a design, a literature, a theatre, a cinema.

Minimal Music was formed in an independent methodological quality at the end of XXth century, but which sources we find in the earlier period. The gynecological sources of Minimal Music arrived at archaically-religious and mediievally-christian sources. Appearing in the USA, Minimal Music already 1980–1990th became an organic part of the European musical tradition.

Such typical Minimal Music' receptions, as repetition, overlapping pattern work, tape-loops, loop-effect, gradual phase shifting process, additive process, augmentation, rhythmic construction, binary oppositions, potential of silence and other allow to attain the most various effects in a presentation of existential forms of organization of musical material. Form-process, active use of static time-space, expansion and compression of temporal space, change its orientation and etc. became characteristic for minimal compositions.

*Key words:* minimal music, postmodernism, space, time.

В історії культури людства категорії часу та простору завжди функціонували як умови пізнання світу. У гуманітарному дискурсі традиційно вживається концепт *хронотоп* – *часопростір* (від давньогрець *χρόνος* – час; *τόπος* – місце; буквально як закономірний зв'язок просторово-часових координат). Хронотопічний спосіб дослідження соціокультурних процесів і художніх творів допомагає цілісно показати творчість конкретного автора, культурної епохи, розкрити культурний зміст і художній сенс його творчості. Цілком правомірно, що категорії часопростору посідають важливе місце у сучасному науковому пізнанні музичної творчості.

Особливого значення набувають категорії часопростору в якості вихідних позицій під час вивчення багатовимірних мистецьких процесів постмодерністської доби. Адже синтезуючи всі попередні художні практики, творчі методи і стилі для створення власної універсальної мови, постмодернізм розширив просторово-часові межі та можливості мистецтва, продукував появу нових його напрямів, стилів і жанрів, нової образності, що долають естетичну замкнутість класичного мистецтва.

У даному контексті базовими дослідженнями є праці російських (М. Аркадьєв, С. Беляєва-Екземлярська, М. Друскін, І. Кирчик, В. Медушевський, К. Мелик-Пашаєва, Є. Назайкінський, Г. Орлов, Г. Панкевич, О. Притикіна, М. Скребкова-Філатова, М. Старчеус, В. Холопова, Т. Цареградська В. Ценова та інші) і вітчизняних (О. Афоніна, Н. Герасимова-Персидська, С. Гоменюк, О. Зінкевич, А. Івко, В. Іонов, І. Крицька, Б. Стронько, Ю. Чекан та тощо) музикознавців.

Автор статті знаходить свій ракурс у розгляді феномена часопростору в музичному мистецтві постмодернізму передусім за допомогою комплексного аналізу й узагальнення особливостей виразовості й образності просторово-часових параметрів музичного мінімалізму (*Minimal Music*).

**Предметом дослідження** є музичний хронотоп і специфіка його проявів у творчості композиторів постмодерністської доби, **об'єктом дослідження** – композиторська творчість композиторів-прихильників *Minimal Music*.

**Мета дослідження** полягає у виявленні основних ознак музичного хронотопу, створенні типології форм музичного хронотопу постмодерністської доби, притаманних мінімалістському стилю.

Термін «*музичний хронотоп*» є подальшою конкретизацією поняття «*художній хронотоп*» (ядро якого створюють час, простір, смисл та художній образ). Час і простір не просто набувають ознак художньої значущості в музичному мистецтві, вони забезпечують як його стильову цілісність, так і стильове розмаїття. За визначенням С. Гоменюк, *музичний хронотоп* – це «взаємодія темпорального (від англ. *temporal* – часовий) і спатіального (від англ. *space* – простір) чинників в процесі створення та обробки музично-естетичної інформації» [1]. Три визначених показники – кількість, масштаб і ступінь детермінованості музичних подій – лише в сукупності сприяють виявленню спатіальності або темпоральності. Зміст поняття *музичний хронотоп* розкривається у його співвідношенні із музичним мисленням, музичним стилем і стилістикою.

Структура художнього часопростору формується під час взаємодії основних трьох компонентів: *реального часопростору* як матеріальної основи виникнення творчого задуму та його реалізації; *концептуального часопростору* – образного відтворення реального світу; *перцептуального часопростору* – сприйняття та переживання глядача-слухача [4; 5; 8; 11; 12].

У музичній творчості в тріаді *реальний – концептуальний – перцептуальний часопростір* прослідковується органічний зв'язок згаданих складових як особливого художнього світу. Такий світ, за виразом Є. Назайкінського, відображає в собі практично всі компоненти і сторони реального світу, в якому розгортався процес творчості, виконання та сприйняття [11, 28]. Скажімо, концептуальний часопростір становлення образно-інтонаційній концепції опосередковано пов'язаний з реальним часопростором. Адже останній – це не тільки умова здійснення творчих намірів композитора, а й орієнтир, система відліку, від якого багато у чому відштовхуються метроритмічне часовимірювання та звуковисотна організація музики. Нарешті, перцептуальний часопростір слухача вміщує і реальне як чинник реалізації творчого задуму в комунікативному процесі, і концептуальне, текстове, таке, що формується безпосередньо під час звучання-виконання, і концептуальне позатекстове, таке, що співвідноситься з тим уявленням і відчуттям часопростору, що вже склалося у реципієнта.

Як видно, аналіз певних виявлень просторово-часових закономірностей в організації музичного твору має виходити з уявлення про цілісність формування інтонаційно-образної драматургії разом з історико-стилістичним зіставленням способів просторово-часової організації. Адже у просторово-часовій організації музичного твору можна визначити основні три рівня узагальнення: 1) виокремлення подієво-часових моделей конкретних творів; 2) зведення різноманіття концепцій до моделі часопростору індивідуального стилю композитора; 3) зіставлення різних творчих презентацій проблеми часопростору в музиці зі стилем наукового та художнього мислення певної історичної епохи, коли модель представляє внутрішню культурну картини світу [8, 90].

Отже, музично-теоретичне визначення статусу часопростору образного світу враховує складний і багатоплановий характер прояву просторово-часових стосунків в організації музичного твору. Властива композиції структурна ієрархічність обумовлює непересікальність способів виміру музичного часопростору, різний масштаб системи одиниць часопростору, виокремлення якісного та кількісного аспектів дії ідентичних показників розгортання часопростору.

Найточніше, на наш погляд, онтологію часопростору в музичній царині відтворив композитор Ерл Браун (1926–2002), винахідник *графічної нотації, часової нотації та відкритої форми*, друг і соратник одного з фундаторів Minimal Music Джона Кейджа (1912–1992). У передмові до серії п'єс «Folio» (1952) Е. Браун так визначив композиторську методологію: «Елементи повинні існувати в просторі ... простір як нескінченність напрямків із безкінечної кількості крапок у просторі ... переходить (композиційно й у виконанні) праворуч, ліворуч, назад, вперед, вгору, вниз по всіх крапках у проміжку ... партитура [являється] картиною простору в певну мить, яку завжди слід розглядати як нереальність і/або скороминущість ... виконавець повинен привести все це в рух (час), іншими словами, пам'ятати, що воно в русі й увійти до нього ... або сидіти, – а воно нехай рухається, – або рухатися через нього з різною швидкістю» [цит. за 3, 240].

В епоху постмодернізму, як вже зазначено, сформувалися нові принципи гармонії, нові композиторські техніки та музичні форми, нові жанри, нові інструментальні склади. Разом з цим, постмодернізм характеризується розмаїттям і різноманітністю музичних напрямів і виразових прийомів, переосмисленням та адаптацією до сучасних музичних вимог старих традицій, тенденцією до синтезу музичних ідей і стилів різних епох, підвищенням інтересу композиторів до фольклору тощо. Надзвичайної ваги тут набуває висвітлення художнього часопростору в контексті його змістовної, виразової ролі у композиторському втіленні та слухацькому розкритті замислу, демонстрація специфіки використання низки прийомів для втілення часу, які створюють комплексну систему виразового впливу. При цьому динамічні категорії *початок – середина – закінчення* перестають відігравати організуючу роль. Ідея музичної «мови», її іманентної логіки, використання часопростору тут істотно змінюються.

Подібні моменти яскраво втілені у Minimal Music, що виникла у США на межі 1950–1960-х років в лоні експериментальної школи Дж. Кейджа. Класиками Minimal Music вважають американських композиторів *Ла Монт Янга* (1935), *Террі Райлі* (1935), *Стіва Райха* (1936) і *Філіпа Гласса* (1937). Художні ідеї мінімалізму слугували натхненням для широкого загалу американських та європейських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття [2; 3; 6; 10; 13; 15; 16; 18; 19 – 20]. В основі композиційного мислення композиторів-мінімалістів закладена ідея концептуальної зумовленості творчого процесу, уява про мистецтво як *просторово-часовий досвід освоєння навколишнього середовища та комунікативності*.

Передусім на озброєння було взято ідею Дж. Кейджа щодо переорієнтації сприйняття часу з художнього результату на процес виконання – нескінченного медитативного розчинення в однорідному, абсолютно статичному, звуковому часопросторі (часто – в одному єдиному звуці). Онтологічний і психологічний час у мінімалізмі дорівнюють один одному [13, 75]. На думку О. Дубинець, у мінімалістів «час починає жити не психологічно спресовано, як у музиці динамічно-фінального типу розвитку матеріалу, а природно, розподілено відповідно до перебігу людського життя» [3, 110].

Рішуче відкинувши концепцію побудови музичного твору як внутрішньо завершеного та мотивованого цілого, творці Minimal Music віддали перевагу *відкритому часопростору*, корінним чином переосмислюючи багатовікову традицію причинно-наслідкових зв'язків у розвитку матеріалу. Такі поняття, як драматургія, розвиток, кульмінація, контраст, замінюються *подією, акцією, тенденцією* до ліквідації бар'єрів між мистецтвом та емпірично сприйнятим *потокм життя*. Це призводить до народження *відкритої форми*. Тобто на зміну цілісної, замкнутої в собі структури приходить *процес* [9], у якому немає точних кордонів і закінчень. Він може розпочатися і закінчитися у будь-який момент. Довільний порядок розділів змінює часопросторові співвідношення між розділами форми, створивши кожного разу нову послідовність подій. Адекватно сприйнята часопросторова структура дає нам відчуття основоположної естетичної якості, ідеалу мінімалізму – того, що Джон Кейдж називав «НІЩО» [7, 102].

Відповідно до зазначеного музичний часопростір у композиторській практиці постмодерністської доби, у тому числі у Minimal Music, трансформувалася, набуваючи нових координат. Його можна класифікувати таким чином: *моночасопростір* – часопростір одного виміру (горизонталь); *полічасопростір* – часопростір двох вимірів (горизонталь і вертикаль); *мультичасопростір* – часопростір трьох вимірів (горизонталь, вертикаль, глибина).

Загальна картина модифікацій часопростору у композиціях Minimal Music відбивається у таких явищах:

– *відкритий часопростір*, тобто нове відчуття формотворення: протікання музичних процесів у відкритих формах (форма-процес), що припускають можливість випадкового вибору компонентів та їх послідовності. У такому *вертикальному зрізі часопростору* докорінно переосмислюється багатовікова концепція динамічних причинно-наслідкових зв'язків у розвитку музичного матеріалу. Він не підкоряється закону «від минулого – через сьогодні – до майбутнього», тут відсутні початок, середина та закінчення у традиційному сенсі. Звідси – довільна тривалість твору;

– *зупинка часопростору* (статичний часопростір), при якому перебіг часу немов зупиняється, даний однорідний момент розтягується, у ньому відсутня послідовність дій, спрямована до мети як до нового результату. Відображенням такої статичної концепції виступає просте, хоча і не позбавлене винахідливості, моделювання звукового простору шляхом остінатного повторення коротких звукових структур – паттернів. Повторність (*репетитивність*) – один з універсальних принципів музичної мови, яка зі стародавності властива, мабуть, всім культурним традиціям світу, – в *класичному мінімалізмі* стає основою мислення;

– *розширення часопростору* до меж, що перевищують середньоусталену тривалість, доступну звичайному людському сприйняттю. Класичним прикладом може слугувати п'єса Т. Райлі «In C» (1964), виконання якої вводить слухача у гіпнотичний транс. У композиції використана оригінальна *техніка репетитивних канонів на ряд паттернів у поєднанні з алеаторикою* (overlapping pattern work), заснованою на одночасному звучанні кількох самостійних паттернів, різноманітних за часовою тривалістю, проте контрольованих єдиним ритмічним пульсом;

– *модифікації часопростору*, пов'язані зі зміною його *одновекторної спрямованості* (наприклад від минулого до майбутнього або навпаки), відхиленням (у різні сторони) від якогось усталеного уявлення, що перебуває у межах людського сприйняття, переплетінням часопросторових подій (стан часопростору, де зникає межа між минулим, сьогоднішнім і майбутнім: наприклад майбутнє може прийти раніше минулого; або всі три форми існування реальному часу сполучаються у часі музичному) тощо. У контексті переосмислення одновекторної спрямованості часопростору заслуговують на увагу такі типові для Minimal Music стилістичні прийоми, як *адидія* (additive process), *аугментація* (augmentation process), *техніка плівки-петлі* (tape-loops, loop-effect), *прийом фазового зсуву* (gradual phase shifting process) та інші. Найпоказовішими творами із застосуванням техніки *адитивного ритмічного перетворення* з використанням

механічного або алеаторичного зсуву паттерна стали твори Ф. Гласса «One Plus One» (1967), «Two Pages» (1968), «Music in Twelve Parts» (1971–1974), композиція № 9 «Three Truths» – музика до мелодрами Д. Хуана «1000 Airplanes on the Roof» (1988) та інші. До *адитивного процесу* зверталися С. Райх («Music for a Large Ensemble», 1979; «Octet», 1979; «Tehillim», 1981; «The Desert Music», 1984), Т. Райлі («In C»), М. Корндорф («Ярило», 1981) та інші. Еталонним зразком *застосування техніки фазового зсуву*, безсумнівно, стала репетитивна композиція С. Райха «Piano Phase» (1967) для двох роялів або двох маримб;

– *ефект розширення та уповільнення (стиснення) перцептуального часу*, що рівномірно розподіляється на мелодику, гармонію, темброву структуру, форму. Скажімо, за допомогою монотонної ритмічної пульсації та повторення паттернів на тлі незмінної гармонії можна досягти стиснення просторово-часових координат, звужуючи межі сприйняття слухацької аудиторії. Наприклад, за допомогою техніки «tape-delay» (знайденої Т. Райлі в 1963 році під час роботи над музикою до кінофільму К. Девіса «Grant») подібні модифікації часопростору були застосовані у композиціях «Dorian Reeds» (1964), «Keyboard Studies», «In C» тощо. Відомо також, що композиції Л.-М. Янга, Т. Райлі, Ф. Гласса та інших, які тривають понад годину, часто сприймаються як хвилинні композиції. Людина «уходить» до світу ілюзій і мрій. У такому сенсі Т. Райлі прославився завдячуючи «All-Night-Concerts» («Концерти на всю ніч»), а Ф. Гласс – композицією «Music in Twelve Parts» (1971–1974), що триває понад чотири години;

– *порушення часопросторової сітки класичного пісенного метра*, тобто акцентування уваги на ритмі та нових формах ритмічної організації: симетричні (або асиметричні) ритми та метри, періодична (або аперіодична) повторність, всілякі «поліхрони» (різноманітні часові поліструктури: поліритм, поліметр, політемп) як форми прояву тенденції до регулярності або ж нерегулярності. У такому сенсі в Minimal Music відома *техніка ритмічного конструювання* (rhythmic construction), тобто застосування системної послідовності ритмічних одиниць. Вперше була реалізована С. Райхом у творі «Drumming» (1970–1971) для ударних і вокалу після поїздки до Африки. Універсальним способом упорядкування матеріалу на основі симетрії взаємодіючих сторін у ритміці та просторово-часових параметрах став *метод бінарних опозицій* (binary opposition). Алгоритмічне структурування на засадах бінарних опозицій, скажімо, широко використано у композиції А. Пярта «Trivium» (1976) для органа;

– *мовчазний часопростір* (тиша), яскравою презентацією якого виступає безмовна композиція Дж. Кейджа «4'33» (1952) для фортепіано або вільного складу інструментів, названа дослідниками «наймінімальнішою п'єсою» [14]. Тиша стала головним критерієм у творчості А. Пярта – засновника оригінальної техніки композиції, що отримала авторську назву *tintinnabuli* (лат. – «колокольчики») [17]. Конструктивне поєднання принципів статичної форми, мовчання із процесами розвитку типові і для доробків М. Корндорфа («Ярило», 1981), А. Батагова («Музика для 35 Буд», 2001), В. Єкимовського («Успение», 1989), В. Сильвестрова («Тихі пісні», 1974–1977) тощо [14];

– *полічасопростір*, у якому (на відміну від накладання часових зрізів, де кожний шар часопросторових подій може відігравати функції контрапункту) йдеться про сполучення в одночасності абсолютно самостійних звукових подій. Виконавці часто знаходяться у різних площинах, навіть за межами концертного залу (музику слухають на встановлених у залі моніторах) тощо. Здається, що часопростір розсовується. Це – інтердименсія у чистому вигляді. Замість одного простору тут – поліпростір, замість одного часу – полічас. Сюди можна віднести грандіозний проект Дж. Кейджа (цикл з п'яти «Євроопер», 1987–1991) – гігантський колаж з понад 60 європейських опер (від Глюка до Пучіні);

– *мультичасопростір* представляється не тільки полічасопростором і відкритими формами, а здебільшого електронними і мультимедійними композиціями, часто пов'язаними із впровадженням певних позамузичних компонентів (мовних, візуальних, рухових тощо), а також інтерактивною музикою (яка припускає взаємний вплив як електроніки на музикантів, так і навпаки – музикантів на електроніку). Тут доречно згадати про документальний відеомузичний театр С. Райха (опера «The Cave», 1993; мультимедійна композиція «Different Trains», 1988; музичний відео-проект «Three Tales», 2003) з відеорядом, що проектує на екран документальні кадри тощо.

Отже, феномен часопростору в музичній композиції постмодерністської доби набуває більшої свободи у підході до засобів музичної виразовості і музичної драматургії. Постмодерністські концепції музичного часопростору поширюються від всеосяжного до вузькотехнічного, від Часу Вічного, Божественного (нерукотворного), до зовсім конкретного часопростору-матеріалу, який можна зупинити, перевернути, стиснути, розтягти, буквально «пощупати» руками.

### *Література*

1. *Гоменюк С. Г.* Музичний хронотоп : предмет і явище. Типологія форм часопросторової організації в авангардній музиці : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / С. Г. Гоменюк ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 18 с.
2. *Двужильная И. Ф.* Американский музыкальный минимализм / И. Ф. Двужильная. – Минск: Изд-во А. Н. Вараксин, 2010. – 284 с.
3. *Дубинец Е. А.* Made in USA : Музыка – это все, что звучит вокруг / Е. А. Дубинец. – М. : Композитор, 2006. – 416 с. – С. 240.
4. *Зобов Р. А.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства / Р. А. Зобов, А. М. Мостепаненко // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград : Наука, 1974. – 298 с. – С. 11–25.
5. *Каган М. С.* Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки / М. С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Ленинград : Наука, 1974. – 298 с. – С. 26–39.
6. *Катунян М. И.* Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» / М. И. Катунян // Теория современной композиции : учеб. пособие; [отв. ред. В. С. Ценова; редкол.: А. С. Соколов, Ю. Н. Холопов, Т. С. Кюрегян и др.]. – М. : Музыка, 2007. – 624 с. ; нот. – С. 465–487.
7. *Кейдж Дж.* Лекция о Ничто; [пер. А. Лаугина] / Джон Кейдж // Г. И. Супонева. Проблемы нотации в музыке XX века. Н. К. Дроздецкая. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1993. – 113 с. – С. 102.
8. *Кирчик И. М.* Проблемы анализа музыкального времени-пространства / И. М. Кирчик // Музыкальное произведение : сущность, аспекты анализа : сб. ст. [сост. : И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев]. – К. : Муз. Украина. 1988. – 128 с. – С. 85–95.

9. *Крапивина И. В.* Проблемы формообразования в музыкальном минимализме : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / И. В. Крапивина ; Новосиб. гос. консерватория (академия) имени М. И. Глинки. – Новосибирск, 2003. – 192 с.
10. *Кром А. Е.* Классическая фаза американского музыкального минимализма: дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / А. Е. Кром ; Нижегородская гос. консерватория (академия) имени М.И. Глинки. – Нижний Новгород, 2011. – 456 с.
11. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
12. *Панкевич Г. М.* Проблемы анализа пространственно-временной организации музыки / Г. М. Панкевич // Музыкальное искусство и наука : [сб. ст. ; вып. 3]. – М. : Музыка, 1978. – 230 с. – С. 124–144.
13. *Поспелов П. Г.* Минимализм и репетитивная техника: сравнение опыта американской и советской музыки / П. Г. Поспелов // Муз. академия. – 1992. – № 4. – С. 74–82.
14. *Серова О. Ю.* Тиша як специфіка презентації просторово-часових форм мінімалізму у музичній творчості / О. Ю. Серова // Мистецтвознавчі записки : [зб. наук. праць ; вип. 22]. – К. : Міленіум, 2012. – 357 с. – С. 119–126.
15. *Серова О. Ю.* Специфіка стильових інтерпретацій мінімалізму у творчості російських композиторів / О. Ю. Серова // Питання культурології : [зб. наук. праць; вип. 28] / Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2012. – 207 с. – С. 108–121.
16. *Серова О. Ю.* Стиль «мінімалізму» у сучасній європейській музиці / О. Ю. Серова // Вісник КНУКіМ. (Серія «Мистецтвознавство»): [зб. наук. праць ; вип. XXIV]. – К. : Київ. нац. ун-т культури і мистецтв, 2011. – 248 с. – С. 187– 197.
17. *Токун Е. А.* Арво Пярт. Tintinnabuli : техника и стиль : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения : 17.00.02 / Е. А. Токун ; Моск. гос. консерват. им. П. И. Чайковского. – М., 2010. – 26 с.
18. *Mertens W.* American Minimal Music: La Monte Young. Terry Riley. Steve Reich. Philip Glass : [transl. by J Hautekiet] / preface by Michael Nyman / Wim Mertens. – London : Kahn &Averill; NY. : Alexander Broude, 1983. – 128 p.
19. *Potter K.* Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass / Keith Potter. – N.Y : Cambridge University Press, 2000. –390 p.
20. *Schwarz R.* 20th-century composers. Minimalists / K. Robert Schwarz. – London : Phaidon Press Limited. – 1996. – 238 p.

УДК 13

*Марія Олександрівна Яркіна,  
магістр мистецтв, аспірантка денного відділення філософського факультету  
Київського національного університету будівництва і архітектури*

## **РЕДУКЦІЯ ТА ІНВЕРСІЯ ЯК ГРАНИЧНІ ЕТАПИ ТРАНСФОРМАЦІЇ СИМВОЛІВ В КУЛЬТУРНО–ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ**

Стаття являє собою частину дисертаційного дослідження на тему трансформації та інверсії універсальних символів в культурно-історичному контексті. Автор статті представляє результати теоретичного осмислення проблеми вивчення символу. Метою є висвітлення природи таких понять як інверсія та редукція символу. Автор наголошує на тому, що виникнення символу, як деякої закінченої форми, є перш за все актом свідомості, результат реалізації певної структури свідомості. Особлива увага приділена зв'язку між символом та первинною ідеєю, яка його породила.

*Ключові слова:* символ, ідея, цивілізація, свідомість, трансформація, інверсія, редукція.