

УДК 008:312.421

Легенький І. Ю.,
аспірант, Національна музична академія України
ім. П. І. Чайковського (Україна, Київ),
dermanl@yandex.ru

ФОРМУВАННЯ ПОЕТИКИ ПОСТНОНКОНФОРМІЗМУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

Надається аналіз застосування в українському нонконформізмі постмодерністської поетики. Визначається, що постмодерністські засоби поетики концентруються в таких формах образних експлікацій, як подвійне кодування, діалог як присутність Іншого, адхокізм, колаж, пастиш, інтертекстуальність, палімпсест. Доводиться, що палімпсест стає інтегративною метаболою актуалізації всіх інших регулятивів образності в музичному тексті. Важливо, що таким чином утворюється інша музична граматики, граматики метатекстів, контекстів, алюзії, які дають необмежені шляхи для композиційних реалій творчості. Нонконформізм в мистецтві України виявився в тотальній спорідненості образотворчих, музичних, поетичних алетерацій та рифми творчої поетики. Цей напрям поєднує в собі вкоріненість в соціальну стихію заперечення норм та догм посттоталітарної естетики. Музичне мислення нонконформістів – це своєрідний синтез близького соціального контексту та далекого ідеалу «небесної батьківщини», яка складно виборюється в контексті постмодерністської культури.

Ключові слова: музика, поетика, постмодернізм, образ, текст, композиції.

На межі XX – XXI століть надзвичайно актуальною постає проблема визначити світоглядні детермінанти композиторської творчості як реальності культуротворення. Творчість таких українських композиторів, як Ю. Алжнев, Г. Гаврилець, І. Губаренко, Л. Дичко, І. Карабиц, В. Сильвестров, М. Скорик, Є. Станкович, В. Степурко, А. Загайкевич та ін. 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 культурологічних, філософських, мистецтвознавчих, музикологічних досліджень.

Зокрема 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 стильових інтроверсій, які своєрідно трансформувалися та формувалися протягом пів століття.

Проблема музичного нонконформізму піднімалася в працях С. Гриці, О. Зінкевич, Л. Кияновської, М. Северінової та ін. [3; 4; 5; 7], а також в працях присвячених нонконформізму в образотворчому мистецтві, зокрема – це твори Г. Скляренко, С. Смирної та ін. [8; 9]. Адже майже не експлікований пізній період нонконформізму, який можна зазначити як «пост нонконформізм».

Мета статті – визначити засоби застосування поетики постмодернізму в творчості українських нонконформістів.

Нонконформізм найчастіше інтерпретується як політизований напрям в мистецтві, певна стратегія поведінки митця. Теоретики підкреслюють, нонконформізм

також не є вільним, як і конформізм, бо творчість митця залежить від соціуму, середовища. Художній нонконформізм, однак, апелює до художнього універсалізму та є своєрідним типом відповіді художника на виклик часу.

Весь контекст соціологічного визначення нонконформізму позначається номінаціями «дисидентське мистецтво», «інше мистецтво», «андеграунд». Андеграунд, однак, не дорівнює нонконформізму. Це піднільне мистецтво, яке завжди чинило опір. 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.

Постмодерністські засоби вираження концентруються в таких формах образних експлікацій: подвійне кодування, діалог як присутність Іншого, адхокізм, колаж, пастиш, інтертекстуальність, палімпсест [1]. О. Соколов пише: «Сегментація тексту музичного твору на основі неklasичних функцій музичної форми, власне, веде за собою потребу в особливій термінології. Композитори самі ввели в обіход ряд нових термінів, обговорюючи свою музику: сегмент, секція, фаза, форманта – у Булеза; момент, група – у Штокгаузена; метабола – у Ксенакіса і ін. Здається, що це більш доцільний шлях нових принципів формотворення, ніж спроба розширеного бачення традиційної термінології. В музикознавчих роботах зустрічаються, зокрема, такі терміни як «надмотив» і «супермотив», «супермотивована форма» і інші. Зрозуміло, що класичне розуміння мотиву при цьому залишається по той бік інтерпретації» [10, с. 135].

Втім всі теоретики поетики знаходили генеративні поетичні метакатегорії та метанаративи. Так, у О. Потебні – це метафора, у Р. Якобсона – метонімія, у авторів львівської школи неориторики – синекдоха [6; 14]. Тобто поетик багато. Всі теоретики poesis як продукування, роблення, включаючи й І. Стравінського, походили від того, що потрібно знайти сам принцип цілепокладання як раціоналізовану модель compositio [12]. Як відомо, поетична функція, за Р. Якобсоном, походить від того, що виявляє аналогії, потім їх трансформує, фіксує відхилення від норми, це й дає приріст образності.

На наш погляд, для музичного мистецтва генеративним та системотворчим засобом постмодерної поетики є категорія «палімпсест» як метабола (риторична фігура), що поєднує всі шари семіосфери музичного твору – фонетичний, графематичний, морфологічний, синтагматику та синтаксис. Ця номінація, як відомо, походить від старого принципу вищиснення попередньої інформації на дошках або на пергаменті і нанесені нового інформативного шару. Адже пергамент зберігає пам'ять нашарування. Таким чином, шар старої інформації просвічує крізь шар нової інформації. Такий своєрідний тип нашарування, звичайно, стає актуальним саме у музичному мистецтві постмодернізму. Багатохорність, мікрополіфонія, макрополіфонія, нашарування мелодії різних вокальних та інструментальних технік – все це свідчить про те, що музичне мистецтво вступило в стадію постмодернізму.

Важливо, що таким чином утворюється інша музична граматики, граматики метатекстів, контекстів

різних алюзій, які дають необмежені шляхи для композиційних реалій творчості. Важливо, що постмодерніська поетика акумулює майже весь спектр образних засобів, передусім, – це колаж як зіткнення всіх модальностей (вербальних, нотаційних, інструментальних, комунікативних) монтажного тексту, де монтуються абсолютно різnorodні елементи поетичних засобів. Втім колаж плавно переходить в бриколаж, тобто іронічне використання аплікативного колажного методу, де починає домінувати іронія, навіть абсурд, а художнє мислення переходить в план інтонаційного наслідування, мімесісу, сонорика. Колаж як підвищено метафоричний метатекст будується на підставі гри різних сенсів, елементів парадоксальності і завжди тяжіє до гротеску, алогізму, абсурду.

Пастиш – специфічна постмодерна пародія, яка збирається із фрагментів різних творів, інколи це суміш мотивів, які створюють своєрідну пародійну стилізацію з певними нахилами травестиювання, тобто перевертання і зміни позицій. Це непередбачена і невизначена складність, що дає ту систему пародії, яка не завжди використовується, адже вона веде до гострої інтертекстуальності.

Інтертекст – це та реальність, коли образ формується в проміжках певних контекстів ігрових елементів. Інтертекстуальність пов'язана із сучасним світоглядом, з так званою постмодерністською чутливістю. Художник знаходиться в ідеалізуючому стані відношення до всіх інших «Я», «Мета-Я», адже всі його візаві зустрічаються у музичному дискурсі.

І остання метабола, що специфічно узагальнює всі інші, має назву палімпсест. Палімпсест є повне виявлення подвійного кодування як еквівокації (двоосмислення), бачення об'єкта моделювання у двох вимірах – профанного та сакрального. Палімпсест завжди презентує образ Іншого як Абсолюту, іншої людини, іншого «Я», іншого Всесвіту, Універсуму. Палімпсест відкритий цьому Іншому у всіх своїх шарах, тому він презентує принцип, або метаболу адхок – орієнтацію на Іншого як реципієнта, споживача, естетичного суб'єкта.

Трансформація звучної матерії у всіх означених контекстах моделюється поетичними засобами (метаболами) як деконструкція, тобто руйнування і інтеграція образних предикацій музичного тексту на межі деструктивних та інтегративних моментів, що стає надзвичайно важливим як визначення свого власного інструментарію *compositio*. Так, активне включенням дисонансів і активне розшаруванням музичного простору, який утворює складну і навіть строкату діалогізуючу тканину, стає формальною ознакою постмодерністського музичного тексту. Можна стверджувати, що виникає той ефект, який в постмодерністській культурі визначається як «артефакт».

Артефакт – це своєрідні типи образної презентації сучасного мистецтва, які частіше всього визначають у аудіовізуальних, просторових об'єкта, таких, як інсталяції, асамбляж, мистецькі акції та ін. Але артефакт в широкому сенсі – це вид мистецьких практик, який ще не має свого образного визначення і інтегрує реальність в контексті її динамічного складного синтетичного явища. Зрозуміло, артефакт стає головною реальністю постмодерністського мистецтва. Поняття

«артефакт» походить від латинського *ars* – ремесло, мистецтво і *faktum* – те, що опрацьовано зроблено.

Що ж пов'язує всі шари діалогу з Іншим, які рознесені в культурно-історичному і, більше того, віддаленому від сучасника просторі? Можна, вслід за С. Губайдуліною, сказати, що пов'язує *religare*, релігійне єднання як благоговіння перед Абсолютом у музичному просторі. Вся суть полягає в тому, як розуміти це музичне *religare*. Глибинна інтенція музичного постмодернізму в культурі України кінця ХХ – початку ХХ століть походить від соборності, тої духовності, яка є суто колективістським цілим, що структурує в собі можливість єднання в музиці. В цьому можна переконатися, звертаючись до доробку композиторів, які наприкінці ХХ століття піднімають проблему української духовності. Це твори М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Степурка, О. Козаренка та ін.

Отже, виникає той контекст соборності, який свідчить про принципово позаособистісний, надіндивідуальний, позачасовий символічно узагальнений простір, що по духу дорівнює літургічному життю, духовної єдності, яка, однак, не несе в собі вертикалі єднання з Богом. Соборна свідомість – це результат колективного духовного діяння членів церкви, які вступають в благодатний зв'язок з Абсолютом.

Соборності, як відомо, – це узагальнюючий образ, який приходить у простір філософії, культури з іменем О. Хомякова. Вважається, що Хомяков був одним з ліберально налаштованих розумів, який фактично відкриває доктрину слов'янофільства, тобто свого особливого шляху слов'янської культури та слов'янської нації [13].

Можна стверджувати, що соборність була єдиним можливим шляхом світського неортодоксального єднання з Абсолютом, яке нагадувало салони. Салони були індивідуальною відповіддю на політичні тортури і на ситуацію в соціумі. Починаючи з салону мадам Рамбульє у Франції, і закінчуючи салонами Росії, а також в Україні ІХХ століття, можна стверджувати, що вчинок, який здійснили українські композитори межі тисячоліть, теж нагадає великий «музичний салон».

Взагалі категорія «салон» знов реанімується в контексті тих новітніх катакомб Духу, які, за влучним висловом Б. Пастернака, ставали єдино можливим шляхом існування інтелігенції. Кожен шукає свій міф, свою долю, свою вдачу.

Тобто, ми можемо бачити що «церква» як образ спільності в Дусі (дусі музики, зокрема) може в тій чи іншій мірі виглядати як символічний контекст (у даному випадку – це «музична церква» постмодерністів), а може бути суто традиційною. Головне, що це мистецтво вже тяжіє до сакральності. Адже сакральність може бути і не визначена, не проявлена. Втім найголовнішим є розшарування простору музичного твору як своєрідного палімпсесту, що утворює діалог з Великим Іншим, Абсолютом, структурується і конденсується на основі постмодерністської поетики.

Отже, краса як головна естетична категорія теж виглядає як синтетичний симбіотичний простір. Це є єднання чуттєвого та концептуального, морального, що обумовлюється інтелектуальною позицією, а фактично є міфологічною реальністю. Естетична реальність твору

детермінується тим світоглядним образом бачення, який або піднімає мистецтво вгору і формується в контексті категорії «піднесене» або, навпаки, опускає його вниз і транвестує низові інтонації культури. Гострий перетин верху і низу був надзвичайно актуальним в Середньовіччі, в постмодерністській культурі він теж актуалізується. Отже, головною естетичною категорією в музичному творі стає категорія «синестезія».

Б. Галєєв здійснює порівняльний аналіз системних зв'язків між полімодальними відносинами та самого полімодального сприйняття світу, намагається зробити класифікацію синтетичного сприйняття світу: «1) сумісне координування дії органів почуттів, що забезпечують різностороннє відображення дійсності (назвемо його «синергією», що і позначає взаємну дію);

2) взаємна сенсубілізація – зміна чуттєвості одного органа почуттів при функціонуванні іншого – яка відображає опосередковану взаємоактивацію елементів системи через реакцію середовища (зовнішнього або внутрішнього);

3) асоціативна взаємодія (синестезія) відображення у свідомості зв'язків, які виникають і виявляються в ході синергійного відображення цілісного світу (як інтермодальне співпереживання, «співчуття» моно-сенсорного парацептивного акту). Між відміченими типами міжпочуттєвих взаємодій існує свій зв'язок – вони не просто співдіють, але взаємообумовлюють один одного (тобто зв'язок цей очевидно теж системний). Судячи з усіх підстав, саме її наявністю пояснюється факт термінологічного змішування типів взаємовпливів (і їх проявів у мистецтві) – в різних варіантах у різних дослідників (зокрема, взаємоперехресна дія понять або звуження поняття в неусталених сферах знання – ситуація є звичайною)» [2, с. 82].

Синестезія – своєрідний феномен мислення. Мислення міжмодальними «зонами» всередині перцептивної тканини музичного образу, зокрема, в контексті «двоголосся», поліфонії діалогу, за М. Бахтіним, в контексті палімпсесту, в контексті всієї постмодерної поезики, що набуває своїх специфічних ознак в музичному постнотконформізмі. В цьому контексті велику роль грає сонорика.

Звернемося до творів Л. Дичко, які, на наш погляд, демонструють поетичний принцип палімпсесту як засаду постнотконформістської естетики. Н. Степаненко відмічає: «Міграція тексту що характерно для літератури давньоруського Середньовіччя, проявляється в їх повторюваності і взаємоперехідності. Пошук поетичних джерел ораторії підтвердив це і виявив, що в її текстах представлені фрагменти тільки в «Повісті минулих літ» і «Слова о полку Ігоревім». Це додатково висвітлює логіку і їх об'єднання з різних, але тематично одного джерела» [11, с. 40]. Так, сам факт хрещення Русі становить для композиторки проблему здійсненого акту в входження в новий всесвіт. Конфліктно й складно розбудовуються палімпсест нашарування різних персональних аур цього складного тексту як гіпертексту, виникає інтертекстуальності як синтетичне явище.

Контрастність, єдність плачу і слави як своєрідної антиномії верху і низу, єдність драматичного і патетичного дає можливість нашарування староруського, тобто давньоруського палімпсесту на суто музичний. Інтроспекція, глибинна зануреність в стан душі і

водночас проекція на старий палімпсест новітнього палімпсесту дає можливість персональної і конфігуративно удосконаленої завершеності ораторії. Можна сказати, що виникає ще один персонаж, узагальнюючий подвійне кодування, діалог з Іншим, що є субститутом авторського голосу, – це літописець.

Так, палімпсест утворює вертикаль єднання минулого та майбутнього, створює надзвичайно важливу лінію персонального втручання, активної сугестії, яка визначає перший голос в ораторії. Важливо, що, зберігаючи культурно-історичний шар промови літописця Л. Дичко, вважає його власним голосом, здійснює своєрідну акцентуацію поетичного тексту. Тобто виникає своєрідна тріадика знаменного розспіву, яка позначається в ритмі трьома елементами ударності, що і виявляються в ораторії вже в першій частині.

Ми бачимо своєрідну сюжетну поліфонію нашарування сюжетів і поліфонію звуковисотну, де підсилення голосу моделює і реконструює давньослов'янську мову саме в контексті традиції. Це і є палімпсест. Палімпсест багатовимірний, складний, що існує як культурно-історична реконструкція.

Фактично, палімпсест створюється як кольоровий розшарований текстуальний візерунок. Білий колір асоціюється в українській мові з голосним «І», походить від світу «білих слів» – сніг, світ. Таким чином, сама вибіленість полотна є своєрідним праґрунтом палімпсесту, який стає кольористим і водночас пластичним типологічним ходом. Варто зазначити, що в іконописі ґрунт або набіл, левкас фактично позначає стіну, а стіна символічно несла в собі запоруку торжественного самостояння в просторі. Недарма Софія Нерушіма стіна – це образ, який береже Давню Русь у Софії Київській.

Так, оповідальність, хронікальність і авторська позиція дають можливість показати, наскільки поєднуються два інваріанти – інваріант палімпсесту давньоруського та інваріант палімпсесту події: драматичної і вокальної, події ораторії. Можна стверджувати, що історична і культурна дія переутворюються шляхом нашарування і водночас рознесення в музичному просторі артефактів події. Сама подієвість шарів палімпсесту вражає своєю чистотою, «білим звуком» – ґрунтом, який, як в фресці, в іконі просвічується крізь прозорі нашарування фарб, пронизує субстанційно і світоглядно весь могутній контекст формотворчих елементів, що складно і своєрідно здійснюють реконструкцію культурно-історичного поля.

Тут же виникає питання, наскільки цей твір можна зазначити як постмодерний? Це дискусійне питання. З точки зору поезики він, звичайно, постмодерний, адже з точки зору культурно-історичної реконструкції тяжіє до автентики, виглядає як науковий інтелегібельний міф. Втім важливо зазначити, що постнотконформізм вже проковує рамки постмодерної естетики, виходить за них. В цьому й полягає сутність «нон», «пост» в музичній культурі України кінця століття. Міфотворчість тут зазначена від першого лица, від автора-літописця, який створює ще один літопис, ще одну інтелегібельну міфічну версію прадавнього міфа давньоруської історії.

Як відомо, похід Буй Тур Всеволода символічного позначив похід Ігора, а звернення до Богоматері П'єроґоши символізувало хрещення Русі. Драматичний

період зіткнення язичницького та християнського світоустрою перетворився в палімпсест історії, що став музичним палімпсестом роботи Л. Дичко. Літописець начебто не добачає, що він читає патетично здійснений текст, продукує образи здійсненої гармонії, яка формується під обрядами брами українського бароко XX століття.

Висновки. Нонконформізм в мистецтві України виявився в тотальній спорідненості образотворчих, музичних, поетичних алетерацій та рифм творчої поетики. Цей напрям поєднує в собі вкоріненість в соціальну стихію заперечення норм та догм посттоталітарної естетики.

Поруч з авангардними течіями існували ретро-архаїзуючі, етнорегенеративні. Все разом тяжіло до полістилізму. Так, непомітно нонконформізм в контексті постмодерністської культури переутворюється у пост-нонконформізм. Музичне мислення нонконформістів – це своєрідний синтез близького соціального контексту та далекого ідеалу «небесної батьківщини», яка складно виборюється в контексті постмодерністської культури.

Список використаних джерел

1. Азизян И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И. А. Азизян, И. А. Добрицына, Г. С. Лебедева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.
2. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника / Б. М. Галеев. – Казань: Изд-во казан. ун-та, 1987. – 364 с.
3. Грица С. И. Леся Дичко в житті і творчості / С. І. Грица. – Дрогобич: Посвіт, 2012. – 272 с.
4. Зинькевич Е. С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К.: ТОВ «Задруга», 2007. – 616 с.
5. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX – XX століття / Л. Кияновська. – Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.
6. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня. – М.: Высшая шк., 1990. – 344 с.
7. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів М. Ю. Северинова. – К.: НАКККіМ, 2013. – 300 с.
8. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980–2000-х років: події, явища, спрямування / Г. Скляренко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. – Кн. II. – С.353–393.
9. Смирна Л. Мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір / Л. Смирна // Нариси з історії образотворчого мистецтва України XX ст. – Кн. II. – С.5–77.
10. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М.: Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.
11. Степаненко Н. Загальна характеристика сюжетної основи ораторії Л. Дичко «І нарекоша ім'я Київ» (Аналіз поетичного ряду ораторії та його вплив у створенні композиторської концепції) / Н. Степаненко // 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.40–64.
12. Стравинский И. Хроника. Поэтика / И. Стравинский. – М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.
13. Хомяков А. С. Сочинения в двух томах. – Т.2. Работы по богословию / А. С. Хомяков. – М.: Меднум, 1994. – 479 с.
14. Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 462 с.

References

1. Azizjan I. A. Teoriya kompozicii kak pojetika arhitektury / I. A. Azizjan, I. A. Dobricyna, G. S. Lebedeva. – M.: Progress-Tradycja, 2002. – 568 s.
2. Galeev B. M. Chelovek, iskusstvo, tehnika / B. M. Galeev. – Kazan': Izd-vo kazan. un-ta, 1987. – 364 s.
3. Gryca S. Y. Lesja Dychko v zhytti i tvorchosti / S. I. Gryca. – Drogobych: Posvit, 2012. – 272 s.
4. Zin'kevich E. S. Mundus musicalae. Teksty i konteksty / E. S. Zin'kevich. – K.: TOV «Zadruqa», 2007. – 616 s.

5. Kyjanov's'ka L. Galyc'ka muzychna kul'tura XIX – XX stolittja / L. Kyjanov's'ka. – Chernivci: Knygy – XXI, 2007. – 424 s.

6. Potebnja A. A. Teoreticheskaja pojetika / A. A. Potebnja. – M.: Vysshaja shk., 1990. – 344 s.

7. Severinova M. Ju. Arhetipi v kul'turi u proekcii na tvorchist' suchasnyh ukrains'kih kompozitoriv M. Ju. Severinova. – K.: NAKKKiM, 2013. – 300 s.

8. Skljarenko G. Ukrai'ns'ke mystectvo drugoi' polovyny 1980–2000-h rokov: podii, javyshha, sprjamuvannja / G. Skljarenko // Narysy z istorii' obrazotvorchogo mystectva Ukrai'ny XX st. – Kn. II. – S.353–393.

9. Smyrna L. Mystec'kyj nonkonformizm: istorychnyj i svitogljadnyj vymir / L. Smyrna // Narysy z istorii' obrazotvorchogo mystectva Ukrai'ny XX st. – Kn. II. – S.5–77.

10. Sokolov A. S. Vvedenie v muzykal'nuju kompoziciju XX veka / A. S. Sokolov. – M.: Centr VLADOS, 2004. – 231 s.

11. Stepanenko N. Zagal'na harakterystyka szuzhetnoi' osnovy oratorii' L. Dychko «I narekosha im'ja Kyi'v» (Analiz poetychnogo rjadu oratorii' ta jogo vplyv u stvorenni kompozytors'koj koncepcii) / N. Stepanenko // 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.40–64.

12. Stravinskij I. Hronika. Pojetika / I. Stravinskij. – M.; SPb.: Centr humanitarnyh iniciativ, 2012. – 368 s.

13. Homjakov A. S. Sochinenija v dvuh tomah. – T.2. Raboty po bogosloviju / A. S. Homjakov. – M.: Medium, 1994. – 479 s.

14. Jakobson R. Raboty po pojetike / R. Jakobson. – M.: Progress, 1987. – 462 s.

Lehenky H. Yu., graduate student, National Music Academy of Ukraine named after P. I. Chaykovsky (Ukraine, Kyiv), dermanl@yandex.ru

Formation of the poetics of the postnonconformism in the musical culture of Ukraine

The article analyzes the use of the Ukrainian nonconformism in postmodern poetics. Determined that postmodern poetics funds are concentrated in such forms shaped explanations as double coding, dialogue as the presence of other, adhocizm, collage, pasta, intertextuality, a palimpsest. It is proved that a palimpsest becomes integrative metabolite actualization of all other regulators imagery in the music text. It is important that in this way formed another musical grammar, grammar metatext contexts, allusions that give unlimited ways to composite realities of creativity.

Music non-conformism in Ukraine often evaluated differently, this topic is little explored in the context of cultural, philosophical, art, music research. Specifically creativity Ukrainian composers within the world of non-conformism is poorly understood and described as a purely musical phenomenon. It is important to identify the determinants of musical and ideological evolution in the works of Ukrainian composers as personal, personal realities of creativity. Creativity nonconformists music Ukraine combines the pathos of artistic, painting, even architectural thinking purely musical element, playing a unique musical installation, configuration symbiotic content, encourage the creation of new genre formats and styles introversy that originally transformed and evolved over half a century.

Keywords: music, poetics, postmodernism, image, text, composition.

* * *

УДК 261.7

Райчинець А. В.,
пошукач кафедри культурології, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова (Україна, Київ), info@ukrbs.org

ИСЛАМ У ДЗЕРКАЛІ ВІЗАНТИЙСЬКОЇ ТЕОЛОГІЇ

Досліджуються початковий етап розвитку уявлень християнських богословів про іслам, парадигмальні особливості інтерпретації ісламського віровчення та релігійної практики. Доведено, що ісламський монотеїзм християнськими богословами було сприйнято за взірцем іудейського єдинобожжя, і критика, яка застосовувалась традиційно відносно іудеїв, була перенесена на мусульман. Ця критика була метафізичною, і виходила із аналогії між Богом та людською душею. Аргументи на користь тріпостасності Бога як необхідної передумови його розумності та життєвості, не могли мати впливу на ісламське богослов'я через їх слабкість. Тріпостасність Бога для християнського богослов'я насправді відома із Одрокнення, і усі аналогії з влаштуванням душі не можуть мати аподиктичної сили чи навіть високого ступеня вірогідності. Усвідомлення цього привело християнських богословів до потреби поставити під сумнів достовірність одрокнення Бога пророку Мухамеду і до заперечення пророчого статусу останнього. Виходячи