

6. Mutuzkin I.A. Eksperimental'naia fleita v muzyke KhKh veka (na primere proizvedenii zarubezhnykh kompozitorov dlia fleity solo) : Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / I.A. Mutuzkin. – Nizhnii Novgorod, 2009. – 22 s.
7. Miul'berg K.E. Put' k sovershenstvu igry na klarnete / K.E. Miul'berg. – Odessa : KP OGT, 2003. – 86 s.
8. Nazaikinskii E.V. Stil' i zhanr v muzyke / E.V. Nazaikinskii. – M. : VLADOS, 2003. – 248 s.
9. Nichkov B.V. Dukhovaia instrumental'naia kul'tura Belarusi (KhKh – KhKh stoletii) : Avtoref. diss. ... dokt. iskusstvovedeniia : 17.00.02 "Muzykal'noe iskusstvo" / B.V. Nichkov. – Minsk, 2006. – 44 s.
10. Ocheretnaia R.D. O roli verbal'nogo riada v psikhologii kompozitsionnogo protsessa (na primere opery "Evgenii Onegin" P.I. Chaikovskogo) / R.D. Ocheretnaia // Muzychnye mystetstvo : [zb. statei / red.-upor. T.V. Tukova, O.V. Skrypnyk]. – Donetsk : Yuhovostok, 2004. – Vyp. 4. – S. 92–98.
11. Usov Iu.A. Sovremennaia zarubezhnaia literatura dlia dukhovykh instrumentov / Iu.A. Usov // Metodika obucheniia igre na dukhovykh instrumentakh : [sb. statei / red.-sost. Iu. Usov]. – M. : Muzyka, 1976. – Vyp. 4. – S. 196–223.
12. Tsepkoenko K. Formuvannia osobystosti studenta-kompozytora (osnovni pryntsyipy metodyky navchannia v klasi z kompozytsii) : navch.-metod. posibnyk / K. Tsepkoenko. – Odesa : Druk, 2008. – 118 s.

УДК 781.1/78.072

Іонов Володимир Ілліч
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв

ТЕРМІНОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОГО МУЗИЧНО-ІСТОРИОГРАФІЧНОГО ДИСКУРСУ

Ідеєю даною статті є віднаходження зв'язків між провідними культурологічними та музикознавчими поняттями, поглиблення визначення кожного з них. Відкривається суміжність понять смислу та культури, музичної семантики та семантики культури, образного мислення та гри. Особлива увага приділяється ролі канону та канонічного жанрового начала в культурі та музиці. Виокремлюються явище "стилю світогляду" та семантична опозиція трагедійного і посттрагедійного типів естетичної свідомості.

Ключові слова: смисл, культура, музична семантика, жанровий канон, гра.

Іонов Володимир Ільич, кандидат искусствоведения, доцент, Национальная академия руководящих кадров культуры и искусств

Терминологические принципы современного музыкально-историографического дискурса

Идеей данной статьи является нахождение связей между ведущими культурологическими и музыковедческими понятиями, углубление определения каждого из них. Открывается смежность понятий смысла и культуры, музыкальной семантики и семантики культуры, образного мышления и игры. Особое внимание уделяется роли канона и канонического жанрового начала в культуре и музыке. Обособляются явление "стиля мировоззрения" и семантическая оппозиция трагедийного и посттрагедийного типов эстетического сознания.

Ключевые слова: смысл, культура, музыкальная семантика, жанровый канон, игра.

Ionov Volodymyr, PhD in Arts, associate professor, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts **Terminological principles of modern musical historiographical discourse**

The possibility of creation of modern dictionary of musically-historiography categories is examined in the article. Such dictionary simultaneously can serve as the dictionary of musical culture of end of the XX – the beginning of the XIX centuries.

The initial and basic categories of this dictionary are a sense, a semantic setting of music, semantic functions of expressive receptions and characters in music. The semantic interpretation of musical contents is possible only including the musical phenomena, pieces of music in the cultural and historical context. The culture and music are interdependent areas of semantic values. It is possible to determine cultural semantics as musical determinant, but musical semantics, included in the "semantic world" of culture, also influences semantics of culture.

The comparative analysis of key categories of cultural semantics and semantics of culture is discussed in the article. These categories comparatively recently have entered scientific everyday life and still cause contradictory judgments. These concepts specify on the fundamentally different phenomena. The cultural semantics is the mechanism and the processes of generation and translations of information, specific for culture, inalienable from its historical features. The semantics of culture is a hierarchy of values and forms, artefacts, the sign systems in general historical evolution of culture, the effective aspect of communication-intercommunication. It assumes the designs of the got results, its theoretical abstracting and scientific study (for example, aesthetic, sociological, psychological ones). Musicology and Culturology can study both cultural semantics and semantics of culture.

The concepts "Musical semantics" and "semantics of music" are also specified on the different structural-functional levels of culture. The cooperation of composer's work and tradition are their basis. The article proves that the fundamental principle of music language is the system of canonical church genres. The strong connection with church Christian tradition substantially distinguishes the historical experience of music from others, for example, from history of literature. The claiming new sacralness, the composer's work of new and the newest time is forced to turn to the roots of cult sources of music. Therefore the the modern composers constantly call to canonical church texts.

Thus, the music resists the attempts of its "translation" to the tunes of secularizing spirituality. Today the canonical genres regenerate a wide front in secondary composer's work. It is the important index of return to the

collegiality – unity in a spirit, in vertex ideas about sense. This return is a symptomatology for the whole culture. It allows to say that today the important necessity is the overcoming the psychological disconnection of people, that leads to losses of integrity of personality.

Today a concept "post-tragic" are on the pages of various disciplinary scientific literature. It is the symptom of the crisis of cultural consciousness that experiences the "end of time". The problem and theme of post-tragic are open in the article. There are such problems that accompany existential experience of man and expose his "main nerve".

At the same time the tragic and post-tragic as two forms of tragic relation show up and can be considered at different levels of musical poetics such as intonation-thematic, genre-composition, style and summarized figuratively-semantic. The last one depends on the features of the author's personality and structure of artistic expression. The using of this expression and the text of music composition in the different vital and artistic contexts leads to the accumulation of its "stylistic overtones" (M.Bakhtin), arising up here stylistic transitivity exposes permanent transformation of semantic intensions of musical text "multiplicity single" in musical semantics. It reflects the variety of processes of the creative reception or apperceptions. The apperception is related to the internal stimulus of creative process that provides its psychological integrity. This concept is especially important for understanding of the author's stylish dialogue. On the side of stylistic contents of musical text apperception is expressed in the phenomenon of citation and can be discussed on the basis of the last one.

The article reveals that relations of retrospection and heuristics in work of composers of past century allowed to get to a new level of the method of the style reflection. This method is widely considered as a dialogue with tradition, and prognostic composer's self dialogue. Today a problem of neostylish dialogue is one of most perspective music in musical history. In particular, it allows to call to the game aspects of style, develop substantial for a semiological study of music, the question of game theory.

A "game" belongs to the most difficult phenomena of a human vital activity. The studying of art concept and its equivalent in research of Y. Kheyzingi has not been achieved yet.

The difficulties of scientific explanation of the game are related to multidimensionality of this phenomenon. Culturological direction is presented by the works of Y. Kheyzingi, Y. Finn, partly G. Gadamera and suggests the universal value of the game, finds the source of culture in a man's game activity, offers the conception of game genesis of culture. Y. Kheyzingi determines the aesthetic elements of the game. They are the tension, the equilibrium, the alternation, the contrast, the variability, the plot and upshot, the permission. The key values of the game are a rhythm and a harmony which can be accepted as description of musical, forms. They can be applicable to the last one as playing ones, because based on the first rule of game: the creation of convention or the conditional artificial order substitutes the real and competes with it.

The positive culturological conception of game resists the traditional psychological one (by empiric psychotherapy). The last one comes from the social limited nature of personality consciousness. At this point the game is examined as a role display of personality, individual planning of behavior (in an everyday context); to the results of game take such negative phenomena, as alcoholism, suicide, drug addiction even.

In musicology a game can be determined as multifunction epiphenomenon of musical semantics, simultaneously turned to the culturological, artistically-composited, textual criticism, stylistic and psychological terms of musical work. Concept "playing" co-operating with concepts "sense", "cultural semantics", "musical semantics", "text", "stylistics", "neostylish dialogue", "apperception", "citation" relates to the main music categories in the musical history.

Key words: meaning, culture, musical semantics, genre canon, playing.

Однією з потреб українського музикознавства бачиться створення сучасного словника музично-історіографічних категорій, що одночасно постане словником музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ сторіччя. Вихідною і опорною категорією тут постає смисл, бо незалежно від визнання значення поняття про смисл, навіть усіяко дотримуючись логіки традиційного музикознавчого аналізу, не можна не порушити питання про значеннєве призначення, тобто про семантичні функції виразних прийомів й образів у музиці. Семантичний же аналіз музичного змісту можливий тільки при включенні музичних явищ, музичних творів у певний культурно-історичний контекст. Отже, проблема смислу і проблема культури виявляються суміжними, характеризуючи два аспекти єдиного процесу історичного розвитку людського співтовариства, а культурологічний і семантичний підходи виявляють взаємозумовленість, входячи в єдність музикально-історіографічної методології.

Культура та музика – взаємозалежні площини смислових значень; можна визначати культурну семантику як детермінанту музичної, але й музична семантика, входячи в "смисловий світ" культури як його необхідна частина, впливає на семантику культури.

Коротко зупинимося на вищенаведених поняттях, оскільки вони порівняно недавно ввійшли в науковий обіг і все ще викликають суперечливі судження. Суміжність, а одночасно розділення понять "культурна семантика" і "семантика культури" не є наслідком випадкової гри слів; дані поняття вказують на принципово різні явища. Культурна семантика – це механізми і процеси означення, розуміння й трансляції (передачі) інформації, специфічні для даної культури, невід'ємні від її історичних особливостей; вона обов'язково включає явище акультурації (транскультурації), тобто зміни, що відбуваються при взаємодії різних соціокультурних систем, і антиномічність (як вираження структурної складності культури). Антиномічно співвідносяться, наприклад, соціалізація – індивідуалізація людини (родове – особистісне в ньому, "усійне" – "іпостасне" у поняттях П. Флоренського [10]), об'єктивне – суб'єктивне значення культурних артефактів, традиція – новація, нарешті, обгороджування, піднесення людини – профанація життєвих цінностей, приниження, маніпулювання людською свідомістю. Останній аспект культурної семантики є свого роду негативним побічним ефектом культурної "вироблення людини", тобто тим, що суперечить творчим основам культури в цілому. Іноді таку негативну семантику пояс-

нюють цивілізаційними процесами, протиставляючи цивілізацію (як ентропійний процес) – культурі, як негентропійному факторові. (Інакше важко класифікувати такі явища, як агресія, суїцид, особливо в масових формах, деякі політичні течії, тенденції шоу-бізнесу, психоделічні школи тощо.) "Рідна" дисциплінарна сфера для культурної семантики – логіка, семіотика, лінгвістика.

Семантика культури свідчить про сталу ієрархію значень і форм, артефактів, знакових систем у загальному історичному ході культури, тобто пред'являє результативний аспект комунікації-спілкування й допускає відвернене від процесів означення змісту моделювання отриманих результатів, їх теоретичне абстрагування й наукове вивчення (наприклад, естетичне, соціологічне, психологічне). Мистецтвознавство (музикознавство) і культурологія можуть займатися й тим, й іншим.

Поняття "музична семантика" – "семантика музики" також вказують на різні структурно-функціональні рівні (інституціональні виміри) культури: перше спрямовує до іманентних процесів музичного означення, є невід'ємним від безпосередньої даності музичного тексту та його звукової сторони; інше відсилає до змістовних музичних універсалій, які можуть служити абстрактною теоретичною моделлю музики, є типологізованими вже з урахуванням інтересів дисципліни, що займається музикою.

Визначення основного та постійного предмета музикознавчого дослідження – музика як автономна область культурної семантики і семантика музики як необхідний фактор культури (особистісної самосвідомості, реалізації людини в культурі та засобами культури) – вказує на можливості музики інтегрувати й перетворювати культурні змісти, продукувати нові смислові значення й знакові форми, відкривати нові символічні можливості людської свідомості шляхом розширення власної "семантичної пам'яті", тобто нагромадження іманентного текстологічного досвіду. Музика як генеративна поетика, що породжує контекст установок культури, як "вторинна моделююча система", здатна прогнозувати шляхи розвитку культури. Такий підхід до музики протистоїть загальноприйнятому в естетичних та культурологічних працях (наприклад, М. Кагана [5]) розгляду музики, що зосереджує увагу на позамузичних факторах музики, на зумовленості знакової системи музики культурно-історичними умовами, на її залежності від інших інституціональних форм, тобто, по суті, на її не-самостійності, резонансності. Про необхідність і правомірність саме такого підходу свідчать процеси, що відбуваються сьогодні в музичній культурі – сьогоднішній стан музичної свідомості культури. Інакше кажучи, інновації думки про музику в багатьох відношеннях зумовлені принциповими структурними й смисловими змінами самої музики, що "підказують" нові музикознавчі ідеї. У відповідь музикознавче дослідження також здатне прояснити, обґрунтувати шляхи розвитку музики як художньо-комунікативного феномена, запропонувати "семантику можливих світів" (поняття В. Руднева) музики, тобто віртуальну футуристичну модель музичної семантики.

Так, сьогодні композиторська творчість виявляє нову важливу тенденцію культури: протест проти індивідуалізму, особистісного аутизму (символічного інтракціонізму) не скасовує, а й навіть посилює увагу до людини як до суб'єкта й об'єкта культури. Одна з найважливіших і важких проблем європейської культури останніх двох сторіч – проблема секуляризації людської свідомості як у соціальній, так і в особистісній формах її "упредметнення". Причому свого роду противагою зменшенню соціально-психологічної ролі релігії стає перебільшення деміургічних здатностей відособленої особистості, зокрема художника. Художницький "бунт індивідуальності", іноді в екстремальній формі, приймається за доказ її виключних прав, підкреслює історично сформоване протистояння колективних релігійно-обрядових і індивідуалізованих автономно-естетичних функцій художніх форм. На перший погляд, не музикознавча, дана проблема дає можливість деяких припущень саме завдяки звертанню до музики, зокрема, композиторського періоду її історії.

По-перше, як би далеко не пішов композиторський індивідуалізм та як би не підтримувалася нова міфотворчість навколо деяких художніх особистостей, що виправдовується здійсненими ними творчими, у тому числі, музично-стильовими відкриттями, фундаментом європейського музичного професіоналізму й однією з першооснов мови музики залишається система канонічних церковних жанрів, храмова християнська традиція, що, між іншим, істотно відрізняє історичний досвід музики від інших видів мистецтва – відрізняє якість "музикальності" від, наприклад, "літературності". Претендуючи на нову сакральність, композиторська творчість нового й новітнього часу змушена повертатися до культових джерел музики – і тематично, "програмно", і інтонаційно, не кажучи вже про постійне звертання світських композиторів до канонічних церковних текстів. Таким чином, музика сама протистоїть спробам її "перекладу" до галузі секуляризованої духовності, якщо така можлива [1; 2; 6]. Є й ще один цікавий аспект: церковні жанри еволюціонують, завдяки привнесенню в них нового стильового змісту з боку світської музики (коли композитори звертаються до написання мес, реквіємів, літургій, псалмів і т.д.), а світська музична мова прилучається до онтологічних глибин культової музики й у такий спосіб облагороджується, піднімає свої семантичні можливості до символічних. Сьогодні процес такого прилучення здобуває особливу значимість і стає дуже широким.

Канонічні жанри сьогодні відроджуються широким фронтом саме у вторинній композиторській творчості, і це, на наш погляд, є важливим показником повернення до культури в її головному значенні соборності – єднання в душі, у вершинних уявленнях про смисл. Це повернення симптоматичне для культури в цілому і дозволяє говорити про те, що сьогодні самою гострою потребою є подолання психологічної роз'єднаності людей, що приводить і до роз'єднаності людини із самим собою, до втрати цілісності особистісної свідомості [9].

Отже, музика виявляє нові, що стають поступово доміантними, творчі завдання людини: освоївши до межі індивідуальність та цілком переживши трагедію відокремленості, підкорити досвід самопізнання та особистісної презентації відкриттю єдиного буттєвого простору, а це означає здійснитися до вищих смислових інстанцій, тому що, як справедливо зауважив Тейяра де Шарден, усе, що піднімається високо, зближається [9]. Відтак, музика також виражає корінну семантичну опозицію культури (яку варто віднести до універсальї культури) – опозицію релігійної – мирської свідомості, храмової – театральньо-філармонічної практик і жанрових систем, нарешті, меморіальної і мнемонічної ціннісних установок. Метод "семантичних опозицій", що усталюється в дослідженнях С. Аверінцева, М. Бахтіна, Г. Гессе, дозволяє характеризувати культуру, досліджувану на основі вхідних до неї галузей творчості, як цілісну структуру та обґрунтовувати явище "стилю світогляду" – системи уявленнь людини про її стосунки зі світом та самою собою, шляхи і способи самооцінки. Провідною семантичною опозицією музичної культури останніх двох століть, що має глибокі історичні корені, стає відокремлення та взаємодія трагедійного і посттрагедійного типів естетичної свідомості.

Поняття із префіксом "пост-" і саме "посттрагедічне" сьогодні нерідко зустрічаються на сторінках найрізноманітніших за дисциплінарною спрямованістю робіт – типовий симптом культурної свідомості, що переживає "кінець часу", тобто свідомості кризового перехідного історичного періоду (частіше інших зустрічаються поняття "постіндустріальне", "постсоціалістичне", "постструктуралістське", "постмодерністське", "постатеїстичне", "посткомпозиторське" і т. д.). Безсумнівно, проблема і тема посттрагедійного є відкритою, як і тема трагедійного; очевидно, є такі проблеми, які можна тільки відкрити, тому що вони постійно супроводжують екзистенціальний досвід людини, виявляють його "головний нерв".

Відмітимо одне: трагедійне і посттрагедічне, як дві форми трагедійного відношення, проявляються і можуть бути розглянуті на різних рівнях музичної поетики, таких, як інтонаційно-тематичний, жанрово-композиційний, стильовий й, нарешті, узагальнюючий образно-семантичний, котрий, насамперед, залежить від особливостей авторської особистості. Однак індивідуально-біографічні аспекти композиторської творчості створюють особливого роду аналітичні проблеми. Свідомість музиканта-художника з його неповторним психологічним малюнком втілюється в текстах його творів, залишає в них свій "дактилоскопічний відбиток", по якому можна судити й про особистісні властивості, що часом неусвідомлювані самим автором і не завжди виявляються в обставинах його життєвого шляху, у його життєвій – за межами творчості – позиції. Словами Аристотеля: те, що людина є в можливості, його творіння виявляє в дійсності... Отже, єдина об'єктивність, дана дослідникові-мистецтвознавцеві, у тому числі у якості "образа автора", головний коректний аргумент в аналітичних характеристиках – композиційна упредмеченість (артефактність) твору. Однак вивчення художнього тексту з його композиційної боку у випадку образно-емоційної реконструкції мислення композитора (письменника, живописця, актора й т.д.) вимагає, по-перше, дослідницької співтворчості як спілкування (діалогу) особистісних свідомостей, по-друге, пролонгації діалогічного методу в сфері інтертекстуального аналізу – як його верифікації.

Залучення даного висловлення – тексту музичного твору – до різних життєвих і художніх контекстів веде до нагромадження його "стилістичних обертонів" (М. Бахтін), стилістичних переакцентуацій. Виникаюча при цьому внутрішньотекстова стилістична перехідність виявляє постійне поновлення – перетворення семантичних інтенцій музичного тексту, тобто "множинність єдиного" у музичній семантиці – як відбиття різноманіття процесів творчої рецепції – апперцепції. Останні поняття, будучи психологічними, свідчать про важливість психологічного підходу в музикознавстві у випадку дослідження глибинних творчих процесів.

Якщо рецепція вказує на запозичення й адаптацію (Д. Ліхачов користується словом "трансплантація", характеризуючи дане явище [7]) інших, "чужих" форм культурної свідомості, художньої творчості, у вузькому значенні – на сприйняття та перетворення енергії "подразників", зовнішніх "контекстних стимулів" творчості, то апперцепція (на це поняття опирається Л. Виготський, досліджуючи механізм пам'яті [3]) означає залежність сприйняття від минулого досвіду, від запасу знань і загального змісту духовного життя людини, а також від психологічного стану людини в момент сприйняття [3, 50]. Апперцепція пов'язана із внутрішніми стимулами творчого процесу, що забезпечують його психологічну цілісність і є особливо відповідальними для розуміння, отже, для стильового діалогу автора. З боку стилістичного змісту музичного тексту апперцепція виявляється в явищі цитації й може бути обговорена на основі останньої.

Цитація (відрізняючись цим від цитати) звільняє відтворене (повторене) висловлення від лапок, тобто звільняє від колишніх границь і відкриває можливість нових – як нових контекстуальних вимірів змісту цитованої думки, є навмисним і беззастережним присвоєнням, частиною авторського задуму. У цьому її відмінність від загальних місць і мимовільних ремінісценцій; у той же час, переведені в план музичного тексту – іманентного будівельного матеріалу музики – музичні цитації можуть ставати загальними місцями, нічіями, здобувають "знаковість", стилістичну формальність. Їх структурні й семантичні функції можуть бути розтожженими і включеними в нові стилістичні утворення.

Саме відносини ретроспекції і евристики у творчості композиторів минулого століття дозволили здійснитися на новий рівень історичного значення методу стильової рефлексії – і як діалогу із традицією, і як прогностичному композиторському самодіалогу. Загалом проблема неостилевого діалогу уявляється сьогодні однією з самих перспективних для збагачення історіографічного методу. Зокрема, вона змушує звертатися до ігрових аспектів цього діалогу, розвивати важливі для семіологічного вивчення музики питання теорії гри.

"Гра" відноситься до найбільш складних явищ людської життєдіяльності, повне обґрунтування мистецтвознавчого поняття про неї рівноцінне культурологічному обґрунтуванню Й. Хейзінґи, ще не досягнуте, можливо, у силу спірності цього феномена.

Труднощі наукового пояснення гри, у тому числі, невиправданим, іноді розширювальним, тлумаченням її, пов'язані з неоднозначністю, отже, багатомірністю цього феномена. Культурологічний напрямок, представлений працями Й. Хейзінґи, Й. Фінка, почасти Г. Гадамера, наполягає на універсальному значенні гри – знаходить джерело культури в ігровій діяльності людини, тобто пропонує концепцію ігрового генезису культури. Так, Хейзінґа думає, що гра старше культури і є "заняттям позарозумовим", має космічне походження [8, 9–13]. Одночасно Хейзінґа визначає естетичні елементи гри (перетворюючі її в прекрасний феномен), оскільки гра надлишкова й самозацікавлена, а для цього повинна обов'язково робити дві речі – наводити порядок і бути гарною. Естетичні елементи гри, названі Хейзінґою, а саме, напруга, рівновага, чергування, контраст, варіантність, зав'язка й розв'язка, розрішення, а також дві її ключових властивості – ритм і гармонія, – можна прийняти як характеристики художньої, у тому числі, музичної, форми. Вони можуть бути застосовні до останньої як ігрові, тому що вказують на перше правило гри: створення умовності, умовного штучного порядку, що заміщає реальний, суперничає з ним. Автор називає й друге правило гри: її здатність звільняти, "перевтілювати" і відкривати, таким чином, нові ресурси життєвих сил.

Позитивна концепція гри протистоїть традиційній психологічній (емпіричній психотерапевтичній), що виходить із соціальної запрограмованості, обмеженості особистісної свідомості і потреби захисту в транзактній поведінці. Тут гра розглядається як рольовий прояв особистості, індивідуальне планування людської поведінки (у повсякденному контексті) і до її результатів відносять навіть такі негативні явища, як алкоголізм, самогубство, наркоманію. Виграш у такій грі – тимчасове соціально-психологічне домінування, що дозволяє підтримувати штучним шляхом позитивну самооцінку. Така гра далека від свободи; навпроти, вона демонструє залежність людської свідомості від соціальних правил і порядків, що у багатьох випадках звучує творчі життєві можливості; її не можна вважати продуктивною для людини в повному значенні цього слова.

Утім, одне з останніх визначень гри ([4, 133]) вказує: "гра – вид непродуктивної діяльності, мотив якої полягає не в результатах, а в самому процесі"; із цим також важко погодитися. Визнаючи цільову автономність ігрового процесу (ігрові безкорисливість, доцільність без мети, які після кантівської теорії естетичного стали загальним місцем у мистецтвознавчих роботах), варто визнати і її продуктивність – результативність як досягнення людиною вищого ("вершинного", у термінології Л. Виготського) щабля самореалізації (самоактуалізації, у термінології А. Маслоу), тобто пізнання й звільнення своєї сутності, дійсного буттєвого призначення, залучення до вищого смислового порядку. У такому сенсі гра як культурологічний феномен спонукає до відмови від всіх тимчасових виграшів заради оснoвного – виграшу самого себе як творчого суб'єкта; такій грі "навчає" мистецтво.

Художня форма реалізує опорну антиномію гри: умовне – безумовне (конвенціональне – неконвенціональне, штучне, ілюзорне – "справжнє", реальне). Художній вплив – сприйняття рівною мірою мають потребу в знанні і дотриманні умовності (правил і границь композиції), у здатності її розпізнати, з одного боку, а з іншого – у здатності безпосередньо включитися в художній процес, ставати його учасником, засвоювати задум у переживанні й "виносити" його в безмежний (вільний) простір смислу (у зв'язку із цим можна відіслати до роботи Ю. Лотмана [8]). Звідси ігрове призначення та різні ігрові функції композиції (форми твору) у музиці.

Важливість ігрових факторів у музиці підсилюється її виконавським аспектом: музична гра є буквальною як виконання на певних інструментах (втім, і для вокаліста голос – інструмент, даний природою). Моторно-динамічна сфера, безпосередньо технологічна сфера, музики є першим провідником ігрового призначення художньої форми та передумовою опосередкованої образної гри, психологічної динаміки, у тому числі, і обумовленою драматизацією музичного задуму, його уподібненням театральній дії. Гра – композиція – моторність утворюють споріднений ряд понять, що допомагають визначати шляхи становлення "чистої" інструментальної музики.

Отже, гру можна визначати як багатофункціональний епіфеномен музичної семантики, одночасно звернений до культурологічних, художньо-композиційних, текстологічних, стилістичних і психологічних умов музичної творчості. У зв'язку з питанням про проблемно-тематичні тенденції музичної історіографії поняття "гра", поряд та у взаємодії з поняттями "смісл", "культурна семантика", "музична семантика", "текст", "стилістика", "неостильовий діалог", "апперцепція", "цитация", може бути віднесена до тих категорій, які глибше інших реалізують методичну своєрідність музичної історіології, одночасно активізуючи її інтердисциплінарні можливості.

Література

1. Беркій О. Stabat mater в аспекті жанрово-стильової динаміки : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / О. В. Беркій. – Львів, 2006. – 19 с.
2. Вербицька-Шокот І. Жанр реквієму в хорovій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / І. В. Вербицька-Шокот. – Львів, 2007. – 17 с.

3. Выготский Л. Педагогическая психология / Л. Выготский ; [под ред. В. В. Давыдова]. – М. : Педагогика, 1991. – 480 с.
4. Гуревич П. Игра / П. Гуревич // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 133–135.
5. Каган М. Музыка в мире искусств / М. Каган. – С.-П., 1996. – 232 с.
6. Кушлик Н. Музично–просвітницька діяльність О. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтв. : спец. 17.00.03 "Музичне мистецтво" / Н. І. Кушлик. – Львів, 2007. – 20 с.
7. Лихачев Д. Развитие русской литературы X – XVII века / Д. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – 254 с.
8. Лотман Ю. Искусство в ряду вторичных моделирующих систем / Ю. Лотман // Об искусстве. – СПб., 1998. – С. 387–400.
9. Тейяр де Шарден П. Божественная Среда / П. Тейяр де Шарден ; [пер. с франц. : А. Козырев, А. Миначёв, М. Рунова]. – М. : Гнозис, 1994. – 220 с.
10. Флоренский П. Из богословского наследия / П. Флоренский // Богословские труды. – М., 1977. – Т. XVII. – С. 85–248.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Й. Хейзинга ; [пер. с нидерланд.]. – М. : Прогресс–Академия, 1992. – 464 с.

References

1. Berkii O. Stabat mater v aspekti zhanrovo-stylovoi dynamiky : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / O. V. Berkii. – Lviv, 2006. – 19 s.
2. Verbytska–Shokot I. Zhanr rekviiemu v khorovii tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv porubizhzhia tysiacholit : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / I. V. Verbytska-Shokot. – Lviv, 2007. – 17 s.
3. Vygotskii L. Pedagogicheskaja psichologija / L. Vygotskii ; [pod red. V. V. Davydova]. – M. : Pedagogika, 1991. – 480 s.
4. Gurevich P. Igra / P. Gurevich // Kul'turologija. XX vek. Slovar'. – SPb.: Universitetskaia kniga, 1997. – S. 133–135.
5. Kagan M. Muzyka v mire iskusstv / M. Kagan. – S.-P., 1996. – 232 s.
6. Kushlyk N. Muzychno–prosvitnytska diialnist O. Porfyriia Bazhanskooho v konteksti sotsiokulturnoi praktyky hreko-katolytskooho dukhovenstva Halychyny v XIX – pochatku XX stolittia : avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stup. kand. mystetstv. : spets. 17.00.03 "Muzychne mystetstvo" / N. I. Kushlyk. – Lviv, 2007. – 20 s.
7. Likhachev D. Razvitie russkoi literatury X – XVII veka / D. Likhachev. – L. : Nauka, 1973. – 254 s.
8. Lotman Iu. Iskusstvo v riadu vtorichnykh modeliruiushchikh sistem / Iu. Lotman // Ob iskusstve. – Spb., 1998. – S. 387–400.
9. Teiar de Sharden P. Bozhestvennaia Sreda / P. Teiar de Sharden ; [per. s frants. : A. Kozyrev, A. Minachev, M. Runova]. – M. : Gnozis, 1994. – 220 s.
10. Florenskii P. Iz bogoslovskogo nasledia / P. Florenskii // Bogoslovskie trudy. – M., 1977. – T. XVII. – S. 85–248.
11. Kheizinga I. Homo ludens. V teni zavtrashnego dnia / I. Kheizinga ; [per. s niderland.]. – M. : Progress–Akademiia, 1992. – 464 s.

УДК 78.03

Лю Бинцян

кандидат искусствоведения, профессор,
проректор консерватории Тайшаньского
государственного университета (КНР)
докторант, Национальная музыкальная
академия Украины им. П.И. Чайковского
e-mail: taiianlbq@aliyun.com

КИТАЙСКИЙ ВКЛАД В МОДЕРН-АВАНГАРД ЕВРОПЫ

В статье автор прослеживает исторические этапы сближения китайского (восточного) и европейского (западного) музыкальных ареалов на протяжении XX столетия, вплоть до диффузии культурных стимулов в творчестве Тан Дуна и других представителей Востока в европейском культурном пространстве. Это определено итоговостью поставангардной культурной волны современности, в которой интегративные показатели "Восток-Запад" занимают значительное место.

Ключевые слова: модерн, авангард, постмодерн, поставангард, Восток, Запад.

Лю Бінцян, кандидат мистецтвознавства, професор, проректор Тайшаньського університету (КНР), докторант, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського

Китайський вклад в модерн-авангард Європи

У статті автор прослідковує історичні етапи зближення китайського (східного) і європейського (західного) музичних ареалів протягом XX століття, аж до дифузії культурних стимулів у творчості Тан Дуна та інших пред-