

8. Skorik C. (17.07.2011.) Artistic techniques citation. Access mode: <http://stihi.pro/1360-citirovanie.html> [in Russian].

9. Sokolov A. (2004). Introduction to the musical composition of the twentieth century. M: the humanities. ed. VLADOS Center [in Russian].

10. Dubichinskogo, V.V. (Ed.). (2007). Modern explaining vocabulary of Ukrainian language: 60000 words. (2007). H.: VD "School" [in Ukrainian].

УДК 78.081:7.01(477)

Кравченко Анастасія Ігорівна,
кандидат мистецтвознавства,
докторант Національної академії керівних
кадрів культури і мистецтв

ЗНАЧЕННЯ ФІЛОСОФІЇ МУЗИЧНОГО АНАЛІЗУ У ДОСЛІДЖЕННІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ

У статті розглядаються питання методології аналізу музичних творів з позицій філософії музики. Здійснено узагальнення наявних концепцій з метою подальшої розробки принципів філософії музичного аналізу у комбінаторному поєднанні класичного музикознавчого та «дискурсивного» аналізу. Такий підхід дозволяє досягнути формально-структурні, змістовно-семантичні та смислові аспекти організації музичного матеріалу у їх цілісності в процесі композиторської та виконавської творчості. Доведено, що створення, відтворення та сприйняття композицій є процесом світоглядного самоусвідомлення через твір. Варіабельність інтерпретаційних версій культур-герменевтичного осягнення музичного смислу формується у медіальних каналах на комунікативному стикі взаємообміну художньо-естетичною інформацією між її генератором, транслятором і сприймачем. З цього окреслюється значення філософії музичного аналізу у дослідженні творів камерно-інструментального мистецтва представників української школи композицій та їх виконавського втілення.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, філософія музики, філософія музичного аналізу, дискурсивний аналіз музичного твору, музичний смисл, композиторство, виконавство, медіальні канали сприйняття.

Кравченко Анастасія Ігорівна, кандидат искусствоведения, докторант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Значение философии музыкального анализа в исследовании камерно-инструментального искусства Украины

В статье рассматриваются вопросы методологии анализа музыкальных произведений с позиций философии музыки. Обобщаются существующие концепции с целью дальнейшей разработки принципов философии музыкального анализа в комбинаторном соединении классического музыковедческого и «дискурсивного» анализа. Такой подход позволяет раскрыть формально-структурные, содержательно-семантические и смысловые аспекты организации музыкального материала в их целостности в процессе композиторского и исполнительского творчества. Доказано, что создание, воспроизведение и восприятие музыкальных композиций является процессом мировоззренческого самопознания. Вариабельность интерпретационных версий культур-герменевтического постижения музыкального смысла формируется в медийных каналах

на комунікативному ступені взаємобіжності художньо-естетичної інформації між генератором, транслятором і реципієнтом. Виходячи з цього, визначається значення філософії музичного аналізу в дослідженні творчості камерно-інструментального мистецтва представників української школи композиції, а також їх виконавського трактування.

Ключові слова: камерно-інструментальне мистецтво України, філософія музики, філософія музичного аналізу, дискурсивний аналіз музичного твору, музичний зміст, композиторське мистецтво, виконавство, медіальні канали сприйняття.

Kravchenko Anastasia, PhD in Arts, Doctoral-student The National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

Significance of philosophy of musical analysis In the researches of chamber art of Ukraine

The article studies the questions of analysis of musical compositions from the viewpoint of philosophy of music. The generalization of existent concepts with further development of principles of philosophy of musical analysis in a combinatorial consolidation of classical musicology and “discursive” analysis has been done. This allows comprehending formal, structural, substance and semantic aspects of organization of musical materials and their integrity. It is proved that creations, reproduction and perception of compositions are the processes of self-awareness through the piece of music. Variability of interpretational versions of meaning comprehension of the composition is formed in medial channels at the turn of interchange of art and musical information between its generator, translator and recipient. The importance of philosophy of musical analysis in the research of compositions of chamber art of representatives of Ukrainian school of composition has been outlined.

Keywords: chamber art of Ukraine, philosophy of music, philosophy of musical analysis, discursive analysis of a piece of music, musical meaning, composer creativity, performance, medial channels of perception.

Постановка проблеми. У синкретизмі культурологічних знань протягом ХХ століття відбувається зближення наукових, філософських та художніх позицій осягнення картини світу у цілісності її світоглядних складових – науки, філософії, міфології та мистецтва. З точки зору метатеорії «універсалізму» (Я. Кучинський) не викликає сумнівів і взаємозв'язок філософії та музики. Вони є носіями образів, концептів і перцептів світової гармонії, що виступають специфічними моделями світобудови, здатними до продукування та відтворення загальнокультурної динаміки сенсів: філософія – у поняттях, музика – в організованих звуках. Дослідження смислових аспектів організації музичної матерії, змістовно-семантичні та естетико-виразні можливості якої є найбільш придатними для інтерпретування широкого спектру матеріалів філософського значення, наближає науковців до думки, що музика, у загальному сенсі, є «побратимом» філософії» [16, 201].

Спорідненість філософії і музики інтуїтивно виявляється у сфері духовного пошуку, метою якого є генерування смислу, що «звучить» у вербалізованих (наукових, літературно-філософських) чи невербалізованих (музичних) текстових структурах. За словами В. Личковаха, «філософія для втаємничених звучить як музика у поняттях, а музика сприймається як філософія у звуках» [6, 100].

Огляд досліджень і публікацій. В цьому ракурсі цілком закономірним є стійкий інтерес до осмислення дуальності феноменів омузиченої філософії та музики як філософії звуків, коріння якого сягає епохи Античності (Піфагор, Платон, Аристотель), середніх віків (Августин Аврелій, Боецій), набуває особли-

вої акцентуації протягом XIX ст. (В. Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер, Р. Вагнер, Ф. Ніцше) та у теоретичній спадщині представників філософсько-естетичної, культурологічної, мистецтвознавчої думки XX – початку XXI ст. (Т. Адорно, Ш. Ангрі, Д. Золтаї, О. Лосєв, В. Медушевський, О. Рапопорт, О. Рябініна, В. Суханцева та ін.).

Актуальність дослідження пов'язана з тим, що останнім часом вчені ставлять низку дискусійних запитань із зазначеної проблематики, розв'язання яких потребує поглибленої філософсько-мистецтвознавчої рефлексії та комплексного культурологічного підходу. Серед них питання, пов'язані із розробкою універсальних категорій пізнання онтології культури і мистецтва, окреслення перспектив еволюції корпусу культурологічних і мистецтвознавчих наук, зокрема, розвитку музикознавства як певного «синтетичного» знання [10, 84], що повинно відображати цілісну картину музичного буття. Музика все частіше постає предметом філософсько-культурологічного та естетико-мистецтвознавчого аналізу, що актуалізується навіть у виникненні нового напрямку її комплексних досліджень – «культурологічної музикології» (О. Маркова, В. Редя, В. Шульгіна та ін.).

Одним з розробників та найбільш послідовних прихильників втілення філософсько-культурологічних принципів в аналітиці музики виступає В. Медушевський, дослідження якого торкаються проблематики відображення духовного життя індивідуума у творах музичного мистецтва (переважно, на матеріалі західноєвропейської та російської класики), а саме «духовного» аналізу музики як «згустка» буття-історії-культури. Аналітичний і критичний погляд вітчизняних науковців (І. Арістова, І. Артеменко, В. Драгулян, А. Івко, Ю. Ніколаєвська, О. Погода, Б. Стронько) також спрямований на осмислення різних аспектів філософії творчості зарубіжних митців від бароко до сучасності: Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Ф. Бузоні, Р. Вагнера, Г. Малера, П. Чайковського, С. Рахманінова, К. Дебюссі, О. Скрябіна, С. Губайдуліної, Ч. Айвза, К. Штокгаузена та багатьох інших. Щодо розгляду творів представників української композиторської школи апробацію принципів філософії музичного аналізу знаходимо у науковому доробку І. Романюк (дослідження ціннісної семантики української картини світу, відображеної у хорових композиціях І. Карабиця, В. Камінського, О. Щетинського) та І. Савчука (осмислення екзистенційної природи мислення модерністського Майстра у жанрово-стилістичних феноменах камерної музики Б. Лятошинського, І. Белзи і польських митців – Ю. Кофлера, Т. З. Кассерна, які працювали у Львові до 1944 та 1945 рр., відповідно).

Однак, у дослідженні творів українського музичного мистецтва і камерно-інструментального, зокрема, на разі недостатньо задіяний теоретико-методологічний потенціал вітчизняної філософсько-естетичної, культурологічної та мистецтвознавчої думки, де вельми інтенсивно провадиться пошук універсальних категорій філософії музики і, загалом, філософії мистецтва, які можуть бути однаково успішно застосовані щодо різновидових мистецьких феноменів (у т.ч. музичних). Ґрунтовні напрацювання з цієї проблематики представлені у доробку В. Суханцевої (осмислення музики як буття і моделі універсуму), В. Личковаха (розвиток філософії мистецтва та історії естетичної думки в українській культурі), Ю. Чекана (визначення сутності інтонаційного

образу світу як феномена і категорії історичного музикознавства), О. Рощенко (дослідження міфотворчих процесів у мистецтві як філософської концепції побудови музичних творів майбутнього), Г. Макаренка (обґрунтування специфічного статусу музики як метамистецтва в ірраціоналістичній естетиці) та ін.

Незважаючи на вельми чітко окреслену тенденцію «філософізації музикознавства» (О. Козаренко) та повсюдне метафоричне використання у музичній періодиці епітетів і концептів на кшталт «метафізичності», «універсальності», «космічності» щодо музичного лексикону тих чи інших композиторів, очевидною є складність суто наукової категоризації смислоутворюючих понять філософії музики, дослідницькі позиції якої на перший погляд видаються занадто всеосяжними. Саме тому особливої *актуальності* набуває інтегративний підхід у розробці «синтезуючих» (А. Івко) методів та методологічних підходів дослідження феноменів музичного мистецтва, зокрема, розвитку «філософії музичного аналізу» [10, 88], що вимагає від науковців культурологічної універсальності на шляху подолання дисциплінарних меж у площині окремих галузей гуманітарного, у т.ч. мистецтвознавчого знання.

Мета дослідження. Методологія аналізу творів з позиції філософії музики на разі перебуває у стані теоретичної кристалізації та категоріального уточнення. У зв'язку з цим, висувається завдання координації та узагальнення існуючих напрацювань і концепцій, а також подальшої теоретичної розробки філософії музичного аналізу. Постає необхідність виявлення його специфікацій у базових філософських, естетичних та музикознавчих категоріях та окреслення значення філософії музичного аналізу у культурологічному дослідженні явищ музичного мистецтва України, зокрема, камерно-інструментального (на матеріалі творчості представників української композиторської школи 60-х рр. XX – початку XXI ст.).

Виклад основного матеріалу. Зазначений хронологічний період, тобто від українського авангарду 60-х років (що знаходиться у своєрідній «точці золотого перетину» XX ст.) до постмодерну «постсучасності», являє собою важливий етап на шляху сходження до новітньої парадигми музичного мистецтва України, в основі якої лежить концепція теоретичної нескінченності темброво-звукових ресурсів музичного висловлювання. Безумовно, дискурсивна кристалізація даної концепції насамперед пов'язана з еволюцією музичного мислення сучасних композиторів, де філософська проблематика відіграє вагоме значення. За словами Лесі Дичко, «філософія – це увібрані враження, багаж знань, з якими людина живе, який нею накопичений. Суб'єктивний погляд на світ, власна, особистісна філософія та музика – для мене явища одного порядку. Вони діалектичні, розділити їх неможливо» [7, 336].

Рясніють філософсько-поетичними метафорами і нариси вітчизняної музичної критики щодо характеристики творчих портретів та образного змісту композицій представників української композиторської школи. Це, наприклад, «музика сфер», «космічна», «галактична» музика Валентина Сильвестрова; кордоцентризм як «код-ген» музики Євгена Станковича; «метафізичність» звукової краси творів Леоніда Грабовського; «міф про онтологію музичної краси» та «дихання музичного «космосу» у творчості Олега Киви тощо. Критики і шанувальники захоплюються етно-фольклорною аутентикою музики Ганни

Гаврилець як «відображенням всесвітнього ейдоса»; «музичною метареальністю» театральної музики Юрія Шевченка; «філософією медитації» та «метафоричною» музикою Вікторії Польової [7; 8].

Наведені метафоричні висловлювання відображають суб'єктивне сприйняття конкретних музичних артефактів, де тяжіння до філософської рефлексії відчувається як концептуально закладена позиція композиторської творчості, що може відображатися у формах «філософського споглядання, інтроспекції, роздумів, самозанурення, автоспілкування» [17, 3]. Роздуми науковців щодо шляху «від метафоричного використання – до категоризації» понять (Ю. Чечкан) зумовили появу низки праць, що виводять музикознавство на новий якісний рівень системних узагальнень на культурологічному стику специфічних музичних та філософсько-естетичних параметрів аналізу творів мистецтва.

У згаданих вище дослідженнях так чи інакше «розчинена» проблематика філософії музичного аналізу, що є «процесом освоєння як художнього сенсу, так і форми твору з урахуванням діалектики специфічно музичних і загальнологічних законів мислення з природним виходом на психологію сприйняття» [2, 118]. Тут йдеться про виявлення діалектики категорій музичного та філософського мислення композитора, шляхом поєднання теоретичних методів класичного музикознавчого аналізу (жанру, стилю, форми, музичної мови, драматургії тощо) із т. зв. «дискурсивним» аналізом (Є. Морєва), в основі якого закладено проблему розуміння художньо-музичного висловлювання та, у підсумку, усвідомлення, пізнання його філософсько-естетичного смислу.

Даний багаторівневий культур-герменевтичний процес доволі складно і не завжди в уповні піддається формалізації та укладанню в певні методологічні рамки, адже пошук смислу – «це горизонт, який постійно віддаляється, ціль зрозуміла, але недосяжна» [9, 7]. Постульована «недосяжність», виявлена у спробах теоретичного моделювання герменевтичного процесу розуміння та здобуття смислу, обумовлюється складністю організації музичної матерії. Причому йдеться не стільки про технологічний, скільки про смисловий аспект системно-структурної організації семіотики музичної інформації (наприклад, музику В. Сильвестрова порівнюють зі «складністю створення моделі вселенського світоустрою, непізнаного до кінця і нескінченно різноманітного» [15, 11]).

Справа в тім, що у музичній композиції автор, спираючись на власні звукові відчуття, інтонаційно моделює «звуко-музичну свідомість епохи, що формується з мовно-стильових та семантичних принципів відтворення звукового образу світу» [13, 184], який є відображенням в музиці світоглядно-естетичних концептів: «дух епохи», «образ світу», «чуття життя» [5, 309]. У зв'язку з цим, «Що таке композиція?» – задає питання Євген Станкович і відповідає: «Це власний погляд на світ» [7, 195].

Безумовно, цей художньо-естетичний погляд є індивідуальним, адже у ситуації наявності або відсутності своєрідного «резонансу» виконуваного музичного твору з внутрішнім «Я» можуть виникати смислові збіги або смислові протиріччя. Останні у ситуації культурологічного осмислення породжуються нескінченною варіабельністю можливих точок зору на стиках взаємообміну художньо-музичною інформацією у т. зв. медіальних каналах, тобто між її генератором,

транслятором та сприймачем, де значну частку суб'єктивності носять не тільки інтерпретаційні версії, але й їх відображення у слухацькому сприйнятті.

Наприклад, якщо перевести культур-герменевтичний аналіз від методології філософії музики у площину теорії музичного виконавства (в т.ч. у камерно-інструментальному виконавському мистецтві), то виявляється, що свідомо спрямованість інтерпретатора на досягнення авторського задуму має логіко-інтуїтивний характер. Сприйняття й інтерпретація музики та її виконання відбуваються з опорою на «еталонні слухові уявлення» (І. Ігнатченко), «звукоідеали», «еталонні виконавські версії» (М. Кононова), іншими словами, – коло естетичних вподобань, сформоване на перетині індивідуального досвіду сприйняття, аналізу і оцінки музичних творів та традицій національної (регіональної) музично-виконавської школи. У той само час, слухач у момент звукообразної реалізації музичного твору, також виступає його інтерпретатором, розкриваючи нові смисли і підтексти, відображені у дзеркалі суб'єктивної естетичної рецепції.

Таким чином, створення, відтворення та сприйняття композицій є процесом самоусвідомлення, осмислення себе через музичний твір. Тут роль таких контекстуальних факторів, як: загальна історико-стильова ситуація, культурний досвід, світоглядні позиції, біографічний/творчий етап, чуттєво-естетичний стан, особливості психології світобачення та емоційного світу автора/виконавця/слухача, соціокультурні умови сприйняття, має вагоме смислоутворююче значення, впливаючи, зокрема, на змісти і форми камерно-інструментального мистецтва.

Важливим чинником культурологічного наближення до об'єктивних параметрів усвідомлення композиторського задуму є також дослідження матеріалів «авторської концептуалізації» (за Т. Калімуліною) – епістолярно-мемуарної спадщини композиторів, інтерв'ю, анотацій тощо. Матеріали «авторської концептуалізації» утворюють індивідуальний дискурс автокоментарів з розшифровкою власних філософсько-естетичних позицій творчості, програмних ідей, загалом, художньо-естетичних інтенцій композиторського мислення, а також спостережень щодо оточуючого культурно-мистецького контексту (згадаємо діалоги Є. Рєстаньо та В. Холопової з С. Губайдуліною, О. Івашкіна з А. Шнітке та ін.). Доповнюють цей зріз наукових джерел наявні авторські теоретичні тексти, лекційні програми (наприклад, філософія мистецтва Р. Вагнера, «Тексти про музику» у 10-ти томах К. Штокгаузена, тексти лекцій К. Пендерецького – «Лабіринт часу», дисертація К. Цепколенко з викладом авторської методики «сценарної розробки» музичного матеріалу та ін.), що вкупі закладають ґрунтовний фундамент дослідження світогляду і творчого (наукового, філософського, міфопоетичного, художньо-музичного) мислення композиторів у їх ментально-естетичній цілісності. Також вводять дослідника у світ сучасної української музики систематизовані зібрання статей, листів з приватних архівів, опубліковані бесіди-інтерв'ю, зокрема, М. Нєстьєвої з В. Сильєвєстровим, М. Русяєвої з А. Томльоновою, А. Луніної з рядом українських митців (З. Алмаші, Г. Гаврилець, Л. Грабовським, С. Зажитьком, О. Кивой, Є. Станковичем, В. Степурком та ін.), в яких міститься вербальна автоінтерпретація філософсько-естетичної програми творчості та процесу художнього моделювання композицій, що конкретизує основні їх структурно-сміслові вузли.

Зважаючи на семіотичну абстрактність музичної мови, що носить статус мета-мови мистецтва, та філософічність музичного смислу (з чого випливає можливість безлічі інтерпретаційних варіантів його осягнення), очевидно, що без урахування авторської позиції (принаймні, щодо творів сучасного мистецтва у ситуації відсутності історичного жанрово-стильового еталону) адекватна інтерпретація музичного образу практично неможлива. Розуміння графічного, художньо-знакового коду вкупі з наявністю вербально заявленого автором смислового коду дає можливість виконавцю (а, відповідно, і слухачу) максимально наблизитись до глибинних смислових шарів конкретної композиції. Саме тому, практика співпраці у композиторсько-виконавських тандамах при підготовці музичних програм (особливо прем'єрних) та авторських звернень-преамбул до аудиторії, що налаштовують канали слухачького сприйняття у наперед визначеному смислового спрямуванні, є вельми розповсюдженою.

Не зупиняючись докладно на розгляді феномену «шістдесятництва» в українській культурі загалом (з посиланням на ряд ґрунтовних досліджень вітчизняних вчених: М. Поповича, М. Копиці, О. Зінкевич, О. Козаренка, С. Волкова, О. Овчарук, О. Городецької, Г. Файзулліної та ін.), перейдемо до характеристики тих особливостей, що складають національне «обличчя» українського музичного авангарду доби «шістдесятництва», яке представляють В. Сильвестров, Л. Грабовський, М. Скорик, В. Годзяцький, В. Загорцев та деякі інші композитори. Унікальність творчості останніх, у порівнянні з західноєвропейськими модерністськими зразками, визначається тим, що у творах вітчизняних композиторів технологічність авангардної музичної мови «несподівано солідаризується із засадничими принципами національного музичного мислення <...>, резонує з високою «ученістю», «любомудрієм» давньоукраїнської музики» [3]. На нашу думку, подібний синтез в українському варіанті авангарду (а пізніше, і постмодерну) дозволив митцям реалізувати у своїх новаторських композиціях масштабні задуми з глибинним духовно-філософським підтекстом.

Зокрема, український композитор В. Сильвестров так інтерпретує філософську програму власної творчості: «В авангардний період я надавав своїм творам натурфілософський семантичний підтекст. Оркестр символізував світ, який нас оточує, флажолети у духових асоціювалися з небом, гудіння у низьких регістрах у мідних духових – дещо хтонічне. <...> У мене було піфагорійське ставлення до музики, завдяки чому звукові оркестрові маси асоціювалися з деякими образами. Це давало можливість на рівні знакової символіки опанувати світ» [7, 590]. Піфагорійські принципи математичної вивірності музичного мислення характерні також для творчості В. Загорцева (наприклад, «Об'єми» для кларнета, саксофона-тенора, труби, скрипки і фортепіано, 1965 р.), В. Годзяцького (камерна симфонія «Періоди», 1965 р.) та, особливо, Л. Грабовського («Гомеоморфії» для двох фортепіано, 1968-69 рр.), який повсюдно застосовує техніку випадкових чисел у рамках власного алгоритмічного методу композиції, залишаючись вірним йому і до сьогодні [1].

На відміну від Л. Грабовського, творчий метод В. Сильвестрова на стику ХХ-ХХІ ст. зазнав значної трансформації – його стиль музикознавці називають «багательним», а сам композитор вважає свої опуси останніх років «тіньовою музи-

кою», неосимволістськими «мікроформами музичних миттєвостей», «озвученими платонівськими ідеями», в які треба вслухатися і не відкидати після першого «знайомства»: тільки таким чином можна пізнати їхній пафос, що йде у нескінченність [7, 575]. Як пише О. Руч'євська, «Зміст мистецтва – ідеальна, суб'єктивна реальність» [12, 70], і є очевидним, що митець прагне створити власну ідеальну реальність, моделюючи народження музики із тиші, мовчання, сакральної медитації.

Більшість композицій, де автори образно «занурюються» у медитативні пласти, концептуально ґрунтуються на ідеях сакрального пошуку, як у вимірах культури християнського світу (зокрема, духовної практики ісихазму), так і східної філософії та філософської лірики сучасних і прадавніх текстів (наприклад, суфійського вчення, китайських, індійських філософських традицій, давньоіранських міфів, мінімалістської японської поезії «танку», «хайку» тощо). Серед таких творів – тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду» (1996 р.) та секстет «Що сталося в тиші після відлуння» (1993 р.) Є. Станковича, які викликають асоціації зі східною філософією, дзен-буддистським медитативним спогляданням; музично-філософське есе В. Ларчікова «Фуеки-Рюко. Хайку І» для двох віолончелей (2004 р.); квінтет «Крила східного вітру» (2010 р.) Ю. Гомельської, де опосередковано передано бачення східного світогляду в музичному орієнталізмі. Відображення проблематики діалогу «Схід-Захід» у музичному мистецтві знаходимо у композиціях для рояля і перкусії «Восхождение. Восток-Запад» (2007 р.) та «Імпровізація» (2013 р.) А. Томльоновой, де, як коментує авторка композиції, «“протиставляється урбаністичний, жорсткий Захід та витончений, медитуючий Схід”, при чому ідея руху від хаосу до гармонії є наскрізним художнім задумом композицій» [4, 59].

Ще далі у світ міфопоетики йде композиторка В. Польова, створюючи «Симург-фестиваль» з семи концертних програм-«садів» («Сад земних насолод», «Сад каменів», «Сад голосів», «Сад книг», «Сад запаморочення», «Сад суму», «Сад птахів», що послідовно триватимуть протягом 2016 р.). Концертні «сади» об'єднуються спільною філософською платформою, яка ґрунтується на давньоперсидських і слов'янських міфах про Симурга (Семаргла) – поліморфної істоти, що «мешкає на гілках дерева життя та злітає до людей для допомоги, зцілення чи пророцтв». За легендою, «цар птахів Симург губить у центрі Китаю чудове перо і птахи, яким набридли розбрат і війни, вирішують відшукати його, щоби віднайти мир у собі і навкруги себе. <...> Сім садів-долин, що повинні перетнути птахи, пов'язані із сімома станами, які людина, відповідно до вчення суфіїв, повинна подолати у собі для пізнання істинної природи Бога» [10]. Символічне послання «Симург-фестивалю» для нашої Батьківщини, де протягом останніх двох років триває глибока соціально-економічна та військово-політична криза, – це заклик до виходу за межі «дурного» кола нескінченного розбрату та суєти життя, повернення до сакральних витоків світоустрою, очищення через духовне зусилля.

Безумовно, подібна філософсько-естетична рефлексія в руслі когнітивної інтерпретації імпліцитного змісту музичних творів та циклів концертних програм починається там, де піддаються сумніву тези про суцільну механістичність, формальність та формульність професійної музичної творчості (за Є. Соколовим). Подібна «репрезентуюча смислова основа» (В. Москаленко) розкриває прагнення

авторів доторкнутись до універсальї культури, «вічних», уже канонічних образів і тем, апелюючи до структур свідомості реципієнта не стільки через емоційно-чуттєве, скільки через інтелектуальне переживання. Саме тут, у цих смислових каналах та механізмах естетичного пізнання та філософії музики і починається «зона проєкції істинної, глибинної Музики, що несе в собі гармонію сфер і кайрос історії» [14, 165].

Висновки. У підсумку зазначимо, що розширення проблемного поля філософії музики окреслює перспективи еволюції мистецтвознавства як «синтетичного» знання, що включає до себе і філософію музичного аналізу, у поєднанні наукових, філософських та художніх світоглядних позицій осмислення музики. Теоретико-методологічні роздуми щодо взаємозв'язку філософії як «теорії духовного освоєння світу» (за В. Діановою) та музики як духовного феномена культури, що має понятійний статус метамистецтва (Г. Макаренко), виводять науковців на рівень поглибленої філософсько-мистецтвознавчої рефлексії у розробці новітніх параметрів дослідження музичних композицій, зокрема, розвитку філософії музичного аналізу.

Значення останньої полягає в тому, що теоретичне узагальнення існуючих напрацювань філософсько-естетичного, культурологічного, мистецтвознавчого напрямків дослідження камерно-інструментального мистецтва актуалізує потребу подальшої наукової категоризації смислоутворюючих понять у цій концептосфері. Це спонукає вчених до дослідницької «медіації» у подоланні дисциплінарних меж філософії, музичної естетики, культурології, історичного, теоретичного музикознавства та психології музичного сприйняття. У контексті розвитку філософії музики вбачається особливо актуальним і перспективним методологічний пошук у ракурсі філософії музичного аналізу, що, на наш погляд, володіє ознаками наукової універсальності у комбінаторному поєднанні компонентів свого дискурсу, а саме, – музикознавчого та філософсько-естетичного аналізу. Останній передбачає застосування методів когнітивної, герменевтичної інтерпретації, а також культурологічного, світоглядно-контекстуального підходів у дослідженні онтології музичної творчості та проблем її сприйняття. Все це вимагає урахування музикознавчої критико-естетичної оцінки та композиторських автоінтерпретаційних позицій, з метою здобуття смислу і «кайросу» музики та їхнє диференціації у медіальних каналах сприйняття у комунікаційному колі класичної тріади «композитор–виконавець–слухач».

Нами доведено, що філософська проблематика музичного мислення українських композиторів є важливою складовою творчості та виконавства. Протягом останнього півстоліття це вельми різноаспектно розкривається у концептуальній еволюції від натурфілософського, піфагорійського розуміння музичної обрзаності та структури до філософії медитації, відображення світоглядних систем Сходу та озвучених платонівських ідей у камерно-інструментальній музиці. Таким чином, сучасні українські митці торкнулися глибинного пласти історії світової філософії та естетики у їхніх давньогрецькій та східній традиціях, відображених, зокрема, засобами авербальної музичної палітри у дзеркалі композиторського і виконавського мистецтва. Тож, вбачаємо теоретичну і практичну значущість та перспективність подальшого дослідження творів українського

камерно-інструментального мистецтва з позицій філософії музики та філософії музичного аналізу. Вони ведуть до адекватного категоріального інструментарію, спрямованого на розв'язання культур-герменевтичних і мистецтвознавчих проблем осягнення смислу музичного нарративу з урахуванням діалектичного взаємозв'язку і специфіки музичного та філософського мислення.

Література

1. Грабовський Л.О. Методи алгоритмічної композиції : відкрита лекція / Лабораторія музично-інформаційних технологій НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ–Нью-Йорк, 16.02.2016 р. – Відеозапис зберігається у приватному архіві Алли Загайкевич.
2. Завгородня Г.Ф. Деякі аспекти методології аналізу музичних творів / Г.Ф. Завгородня // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. II (5). – С. 114-119.
3. Козаренко О. Національна музична мова у дискурсі постмодернізму / О. Козаренко // Періодичний інтернет-журнал «Musica Ukrainica» [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnismuslang.html
4. Кравченко А.І. Культурологічні виміри камерно-інструментального мистецтва Одеси (кінець XX – початок XXI століть) : монографія / А. Кравченко. – К. : НАКККіМ, 2015. – 216 с.
5. Личковах В.А. Методологічні проблеми визначення особливостей української естетичної думки / В.А. Личковах // Ученые записки Таврического национального университета имени В.И. Вернадского. Серия «Философия. Культурология. Политология. Социология». – Т. 27 (66), № 1. – 2014. – С. 306-315.
6. Личковах В. Філософія «Філармонії» // Чернігово-Сіверська культурологічна регіоніка / В. Личковах. – Чернігів : Видавець В.М. Лозовий, 2011. – 168 с.
7. Лунина А. Композитор – маленькая планета / А. Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. – 736 с.
8. Лунина А. Композитор в зеркале современности / А. Лунина. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. – В 2-х томах. Т. 1. – 504 с.
9. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Є.О. Морєва. – К., 2005. – 18 с.
10. Музыкальная наука: какой ей быть сегодня? / Заочный «круглый стол» редакции: Т. Бершадская, В. Медушевский, О. Соколов, И. Земцовский, Ю. Кон, В. Девуцкий // Советская музыка. – № 11. – 1988. – С. 83-91.
11. Польова В. Анотація до концертних програм авторського фестивалю «Симург-фестиваль», концерт перший «Сад земных наслаждений», від 05.03.2016 р.
12. Ручьевская Е. Об анализе содержания музыкального произведения / Е. Ручьевская // Критика и музыковедение : сб. науч. статей. – Л. : Музыка, 1987. – Вип. 3. – С. 69-96.
13. Рябуха Н.О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти / Н.О. Рябуха // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство : наук. журнал. – К. : Міленіум, 2015. – Вип. II (5). – С. 181-187.
14. Секацкий А.К. Партитура неслышимой музыки / А.К. Секацкий // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф., Санкт-петербургское философское общество. – СПб, 2003. – С. 160-178.

15. Тучинська Т.І. Розуміння музичного тексту: теоретико-інформаційний аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.І. Тучинська. – К., 2009. – 20 с.

16. Уваров М.С. Отзвуки музыки / М.С. Уваров // Звучащая философия : сб. материалов научн. конф., Санкт-петербургское философское общество. – СПб, 2003. – С. 201-207.

17. Шаповалова Л.В. Музыка як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Л.В. Шаповалова. – К., 2008. – 31 с.

References

1. Hrabovsky, L. O. (2016). Methods of algorithmic composition: an open lection. Laboratory of musical and informational technologies of Tchaikovsky NMA of Ukraine, Kyiv–New York. [in Ukrainian].

2. Zavhorognya, H. F. (2015). Some aspects of methodology of musical compositions analysis. International bulletin: culturology, philology, musicology, issue II (5), 114–119. [in Ukrainian].

3. Kozarenko, O. (n.d.) National musical language in the discourse of post-modernism. Musica Ukrainica. Retrieved from: http://www.musica-ukrainica.odessa.ua/_a-kozarenko-ethnicismuslang.html. [in Ukrainian].

4. Kravchenko, A. I. (2015) Culturological dimensions of chamber art of Odesa (the end of the 20th – the beginning of the 21st centuries). Kyiv: National Academy of managerial staff of culture and arts [in Ukrainian].

5. Lychkovakh, V. A. (2014) Methodological problems of determination of special features of Ukrainian esthetic thought. Scientific transaction of Vernadsky Tavrichesky national university, ser. «Philosophy. Culturology. Political science. Sociology», Vol. 27 (66), 1, 306–315 [in Ukrainian].

6. Lychkovakh, V. (2011) Philosophy «Philharmonic». Chernigov-Seversk Cultural regionika. V.M. Lozoviy (Ed.). Chernihiv [in Ukrainian].

7. Lunina, A. (2013). A composer is a little planet. Kyiv: Dukh I Litera [in Ukrainian].

8. Lunina, A. (2015). A Composer in the mirror of today. Kyiv: Dukh I Litera. [in Ukrainian].

9. Moreva, E. O. (2005) A musical composition as a type of a discourse practice. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

10. Bershadskaya, T., Medushevsky B, et al. A Musical science: what should it be like today? (1988). Sovetskaya muzyka, 11, 83–91 [in Russian].

11. Polyova, V. Annotation to the concert programs of author festival «Simurg-festival», concert No. 1 «Sad zemnykh naslazhdeniy», 05.03.2016.

12. Ruchievskaya, E. (1987) About the analysis of a content of a musical composition. Critics and musicology, issue 3, 69–96 [in Russian].

13. Ryabukha, N. O. (2015). Sound Pattern as a category of musical thinking: ontological and gnosiological aspects. International bulletin: culturology, philology, musicology, issue II (5), 181–187 [in Ukrainian].

14. Sekatsky, A. K. (2003). The score of inaudible music. Proceedings of the Conference Title «Zvuchashchaya philosophia», Saint-Petersburg society. (pp. 160–178). Saint-Petersburg [in Russian].

15. Tuchynska, Y. I. (2009) Understanding of musical text: theretical an informational aspects. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
16. Uvarov, M. S. (2003). Repercussions of Music. Proceedings of the Conference Title «Zvuchashchaya philosophia», Saint-Petersburg society. (pp. 201–207). Saint-Petersburg [in Russian].
17. Shapovalova, L. B. (2008). Music as an analogue of a personality: to tehe problem of a reflective consciousness. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

УДК 792.7:7.091

*Медведєва Алла Олександрівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри тележурналістики
Київського національного університету культури і мистецтв*

ЖАНРОВІ ТА ТВОРЧІ ОСОБЛИВОСТІ ЕКСПЛУАТАЦІЇ МАСКИ-ОБРАЗУ АРТИСТОМ ЕСТРАДИ

У статті розглядається маска-образ артиста естради. Йдеться про науковий підхід до осмислення професійної діяльності артиста естради та значення маски в мистецтві естради. Розглядаються жанрові та творчі особливості експлуатації маски-образу на естраді. Відстежується різноманіття форм та жанрів виконуваних номерів.

Ключові слова: естрадне мистецтво, образ-маска, жанр, сценічний образ, конференс, міміка, грим.

Медведєва Алла Олександрівна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры тележурналистики Киевского национального университета культуры и искусств

Жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа артистом эстрады

В статье рассматривается маска-образ артиста эстрады. Речь идет о научном подходе к осмыслению профессиональной деятельности артиста эстрады и значение маски в искусстве эстрады. Рассматриваются жанровые и творческие особенности эксплуатации маски-образа на эстраде. Отслеживается многообразие форм и жанров выполняемых номеров.

Ключевые слова: эстрадное искусство, образ-маска, жанр, сценический образ, конференс, мимика, грим.

Medvedeva Alla, PhD of Arts, associate professor of the TV journalism, Kyiv National University of Culture and Arts

Genre and creative features of operation mask-image entertainers

The article deals with the mask image entertainers. It is a scientific approach to understanding the professional activity of the actor and the mask stage in the art of music. It is considered that the genre and artistic features of operation mask image on the stage. Tracking the diversity of forms and genres are performed by numbers.

Keywords: pop art, image mask, genre, stage image, entertainers, mime, makeup.