

2. Volkova A. I. Osnovy psichologii' reklamy dlja studentiv koledzhiv [Tekst] navch. posibn. / A. I. Volkova, V. V. Pizhugijda. – M.: Prajm, 2003. – 177 s.

3. Dembich N. D. O dvojstvennosti prirody firmennogo stilja [Tekst] / N. D. Dembich, S. M. Mihajlov, A. S. Mihajlova // Mir nauki, kul'tury, obrazovanija. – M., 2012. – №5. – S.221.

4. Dragunskij V. V. Cvetovoj lichnostnyj test [Tekst]: praktich. posobie / V. V. Dragunskij. – Mn.: Harvest, 1999. – 448 s.

5. Zemljakov I. Osnovy marketyngu [Tekst]: navch. posibn. / I. Zemljakov, I. Ryzhyj, V. Savych. – M–vo osvity i nauky Ukraïny, In–t menedzhmentu ta ekonomiky «Galyc'ka akademija». – K.: Centr navchal'noi' literatury, 2004. – 352 s.

6. Kal'jana–Dubinjuk T. P. Pablik rilejshnz [Tekst]: navch. posibn. / T. P. Kal'jana–Dubinjuk, R. I. Burjak. – K.: NUBiP, 2010. – 204 s.

7. Kubko V. P. Symvolichnyj blok korporativnoi' kul'tury organizacij [Tekst]: Grani. naukov–teoretychnyj i gromads'ko–politychnyj al'manah / gol. red. S. A. Kvika. – Dnipropetrovs'k: Vyd–vo «Grani», 2014. – №3 (107) Berezen'. – S.35–40.

8. Ovchinnikova R. Ju. Dizajn v reklame. Osnovy graficheskogo proektirovanija [Tekst]: ucheb. posobie / R. Ju. Ovchinnikova; pod red. L. M. Dmitrievoj. – M.: JuNIT–DANA, 2012. – 239 s.

9. Podorozhnaja L. V. Teorija i praktika reklamy [Tekst]: ucheb. posobie / L. V. Podorozhnaja. – M.: Omega–L, 2011. – 343 s.

10. Rozenon I. A. Osnovy teorii dizajna [Tekst]: ucheb. posobie / I. A. Rozenon. – M.: Piter Format, 2013. – 224 s.

11. Savahata L. Garmonija cveta [Tekst]: spravochnik / L. Savahata. – M.: Astrel', 2003. – 118 s.

**Kubko V. P.**, candidate of philosophical Sciences, associate Professor of the Department of documentation and information activities of the Odessa National Polytechnic University (Ukraine, Odessa), kubko\_valentina@ukr.net

**Shcherbak Y. V.**, bachelor of the Department of documentation and information activities of the Odessa National Polytechnic University (Ukraine, Odessa), yuliya.sherbak.1995@mail.ru

#### Features of the color using in corporate identity

The article analyses the peculiarities of color usage in corporate style as a means of company communication and identification.

Objective: to study the characteristics of colors and types of colors in the corporate identity.

Methods used: system analysis, descriptive method and generalization.

Conclusions: Corporate identity is an important and special form of marketing communications. Corporate color is one of the most important elements of corporate identity and has an important communicative function. Properly selected colors along with all other components of the corporate style create the desired image. Color is a powerful means of identification, makes the branding more appealing, causes consumers desired emotions to the firm and promotes its retention. If you stick to the color harmony, corporate identity will have a positive effect.

**Keywords:** corporate identity, brand color, color gamut (color range), color harmony.

**Кубко В. П.**, кандидат философских наук, доцент кафедры документоведения и информационной деятельности гуманитарного факультета, Одесский национальный политехнический университет (Украина, Одесса), kubko\_valentina@ukr.net

**Шербак Ю. В.**, бакалавр кафедры документоведения и информационной деятельности гуманитарного факультета, Одесский национальный политехнический университет (Украина, Одесса), yuliya.sherbak.1995@mail.ru

#### Особенности использования цвета в фирменном стиле

Анализируются особенности использования цвета в фирменном стиле как средство коммуникации и идентификации компании.

Цель: исследование особенностей цветов и видов цветовой гаммы в фирменном стиле.

Применены методы: системного анализа, описание и обобщение.

Выводы: фирменный стиль является важным и особым видом маркетинговых коммуникаций. Фирменный цвет является одним из важнейших элементов фирменного стиля и выполняет важную коммуникативную функцию. Правильно подобранные цвета со всеми другими компонентами фирменного стиля и создают необходимый образ. Цвет – мощное средство идентификации – делает элементы фирменного стиля более привлекательными, вызывает у потребителя нужные эмоции для фирмы и способствует лучшему ее запоминанию. Если придерживаться цветовой гармонии, то и фирменный стиль будет иметь положительный эффект.

**Ключевые слова:** фирменный стиль, фирменный цвет, цветовая гамма (цветовой круг), цветовая гармония.

\*\*\*

УДК 008:312.421

**Легенький І. Ю.**,  
аспірант, Національна музична академія України ім.  
П. І. Чайковського (Україна, Київ),  
Y.Legenkiy1949@yandex.ua

#### УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ НОНКОНФОРМІЗМ ЯК ФЕНОМЕН ГЛОБАЛІЗАЦІЇ КУЛЬТУРИ

На межі XX – XXI століть надзвичайно актуальною постає проблема визначення світоглядних детермінант музичної творчості як реальності культуротворення. Творчість українських композиторів стає своєрідним епіцентром світоглядних презентацій композиторської творчості та простором експериментального художнього мислення, що задає своєрідні проектні орієнтири для художнього мислення в цілому. Втім розбіжність в оцінці музичного нонконформізму України не є випадковою, ця тема є мало дослідженою в контексті філософських, культурологічних, мистецтвознавчих, музикологічних досліджень.

**Ключові слова:** культура, культуротворчість, глобалізація, музичний нонконформізм.

Творчість українських композиторів в рамках світового нонконформізму ще мало осмислена і охарактеризована як суто музичний феномен. Важливо визначити детермінанти музичної та світоглядної еволюції в творчості українських композиторів як персональні, особистісні реалії творчості. Творчість нонконформістів в музиці України поєднує в собі пафос художнього, живописного, навіть архітектурного мислення і суто музичну стихію, що відтворюється як своєрідні музичні інсталяції, конфігурації симбіотичного змісту, спонукають до створення нових жанрових форматів та стилевих інтроверсій, які своєрідно трансформувалися та формувалися протягом пів століття.

Цей доробок є надзвичайно цікавим, він потребує культурологічного та мистецтвознавчого аналізу, а також музикологічного аналізу в контексті персональної творчості митців, які сформували той напрям мистецького нонконформізму, який зараз стає надзвичайно важливим простором естетичних, культурологічних і філософських визначень, інтерпретацій та характеристик.

Проблема музичного нонконформізму піднімалась в працях С. Гриці, О. Зінкевича, Л. Кияновської, О. Соколова, Л. Черкашиної та ін. [3; 5; 6; 13; 15], проте, ще мало дослідженням залишається процес культурно–історичних темпоральностей творчості, які складають своєрідний епохальний і разом жанрово–стильовий вимір творчості українських нонконформістів в музиці.

Мета статті – визначити соціокультурні детермінанти формування музичного нонконформізму в українській культурі.

Контекст соціологічного визначення нонконформізму позначається номінаціями «дисидентське мистецтво», «інше мистецтво», «андеграунд». Андеграунд, однак, не дорівнює нонконформізму. Це підпільне мистецтво, яке завжди чинило опір. Є суто формальним визначення нонконформізму як умовна назва художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови нонконформізм визначається як «не прийняття пануючих у суспільстві поглядів» [12, с. 626]. Нонконформізм (франц. non-conformisme, від non – ні та conformier – пристосовуватися) трактується як умовна назва художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду в 1960–1980-х рр. Проблема мистецького нонконформізму у роботах О. Котової, Г. Складенко, С. Смирної визначається у візуальних формах його презентацій, але

проблема радикалізму в мистецтві, що межує з нігілізмом, за Ф. Ніцше, в мистецтві ще не достатньо осмислена [11]. Це проблема європейського активізму, який спонукає до визначення антитетиз бачення реальності, нігілізму як мистецької моделі.

М. Гайдеггер більш радикально, ніж Ф. Ніцше, пише про нігілізм: «Але буття – що таке буття? Воно є Воно саме. Відчути і висказати це потрібно, навчившись у майбутньому мислити. «Буття» – це не Бог і не основа світу. Буття ширше, ніж все сутнє, і воно все одно ближче людині, ніж будь-яке сутнє, будь-то скеля, звір, художній витвір, машина, будь-то ангел чи бог. Буття – це найближче. Однак найближче залишається людині найдалішим. Людина завжди заздалегідь вже тримається за сутнє і лише за нього. Представляючи сутнє як сутнє, думка, зрозуміло, вступає у відношення до буття, але мислить по-справжньому завжди сутнє як таке, і якраз ніколи буття як таке» [14, с. 202]. Отже, індивідуалізм філософський передувє індивідуалізму художньому.

Всі ці контексти нонконформізму стали раптом проблематичними. В 60–ті – 70–ті роки ХХ століття вони актуалізуються, виступають своєрідними конкуруючими практиками культури, а також метамовами інтерпретації текстів культури, зокрема музичних текстів, що несуть у собі конкуруючий спектр онтологій, тобто тих образів світу, які виглядають як буттєві артефакти культури і виступають допоміжними засобами осмислення людини в світі, картині світу, а також образу, зокрема образу музичного як носія цілісності людини і універсуму.

Так, феноменологія О. Лосева перетворилася на міфологізацію музики. «Експресивна воля музики сладісно трипотить від грохоту світопреставлення, їй властиві будь-який безмежний анархізм і вселенський розгул свавілля. Що таке перед нею цей гіганський механізм світу «математичного природознавства», музика костроєє інший світ, без законів і без засад. І вже по одному цьому вона є особливим світопочуттям, яке не низводиться і не перекладається на яке-небудь інше світопочуття і на іншу мову» [9, с. 226]. Тобто ми бачимо, наскільки музика уявляється як самодостатній естетичний феномен. О. Лосев пише про естетичні можливості музики. «Музика, зрозуміло, може зобразити душевні явища, навіть дуже часто тільки цим і займається, але, по-перше, її предмети набагато ширші, вона зображує все що завгодно, а по-друге, – наділення музики здібності душевні зрушення не є психологізацією самої музики» [10, с. 645].

Як це парадоксально звучить, адже О. Лосев і був музичним нонконформістом, бо створив справді темну, апофатичну діалектику (апофатичний метод дескрипції визначає Абсолют як єдність протиріч, виходячи з феноменологічно відсутньої реальності) О. Лосев її назвав «фактом», тобто потрапив у саме середовище соціальних відносин, як й всі нонконформісти, наполюгав на самодостатності естетичного та музичного феномену.

Музичне буття є суто естетичне, а естетичне як таке О. Лосев пов'язував з «вираженням», тобто з вираженням протообразу, або Абсолюту. Зрештою, О. Лосев визначає музику як міф, він пише, що «будь-яка музика може бути адекватно зрозумілою як міф» [8, с. 805]. Г. Коломієць пише: «На прикладі музичного міфа, загально для різної музики, Лосев проявив схильність до певної лінії (як він саме про це вказує) – Бетховен, Бах, Ліст, Скрябін.

Великий інтерес до міфа і зв'язок його з музикою особливо поріднює Лосева з Вагнером» [7, с. 204]. Ця авторка намагається визначити теорію О. Лосева як неоплатоністичну контструкцію феноменологічного зразка. Це так, але міфологія поєднує Лосева з Шеллінгом, передусім, поєднує його з діалектикою німецької атмосфери романтизації музики. Так, поєднуючи музику і математику, О. Лосев визначає, що буття музики – це певне число, яке присякнуто ейдосом. Тобто, – це інше буття і інша ментальна сутність. В роботі «Діалектика художньої форми» О. Лосев визначає головні музичні артефакти – виразність те мінливості.

О. Лосев торкається надзвичайно цікавої проблеми звучної матерії – пауз або проміжків, інтервалів в музиці. Отже, важливо зазначити, що культура не зводиться до одного діалогу, не зводиться до трансформації звучної матерії. Музика має інтервали, єдність продукування звучної матерії і цезур, умовчання і створює феномен музики. Важливо зазначити примат або дієвості, контіуальності, рушиності, або цезур, умовчань. Музика як контіуальний процес і музика як цезура, умовчання є допоміжним складовими. Саме цей підхід характерний для європейського ареалу осмислення музики.

У східному просторі музикування реалії музика розглядаються дещо інакше. Так, суфії і інші інтерпретують музику не як звучну матерію, а як незмінне нерушійне, що входить в музичний процес саме через цезури і через паузи, через фігури умчання. Тобто принципу дієвого активного впливу протиставляється принцип недіяння. О. Лосев також звертає увагу на ритм як числову структуру часу, яка діалектизується і розглядається як «рушійний спокій», як вираження, як субстанція цього вираження. Можна стверджувати, що такі категорії, як «число», «час», «вираження», «ритм» дають завершений образ музичного твору як «рушійного спокою» або як межі звучної матерії [9]. Можна також зазначити, що число теж трактується в різних своїх сенсах, які згідно неоплатоністичним категоріальним визначенням знов застосовують категорію ейдосу, світового розуму, світової душі і космосу.

А. Загайкевич пише: «В сучасній музичній системі електронна музика займає особливе положення. З одного боку, її поява стала послідовним результатом розвитку концепції музичного авангарду ХХ століття, і тому вона є певною мірою правонаступницею всього досвіду сучасного музичного мислення. Втім, з іншого боку, електронна музика від самого свого зародження оперує принципово інакшою акустичною матерією, пов'язаною з особливою художньою реальністю, світом синтезованого мистецтва, з притаманним йому колом естетики технологічних концепцій. Утворена А. Моргеном на перехрестя тяжінь двох художніх систем сучасного академічного музичного мистецтва та синтетичного медійного мистецтва, електронна музика поступово утворила самодостатню галузь творчості, де постійний метаморфоз зазнають такі фундаментальні для музичні теорії поняття, як музична творчість, музичний твір, музична форма, музичний інструмент, тембр, фактура» [4, с. 39].

Отже, важливо зазначити, що тотальне захоплення електронною музикою у 60–і, 70–і, 80–і, 90–і роки пішло на спад і утворюється навіть своєрідний діалог штучної музики й музики природної, подібні діалігізуючі концепції можна побачити у С. Губайдуліної та ін. Навіть А. Шнітке теж віддав данину цьому діалогу,

але скоро покинув це поле. Можна стверджувати, що визначення музики як релігійного явища, яке притаманне С. Губайдуліній – це вже період суми і розпачу перед новітніми технологіями, які не додали нічого нового, а у Ю. Холопова стали певним рецидивом поверненням до абсолюту неоплатоністичного зразка.

Якщо музику починають писати комп'ютери, а генетичний алгоритм – одна із програмних тем, так званої, фрактальної теорії музики, то, звичайно, це аналогове програмування і аналогове проектування музики вже перекладає вектор ваги з плеч композитора на плечі природи і на плечі новітніх технологій. Музика занурюється в комунікативні процеси, комунікативний підхід до музики у Кейджа і у інших новаторів музичної авангардної ролі музики не дає нічого нового. Це свідчить про різні явища, які несуть в собі поняття сонорики та алеаторики. Алеаторика – це пересування музичного акту в комунікативний процес, де комунікація здійснюється різними засобами. Так, зокрема нотний текст позначається зображувальними мотивами, або вносяться ремарки вербального тексту, а сама нотація стає синтетичним полем, яке не бачать слухачі і яка ніяк не впливає на комунікацію зі слухачем, але текст (ноти) стає проміжною інстанцією, яка впливає на виконавців.

Весь цей контекст новітнього синергетичного, а водночас комунікативного осмислення музики в алеаторичному вимірі, звичайно, переінтонує сам простір музикування. Інтонція вже виглядає не як осмислене звучання, за Б. Асаф'євим, а як комунікативний процес співдії, співучасті в процесі створення музичного твору. Г. Коломієць констатує: «В процесах самоорганізації вікритих нелінійних систем виявляється подвійна природа хаосу. Хаос руйнівної складної системи може бути чутливим до малих хаотичних флуктуацій. В той же час, хаос є конструктивним як механізм переключення, виходу на новий рівень при поєднанні простих структур в складні. Хаос с точки зору музичної форми, як і життя, грає подвійну роль. Традиційний хаос має негативний сенс, хаосу протиставлялась краса, мається на увазі, що вона зберігає антиатропійний смисл. Разом з тим, саме з хаосу стікає краса, порядок, гармонія, лад. Цінність хаосу в початковій або проміжній фазах процесу формування краси, але краса, на наш погляд, може бути і в хаосі. Таким чином, краса – це не є гармонія, порядок, а дещо духовне, більше ніж математично розбудоване ціле. Краса є таїною, а також мистецтво музики – це таїна як встановлення краси із хаосу, як сам хаос, що утворює життя» [7, с. 351]. Тобто ми маємо вже езотеричний або явно апофатичний підхід до музики, яка ожитворяється і обоготворяється. Це рецидив неоплатонізму, східних течій, які наводняють і вживлюються в контексті європейського музикування.

Отже, на межі тисячоліть гостро постає проблема синтезу східних і західних теорій музикування, а також синтетичної картини світу, яка намагається вбачати суб'єкта світобачення як людину синтетичного типу, яка уходить від екстремального прагматизму європейського типу з його надлишковою активністю, а також компенсує ефект діяння споглядальністю китайської картини світу, наприклад.

Т. Григор'єва пише: «Давні греки знали, що без пульсації немає життя. Хоча, на відміну від китайців, брали за основу, як правило, дещо визначене. В трактаті Лаодзи «Даодедзин» говориться: «Дао є туманним і не

визначеним. Однак у його невизначеності і туманності існують образи. В його туманності і невизначеності існують речі. В його глибині і неясності зберігається життєва сила. Ця життєва сила і є істина. Це – іскренність». Акцент робиться на невизначеності, тому що визначеність є зупинка, а світ для давніх китайців – не вогонь і не вода, а шлях. (Звідси, до речі, схильність одних до завершеності, чіткої форми, схильність інших до незавершеності, певної розпливчатості форми у мистецтві). У Анаксимена – це згущення і розрядження повітря, у Геракліта – вогонь, що мірами згорає та мірами згасає, у Емпедокла – чотири стихії: вода, повітря, вогонь, земля, котрі рухаються силами любові і ненависті, то розпадаються, то знов поєднуються.

Знадобилось більше двох тисяч років, щоб наука експериментальним шляхом підтвердила правоту давніх, відкривши закон пульсації всього в цьому світі – від атома до сонця, від електрона до галактики. Зовсім недавно наші астрофізики відкрили глобальні коливання Сонця з періодом 160 хв. і амплітудою 10 км.» [2, с. 263].

Тому цей контекст для новітньої музики здається життєздатним, дає той ґрунт, який показує, як змінюється сама музична стихія від експресії: від діонісійського, навіть аполонівського ладу ми приходимо до ладу східних систем. До погашення всіх музичних модальностей і зовсім іншого артистизму, який вписується в контекст обмеженого діяння або недіяння, від буття – до небуття дуже велика й дуже коротка дистанція. Т. Григор'єва констатує: «На зміну еволюціонізму, детермінізму, в основі котрих лежить закон механічної причинності, приходиться визнання дискретного характеру дійсності (найменшої долі енергії, що детермінується лише віроятнісними законами). На зміну сприйняття часу як «чистої послідовності» приходять почуття його мінливості, точковості. Зрештою, над цими явищами починають знов розмишляти філософи. Ряд фундаментальних питань, в особливості тих, котрі стосуються макроскопічної незворотності, анізотропності часу, баріонної асиметричності речовинного ества складу Всесвіту, однородності і нестационарності його просторової структури стягуються в один генетичний вузол, який називається початковою космологічною сингулярністю. Тобто мова йде про ту саму поліцентричну систему: поліцентризм скрізь, в кожній точці. Сучасна космологія визнає ізотопність простору, сингулярне існування матерії та простору, часу, всі напрямки і точки у Всесвіті еквівалентні. Подібне світопочуття не може не призвести до пошуків цілісного підходу, до принципово новітніх методологічних принципів пізнання, до оновлення свідомості самого вектора культури» [2, с. 287–288].

В сучасному музикологічному контексті немає дефіциту в сингулярних, мікроінтервальних проблемах фрактальної інтерпретації музики. О. Соколов пише: «Сегментація тексту музичного твору на підставі класичної функції твору природно спонукала до потреби в особій термінології. Композитори самі ввели в обіход ряд нових термінів, обговорюючи свою музику: сегмент, секція, фаза, форманта у П. Булеза; момент, група – у Штокгаузена; метаболо – у Ксенакіса та ін. І здається, це більш доцільний шлях осмислення нових принципів формотворення, ніж спроби розширювального трактування традиційної термінології. В музикознавчих роботах зустрічаються такі, до прикладу, як «надмотив»,



«супермотив», «супермотивна форма» і тому подібне. Зрозуміло, що класичне розуміння мотиву при цьому залишається далеко побоку, одним із перших з цим зіткнувся, прокладаючи новий шлях в музичному формоутворенні К. Дебюссі» [13, с. 135].

Перечисленні рівні структури незвучного, експресивного, пульсаційного континууму (ще раз звертаємо увагу на те, що мова йде саме про незвучні, тобто відносно незалежні від звукової конструкції елементи) повинні розумітися по-перше, як сутнісно-динамічні, енергетичні, процесуальні характеристики, а по-друге – як характеристики, що пов'язанні з принципом виконавської креативності [1, с. 169]. Тобто йдеться про звучну і незвучну матерію, що в традиційних номінаціях позначають духовний архетип та його матеріальне відтворення. Незвучна матерія – та, що «вривається» в цезури, умовчання і знов-таки маніфестується як присутність тої гармонії, яка здійснюється в мистецькому творі – саме тут і тепер, в процесі виконавства.

**Висновки.** Структура часу в музиці залежить від автокомунікації, пересувається у простір між реципієнтом і виконавцем, а нотний контекст виглядає як додаток. Так, виникає та система доповнювальності, яка інтерпретує музику в контексті комунікативних актів, в контексті інформаційних теорій постсучасності. Це фактично є проблемою постмодерністського осмислення музики, музичного часу і ритму.

Отже, нічого нового не відкривається, але проблема пересувається в контекст часовості, в контекст мікроінтервалів буття художнього твору. Все це, звичайно, актуалізує проблематику інтерпретації творчості будь-якого композитора саме в контексті сучасних філософських проблем, в контексті сучасних моделей знання як реальності світозабудови та суб'єкта цієї світозабудови, яким виступає композитор.

#### Список використаних джерел

1. Аркадьев М. Креативное время, «архе-письмо» и опыт Ничто / Михаил Аркадьев // Логос. – М.: Гнозис, 1994. – №6. – С.164–179.
2. Григорьева Т. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком / Т. П. Григорьева // Культура, человек и картина мира. – М.: Наука, 1989. – С.262–300.
3. Грица С. И. Леся Дичко в житті і творчості / С. І. Грица. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 272 с.
4. Загайкевич А. Українська електронна музика: практика дослідження / А. Загайкевич // Музика в інформаційному суспільстві: зб. наук. статей. – К.: Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 2008. – Вип.76. – С.39–62.
5. Зинькевич Е. С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К.: ТОВ «Задруга», 2007. – 616 с.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століття / Л. Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.
7. Коломиец Г. Ценность музыки. Философский Аспект / Г. Коломиец. – М.: ЛИБРОКОМ, 2009. – 532 с.
8. Лосев А. Ф. Мир. Число. Сущность / А. Ф. Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
9. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С.5–297.
10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С.405–603.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинизм и пессимизм // Ф. Ницше. – Сочинения в 2 т. – М.: Мысль, 1996. – Т. I. – С.407–832.
12. Нонконформизм // Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Перун, 2004. – С.626.
13. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М.: Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
14. Хайдеггер М. Время и бытие / Мартин Хайдеггер. – М.: Республика, 1993. – 448 с.

15. Черкашина Л. Символика дохристиянських вірувань українців та її втілення у кантаті Л. Дичко «Чотири пори року» / Л. Черкашина, М. Пушкіна // Леся Дичко: грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – Вип.19. – Кн.3. – С.136–144.

#### References

1. Arkad'ev M. Kreativnoe vremja, «arhe-pis'mo» i opyt Nichto / Mihail Arkad'ev // Logos. – M.: Gnozis, 1994. – №6. – S.164–179.
2. Grigor'eva T. Obrazy mira v kul'ture: vstrecha Zapada s Vostokom / T. P. Grigor'eva // Kul'tura, chelovek i kartina mira. – M.: Nauka, 1989. – S.262–300.
3. Gryca S. Y. Lesja Dychko v zhytti i tvorchosti / S. I. Gryca. – Drogobych: Posvit, 2012. – 272 s.
4. Zagajkevych A. Ukrai'ns'ka elektronna muzyka: praktyka doslidzhennja / A. Zagajkevych // Muzyka v informacijnomu suspil'stvi: zb. nauk. statej. – K.: Nac. muz. akad. im. P. I. Chajkovs'kogo, 2008. – Vyp.76. – S.39–62.
5. Zin'kevich E. S. Mundus musicalae. Teksty i konteksty / E. S. Zin'kevich. – K.: TOV «Zadruha», 2007. – 616 s.
6. Kyjanovs'ka L. Galyc'ka muzychna kul'tura XIX – XX stolittja / L. Kyjanovs'ka. – Chernivci: Knygy – XXI, 2007. – 424 s.
7. Kolomic G. Cennost' muzyki. Filosofskij Aspekt / G. Kolomic. – M.: LIBROKOM, 2009. – 532 s.
8. Losev A. F. Mir. Chislo. Sushhnost' / A. F. Losev. – M.: Mysl', 1994. – 919 s.
9. Losev A. F. Dialektika hudozhestvennoj formy / Aleksej Fedorovich Losev // Losev A. F. Forma. Stil'. Vyrazhenie. – M.: Mysl', 1993. – S.5–297.
10. Losev A. F. Muzyka kak predmet logiki / A. F. Losev // Losev A. F. Forma. Stil'. Vyrazhenie. – M.: Mysl', 1993. – S.405–603.
11. Nishe F. Rozhdenie tragedii, ili jellinstvo i pessimizm // F. Nishe. – Sochinenija v 2 t. – M.: Mysl', 1996. – T. I. – S.407–832.
12. Nonkonformizm // Velykyj tлумachnyj slovnyk suchasnoi' ukrai'ns'koi' movy. – K.: Perun, 2004. – S.626.
13. Sokolov A. S. Vvedenie v muzykal'nuju kompoziciju XX veka / A. S. Sokolov. – M.: Centr VLADOS, 2004. – 231 s.
14. Hajdetter M. Vremja i bytie / Martin Hajdegger. – M.: Respublika, 1993. – 448 s.
15. Cherkashyna L. Symvolika dohrystyjans'kyh viruvan' ukrai'nciv ta i'i' vtillennja u kantati L. Dychko «Chotyry pory roku» / L. Cherkashyna, M. Pushkina // Lesja Dychko: grani tvorchosti. Zbirka statej. – Naukovyj Visnyk Nacional'noi' muzychnoi' akademii' Ukrai'ny im. P. I. Chajkovs'kogo. – K.: NMAU im. P. I. Chajkovs'kogo, 2002. – Vyp.19. – Kn.3. – S.136–144.

**Lehenkiy I. Yu.**, graduate student of P. I. Chaykovsky's National Music Academy of Ukraine (Ukraine, Kyiv), Y.Legenkiy1949@yandex.ua

#### Ukrainian musical non-conformism as phenomenon of cultural globalization

*At the edge of 20–21<sup>st</sup> centuries, the issue of definition of ideological determinants in the music art as the reality of culture creation, became extremely urgent. Ukrainian art develops into a kind of epicentrum of composers' art presentations, and space for experimental creative thinking, which sets peculiar projects guidelines for creative thinking in general. But the difference in estimation of Ukrainian musical non-conformism is not accidental, this topic is not investigated in terms of philosophical, cultural, fine art and musical research.*

**Keywords:** culture, cultural creation, globalization, musical non-conformism.

**Легенький І. Ю.**, аспірант, Національна музичальна академія України ім. П. І. Чайковського (Україна, Київ), Y.Legenkiy1949@yandex.ua

#### Український музичальний нонконформизм як феномен глобалізації культури

*На грані XX – XXI століть надзвичайно актуальною виявляється проблема визначення мировоззренчих детермінант музичального творчості як реальності культуротворчості. Творчество українських композиторів становить своєобразним епіцентром мировоззренчих презентацій композиторського мистецтва і пространством експериментального художественного мислення, которое задает своеобразные проектные ориентиры для художественного мислення в целом. Впрочем, расхождение в оценке музичального нонконформизма України не является случайным, эта тема малоисследована в контексте философских, культурологических, искусствоведческих, музыкологических исследований.*

**Ключевые слова:** культура, культуротворчество, глобализация, музичальний нонконформизм.

\*\*\*