

**МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені М. П. ДРАГОМАНОВА**

На правах рукопису

УДК 008 : 316.421 (477)

Легенький Ілларіон Юрійович

**Музичний нонконформізм як феномен
української художньої культури
другої половини ХХ – початку ХХІ століть:
філософсько-антропологічний аналіз**

09. 00. 04 – філософська антропологія, філософія культури

Дисертація

на здобуття наукового ступеня

кандидата філософських наук

Науковий керівник:

доктор філософських наук, професор

Гуменюк Тетяна Костянтинівна

Київ – 2017

ЗМІСТ

Вступ.....	3
Розділ I. Джерельна база та теоретико-методологічні засади дослідження	
1.1. Історіографія проблеми.....	12
1.2. Філософський дискурс в музиці як предмет філософсько-антропологічного аналізу.....	21
1.3. Музичне мислення як детермінанта композиторської творчості.....	50
Висновки до першого розділу.....	72
Розділ II. Поетика нонконформізму в музичному мистецтві України	
2.1. Нонконформізм як фактор стильової динаміки в культурі XX століття.....	74
2.2. Міфологічна образність як парадигма музичного мистецтва XX століття.....	91
2.3. Художній нонконформізм 60-80-рр. в українській музиці.....	112
Висновки до другого розділу.....	127
Розділ III. Постнонконформізм кінця XX – початку XXI століть в українській художній культурі	
3.1. Постнонконформізм у просторі полістилістики музичної культури України.....	128
3.2. Формування поетики постнонконформізму в музичному мистецтві України.....	142
3.3. Сакральний етос творів як простір самореалізації митця.....	156
Висновки до третього розділу.....	168
Висновки.....	169
Список використаних джерел.....	173

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. На межі XX – XXI століть надзвичайно актуальною постає проблема визначення антропологічних, світоглядних детермінант композиторської творчості як реальності культуротворення. Творчість таких українських композиторів, як Ю. Алжнев, Г. Гаврилець, І.Губаренко, Л. Дичко, А. Загайкевич, І. Карабиць, В. Сильвестров, М. Скорик, Є.Станкович, В. Степурко та ін. стає своєрідним епіцентром презентацій композиторської творчості та простором експериментального художнього мислення, що задає проектні орієнтири для художнього мислення в цілому. Але розбіжності в оцінках музичного нонконформізму України не є випадковою, ця тема є мало дослідженою в контексті філософських, культурологічних, мистецтвознавчих досліджень.

Творчість українських композиторів в рамках нонконформізму ще мало вивчена та охарактеризована як естетичний 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, спонукає до створення нових жанрових форматів та стильових інтроверсій.

Доробок нонконформного руху вартий особливої уваги, потребує філософсько-антропологічного, культурологічного, мистецтвознавчого аналізу в контексті персональної творчості митців, які сформували той напрям мистецького нонконформізму, який зараз стає надзвичайно важливим простором етичних, естетичних, культурологічних і філософських визначень, інтерпретацій та оцінок.

Проблема філософсько-антропологічних, культурологічних, естетичних вимірів музики стає наскізною темою рефлексії Б. Асаф'єва, Т. Гуменюк, О.Лосєва, О. Соколова, С. Тишка, Ю. Холопова та ін. Спроби визначити феномен музичного нонконформізму притаманні розвідкам С. Гриці, О.Зінкевич, Л. Кияновської, В. Рожка, М. Северінової, М. Черкашиної-Губаренко та ін., а також працям, присвяченим нонконформізму в образотворчому мистецтві, зокрема – це твори О. Голубця, Є. Голубовського, О.Котової, Л. Савіцької, Г. Склярєнко, Л. Смирної та ін. З цієї точки зору важливими є дослідження М. Пушкіної, Л. Черкашиної, що присвячені символіці дохристиянських вірувань, а також проблемі сакрального етосу. Проте малодослідженим залишається процес протестно-імагінативної проблематики та культурно-історичних темпоральностей творчості, які складають своєрідний епохальний і водночас жанрово-стильовий вимір творчості українських нонконформістів у музиці. Недостатньо уваги приділялося міфопоетиці, стилістиці музичного мислення в контексті художнього нонконформізму як певної антисистеми щодо пануючих норм та образотворчих інтенцій творчості.

Потрібно охарактеризувати сакральні твори, пов'язані з хоровою творчістю Г. Гаврилець, Л. Дичко, В. Степурка, а також визначити принципами трансформації світоглядних інтерпретацій музичної творчості в контексті постмодерністської культури в цілому.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане в межах тематичного плану науково-дослідної роботи НПУ імені М.П. Драгоманова «Дослідження проблем гуманітарних наук» та згідно з науковою тематикою кафедри дизайну та реклами Факультету філософської освіти і науки «Актуальні проблеми дизайну, реклами, моди та архітектури в контексті культурологічних та антропологічних

досліджень». Тему дисертаційного дослідження, затверджено вченою радою НПУ імені М.П. Драгоманова (протокол № 13 від 27 квітня 2016 року).

Мета дослідження – визначити специфіку музичного мислення нонконформістів України як антропний феномен сучасної художньої культури.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність розв'язання таких взаємопов'язаних завдань:

- провести аналіз історіографії проблеми та уточнити поняття «музичний нонконформізм», «постнонконформізм», «музичне мислення»;

- визначити сутність філософсько-антропологічного дискурсу в музиці як своєрідного рефлексивного світоглядного феномену, що є музично-онтологічним фактором підживлення творчості нонконформістів;

- провести аналіз висхідних філософсько-антропологічних та культурологічних пріоритетів в контексті музичного мислення як детермінант композиторської творчості, зокрема принципу софійності;

- охарактеризувати міфологічну образність творчості композиторів-нонконформістів як своєрідну парадигму музичного мислення;

- визначити образні та світоглядні настанови формування міфопоетики нонконформізму 60-70-х років ХХ століття в українській музиці;

- характеризувати поетику музичного постнонконформізму в Україні як антитетичну реальність творів доби постмодернізму, зокрема поетику феміністичного витоку виховання духовності, розшуків небесної Батьківщини як засади творчості;

- визначити культурологічну специфіку художнього постнонконформізму в просторі полістилістики української культури ХХ століття;

- прослідкувати розвиток поетики постнонконформізму як відродження музичної неокласики початку ХХІ століття;

- провести аналіз музичного мистецтва в сакральному просторі кінця XX – початку XXI століть.

Об’єктом дослідження є соціокультурна цілісність нонконформістського руху в музиці другої половини XX – початку XXI століть.

Предметом дослідження є культурологічні та художні виміри еволюції музичного мислення в творчості українських нонконформістів.

Теоретико-методологічні засади дослідження. У дисертаційному дослідженні поряд із загальнонауковими (аналіз, синтез, індукція, дедукція, узагальнення), використані кроскультурний та системний аналіз, що дають можливість охарактеризувати творчість композиторів як у статиці того чи іншого твору, так і у динаміці, тобто визначити трансформацію мотивів, образотворчих парадигм у просторі культури. Були використані також компаративний та системний підходи, завдяки яким творчість українських композиторів описана у європейському контексті та проведена інтерпретація міфопоетики нонконформізму 60-80-х років XX століття у персоналіях української композиторської творчості, зокрема в творах Ю. Алжнева, Л. Дичко, І.Карабиця, Є. Станковича та ін.

Для характеристики світоглядної еволюції музичного мислення нонконформістів були використані наступні методи: трансцендентальний, що допомагає охарактеризувати можливість виникнення образного контексту нонконформізму як своєрідної еволюційні гілки творчості українських композиторів; феноменологічний метод, що дає можливість охарактеризувати наявність тих чи інших образних алюзій, інтерпретативних ходів музичних детермінант художнього мислення як своєрідного палімпсесту, системи композиторського мислення в просторі української музичної культури; діалектичний метод, завдяки якому динаміка творчості українських

нонконформістів охарактеризована в контексті перетворення одних стильових форм і жанрів на інші.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження полягає в тому, що в ньому вперше виявлено антропно-культурологічний, мистецький аспект у трансформації світоглядних, образних констант в музичній творчості українських нонконформістів як в культурно-історичному контексті 60-80-х років, так і на межі тисячоліть.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження розкривається у наступних положеннях, що виносяться на захист:

Вперше:

- визначено, що філософський дискурс у музиці є інваріантною структурою художнього мислення, що визначається в підвищеному модусі рефлексії, формується як своєрідний персонально-визначений образний контекст трансформації образних нашарувань інтонативного типу, які презентують філософсько-символічний і філософсько-світоглядний тип бачення композитора;
- феномен музичного мислення охарактеризовано як своєрідну детермінанту композиторської творчості в контексті нонконформістського руху 60-70-х років ХХ століття, що був визначений як своєрідна антитетична парадигма офіційному простору заідеологізованого музичного процесу;
- проведено аналіз принципів музичного мислення як персонально детермінованих характеристик відношення до світу. Так, у контексті творчості українських нонконформістів – це підвищена інтонативно-трансформативна мелодика, що тяжіє до кантילени, а також живописна і пластична асоціативність, пов'язана з простором народного мистецтва, мистецтвом бароко;
- доведено, що звернення українських композиторів до надбань Віденської школи, широкого європейського контексту свідчить не лише про запозичення

творчих моделей і принципів, а про діалог культур, формування новітньої генерації українських митців, що адаптували постмодерний контекст творчості і виробили свою національну модель світоглядного типу, яка, зокрема, у Є.Станковича визначилася переважно в симфонічній музиці, у Л.Дичко – в хоровій музиці;

Уточнено:

- положення, що філософсько-антропологічний дискурс в музиці не є надбудовою, яка формується як ідеологічне втілення рефлексії у творчому процесі, а є узагальненням музичного мислення в контексті детермінації композиторської творчості образними ознаками світоглядного типу;

- твердження, що міфопоетика нонконформізму 60-70-х років в українському культурному просторі формується як активна контрпозиція ідеологізованому простору неосакрального простору музики, який призводить до зміни пріоритетів, до виходу в простір єднання з Всесвітом, Абсолютом, до презентацій вищих цінностей культури людини і нації, які формуються в 70-ті роки в контексті легалізованої парадигми національно-музичної культури, що особливо виразилися в симфонії «Я стверджуюсь» Є.Станковича, в літургійному просторі музики Л.Дичко;

- положення, що музичне необароко в творчості Л.Дичко формується як широкий неосинтез, пов'язаний з надлишково яскравим, барвистим, гармонійно-духовним і мажорним за типом світогляду світосприйняттям композиторки, яка шукає аналогі музичному образу в храмовому розписі, фресці;

Дістало подальший розвиток:

- художнє визначення музичного мислення як складової світоглядної еволюції в творчості українських нонконформістів, що формується у контексті загальнокультурних і водночас світоглядних алюзій, поєднує в собі сакральну

культуру Давньої Русі, пріоритети соборних, хорових інтенцій автентичної християнської творчості;

- твердження, що філософсько-культурологічна теорія музичного нонконформізму лише формується як система ціннісних вимірів творчості. Українські нонконформісти надзвичайно активно презентують сакральний тип творчості, який поєднує в собі як постмодерністські тенденції, так і автентичну національну сакральність християнського мелосу;

- розуміння сакрального етосу творів як генеративного та узагальнюючого локусу перетворилося на самодостатній естетичний феномен, що спонукає генерацію митців сучасної музичної культури, зокрема Г.Гаврилець, В.Степурка, до наслідування, музичного діалогу в просторі національної музичної культури. Доведено, що форми сакралізації мистецтва в контексті нонконформізму 1960-70-х років були обмежені і мали величезний опір ідеологічних музичних органів, зокрема спілки композиторів.

Теоретичне значення отриманих результатів полягає в тому, що у дослідженні визначається культурно-історичний контекст формування нонконформізму в музиці України. Це дає можливість охарактеризувати міфологічну образність, міфопоетику нонконформізму, а також соборність сакральних хорових творів. Вперше музичний нонконформізм в Україні вивчається як перманентна самодостатня цілісність, що формується в 60-ті роки та продовжує існувати в культурі XXI століття як певна постмодерністська інтенція – постнонконформізм.

Практичне значення результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані для читання курсів з історії та теорії музичної культури, зокрема спецкурсів з творчості українських нонконформістів. Матеріали дослідження можуть бути залучені до створення навчальних курсів,

що присвячені творчості українських композиторів нонконформістів, а також проблемам сакрального мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є оригінальною роботою, її висновки та положення наукової новизни отриманні автором самостійно.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати дисертаційного дослідження обговорювалися на методичних семінарах і на засіданнях кафедри дизайну та реклами НПУ імені М.П. Драгоманова та оприлюднені на наступних наукових конференціях: II Міжнародному конгресі «Етнодизайн: європейський вектор розвитку і національний контекст» (Полтава, 2013); VI Міжнародному форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2014); VIII Міжнародному форумі «Простір гуманітарної комунікації» (Київ, 2015); Міжнародній науково-практичній конференції «Художній авангард: пошук нової мистецької парадигми» (Херсон, 2015); Всеукраїнській конференції «Людина. Культура. Дизайн. Проблеми розвитку дизайну в сучасній українській культурі» (Київ, 2014); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Людина у просторі сучасної культури. Дизайн в контексті культурних практик сучасності: мода, реклама, шоу-бізнес, естрада, туристична діяльність» (Київ, 2015).

Основні положення та висновки дослідження знайшли відображення у 14 наукових публікаціях, з них 1 стаття у закордонному періодичному виданні з філософських наук, 7 статей у фахових періодичних виданнях України з філософських наук, у тому числі 4 статті у виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз, 3 – у наукових виданнях мистецтвознавчого напрямку, а також 4 – у збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура та обсяг дисертації зумовлені специфікою її предмета та логікою розкриття теми, а також поставленою метою й завданнями дослідження. Дисертаційна робота складається із вступу, трьох розділів, що включають у себе

дев'ять підрозділів, висновків та списку використаних джерел. Загальний обсяг дисертації – 194 сторінки, з них 172 сторінок основного тексту. Список використаних джерел становить 22 сторінки і налічує 241 найменування, з них 4 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ. I. ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Історіографія проблеми

Історіографія проблеми з предмету дослідження орієнтована на багатовимірний контекст презентації як музичної національної культури України в зазначений період, так і формування нонконформного руху в цілому. Якщо оглянути дотичні до заявленої теми дослідження, то можна визначити декілька контекстів: антропологічний, загально-культурний, загально-філософський, загально-естетичний, аксіологічний, що характеризують світоглядний феномен музичного мислення у вимірі його культурних презентацій і трансформацій як феномену культуротворчості.

Втім нонконформізм переважно вивчався в рамках візуальних мистецтв. Так, В. Бичков пише: «Усе те, що в Західній Європі історично формувалося упродовж практично усього ХХ ст., наші нонконформісти презентували у своєму комунікативно-периферійном варіанті за якихось 10 – 15 років. Особливо активно цей процес спостерігався у візуально-пластичних мистецтвах, хоча дещо подібне відбувалося і в літературі (особливо в поезії), і в музиці, пізніше почало проникати в театр і кіно. У нас відразу з'явилися свої неокубісти, конструктивісти, абстракціоністи, експресіоністи, футуристи, кінетисти, примітивісти, сюрреалісти, дадаїсти, абстрактні експресіоністи, поп-артисти, фотореалісти, концептуалісти і представники всіляких еkleктично змішаних конфігурацій цих напрямів. Виникла художня атмосфера багат шарового «псевдо-палімпсесту». Художники об'єднувалися в різні нечисленні групи і групки, деякі з них існували достатньо довго (Ліанозівська група, «Рух», «Коллективні дії», «Медична герменевтика»), інші збиралися для одной-двох напів підвальних виставок, потім розпадалися, щоб утворити щось інше. З'явилося і багато яскравих, відносно самотніх в художньому відношенні осіб,

яких ні до яких напрямів і груп прямо віднести не можна, такі, як Е. Неізнаний, В. Сидур, В. Янкільовський, О. Рабін, М. Шварцман, Д. Плавінський, О. Целков, Е. Штейнберг, М. Шемякін, В. Пивоваров, Н. Вечтомов, І. Березовський і деякі інші; більшість з них завершили свій нонконформізм еміграцією на Захід, тому що були, передусім, оцінені там, а не у своїй батьківщині» [37].

Нонконформізм найчастіше інтерпретується як політизований напрям в мистецтві, певна стратегія поведінки митця. Теоретики підкреслюють, що нонконформізм також не є вільним, як і конформізм, бо творчість митця залежить від соціуму, середовища [190]. Художній нонконформізм, однак, апелює до художнього універсалізму та стає своєрідним типом відповіді художника на виклик часу.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови нонконформізм визначається як: „заперечення пануючих у суспільстві поглядів” [169, с. 626]. Нонконформізм (франц. non-conformisme, від non – ні та conformier – пристосовуватися) тлумачиться як умовна назва художніх течій, що не вкладалися в норми офіційного радянського мистецтва та існували в рамках андеграунду в 1960-1980-х рр. В роботах О. Котової, Г. Складенко, Л. Смирної проблема мистецького нонконформізму визначається в візуальних формах його презентацій, але проблема радикалізації мистецтва, що межує з нігілізмом, за Ф. Ніцше, ще не достатньо осмислена [167]. Це проблема європейського активізму, який спонукає до антитетизму бачення реальності, нігілізму як мистецької моделі.

Л. Смирна відмічає: «Загальновідомим є факт, коли «раннє» шістдесятництво оформилось організаційно – у 1959 році виник Клуб творчої молоді «Сучасник», «одне із угруповань шістдесятників, один із найяскравіших виявів шістдесятництва». Він утворився як офіційна організація – було прийнято статут, який «погоджувався» у комсомольських та спілчанських інстанціях,

були «керівні органи», велися протоколи засідань, затверджувався план заходів. У 1964 році діяльність Клубу було припинено – його було розформовано і того ж року знищено вітраж у вестибюлі Київського державного університету ім. Т.Г.Шевченка (нині Київський національний університет імені Тараса Шевченка) (тимчасовий варіант у натуральному розмірі), виконаний активними учасниками КТМ – О. Заливахою, А. Горською, Л. Семикіною, Г. Зубченко, Г. Севрук. Під агентурним та технічним контролем існували всі структури та заходи КТМ «Сучасник». За зразком київського КТМ у Львові було створено клуб «Пролісок» [190, с. 68].

Ю. Легенький в роботі «Світ як культура. Культура як світ» вводить поняття «постнонконформізм», яке описує стадію постмодерністської естетики нонконформізму [127]. М. Северінова надає детальний аналіз музичних архетипів, зокрема феномену «сакрального» як реальності постмодерністської естетики в українській музиці [185].

Музичний нонконформізм ще не має детальних наукових розвідок, хоча рух шістдесятників в музиці добре вивчений, зокрема в дослідженнях О.Зінкевич [89]. Фактично поняття «музичний нонконформізм» не вживається. Отже, потрібно вийти за межі суто соціологічного опису нонконформізму. Так, наприклад, А. Кукаркін розуміє його в контексті бінарної опозиції «конформізм – нонконформізм», що вписується у простір так званої «буржуазної культури». Надзавданням цього дослідження є реконструювати художній універсум нонконформізму в музиці в контексті парадигм художнього мислення, новітньої міфотворчості, радикального полістилізму. Тому огляд літератури буде тяжити до потреб презентації джерельної бази осмислення музичного нонконформізму як своєрідного синтетичного феномену художньої культури ХХ століття.

В роботах Т. Адорно надатся широкий узагальнюючий контекст музики як соціокультурного та жанрово-стильового феномену [3]. Важливо зазначити

дослідження з музичної естетики О. Лосєва [141; 140; 138], які на величезному матеріалі античного музичного доробку презентує неспокійний дух європейського активізму як творця «музичної матерії». В контексті розуміння творчого процесу не можна не назвати роботи М. Арановського [8; 9; 10], фундаментальні роботи Б. Асаф'єва, зокрема «Музична форма як процес», що в певній мірі наближується до музичної феноменології О. Лосєва [16], де діалектика творчого акту визначається як процес оформлення звучного єства, а цінність музики досягається в контексті метакультурного, метахудожнього підходу щодо осмислення музики як феномену культури.

Важливими для нашого дослідження є дослідження О. Лосєва, присвячені музиці, в яких з феноменологічної точки зору надається широкий контекст і розуміння музики як естетичної реальності. Зокрема, слід назвати роботу «Музика як предмет логіки», а також лосєвські студії творчості Р. Вагнера та О.Скрябіна [140; 139]. Здається, що в цих роботах багато прояснено щодо музичного універсалізму та музичного апафатизму як естетичного феномену. Цей контекст дає можливість визначити музику у філософському вимірі. Платоновський об'єктивний ідеалізм і трагічна доля світогляду О. Скрябіна інтерпретуються космологічно, в рамках мистецької теургії, що є співприродною музичному нонконформізму.

Для роботи важливими є дослідження М. Бахтіна, зокрема «Естетика словесної творчості», а також дослідження, пов'язані з творчістю Франсуа Рабле [20; 21; 22]. Весь цей контекст робіт характеризує транспозитивні (перехідні) характеристики естетичного акту, що інтерпретується як ряд диспозицій та транспозицій «Я» та «Іншого». Це дає можливість визначити феномен музичної реальності як динаміку естетичного акту [21]. Феноменологічний тип єднання транспозицій в музиці продовжує вивчати А.Аркадьєв вже в суто оригінальній концепції «музики, що не звучить» [14].

Не менш цікавими є дослідження сучасних композиторів. Так, С.Губайдуліна пише про розуміння музики як Універсуму [72]. Цієї лінії дотримуються В. Сильвестров в його філософсько-музичних роботах та Є.Станкович в його діалогах з О. Зінкевич. Це безпосередня рефлексія композитора із середини практики, більше того, рефлексія постфактум, рефлексія над швидкоплинним часом ХХ століття.

О. Соколов присвятив дослідження музичній композиції в культури ХХ ст., де надаються характеристики Нововіденської школи, творчості А. Шнітке, П. Булеза, К.-Х. Штокгаузена та ін. [191], без цих аналітичних розвідок не можна зрозуміти авангарду-1, або постнонконформізму кінця ХХ століття.

Для здійснення мистецьких, художніх та музичних паралелей важливі дослідження В. Кандинського, який в прямому діалозі з Шенбергом виступає духовним лідером інтерпретації музично-кольорового Універсуму культури [102]. Дослідження прихованої та відкритої синестезії займало значну роль у творах Б. Галєєва, В. Ванєчкіної [40; 51].

Проблеми аксіології музики визначені в роботі Г. Коломієць, яка інтерпретує музику як своєрідну «субстанцію» культури [114]. В роботах М.Лобанової проблема естетики і поетики музики описуються як характеристика стилю бароко, широкого метакультурного феномену, що має вплив на різні національні школи музичної культури [135]. В роботах з музичної естетики Т. Гуменюк піднімаються проблеми естетичної та музичної реальності [73], що є характерними для київської естетичної школи взагалі, починаючи з робіт В. Іванова [97].

Роботи Л. Мазеля дають характеристику еволюційного підходу до трансформації і формування музичних засобів [147]. Важливо також навести дослідження А. Михайлова, яке торкається музики в контексті історії культури [158]. Все це дає можливість охарактеризувати музику як феномен

культуротворчості, а також в контексті історичної поетики як реальності культуротворення.

З феноменологічної та семіологічної естетики слід охарактеризувати роботи Я. Мукаржовського, Р. Інгардена, які стосуються естетичних характеристик музичного твору [161; 100]. Дослідження Є. Назайкінського, з психології музичного сприйняття, логіки музичної композиції дають широкий контекст музичного осмислення психологічних реалій музичного процесу як культуротворення [162].

Дослідження Б. Асаф'єва мають значення для виявлення інтонаційної природи музики [16; 17]. Можна також навести роботи А. Сохора з соціології і естетика музики як виду мистецтва. Ці роботи 70-80 років дають широкий аналіз музики як виду мистецтва в контексті інших мистецьких артефактів [195]. Із загальноестетичних робіт варто звернутися до робіт Л. Столовича, які продовжують лінію посткантіанської аксіології [194]. Ці роботи в контексті аксіологічної проблематики дають можливість визначити культурологічні характеристики природи естетичних цінностей в музиці.

Дослідження В. Суханцевої надають характеристику музики як культурного феномену в контексті світоглядної проблематики [200]. Збірка «Філософія і музика : Діалог протилежностей?» під редакцією М. Уварова надає широкий контекст діалогу та разом контрпозиції світоглядного мислення в філософії і музиці, що надзвичайно важливо для реконструкції художнього мислення митців-нонконформістів [208].

Для феноменологічного тлумачення музичної творчості важливими є роботи М. Гайдеггера, зокрема «Виток художнього творіння», де він в міфологізованій формі дає образ Світу, образ творіння, а також поняття істини, що надзвичайно плідно співвідноситься з міфологією нонконформізму [213;

214]. Слід також вказати на дослідження М. Гайдеггера щодо європейського нігілізму, що наближує нас до поетики нонконформізму в цілому.

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 далеким. Людина завжди задалегідь вже тримається за сутнє і лише за нього. Уявляючи сутнє як сутнє, думка, зрозуміло, вступає у відношення до буття, але мислить по-справжньому завжди сутнє як таке, і якраз ніколи буття як таке» [213, с.202]. Отже, індивідуалізм філософський передує індивідуалізму художньому.

Дослідження Ю. Холопова, зокрема, про сутність музики та нові парадигми музичної естетики презентують широкий спектр наукових інтересів ученого, який визначає музичний простір як історико-культурний, естетичний [216]. Візьмемо до уваги дослідження В. Цуккермана, яке стає одним із основних чинників для аналізу художнього твору [225], а також роботи В.Холопової, що є важливими для дослідження [218; 219].

Такі роботи, як «Філософія мистецтва» Шеллінга [227], допомагають зрозуміти природу художнього універсалізму в музиці. В українському контексті важливі дослідження, присвячені саме музичному процесу в різних жанрах та форматах, зокрема, це дослідження В. Іванченка «Українська симфонія ХХ ст. Чинники та носії змісту» [98], в якому надається широкий контекст симфонічної творчості, аналізується друга симфонія Л. Ревуцького, естетичні ідеї, ідеали композиторської творчості, семантика композиторської творчості. Цей автор характеризує епічні симфонії В. Губаренка, Ю. Іщенка, Б.Буєвського, а також епічно-драматичну симфонію Г. Ляшенка. Ліричний,

героїчний, реалістичний зміст, епіка – це той контекст, що визначає образне тло українського музичного нонконформізму.

Дослідження О. Козаренка, О. Берегової присвячені як сакральній творчості українських композиторів, так і проблемі вибору тематики творів сучасних композиторів [11; 112; 26]. Дослідження Л. Кіяновської надають широкий контекст як галицької музичної культури, так і культури постмодернізму наприкінці ХХ століття.

Важливими є дослідження, присвячені музичному театру, зокрема – це дослідження Л. Корній [115]. Надзвичайно важливим для проблеми дослідження є робота М. Лобанової «Музичний стиль і жанр. Історія і сучасність», авторка дає широку інтерпретативну панораму характеристики бароко як своєрідної прареальності сучасної творчості [135]. Бароко розглядається як в ретроспективі, так і в проектних, інтонаційних реаліях творчості. Інновації традиційної культури, консервативність та модерністські реалії бароко, а також музика і барочні виміри культури в ХХ столітті дають можливість охарактеризувати парадигму бароко як мовну і дискурсивну практику, що формується в контекстах бароко, класицизму, романтизму, модерну і постмодерну. Формується новий музичний синтаксис ХХ століття, в якому роль творчості українських нонконформістів не можна переоцінити.

Надзвичайно важливою є ситуація полістилізму, в якому виникає змішаний тип стильових адекватій, формується жанровий формат поліморфізму. Тобто можна визначити виміри концептів абсолютної музики, принципів жанрового формування, жанрових експериментів, поліморфності, та музичного інтонування як наскрізних реалій культуротворчості і естетичних обріїв музики в культурі ХХ столітті, що активно розвивалися у музичному нонконформізмі.

З культурно-історичних алюзій музичного простору важливими є роботи Н. Герасимової-Персидської, присвячені як партесним трансформаціям

хорового співу, так і проблемам неомідевізму в сучасній музиці [56]. Важливими є дослідження О. Зосим, присвячені латинській літургії та традиціям української духовної пісні [94].

Проблема художнього мислення широко опрацьована в київській музичній школі. Дослідження І. Котляревського присвячені всебічному аналізу музичного мислення як категоріальної структури [117; 118]. Дослідження І.Пясковського дають широкий контекст музично-психологічного виміру творчості [182].

Для характеристики психології мислення і художнього мислення не можна не звернутися до роботи І. Сеченова „Елементи мислення” [188], а також до багатотомного дослідження Л. Веккера „Психічні процеси” [42], в яких дається інтерактивний широкий аналіз психіки в контексті культури, естетичних, етичних і інших вимірів. Зокрема, мислення інтерпретується як інтерактивний психічний досвід [42]. Важливими для цілей дослідження є роботи В. Лекторського [130; 131].

Також актуальним для дослідження є семіотичний вимір музичного твору, зокрема дослідження С. Шипа, О. Козаренка, що дають можливість осмислити елементарні складові музичної гармонії як засади розуміння музичного процесу і музичного твору [111; 112; 228].

Щодо осмислення постмодерністських інтерпретацій музики, а також інтерпретацій культури, то слід вказати на дослідження, які характеризують саме філософський дискурс в музиці, а також в естетиці, поезиці. Для цього слід звернутися до робіт Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі [79; 80] Міфологічна образність надзвичайно важлива для осмислення в контексті, так званої, міфологічної школи, яка походить від О. Потебні, О. Веселовського, а в контексті сучасної міфології формується як суто особистісний образний вимір

творчості [45; 179]. Слід вказати на дослідження О. Лосєва, Я. Голосовкера, Р.Барта, Ж. Бодрійяра та ін. [137; 60; 18; 30].

Що стосується поетики нонконформізму в українській музиці, то цей аспект ще мало опрацьований, але в дослідженнях О. Зінькевич дається широка панорама імен і образів саме музичного контексту на межі зламу в музичній культурі, коли вже піддається легітимації новітній імпульс художників музичного авангарду, що виглядає як контрпозиція офіційному ідеологізму соцреалізму [90].

Л. Серганюк дає широкий і змістовний аналіз замовлянь та естетичної цілісності хорової опери «Золотослов» [186]. Н. Костюк характеризує «Фрески» за мотивами іспанського мистецтва, а також міжвидові паралелі та алюзії творів Л. Дичко [117]. Дослідження Л. Черкашиної, М. Пушкіної присвячені символіці дохристиянських вірувань українців та їх втілення в кантаті Дичко «Чотири пори року» [226]. Ми спеціально наводимо цілий ряд робіт, щоб збагнути пафос синтетизму у творчості Л. Дичко та у просторі нонконформної естетики. Із загально-філософських робіт, що стосується проблеми філософської рефлексії слід вказати дослідження В. Лекторського [130] і дослідження Ю. Легенького [128], що стосуються як загально філософського аналізу рефлексії, так і рефлексії в контексті проектного процесу.

1.2. Філософський дискурс в музиці як предмет філософсько-антропологічного аналізу

Співвідношення філософії і музики – дискусійна, велика і досить екстравагантна тема міркувань як філософів, так і музикознавців, зокрема композиторів. Всім відомо, що будь-який композитор є філософом, адже його філософія відрізняються від академічної філософії тим, що він мислить, рефлектує в іншому матеріалі. Не будучи філософом, він не стає композитором

XX століття. Ця банальність потребує свого історико-філософського та музикознавчого підтвердження щодо реконструкції такого явища, як нонконформізм в музиці. Це і музика, і філософія водночас, от чому потрібен хоч побіжний нарис з філософії музики як засади *compositio*.

Отже, якщо ми говоримо про філософію в музиці, слід тут же визначити, як ми розуміємо музику. А також, якщо йдеться про «дискурс», тобто промову, специфічну артикуляцію філософського тексту в музичних категоріях, слід визначити, що таке філософський дискурс у музичному матеріалі.

Весь контекст, звичайно, має під собою так звану світоглядну проблематику. Ми говоримо «так звану», бо світогляд теж специфікується і своєрідно універсалізується – від об'єктного виміру, коли визначається предмет дослідження як картина світу, в якій дається образ музичної, естетичної, художньої, філософської реальності, до виміру суб'єктного, коли у світогляді визначається активність творця. Це може бути творчість в профанному або сакральному просторі. Все залежить від традиції, що розуміється під світоглядом. Тобто світоглядна проблематика в контексті дискурсивних практик певної культури свідчить про те, як ми розуміємо дискурс.

На перший план виступає саме феномен культури в його антропологічному вимірі. Це феномен західної культури, де суб'єкт культури є активним (занадто активним), бо він формує світ, картину образу світу. І це також суб'єкт східної культури, в якій суб'єкт є лише споглядачем, який не формує світ, а лише потрапляє в світ, синтезує його. Так, замість західноєвропейської казуальності і лінійної зчитки інформації як наслідування причин в східному тезаурусі ми бачимо зовсім іншу синтетичну картину синхронії, де немає лінійної розгортки музичного образу, а є синтезування на підставі прояву абсолюту – Дао, наприклад, в китайській культурі. Важливо відмітити, що мистецьке мислення нонконформістів поєднувало ці крайнощі –

імперсональну страждальність, щоведе до жертовності, й експресивну активність жесту, події, вчинку, що провокує непокору та дію всупереч.

Всі ці контексти стали раптом проблематичними. Раптом навіть в 60-ті – 70-ті роки ХХ століття вони актуалізуються, виступають своєрідними конкуруючими практиками культури, а також метамовами інтерпретації культурних текстів, зокрема текстів музичних, що несуть у собі конкуруючий спектр онтологій, тобто єдність тих образів світу, які виглядають як буттєві артефакти культури і виступають допоміжними засобами осмислення людини в світі (в просторі картини світу), в образному вимірі буття, зокрема образі музичному як цілісності людини та універсуму.

В наше завдання не входить ретельний філософський аналіз всіх зазначених проблем. Ми спробуємо лише констатувати розбіжності в західній і східній моделі музики і надамо культурно-історичний інструментарій розуміння цілісності музики як світоглядного явища для того, щоб презентувати філософський дискурс в музиці як культурно-історичну реальність нонконформізму.

Як відомо, в античній філософії теорія музики була ретельно опрацьована в піфагорейській школі. Так, Піфагор та його учні уявляли музику, філософію, математику як складові космогонічної картини світу. Вони вважали, що рух світил на небі створює ту музику космічних сфер, яка відтворюється в музичних інструментах, і таким чином відповідає протосубстанції цього загального руху, якою було число [237]. Таким чином, ми бачимо, що музика розуміється в синхронії та дихронії як потік змін, за якими стоїть константа, що поєднується з сферізмом та числом. Сферізм – це загальна антична інтуїція замкненого космосу, на відміну від хаосу. Число, в свою чергу, розумілось не суто математично, а телеологічно, як цілева причина (ентелехія, за Арістотелем). Згадайте «Схеми» В. Ламаха, «Спектри» В. Сильвестрова. Це рефрен майже

античного космологізму. Зображувальні та музичні концепти структуруються як авангардні строї, що виникають всупереч ідеологічній казуальності соцреалізму.

Числа в пізній неоплатоністичній моделі античності розумілися як боги. Тобто персоналізм числа і водночас позбавленість імені, позбавленість особистого виміру несе в собі всезагальний космічний лад, який можна назвати космічним і музичним. Ямвліх, що інтерпретував Піфагора, свідчить про те, як Піфагор визначив мистецтво музики в відносинах музичних інтервалів: октави – (2:1), квінти (3:2), кварта (3:4), а також тонів і напівтонів. Таким чином, числа, які складають головні інтервали, належали четвірці і мали свій космологічно-релігійний сенс [237]. Одиниця – це єдине, початок і символ абсолюту; два – подвоєність, розподіл, протиріччя; три – становлення рівноваги; четверійця або тетрактида піфагорійців мала символічне значення тої формули, яка пізніше в тетрактиді О. Лосева міфологізується і субстантивується, стає феноменологічно визначеним оперативним інструментарієм осмислення музичного простору як цілісності культури ХХ століття.

Слово розумілось як діалектичний синтез межі і безмежного. Річ в тім, що безмежне рушійно розкладається в безкінечність, а межа встановлює, зупиняє цю безмежність, знаходить кордон, окреслює конфігурації. Тобто ми бачимо, що весь устрій піфагорійців формується як єднання межі і безмежного. Так, саме в контексті безмежності і межі визначається простір музикування як космологічна та упорядкована числом реальність. Таким чином, число є конституативним фактором, який існує поза речами, поза наявним світом і виконує роль «архе», якщо використовувати термін Арістотеля, або протосубстанцій, яка свідчить про субстанціалізм музики як реальності космологічного відтворення або створення дійсності.

Тобто ми бачимо первинний порядок – космос, лад який ототожнюється з музичним ладом і порядком. А математичний синтез музики, що має геометричне вираження, також визначався акустично та астрономічно як певна етична і естетична цілісність світовідношення. Тобто можна констатувати, що тотожність космічної і музичної гармонії у світоглядному плані характеризує статуарний, пластичний та самозамкнутий космос як лад, який конституюється числовою пропорційною метрикою і виступає засадою гармонізацією світу. Дивно, адже саме в 60-70 рр. О. Лосев друкує перші томи «Античної естетики», яку зачитували до дирок нонконформісти від музики, поезії, живопису.

Картина світу розгортається як об'єктний, холодний і водночас пластично-почуттєвий, матеріально-почуттєвий, за О. Лосєвим, космос [137]. Як це було близько холоду посттоталітарної країни... Суб'єкт, який утворює картину світу, не фігурує у вигляді активного діяча, він цілком є споглядальною інтуїцією, яка презентується пропорційними відносинами числових конфігурацій. Суб'єкт 60-70-х рр. теж був тотально обмеженим, страждальним. Проте платонівська картина світу і водночас платонівський образ світозабудови вже актуалізує роль суб'єкта дії або суб'єкта світогляду. Таким суб'єктом стає, однак, безособистісний ейдос або ідея, яка лежить в основі наявного світу, що у Платона ототожнюється з печерою.

В діалозі «Бенкет» Платон описує шлях сходження до абсолютної краси, тобто ідеї краси, яка ототожнюється з благом, добром і несе в собі гармонізуючий принцип космосу [174]. Тобто ідея краси і блага – це той моральний, етичний ідеал, який є гармонізуючим. Втім він порівнюється Платоном з музичністю. Людина мудра і добродіяльна здається справжньо музичною, тому що вона відшукує чудову гармонію в грі на лірі, або будь-якому іншому музичному інструменті. Але ця гармонія самого життя, яка поєднує в собі слова з працею за дорічним ладом, а не іонічним. Згадайте

«Солярис» Лема-Тарковського: зі всіх екранів мистецтво говорить про совість, любов, ейдос.

Важливо зазначити, що саме цей аспект музичності, який дорівнював потребі людини в вічному, благому, що фіксував перехід предмета із небуття в буття і злет його до вищого світу, до ідеалу, ставав тим активним дієвим принципом розбудови космосу як ладу, устрою, завершеного пластичного організму. Важливо зазначити головні моменти, які характеризують музику як космічний лад (визначається вічність як активність краси для досягнення безсмертя), субстанційність і самодостатність космосу як естетичного феномену. Це надзвичайно гостро визначається в діалозі «Тімей», в основному космологічному діалозі Платона, де пропорція не потребує четвертого терміну, того, хто може оцінити її доцільність і красу. Відношення трьох величин є достатнім, щоб визначити гармонійність і самодостатність космосу [175]. Посттоталітарний космос теж не потребував легітимності, великі нарративи зникли. Космосом стають приватні помешкання, де презентуються виставки. Космос зосереджується в шухлядах адеграунду, дисидентському самвиддаві.

Любов, творчий екстаз і ерос як чуттєве відношення стають двигунами і елементами формування космічної гармонії. Краса – це вираження внутрішньої сутності людини, яка в діалозі «Бенкет» характеризується як єдність з Абсолютом і визначає вищі цінності в прекрасному просторі як благо, самодостатню цілісність космосу. синтез межі та безмежного, який був, однак, вже визначений в часи Піфагора. У Платона гармонія характеризується в рамках краси, в рамках задоволення, в істинній співмірності чуття і думки.

Таким чином, можна стверджувати, що виникає динаміка відношення до першообразу, яким є ейдос або ідея. Ця динаміка в контексті межі та безмежного визначає межу як породжуючу модель, за О. Лосєвим, або породжуюче начало, яким є етос. Важливо зазначити, що межа і безмежне у

Платона стають світоглядними категоріями, що чітко пов'язуються з статуарністю та пластичністю космосу, числовою пропорційною структурою. Отже, можна інтерпретувати межу як усталену, завершену форму, результат злету до Абсолюту, а безмежне як форму, яка знаходиться в стадії становлення. Це процесуальність як така. Лосівська стаття «Діалектика творчого акту», що вийшла у 80-ті рр., стає коротким сценарієм занурення у світ одвічної гармонії та космосу, який раптом стає актуальним в нонконформному вимірі культури [138].

Можна легко побачити всі наступні інтуїції інтерпретування музики, які існують в музичній теорії О. Лосєва, Б. Асаф'єва, де форма як стала, завершення структура, що характеризується числом, є процес, який визначається платонівською дихотомією межі та безмежного. О. Лосєв пише: «Межа – принцип усталеного, безперервного, принцип усталеності, обмеженості, оформленості. Безмежне визначається як безперервне становлення. Для усталених структур безмежне можна зрозуміти як матерію, а межу як форму (що й було зроблено Арістотелем)» [137, с. 254].

У творі «Держава» Платон розглядає конкретну музику як складову ідеї виховного комплексу щодо людини в суспільстві. Він пише, що наспіви і мелодична поезія, тобто мелос наспіву зі словами складають засаду музикування. Так, в мелосі, за Платоном, є три складові: слово, гармонія і ритм [176]. Ці головні реалії музикування потребують синтезу, і цей синтез відбувається в звуках, утворює той лад, який дає можливість музиці впливати на людину. Гармонію можна моделювати у формулах, в космічній стихії в цілому. Отже, важливо, що майже всі форми мають свої ідеальні протообрази. Маючи енергійну природу, музична ідея рушиться світовою душею як своєрідною еманациєю з ідеї краси, або ідеї блага, що втілюється в музичні форми.

Музика є певним відлунням світової душі як носій блага, субстанції, що стікає або еманує із блага, несе в собі красу, добро, істину. А те музичне визначення прекрасного, яке є космологічним, стає завершеним і досконалим. Отже, ми бачимо, що музична картина світу у Платона має характер об'єктивного ідеалізму, а суб'єкт світозабудови є також і музично налаштованим діячем космологічного світу, устрою, визначається абстрактно – як носій блага або абсолюту.

Не уникла цього пацифізму й марксистська естетика. Так. В. Іванов продукує абстракцію «естетичний суб'єкт», що є носієм абсолютної гармонії, культурно-історичного потенціалу доби [97]. Як це можливо? Автор не пояснює, тоді, як будь-який філософ-нонкорформіст ідентифікує цього суб'єкта з самою творчістю, космологізмом справи, почуттів і вчинку. Головне, що суб'єкт розглядався як носій естетичного та етичного потенціалу культури. Отже, культура ставала горизонтом самоствердження митця. Важливо відмітити, що певний релігійний інфантилізм тих часів не дозволяв змінити антропологічну домінанту музики. Все прийшло пізніше, адже досить швидко.

Арістотель робить суб'єкта світоустрою більш активним, позбавляється того об'єктивістського змісту, який ми бачимо у Платона. Світ ідей, за Арістотелем, не має проміжного елемента, який у Платона характеризувався як світова душа або ерос. Нус (розум) – це той первинний рушійний елемент, що є певним удосконаленням самосвідомості творця. Нус розгорнутий в своїх предикатах як космологія і ноологія, що дає можливість визначити активну волю творця або деміурга, який також має свої відзнаки в космологічних предикатах музики. Отже, в Арістотеля сутність музики складає рух. Музика й є рух, що формує ритм, мелодію, етос. Музику Арістотель класифікує як елемент творчості, хоча творчість інтерпретується в контексті поетики, тобто справи утворення твору, яка дорівнює космосу. Що стосується конкретного тлумачення

поезії, а також музики, то Арістотель її описує в прагматичних тонах – мімізис (наслідування) є основа творчості, він спонукає до катарсису [13].

Важливо, що очищення шляхом катарсису надає дюдям радість. Таким чином, людина, яка займається музикою (актор), створює можливість очищення. Ідея музики веде до просвітленню як катарсична потенція музики, що є певним ладовим оформленням і мелодійним визначенням простору. Головний суб'єкт музичного процесу – Нус, тому задоволення, яке ми отримуємо від музики, є розумним і не зводиться лише до наслідування, лише до мімізису. Вища потенція музики – можливість виховувати глядачів, впливати на них, перетворювати їх душу. Отже, одна із центральних категорій Арістотеля – ентелехія, цільова причина – свідчить про те, що кожна річ (у даному випадку – музукування) несе в собі першовитики абсолюту, свою причину, яка належить Нусу. Ця тотальна онтологічність і абсолютність всього, що діє і рушить в межах безмежного, стає одним із головних чинників всієї філософії, а також музичної філософії Арістотеля.

Арістотель надає більш розгорнуту та більш градуйовану систему музукування, яка фактично узагальнює досвід античного космологізму (єдине, абсолют, всезагальне, числа, боги, світовий розум, космос і, зрештою – людина як вінець деградаційної стратегії антропогенезу, на відміну від креативної стратегії Середньовіччя, де людина розумілася як вінець творіння). Його систему характеризує розгорнутий статуарно означений космологізм, який оформлюються процесуально як динаміка, еманация, тобто стікання із єдиного або одного. Важливо відмітити, що античний холодний матеріально-чуттєвий космос, за О. Лосєвим, стає таким потрібним у 60-70-тв рр. тому, що інваріантно саме він породжував «космічного музиканта» як репресовану інтелігенцію, що існувала в низу радянської ієрархії. Це новий кінізм. Нове Середньовіччя, за М.Бердяєвим, що стає можливим як нонконформізм, як тотальна креативність

творчості [25]. Адже Середньовіччя тому «нове», що креація як перехід із небуття в буття інвертується, стає переходом із буття в небуття. Це вчинок В.Стуса, зокрема. Це когіто-суїцид, за Л. Гумільовим, що стає тотальною настановою творчості доби [125].

Цікаво визначити суб'єкта світоглядних відносин у Плотіна. Це еманация, яка знову-таки не є активним актом дії (активність, діяльність тлумачиться як еманация), це стікання, онтологія світоглядно-споглядального типу, яка цілком переносить активність за межі дії, де активність належить абсолюту, єдиному. Головне, що в самій еманации, яка визначається як стікання з єдиного, є й зворотній процес – сходження еросу, любові до єдиного, до першопричини або першої спонукаючої реальності. Сходження можливе через споглядання, заглиблення в абсолют. Тобто тут ми бачимо прописи, які стають в Середньовічі Боготворінням, а фактично – це процес сходження й Боговідкровіння. Так, музика стає релігійним актом зв'язку з Абсолютом. Тобто музика диференціюється в своїх іпостасях, а сам рух чуттєвої музики та спокій музики «допочуттєвої» поєднується з благом, красою, єдиним, що свідчить про єдність Абсолюту і суб'єкта світоглядних відносин. Ці прописи нонконформісти засвоїли згодом в сакральних творах, Слово-Логос і Літургія розуміються надзвичайно широко – як акт всесвітньої Надії.

Патристика поєднує в собі як досвід античності, так і неоплатоністичний злет, або сходження до Абсолюту. Григорій Ніський писав: «Справді із світового співзвуччя народжується гімн недосяжної та невимовної славі Божій; це гімн є спів'єдність світозабудови з самою собою, що складається з протилежностей. Так, протилежностями є спокій і рух, а між тим вони змішуються в природі сутнього. Більше того, в самих цих витоках (спокої та русі) можна бачити неосяжне змішення протилежностей, так що в русі проглядає спокій, а в нерушійності – безупинний рух» [165, с. 108]. Отже, ми

бачимо, що музика розглядається як широкий релігійний зміст єднання з Абсолютом. Музична гармонія – це впорядкована система руху і злету духу, що споглядається в людському житті як відношення до універсуму, а в релігійних трактах музика визначається як наука і мистецтво, вміння моделювати духовність (від слово модус, міра), що також визначає в музиці співмірність божественної пропорції та міру.

Цю високу планку розуміння музики завжди імпліцитно підтримує О.Лосєв. Тому він каже, що О. Скрейбін «сатаніст», його слухати не можна [139]. Це вже рецидив християнської ортодоксальної естетики, яка свідчить, що хоровий спів не є музика, а є аналог ангельського співу. Втім нонконформісти були не такими освідченими в християнській ортодоксії, як О. Лосєв. Вони легко вдавалися в синтези поганського та християнського світів. Ю. Алжнев – найрадикальніший язичник від музики. Лише згодом виборюється міра християнського етосу та автентики.

В. Бичков характеризує естетику Середньовіччя як співмірність людини та Абсолюту, яка структурно визначається в музиці ритмом як те, що знаходяться в самих звуках, не залежно від того, слухаємо ми їх або ні. Ритми, які сприймаються уявою, ритми, що зберігаються у пам'яті, коли навіть ми й не сприймаємо їх, ритми, які дають можливість судження або оцінки, – це той естетичний вимір, який вимірюється числом. Число як протосубстанція, протозасада інтонування або ритмічного відтворювання реальності домінує. Естетика, особливо музична естетика Середньовіччя, несла в собі релігійний злет до єдиного неоплатоністичного зразка, так як числова структура або протоструктура музики мала величезний символічний зміст. Так, число один відповідало завершеному Абсолюту і характеризувала музику як неподільну цілісність. Число три – завершена цілісна конфігурація, яка мала початок, середину і кінець. Четвериця – символ гармонії. Число сім мало також

визначення – це сім планет, сім днів тижню, сім струн ліри. Сім – символ гармоній сфер, що виражає зразок музики Всесвіту. Отже, можна говорити, що музика сприймалась як сферична реальність, яка знаходиться між почуттєвим і трансцендентним світом. Таким чином, ноологічний підтекст, який спонукає до активного витоку, за Арістотеля, а водночас Абсолюту, символізує єднання з Абсолютом, яке формується як активна дієва рушійна сила естетичного суб'єкта Середньовіччя.

О. Лосєв пише: «Людина доби Відродження, яка ставить за мету художнє оволодіння природою, чудово розуміє, що це взагалі неможливо в абсолютному смислі або можливо лише в певних відносинах. Адже звідси витікає, і це цілком природно, незадоволеність людини Відродження і неможливість для неї зупинитися на тому або іншому досягнутому результаті. Здавалось би, якщо мова іде лише про земні речі, а ці речі для людини цілком можна з'ясувати, але тут повинна бути певна задоволеність своєю творчістю. Адже будь-який, хто вивчає мистецтво Ренесансу, на здивування наштовхується на величезну незадоволеність, яку переживають художники Відродження, не дивлячись на принципи гармонії і симетрії» [136, с.75 – 76].

Звідси походить музичний ідеал доби Відродження як неоплатоністичний, що компенсує земну нестачу гармонії. Універсалізуючи поняття неоплатоністичного образу світу, О. Лосєв визначає декілька типів неоплатонізму: античний неоплатонізм, середньовічний неоплатонізм, неоплатонізм Відродження тощо, дає загальну формулу естетики неоплатонізму. «На цих засадах естетику неоплатонізму можна формулювати так: краса – це є космос, який чуттєво сприймається і бачиться із Землею всередині, з небесним куполом зверху, що складається із правильно розташованих, а точніше рушійних світлів з періодичними пожежами всього космосу і перетворенням його у вогняний хаос, а, з іншого боку, також із періодичним поверненням його

до абсолютної відбудови порядку і правильної рушійності. Сам же космос є межовим самоздійсненням Розуму як ідеального першопринципу за допомогою безперервно пульсуючої рушійної космічної душі, в якій здійснюється ніколи не зникаюча і всеохоплююча одиничність буття в цілому» [136, с. 89].

Цього достатньо, щоб зрозуміти, що гармонія доби Відродження була варіативною, озброєною активним суб'єктом, який займав місце Бога, а світозабудова інтерпретується як певна рушійність, яка традиційно походить від Нусу, але цей Нус субстантивується і належить творцю. Цим творцем стає людина. Музика, згідно естетики Ренесансу, є мистецький витвір, що свідомістю людині здійснює злет до світової душі, до чисел, до єдиного і, таким чином, душа людини утворює мистецтво співу, гри і водночас з тим є божественною субстанцією. Музика як божественна субстанція – це наскрізна тема роздумів О. Лосєва. Після драматичного самотояння людини Відродження у центрі світу, у світогляді Ренесансу, який мав свій зворотній бік (титанізм), що так блискуче писав О. Лосєв, настає період соціалатомізму Нового часу або доби Модерну.

Людина різко стає малою, губиться у нескінченному просторі, адже світоглядні координати описуються саме з позиції активного, малого і водночас дієвого суб'єкта Нового часу, який презентується монадою Ляйбніця, яка без вікон, без дверей, адже уособлює собою Всесвіт. Передусталена гармонія є запорукою процесуального ладу Всесвіту, який наслідує традицію античності та Середньовіччя. Музикознавці визначили, що Ляйбніць з його передусталеною гармонією був дуже близьким до світогляду Баха. Саме Бах вірив у передусталену гармонію Всесвіту як вищий виток світового буття. У формі фуґи, специфічно бахівському концертному просторі, композитор-космолог намагався утворити світовий лад як самозамкнену монаду.

В німецькій класичній філософії світоглядна картина ще раз трансформується, на відміну від монади Ляйбніця з його передусталеною гармонією, гармонія тут вже є іншою. Трансцендентальний суб'єкт І. Канта – це суб'єктивований дух, який входить в свідомість кожного суб'єкта, а доступ до трансцендентального суб'єкта можливий лише через свідомість людини. Ця диспозиція свідомості робить суб'єкта світоглядних відносин надзвичайно важливою фігурою, але він виглядає як узагальнений дух, як певний ідеальний конструкт, що не обмежений у своїх діях, актах, здійснює активну волю ідеї, духу у Гегеля, втілюється у видах мистецтва [53].

Гегель розглядає декілька стадій мистецтва – це символічна стадія мистецтва Сходу, класична стадія, романтична [53]. Таким чином, символічна стадія – архітектура, класичні структури – поезія, музика і живопис. Музика співвідноситься з живописом, знімає простір позазнаходженості абсолюту. Так, видимість, яка ще зберігається в живописі, ідеалізує її в певну індивідуальну одиничність. Музика межує між живописом і поезією.

В німецькому ідеалізмі суб'єктивований дух, який входить в свідомість кожного суб'єкта (цей доступ до трансцендентального суб'єкта можливий лише через свідомість) робить суб'єкта світоглядних відносин надзвичайно важливою фігурою. Адже він виглядає як узагальнений дух, як певний ідеальний конструкт, який не обмежений в своїх діях, актах, здійснює активну волю ідеї, ідеалу, що втілюється в видах мистецтв.

Розбудовується складна ієрархія мистецтв, а музика чітко структурується як вид мистецтва. Перед тим ми бачили, що музика на пряму ототожнювалася з космосом, була елементом виховання, субстанцією, релігійним єднанням с Абсолютом, але вже у Гегеля музика визначається в ієрархії видів мистецтв як передостанній, вищий синтез, який він вбачає в поезії. «Другим мистецтвом, завдяки якому здійснюється романтична форма, є після живопису музика. Її

матеріал, хоч і залишається чуттєвим, уходить ще більш глибоко в бік суб'єктивного та особливого. Ідеальний характер чуттєвого матеріалу, що стверджується музикою, складається з того, що вона знімає безосіблену просторову позазнаходженість, певну видимість, що презентує живопис, та ідеалізує її в індивідуальну одиничну точку» [53, с. 93]. Суб'єктивний внутрішній світ людини знаходить своє втілення в музиці. Втілити в звуках все приховане в собі життя або доповнити єю те, що виказується в слові і в уявленні, зануритися в цю стихію уявлення, щоб відтворити її для переживання і співпереживання – таке важке завдання відводить для музики Гегель, характеризуючи її як феноменологічний елемент втілення абсолютної гармонії в реальності.

Вбачаючи в музиці, з одного боку, потік глибоких, душевних інтонацій, а, з іншого – архітектонічну розбудову, яка має свою чітку логіку, Гегель поєднував музику з архітектурою. Ця банальність співвідношення музики та архітектури (архітектура – застигла музика) стає трюїзмом, адже це вже горизонтальне порівняння музики з іншими видами мистецтв, що стало можливим завдяки розгорнутому інструментарію втілення Абсолюту у різні художні практики або види мистецтв.

Шеллінг, використовуючи метод конструювання, намагався визначити, як у загальних видах мистецтв конструюється універсум [227]. «В абсолютному всі особливі речі тільки тому дійсно розподіляються і дійсно співпадають, що кожен предмет складає для себе весь універсум, абсолютно ціле. Вони розподіляється, бо жодна одинична річ як така не є дійсно окремою, але абсолютно окремо даний лише універсум, якщо він не дорівнює будь-якому предмету, і тому не має нічого, чому він міг би бути протиставлений, або уподібнений. А дійсно єдині особливі речі тому, що кожна має в собі одне і саму себе як цілісність.

Саме тому тут також усунуто будь-яке число або числові відносини. Особлива річ в абсолютності, її не можна визначити через число; якщо її розглядати з точки зору особливого в ній, то ця річ є абсолютно цілою і нічого не має окрім себе; якщо ж її розглядати з точки зору всезагального, то вона перебуває в абсолютній єдності зі всіма іншими речами. Таким чином, вона сама лише заключає у собі єдність, множинність, але цими поняттями не визначається» [227, с. 88 – 89].

Як бачимо, усуваючи число, Шеллінг, дуже швидко просувається в бік міфу. Таким чином, ми потрапляємо на ґрунт, який працює у ідеалістичних конструкціях. Отже, універсум побудований у Бозі як «абсолютний витвір мистецтва і вічна краса» [227, с.87]. Цікаво, що Шеллінг теж шукає місце музиці в колі інших видів мистецтв, він відносить музику до зображувальних мистецтв, бо вважав, що вона поєднує в собі реальні та ідеальні принципи, які формують нескінченне в кінцевому. Така близькість живопису і музики, а також пластики свідчить про те, що музика серед інших мистецтв ближче всього до нескінченного, ближче до Абсолюту.

Слід відмітити, що прописи Гегеля, Шеллінга, діалектика переходу в інше, як й універсалізм художньої діяльності були опановані максистською філософією, а також і всім нонконформістським рухом: коридор естетичних уподобань був вузький. Місця для Бога не знаходилося. Дух втрачає Абсолют, перетворюється у діяльність. На жаль, лише у концтаборах сталінського режиму Л.Карсавін досягне свого останнього синтезу «симфонічної особистості», а В.Стус вже у горбачовському концтаборі обере радикальну міру самозахисту Духу – суїцид. На жаль, шедеврів у 60-70-ті майже не було, все розмінювалося на опір, на експерименти-дискусій з владою, як до речі, й зараз – при всіх рафінованих інсталяціях сакральних творів Дух уходить із Літургії постмодерної культури. Постнонконформізм – велика пуста форма, дія-протест

заради дії, симулякр. Щоб уявити генезу нонконформізму в музиці й потрібен цей невеличкий нарис філософських ідей музичного космосу як прописи для повернення до духовних витоків.

Можна стверджувати, що після Ф. Ніцше, який так гостро розвів холодний об'єктивізм і самодостатній суб'єктивізм мистецтва і музики, зокрема, з'ясувалось багато різних ідей конструювання музичного твору, за Шеллінгом. Втім твір «Народження трагедії з духу музики» підіймає музику вище інших видів мистецтва і розглядає її як синтетичний виток, в якому поєднуються холодний об'єктивізм і абстрактний суб'єктивізм або суб'єктність як волевиявлення першомистецтва, яким він вважав музику [167].

Синтез платонізму і німецького ідеалізму Шеллінга, Гегеля відтворив О.Лосєв. О. Лосєв грав на скрипці. Це свідчать про те, що ця людина поєднала в собі два вектори: філософсько-орієнтований та музично, експресивно визначений, що і стало запорукою синтезу, який визначається як діалектика феноменологічного зразку [138]. Цікаво, що С. Хоружий характеризує цей синтез як радикальну еkleктику, виходячи з того, що діалектика завжди потребує монізму, потребує вертикалі, що ми легко бачимо в системі Гегеля, де інше буття ідеї, духу, ідеалу розгортається в реальності [221]. Але, коли О.Лосєв намагається відбудувати принцип тетрактиди (античний неоплатонізм) і включити у діалектичний потік факт (феноменологія гегелівського типу), тобто включити в діалектичну гру саму реальність, що взагалі походить від феноменологічного методу Гегеля, Гуссерля, то теза «повернення назад до речей» свідчить про те, що діалектика стає горизонтальною [77]. Тобто ми бачимо, що діалектизація реальності втрачає свій монізм і вибухає надзвичайно надмірними конструкціями переходу в інше.

Так, феноменологія О. Лосєва перетворилася на міфологізацію музики. «Експресивна воля музики солодко тріпотить від грохоту світопредставлення, їй

властиві будь-який безмежний анархізм і вселенський розгул свавілля. Що таке перед нею цей гігантський механізм світу «математичного природознавства», музика конструює інший світ без законів і без засад. І вже по одному цьому вона є особливим світопочуттям, яке не перекладається на яке-небудь інше світопочуття і на іншу мову» [139, с. 226]. Тобто ми бачимо, наскільки музика уявляється автором як самодостатній естетичний феномен. О.Лосєв 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, – надзавдання музики є здібності душевних зрушень, що не варто порівнювати з психологізацією самої музики» [140, с.645].

Як не парадоксально це звучить, адже О. Лосєв і був музичним нонконформістом, бо створив справді темну, апофатичну діалектику (апофатичний метод дескрипції визначає Абсолют як єдність протиріч, виходячи з феноменологічно відсутньої реальності). О. Лосєв назвав відсутню реальність духу «фактом». О. Лосєв потратив у саме середовище соціальних відносин посттоталітаризму, як й всі нонконформісти, наполягав на самодостатності естетичного та музичного феномену.

Музичне буття є суто естетичне, а естетичне як таке О. Лосєв пов'язував з «вираженням», тобто з вираженням протообразу, або Абсолюту. Зрештою, О.Лосєв визначає музику як міф, він пише, що «будь-яка музика може бути адекватно зрозумілою як міф» [137, с.805]. Г. Коломієць пише: «На прикладі музичного міфу, загального для різної музики, Лосєв проявив схильність до певної лінії (як він сам про це вказує) – Бетховен, Бах, Ліст, Скрейбін. Великий інтерес до міфу і зв'язок його з музикою особливо порівнює Лосєва з Вагнером» [114, с.204]. Ця авторка намагається визначити теорію О.Лосєва як неоплатоністичну констструкцію 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 просякнуте ейдосом. Тобто, – це інше буття і інша ментальна сутність. В роботі «Діалектика художньої форми» О. Лосев визначає головні музичні артефакти – виразність те мінливість.

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, що і створює феномен музики. Важливо зазначити примат або дієвості, континуальності, рушійності, або цезур, умовчань. Музика як континуальний процес і музика як цезура, умовчання є допоміжними складовими. Саме цей підхід характерний для європейського ареалу осмислення музики.

У східному просторі музикування реалії музики розглядаються дещо інакше. Так, суфії і інші інтерпретують музику не як звучну матерію, а як незмінне, нерушійне, що входить в музичний процес через цезури і паузи, через фігури умовчання. Тобто принципу дієвого активного впливу протистоїть принцип недіяння. О. Лосев також звертає увагу на ритм як числову структуру часу, яка діалектизується і розглядається як «рушійний спокій», вираження, субстанція вираження. Можна стверджувати, що такі категорії, як «число», «час», «вираження», «ритм» дають завершений образ музичного твору як «рушійного спокою» або як межі звучної матерії [139].

Можна також зазначити, що число у О. Лосева теж трактується в різних сенсах, які згідно неоплатоністичним категоріальним визначенням знов застосовують категорію ейдосу, світового розуму, світової душі і космосу. Праця «Музика як предмет логіки» є узагальнюючим синтетичним образом

музичного процесу, що несе в собі широке бачення музики в контексті культури та історії. Зрештою, закінчуючи філософсько-естетичний огляд світоглядних моделей в музиці або музичного процесу в контексті конструювання універсуму, за Шеллінгом, важливо вказати на декілька знакових фігур сучасного музикологічного знання, які в тій чи іншій мірі унаслідували філософський аспект інтерпретації музики – це Б. Асаф'єв і Ю.Холопов. Б. Асаф'єв фактично працював паралельно з О. Лосевим, вже у 20-ті роки видав фундаментальну працю «Музична форма як процес», де визначив категорію «інтонування» [16].

Інтонування розглядається як процес музичного становлення, кристалізація форм музики в людській свідомості, «інтонація – це якість осмисленого вимовляння, думка, щоб стати вираженою у звуці, стає інтонацією» [16, с. 374]. Тобто інтонування розглядається як осмислення, як знаковий і синтагматично означений феномен звучної матерії. Г. Коломієць відмічає: «Стимули інтонаційного відбору, тобто зміст, презентують музику, як вважав Асаф'єв, одним із видів ідеології. Кожна доба опрацьовує суму «символічних» інтонацій (звуко-комплексів), ці інтонації закріплюються в пам'яті в зв'язку з певними образами, ідеями, почуттями (зоровими, м'язо-моторними), вираженням афектів. Звуковий образ є інтонація, сформована на підставі асоціації, що отримує конкретне почуття. Зоровий образ – це момент перетворення музики в значущу, живу образну промову. Очевидно, мається на увазі бачення образу як музичне уявлення. Асаф'єв заперечував поняття «музичної символіки», оскільки в асоціаціях не бачив нічого, а пропонував використовувати вираження, запозичене з лінгвістики – «музична семантика» – зв'язок музики через інтонацію людської промови з навколишню дійсністю» [114, с. 224 – 225]. Тобто ми бачимо, що інтонування, з одного боку, стає специфічно музичним терміном, а з іншого – цей термін зазначений ідеологічно. Ми споглядаємо примат гносеологічного виміру образу над

естетичним. Але протягом довгого життя поколінь музикознавців ХХ століття цей контекст розхитувався. Так, інтонування починає розумітися онтологічно, як широкий контекст модуляції або модельної пам'яті світоглядного типу, яка відбивається в картині світу і тим самим моделює музичний процес.

Ми беремо лише центральні «елементи» генетичного коду музики кожної з епох, розкладаючи їх в простому порядку. Так, ми отримуємо свого роду періодичну систему елементів процесу еволюції музики. Ю. Холопов пише: «Якщо музична історія завжди йшла (в кінечному рахунку) неперервно вгору (це без сумніву), якщо в кінечному рахунку і в самому крайньому загальному еволюція складалася в переході до найближчого вгору числа (це також безсумніву), якщо при переході до числа, що засвоюється (унісон – квінта – терція) у системі музичного мислення відбувалися такі грандіозні перевороти (а це знов-таки очевидно), то не важко уявити ступінь струсу слухових засад, коли ми вступили в надзвичайну, неможливу раніше, фазу розвитку, коли вже нічого більше завойювати (емансіпація секунди і тритона вичерпали лінію підйому до абсолютного консонансу), то крайніх дисонансів, інтервалів більше не залишилось. Звідси теза про крайню глибину і силу катаклізму нашого часу, котра кладе межу величезному (біля трьох тисяч років) періоду еволюції музики. Весь музичний світ прийшов в рух і стоїть на початку абсолютно нової за характером доби музики» [216, с. 86].

Тобто ми бачимо, що автор свідчить – музика, яка існувала так довго, три тисячі років, завершує своє існування і вступає в новітній період музикування. Але він впевнений, що цей період є гармонійним. Гармонійним на підставі того, що є передусталенна гармонія, є число. Адже, де воно є, як можлива гармонія? Музика змінюється у бік ускладнення звукових систем, але не змінюється саме гармонійне упорядкування музичної матерії. Отже, підхід Ю.Холопова є достатньо традиційним, для нього притаманна також субстантивация музики та

апеляція до першої субстантивної засади музикування – до протозасади, до духовного, абсолютного.

Адже, в контексті формування нової картини світу, в постіндустріальному суспільстві різко змінюються пріоритети. Так, після виникнення октавного звукаряду на дванадцять напівтонів формується пошук, так званої, атональної музики, пошук мікротонових експериментів, де мікротони стають своєрідними носіями фрактального музичного простору. Фактично переосмислюється засада музики. Так, Фоккер утворює орган з 31 ступеневою темперацією. Дванадцяти тоновість, що виходить за рамки традиційного мажору – мінору, стає тою інновацією, яка на межі тисячоліть залишається міцним горішком для слухацького сприйняття, а також для наукового пояснення. Захоплювання новітньою системою відбувається у різних композиторів: М. Раславця, М. Обухова, О. Лур'є, Е. Голишева, А. Загайкевич, а також додекафонії Нововіденської школи. Величезний вплив на композиторів здійснили ідеї О. Скрябіна, зокрема його світлова музика. Так, виникає потужний рух, який пов'язується з електронною музикою.

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 перехресті 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 музичної теорії поняття, як музична творчість, музичний твір, музична форма, музичний інструмент, тембр, фактура» [87, 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. Так, подібні діалогізуючі концепції можна побачити у С. Губайдуліної та ін. Навіть А.Шнітке віддав данину цьому діалогу, але скоро покинув це поле. Можна стверджувати, що визначення музики як релігійного явища, що притаманне С.Губайдуліної – це вже період суму і розпачу перед новітніми технологіями, які не додали нічого нового, а у Ю. Холопова стали певним рецидивом повернення 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 перекладає вектор ваги з пліч композитора на плечі природи і на плечі новітніх технологій. Музика занурюється в комунікативні процеси. Комунікативний підхід до музики у Кейджа та інших новаторів музичної авангардної музики не дає нічого нового. Це свідчить про різні явища, які несуть в собі сонорика та алеаторика. Алеаторика – це пересування музичного акту в комунікативний процес, де комунікація здійснюється різними засобами. Так, зокрема нотний текст позначається зображувальними мотивами, в нього вносяться ремарки вербального тексту, а сама нотація стає синтетичним полем, яке не бачать слухачи і яке ніяк не впливає на комунікацію зі слухачем, але текст (ноти) стає проміжною інстанцією, що впливає на виконавців.

Весь цей контекст новітнього синергійного, а водночас комунікативного осмислення музики в алеаторичному вимірі, звичайно, переінтонує простір музикування. Інтонація вже виглядає не як осмислене звучання, за Б. Асаф'євим,

як комунікативний процес співдії, співучасті в процесі створення музичного твору. Г. Коломієць констатує: «В процесах самоорганізації відкритих нелінійних систем виявляється подвійна природа хаосу. Хаос руйнівної складної системи може бути чутливим до малих хаотичних флуктацій. В той же час, хаос є конструктивним як механізм переключення, виходу на новий рівень при поєднанні простих структур в складні. Хаос з 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» [114, с.351]. Тобто ми маємо вже езотеричний або явно апофатичний підхід до музики. Це рецидив неоплатонізму, східних течій, які наводняють сучасне середовище музикування та вживлюються в контекст європейської музики в цілому.

Отже, на межі тисячоліть гостро постає проблема синтезу східних і західних теорій музикування, а також проблема розбудови 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, зокрема.

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 Лао дзи «Даодедзин» говориться: «Дао є туманним і не визначеним. Однак у його невизначеності і туманності існують в образах. В його туманності і

невизначеності існують речі. В його глибині і неясності зберігається життєва сила. Ця життєва сила і є істина. Це – щирість». 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, що розпадаються та знов поєднуються.

Було потрібно більше двох тисяч років, щоб наука експериментальним шляхом підтвердила правоту давніх уявлень про світ, 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.» [66, с.263].

Тобто нова картина світу різко змінюється. Так, американський телескоп Хаббл побачив інший всесвіт або інші всесвіти, – не мультивсесвіт, універсум, не всесвіт, а мультивсесвіт. Глобальна картина світу знов потребує свого суб'єкта, який синтезує в собі мудрість Сходу і Заходу. Звичайно, це відбивається і на осмисленні музичного універсуму, який потрапляє в обійми або в контекст новітніх парадигм і новітніх способів бачення світу.

Характеризуючи протилежності світобачення східного типу, на віміну від протилежностей західного, Т. Григор'єва пише: «Протилежності тут не дотикаються, власне, інь та ян – не протилежності, а по суті опозиційно присутні один в іншому елементи, акцент – на їх взаємодоповнювальності. Можлива ситуація розриву (а не зіткнення), інь – ян не зтикаються, бо слідують один за одним, але можуть розійтись в різні боки, як в ситуації Занепаду, коли три яньських риси розташовані зверху, а три іньських – знизу, або домінує

тенденція легких ян тягнутися вгору, а тенденція важких інь тягнутися вниз. Все в цій ситуації нібито перевернуто: те, що повинно бути вгорі, розташовується внизу, те, що повинно бути внизу, виявляється наверху. Адже поступово відбувається виправлення ситуації, повертання до правильного порядку. Це по-перше, а по-друге, в даній системі мислення виключається появлення чогось принципово нового у вигляді нової сутності, бо все вже є, перебуває в Небутті і час від часу виникає із Небуття, щоб знов повернутися в Небуття» [66, с.267].

Цей контекст для новітньої музики здається життєздатним, бо він дає той ґрунт, який показує, як змінюється сама музична стихія: 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, приходять визнання дискретного характеру дійсності (найменшої долі енергії, що детермінується лише вірогідними 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 єства складу Всесвіту, однорідності і нестационарності його просторової структури стягуються в один генетичний вузол, що 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 вектору культури» [66, 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 особливій термінології. Композитори самі ввели ряд нових термінів, обговорюючи свою музику: сегмент, секція, фаза, форманта у П. Булеза; момент, група – у Штокгаузена; метабола – 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 по боку, одним із перших з цим зіткнувся, прокладаючи новий шлях в музичному формоутворенні К. Дебюссі» [191, с. 135].

Отже, всі новітні пошуки складних блукань композитора в сучасній картині світу можна дещо, спрощуючи обставини, звести до двох категорій. Перша, за Ю. Холоповим, покладається на віру в передусталену гармонію «надмонадність універсуму», який актуалізує проблему малих або мікроінтерваліки і те, що в мікроінтервалах буття знов знаходять той субстанційно-універсальний вимір музикування, який є відродженням піфагорійського за своїм пафосом, а взагалі античного космологізму, не є дивиною. Друга наполягає на сучасних технологіях, на діалозі з комп'ютером і будується на шляху зондування природи та розшуку генетичного алгоритму, який є квантом або алгоритмічною фразою мови універсуму. І той, і інший шлях є складовими сучасного підходу щодо осмислення музики. Якщо шукати якісь

синтезуючі форми, то вони знов-таки виникають на підставі фрактального осмислення картини світу.

М. Аркадьєв відмічає: «Буттєва сутність, інтенціональна структура предмета мистецтва не обмежується фактом того, що він «вже є наявним», вже повністю перебуває перед нами, а нам залишається лише споглядати його чисту присутність. Будь-який предмет мистецтва може бути зрозумілим в аспекті його становлення, тобто в аспекті його внутрішнього часу. Він сам є становленням, де те, що є сталим – лише результат становлення. Музичний твір в його повноті живе в процесі його виконавського конкретно-інструментального здійснення, те ж саме – поетичне або драматургічне творення: всі вони живуть у «виконавському пориві», хай інтеріоризованому. Звідси слідує, що виконавський процес виявляється не скільки у вузько-інтерпретаційному аспекті, скільки в аспекті онтологічному.

Виконавство – це відтворення самої буттєвої структури твору в його предметній повноті. Цей онтологічний принцип ми пропонуємо назвати принципом виконавської креативності або просто принципом креативності, він дозволяє відрізнити цей тип динамічної феноменології становлення від трансценденталізму гуссерлівського типу» [14, с.166]. Знов відчуваються прописи молодого О. Лосєва, і знов феноменологічний синтез, діалектика і динаміка, але звернення до часу і заперечення саме лосівської діалектики призводить до того, що тут визначається такі пріоритети: «Перше – експресивна безперервність, друге – незворотність, третє – пульсаціонарність, четверте – агогагічність, темпоральна варіативність, п'яте – гравітаційність, метрично-арсисна тезова структура, шосте – конфліктна взаємодія зі звучною тканиною в її трьох основних формах: синкопі, неметричній акцентації, агогоїчній та акцентній варіативності при зміні звучних структур, наприклад, мотивованість

відносно пульсуючого континууму з його автономною, гравітаційною і динамічною структурою» [14, с. 169].

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 [14, 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.

М. Аркадьєв пише: «Передусім, стає зрозумілим, що неможливо говорити про феноменологію музичного часу або феноменологію музики взагалі. По суті музики і музичного часу як універсальних феноменів не існує також, як універсальних феноменологічних якостей. Зараз не можна собі дозволити будувати онтологію або феноменологію музики так, як це робили Лосєв та Інгарден. Займаючись, як вони думали, дескрипцією Музики як такої, вони описували інтенціональні структури, сформовані музикою цілком обмеженою хоча і величезного історичного періоду. Важливо усвідомити, що якщо б була можливою феноменологія античної або середньовічної квататативної музики і часової структури, з нею пов'язаної, то ця феноменологія була б абсолютно іншою і будувалась би на абсолютно інших інтуїціях музичної предметності, темпоральності, чим ті, які здаються природними, універсальними для нас» [14, с.174 – 175].

Отже, 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, інформаційних теорій постсучасності. Це фактично є проблема постмодерністського осмислення музики, музичного часу і ритму.

Фактично остання витримка з статті М. Аркадьєва свідчить, що час, який породжується в акті творчості, ніколи не може бути результатом пасивного конституювання – це завжди те, що можна назвати активним або креативним синтезом виконавства та музичного мислення. 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, сучасних моделей знання як реальності світозабудови та суб'єкта цієї світозабудови, яким виступає композитор.

1.3. Музичне мислення як детермінанта композиторської творчості

Категорія «мислення» в контексті музикознавчих досліджень вживалася як узагальнююча детермінанта розуміння цілісності творчості, бо мислення є вищим із щаблів психічної діяльності людини. Проте імпліцитно відбувалась своєрідна гносеологізація творчості: художнє мислення як таке інтерпретувалося як пізнання реальності в контексті відображення і формування художнього образу як образу пізнавального. Навіть Б. Асаф'єв не уник цієї підміни. Цей аспект явно чи неявно домінував в багатьох дослідженнях художньої творчості.

Втім музичне мислення – це вже диференційована реальність розумової діяльності, яка стосується саме предмету мислення, тобто матеріалу, на якому відбувається розумова діяльність. Адже знов-таки найчастіше мислення розуміється як метафора, як сама творчість, як вищий процес осяяння, інсайт,

інтелектуальна діяльність в цілому. Так, не відбувається потрібної процесуальної розгортки, яка вже достатньо визначена в інших сферах діяльності. Можна стверджувати, що психологічна модель мислення, де виявляються атомарні елементи комунікативного простору інформаційного розуміння мислення, зокрема в працях Л. Веккера, ще не задіяна в контексті культурологічних, художніх, музичних досліджень [42].

Наше завдання – показати, що розумова діяльність є справді вищим рівнем осмислення, рефлексії, а також саморефлексії митця, зокрема композитора. Ця реальність потребує свого специфічного вже не метафоричного, а суто комунікативно-інформаційного підходу щодо осмислення сьогodнішніх реалій композиторської діяльності, пов'язаної з комп'ютером, з різними формами опосередкування і трансформації інформації, більше того, з її презентацією в нетрадиційних формах музикування. Це пов'язано з алеаторікою, сонорікою і іншими принципами обробки звуку, а також його трансформації. Тут загострюється антропологічний аспект музики в контексті її трансформації в машинних технологіях. Людина інколи втрачає безпосередній зв'язок зі звучною матерією, за неї «продовжує» мислити машина.

Говорячи про феномен мислення, важливо зазначити, що горизонтом розумової діяльності в концепції творчості виступає духовність, а також раціональність. Більше того, психологічні аспекти розумової діяльності пов'язані з категорією «образ», зокрема перцептивним образом і з перцепцією розгорнутого ряду образних імплікацій в самому процесі узагальнень музичної інформації та її обробки. В. Лекторський, осмислюючи феномен духовності, відмічає: «Існує різне розуміння духовного і духовності, що пов'язано з традиціями як релігійної, так і світської думки (передусім, філософської). Для мене важливо виявити один момент, загальний для різних розумінь. Духовне завжди так чи інакше пов'язується з виходом за межі егоїстичних інтересів,

особистісної користі, дрібних розрахунків. Воно має передумову того, що мета і смисложиттєві орієнтири особистості вкорінені в системі надіндивідуальних цінностей.

Духовне може отримувати різну інтерпретацію в релігійних конфесіях та філософських системах. Разом з тим, я хочу підкреслити, що хоча про духовне і духовність багато говорилось у німецькій класичній філософії (зокрема філософії Шеллінга і Гегеля), а також в російській релігійній філософії, існує велика традиція західної культури та західної філософської думки, для котрої проблеми духовної сутності не існує» [131, с.32].

Отже, часто відбувається підміна цінностей, зокрема духовних цінностей, технологією їх створення. Так, за теорією розумових актів, а також розумової діяльності ховається сенс цієї діяльності, її моральній, етичній розум, естетичний вимір. Можна стверджувати, що осмислення мистецтва, зокрема сучасного мистецтва, композиторської діяльності частіше всього відбувається без залучання категорії духовності, яка просто вимивається як концептуальний і разом аксіологічний аспект осмислення сучасної творчості, підмінюється якщо не засобами, то несправжніми цілями презентації образності творчості.

«Можливі різні концепції мистецтва: як сублимація незадоволених потреб, як компенсація відсутньої з якихось причин реальної діяльності, як особливого способу існування певних природних нахилів (їх можна вважати естетичними або якимись іншими) і т. п. Сама структура художнього твору може бути зрозумілою чисто формально (зокрема, використовуючи сучасні методи семіотики, теорії інформації, математики). В свою чергу пристосування до мистецтва читача, слухача, глядача згідно цьому розумінню теж задовольняє певні чисто індивідуальні потреби і, передусім, потреби компенсації в потребах певних видів реальної діяльності підкоряться проблемам соціального престижу (сьогодні модно читати таку-то книгу, ходити на таку-то виставку і т.п.). Згідно

цій інтерпретації можна сказати, що чим сильніше у будь-якої людини потреби в приєднанні до світу мистецтва, то є більше підстав вважати, що вона є психологічно неповноцінною, або заміняє реальне життя життям в уяві, інколи мистецтво для нього може бути одночасно і певним засобом психотерапії», – пише В. Лекторський [131, с. 33].

Так, однозначно дається тлумачення мистецтва як споживацької цінності, а саме споглядання інтерпретується як престижне споживання цінностей. Втім дух, духовність і все те, що ми в попередньому підрозділі розглядали як абсолютні виміри, зокрема космологічні виміри в античній естетиці і в інших сферах осмислення музики, не можна звести до споживацьких стратегій і до споживання як такого. Але момент гедонізму, більше того, естетичного задоволення, не можна викреслювати із реалій творчості.

Виникає проблема співвідношення художнього мислення, зокрема музичного мислення з мисленням суто абстрактним. Чи є абстрактне мислення узагальненням перцептивного матеріалу, чи воно має моральний і естетичний, гедоністичний підтекст, який свідчить про задоволення потреб, більше того, про почуття задоволення, яке призводить до комфорту та гармонії? Зрозуміло, що всі ці реалії не можна викреслити із мислення, але вони надзвичайно проблематизують феномен музичного мислення, який визначається в рамках казуальної інтерпретації та певних систем раціональності всіх тих шкіл, зокрема раціональної школи структуралізму в музиці ХХ століття, а також духовних пошуків, особливо сакральних, які відбуваються в ХХ столітті.

Це пошуки автентичного музикування, сакрального етосу. Звичайно, постає проблема оптимізації розумової діяльності, її вписаності в творчий контекст, або проблема презентативності в ній всього поля перцепції, образних констеляцій, які пов'язані з музичним матеріалом, звучною матерією взагалі. Сама проблема звуку осмислюється як проблема носіїв образності, а також

всього того, що існує поза звучною матерією, але теж належить музиці – це система нотацій, система комунікації. Як відомо, скандально відомий пус 4.3.3. Кейджа, пов'язаний з тим, що людина сідає за фортепіано і навіть не торкається клавіш, але інтонує реакцію залу і намагається вступити в контакт з слухачами чисто жестиуально-міметично.

Це крайній вимір художньої комунікації. Який тут існує образ мислення, зокрема музичного мислення? Важко сказати, але тут явно присутня музична програмність, що стимулює осмислення музики як комунікативного проекту, або соціального музичного дизайну. Тобто все можливе поле розумової діяльності потребує свого узагальнення, осмислення як в рамках жанрово-стилістичних презентацій розумової діяльності, так і в рамках незвучної матерії музики, яка не звучить, але існує в цезурах, умовчаннях як музична тканина, існує у нотаційному плані презентації. Втім нотація може бути як суто технологічною, так і художньо-забарвленою, куди додаються вставки, рисунки, піктографічні схеми, що перетворює нотний текст на своєрідний палімпсест.

Знов звернемося до міркувань щодо культури в цілому у В.Лекторського: «Головне, однак, полягає в тому, що сьогодні ми маємо повні підстави говорити про те, що технічно цивілізація підійшла до меж свого розвитку і встала перед необхідністю переходу в якусь іншу якість. Величезні досягнення, отримані шляхом технологічного розвитку, супроводжувались виникненням того феномену, котрий сучасні мислителі називають антропологічною катастрофою ХХ століття. Мова йде про екологічну кризу, котра стала наслідком певної ціннісної установки по відношенню до природи, установки утилітарної, антропоцентричної, що спирається на розуміння науки і техніки як засобів силового оволодіння навколишнім природнім, соціальним світом. Мова йде про міжособистісні відносини, утилізація котрих призвела до відсудження між людьми, між поколіннями, до випадання із культурних традицій і втрату

смісловиттєвих орієнтирів, втрату самоідентифікації. Тому так багато психічних захворювань сучасної людини пов'язано не лише з душею, а й з духовними розладом, передусім, з втратою смісловиттєвих орієнтацій» [131, с.35 – 36].

Говорячи про розгортку розумових актів, В. Лткторський відмічає: «Мислення може бути направлене або на розуміння реальних обставин («в якій ситуації потрібно діяти, як побудований світ») або на досягнення практичного результату («як досягти того, що мені потрібно»). Мислення першого типу виражається в різних формах: орієнтація в обставинах на підставі буденного знання, міфологічне, філософське, наукове, теоретичне та емпіричне мислення. Мислення другого типу існує в формі рішення завдань, в ході практичних дій, а також у вигляді побудов проектів дії, виявлення системи засобів, що забезпечує досягнення поставленої мети» [131, с. 137].

Отже, перший тип більш широкий, другий пов'язаний з технологією або операціональною системою акту мислення. Можна стверджувати, що операціональна система мислення орієнтована на елементаризм, на пошук цеглинок розумових актів і на еквівалентні порівняльні механізми усвідомлення в рефлексії самого феномену думки. Чим схожі ці цеглинки розумових актів, наприклад, мислення в музиці, мислення в архітектурі, в живописі, скульптурі та інших мистецьких практиках?

Як відомо, ще І. Сеченов визначив, що елементарний акт, який фіксує атомарні одиниці думки у природній мові, презентується реченням [188]. Так, просте речення, де підмет, присудок і зв'язка стають носіями будь-якої думки в спрощеному, схематичному варіанті, проектується на інші види розумової діяльності. Розшуковуються аналогі з словом в архітектурі, живописі, зокрема в музиці. Адже цей пошук аналогів ні до чого не привів. Всі паралелі є метафоричними, тяжіють до елементаризму і до спрощення, підміни духовності

якимись псевдосхемами або вторинними актами технологічного здійснення розумових актів. Це уводить сам процес мислення від головного – від духовності.

Наведемо ще одну констатацію щодо розумового акту В. Лекторського: «Мислення може виражатися різними засобами з точки зору взаємодії внутрішніх процесів і зовнішніх дій, а також взаємодії чуттєвих і нечуттєвих компонентів.

1. Мислення на базі сприйняття. Воно виражається переструктуруванням поля сприйняття з допомогою перцептивних дій шляхом зовнішньої дії суб'єкта. Сприйняття може відноситися як до звичайних предметів досвіду, (рішення життєвих завдань), так і до спеціально створеного зображення – геометричних фігур, схем, наглядних моделей, географічних мап і т. п. (рішення як життєвих, так і більш складних практичних і наукових проблем).

2. Мислення з допомогою наглядних уявлень, комбінування цими уявленнями: їх розчленування і синтез може виступати засобами рішення проблем, а в певних випадках мислення музиканта, письменника грає особливо важливу роль.

3. Мислення на основі мови. Воно може виражається як у вигляді зовнішньо-вираженої промови, вимовляння проблеми в слух (нерідко в формі діалогу з іншою людиною), так і у вигляді внутрішньої промови, роздум «про себе», «в розумі». Мислення такого роду може бути не наявним, тут можуть використовуватися поняття, що безпосередньо не співвідносяться зі сприйняттям або уявленнями. Історично саме цей вид мислення – ненаглядне мислення «в розумі» – вважається вираженням єства мислення» [131, с.137 – 138].

Як бачимо, музиканту, письменнику і шахісту відводиться сфера мислення з допомогою наявних перцепцій або наявних уявлень, а також

мислення на основі мови. Проте мова тут є специфічною – це мова музики або мова живопису чи архітектури. Але сам процес абстрагування, відходження від перцептивного механізму в певній мірі вже належить священному пантеону розумової діяльності, яку пов'язують з вищим ступенем абстракції. Здається, що ці міркування повертають нас до Гегеля з його ієрархією мистецтв відносно можливості презентувати дух.

Мислення на базі сприйняття стосується як мистецького, зокрема музичного мислення, так і філософського мислення, зокрема мислення феноменологічного, про яке вже йшлося. Адже можна стверджувати, що всі ці контексти не є штучно визначеними як окремі сфери розумової діяльності, а існують як полімодальна цілісність створення розумових паттернів, гештальтів, концептів, бо образ, перцептивний образ і уявлення в мисленні не можна розрізнати, більше того, образ не завжди пов'язаний з екстероцепцією. Образ формується на перетині трьох напрямків: екстероцепції (зорової або слухової), інтероцепції (зондування підсвідомого та всього актуального досвіду у перцептивній діяльності) і пропріоцепції (активізації гравітаційних констант, усвідомлення людини в світі) [51]. Так, суб'єктом сприйняття виступає не просто реципієнт, а особистість.

Це стосується власне художнього і музичного мислення, зокрема. Вірогідно, що інтегративним механізмом або інтегративною системою художнього мислення є не саме мислення з його іманентними законами аналізу, синтезу, інтегративних процесів, але й особистість як суб'єкт творчості, культуротворчості як суб'єкт розумової діяльності. В. Лекторський пише: «Існує думка, що мислення завжди має передумову дії в двох площинах: висхідній ситуації і заміщення її системою знакових засобів (до таких знакових засобів відносяться не тільки знаки мови, але і креслення, схеми, наявні зображення та ін.). Дійсно, багато видів мислення можна зрозуміти саме таким

чином, однак, навіть, якщо співвіднести системи знакових засобів з наявними уявленнями, котрі знаками не є, то можна стверджувати, що це розуміння не охоплює всіх випадків мислення. Справа в тому, що перетворення висхідної ситуації може здійснюватися і в формі переструктурування даних в сприйнятті ситуації з допомогою перцептивних або зовнішніх практичних дій» [131, с. 138].

Тобто цей автор підводить до того, що може існувати суто практичне мислення, яке орієнтоване на здійснення тої чи іншої мети. Так, коли мавпі дають наступне завдання, підвішують банан, до якого вона не може дотягнутися, далі ставлять три чи чотири ящики, то вона шляхом випробування всіх варіантів ставить ящики один на одного і, зрештою досягає своєї мети, зриває банан. Можна сказати, що це чисто практичне мислення, яке не несе в собі цілепокладання, але розбудовується шляхом перекомбінування перцептів, якими стають ящики. Таким чином, відбуваються практична, дієва, немотивована розумова діяльність, тут мислення є суто практичним. Втім можна стверджувати, що цей аспект мислення є найглибіннішим, найфундаментальнішим. В будь-якій діяльності людини існує такий феномен, як синестезія – перекодування модальностей образу зі слухових, зорових на м'язові почуття. Виникає так званий гаптичний образ, орієнтований на тактильне сприйняття світу, що є певним горизонтом внутрішньої інтрацепції, яка завжди презентує суб'єкта сприйняття й суб'єкта мислення як тіло.

Проблема тіла і тілесної перцептивної діяльності або тілесного опосередкуванні перцептивної діяльності стає актуальною в розумовій діяльності. Зокрема, психологія сприйняття, за М. Марло-Понті, цілком орієнтована на карто-схеми перцептивної діяльності, що пов'язані з тілесним перцептивним досвідом. Можна стверджувати, що весь цей контекст практичної, емпіричної кінематики і карто-схематизації розумової діяльності, а також відволікання від сонорики, перцепції, заміни перцептивних образів

знаковими паттернами, поняттями, абстрактними конструкціями, категоріями складає важливий пласт розумової діяльності. Адже він не є всезагальним і не є суто специфічним для розумової діяльності в цілому. Так, в діяльності композитора модель вписаності розумової діяльності в моторний досвід тілесної кінематики є надзвичайно актуальною, бо свідчить не лише про досвід синестезії, а й досвід «мислити руками», не чуючи звуків, які існують як полімодальні заміщення гармонії в творчості. Відомо, що багато композиторів пишуть музику, відчуваючи її внутрішнім слухом, не використовуючи інструмента для прослуховування.

Перекодування модальностей художнього образу і сам процес обстрагування від зайвих, непотрібних, перцептивних нашарувань відбувається і в сприйнятті, яке, однак, не можна визнати як розумову діяльність. Втім існує і інша позиція, що будь-які перцептивні акти вже несуть в собі вбудований контекст розумової діяльності, зокрема саморефлексії. Весь цей складний перетин осмислення розумової діяльності і творчості вивчається в схемах, спрощених ситуаціях. Так, вивчають розумову діяльність в шаховій грі, в мотиваційному, поведінковому комплексі ділових ігор. Адже весь цей контекст практичного застосування розумової діяльності має своїм горизонтом категорію «досвід». Досвід розуміється як вміння, навички, майстерність, творчість. Цей комплекс музичної діяльності (вміння, майстерність і творчість) в певній мірі характеризує і розумову діяльність як досвід оперування перцептивним матеріалом, його перекомбінуванням і створенням нових карто-схем перцептивної, мовленнєвої, музичної діяльності, виходу на нові горизонти, що пов'язані з творчістю.

Отже, вміння пов'язують з тим, що людина набуває професійних навичок. Тобто композиційна творчість починається з того, що відбудовується певний алгоритм творчості, який притаманний Шопену, Шуману, Дебюссі... Так,

шляхом наслідування, варіювання утворюються певні композиційні паттерни. Згодом, коли це вміння вже засвоюється, відтворюється інший крок – майстерність, тобто вміння на основі певних алгоритмів здійснити перекомбінування і створення певних алюзій, натякувань. Отже, важливо не приховувати обраний варіативний матеріал, а здійснювати його власну інтерпретацію. Творчість вже пов'язана з тим, що людина не створює комбінаційні варіативні схеми, але здійснює свою варіацію або свій композиційний устрій на підставі власної продукуючої діяльності.

Можна стверджувати, що такий підхід є традиційним, але він є ремісничим. Як здійснити творчий акт, якому ніхто ніколи не вчив? Важко сказати. Саме з цією проблемою зіткнулися нонконформісти 60-70-х рр., коли ремісничий міметизм всіх вже не задовольняв, а просте наслідування західної поезики виглядало неадекватним естетично та ідеологічно як запозичення поезики Нововіденської школи та ін. Важливо, однак, зазначити, що творчість композитора і мислення композитора є композиційним. Композиція – це латинське слово, що походить від *compositio*, адже будь-яка композиція не можлива без *dispositio* (виокремлення, виділення тих елементів, які поєднуються), а також будь-яка композиція не можлива без *transpositive* (переходу з одної позиції на іншу). Тобто ми бачимо такі елементарні акти художнього мислення, як аналіз і синтез, адже всім зрозуміло, що первинним і головним є аналіз, розчленування матеріалу, синтез є вже наступною стадією. Втім в творчості композитора цей акт послідовності дій не завжди є наявним. Так, можуть спочатку виникати інтегративні карто-схеми, тобто синтезуючі алгоритми, які шукають свій ряд диспозицій, а вже потім, коли він вже структурується і вичленовується, виникає те, що ми зevamo *compositio* як певний диспозитив, за М. Фуко, або транспозитив.

Так, зокрема в своїх рефлексивних нотатках Ігор Стравінський пише, що спочатку він фіксує задум в вигляді алгоритмів синтетичного бачення результату, який ще не має своєї матеріальної бази, потім докладається величезна праця до того, щоб розгорнути ці алгоритми як своєрідні карто-схеми майбутнього цілого, а вже потім на новітньому матеріалі синтезувати його в нові алгоритми. Так, ці нові схеми утворюють ціле як певний диспозитив *compositio* [199]. Проте не варто вірити цим авторефлексіям. Це саме так він інтерпретує, презентує свою творчість, але вона може виглядати більш спорадичною, пов'язаною з інсайтом, з осянням згори. Однак в щоденнику композитора презентується саме раціональна модель *compositio*, тобто *compositio* не дорівнює *ratio*, але розумова інтерпретація потребує осмислення всіх контекстів діяльності композитора.

Саме досвід оперування матеріалом, досвід здійснення інтегративних схем, розумових актів, де виникає можливість індивідуального підходу до інтерпретації мислення як своєрідного інтегративного акту творчості композитора, потрібно актуалізувати, щоб не баналізувати досвід музичного нонконформізму в Україні, не зводити його до адаптації поетики авангарду-1 та авангарду-2, як це часто-густо робиться. Відношення досвіду до мислення несе в собі декілька підходів: підхід емпіризму має елементарні процеси розчленування і поєднання, аналіз і синтез тих компонентів, які даються в досвіді, – це поняття і почуття. Поняття розуміється як певна абстракція, як відволікання, емпіричне узагальнення пов'язане з індукцією. Дедуктивні судження в логіці, в математиці вже відволікаються від перцепції і мають передумову мислення абстрактними категоріями. Раціоналізм різко протиставляє досвід і мислення, але вже в німецькій класичній філософії мислення, за Гегелем, не протиставляється досвіду. «Для Гегеля те, що неадекватно дається в досвіді, розгортається в істинному вигляді шляхом

мислення, котре в процесі саморозвитку звільняється від будь-якої зв'язності з почуттями, знімає досвід і одночасно несе його в собі в знятому вигляді, виступає як спекулятивне мислення», – відмічає В. Лекторський [131, с. 139]. Спекулятивне – від слова *speculum*, тобто мислення, яке відволікається від досвіду. Сам процес єднання досвіду і мислення свідчить про те, наскільки мислення оперативно включене в досвід і наскільки воно відволікається від нього.

В.Лекторский відмічає: «Феноменологія має своєрідну позицію з цього питання. Згідно Гуссерлю, продукти мислення можуть вважатися істинними лише в тому випадку, якщо їх зміст співпадає з тим, що дано суб'єкту як феномен в акті переживання, очевидності. Для феноменології мислення не конструює досвід, а залежить від даних досвіду, залежить від даних у досвіді феноменів. Адже останні конституюються апіорними структурами трансцендентальної свідомості. Категоріальні структури мислення в такому розумінні також можуть безпосередньо споглядатися («категоріальне сприйняття сутності») [131, с. 140].

Отже, ми бачимо, що Е. Гуссерль з його тезою – «назад до речей» – позбавився всіх перцептивних ознак цих речей. Ноєма конституює світ (ноєма – це чисте поняття, яке начебто «вичерпується» із реальності), але по суті відбувається інша процедура, коли під певний алгоритм поняттєвої розумової діяльності підганяється блок емпіричних почуттів, які відповідають цій реальності. Можна стверджувати, що цей шлях раціоналістично або ноологічно обумовлений, якщо вже наслідувати давньогрецьку традицію. Так, розуміння розумової діяльності є пріоритетним для художньої творчості, зокрема музики. Про це вже довели О. Лосєв, Б. Асаф'єв та ін. Такі течії, як авангардна лінія, структуралістська лінія, дванадцятиладова система в певній мірі орієнтовані саме на абстраговану і абстрагуючу діяльність композитора. Отже, саме в 60-70-

ті рр. відбувалося виборювання вільного музичного мислення спочатку шляхом перекомбінування музичних диспозицій, а вже потім заглибленої рефлексії в себе, що зафіксували сповіді В. Сильвестрова, Є. Станковича, С. Губайдуліної та ін.

Отже, можна стверджувати, що немає різкого розрізнення мислення в рамках досвіду і рефлексії над досвідом. Саморефлексія над досвідом і мислення над певним практичним матеріалом можливі лише в певній мірі, коли відбувається відволікання від перцептивного поля. Адже воно завжди присутнє саме на рівні тілесних імплікацій, де суб'єктом творчості і суб'єктом мислення виступає особистість, зокрема особистість композитора, що інтегрує весь процес мислення і не зводить його до елементарних розумових актів.

Цими елементарними розумовими актами вважається судження, яке пов'язується з поняттями і категоріями. Категорія в широкому сенсі – це апарат або механізм членування і синтезування реальності. Так, у практично-дієвому плані категорією стає навіть орало, бо в цьому знарядді узагальнюється досвід обробки землі (орало несе в собі досвід саме цієї обробки), але категорією може виступають також ідея, ейдос, стихія – вогонь, вода та ін., що уособлюють досвід «розумної» води як носія всього сутнього. Ми бачимо, що за категоріальним апаратом мислення приховується весь діапазон *compositio*, практично орієнтований на досвід мислення, а також мислення суто абстрактного, яке пов'язане з відволіканням від досвіду. Поняття – це вже еталони мислення, які формуються у вигляді абстрагованих імен, які стають концентрацією досвіду в тому чи іншому слові.

Сам образ, тип і концентрація досвіду відповідає рівню поняттєвої абстрактності. Це може бути образ, ідея, може бути ейдос – розумний вид, щось проміжне між образом та ідеєю, це може бути ідеал. Ідеал – це теж ідея, яка образно інтерпретується в якості пріоритету, в якості зразка цілеспрямованої

діяльності, еталону. Важливий вклад в розуміння ролі категорій мисленні вніс відомий французький дослідник Піаже, який вивчав нарративні інтелектуальні схеми в процесі психічного розвитку людини. Піаже розгортає проблему елементних складових мови, промови, мислення як своєрідних механізмів здійснення розумового акту.

Можна стверджувати, що проблема мови, специфічної мови в музиці стає широким спектром музикологічних досліджень, пов'язаних з семіотичними інтерпретаціями. До сих пір точиться проблема особливості мови музики, цьому присвячені роботи О. Козаренка, С. Шипа [111; 228]. Але і досі ця проблема не виходить за межі інтерпретативних парадигм. Вона й не може вийти за ці межі, бо проблема визначення знака тяжіє до елементаризму (спрощення) як, наприклад, проблема інтонування, яка зводиться до осмислення, за Б.Асаф'євим, тяжіє до елементаризму і руйнує сам процес інтонування, раціоналізує його, зводить до банальних карто-схем розумової діяльності.

Процес редукції знакових конотацій в музиці відбувається як на рівні філософських течій, зокрема феноменології з її радикальною редукцією – епохе, а також і в практично мотивованих редуктивних схемах семіотики музики, де знакові конфігурації, які дорівнюють сенсу, підмінюють сам образ, ідеал, а також і всю розумову діяльність. Можна стверджувати, що цей матеріал є дискусійним і, звичайно, ми лише визначаємо його та не можемо входити у всі аспекти цієї проблеми. Це потребує спеціальних досліджень. Нам важливо лише означити розумове поле в музиці як своєрідний акт, орієнтований на акторів нонконформістського руху – митця та владу як суб'єктів музичного процесу. Суб'єктами цього процесу виступають, однак, композитор і реципієнт. Опосередкуючу роль займає музична реальність, яка зводиться до звучної і незвучної матерії. Звучна матерія – це та реальність, яка артикулюється тут, в

залі, а незвучна матерія – весь комплекс комунікативних відносин, які відбуваються в нотації, в алеаторичному відношенні до реципієнта та ін.

Отже, процес розумових актів пов'язаний з категорією розумового та перцептивного поля музики, тобто з процесом сприйняття музики і водночас з нотацією, тобто технологією передачі досвіду. Весь цей процес потребує філософсько-антропологічного, культурологічного та комунікативного розуміння розумової діяльності. Фактично розумова діяльність із лабораторного експерименту композитора, із його кабінетного простору пересувається в простір комунікацій. Саме тут в залі і відбувається єдність звучної матерії з незвучною, діалог реципієнта і композитора. Гостро постає проблема тих реалій музичного процесу, які можна помислити, відрефлектувати, а які не піддаються рефлексії.

В. Лекторський констатує: «Філософи завжди намагалися виявити ті предметні області, в котрих мислення неможливе і ті засоби мислення, котрі не породжують знання реальності, заводять розмисел в кут. В цьому відношенні свідоме мислення відрізняється від сприйняття. Навіть, якщо вважати, що останнє не просто представляє свідомості дещо дане, а є продуктом активної, конструктивної діяльності суб'єкта (а саме таке розуміння представляється сучасним), все ж прийдеться визнати, що характер сприйняття є незалежним від свідомої діяльності суб'єкта. Навіть, якщо людина визнає ілюзорність сприйняття, вона не може змінити саму ілюзію. Між тим можливість уникнути ілюзії в мисленні залежить від того, наскільки той, хто мислить, правильно обирає поле прикладення мислення та інші засоби» [131, с.143].

Виникає досить цікава ситуація, коли філософи говорять про ілюзію мислення то, що залишається робити художникам, зокрема композиторам. Виникає проблема тої внутрішньої активності розуму, який перетворюється на своєрідного дистант-оцінюючого суб'єкта власної діяльності. Тобто рефлексія

неможлива в монологічному просторі мислення. Про це пишуть В. Біблер, М.Бахтін [21; 28].

Рефлексія можлива тоді, коли суб'єкт творчості подвоюється і рефлектує над всіма актами своєї творчої діяльності, які осмислюються (адекватно або неадекватно), піддаються інтерпретації, що виглядає суто раціональною схемою. Цей простий факт легко побачити в логодизайні авангарду. Так, всі маніфести авангардистів, як і нонконформістів, постмодерністів надзвичайно відрізняються від їх практичної діяльності. Навіть творчі роботи Леонардо да Вінчі і його теоретичні трактати – це дві різні реальності. Творчі роботи Леона Баттісті Альберті і його наукові роботи – теж різні реальності. Це проблема перекладення однієї мови іншою, мовою творіння, мовою практичної діяльності, мовою раціо. Цей процес пов'язаний або з втратами реальності, або з певним «надбуттям» художника-теоретика.

Так, Ле Корбюзьє, працюючи як архітектор, активно рефлектував над своєю творчістю і створював проекти, які є розмислом над архітектурною працею взагалі, над архітектурною практикою ХХ століття. Його учень Ксенакіс продовжує традицію вчителя і вже як композитор проектує музику за архітектурним взірцем. Можна стверджувати, що процес меж інтелектуалізації, раціоналізації творчості завжди є актуальним. Так, Ю. Лотман визначив, що в мистецькому творі завжди працюють два механізми: один намагається перетворити все на автоматизовану граматику, що можна зрозуміти як автентичну розумову модель з її судженнями, комунікативною реальністю, а інший механізм «розхитує» цю граматику [143]. Якщо спростити взаємодію цих механізмів, що характеризує поліфонічне поле мислення, яке відбувається на підставі досвіду, перцептивного матеріалу, то розумовий акт або метафоризується, перетворюється на метафору творчості взагалі, або цілком

усвідомлюється як духовна діяльність, яка в певній мрі узагальнює весь процес рефлексії, процес творчості і процес відношення до світу.

Це надзвичайно важливо, щоб осмислити конкретну творчість саме нонконформістів, які, однак, не експериментували з музикою, а шукали свій окремий шлях «розхитування» автоматизованої граматики музики посттоталітарного суспільства. Проте ця революційна реальність несе в собі зміну парадигм, зміну розумових карто-схем, розумових актів від однієї парадигмальної системи до іншої. Проблема полягає в тому, що таке мислення «над бар'єрами» може бути як свідомим, так і несвідомим. Цей факт надзвичайно гостро постає саме в композиторській творчості.

Фактично мислення стає власне мисленням тоді, коли воно замикається на авторефлексію, осмислює сам продукт розумових актів. Це надзвичайно важливо саме для композиторської творчості. Розумова діяльність лише тоді визначається як розумова, коли виглядає як рефлексія над практикою, виглядає як певна інтерпретація практики, коли предметом інтерпретації стає сама думка в процесі створення твору. Багато щоденників, багато думок з цього приводу залишили не лише композитори. Так, надзвичайно активним в цьому напрямку був Ігор Стравінський, але цей аспект потребує конкретного аналізу і ми до нього перейдемо після психологічних усвідомлень розумового акту в музиці.

Інтерпретуючи співвідношення перцептивних актів і актів суто розумових, Л.Веккер пише: «Прогресивний розвиток структури психічного просторово-часового поля, що відбувається при переході від сенсоріки до перцепції і далі до уявлень, виявлених у конкретних емпіричних параметрах цих ускладнюючих рівнів образів, складається саме в підсиленні об'єктивованості психічного простору. Таке зусилля об'єктивованої структури просторово-часового поля втілюється відповідно в зменшенні залежності його макрореж від власної метрики носія психіки» [42, с. 37]. Тут чітко показується, що чим більше

відбувається відхилення від тактильної рецепції до дистантрецепції, а далі вже до мислення, то тим більше відбувається збільшення ступенів свободи в залежності від просторово-часових координат перцепції. Так, чим більше виникає ступенів свободи у того оператора, який вступає в контакт з операційним полем перцептивних даних в розумових актах, тим він більше здатний до синтезу.

Л. Веккер підкреслює: «Додаткова парадоксальність цієї емпірико-теоретичної ситуації полягає в тому, що позитивних факторів збільшення об'єму розумового простору в порівнянні з перцептивним простором феноменологічно обертається своїм негативним боком. Втрата меж просторового поля складає враження, що зникає саме це поле. Як добре відомо з історії природничих наук і філософії, ця ситуація при всіх своїх особливостях не є унікальною і має багато аналогів (наприклад, висновки про безпросторовість мікрофізичних процесів, заснованих на змінах поняття про локалізацію мікрооб'єкта або твердження про зникнення матерії, оснований на розширенні поняття про масу)» [42, с.38].

Весь парадоксальність ситуації полягає в тому, що змінюється саме перцептивне поле музичного простору або звучної матерії. Так, в XIX столітті це був потік звукових артефактів, адже поле перцепції музичного процесу XX століття різко звузилося, стає більш локалізованим. Редукується багатий перцептивний сонорний матеріал, в якому жила музика XIX століття. Більше того, це збіднення інколи інтерпретують як «інтелектуалізацію» музики, а інколи говорять про її тотальну редукцію і втрату свого оперативного і разом перцептивного поля. Ситуація є дійсно парадоксальною, її відмічають психологи, і вона також парадоксально зазначається музикологами і мистецтвознавцями в художній культурі в цілому, і в музиці зокрема.

Інтерпретуючи думку І. Сеченова про те, що думка несе в собі мовні еквіваленті (елемент думки презентується єдністю підмету, присудку і зв'язки),

Л.Веккер намагається дати інформаційний аналіз мовного інструментарію інтерпретації акту мислення. Він пише: «Справа в тому, що трьохкомпонентність мовної, структурної формули думки Сеченов цілком обгрунтовано виводить з того, що предметна думка відображає не просто ізольовані об'єкти, а предметні відносини. Відношення ці за своєю природою мінімум двохкомпонентні. Розкриття відносин в свою чергу потребує співвідношення цих двох компонентів або тих об'єктів, що співвідносяться. Тим самим в структурній формулі мовної оболонки думки повинні бути представленні еквіваленти не лише самих об'єктів, що співвідносяться, але і еквівалент акту їх співвіднесення. Тому структурна формула одиниці думки як відображення відносин включає в себе, якщо це виразити в сучасних термінах, два операнда і одного оператора» [42, с.68].

Фактично технологічно і комунікативно специфіка мислення полягає саме в тому, що вона має оператор, але цей оператор мусить бути експлікований у вигляді зв'язки. Проте імпліцитно справа виявляється таким чином, що він елімінується. Наприклад, думка «я іду до дому» може визначатися просто двохелементною структурою «я іду», а куди – не відомо. Тобто зв'язка елімінується. Так, можна стверджувати, що думка в її елементному аналоговому інтерпретуванні в культурно-історичному полі визначається як безкінечне розірване ціле (пошук оператора, зв'язки), як дискретна модель, яка добудовується кожен раз в творчому акті переструктурування розумових актів культуротворчості.

О. Соколов це визначає терміном «добудова» (російською мовою – «договаривание»), коли думка, розпочата одним композитором, добудовується іншим композитором або власна думка, що втрачена, здійснюється на рівні підсвідомого, а потім об'єктивується і добудовується вже в іншому контексті [191]. Цей процес «відкритого» мислення як процес біполярності розумового

поля та поля культури, яке вже стилістично і жанрово означене, виводить акт мислення за рамки перцептивного досвіду і виносить його в контекст досвіду культурно-історичного. Так, можна стверджувати, що весь процес мислення нонконформістів був добудовою втраченої духовності в іншому, не завжди адекватному полі художнього мислення.

Л. Веккер пише: «Таким чином, трьохчленна структурна формула, за Сечеїновим, одночасно втілює в собі, з одного боку, еквіваленти просторово-часової організації образного предметного матеріалу думки, що відбудовується в тих об'єктах, що співвідносяться, а з іншого боку, – це вже еквівалент символічної мовної операції цього співвідношення. Ця емпірика теоретичних положень у І. Сеченова в більшій мірі відповідає логіці і структурі характеристик думки, ніж більш пізні дані експериментальної психології мислення, у котрих закріпився традиційний розрив логіко-символічних і просторово-часових властивостей думки» [42, с. 67 – 68].

Тобто йдеться про символічно-мовні операції співвідношення розумових структур. Весь цей контекст надзвичайно важливо розглянути в контексті саме композиторської діяльності, але важливо ще більш детально охарактеризувати саме розумовий акт в контексті його психічних експлікацій порозуміння інформації. «Процес сприйняття, – пише Л. Веккер, – і образ його як результат перцепції дорослої людини також супроводжується розумінням або нерозумінням і навіть може суттєво залежити від розуміння або нерозуміння того, що сприймається. Але в принципі, в оптимальних умовах адекватний перцептивний образ з його засадничими характеристиками (просторово-часовою структурою, модальністю, інтенсивністю, константністю, цілісністю і власне перцептивною узагальненістю) може бути сформований і без розуміння» [42, с.136].

Можна стверджувати, що висловлення Ю. Лотмана про те, що в творі діє два механізми, або задіяні дві мови, які не можна перекласти одна одною, але вони перекладаються завдяки «метафорогенному пристрою» в умовах неможливості перекладення, свідчить про специфіку художнього мислення, яка є завжди образно-проблематичною, завжди вкорінена в перцептивному полі і завжди утворює розумове поле, що відкрите до добудови, до переструктурування, до виникнення нового. Це і свідчить про її творчий характер.

Якщо ми поглянемо, як змінюється творчість композиторів нонконформістів, зокрема тих, хто стали «новаторами» із запізненням, то зміну еволюції світогляду, структури музичного твору в плані експлікації розумових актів можна визначити як трансформацію поля тих модальностей звучної матерії, над якими працює композитор, як виникнення нових операторів (містків, зв'язки), тобто форм опосередкування рецептивних актів. Це проблема єднання форм перцептивних компонентів і їх узагальнення в тих, чи інших новітніх конфігураціях музичної творчості.

Тобто особливість розумових актів полягає в тому, що вони стають зрозумілими, стають легітимними, важливими, набувають своїх пріоритетних творчих імпульсів креативного і, більше того, світоглядного бачення як своєрідного перманентного процесу розумової діяльності.

Якщо розшукувати еквіваленти художнього мислення, то слід звернутися до композиційного досвіду або композиційної рефлексії двадцятих років ХХ століття, доробку В. Фаворського и П. Флоренського. Отже, тут предметними еквівалентами *compositio* виступають організація (конструкція) [207; 210]. Під конструкцією розуміється власне рецептивний матеріал, структура сенсорного поля, що вже означена сенсом. Ці два операнда (сенс і сенсорне поле) потребують свого оператора. Різні автори його визначали по-

різному: образ, ідеал, дух тощо. Головним є те, що в музичному полі, яке рефлектується, є конструкція, що предметно, зорово, тактильно, фонетично сповнена змістом. Це і є композиція.

Висновки до першого розділу.

Нонконформізм в мистецтві України виявився в тотальній спорідненості образотворчих, музичних, поетичних алітерацій та рим творчої поетики. Цей напрям поєднує в собі вкоріненість в соціальну стихію заперечення норм та догм посттоталітарної естетики, діамату та істмату як філософських карто-схем мислення.

Кожен митець стає філософом, що рефлектує із середини улюбленого діла, тої практики культури, до якої він належав. Музичний нонконформізм типологічно відповідає образотворчому нонконформізму. Так, типові теми – «спектри», «геометричні ландшафти», «схеми», «лінії» стають улюбленими мотивами авангарду-2, який увібрав в себе всі досягнення Нововіденської школи.

Проте поруч з авангардними течіями існували ретро-архаїзуючі, етнорегенеративні тенденції. Все разом тяжило до полістилізму. Так, непомітно нонконформізм в контексті постмодерністської культури переутворюється у постнонконформізм.

Філософія нонконформістів – це філософія репресованої інтелегенції, у художників вона орієнтована на планетарну етику, універсальну духовність, гармонійний космос творчості. Праці О. Лосєва, що виходили у 60-80-х рр., ставали прописами вільного мислення, безкомпромісних аналогій сучасного соціуму та космосу античності, що вчувався у катастрофічних тонах. Феноменологія музичного простору перетворюється в естетику, а естетика в мистецьку етику, диференційну онтологію (мистецьку антропологію) опору ідеології як машині самознищення духу.

Музичні специфікації нонконформного соціуму після О. Лосєва виглядають більш блідими прописами ідеологізованого гносеологізму та есенціалізму музичного простору у Б. Асаф'єва та інших теоретиків. Тому поняття «музичний нонконформізм» так й не стало пріоритетною моделлю інтерпретації, на відміну від понять «художній нонконформізм», або «андеграунд».

Музичне мислення нонконформістів – це своєрідний синтез близького соціального контексту та далекого ідеалу «небесної батьківщини», що складно виборювався в творчій атмосфері бунтарського духу доби. Вся цікава фактура боротьби за духовність буде предметом реконструкції наступних підрозділів.

РОЗДІЛ II. ПОЕТИКА НОНКОНФОРМІЗМУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ УКРАЇНИ

2.1. Нонконформізм як фактор стильової динаміки в культурі ХХ століття

Важливо зазначити, що категорія «стиль» в дослідженнях мистецтва і культури ХХ століття тлумачиться досить і досить по-різному. Одним із тих, хто детально охарактеризував категорію «художній стиль» на підставі ґрунтового аналізу культурно-історичного підходу щодо цієї номінації, був О. Лосєв. Він пише, що категорія «стиль» в більшості енциклопедій, популярних видань визначається досить і досить метафорично. Так, в «Словнику Академії Російської» категорія «стиль» визначається як «штіль» – слог. Як образ твору, написання, вираження думки словами. В якості прикладу наводиться низький, високий, піднесений стиль та ін. [141, с.4]. Інші номінації стилю, що визначаються у Великій енциклопедії видавництва «Просвітництво», свідчать про те, що стиль в естетичному сенсі теж саме, що естетичний характер художнього твору. Зрештою, стиль розуміється як сукупність характерних рис літератури, або мистецтва тієї чи іншої доби. Стиль визначається як система художніх прийомів, характерних для певного твору, та ін. [141, с. 6].

Характеристика стилю, що властива для Енциклопедичного словника видавництва «Гранат», свідчить про той формат, де стиль – це певна сукупність засобів, прийомів, або способів тематизації, що визначається певними особливостями: культурно-історичними, лексичними [141, с.9]. Отже, в більш абстрактному розумінні стиль – це спосіб творчого формування, за яким стоїть певний спосіб буття. Стиль характеризує конкретну особистість художника, позицію школи, що зводиться до індивідуального засвоєння формотворчої характеристики, активних формотворчих витоків, властивих певній етнічній групі та ін.

Згодом, вже в позитивістській школі філософської та мистецтвознавчої думки стиль став розумітись достатньо структурно – як формальні ознаки того чи іншого твору, або тієї чи іншої доби. Після Г. Земпера, який визначав стиль як певні закони в сфері мистецтва, що в певній мірі пов'язується матеріалом, архітектонікою та іншими якостями, ми маємо суто формальні визначення стилю у А. Рігля, який вбачав стиль як своєрідний спосіб споглядання предмету, його конструювання, як своєрідний поштовх, що здійснює орієнтацію в художньому світі. Так, у Г. Вольфліна, який намагався взагалі написати історію мистецтв «без імен» на підставі визначення «лінійного» та «пластичного» стилів, категорія «стиль» надмірно формалізується та універсалізується [88; 43].

Цього достатньо, щоб здійснити похід в мистецтво та історію без імен, намагатися характеризувати всю культуру з позиції зчитування інформації на края, як силует та лінійну цілісність. Зчитування інформацію над людиною і від людини, що здійснює пластику, а саме про це говорив Г. Вольфлін, було не модним в культурі «розвиненого соціалізму». Але сутність полягає в тому, що стиль мистецтва, зокрема Відродження і бароко, який описував та характеризував Г. Вольфлін, є далекими аналогами візуальні даності та оптичної глибини, яка визначалася в стилі «соцреалізм» як реалізм наївно-натуралістичного зразка. Для пущої аксіологічної реляції цей стиль почали називати «методом», що й було дійсно так – це був есенціалістський, гносеологічний конструкт, який нав'язувався згори як норма (канон) дії. Іншого не дано. Це замкнена і відкрита форма. А також єдність множинного і одиничного.

О. Лосєв, який дає надзвичайно широкий коментар всіх стильових модифікацій, дає й своє визначення стилю. «Таким чином, – пише він, – якщо звести в одне все про що йшлося, ми б могли дати таке формулювання художнього стилю: він є принципом конструювання всього художнього твору

на основі тих чи інших надструктурних і позахудожніх даностей, а також його первинних моделей, що відчуються іманентно самою художньою структурою твору» [141, с.226]. Це означає, що стиль є надсистемним явищем, яке характеризується іманентно, тобто, в просторі рецепції та творення мистецького твору. Проте важливо зазначити, що ця характеристика відноситься лише до класичного мистецтва, і ні в якій мірі не може характеризувати стильові ознаки мистецтва, що виникають в посткласичний (авангард) і постнекласичний (постмодернізм) періоди. Тобто ідеться не про надсистемні, а вже досистемні характеристики, які занурюють людину в безсвідоме, або надсвідоме і спонукають діяти художню інтуїцію і віру.

Стиль, таким чином, як загальна номінація, що структурується в рамках етимології цього слова, як «письмо» (стілос– паличка, якою писали на вошці), і як певна детермінанта-спонука, та ж сама паличка, якою спонукали слонів до руху, кололи їх і таким чином викликали необхідність реакції руху в тому чи іншому напрямі, – це, передусім, спонука (зовнішня і внутрішня, як її означив О.Лосєв) [141]. В стилі можна побачити дуже багато аспектів, але найголовніше – це певна художня пам'ять, письмо як концентрація інформації спонукання.

Всі інтенції стильового формотворення (спонуки) визначаються як зовнішні преференції формотворення, але переживається іманентно, всередині художнього твору. Якщо говорити про феномен нонконформізму саме в стильовому визначенні, в ньому теж потрібно побачити надсистемні і позасистемні (досистемні) реалії, які впливають на сам акт протесту, заперечення, роблять його актуальним вчинком митця. Важливо, що нонконформізм як настанова творчості асимілював всі стилі. В певній мірі відповідав космосу репресованої художньої інтелігенції, космосу культури і розумівся як своєрідна форма становлення художньої образності, яку пов'язують з відкритістю витоків формотворення. Тому стиль як система

адекватії нонконформізму або фіксування витоків, фіксування перманентного становлення творчості всупереч ідеології (політичній, художній, релігійній та ін.) має свій специфічний дискурс, промову.

В нонконформізмі поєднуються інтенції неповноти, незавершеності думки і надлишковості образних інновацій (синтез всіх стильових артефактів), образного надлишку, тут надлишковість буквально б'є через край. В нонконформізмі стиль є другорядним явищем, бо це певна не-реальність творчості, що тяжіє до еkleктизму. Згадайте, як М. Гайдеггер легко визначив, що таке «фундаментальна онтологія», і як він розгубився, коли намагався експлікувати, що таке «небуття» [213]. Втім всі його психологічні характеристики небуття як «жах», «сум» не витримують критики. Теж само відбулося й в нонконформізмі. Так, кожен митець визначав ідеал творчості, як міг, адже коли справа зайшла про ніщовіння ідеалів взагалі, через категорію «ніщо» переступали лише самогубці – В. Стус та О. Голосій в Україні.

Нонконформізм – це не дихотомія альтернатив, це свідомий вибір – розмисел над «зв'язкою» художнього мислення – куди потрібно йти і навіщо. Цей вирок цілепокладання без фіксованої цілі (порівняйте з кантівським визначенням естетичного) визначається єдністю рефлектуючого розуму і концептом, схемою, паттерном, вбудованими в поведінку локалізованого почуття митця-нонконформіста у всій своїй повноті. Мова, промова, дискурс завжди є зображувальними, піктографічно орієнтованими і не можуть бути абстрактно визначеними. Це дискурс жесту-зазивали, дискурс безпосередньої ідентифікації, що позбавляється розуму і будь якої рефлексії. Дискурс нонконформізму – це завжди культура незавершеного образу, суть симптом суцільного становлення перманентної неповноти образів, іміджів, ідеалів і норм.

Дискурс нонконформізму можна описати у вигляді суспільного ідеалу, або модного предмету, котрий був вимовлений або створений як підсвідоме, нерелективне, позарозумове бажання або намагання досягти визначеного означуваного, котре перекладає загальний поштовх, порив, намагання в особистісний план означального.

Можна сказати, що стильові ознаки нонконформізму визначені в рамках особистісного коду міфотворчості як формотворчості митця, який формується в тому чи іншому просторі, в тих чи інших реаліях музичних інновацій. Отже, цього вже достатньо, щоб характеризувати нонконформізм в стильовому вимірі таких великих стилів, як стиль модерн, авангард і постмодернізм, які існують в просторі ХХ століття. Простір нонконформізму є анонімним як презентація великого Ніщо, Великого Іншого, як апофатична дескрипція.

Так, бездомність існування в просторі, позбавленому великих наративів шляхом їх заперечення, нічого не додає для розуміння дискурсу нонконформізму. Нам нічого не залишається, як сказати, що нонконформізм (художній, музичний) є надзвичайно універсальним продуктом культури, продуктом багатовимірним, синтетичним, якщо не еkleктичним. Втім саме тема еkleктики як настанови нонконформізму має найважливіше значення для розуміння його стильових ознак. Стильові ознаки нонконформізму важко специфікувати, адже ми їх специфікуємо як дискурс, що знаходиться в маргінальному просторі. Пояснимо це твердження.

К. Леонтьєв вважав, що всі культури, а водночас і культурні практики, проходять стадії первинної простоти, квітучої складності та подвійного спрощення [132]. Це так званий генетичний алгоритм культуротворчості, що презентує життєвий цикл культури або стилю, в нашому випадку. В культурі ХХ століття ми маємо три великих стилістичних анклавів – модерн, авангард, постмодернізм. Так, нонконформізм виникає лише за умов надлишку, квітучої

складності культури, коли вона вже сама шукає розумного виходу із екстатичного експансізму усталених норм, канонів, ідеологічних догматів. Саме в цей період (еклектичний, турбулентний, неструктурований ані ззовні, ані зсередини творчості) мистецтво стає моделлю Абсолюту. Саме так сталося в посттоталітарний (постсталінський) період, коли застій й стагнація вимагали виходу. Мистецтво й означило цей вихід як нонконформізм суто мистецький, О.Лосєв сказав би – інтелігібельний. Цей шлях не мав нічого спільного з нонконформізмом західного зразка, коли хіпі та панки заперечували протестанську етику відкладеного задоволення й намагалися утворити бунт у відношеннях з батьками.

Отже, цього достатньо, щоб характеризувати стильові визначення нонконформізму в їх динаміці. Коли йдеться про стиль модерн, то часто теж визначають його суто формально як лінійні субструктури, орієнтовані на пластику рослинного типу формотворення. Це стиль, який існував наприкінці ХХ століття аж до Першої Світової війни, як вважає ціла низка теоретиків з мистецтвознавства, архітектури, дизайну [109]. Втім – це поверхове і штучне тлумачення стилю. Часто, особливо архітектори, протиставляють архітектурну еклектику стилю модерн. Це вже стало нормою, зокрема такі дослідники як Є.Кириченко, Г. Тублі, В. Чепелик та ін. різко розводять образні реалії еклектики і модерну [109; 61].

Проте виникають і інші, вже більш пізні системи бачення, де вважається, що еклектика є першою стадією стилю модерну, до речі такого твердження дотримується Ю. Легенький [127]. О. Соколов теж характеризує еклектику як частину стилю модерн, вважає, що з позиції межі тисячоліть розводить ці стильові категорії виглядає не актуальним [191]. Якщо йдеться про авангард, то проблема специфікації цього явища є ще гіршою. Часто-густо замість номінації

«авангард» використовується номінація «модернізм», що стало загальноприйнятою нормою у філософських, естетичних дослідженнях.

Втім найбільш проблематичною є категорія постмодернізм, або постмодерн, яка, з одного боку, асимілює в собі всі здобутки авангарду, модернізму, а, з іншого боку, вже заперечує їх на новому етапі. Потрібно, однак, зазначити, що таке тлумачення стильової парадигми, яке надає Ю. Герчук, (стильове формотворення закінчилось у ХХ столітті) не відповідає дійсності. Стиль в широкому розумінні як система пам'яті і як певна детермінація творчості (зовнішня і внутрішня) дає можливість описати такі реалії, як нонконформізм, саме під кутом зору їхньої специфіки, образної відкритості, способу артикуляції сенсів, образної інформації, тобто дискурсу діяння всупереч – у даному випадку.

Здається, якщо визначати стильову парадигму як суто зовнішню, а саме так робить у своєму дослідженні «Вступ до композиції ХХ століття» О.Соколов, то стиль, а також його предикати (у даному випадку – нонконформізм) може бути визначеним як принцип тотальної соціальної детермінації. Цей автор намагається продукувати ідею, що кожен стиль ХХ століття не здійснив себе в певній мірі, бо був перерваним, виходячи з тих чи інших соціальних обставин. Потім відбувається стадія повернення і «переінтонування» первинних інтенцій формотворення, добудови їх до певної повноти.

Тобто він помічає дві фази: першу – продукуючу і іншу (модельно-реконструктивну). Якщо в модерні – це еkleктика і сам стиль модерн в чистому вигляді, то в авангарді це авангард-1 і авангард-2, а в постмодерні – це радикальна еkleктика і пізній постеклектичний рух, в якому утворюється постмодерна парадигма деконструкції, що пов'язують з полістилістикою. Здається, що така бінарність опозицій, дихотомія і орієнтація на добудову характеризує стильову детермінацію як надсистему, завдану ззовні, а

іманентний аспект стилетворення, за О. Лосєвим, залишається не визначеним, не осмислюється як реальність, яка може бути здійсненою не шляхом зовнішньої детермінації, а внутрішнім опором завданим нормам та зразкам.

Можна знов-таки згадати прекрасний твір Костянтина Леонтєєва «Візантивізм і слов'янство», де він говорить про цікаву парадигму трьохчастного розвитку культур [132]. Цей циклізм і організмизм в певній мірі вписується в пошуки організмизму, який здійснювався у XIX – XX століттях, зокрема в творах О. Шпенглера, Г. Вьольфліна та ін. [43; 231]. Ми бачимо, що замість дихотомії та зовнішньої детермінації виникає тернарна система, яка орієнтована на внутрішню детермінацію. Так, можна стверджувати, що стиль модерн має не дві стадії: еклектику і власне стиль модерн, а й третью стадію, тобто стадію первинної простоти (еклектики), стадію цвітучої складності (власне модерн) і стадію подвійного спрощення (ретроспекції, історицизму, або так званого модерного класицизму, коли стиль модерн звертається до класицизму, який він же в стадії еклектики гостро заперечував).

Втім нонконформізм як феномен стилю модерн виявився в інверсії еклектичної парадигми (тотальність орнаменту в декорі стіни, наприклад, заперечується і весь декор переноситься в прорізи, що домінують на чистій стіні). Цей поштовх відбувся не зненацька, а був внутрішнім конструктивним орієнтиром – пошуком втраченої субстанції світобудівництва – стіни [109]. Ми не намагаємося провести паралелі між музикою й архітектурою стилю модерн, наше завдання – лише визначити, що модерний нонконформізм ніс в собі нову модель світобудівної конструкції. Це є визначним, поза цими констеляціями всі розмови про «художність» нонконформізму будуть суто формальними констатаціями. Тобто ми бачимо повний цикл розвитку модерних інтенцій – від класики до неокласики через стадію активного заперечення світобудівних інтенцій.

Дещо подібне можна побачити в авангарді: перша стадія, яка є наслідком модерних інтуїцій стилю модерн як заперечення античності, що відбулося в еkleктиці, в авангарді відтворилася як більш радикальні заперечення, заперечення всієї класичної культури, різкий злам, маніфестація іншого світу, світобудівництво на підставі простих і ясних конфігурацій платонових тіл (ліній, крапки, площини, кола, квадрату, трикутника та ін.). Цей авангард світобудівного типу визначають твори К. Малевича, В. Кандинського, П.Філонова та ін. В архітектурі – це Ле Корбюзьє, К. Мельников та ін. Можна, однак, зазначити, що авангард досягає вже стадії квітучої складності, коли виникає те, що П. Філонов зазначив як «світовий розквіт» – в одному творі відбувається розквіт світів. Цю стадію в музиці позначають як авангард-1, а її творцем вважається Шенберг.

Тобто поліфонія світобудівних інтенцій авангарду визначалася досить гостро. Так в срібному віці – це був християнський модернізм, або християнський авангард. М. Бердяєв дійшов до стадії «добудови» Божественного проекту, тобто восьмого дня творіння [25]. Якщо говорити про авангард в його стадії, що характеризує квітучу складність, то його можна легко зазначити як авангард-2, за О. Соколовим. Авангард-1 змінив в музиці авангард-2, що виглядає уже як розгорнута, ускладнена поліфонія на рівні мікросинтезу, на рівні занурення в синтез знакової, або звукової риторики. Це й є стадія авангардного нонконформізму, який виникає як рефлексія та творче уособлення авангардних інтуїцій, що потребують нового (фрактального) монізму в діапазоні ніщівіння Всесвіту до мікросвіту.

Це здобутки Дармштадтської школи, зокрема таких авторів, як Булез, Штокгаузен. Однак можна говорити і про стадію авангард-3, тобто, про спрощення, яке можна назвати радикальною переддією, або своєрідною передумовою виникнення постмодернізму. Тобто, авангард знов повертається

до простих і ясних конфігурацій. Це вже той авангард, який уособлює себе в стадії повернення до поетики перших пророків, перших аналітиків і до синтетичного бачення авангарду як світової естетики. Цю стадію вже прийнято називати «трансавангардом». Вона характерна тією простотою, яка набула своїх якостей на мікрорівні формотворення, на рівні внутрішньо-структурної, іманентної реальності досягнення художнього твору у мікрорівні. Цей авангард вже в певній мірі поєднує полістилістику та монізм надідеї формотворення. Втім цей авангард часто плутають з постмодернізмом.

Здається, що ця стадія, як і ретроспекція в стилі «модерн», яку так не вдало назвали неокласикою, є необхідною, проміжною стадією для переходу до іншого стильового виміру, який потім назвуть постмодернізмом. В постмодернізмі первинний період тотальної еkleктики, коли в мистецькому творі легко комбінуються всі стилі, що утворюють простий і ясний монтаж, водограй архетипів (наприклад, павільйон «Площа Італії» в Новому Орлеані, США, який створив художник-архітектор Ч. Мур) – це просто цитування різних артефактів, переважно ордерного типу в театралізованому просторі. Таких еkleктичних субструктур дуже багато, вони характеризують перший період тотальної еkleктики постмодернізму. Згодом настає стадія квітучого розквіту, який зазначається в архітектурі стадією «деконструкції», тобто поверненням до авангарду і перетворенням проектних настанов авангарду в ігрові форми. Відбувається звертання до проектів К. Малевича, Е. Лисицького, що утворює певні артефакти, як, наприклад, твір Б. Чумі – парк «Ля Віллет» в Парижі.

Ця стадія визначається підвищеною рефлексією в творах Р. Вентурі, П.Ейзенмана як стадія пошуку складності [44]. Цю стадію можна також визначити як постмодерний нонконформізм, або постнонконформізм. Це й є визначенням певних архетипів, систем, стильових механізмів квітучої складності як єднання стильових систем постмодернізму, які в еkleктиці були

просто приєднані один до одного шляхом риторичного механізму формотворення. Проте наступна стадія визначається як постмодерний класицизм, тобто подвійне спрощення, за К. Леонт'євим.

Втім постмодерний класицизм знов-таки є ретроспекцією, вторинним спрощенням і зверненням до класики, яка заперечувалася в стадії деконструкції (постмодерного нонконформізму). Отже, ми можемо побачити, що система побудови як дихотомічна схема інтерпретації стилетворення у ХХ столітті є спрощенням реальної стильової динаміки. Адже стилетворення як тернарна система (продукуюча, іманентна трансформація певних матриць культуротворення) визначається як зовнішня, так і внутрішня детермінація, що характеризує ці стилі як своєрідні цикли, соціальні організми.

Якщо ми говоримо про нонконформізм, то йому властива модельна конфігурація зовнішньої заданості, що завжди пов'язує мистецтво з нормами і тими реаліями, які створюють зразки наслідування поведінки. А внутрішні, іманентні реалії дають той дискурс, який фіксує потік змін, відкритості і незавершеності творчих інновацій. Проте можна сказати, що складності стильових інтерпретацій нонконформізму полягають не лише в тому, що важко описати зовнішні та внутрішні детермінанти. Отже, складно також описати, як один стиль переходить в інший в контексті мультистилістичної реальності культури ХХ століття. Ми визначили лише мегастилі, не вдаючись в розмаїття субстилей етнокультурних репрезентацій, рекламних алюзій та візуальної презентації музики як мультуверсуму.

Вся сутність і вся парадоксальність художніх інновацій полягає в тому, що модерні, авангардні, постмодерні конфігурації в їх стильовому вимірі не існували одна за іншою, а, як не дивно, існували паралельно, бо образні конфігурації стилю модерн не зникли зі зникненням стилю модерн, а продовжували існувати в контексті авангардних інтенцій формотворення. І вже

потім, в постмодерному визначенні вони набувають своєї автентичності, тої еkleктики, яка стає самодостатньою фазою, тою стадією неокласики або ретроспекції, яка перекроковує межі стилю модерн і навіть авангардного зламу, стає автентичною і самодостатньою фігурою постмодерну.

Отже, такий підхід можна побачити у роботах, присвячених дизайну, зокрема в дослідженні Р. Бхаскарана, який говорить про модерн як автентичний стиль модерн 2010 року [34]. Те ж саме він говорить і про авангард. Проте ми можемо зазначити, що самі дефініції модерну, зокрема в широкому розумінні – як єднання еkleктики, власне модерну та ретроспекції, а також авангарду в його структурно-модельному принципі, постмодернізму, який розбивається на три частини, фіксують завершеність життєвого циклу стилю, а не абстрактну дихотомію за біхевіористською схемою «вигук – відповідь».

Як же можна поєднати одвічність, паралельність існування стильових констант мистецтва, зокрема наскрізний метаморфоз мистецького нонконформізму як заперечення стадії «квітучої складності» стилю, або культури в цілому, якщо йдеться про таку сурогатну культуру, як «радянська культура»? Важливо визначити саме вичерпаність циклів як певних констант в рамках життєвого циклу. Так, в контексті зовнішньої детермінації ця паралельність є цілком доцільною, вона характеризує той культурно-історичний горизонт, те культурно-історичне тло, яке вічно оновлюється, дає той засадничий принцип ювенальності, що характеризує творчість як відкриту систему.

Якщо ми говоримо про внутрішні, іманентні стани переживання цієї зовнішньої детермінації, то вони як раз і мають фіналістичний характер вичерпаного, завершеного, самодостатнього світу. Так, можна сказати, що у 1830 р. почалась доба еkleктики, зокрема в архітектурному просторі. Вона закінчується на межі XIX – XX століть. Потім вже модерн досягає своєї

квітучої складності, що закінчується в першу світову війну – у 1916 році, а вже потім існує стадія ретроспекції, яка продовжується аж до 40-х рр., зокрема в українському модерні, згідно визначення В. Чепелика. Тобто, цей період цікавий як замкнений життєвий цикл, що розтягується на ціле століття. Якщо говорити про авангард, то, звичайно, він не починається в двадцятих роках, як інколи вважають. Авангардний нігілізм, тобто злам культури вже відбувся іманентно всередині стилю модерн. Вже тут виникає той маньєризм і та катастрофа, що поки не має своїх візуально визначених рис, але утворюється та монтажність та деструкція, новий всесвіт, який шукає свій дискурс, свою промову.

Можна сказати, що авангард існував в рамках стилю модерн як іманентний, внутрішній виток тотальної деструкції, яка була притаманна цьому стилю. Потім він стає автентичним, самодостатнім, іконографічно визначеним в кубізмі, футуризмі, тобто, в усіх течіях, які характеризують розвинуту стадію авангарду, яка проходить спочатку вербальну стадію маніфестів – стадію презентації світобудівних систем. Саме цей авангард визначають як авангард-1, однак, він є лише засобом, або типом легітимації тої деструкції неокласики, яка відбулась в надрах стилю модерн. Втім авангард-2 – це той простір, який виникає як ускладнення стилю, а вже потім відбувається спрощення. Так, авангард прискорює темп, прискорює зміни стадій свого циклічного розвитку, і таким чином здійснює свої формотворчі події.

Постмодернізм ззовні трансформується, починаючи із тотального заперечення модернізму, з поверненням до принципу еkleктики. Адже внутрішні, іманентні настанови постмодернізму можна побачити в авангарді. Бо вже в ньому ми бачимо певну реальність, що призводить до мікросинтезу, призводить до праці з нескінченно малими реаліями, які потім зазначить Ж.Дельоз як «складку», «ризому» [80]. Фактично це іманентний простір, який

згодом структурується в феномені фракталів, але в авангарді вони визначені як пошук мікрогармонії звуку.

Отже, такий підхід дає можливість розгортки і осмислення феномену мистецького нонконформізму як метастилістичної та метакультурної реальності. О. Соколов намагається визначити три стильових виміри ХХ століття з позиції певного центризму, де центром визначається 1950 рік, буквально середина століття. Цей час він позначає як виникнення авангарду-2, тобто виникнення Нововіденської школи. Модерн визначається в контексті антиеклектичного руху – 1914 роком. Згодом виникає ідея осмислення, синтезу або кризи і створення авангардних структур Баухаузу, Вхутемасу та ін. Це так звана перша хвиля, яка мала епіцентром авангард-2. В системі іманентного структурування – це вже розвинута стадія авангарду. Далі позначається друга хвиля, в якій Дармштадська колонія з 1986 р. до 2000 р. несла в собі антиеклектичний рух, що завершується постмодерною матрицею так званого полістилізму.

На перший погляд – це надзвичайно проста схема. Якщо вважати, що авангард-2 є епіцентром, то хронологічно ця симетрія більш ніж виправдана. Але на якій підставі авангард-2 є епіцентром? От у цьому і проблема.

Можна стверджувати, що художні інновації ХХ століття хронологічно були визначені авангардом-1. Саме він вже був тією стадією, яка несла в собі ті інтенції, які вже існували в стилі модерн, адже виніс їх на поверхню як ту деструкцію і ту декомпозицію, яка раніше відбулася в стилі модерн. Отже, можна визначити модель стилетворення не в синхронії на підставі дихотомії, як це робить О. Соколов, вимушений постійно шукати зовнішні детермінанти добудови, а в діахронії, як іманентні детермінанти стилетворення. Важливо поєднати внутрішню і зовнішню динаміку стилетворення як динаміку з'єднання стилів, тобто передбачення наступного стилю в середині формотворчих інтенцій власного стилю у надрах стилю попереднього.

Простір утворення інтерпретативних матриць, які описують культуру ХХ століття, має включати принципи синхронії та діахронії. В зображувальному мистецтві, архітектурі не відбулось такого різкого зламу, як це відбувається в музиці. Можна зазначити, що всі розмови щодо симетричності, яка допомагає структурувати ХХ століття як певне розмаїття художніх практик, як один великий витвір не є продуктивними, а продуктивним є доповнення бінарної системи стилетворення до тернарної. Вона може включати в себе три одиниці циклічного розвитку, а може включати і більше. Тут і виникає проблема, а скільки?

О. Лосев говорить про тетрактиду [139]. Тернарність системи культуротворення позначена Ю. Лотманом [145]. Так, всі системи формотворень в культурі зводяться до чотирьох вимірів, які характеризують завершений пропорційний циклізм. Можна множити ці моделі, але в наше завдання це не входить. Ми лише констатуємо, що відбувається внутрішній іманентний динамізм стильових вимірів культури, який має свій поштовх, свою зону переходу. Вона існує в рамках стилю модерн, існує і формується в авангарді, існує і формується в постмодерні.

Так, одна із стадій попереднього циклу входить в стадію первинної простоти наступного циклу стилетворення як феномен адаптації. Втім і завершувальна стадія циклу стилетворення входить в наступну стадію як феномен його витoku. Таким чином, ми не вбачаємо смерті культури як смерті культурних організмів, а бачимо один величезний організм культури і культуротворчості в цілому. Це можливо тому, що існує передбачання майбутнього, існує динаміка діалогу субструктур культури як певних циклів, певних елементів стильового відмінювання, зокрема, що і здійснює цю динаміку.

Можна сказати, що стиль модерн як незавершене ціле не описується лише еkleктикою, власне модерном і ретроспекцією. В нього входить остання стадія

класицизму, яку можна назвати умовно «посткласицистською». Вона формується в архітектурі з постурбанізмом, ландшафтною архітектурою, буквально цитування і алюзіями штучних макетів минувшини, які входять в класицизм як культивування руїн, апелювання до античності. Так ми потрапляємо в лосівську тетрактиду, яка складає вже замкнене ціле стилю. Але ця цілісність стилетворення розмикається в майбутнє. У модерн входить частина наступного стилю. Таким чином, у нас є алгоритм стилетворення: три константи, за К.Леонтьєвим, і дві перехідні зони, які допомагають створювати динаміку стильового відмінювання. Допомагають уявити, як утворюється стильова динаміка завдяки зсуванню останньої фази стилетворення у майбутній цикл стильової динаміки.

Зовнішні форми завдані як константи, а внутрішні форми доповнюють їх як рух назад і вперед. Тобто алгоритм стильового мислення має дві зв'язки, дві межі руху – попереду і позаду. Звернення до метафізичних витоків – висхідний принцип стилетворення як засада петлі рекурсії, за Е. Мореном [159], засада екологічного забезпечення потенціалу негентропії культуротворення. Якщо шукати епіцентр ХХ століття, то ним буде не авангард-2, а авангард-1. Авангард як заперечення попередньої культури виникає в стилі модерн. Цей простір формотворення можна визначити як протодеструкцію, переддію до стадії квітучої складності (авангарду-2). У другому авангарді стиль лише досягає розвинутої поетики, яка вже пройшла стадію подвійного заперечення і набуває своїх ознак у визначенні системі письма (авангардній іконографії), тобто оформлюється як стадія квітучої складності. Отже, можна стверджувати, що сталінська еkleктика, яка породила нонконформізм як політичне та художнє явище, – це еkleктика, яка має суто авангардний характер всесвітнього тоталітаризму і є завершенням політичного авангарду, який входить в стадію

стагнації, тому його й можна назвати «авангардною полістилістикою» – добою класичного мистецького нонконформізму у СРСР.

Якщо ми говоримо про тернарність стилетворення, то сюди входять: протостадія, яка визначає метафізичну засаду стильового формотворення як фінал попереднього стильового розвитку; стадія первинної простоти стильового формотворення, що корелює з простотою фіналу попереднього стилю; стадія квітучої складності як надлишку розвитку системи, що продукує нонконформні інтенції – пошуки органічності та людиновимірності мистецьких систем; ретроспективна стадія або стадія вторинного спрощення, що корелює зі стадією первинної простоти стилю і продукує стадію заперечення цієї простоти у наступному стилі.

Тобто ми фіксуємо дві стадії переходу у стилетворенні – внутрішню (нонконформізм як іманентна стадія трансформації квітучої складності стилю) і зовнішню – заперечення наступним стилем попереднього, що відбувається в контексті стадії простих радикальних дій (синтезу – у стилі модерн; маніфестації заперечення класичної культури у авангарді; генетичному алгоритмі фракальних пошуків мікроінтерваліки як заперечення культури в цілому у постмодернізмі). Власне те, що ми називаємо «діалог культур», «стильова взаємодія» відбувається на стадії первинного та вторинного спрощення культур та їх практик, що й є передумовою не синтезу, симбіозу, а власне діалогу – збереження автентичності культурних артефактів.

Проте ми лише намагалися визначити породжуючу модель, матрицю стилетворення в культурі ХХ століття на підставі апеляції к архітектурній теорії, як це робить О. Соколов, майже без музичного контексту, бо його презентація у стильовому вимірі є надзвичайно складною, як це вже довело дослідження О.Соколова, може стати предметом окремого дослідження. В наше завдання входило лише розширити стильові рамки художнього нонконформізму до

наскрізних функціональних детермінант стилетворення ХХ століття, щоб показати їх іманентну формотворчу міць.

2.2. Міфологічна образність як парадигма музичного мистецтва ХХ століття

Якщо в реконструкції нонконформних функцій стилетворення ми визначили примат діяльності у мистецькому процесі, то слід сказати, що діяльність доповнювався тою синхронією, яка знайшла своє відображення у мистецтвознавчій та філософській рефлексії як співіснування в культурі ХХ століття антропологічного, семіологічного та візуального поворотів. Так, антропологічний поворот призвів до визначення власне особливої антропології – культурно-історичної, що фіксує множинність образів людини в історії культури та множинність культурних онтологій, що призводить до певного «конфлікту онтологій». Синхронізуючим фактором стає так звана метаантропология, де осмислюються синергійні проблеми співвідношення людини і Абсолюту [222] та Абсолютна міфологія, за О. Лосевим, де міф визначається як чудо, диво існування Людини та її культури у Всесвіті [137].

Семіотичний або семіологічний поворот визначився з падінням «великих нарацій», орієнтацією рефлексії на мовні, дискурсивні аспекти презентації культури та мистецтва. Цей феномен позначається виникненням «рефлексивного міфу» як інтерпретативного механізму опису масової культури у Р. Барта, Ж. Бодрійяра, Ж. Дельоза та ін. Семіологічна парадигма інтерпретації мистецтва (архітектури, музики, поезії) має центральними концептами аналізу «знак», «діалог», а пізніше «полілог», «дискурс» [18]. Отже, семіологічний поворот позначається формуванням структуралістської та постструктуралістської поетики в мистецтві і, зокрема в музиці. Синхронізатором структуралістського та постструктуралістського дискретного

континууму стає ідея, яку виказав У. Еко, що за будь-якою структурою, яку можна трансформувати, існує «відсутня структура» – Дух, Абсолют, яку структурувати не можна [232].

Візуальний поворот заперечує концептуальне поле семіологічного повороту, вбачаючи в ньому тотальну дискретизацію та локалізацію культурно-історичного потенціалу у дискурсі. Презентативами континуальності культуротворення стають такі поняття, як «паттерн», «гештальт», «флеш-імідж», «імагінативний абсолют» [205]. Власне формується новітній міф «окуляцентризму» – довіри до наявного світу (картинки). Але ця довіда не має нічого спільного з кантівською феноменологією, феноменологією Е. Гуссерля, М. Гайдеггера, О. Лосева, М. Мерло-Понті. Візуальний поворот є еkleктичною сумішшю соціологічних, постфрейдістських, неомарксистських течій, які сформувалися як певна радикальна реконструкція «життєвого пориву» в мистецтві, зокрема візуальних видах мистецтв, що тяжіють до паннатуралізму, гіперреалізму, тотальному паноптикуму презентації реальності. Потрапляє в цей паноптикум і музика, що позначається комунікативними афектами алеаторики та різними «просунутими» постмодерністськими арт-практиками.

Отже, всі означені інтерпретативні парадигми, які презентуються як певні повороти, мають одну есенціалістську настанову – міфотворчість. Так, міф як феномен культури знов тоталізується й стає важливим регулятивом в мистецтві ХХ століття. Адже ми бачимо вже три моделі міфу, які й стають засадами легітимації мистецького нонконформізму. Розглянемо їх евристичне, креативне поле і визначимо, як воно було задіяне в творчості українських нонконформістів. Так, можна визначити, що в ХХ столітті в 60-70 рр. виникає нове явище, яке має трансконтинентальний характер і увійшло у науковий колообіг під назвою «нова фольклорна хвиля». Йдеться про фольклоризм як новий тип мислення, як тип

культурно-історичної реконструкції втрачених реалій культури, що було вже помічено на межі XIX – XX століть.

Як відомо, етнокультура в своєму функціонуванні зазнає ряд катастроф. На межі XIX – XX століть вона просто зникає в Європі. В Україні, Росії етнокультура зникає десь у 30-ті роки, в Монголії – 60-ті. Такий повільний розбіжний хід функціонування етнокультури пов'язаний з тим, що зникає сам космос, сфера самодостатнього спілкування на підставі ремісничого типу і традиційного типу наслідування досвіду, що формується у етносі. Так, досягнення англійців, зокрема Уільяма Морріса і гурту прерафаелітів, які намагалися регулювати мистецькі засади міфотворчості етнокультури, були поштовхами, які вписуються в стиль модерн. Цей поштовх обірвався у образотворчому мистецтві і музиці з Першою Світовою Війною і швидко замінюється авангардними тенденціями.

Важливо зазначити, що у 60-ті роки відбувається повторне захоплення етнокультурою і відкриваються нові материки етнокультурних реалій музики. Так, зокрема, афроамериканська музика стає тотальним захопленням світового музичного простору. Афроамериканська музика – це передусім спів, в якому визначаються сольні хорові партії, виникає той дистантний вимір музикування, що швидко розповсюджується мас-медіа, де домінує ритм, експресивне відтворення або волевиявлення музичного простору. Ритм афроамериканської музики надзвичайно складний – тут формується досить неузгоджена, а разом і складна система жестуальної, поетично-вокальної і метризованої мелодики, яка перехрещується в різних засобах інструментального і позаінструментального виконавства.

Нова фольклорна хвиля – це явище, яке всесвітньо зазначене, а неофольклоризм має свої особливі ознаки. Можна стверджувати, що в українському музичному ареалі фольклоризм стає долею молодого в 60-ті роки

покоління, зокрема Є. Станковича, Л. Дичко, Л. Грабовського, В. Губаренка та ін. Проте сам по собі фольклоризм не є, як вважають інколи дослідники, родовою номінацією для осмислення тих мистецьких трансформацій, які відбуваються в музиці. На наш погляд, відбувається більш загальна метаморфоза – виникає новітній мистецький міф культурно-антропологічної всеєдності людини планети, який був тут же підхоплений нонконформістами. Міф як тип рефлексії інтелектуальної, витонченої та стилізаторської і водночас, пов'язаний з обранням свого особистого шляху, мистецької події, презентує не лише фольклорні інтенції, а й сам шлях митця, який діє від всезагального соціуму, музики взагалі, того типу творчості, який формується саме тут, у цьому просторі як антитеза ідеологізованому у соцреалізмі музичного процесу.

Потрібно також зазначити, що фольклор, дозволений згори і фольклорні ренесанси, або етноренесанси, які відбулися у всіх країнах СРСР – це явище перманентне. Захоплення фольклором стає нестриманим, його не можна утримати, адже водночас відбувається широкий процес асиміляції, регенерації і трансформації етнокультури різних країн.

Отже, можна стверджувати, що саме міфологічний контекст є більш автентичним для розуміння того культурно-історичного контексту, який сформувався в 60-70-ті роки. Еволюцію міфологічного мислення можна визначати в її культурно-історичному вимірі як декілька стадій, які актуалізувалися в культурі ХХ століття. Перша стадія – це міф нерелективний, міф первинний, який ще передує етнокультурі. Це той глибинний протоміф, в якому людина ототожнює себе з природою, а відношення людини і природи здійснюється на підставі диспозиції «Я» – «Я», тобто це тотальна ідентичність суб'єкта і об'єкта відносин.

Теж саме можна стверджувати відносно всього міфологічного контексту і міфологічної свідомості. Люди очікували від природи саме волевиявлення, а не

розглядали її як об'єкт, який трансформується в просторі її бажань. Міф етнокультури визначається в активних розшуках так званої міфологічної школи, її продуцентами на Україні були О. Потебня і О. Веселовський [45; 178; 179].

А. Іванацький пише, що в другій половині XIX століття виникає захоплення фольклором, починають активізуватися процеси збирання музичного фольклору. Зокрема це викликано громадським інтересом до проблеми національного музичного стилю і пов'язано з діяльністю композиторів М. Глінки і М. Лисенка [95].

Взагалі фольклорний рух на початку XX століття широко розвивається. Так, стараннями Л. Українки, К. Квітки, О. Сластіона, Ф. Колеси було зібрано багато кобзарських і лірницьких пісень, дум. В 60-ті роки цей рух знов актуалізується і вже набуває ознак більш інтелектуально-ідеалістичного та мистецько-реконструктивного явища. Саме в ці часи знову активізуються пошуки тої міфології, яка сформувалася в рамках позафольклорної течії. Це теорії О. Лосева та Е. Голосовкера. О. Лосєв в його роботі «Діалектика міфу» дає універсальний, більше того, філософсько-естетичний, а разом поетичний аналіз міфу. Міф визначається як діалектична структура у її ієрархічний і водночас феноменологічно визначеній реальності.

Аналіз міфу, який відтворює Лосєв, можна визначити як апофатичний, тобто він спочатку визначає, що не є міф, і згодом дає позитивну характеристику, яка набуває загальних, об'ємних і, більше того, структурно визначених ознак. Він пише, що міф не є твір або витвір чистої думки, міф не є оповіданням, міф не є метафізичною побудовою, міф не є схема, алегорія, але алегоризм є однією з важливих особливостей міфу [137]. Саме цей алегоризм автор розглядає у контексті колориту, а міфологічні кольори і міфологічний простір кольорів надзвичайно символічно презентується в мистецтві.

Важливо зазначити міфологію кольору як одну із провідних і визначних у творчості українських нонконформістів. Так, у творах Л. Дичко колір відіграє надзвичайно велику роль. Навіть дослідники свідчать, що колір в музиці, своєрідна колористика в музиці є реальністю її творчості. Не менш активно колір діє в керамічних творах Г. Севрук, живописі А. Горської, В. Зарецького.

О. Лосєв дає перелік апофатичних визначень міфу, що дуже точно презентує апофатизм мистецького мислення нонконформістів: «Міф не є вигадка, або фікція, не є фантастичний розмисел, але логічно, тобто передусім діалектично, є необхідною категорією свідомості і буття взагалі.

Міф не є буття ідеальне, але життєво відчувається і утворюється як речовинна реальність. Міф не є, зокрема, наукова побудова, але живе як суб'єктно-об'єктне збагачення, що несе в собі власне позанаучну, чисто міфічну істинність, достовірність, принципову закономірність структури.

Міф не є ані схема, ані алегорія, ані символ – навіть будучи символом, він може зберігати в собі схематичні, алегоричні і життєво-символічні слої» [137, с. 71 – 72].

Таким чином, ці тези діалектизують поняття «міф», дають можливість розглядати міф як інтелігібільну і символічно виражену суб'єктно-об'єктну відстороненість від дійсності, яка розглядається як дорефлексивне, інтуїтивне відношення суб'єкта і об'єкта. Інакше говорячи, як пише О. Лосєв, міф є така діалектична категорія свідомості і буття, котра дана як речовинно-життєва реальність.

Тобто можна ще більше спростити ситуацію і сказати, що творчість композитора завжди є міф. Але це міф власного ґатунку. Міф належить саме митцю, опис цього міфу потребує всіх тих ознак, які презентує в апофатичному вимірі О. Лосєв. Проте є генеративний вимір міфу, його О. Лосєв визначає як

особистісну ознаку буття, особистісну форму або міфологічне обличчя особистості.

Особистість, за Лосєвим, є, передусім, свідомість, інтелігенція. О. Лосєв пише, що міф є не субстанційне, але енергійне самоствердження особистості. Це надзвичайно важливі положення, які характеризують творчу особистість, зокрема, особистість композитора. Саме так можна інтерпретувати особистість митця як власний міф, як завершений спосіб тотожності особистості і світу.

Зрештою, Лосєв дає лапідарно чітку і просту формулу – міф є чудо. Він її визначає так: «Але, звичайно, під чудом у власному сенсі ми розглядаємо сферу цілісної особистості, історичного проявлення цілісної особистості, енергійне проявлення особистості в її субстанції, а це означає, що тут мається на увазі особистісне життя та його поєднання, або не поєднання з ідеалами самого життя» [137, с. 172].

Тобто міф є чудо, і особистість є чудо. Чудо є той вольовий синтез свободи і необхідності, синтез всіх вольових актів, які презентують молитву і подвиг. Так, можна бачити, що такий образ міфу, який ідеалізує інтелігенцію, свідомість, що реалізується як волевий чинник, дає можливість бачити особистість як чудо, як акт творчості. Така універсальна дефініція міфу надзвичайно важлива, щоб показати, що музика є диво, чудо, є міфом за своєю суттю. І в філогенезії, і онтогенезії музика несе в собі це диво, яке потребує особистості, а ця особистість скрізь знаходить ступені чудесного і стає медіумом волевиявлення одного великого могутнього міфу – міфу музики.

Виникає питання – наскільки це твердження є технологічним, наскільки вона допомагає осмислити та інтерпретувати ту чи іншу особистість у її динаміці? Якщо ми додамо всі ці предикати міфу до плеяди особистостей музичного нонконформізму України 60-80-х рр., то побачимо, що всі еволюційні гілки трансформації образності їх творчості є одним великим міфом,

є одне велике диво, яке напитується різними міфологічними шарами національної культури. Це нереклексивний міф глибинного язичницького світу, що виразилось в опері «Золотослов», це блискучі національні образи, які пов'язані з творчістю Катерини Білокур, творчістю українського бароко, це національний дух козацького простору, який втілюється у творі «Червона калина» Л. Дичко, зокрема.

Важливо зазначити, що фольклорні тенденції, нова фольклорна хвиля прийшли до творчості Л. Дичко не як тотальне захоплення і не як входження в всесвітній метакультурний простір фольклоризації музики, зокрема композиторської музичної творчості. В більшості фольклоризм Л. Дичко – це міфологізм музики в глибинному фундаментальному сенсі, який визначається символічно як волевиявлення, як диво, як самоствердження інтелігенції, духу, того вчинку, який, не зважаючи не на які обставини, реалізує себе скрізь.

Для характеристики міфологізму музичного нонконформізму важливою є концепція міфу Я. Голосовкера. Його концепція пов'язана з категорією імагінативного абсолюту (від слова „імаго” – образ, зображення). Імагінативний абсолют – це певна зображувальність думки, зображувальність інтелігенції, це – певна живописна, структурна властивість думки, яка є міфом, яка визначається як самодостатній організм *imago* [60].

Імагінативний абсолют – це категорія, яка є дуже близькою до творчості українських нонконформістів, бо сама барвистість, візуальність образів музики зачаровує. Отже, імператив картинності, більш того, космічної пластичності музичної думки визначається як самодостатній космос, який походить від Катерини Білокур, де кожна квітка є носієм добра, любові. Гармонія, яка йде згори, походить від українського бароко, походить від кольорів авангарду.

Весь цей контекст міфотворчості за своєю суттю є інтелігібельним, структурно-функціональним як чудо, як диво, як нездійснена реальність буття.

Є імагінативним абсолютом за своєю сутністю, що робить музику не просто кольористою, зазначеною як поетика, а позначеною як диво. Саме цей аспект є надзвичайно важливим і структурно-поетичним, де міф розгортає цілий ряд ступенів дива, за О. Лосєвим.

Я. Голосовкер пише: «Інші мислителі думають, що думка не природна, що природа, нібито має помсту до думки за її намагання пізнати таїни природи і підкорити таким чином природу думці, навіть перетворити природу. Вважаю, що думка є дещо надприродною, деяке сутне само по собі, деяка надприродна, навіть антипод природи. Природа розуміється тут в аніمالістичному сенсі. Під природою ми маємо розуміти все стихійне, інстинктивне, темне, досвідоме, дорефлексивне, те, що походить від тілесно-речовинного. Ця точка зору виражає дуже давній страх людини перед природою» [60, с.117].

Отже, міф Голосовкера надприродній, це міф інтелігібельний. Це міф імагінативно визначений як своєрідний принцип культури. «Всі вищі ідеали і вічні ідеї суть в своєму негативному значенні є не що інше, як протест вищого інстинкту проти змін мінливості і переходу природи в історію. В своєму позитивному значенні і вищі ідеали, і вічні ідеї – суть не що інше, ніж утвердження сталості, символи безсмертя і абсолюту, суть смислообрази культури. Одним із таких символів і образів безсмертя є поняття «душа». Воно є безсмертною душею, що в народі отримала сенс внутрішнього добра, смисл моральності» [60, с. 125].

Отже, ми бачимо картину душі, образ душі, маємо міф душі як образ моралі. Можна стверджувати, що імагінативний абсолют – це та субстанція душі, яка несе в собі образи буття. Імагінативний абсолют, як пише Голосовкер, потенційно наявний в усіх. «Може бути поставлена проблема виховання, культивування. Особливо міцного володарювання досягає інстинкт філософа.

Імагінативний абсолют є інстинкт, присутній лише людині, тобто у тварини його немає, він обумовлений культурою» [60, с. 130].

Тобто належність людині до імагінативного абсолюту визначає його епіцентри, точки прояву творчості. Звичайно, ця категорія є надзвичайно важливою для розуміння кольорового, барвистого, насиченого волевиявленням творчості світоуцстрою українських нонконформістів як виявлення абсолюту самодостатньої гармонії, імагінативного абсолюту, дива, за О. Лосевим, того, що є інтелігенцією, а також визначником гармонії і добра.

Я. Голосовкер пише: «Говорять, мислити – це споглядати ідеї. Так! Але філософське споглядання дуже небезпечне слово, воно запозичене із здорового смислу, з речовинно-матеріального світу, де споглядання позначає вглядування і бачення певного видовища, тоді як споглядання у мислителя означає не бачення, а розуміння. Метафізично ми виражаємо це споглядання, розуміння словами як вміння внутрішнім оком бачити внутрішній образ, тобто бачить сам образ думки. З таким визначенням погодиться художник за умов, що мислення є почуття. Лише тоді можна припустити існування розумного почуття. Так, філософ є споглядач думки» [60, с.146].

Втім тотальна імагінативність, картинність буття в художньому просторі музичного мислення в категорії «образ» стає тим оператором, який поєднує в конструкцію *compositio* різні позиції музичного тексту та його контексти. Поєднує всі модальності нотних, позанотованих і разом вокальних музичних трансформацій звучної стихії музики, її сенс, образ, міф, волю, картину буття як світогляд.

Все це надзвичайно важливо, бо імагінативний абсолют стає тим замісником художнього образу, який в міфологічній свідомості стає оператором, поєднуючи операнди конструкції і композиції, створюючи той атом художньої думки, або ту молекулу музичної думки, яка є міфічною по суті, яку не можна

об'єктувати як фольклорні інтенції, як нову фольклорну школу або новий фольклорний рух.

Вкажемо ще на одну модель міфу, яка належить Р. Барту. Ця модель допоможе більш технологічно з'ясувати саме міфологічні імплікації в контексті еволюції художнього мислення нонконформістів. Міфологія Р. Барта походить від семіологічної школи Ф. де Соссюра. Знак розуміється як єдність означуваного і означального. Означуване розуміється як поняттєва конструкція, логічний, раціональний конструкт речі, або того, що означається, а означальне – почуттєвий конструкт [193]. Знак як єдність поняттєвого і чуттєвого стає тим структуруючим елементом, який міфологічно осмислюється таким чином: міф є єдність двох знакових систем – первинної та вторинної мов. Те, що міфологічно осмислюється або усвідомлюється, визначається вторинною мовою, яка є продуктом волевиявлення міфолога. В даному випадку таким міфологом стає композитор. Означуване першої мови стає означальним другої мови, тобто знак як єдність означуваного і означального стає означальним в контексті другої мови.

Конструктивним принципом стає „концепт”, за Р. Бартом, або той структуруючий елемент, який ми вже визначили в контексті художнього мислення як оператора, що поєднує два операнда. Такими операндами стають – знак первинної мови і означальне вторинної мови, адже оператор – це міфотворчий механізм вторинної мови (концепт), або той імпульс, що структурує первинну мову.

Міф є тим результатом, що поєднує знак первинної мови з концептом. При всій простоті навіть елементарності цієї схеми вона надзвичайно цікава в тому контексті, що розгортає процес художнього мислення як міфологічний, як знаковий, де знак як єдність поняттєвого і чуттєвого первинної мови (в даному випадку – це можуть бути фольклорні інтенції). Так, міф язичницький,

наприклад, перетворюється в новий міфологічний контекст шляхом знаходження домінанти вторинної мови – концепту, або тої авторської моделі, яка міфологізує реальність. Знак живе вже в іншому просторі. Конотативні (міжзнакові) відносини домінують. Первинна мова усувається, заміщується вторинною мовою – тою звучною матерією, яка є вже вторинним міфом, що структурує акти експресивного, вольового вчинку міфолога – художника або композитора.

Можна стверджувати, що ця модель уходить від банального семіотичного принципу, де розшукуються аналоги знаку в музиці, виносить контекст знакових імплікацій на рівень художнього мислення. Саме міф, за Р. Бартом, є надзвичайно плідною конструкцією, щоб осмислити міфологічний процес музичного мислення як міфотворчість в контексті реалій нової фольклорної хвилі, або нової фольклорної школи, яка стає певним праміфом, що в другій половині ХХ століття буквально бентежить творчість як на Заході, так і на Сході.

Отже, Є. Станкович і Л. Дичко інваріантні у своїх пошуках міфологізації фольклорної школи. У Є. Станковича музичний простір виглядає як більш автентичний фольклорний образ, ніж міфотворчий. У Л. Дичко, музика цілком міфологізується на підставі імагінативного абсолюту, тобто яскравої кольорової картини, яка заміщує реальність. В цьому сутність нової міфології Л. Дичко та її особливість в контексті неоміфологізму як в українській музиці, так і світовій.

Досліджуючи співвідношення двох систем – первинної і вторинної мови, Р. Барт пише: «В міфі існують дві семіологічні системи, одна з котрих частково вбудовано в іншу. По-перше, це мовна система, мова або інші подібні їй засоби презентації – мова об'єкта. По-друге, це сам міф, його можна назвати метамовою, тому, що це – друга мова, котра говорить про першу. Коли семіолог аналізує метамову, йому не потрібно цікавитись побудовою мови об'єкта, враховувати особливості мовної систематики. Він бере мовний знак цілісності і

розглядає його лише із тієї точки зору, з якої він грає роль у побудові міфу. От чому семіолог з повним правом підходить до письмового тексту або малюнку як метамови. Йому важливі в них ті властивості, що обидва вони є знаками, необхідними для побудови міфу. І той, і інший наділений функцією означування, представляють собою мову об'єкта» [18, с.79].

Абсолютно чітко визначається те, що первинна мова заміщується сконструйованим міфом, а конструкція в даному випадку виникає на основі імагінації, де концептом стають не правила, не норми, а образ, картина – імаго. Цього вже достатньо, щоб пробувати аналізувати твори нонконформістів як міфотворчість. Звернемося до хорової опери Л. Дичко «Золотослов» і спробуємо визначити побудову міфу як неоміфологічний контекст художнього мислення.

Можна стверджувати, що міфологічність є наскрізною тенденцією всіх творів Л. Дичко, а сам процес одивнення, здійснення дива над первинною мовою і усунення цієї мови є своєрідним актом образної імагінації як міфотворчості. Втім ця міфотворчість є, так званим, урбанізованим фольклором великого міста. Це не є первинний архаїчний міф, а міф інтелігібельний, міф, що конструктивно означений як семіотична система – вольовий, імагінативний принцип чуда, який визначається як акт волі, акт усунення первинної мови, заміщення її кольоровою, барвистою картиною міфодії – сценічної події як процесу.

Отже, у хоровій опері «Золотослов» можна побачити подвійну міфологізацію. Так, текстуальним джерелом є збірка фольклорних текстів, яку здійснив М. Москаленко. В назві збірки поєднанні дві міфотворчі лексеми: «золото» як символ багатства сонячного світла в давній українській міфології, що пов'язана з архетипами дерева, сонця, а також «слово» в значенні пророцтва, віщування.

Можна стверджувати, що «логос» (слово) і «золото» стають тими осями, операндами художнього мислення, які спонукають до міфологічної інтерпретації як фольклорного матеріалу, так і самої звучної матерії. Сакральний сенс, його символіка тісно пов'язані з міфологічним світом українців. До збірки увійшли календарно-обрядові, родинно-побутові, весільні пісні, поховальні голосіння, які складають композиційну драматургію твору. Можна зазначити, що сам по собі аналіз текстів, який здійснила композиторка, несе в собі багатовекторний, багатовимірний фольклорно-міфологічний контекст.

Так вірш «Колись то було до початку світу» є своєрідною міфологічною культовою колядкою, що має походження з давен і несе в собі величезний обшир створення світу, в якому закодовано такі символи, як дуб (субститут світового дерева), золотий пісок, що ототожнюється із сонячним світлом, голубки – образи чоловіка і жінки. В цьому сюжеті означається також мотив єдності космосу і людини, тобто світове дерево є тим стрижнем, яке розквітає в календарно-обрядових замальовках.

Вірш «Ой сива та зозуленька» є щедрівкою з характерним мотивом космогонічного змісту. Надзвичайно важливе місце займає образ зозуленьки – символ втілення духу померлих, який у язичницькому космогонічному просторі презентує землеробський культ. Також використовуються міфологічні мотиви життя-смерть-життя, небесне весілля, мотив трьох частин життя, пов'язаних із циклічністю природних процесів, шлюбом небесних світил і схематикою трьохярусного устрою світового дерева.

Можна стверджувати, що саме світове дерево – будівна модель індоєвропейської культури – перетворюється у своєрідну символіку містка, що поєднує світ людей із потойбічним світом. Важливо зазначити, що ті, хто переносив вістки до небіжчиків, були водоплавні птахи. Космогонічні мотиви

також визначаються в весільних піснях, ритуально-магічних замовляннях, що мають надзвичайно експресивний зміст, несуть в собі сугестію і в певній мірі стають типом міфологізації фольклору. «Концептом» – міфотворчим витоком – стає саме замовляння, а композиторка перетворюється на віщуню. Інтонації замовляльних ритуальних актів здійснюють акт міфологізації, більше того, акт космогонізації звучної матерії, перетворюють її на розгорнуту панораму імагінативного абсолюту прабуття.

Таким чином, можна стверджувати, що семантика і весь знаково-образний устрій цієї опери несе ритуальний і разом календарно-визначений фольклорно-презентативний характер. Так вірш «Котився виноград по загір'ю» характеризує жанр весільної пісні величального характеру, що є провідним бажанням до багатства, добра, щасливого подружнього життя, до всього того, що осмислюється як золото, а сама промова цього віршу характеризується як слово, логос. Ми бачимо поєднання двох величезних операндів художнього мислення, де акт замовляння стає конституативним образним відтворення нового міфу добробуту, нової оселі, яка звучить в словах, але за цими словами стоїть імагінативний абсолют, яскраві картини міфу.

Л. Дичко використовує принцип «довільного комбінування віршів, створює своєрідний тип художньої композиції, що передбачає фрагментарний розвиток сюжету, відсутність причинно-наслідкових зв'язків між подіями, часової конкретики, втілюючи в музичній формі ознаки міфологічного часу. Композиторка змінює структуру віршів завдяки інваріантним повторам окремих елементів слів, фраз, посилаючись на окреме значення символів, мотивів» [62, с. 13]. Поряд з цим Л. Дичко зберігає лексичні особливості фольклорної поезики.

Формульність, гетерохронність ритму, рівноскладовість строф, поетичний розмір, наголоси підкреслюють автентичність поезики та використовують метафоричні повторення і текстово-образні рефрени. Так, композиторка досягає

художньої композиційної цілісності. Отже, тут легко побачити, що сам тип міфологізації стає конституативним і легко перекомбінує, більше того, переструктурує первинну мову. Тобто міфотворчий імпульс є надзвичайно активним.

Жанр «Золотослову» має характер опери, яка характеризується казковістю, нарративністю, оповідальністю араторії. Так, театральні-декоративні елементи режисерсько-драматургічного задуму утворюються в хорових сценах і дають широкий спектр відтворення в хорі подій, які визначаються як дійово-вольові акти, динамічно-рушійні, а також здійснюють певні картини усталених, спокійних статичних структур, які символізуються вертикаллю або архетипом світового дерева.

Можна зазначити, що сама композиція опери складається з чотирьох частин. Перша частина є своєрідним епілогом драматургії твору. Її основу складають календарно-обрядові жанри зимово-весняного циклів, в яких домінують міфологічні архетипи світоустрою, циклічність часу, централізованого простору, архетипові образи світового дерева, Даждь-Бога, солярні образи. Важливого значення набуває гімн Даждь-Богу, що синтезує жанрово-типологічні знаки західноукраїнського фольклору та хорового концерту і має наскрізний музичний розвиток.

В другій частині хорової опери Л. Дичко відтворює синкретизм весільного обряду, в якому органічно поєднано драматичну дію, хоровий спів, танцювальні елементи, імітаційні музично-інструментальні звучання. Образна система представлена фольклорними образами свахи, гостей, персоніфікованими реалістичними персонажами. Так, наречений і наречена мають індивідуальні музичні характеристики. Друга частина визначається динамічністю дії, чергуванням контрастних вокальних форм, метра та ритму, темпів поліфонічної хорової фактури.

У жанровій основі третьої частини головне місце займають архетипи народження, смерті, архетип Великої Матері. Дичко використовує монологічну форму виконання музичного інтонаційного розвитку, що сприяє глибокому розкриттю емоційного стану героїні, посилює драматизм ситуації.

Четверта частина – кульмінація – і водночас епілог у драматургії твору, її жанрову композиційну основу складають колядки, величальні пісні, музичні теми світового дерева, Дощь-Бога, що набувають логічного завершення та сприяють тематичній образній контекст цілісності твору.

Тобто, можна бачити, що весілля і поховальні плачі стають кульмінацією, відтворюють архаїчний ритуал. Магічне замовляння в синтезі інтонаційного комплексу не позбавлене алеаторики, а також широкого застосування атональної сфери. Можна стверджувати, що і обрядовість, і сама фольклорна писемна мелодика, варіативність розвитку мелодії і змінний метр, ладові модальності, народне багатоголосся – все утворює експресивний, поліфонічний комплекс, де задіяні форми поліфонічних варіацій, тембральна поліфонія, резонанси гармонійного комплексу.

Виникає те імагінативне середовище, де міф стає поліфонічним, що дає осмислення давньоукраїнської міфологічної образності як своєрідної фольклорно-міфологічної промови і символіки. Отже, важливо зазначити, що цей міф в певній мірі є сугестивним, а сугестія походить від кодування замовлянь, міфологізації фольклорної традиції.

Л. Серганюк зазначає, що замовляння є конститутивною основою жанру хорової єдності опери «Золотослов». «В «Золотослові» важливу роль відіграють чинники фольклорного замовляння – жанру, специфічними ознаками котрого є сугестивність і активне волевиявлення. Саме його первинні, архаїчні властивості – зокрема безпосередній зв'язок між обрядовими діями, уявленнями, ритуальними формами, та реальністю – є важливим підґрунтям авторського

відтворення стародавнього золотосяйного світу. Суттєвим є й те, що семіотичні елементи фольклорної системи замовляння виявляється у різноманітних обрядових жанрах. Отож і в «Золотослові», зберігаючи визначний канон гімну, колядки, щедрівки, веснянки та ін., не руйнуючи їх архетипних естетико-конструктивних властивостей, композиторка не тільки значно посилює сугестивно-світотворчі чинники цих жанрів, а й проектує їх в площину драматургії» [186, с. 103].

Ця авторка надзвичайно гостро визначає саме проектний характер опери. Проектуєчи свій концепт, за Р. Бартом, тобто сугестивну функцію замовляння в простір міфотворчості, драматургія опери визначає міф як проект, як передбачення майбутнього на підставі усунення первинного праміфу. Протоміф усувається завдяки розгорнутій презентативності імагінативного абсолюту, картинності всіх подій і всіх хорових сцен, що презентується надміф як надсвіт.

Важливо, що сугестивний акт культуротворчості здійснюється як міфологізація шляхом семантичного повторювання певної сугестивної інтродукції з її естетичною функцією в темі засобів міфологізації твору. «Ой ти, боже» – це своєрідне звернення, молитовне передстояння у великому просторі Абсолюту. Так, виникає ефект не лише драматичний, а й поліфонічний.

«Ладо, ой ладо» – ще одна формула. Бінарність, паралельність накладання однієї формули на іншу з їх почерговим і водночас синтетичним звучанням створюють ту синтагматику міфу, де диво розгортається в лінію і водночас збирається в кільце. Так, знаходиться епіцентр, знаходиться та вертикаль, яка символізує абсолют світового дерева і водночас імагінативний абсолют всього твору.

Л. Серганюк відмічає, що четвертий номер особливий, він цілком відсторонений від пануючої у першому розділі епічної картини, але на зміну приходять відчуття духу архаїки. «Рельєфно проглядаються аналоги гімну

Дажь-Богу на рівні тексту-основи. Це одночленна приспівка, її первісне призначення – покликання Дажь-божого сили. Отже, спрацьовує типове сприйняття жанру на рівні формотворення аналогії у повторності структурних елементів. Мотивно-ритмічна усталеність, прогресуюча динаміка фактурного розвитку, що формується у своєрідних пульсуючих сплесках, була закладена у початковому моменті. Але Л. Дичко цю імпульсивність застосувала у атональній сфері: таємниче мерехтіння мажорно-мінорного ряду, перенесення знахідки у фактурну площину сприяли подаванню певної зовнішньої статичності, не перешкоджуючи прототипом» [186, с. 107].

Отже, ця добірка аналізів, техніки або конструкції твору характеризує головний мотив заміщення первинної мови вторинною, тобто заміщення волевиявленням, сугестією, картинністю, що несе в собі видовищність, диво, наміряне волею, молитовною системою бінарних опозицій – «Ой ти, боже» та «Ой ладо, ой ладо», що виступають як ритуальні формули і разом як вертикалі звернення, які дають наскрізний архетиповий контекст міфологічної образності.

Можна стверджувати, що сам афект замовляння є магічним зверненням, адже магічне звернення завжди є опосередкованим, тобто магія – це опосередковане звернення. Так, об'єкт магічного замовляння – замісник того, до кого звертається митець, – стає активним трансформативним чинником, де дія з замісником уособлює бажаний контекст дії з об'єктом, на який направлена воля міфотворчості, або воля тої людини, яка здійснює замовляння.

Можна зазначити, що вертикалі «Ой ти, боже» та «Ой ладо, ой ладо» стають тими магічними формулами або тими магічними опосередкуючими елементами, які фактично формують весь контекст музичного мислення цієї опери. Їх сугестивний принцип стає міфотворчим, утримує весь чотирьохчастний простір – календарний, неофолькльорний, імагінативний,

міфотворчій, де перехід з однієї композиції в іншу, із однієї частини в іншу відбувається як замовляння, як магічна ритуальна подія, як міфотворчість.

Замовляння багатьма своїми властивостями відповідає образному типу оповіді, що ведеться у формі сповідального дійства. Л. Дичко очевидно прагнула відтворити сам дух, образ легендарного світу, в котрому сакральний сенс вбачається навіть у повсякденних діях, а у найпростіших ритуальних виставах відтворюється грандіозна космологічна містерія. «Ця первинна функція будь-яких явищ на різних рівнях і спрямованість до ідеального бачення зображувального світу, що читається у текстах або символах, є першорядною важливою підставою для об'єднання різних віршованих сюжетів у єдиний музико-поетичний ряд, а водночас, не тільки для фольклорної, а й для вторинної авторської сакралізації їх змісту», – відмічає Л. Серганюк [186, с. 104].

Тут вірно підмічено, що вторинна сакралізація є домінуючою. Вторинна сакралізація фактично є міфологізацією. Неоміфопоетику опери презентує хор. Поетичне слово має своїм прагнотом небо – місце існування богів, душ, а замовляння як конституативний спосіб міфотворчості стає носієм усунення первинної мови. Усуваючи небо, золото, митець світ заміщує словом. Золото стає небесним і міфологічно дієвим. А слово як золоте, небесне, міфологічне явище в контексті з видивом, дією, подією як відтворенням ритуально-магічного комплексу і водночас природно-календарного комплексу дає універсум, Всесвіт, величезний простір думки як осмислення дому буття, оселі українського духу як прадавнього буття, що несе в собі душевність і лад, устрій давнього космосу.

Міфотворчість є унікальним виявом духовної культури, що сприяє збереженню і передаванню певних ціннісних орієнтирів та інформаційних констант міфологічних архетипів, символів, сакральних кодів. Авторська міфотворчість відтворює навколишню дійсність у художньо-міфологічних формах, використовуючи різноманітні художні методи, міфологічну стилістику,

коди використання міфу як художнього прийому, створення авторського міфу, навіть романтизацію міфу, трансформацію традиційних міфологічних образів та сюжетів. Новоміфологізм ґрунтується на інтерпретації смислових і структурних параметрів міфу, що простежується на рівні міфологізації образу світу, апелювання до міфологічних категорій, звернення до культурного досвіду минулого та створення художнього образу в діалозі з текстом.

Музичний неоміфологізм базується на професійно-хоровій традиції другої половини XIX століття (М. Лисенко), та на індивідуальний персоналізм творчості в творах композиторів XX століття – В. Губаренка, Л. Грабовського, Є.Станковича, тісно пов'язаний з полістилістичними тенденціями постмодернізму, які характеризують символи національних художніх виявів різноманітних стилів, форм, жанрів.

Отже, можна узагальнити і здійснити такий висновок. Неоміфологія в музичній культурі XX століття є своєрідним глобальним синтезом, який виникає на підставі нової фольклорної хвилі, але весь спектр міфологізації, починаючи від автентичного нерелективного міфу, етнокультурних реконструкцій, що ми легко можемо побачити в «Золотслові» Л. Дичко, до відтворення власного інтелектуального міфу, міфу-дива, який тримається особистісним вчинком, особистісним волевиявленням, складає технологію міфотворчості. Визначення особистісного «концепту», особистісного міфотворчого принципу стає головним принципом розшуку пріоритетів гармонії, розшуку світоглядних настанов, що дають можливість побачити світ як диво, як міф. Так, у співвідношенні двох ступенів чудесності, за О. Лосєвим, де діє одне чудо музики, яке не членує, а синтезує всі реалії міфу, виникає музичний простір нонконформізму у художній культурі України XX століття.

2.3. Художній нонконформізм 60-80-рр. в українській музиці

Протестантська логіка відкладеного задоволення вже не задовольняє молодь Заходу. Виникає нова течія шукачів невідкладеного задоволення – це хіпі, панки, навіть неофольклорний рух, включаючи рок-музику і весь контекст рок,- панк-сценізму музики в широкому плані, яка характеризує молодіжну культуру, протестні культури в цілому. Все свідчить про те, що формується молодий ювенальний опір в культурі, яка начебто вже застаріла.

Нічого подібного, звичайно, не відбувається в рамках СРСР, тут нонконформізм формується в зовсім інших обставинах. Поняття «нонконформізм», «неофіційне мистецтво», «андеграунд» «шістдесятництво», «дисидентство» є суміжними, близькими за змістом, однак, мають стильові, політичні нюанси та значення. Поняття «нонконформізм», на наш погляд, більш універсальне, багатогранне і частіше вживається в мистецтвознавстві, культурології, соціології.

Отже, «андеграунд» – підпільне мистецтво – в певній мірі ставало тою екологічною нішею, в якій існували художники, композитори і багато інших митців. Але найчастіше нонконформізм порівнюють з авангардом. Втім – це не зовсім так. Можна швидше стверджувати, що виникає не другий авангард, а трансавангард, тобто вже постмодерна течія з явно визначеною естетикою авангардного типу, але орієнтованою на алюзії, колаж, бриколаж, іронію. Адже це фактично вже втрата світозабудови авангардного типу.

Другий авангард 60-70-х років фактично є постмодернізмом, але він ще не має своєї стилістично визначеної самобутності в контексті культури України і культури країн СРСР. Музичний нонконформізм як номінація процесів культуротворення, однак, ще не фігурує в мистецтвознавчих та музикознавчих дослідженнях. Можна сказати, що він існує імпліцитно як паралельний розвиток. Антропологічний (протестно-ювенальний) та культурологічний (циклічно

визначений) контекст допомагають осмислити роль нонконформізму в культурі України ХХ століття. Важливо, що 60-ті роки на Заході – це був певний поворот від модернізму до поп-арту, тобто до популярного мистецтва. Саме тоді формується те образне середовище, що характеризує поп-арт, кінетичне мистецтво, концептуальне мистецтво, мінімалізм, ленд-арт, гіперреалізм, хеппенінг, боді-арт, нарративне мистецтво та ін. як образи життя вулиці.

Можна стверджувати, що всі протестні субкультури на Заході оформилися дуже швидко, а також швидко локалізувалися в сфері комерційного мистецтва. Нічого подібного не існувало в рамках СРСР. Нонконформізм залишався міфом, інтелігібельним, особистісним, орієнтованим на самостояння в світі окремої особистості, яка на свій страх і ризик здійснювала опір всьому на світі – зовнішньому тиску, внутрішнім спонукам. Важливо також відмітити, що фактично 60-ті роки або «хрущовська відлига» має назву також «другого відродження», яке було своєрідною новою стадією відновлення Відродження, розстріляного в 20-30-ті роки. Можна зазначити, що в саме ті часи формувався надзвичайно потужний рух самосвідомості митця. Митці гуртувалися в групи, а також шукали своє «Я» в контексті метакультурних, трансцендентних явищ і національної самосвідомості.

Втім нонконформізм і авангард, трансавангард не завжди є синонімами. Так, один із відомих нонконформістів Віктор Зарецький наслідував поетику стилю модерн, автентичний стиль модерн в особі Гюстава Клімта. Алюзії модерну в його творах стають цілком нонконформною відповіддю на метод соцреалізму. Тобто в будь-якому разі рух нонконформізму є широким соціокультурним явищем. Це інтелігібельний міф, який примушує до алюзій, синтезу, примушує здійснити опір ідеологізованому мистецтву і визначити контекст своєї власної творчості.

В ці часи досить потужно працюють Л. Грабовський, Б. Буєвський, В. Годзянський, І. Блошко, Ю. Іщенко, М. Скорик, В. Губа, Г. Ляшенко, В. Бибик, Є. Станкович та ін. Фактично це сузір'я імен, які створюють той контекст, який стає інтелігібельним ядром міфу нонконформізму в музичному просторі України. Але їхні уподобання були досить різними. Так, якщо Годзянський, Сильвестров активно засвоїли поетику Нововіденської школи і працювали в контексті альтернативної естетики музики, утворювали абстрактний, геометризований та кубістичний простір антитетичного музикування, то Дичко йшла іншим шляхом. Так, коли ми говоримо про еволюцію творчості Л. Дичко, то легко помітити, що в 60-ті роки вона пише кантату – „Ленін”, 1964 рік. Зараз сором'язливо уникають цього факту, а факт досить непростий. Л. Дичко, з одного боку, як свідчить О. Зінькевич, досить пізно формується як майстер постмодерністської лінії в українській музичній культурі, а, з іншого боку, вона начебто переक्रоковує через стадію трансавангарду.

Майстриня роздвоюється, шукає себе в царині образотворчого мистецтва, засвоює мову живопису, архітектури і інших видів мистецтв. Її захоплення пов'язані з тим, що композиторка захоплюється етнографічними пошуками. Ще в студентські роки Дичко у фольклорних експедиціях з Сильвестровим, Губою, Годзянським, Іщенком записують народні мелодії, а також звертаються до етнологічного обрїю української народної культури. Перший етап музичного нонконформізму – це період фольклорно-інтонаційних розшуків. Твори Л. Дичко, особливо її кантата «Червона калина», «Золотослов» та ін., роботи Ю. Алжнева, Є. Станковича в тій чи іншій мірі несуть в собі занурення в протокультурні глибини. Опера «Цвіт папороті», де надзвичайно багато хорових партій, – саме є таким пошуком прабатьківського «золотого часу», за допомогою якого людина може бути щирою, вільною.

Першою відповіддю на соцреалізм була «Червона калина», написана для мішаного хору, двох фортепіано, арфи і ударних, яка фактично ставала своєрідним жестом боротьби українського духу в часи брежнєвського ідеологічного тиску. Варто зазначити, що в цей час відбулося цькування Гончара за його «Собор», але «Червона калина» стараннями Михайла Кречка увійшла в музичний простір України і дуже швидко була легітимізована. Легітимація відбулася як її широке виконання капелю «Думка».

М. Кречко пише: «Я розпочав роботу над кантатою Л. Дичко «Червона калина». Прекрасна музика, але складна для хору, що зріс на класичних традиціях. Подолати сучасне композиторське письмо коштувало співакам неймовірних зусиль. Прем'єрою кантати у супроводі невеликого оркестру прийшлося диригувати самому. Капела вороже настроєна до музики, але хоче виручити і себе, і мене. Адже слухачі влаштували стоячу овацію. Композиторку і сцену засипали квітами та кетягами червоної калини.

Народ наш тямущий. Усі розуміли, що «Червона калина» – символ України. У залі творилось щось неймовірне. Я був змушений повторити хоча б останню частину кантати. От вам Леся Дичко, от вам і «Думка»... Співаки остовпіли, вони щодня доводили мені, що ця музика налякає усіх слухачів. То був такий успіх, що вже не без гордості чмокали язиками думчани. Я тихо святкував подію, що зламано опір співаків, подолано труднощі нового, небувалого для нас музичного матеріалу. Тепер можна замовляти нові сучасні твори вибраним авторам. Братися за крупні полотна світової класики» [122, с.7].

Л. Пахоменко відмічає: «Прем'єра «Червоної калини» стала тріумфом, вона означала початок нового модерного етапу в українській кантаті, водночас започаткувавши технічне переоснащення хорового виконавства, насамперед, «Думки»» [171]. Одна за одною підуть по цьому цікаві прем'єри кантати, ораторії Карабиця, Станковича, Іщенка.

Втім другий авангард нібито «грається» з традицією. Так, О. Соколов пише: «Зона пересічення понять традиція, новаторство може бути в ряді випадків визначена як «новаторство в грі з традицією». Прикладом тому теж немало. Залучення до нового контексту традиції як до хорошого забутого, або традиції іншокультурної, яка сприймається як яскраве новаторство, саме так можна оцінювати відоме звернення О. Мессіана в своїй творчості до принципів формоутворення середньовічної музики або до традицій неєвропейських культур. І не випадково, що в книзі О. Мессіана «Техніка моєї музичної мови» існують розділи про григоріальний хорал і індійську рагу» [191, с.9].

Гра з традицією породила новітній нонконформний синтез в українській культурі. «В чому бунтівна сутність шістдесятників, – запитує О. Зінькевич. Найперше, що на поверхні вони звернулися до заборонених композиторських технік, засуджених режимом як ворожих. Це народження ХХ-го століття: серійність, пунктуалізм, алеаторика, сонорика. Музика немов набула повної свободи у невагомому без функціональних тяжінь ладових співвідношень звуковому просторі» [90, с. 224].

Полістилістика стає головним нервом насиченого алюзіями музичного простору. А. Шнітке пише: «Я посилаюсь на авторів діаметрально протилежних естетично:

1. Д. Шостакович. Тріо – тема неокласицистських пассакалій, цитуючими стиль музики XVIII століття, з тонко доміантними послідовностями і зменшенням септакордів. 2) А. Берг. Скрипковий концерт – цитування бахівського хоралу (інтонаційно пов'язаного з музичним матеріалом твору). Борис Чайковський. Друга симфонія – цитата із «Пристраті за Матвієм» І.С. Баха». Пендерецький. «Stabat mater» – цитата з «Пристратів за Лукою», секундовий мотив-псевдоцитата із григоріанського хоралу як інтонаційна засада будь-якого твору. К. Штокгаузен. «Гімни» – суперколажна мозаїка сучасного світу. А. П'ярт

«Pro et contra» – пародійний перифраз кадансів та формул бароко, що регулюють форму твору» [230, с.146].

Всі ці інновації, однак, зовсім не просто входили в життя. Проте найбільш гостро приходилося протистояти ідеологічному диктату в хоровому виконавстві. Звернемося до нотатків М. Кречка, зокрема «Думкою окрилені літа», що є невиданими рукописами і зберігаються в архіві його доньки Н. Кречко [122].

«Викликали мене вкотре на цей раз у Печерський райком партії. Бесіда відбувалася двомовною. Господар кабінету по-партійному, а я по-своєму:

- Що ви маєте на увазі, коли закликали капелу до однодумства?
- А хіба існують протоколи моїх репетицій?
- Відповідайте по суті.
- Щоб шука, рак і лебідь не тягли воза в різні боки.
- А може ви запрошуєте усіх у православ'я через церковну музику.
- А у нас свобода совісті. Кожен вірить у своє.
- А чому ви вважаєте, що «Думці» і її слухачам потрібна церковщина?
- А це я пояснив ЦК Партії і де, як ви знаєте, дали згоду на такий концерт.

(Йдеться про те, що проходив концерт церковно-слов'янської музики саме в колонному залі ім. М. В. Лисенка, адже згодом була забезпечена санкція оперативних органів).

- А може у ЦК вам дали дозвіл грати в Ленінграді на Фінському вокзалі Алілуя! Амінь!

- Уточнюю. У Ленінграді на Фінському вокзалі знаходиться концертний зал, у якому «Думка» на замовлення місцевої філармонії співала давню українську музику для іноземних гостей. До речі Ленінградською філармонією керують перевірені комуністи. А в день народження Леніна «Думка» співала в Києві біля пам'ятника вождю зовсім інший репертуар. Отож ваші стукачі міцно грішать проти протоколу.

- Як ви говорите? Де ви знаходитесь?
- А ви вважаєте, що ваш партбилет червоніший за мій?
- Ми з вами зустрінемося в іншому місці.

Грізно закінчив розмову господар кабінету. І зустрілись. Але з роботи мене не зняли, отож продовжуватиму іти наміченим шляхом. У 1973 році мені винесли вдало сформульовану партійну догану, яку я мав гордо носити до 1976 року» [122, с. 6 – 7].

В композиторській творчості рятівним був шлях тотальної суб'єктивації творчості. Тут музичні тексти В. Сильвестрова і Л. Дичко наближуються до своєрідного палімпсесту. Тобто ми бачимо, що відповідь ідеологічному диктату була досить різною. На межі 60-70-х років Л. Дичко здійснює цикл солоспівів на вірші Павла Тичини «Енгармонійне» і «Пастелі». «Пастелі» – це твір, який несе модерні присмаки. Молодий Тичина важко хворів і передбачав собі швидкий кінець, звідси знижений тонус фарб – пастелі на сірому. Це начебто блакитні, неяскраві кольори писанки або гострі алюзії Катерини Білокур, де квітка та квітковість, декоративність орнаменту стають епіцентром формотворення. Втім погашений інтроспективізм захоплює багатьох. Твір «Пастелі» пишуть відразу три композитори – Л. Дичко, І. Карабиц, Л. Грабовський.

Є. Станкович тяжів до монументальної форми. Його твори завжди є програмними. О. Зінкевич відмічає: «Є. Станкович не конструював свої твори, вони виливалися із живого людського почуття. В той же час в них відчувається кріпкий професіоналізм, що не боїться найскладніших парадоксальних технологічних примх. Як поєднати лексику Баха, Малера, Прокоф'єва, нагадати і про Бетховена – і в той же час залишитись самим собою? Не кожен, навіть композитор з досвідом, ризикне на це – надзвичайно великою є можливість «підпасти під чужу інтонацію як під поїзд» (К. Вашенкін). Але Станкович лише почав прокладувати своє симфонічне русло, не убоювся цього. У Симфонієтті

(1971 р.), одувивши спочатку грою у версифікацію, він раптом – після перших двох бадьорих і безпечно-щасливих частин – скидає маску лицедєя, примушує слухача відчутти себе в натовпі тривожних життєвих питань. Веселий жарт обертається драмою, гра чужими стилями – прогнозом власних симфонічних звершень» [91, с. 9].

Симфонічні форми доповнюються оперно-фольклорними, які можна уявити як антитезу симфонізму. Так, фольк-опера «Цвіт папороті» – це палімпсест, нашарування різних картин, лейтмотивів, що створює своєрідний вибух історизму в тотальному просторі позбуття пам'яті. Слід сказати, що лексему «вибух» щодо творчості Є. Станковича приводить О. Зінькевич [91]. Логікою «вибуху» в культурі цікавився Ю. Лотман. Так, в розділі «Логіка вибуху» Ю. Лотман пише: «Ми занурені у простір мови. Ми навіть у висхідних, умовних абстракціях не можемо позбутися цього простору, котрий нас оточує, часткою якого ми є і котрий, одночасно, є нашою частиною. При цьому наші відносини з мовою є далекими від іділії: ми додаємо величезних зусиль, щоб вирватися за її межі, особливо їй ми приписуємо брехню, відхилення від природності, більшу частину наших недоліків і ін. Спроби боротьби з мовою є такими ж давніми, як і сама мова. Історія запевнює нас про її безнадію, з одного боку, і невичерпність, з іншого.

Одна із засад семіосфери – її неоднорідність. На часовій осі, як вже говорилося, сусідять субсистеми різної швидкості, їх циклічні рухи. Якщо в наш час дамська мода має швидкість оберту – рік, то фонологічні структури мови змінюються настільки повільно, що ми схильні сприймати їх нашою буденною свідомістю як незмінні. Багато систем у зіткненні з іншими змінюють своє обличчя і свої орбіти. Семіотичний простір заповнюється уламками, що пересуваються, та належать до різних структур, котрі, однак, є постійними і зберігають в собі пам'ять про ціле і, потрапляючи в чужі орбіти простору,

можуть раптом зненацька реставруватися. Семіотичні системи мають здібність до сферичності, мають здібність виживати, трансформуватися, і як протест, стаючи іншими, залишаючись самі собою. Отже, говорити про повне зникнення будь-чого у цьому просторі варто з великою пересторогою» [145, с. 176 – 177].

Отже, семіосфера «вибуху» в музичному нонконформізмі України неможлива без творчості Є. Станковича. Мова його фонізму вибухова як нонконформний вчинок митця. На жаль, фольк-опера так і залишилася суто «семіотичним феноменом» в культурі України, її майже не ставили. «Нескінченно ллється мелодія, що утворена з фольклорних асоціацій (мікст альтів та віолончелей), що оточується її легким звукотембровим визначенням (сонорно-алеаторний міксаж, що змінює своє темброве зафарбування; спочатку це дерево, вібрафон, арфи, фортепіано, потім сонорний пласт переміщується у групу міді, і зрештою, в кінці картини – струнні), короткі вибухи мелодійних імпровізацій у флейт – все це покликано розкрити не лише конкретну програму – з думами Тараса, з красою літнього степу, що уявляється як зелений океан, по якому розсіяні мільйони різних квітів, з повітрям, насиченим степовим ароматом і пташиним свистом. Це також, як і пейзаж Гоголя, узагальнення: прекрасне обличчя батьківщини, її безмежних просторів, її могутня родючість, мирне і добре ствердження», – описує диво гоголівського палімпсесту у фольк-опері О. Зінькевич [91, с. 87].

У 1982 році відбувся ювілей Кирила Стеценка. Л. Дичко повертає в культуру це ім'я «розстріляного відродження» і пише твір-варіацію духовного твору «Панахіда», який Стеценко написав пам'яті Лисенка. Важливо, що це цілком новітня річ, але вона її називає «обробкою». Фактично ми маємо своєрідні упанішади, де Л. Дичко переформатувала гармонію і здійснила своєрідний трьохчастний концерт, поєднаний з прекрасним глибоким словом Дмитра Павличка.

Тобто вже у 80-ті роки формується сакральний шлях розвитку творчості Лесі Дичко. У 1980 році вона пише «Першу літургію святого Іоанна Златоуста», а в 1990 році пише «Другу літургію для мішаного хору», яка потім переросла шляхом синтезування першої і другої в так звану «Урочисту літургію», що стала надзвичайно монументальним, яскравим і водночас пісенно-декламаційним простором інтонування. Ці твори зробили Л. Дичко, якщо не харизматичним лідером, то у всякому разі містагогом сакрального хорового мистецтва України.

Можна стверджувати, що весь цей контекст робіт Є. Станковича та Л. Дичко вписується в той нонконформістський міфологізм, що формується в 60-80-ті роки і показує надзвичайно гостру світоглядну еволюцію музичного нонконформізму від Абсолютного міфу до міфу сакрального. Міфу українського духу як автентичного християнського хорового мистецтва. Ми якось забуваємо, що тоталітаризм – це теж міф. Міфологізований проект тоталітаризму переоцінюється, переосмислюється в рамках нонконформної течії. Міф тоталітарний не потрібно викидати з музичного простору України. Він іконографічно і стилістично відповідає тому ідеологічному образу, який був замовником цього міфу.

Фактично виникає дихотомія міфу, або міфів. Виникає два міфи – один, пов'язаний з традиційним ідеологізованим простором тоталітаризму, а інший виник як контр-міф на підставі широких алюзій постмодерного типу, що формуються досить гостро, антитетично і надзвичайно експресивно. Отже, звернемося до О. Зінькевич, яка описує 60-ті, 70-ті навіть 80-ті роки з позицій тих соціокультурних трансформацій, які осмислюються як музичний нонконформізм. О. Зінькевич пише: «А що ж інша парадигма – та, загнана у підпілля і та, що переслідується, – культура музичного авангарду 60-х? Її полярність офіційної культури проявляється у всьому: вона не обслуговує державу, реалізуючи свободу вибору; орієнтувалася на неоміфологічне

мислення, на автокомунікацію («Я – Я»). Це «теоретичний тип культури», що представляє собою відкриту систему. З точки зору процесу – це вибух. В цій культурі діє не естетика тотожності, а естетика протиставлення (текст не задається наперед, логіка передбачення знижена). В репертуарі жанрів – відсутність багатофігурних оперних полотен, кантатно-ораторіальних форм, гімнічних пісень; володарює інструментальна непрограмна музика, камерність, що проявляє себе навіть на рівні монументальних форм (таких, наприклад, як симфонія). Жанрова домінанта – не вокально-симфонічні полотна, а інструментальні твори неканонічних форм і складів, полярні і тематичні зони мистецтва. Замість світу будівника комунізму музика звертається до світу атому («Розриви площин» Годзяцького – своєрідний музичний контекст народження матерії)» [90, с.28].

Втім 70-ті роки, на відміну від 60-х, були абсолютно протилежними, вже відбулася легітимація опору і легітимація західного досвіду другого авангарду. Можна стверджувати, однак, що Є. Станкович та Л. Дичко були «над бар'єрами». Так, засвоюючи принципи та новації постмодерністської поетики та естетики, вони не втягувались в ідеологічне протистояння і не були рупором, носієм авангардних течій нонконформістського руху. Аналізуючи поетичну та елегантну відповідь ідеологічному тиску в «Червоній калині» та в «Порах року», «Пастелях» можна сказати, що цей тип творчості носить назву інтравертного, а не екстрвертного рефлексивного витоку художнього мислення.

О. Зінькевич констатує: «Однак нове – не обов'язково крутий віраж, і за зовнішньо знайомим малюнком нерідко відкриваються нові поетичні далі, що дозволяють чітко побачити серцевину творчості художника. Багато якостей дарувань Дичко не раз відмічали дослідники, особливо ліричність її світосприйняття, що постала в «Порах року» з особливою повнотою і оригінальністю» [90, с.454].

Г. Нікітіна, аналізуючи «Пастелі» як рефлексії трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного циклу, говорить про те, що Л. Дичко, І. Карабиць, Л. Грабовський по-різному відтворили поетичний зміст «Пастелей» Тичини, хоча здійснили свої цікаві опуси майже одночасно. Втім вони були відповіддю на зовнішній тиск, були своєрідною інтроспекцією, яка відповідала і наслідувала інтроспективний простір поетичної творчості Павла Тичини. «Дослідники вказують, що більшість ранніх віршів Тичини, – пише Г. Нікітіна, – відверто автобіографічні: це – Ліричний щоденник, сповідь, мінливі настрої і переживання молодого душі. Були в Тичини і зовсім сумні, дивно упокорені вірші про смерть, про «власний похорон без дзвону, кадил і ридань», про відхід у Вічність, що нагадував ніби тихе розчинення в природі. В роздумах про власну передчасну смерть, відчутно суто особистісне – відомо, що Тичина змолоду серйозно хворів і, отже, можна припустити, що думки про можливість раннього відходу навідували його не безпідставно» [164, с. 145 – 146].

Важливо, однак, сказати, що трагічний світогляд є маргінальним для доби нонконформізму. Авангардна течія нонконформістської вдачі була не трагічною, шалена ідеологізація та політизація мистецтва виглядала швидше іронією долі, української вдачі. Втім трагічні інтонації, які є аркою з «розстріляним відродженням» давали не лише нонконформний імпульс, ініціювали обрії творчості над бар'єрами, обрії творчості космологічної, міфологічної долі, тої вдачі, яка належить міфологічній особистості.

Можна стверджувати, що в основі «Пастелей» лежить цикл чотирьох частин мініатюр, а також чотири картини дня: ранок, день, вечір, ніч. Це майже мікеланджелівський мотив, майже мікеланджелівські обрії світобачення. Це й чотири періоди, які умовно можна визначити в житті людини: дитинство, юність, розквіт, тиха смерть, відхід. Тобто своєрідна ілюзорність, а водночас своєрідна константність пори року, пори дня і пори людського життя створює той

екзистенційний вимір, який в поезії і музиці є інваріантним. Ця інваріантність відбулася в четвериці. Як знов не згадати О. Лосєва з його апофатичним міфологізмом та космологічною феноменологією тетрактиди.

Г.Нікітіна відмічає: «Особливим відчуттям фонічності та звукозображальності поезії Тичини відрізняються її інтерпретації Л.Грабовським, який на перший план виводить сонористичну природу «Пастелей».

Поетичний текст кожної мініатюри має трьохчастну (умовну) структуру, що підкреслюється «арочністю» (повторюються перші дві строки). Акценти, які в досить вільному русі вірша припадають на окремі слова, з розряду ритмічних переходять в розряд змістовних:

В першій частині – світанок, зайчик, розгуляє, небо, сонце;

В другій частині – залізний день, луги, я іду, день, отари, колиски;

В третій частині: флейти, сонце, вечір, зорі, тумани;

В четвертій: укрити, я – ніч, нездужаю, шлях, м'ята, тополя» [164, с. 147].

У Л. Дичко в порівнянні з іншими композиторами, насамперед, виділене сполучення «ромашкам очі». «Але усі композитори збігаються в деяких точках наголосу вербально-образних символів: «світанок», «небо пахне», «сонце», «зайчик». Перше кульмінаційне слово «світанок» є емоційним поштовхом до наступного змісту мініатюри, своєрідним «камертоном», який допомагає настроїтися на «східні пахощі неба» (проміжна кульмінація) і на найвищу кульмінаційну зону в цій мініатюрі, пов'язану з образом Сонця. При чому у всіх композиторів – це найвища точка інтонування, що поступово «згасає»» [164, с. 147].

Отже, ми маємо зародок тої сонячності, злато-світлоносності, того логосу, який розквітає в «Золотослові» Л. Дичко. Але важливо, що камерна інтонація як інтродукція, інтроспекція занурення в глибини свого „Я” – це досить

актуальний для сьогоднішнього дня пошук духовності. Тобто координати духовності художнього мислення стають найголовнішими, найцікавішими, найважливішими для того, щоб збагнути невичерпну гармонію поезії і музики.

Художнє мислення як інтроспекція, історіографія, своєрідна ретроісторична розвідка і водночас як своєрідний модерн з його алюзіями, природоподібністю, віталізмом, безмежним орнаменталізмом і теургізмом стають засадою неоміфологічних інтенцій українського музичного нонконформізму. Цей нонконформізм не є суто соціологічного зразка, або зразка ідеологічного, психологічного. Він є міфологічним, свідчить про інтелектуальний, інтелігібельний міф самостояння людини в світі. Це створення самодостатнього космосу, що не потребує ніяких контрпозицій. Ніякі вказівки згори не можуть змінити його вертикалізму, духовної самотності митця у світі міфотворчих інтенцій творчості.

Можна зазначити еволюційні гілки музичного нонконформізму в Україні як своєрідний пошук материнської вдачі, яка походить від глибоко феміністичного витоку виховання духовності. Це знаходження прадавньої глибини міфу, розшуки Небесної Батьківщини в поганському світі і розшуки Золота як світлоносного небесного субстанційного тла, яке потім християнізується і стає автентичними хоровими композиціями у Л. Дичко. Це пошуки візаві творчого «Я» – іпостасі божества в жіночому пантеоні майстринь Духу в українській культурі. Зокрема, – це постаті Г. Собачко, М. Примаїченко, К. Білокур. Так, К. Білокур Л. Дичко присвятила свої «Фрески» – монументальний твір ліричного змісту.

Світ як квітка, вісь світу як орнаментальність, безкінечна таїна і глибина самоздійснення митця в темнощах ночі, тумані, осяяному сумом світі української оселі – це, безперечно, патріотичні і водночас ліричні мотиви, що так монументально виявляються у «Фресках». Варто нагадати, що фреска як

жанр монументального розпису ніколи не була надзвичайно яскравою, вона завжди несла в собі присмак сірого туману Катерини Білокур, який накриває всі шалені бар'єри ідеологічних тортур і несе в собі розмите сфумато Леонардо да Вінчі, несе в собі неоплатонізм без меж, за О. Лосєвим.

Саме в ці часи сформувалась ще одна цікава, яскрава риса творчості нонконформістів як міфологічна ознака – це молитовне звернення до Абсолюту. Втім Абсолютом міг виступати поет, Павло Тичина, до нього зверталися і Є.Станкевич і Л. Дичко, адже за ім'ям Тичини проглядає Абсолют християнський, що спонукає до молитовного передстояння. «Пастелі» Тичини і «Пастелі» композиторів нонконформістів – це один шлях зростання, молитовного передстояння. Імагінативність цього передстояння є максимую музичного етосу, українською вдачею, її особистим шляхом міфологізації реальності.

Імагінація стає опором, шляхом осяяння реальності, яка не вбачає і не хоче бачити тоталітарного космологізму, яким би він не був космологічно закругленим і, як би гарно по ньому не крокували тоталітарні постаті. Історична ретроспекція стає одним із міфологічних шляхів, що можна визначити як інтроспекцію митця. Особистісний міф як імагітивний абсолют, як утворення імаго над світами, утворення імагінативної реальності несе в собі надмірну яскравість колориту і, навпаки, розмитість всіх фарб.

Висновки до другого розділу.

Нонконформізм як стильова детермінанта є відкритою системою внутрішніх провакативних інтенцій, які виникають в культурних практиках, зокрема в музиці в контексті еволюції цілісності музичної форми в фазі «квітучої складності», за К. Леонтєвим. Тобто, не-конформізм – це феномен

переходу, зміни орієнтирів, який є суто іманентним механізмом функціонування мистецьких систем.

Мистецький нонконформізм 60-70-х рр. виник в СРСР як антитеза ідеологізованому міфу соцреалізму, що актуалізувала міфотворчість митців як своєрідну антитезу культу реальності, завданої згори. Міфопоетика музичного нонконформізму наслідує широкий спектр модерних, авангардних, постмодерністських інтенцій, що створює своєрідне еkleктичне (полістилістичне) ціле художніх інновацій.

Нонконформізм як явище культури ХХ століття сформувався у посттоталітарному просторі як певний протестний рух репресованої інтелігенції, митців, що не хотіли підкоритися вимогам соціалістичного реалізму. В контексті андеграунду, тобто підпільного мистецтва, виникає творча настанова перебудови суспільства засобами мистецтва.

Формотворчі тенденції, що виявилися в першому і другому авангарді, в музичному нонконформізмі корелюють з традиціоналізмом, новою фольклорною хвилею. Час відкриття афроамериканського фольклору був й часом набуття національної самосвідомості українських нонконформістів.

РОЗДІЛ III. ПОСТНОНКОНФОРМІЗМ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ В УКРАЇНСЬКІЙ ХУДОЖНІЙ КУЛЬТУРІ

3.1. Постнонконформізм у просторі полістилістики музичної культури України

Наприкінці ХХ століття, з набуттям незалежності України, відбуваються складні процеси легітимації нонконформного руху та утворення нового мейнстріму, який формується у вимірах постмодерністської культури. Загальні тенденції культуротворення позначаються як виникнення пост-культури. Пост-культура, за В. Бичковим, виводить на арену мистецтва арт-практики, тобто новітні синтети візуальних мистецтв, мас-медіа, шоу-бізнесу та ін.

В. Бичков пише: «В нашому розумінні культура – це вся сфера буття і діяльності людини, що включає її результати, які ініціюються і направляються Духом, і, відповідно, орієнтовані (свідомо або безсвідомо) лише виключно на творче, морально повноцінне, духовно сповнене життя. Більш широка сфера діяльності людини як homo sapiens, наділеної вільною свободою і тої, що постійно удосконалюється в шляхах раціонального науково-технічного досягнення, позначається нами як цивілізація. Культура в такому розумінні є складовою частиною цивілізації, її головною сутнісною частиною, бо вона її запліднює Духом, направлена виключно на розвиток і здійснення духовно-моральних інтенцій людини і організацію всього її життя навколо і в тісному зв'язку з цими інтенціями. Природно, що із сфери культури не виключається діяльність людини, що направлена на задоволення її матеріальних потреб, бо людина – єство духовно-тілесне. Однак культура має передумою саме духовні пріоритети, котрі є відсутніми і виходять за межі цивілізаційного поля» [129, с. 556].

Знов виникає почуття трагічного, новий есхатологізм та постсучасна міфологема «втраченої людини», тотального самознищення Духу. Вся

продукція арт-практик різко поділяється на гламур-культуру та треш-культуру. Проте в пострадянському просторі відбувається інерційна фаза нонконформного руху, який вже можна означити як «пост-нонконформний». Тобто настанови міфологізму, національного волевиявлення переходять у формат постмодерної плюральності, яку з часів А. Шнітке стали називати «полістилістикою». Феномен «полі» не охоплюється всіма предикатами «пост». Якщо Великий Інший, за В. Бичковим, усувається з арени культуротворення, то це не можна інтерпретувати як тотальну втрату духовності в цілому.

Нонконформізм як «постнонконформізм» існує в різних форматах: форматі інерційної фази змагання за духовні пріоритети, як симулятивний протестний феномен (чорний реп, рок-сцена, панк-сцена та ін.), арт-практики (енвайронмент, перформанс, ленд-арт, що несуть в собі антитезу традиційному оздобленню середовища, сценічному синтезу, садово-парковому мистецтву), як електронна музика, етноверсії музичної культури, політичний флешмоб з використанням відомих діячів мистецтв та ін. Звичайно, ми не можемо коректно описати всі ці напрями. В наше завдання входить лише прослідкувати феномен постмодерної плюралізації нонконформного руху 60-80-х рр.

Всі країни пострадянського простору пережили і досі переживають дві ілюзії. Перша ілюзія 80-х років полягає в тому, що країну можна дуже швидко «перебудувати». Перебудова Горбачова зараз виглядає трюїзмом. Ілюзія нульових – жити за західним зразком. Євроінтеграція стає новітньою релігією України.

Найбільш гостро ситуація плюральності образотворчих настанов визначилася у візуальних мистецтвах. Г. Складенко пише: «Останні десятиліття ХХ сторіччя розпочало новий великий період в розвитку українського мистецтва. Складність його аналізу та вивчення пов'язані перш за все з тим різноманіттям творчих напрямків, індивідуальних творчих мистецьких позицій,

переосмисленням усталених у попередню радянську епоху художніх вартостей та видових меж творчості, що стали характерними для цього часу, а також з тими ідеологічними, політичними та історичними колізіями, які суттєво вплинули на художній процес, часто підпорядковуючи собі його спрямування. Середина 1980-х років, що увійшли в історію як часи перебудови, розпад СРСР і здобуття Україною у 1991 р. державної незалежності, складність національного самоствердження та визначення шляхів суспільного поступу, цей період став часом звільнення мистецтва від ідеологічних утисків, формування нових засад культуротворення, пошуків свого місця у світовому просторі» [189, с. 353].

В таких же апологетичних тонах цей автор стверджує, що набагато розширився горизонт формотворчих можливостей. «Молоді митці другої половини 1980-х років А. Савадов, О. Голосій (1965 – 1993), О. Тістол, К.Реунов, В.Раєвський, О. Гнилицький, С. Панич, О. Ройтбург, С. Ликов, В.Рябченко, Ю. Соломко, В. Цаголов, В. Керестей, Д. Кавсан, Т. Трубіна, П.Маков, І. Дюріч, І. Подольчак утворили ту «нову хвилю» в українському мистецтві, яка визначила його головну проблематику, внесла у вітчизняну художню свідомість такі риси, як інтелектуальність, аналітичність, іронія, критика, спричинивши суттєвий зсув у художньому поступі. Вперше після 1920-х років, підключивши вітчизняне мистецтво інтелектуально до світової мистецької проблематики» [189, с. 363].

Цього вже достатньо, щоб зрозуміти, що будь-який локальний аналіз у обраному хронологічному коридорі стає суто іманентним. Можна, навпаки, стверджувати, що горизонти формотворчості як розширилися (зовнішньо), так і звужилося як духовний пошук. Так, критичною симулятивною рисою постнонконформної музичної культури Заходу стає, зокрема, чорний реп.

«Реп – один з найбільш специфічних і неусталених жанрів, – пишуть С.Бест, Д. Келлнер, – що проявилися на протязі минулого десятиріччя. Реп –

значуща частина хіп-хопу, в ньому знаходить свого вираження досвід існування афроамериканців в різних межових ситуаціях: від життя в контексті расових стереотипів до боротьби за виживання в жорстких умовах гетто. В цих культурних умовах людей, позбавлених голосу, реп надає цей голос понівеченим, дає форму протесту тим, хто виявилися на узбіжжі соціуму і культури. Він пропонує модель альтернативного стилю культури і модель ідентичності. Таким чином, реп – не лише музика для танців і вечірок, але і форма культурної ідентичності, що має величезний потенціал. Він став надзвичайно ефективним засобом культурно-політичного вираження, своєрідним «CNNC для чорних» або їх «супутниковою системою зв'язку» в умовах, коли підвищуються ставки на новітні технології. З часом реп зробився культурним вірусом, його образ, звучання і світогляд знаходяться в просторі всієї культурної політичній сфері» [27, с.224].

Реп презентує постмодерністські техніки цитації і колажу. Часто в реп-композиціях звучить не так багато реальної або оригінальної музики, просто на базу ударного ритму накладаються записані звуки. З 1978-80 роки Public Enemy і інші реп-групи почали експериментувати з багат шаровими звуковими колажами, застосовуючи звучання із сучасної медіакультури.

В музиці пострадянських країн діапазон пошуків мімікрує від тоталізації авангардних інтенцій до ретроархаїзуючих алюзій. Так, М. Лобанова пише про актуалізацію в поезиці перехідних періодів культуротворчості риторики бароко: «Якщо старі поліфоністи відверто демонстрували блискучу контрпунктичну роботу, всі звукові можливості, що пропонувалась величезним складом музичних форм в самому просторі, у котрому вони розміщалися, то сучасні майстри більше зацікавленні чисто сонористичними ефектами. Проте і в тому, і в іншому випадках можна говорити про підвищене уявлення і направлення до

тембрової розфарбованості, до багатоплановості або розшарування матеріалу гри крупними плямами, розфарбованими мазками» [135, с.86].

Такий підхід цілком вписується в мікроінтерваліку визначення стилю з позиції характеристики його засобів та презентацій. Отже, багатовимірність і своєрідна множинність підходів опису категорії «стиль» стає висхідною. Категорія «стиль» інструменталізується. М. Лобанова констатує: «Таким чином, виникає подвійність макро і мікрополіфонії. Перша діє на рівні форми в цілому, друга – на рівні змушеного голосу-пласта. Вже в своїй основі музична композиція розбігається з принципом класичної поліфонічної теми, прихованого багатоголосся. Тобто в умовах поліфонії окремий голос розчиняється в збільшеному пласті, що стає основною фактурною тематичною одиницею» [135, с.114].

Одним із співзвучних західній поетиці постмодернізму напрямів українського музичного постнонконформізму можна вважати синтез електронної музики. Так, в Росії А. Шнітке, С. Губайдуліна в свій час активно експериментували у цьому напрямі. В Україні електронна музика у творах Л.Грабовський, В. Сильвестрова, В.Годзяцького, В. Загорцева стала інструментом опору ідеологічного тиску. Наприкінці ХХ століття в українській музичній культурі виділяється доробок А. Загайкевич. А.Загайкевич відмічає: «Електронна музика від самого свого зародження оперує принципово інакшою акустичною матерією, пов'язаною з особливою художньою реальністю – світом «синтезованого» мистецтва з притаманним йому колом технологічних концепцій. Утворена «ad marginem», в перехресті тяжінь двох художніх систем сучасного академічного музичного мистецтва та синтетичного медійного мистецтва, електронна музика поступово утворила самодостатню галузь творчості, де постійних метаморфоз зазнають такі фундаментальні для музичної

теорії поняття, як «музична творчість», «музичний твір», «музична форма», «музичний інструмент», «тембр», «фактура» [87, с. 39].

Важливі й естетичні надбання «електронників». А. Загайкевич зазначає: «У 1997 р. було відкрито першу в Україні кафедру музично-інформаційних технологій в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського, що значно активізувало інтерес молодих композиторів до електронної музики.

Українська академічна електроніка 1900 – 2000 років репрезентована доволі широким колом жанрів: електроакустичні композиції для інструментальних ансамблів чи солістів з електронним записом, електроакустичні композиції для інструментів та електронної обробки в реальному часі, відеоінсталяції, мультимедійні перформанси. З перших електроакустичних композицій назвемо твір для електронного запису «Квінтет» (1992) Максима Абакумова, твір для струнного квартету для електронного запису «Діалог з власним відображенням» (1993) Івана Небесного, його ж «Implicatio» для кларнета, струнного тріо і стрічки «І по волі кружляючи я увійду у небесний став» для кларнета, бас-кларнета, фагота, контрабасу та електронного запису Алли Загайкевич...» [87, с. 43– 44].

Важливим також стає стиль ретро, історизм. Тобто ситуація полістилістики – це розмаїття напрямків, засобів і розмаїття орієнтацій на близьке і далеке оточення музичного простору. Формується нова система художньої комунікації, або своїрідної доповнювальності стильових, жанрових і інших артефактів. Тобто можна зазначити, що полістилістика, еkleктика в певній мірі є близькими реаліями, а надсистема як своєрідна надеклектика – це вже новітній етап, який починає розшукувати свої архетипові, більше того, – маньєристичні конструкції.

Полістилізм є тотально-еклектичною реальністю, або середовище, в якому можна визначити більш менш структурні або автентичні осі алюзій і цитувань в

комунікативному просторі алеаторики та експресивному багатоголосі сонорики. Втім все більше виникають потреби створення відкритого розчиненого простору, що орієнтований на музичну комунікацію.

Символічна метафорика відсувається, хоча вона є бажаною і потребує свого носія, протагоніста драматизованого середовища. Так, можна стверджувати, що всі ефекти полістилістики поступово переходять в контекст надпрограмного, динамічного, відкритого середовища, яке в музиці характеризує добу «нового бароко» ХХ століття.

Надамо характеристику полістилістики, за А. Шнітке: «Полістилістику часто розуміють як певну механічну взаємодію різних способів вираження, прийомів промови, творчих манер і ін. Мені здається, що це далеко не завжди є так. Часто у творчості композитора відбувається певна взаємодія центрального, основного, особистісно-пофарбованого стильового витоку і, так би мовити, периферійних стильових напрямків, виблисків та відтінків зовнішнього світу. Сплав зовнішнього з внутрішнім (зрозуміло, що чітку лінію між ними провести не можна) і утворює ту складну субстанцію, котру інколи легко називають полістилістикою. Сам термін, мені здається, не відображує всіх тонкощів процесу створення музики. Поясню: в будь-якому разі необхідно вміти розрізнити головне і другорядне; воно (це саме *poli*), буває раптом визначене таким чином, що формується і організовується зовсім, не презентуючи випадкового хаотичного переплетення певних чужих стильових ліній» [230, с. 110].

А. Шнітке надзвичайно гостро проводить демаркацію між постсучасною композиторською творчістю та класичною: «І тут нам стає зрозумілим весь трагізм музики Стравінського, який випливає з принципової неможливості повторити сьогодні класичну форму, не впадаючи при цьому в абсурд. Наївна глибокомисленість і риторична філософічність класичного музичного минулого

не можуть відродитися сьогодні в минулих монументальних формах. Можливе лише пародування великих форм або пошуки нових» [230, с. 116].

Отже, в концентрованій формі викладено все проблемне поле полістілістики, але для нас важливо значити, що ця полістілістика є відлунням барочних інтенцій, фактично вона є необарочною реальністю ХХ століття, як це визначила М. Лобанова. Тому необароко як обрій стильових пошуків постнонконформістів в музичній культурі України є актуальною стильовою домінантою постмодерністського простору.

Почуття трагічного герою доби українського бароко і вже новітнього переходу із небуття тоталітаризму в небуття бездуховності новітньої «прагматики» автохтонного капіталізму гостро відчувається в творчості Є.Станковича кінця ХХ століття. Це вже постнонкоформістська поетика, що так гостро відбиває історичне тло української історії з її голодомором, Бабиним Яром, Чорнобилем. Всі трагічні інтонації тоталітаризму ніби повернулися наприкінці століття. У 1993 році Станкович пише «Ектенію заупокійну», присвячену голодомору. «Ектенія», «Каддіш-реквієм», «Чорна елегія», «Панахіда заупокійна» – це велетнєві музичні форми – українські плачі. Це мистецький вибух, відповідь на «плюральність» інтерпретації та бачення української історії протягом століття. Відчувається внутрішнє заперечення постмодерної естетики та поетики, яке утворюється в надрах українського музичного постнонконформізму.

Можна стверджувати, що необарочні алюзії в творчості Л. Дичко теж належать до новітньої течії постнонкоформізму. Звернемось до твору, в якому барочні тенденції проявилися найяскравіше. Мова йде про твори «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ» Л. Дичко. Ці роботи, як зазначають дослідники, найближче асоціюються з добою бароко, особливо його кольористістю, звучністю і мажорністю світосприйняття, що пов'язано з барочною картинністю.

Н. Степаненко пише: «Так, наприклад, зміну планів в орнаменті можна спостерігати на прикладі співставлення та одночасно проникнення одне в одне в темі солюючої флейти (в першій частині кантати «У Києві зорі») з щільно насиченою, густою, в'язковою хоровою фактурою «щедрого вечора», в якому композитор нетрадиційно подає щедрівковий жанр і моделює його в думу, плач. Асоціації з орнаментом виявились і на рівні засобів виразності. Орнаменту властиві: лаконічність, виразність, неперевантаженість деталями в композиції (вони не заважають один одному, лінії часто не перетинаються, утворюється ілюзія простору повітря)» [198, с. 130].

Такі прямі алюзії орнаментальних конструкцій у музиці, звичайно, є барочними. Можна стверджувати що сам кольорово-фактурний лад, устрій хорових композицій несе в собі те, що психологи визначають як синестезію. Н.Степаненко зазначає характерні риси кольорової семантики, а разом барокової поетики творів у Л. Дичко. Це такі ознаки:

«- твори у яких головним є текст (кантати, ораторії, хорові опери, романси, в яких аналіз поетичних, фонетичних основ у співставленні з музичними засобами дає один рівень вивчення колориту;

- твори, у яких поетичний текст відсутній (балети, твори для фортепіано, флейти), присутній лише побічний, непрямий асоціативний ряд;

- кольорова семантика прямого відношення (де згадується про живопис), де є жанрова зумовленість: «Писанки», «Портрет», «Фрески»;

- кольорова семантика тональностей, ладів, фактури на метафоричному рівні, де не згадується пряма аналогія з живописом» [198, с. 135].

Тобто дається широкий контекст музичного матеріалу, де або прямо, або в опосередкованому вигляді презентується орнаментальність, колорит і разом їх аналоги в музиці як барокові реалії. Так, барокові інтонації звучать в композиції «Фресок». Це французьки, іспанськи, шотландськи фрески як своєрідна жанрова

алюзія барокової поетики. Як відомо, фреска – це жанр, вид або техніка монументально-декоративного живопису, настінного розпису, де техніками «альфреско» або темпері і іншими матеріалами, зокрема енкаустикою, олійним живописом відбувається розпис архітектурного середовища. Коли йдеться про фрески в музиці, то тут теж в імпліцитному вигляді подається простір музичного середовища, в якому на підставі аналогії з живописним простором конструюються музичні артефакти, які дають можливість побачити образ. Отже, важливо не почути музичний простір, а побачити як синестезійну реальність перекодування слухових модальностей в зорові, а зорових в слухові. Весь цей контекст, звичайно, пов'язаний з історичними, історико-культурними ремінісценціями, входженням в архітектурне середовище інколи вже втрачених пам'яток, що є своєрідними алюзіями на тему архітектурно-просторових композицій.

Важливо зазначити, що авторка не скільки реконструює образну цілісність, скільки утворює її. Відбувається те, що відсутність сюжетного ряду, вільні асоціації, більше того, алюзії і разом система занурення у фольклор (іспанський, мавританський та ін.) дають своєрідні стилізації, інтонаційне виразне поле засобів, що створює паралельний ряд – фреску над фрескою. Тобто звучить музична тема, яка зондує величезний шар просторового середовища всесвітньої архітектури.

Стилізація посилює усвідомлення досконалого володіння строем та колоритом фольклору. Н. Костюк проводить конкретні паралелі між іспанськими мотивами «Фресок»: «Так, у № 4 («Ля Хіральда») композиторка синтезує жанрові засади сегдильї та різних регіональних різновидів хоти і характерності і жорстко регламентованого остинатного ритму та примхливої вишуканості мелодики. Інтонаційний стрій цієї п'єси заслуговує на окрему увагу: у мерехтливих хроматизмах, частих гармонійних замінах та «наскрізній

модуляційності» горизонталей виявляються засади андалузького фольклору, або ж системи вищого рівня – фламенко (бімодальність, невеликій діапазон поспівок, пануючий низхідний рух, орнаментика тощо)» [117, с. 124].

Отже, такий прискіпливий аналіз, де визначаються тонкощі мавританського стилю і ін., свідчать про те, що образи іспанських фресок асоціативно будуються на паралелізмі, а поетика цих фресок виглядає як своєрідна необарочна реальність, стильова суміш, як той полістилізм, який трансформує історико-культурний образ вже в новітню образну конфігурацію.

Н. Костюк зазначає: «Найпричуд яскравою й мобільною є мовна система «Фресок». Жанровий рельєф п'єси достатньо чіткий, але його створено не скільки «прочитанністю» і «згадуваністю» ритмоформул як однієї з головних властивостей іспанської музики, а засобами сучасної стилістики – модальною технікою та сонорними ефектами, використанням елементів алеаторики і пуантилізму. Найпростішим і очевидним засобом є співставлення тембрів: ймовірно, що саме в цьому виявилась динаміка фресок як жанру образотворчого мистецтва. Його дія – композиційний рельєф, посилення образних алюзій, зокрема у найбільш загальному сенсі можна говорити про епізодичну персоніфікацію, що уособлює внутрішнє, особистісне звучання зовнішніх подій. Важливу роль відіграють засоби артикуляційно-штрихової техніки, що апелюють до жанрових чинників і значно полегшують пошук міжвидових аналогів» [117, с. 126 – 127].

Тобто «Фрески» – це своєрідні легенди, намріяні міражі, міфологічно здійснені широкими мазками космологічні відтворення в сучасному концентрованому образі історії. Це розпис як широка декоративна брама барокового стилю, яка стає необароко. Брама стає тою величезною аркою між культурою ХХ століття і культурою бароко, що спонукає до безкінечного варіювання небесного склепіння як міфологічної прабатьківщини музики в

цілому. Музики як космічного ладу, як міфогенної реальності, що спонукає до співтворчості і до споглядання.

Прями паралелі – зв'язок з іконописом, настінним розписом, орнаментом, книжковою графікою – дають можливість музичним паралелям стати живописними, стати своєрідним видом музичного мистецтва в контексті архітектурного середовища. Це той складний перетин, який формується як міжжанрова, міжхудожня і міжкультурна реальність. Утворюється новітня синтагматика світоустрою, що свідчить про справжній міфологізований простір, у якому величезну роль відграють синестезія і паралелізм. Синестезія – це перекодування модальностей твору: слухового в зоровій, а зорового в тактильній, музичного у живописній і ін., а паралелізм – самодостатнє звучання і самодостатнє бачення образних реалій в різних контекстах – просторовому, часовому, живописному, музичному.

Отже, можна зазначити, що поетика необароко тяжіє до стилю модерн: віталізм, яскравий орнаменталізм, небесне склепіння і зеленобілий колір, що символізує небо і землю – це ті реалії, які у бароко ХХ століття стають актуальними. Вони визначаються як самодостатній простір землі і неба. Простір активного, візерункового, орнаментального варіювання динаміки гіпертрофованої декоративності, яка в стилі модерн набуває витонченої лінеарності.

Важлива ще одна риса барочної естетики, яка мала визначається, але гостро піднімає проблему пекельної краси. В українському бароко – це та пекельність, та нерукотворність, глибинна хтонічна сила, що визначає надмірність краси, яка вже із земної і з небесної даності перетворюється на свій антипод – пекельну красу. Це добре зазначав Гоголь: «паночка настільки красива, що неможна передати її красу, але одна вада – вона є відьмою...». Цей присмак пекельності в бароко надзвичайно актуальний, адже він стає

актуальним саме у творчості ХХ століття. Так, О. Лосєв прямо говорить, що християнину слухати музику О. Скрябіна не потрібно, бо вона є відвертим сатанізмом. Отже, з позиції ортодоксальної християнської естетики заперечується один із величезних пластів музичної культури. Проте це сатанізм відвертий, жорсткий, де в кожному абзаці звучить: «Я – Бог, я ніщо». Скрябін виказує своє відношення до світу в просторі можливих і неможливих музичних конструкцій. Це призводить до надмірності і надлишковості, яка втрачає координати не лише традиції, але й координати самодостатньої естетичної міри та гармонії.

А. Макаров пише: «Наприкінці ХVІІ століття нова людина ренесансного типу мала вже всі підстави святкувати перемогу над своїм ідейним опонентом, відданим ідеалу старозаповітної душевності. Людина-лицер перемогла людину-ченця. Гордий титан розчавив духовного «хробака». Однак це була піррова перемога, що завершилась в даному випадку перемогою надлюдини в людині» [148, с. 127].

Цього вже достатньо, щоб побачити, що новітнє українське бароко склалося і не склалося в 70-80-ті роки ХХ століття. Вона склалася як типологічна алюзія, як конструктивно-метафоричний хід, як можливість широко протиставити, паралельно вистроїти ще один ряд музичних артефактів. Отже, в архітектурному середовищі розбудувати музичне середовище і, навпаки, в музичному середовищі дати можливість відкритися нескінченності архітектонічного ладу дуже важко.

Проте не яскравість, не кольористість, не надмірність і надлишковість бароко ХХ століття не є самою тою головною ознакою, яка дає йому префікс «нео». Нова барочна лінія полягає в новій пекельності, в новому візаві, знайденому під землею, відвертому сатанізмі, якій зазначив О. Лосєв. Полягає в тому, що підземна лілея стилю модерн просякнута вологою всіх туманних рос і

всіх далеких ранкових сповідань. Це дає можливість відчутти простоту і ясність того ранку, який настає після всесвітньої ночі, після всіх катастроф, війн та зрад. Декор спадає, зникають гіпсові пофарбовані наліпки рукотворних янголів. Всі надбудови землі стають марними. Земля проламає сама себе, і, за М.Гайдеггером, оточує, оновлює, висвітлює істину в самій собі. Істина, за М.Гайдеггером, й є світло людяності в людині (надлюдині), яку віднайшло бароко, а потім вже Ф. Ніцше в пеклі культури ХХ століття.

Пекельність або висвітленність чорним далеким світлом прадавньої інтуїції (старозаповітної, навіть язичницької) хтонізму викриває первинний міф тотальної тотожності людини і всього того, що дається людині в світі – землі, неба, дерева, каменя, вогню. Всі ці реалії барочно екзальтовані і водночас піднесено-драматичні в музичній культурі ХХ століття, стають особисто визначеними в русі постнонконформізму. Тут необов'язкова показова метафорика, необов'язкові паралелі і натягування, а головне, що виникає розлад світів, їх роз'єднання, головним є намагання визначити надцінність позбавлення цілісності світозабудови. Все це визначається по-різному: як еkleктика, полістилістика, суміш фарб, багатовимірність вставок та ін. Так, формується острівна онтологія, за Е. Мореном, музики взагалі.

Адже за всім розмаїттям засобів проглядає те, що не змінюється і не трансформується – це хтонізм, земна природна краса, яку частіше всього бачать в фольклоризмі, регіоналізмі. Втім це лише поверхове бачення, за всім цим ховається образ світу, який визначається в урбанізованому середовищі архітектурного простору. Фрески ХХ століття – це не розписи бароко, які писалися в затишному просторі собору. Фрески кінця ХХ століття – це вже сучасні технології, позбавлені самої матерії, самого фрескового матеріалу. Тут немає каміню, немає піску, є лише звук. Й звуку достатньо, щоб сталося диво

необачного світу, якому віддала свою данину не лише Л. Дичко, а більшість композиторів нового Відродження, яке формується в 70-80-90-ті роки.

3.2. Формування поетики постнонконформізму в музичній культурі України

Постмодерністські засоби поетики концентруються в таких формах образних експлікацій: подвійне кодування, діалог як присутність Іншого, адхок, колаж, пастіш, інтертекстуальність, палімпсест [4]. Всі теоретики поетики знаходили генеративні поетичні метакатегорії та метанарративи. Так, у О.Потебні – це метафора, у Р. Якобсона – метонімія, у авторів льєжської школи неориторики – синекдоха [179; 236; 84]. Тобто поетик багато. Всі теоретики poesis як продукування, роблення, включаючи І. Стравінського, походили з того, що потрібно сформувавши принцип цілепокладання як раціоналізовану модель compositio. Як відомо, поетична функція, за Р. Якобсоном, походить від того, що виявляє аналогі, потім їх трансформує, фіксує відхилення від норми. Це 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 [193]. Ця номінація, як відомо, походить від старого принципу вичищення попередньої інформації на дошках або на пергаменті і нанесенні нового інформативного шару. Адже пергамент зберігає пам'ять нашарування. Таким чином, шар старої інформації просвічує крізь шар нового інформаційного простору. Такий своєрідний тип нашарування стає актуальним у музичному мистецтві постмодернізму. Багатохорність, мікрополіфонія, макрополіфонія, нашарування

мелодії різних вокальних та інструментальних технік – все свідчить про те, що музичне мистецтво вступило в стадію постмодерністської еkleктики.

В ХХ столітті надзвичайно гостро постає проблема слова в його логоцентричній християнській визначеності. Так, А. Шенберг у творі «Місячний П'єро» надає слову чільне місце, Лігеті гостро поєднує слово із інструментальною матерією музики. Твір А. Шенберга належить ранньому авангарду і не визначається як постмодерністський, але його образний інструментарій стає надбанням постмодернізму. Використання тихої розмови, шепоту, самотійної рецитації, створення афектів, які вводять в словесний текст музичну тканину, відкриває нову поетику суто постмодерністських ефектів.

Відносно диспозицій слова і музичного тексту у музиці ХХ століття М.Лобанова пише: «При всій парадоксальності подібного рішення (йдеться про фонізм «Місячного П'єро – І. Л.) в ньому з'ясовується певна послідовна логіка. У «фонетичній композиції» існує п'ять пластів: «пласт промови» – читання, бесіда, коментар, питання і відповіді, декламація, накази, кашель, сміх, бормотання, насмішка, бормотання, ікання, дивні виклики. Цей комплекс асоціюється з «телефонною промовою» в кінці „Артикуляції”. Другий – «експресивний пласт». В нього входять плач, жалоби, вигуки, інтонації, що передають екзальтацію, паніку, жах, ексцентричність, нервозність, істерію, пафос театральності і т. п. Третій – «беззвучний пласт шепотання». В нього входять придихання, віддалені видгуки буденного життя, пихтіння, шепотання, звук дихання. Цей комплекс асоціюється з «Багателями» оп. 9 Веберна, музикою Дебюссі. Четвертий – «хиткий, нерушійний пласт». В нього входять інтонації, що передають траурні почуття, глибину тиші, піднесеність, асоціюються з «Requiem», «Lux perpetua», «Dies irae», «Gloria», «Benedictus», «Agnus Dei» (у подальшому ця основа вплине на «Реквієм» Лігеті). П'ятий – «гумористично-

любовний пласт». Його інтонації передають кокетство, загравання, атмосферу серенади і т.п. Ці п'ять пластів складаються з музичних і немусичних інтонацій – останні підлягають музичній обробці: вони імітуються, ритмічно упорядковуються, розбиваються на мотиви» [135, с.100].

Отже, бачимо, наскільки специфікується і наскільки стає розкутою мова вокалізованого музичного твору. Він музичний за синтетичними вимірами свого походження, але він вже належить іншому жанру, який визначається за домінантою вокалу. Проте цей вокал нетрадиційний, іронічно-дистанційний. Дистанція виникає шляхом певного експерименту і афектної семантики, тобто фонемі потрапляють в нетрадиційне поле використання інших семантичних засобів, які створюються в контексті вже новітньої поезики.

Важливо, що утворюється інша музична граматики, граматики метатекстів, контекстів різних алюзій, які дають необмежені шляхи для композиційних реалій творчості. Постмодерніська поезика акумулює майже весь спектр образних засобів, передусім, – це колаж як зіткнення модальностей музичного образу (вербальних, нотаційних, інструментальних, комунікативних) та монтажного тексту, де монтується абсолютно різноманітні елементи поетичних засобів. Втім колаж плавно переходить в бриколаж, тобто іронічне використання аплікативного колажного методу, де починає домінувати іронія, абсурд, а художнє мислення переходить в план інтонаційного наслідування, мімізису, сонорики. Колаж як підвищено метафоричний метатекст будується на підставі гри різних сенсів, елементів парадоксальності і завжди тяжіє до гротеску, алогізму, абсурду.

Пастіш – специфічна постмодерна пародія, яка збирається із фрагментів різних творів, інколи це суміш мотивів, які створюють своєрідну пародійну стилізацію з певними нахилами трансвеститювання, тобто перевертання і зміни позицій. Це непередбачена і невизначена складність, що дає ту систему

пародійного афекту, яка не завжди використовується, адже 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 діалогізуючому 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. І. Добріцина пише: «Ефект специфічної взаємодії фрагментів різних голосів, накладання все нових і нових інтерпретацій на те, що інтерпретується як об'єкт, прописування нового тексту має назву плімпсест» [4, с. 390]. Отже, палімпсест є повне виявлення подвійного кодування як еквівокації (двоосмислення) та бачення об'єкта моделювання у двох вимірах – профанному та сакральному. Палімпсест завжди презентує образ Іншого як Абсолюту, іншої людини, іншого «Я», іншого Всесвіту, Універсуму. Палімпсест відкритий до Іншого у всіх своїх шарах, тому він презентує принцип, або метаболу адхок – орієнтацію на Іншого як реципієнта, споживача, естетичного суб'єкта тощо.

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 постмодерніській культурі визначається як «артефакт».

Артефакт – це своєрідні типи образної презентації сучасного мистецтва, які частіше всього визначають у аудіовізуальних, просторових об'єкта, таких, як інсталяція, 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 та синтетичного явища. Зрозуміло, що артефакт стає головною реальністю постнонконформістського мистецтва. Л. Бичкова вважає категорію «артефакт» структуротворчою в інструментарії постмодерного мислення. «В сучасній естетиці і мистецтвознавстві цей термін використовується для узагальненого позначення творів сучасного мистецтва, як правило тих, що виходять за рамки традиційних жанрів та видів, продуктів сучасних арт-практик, арт-проектів. У естетику термін увійшов з археології, де ним позначаються будь-які штучно створені об'єкти. Артефакт, як правило, вказує на можливі візуальні, аудіовізуальні та просторові об'єкти – інсталяцію, ансамбляж, акції та ін.» [38, с. 38]. Поняття «артефакт» походить від латинського *ars* – ремесло, мистецтво і *faktum* – те, що опрацьовано зроблено.

В. Дорофєєва, аналізуючи поетику твору «*Dictum*» Є. Станковича, пише: «Можна говорити, що «*Dictum*» означає «послання», «промову», відображує «логос» в тому християнському смислі, коли слово не відривається від людини, а стає самим Богом. Можна стверджувати, що «*Dictum*» – це своєрідне зондування тої культурно-історичної реальності, яку можна поєднати з «Пристращами за Матвієм» Баха, ходою на Голгофу, а також почути у «Дзвонах» С. Рахманінова, які фактично стали дзвонами всього ХХ століття» [82, с. 146]. Отже, в цьому семіологічно орієнтованому дослідженні вказується на сповідні інтонації композитора як діалог з Великим Іншим. Авторка не вживає поняття «палімпсест», адже саме Є. Станкович започаткував палімпсест

як аналог бахівської поліфонії в реаліях постмодерністського музичного дискурсу.

Варто також для опису поетики постнонконформізму використати концепцію діалогізуючого слова М. Бахтіна. Він говорить про слово «двоголосе», діалогічне начало слова, що несе в собі висказування двох особистостей, яке здійснюється з допомогою різних форм інтонування і смислових алюзій [22]. Таким чином, можна стверджувати, що слово як подвоєний артефакт – це двоголосся, своєрідна конструкція, яка формується на підставі прямого слова. Пряме слово безпосередньо направлено на свій предмет, що прямо виражає смислову інтенцію автора. Це також зображувальне слово, слово-персонаж. Так, за М. Бахтіним, поліфонічні образи здійснюються як своєрідне нашарування діалогізмів. Можна сказати, що поліфонічність образів постнонконформістів в музиці кінця ХХ століття легко інтерпретується в контексті теорії М. Бахтіна як «подвоєність» слова, словесної семантики (ширше – еквівокації, діалогу як презентації Іншого) і водночас поліфонії твору, яка вже виглядає як світоглядна багатоярусна та розшарована конструкція.

Тобто між поліфонією в романному сенсі, за М. Бахтіним, і поліфонією музичною майже немає ніяких семантичних розбіжностей, але техніка виконання, звичайно, є різною. Проте, якщо у звучній матерії музики домінує вокальне мистецтво, то слово виступає як модельний, породжуючий принцип. Що ж пов'язує всі шари діалогу з Іншим, які рознесені в культурно-історичному і, більше того, віддаленому від сучасника просторі музичної гармонії? 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 постнонконформізму в культурі України кінця ХХ – початку ХХ століть походить від соборності, тої духовності, яка є суто світським виміром *religare*,

структурує в собі можливість єднання в музиці як пекельному, хтонічному та небесному Храмі. 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 позасобистісний, надіндивідуальний, позачасовий та символічно узагальнений простір, що по духу дорівнює літургічному життю, духовній 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. Хом'якова. Вважається, що Хом'яков був одним з леб'ячих налаштованих розумів, який фактично відкриває доктрину слов'янофільства, тобто свого особливого шляху слов'янської культури та слов'янської нації [220].

Термін «соборність» виникає в складних історичних умовах осмислення діяльності і всього величезного історичного розвитку політичного механізму Росії, а також православної церкви. Християнство, земне християнство, яке існувало в культурі Росії, Хом'яков не обожнює, більш того, піддає загальній критиці. Головне, що життєздатність нації залежить від внутрішніх, іманентних причин, їх не можна шукати десь поза соціумом, поза нацією. Свої богословські твори він не міг друкувати в Росії, тому так і залишився світським богословом.

Це фактично перший в Росії богословів, який діяв за межами легітимного богослов'я. Так, в рамках філософії формується релігійна філософська доктрина як піднесення соборності, що узагальнює вільне єднання людей, засноване на християнській любові і направлене на пошуки сумісного колективного шляху до

спасіння. Це неформальний церковний холізм. Хом'яков категорично заперечує індивідуалізм західного зразка, адже його холізм формується не в рамках ортодоксальної християнської догматики, а в рамках світського виборювання свого особливого шляху.

Можна вважати, що соборність і індивідуалізм – це дві крайні риси, які Хом'яков чітко розводить. Якщо соборність, за його думкою, належить слов'янському шляху розвитку, то індивідуалізм – західному. Але духовність, Дух як цілісність не можна ділити на Схід і Захід. Не можна сказати, що міфологема Хом'якова – це богоборчий шлях, швидше, він синтетичний. Це свого роду великий апокриф, який вписується в традицію срібного віку. Він не в якій мірі не заперечує догматів церкви, більш того, він їх реанімує в просторі духовної стагнації та суцільній руїні, в якій знаходилося Православна Церква і взагалі естетика в ті часи. Як це нагадує наш час... Так і напрошується сказати, що вчинок Хом'якова «нонконформістський», хоча це не так.

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 в Росії, а також в Україні XIX століття. Можна стверджувати, що вчинок, який здійснили українські композитори межі тисячоліть, теж нагадує великий «музичний салон». Взагалі категорія «салон» знов реанімується в контексті новітніх катакомб Духу, які, за влучним висловом Б. Пастернака, ставали єдино можливим шляхом існування інтелігенції. Кожен шукає свій міф, свою долю, свою вдачу.

Соборність свідчить про той патріархальний лад та добродійну реальність взаємодопомоги і той тип спілкування, що продукує духовність і самочинність естетичного самоствердження. Адже, якщо ситуацію вчинку О. Хом'якова

спроєктувати на 80-ті рр., вона виглядає неавтентичною. Ще не існувало духу самооцінки і не було духу, який би так в історичній перспективі намагався шукати нового холізму. Зараз цей простір стає більш автентичним, але зараз слов'янофінство не в моді, національна самобутність України орієнтована сучасними політиками та ідеологами на Захід.

Тобто можна стверджувати, що «церква» як образ спільності в Дусі (душі музики, зокрема) може в тій чи іншій мірі виглядати як символічний контекст єднання (у даному випадку – це „музична церква” постнонконформістів), а може бути суто традиційною. Головне, що мистецтво вже тяжіє до сакральності. Адже сакральність може бути і не визначеною, не проявленою. 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 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, занурює його вниз і резонує 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 «синестизія».

Б. Галеев 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 різнобічне відображення дійсності (назвемо його «синергією», що і позначає взаємну дію);

2) взаємна сенсibiliзація – зміна чуттєвості одного органа почуттів за умов функціонування 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» моносенсорного перцептивного 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 їх 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) » [51, с. 82].

Синестезія – також й 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 поетики, що набуває своїх специфічних ознак в музичному постнонконформізмі. В цьому контексті велику роль грає сонорика.

Наведемо визначення цього феномену Ю. Холоповим: «Сонорика – це властивість певного роду музики ХХ ст., де заперечується роль кантиленної мелодії і гармонії (у традиційному сенсі – акордових подібностей, а також поліфонії) завдяки висуненню на перший план сприйняття уявлення звучності як такої (безпосередньо чуттєвого звукового ефекту), впровадження нетрадиційних звуків. Наприклад: складна суміш кількох струнних, ударних, або неясне поєднання «дихання» маси оркестрових голосів, або темброве зафарбовування одного звука тощо. Сонорика може існувати і в рамках

традиційної тонової музики, наприклад, сцена «опівночі» з балету С.Прокоф'єва «Попелюшка» або Антракт для одних лише ударних інструментів без певної висоти звучання в опері Д. Шостаковича «Ніс». Однак найбільшого розвитку в якості нового антикласичного за своєю естетикою мистецтва сонорика отримала в музиці Авангарду-II другої половини ХХ ст. – у К. Штокгаузена, П. Булеза, Л.Ноно, Д. Кейджа, Д. Лігети, В. Лютославського, Я. Ксенакіса, Х Лахенмана; з російської музики – у Е. В. Денисова, А. Г. Шнітке (раннього періоду) С.А.Губайдуліної і багатьох інших» [129, с. 413].

Ми надали цю енциклопедичну довідку з статті «Сонорика», щоб показати, що сонорика є багатоплановий і складний феномен звучної матерії, якій сте можливим не лише на інструментальному рівні, але й на рівні вербальних актуалізацій звучної матерії. Тобто цей контекст дає можливість складного узагальнення і складного бачення образу як палімпсесту, нашарування в просторі вокальних партій, рецитацій звуковисотних структур, хоча сама партитура може бути досить простою і структурною.

Звернемося до творів Л. Дичко, які, на наш погляд, демонструють поетичний принцип палімпсесту як засаду постнонконформістської 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 «Повісті минулих літ» і «Слова о полку Ігоревім». Це додатково висвітлює логіку їх об'єднання з різних боків, але тематично одного джерела» [197, с. 40]. Отже, факт хрещення Русі ставить для композиторки проблему здійсненого акту входження в новий всесвіт. Конфліктно й складно розбудовуються палімпсест нашарування різних персональних аур цього складного тексту як гіпертексту, виникає ефект інтертекстуальності як синтетичного явища.

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. «В ораторії літописець виступає, з одного боку, як літературний Автор, а з другого – його устами говорить сучасний автор в особі композитора. Введення літописця, що асоціюється з образом, який утілений у творіння О. Пушкіна, М. Мусорського, П. Антокольського, означало для Лесі Дичко своєрідне наслідування традиції, її продовження і перетворення у певний історичний знак вічного, праведного, усталеного, дієвого», – констатує Н. Степаненко [197, с. 46 – 47].

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 мелодика знаменого заспіву, 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.

Надамо ще кваліфіковану розвідку Н. Степаненко, яка пише: «Варіативність наголосів тут начебто впливає на утворення нових ритмічних

структур, в котрих особливо виділяється розтягування основного складу поетичної строфи при рівних тривалостях попередніх складів, фермати (тобто розчленованість смисловими цезурами, неквадратні побудови, прозаїчно вільних рух тексту). Виділення ж декількох заключних складів поетичної строфи необхідне для надання більшої значимості висловленої думки» [197, с. 56 – 57].

Отже, цього достатньо, щоб показати, наскільки глибоко входить автор в автономну тканину тексту, як цей текст модифікується і визначається в палімпсесті музичного інтонування. Тобто ми бачимо, що палімпсест виникає як коливання музичної тканини, як він вібрує, формується в багатоголосій тканині варіювання словесних субструктур і водночас занурення в архаїку псалмодування, в своєрідні формульні схеми і типи презентації історичного матеріалу.

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 прагрунтом палімпсесту, який стає кольористим і водночас пластичним типологічним ходом. Варто зазначити, що в іконописі ґрунт або набіл, левкас фактично позначав стіну, а стіна символічно несла в собі запоруку урочистого самостояння в просторі [198]. Недарма Софія Нерушима стіна – це образ, який береже Давню Русь у Софії Київській.

Можна стверджувати, що такий своєрідний пік фонізму як занурення в глибинні шари світлоносної стихії музики, що зазначені субстаціонально, несуть в собі надзвичайно могутній і монументальний хід занурення в ґрунт, в праґрунт або в глибинну субстанцію світлодії світоустрою.

Н. Степаненко пише: «Зближення кольорової семантики тональностей та особливостей кольорового відчуття фонетики (зокрема дзвінкого «І»)

виявляється в розділі кульмінації. В них композитор створює ефект святковості, піднесеності сонячних виблисків – «золотистості», такої істотної в давньоруському живопису. Все наближується, насичується і хор п'ятикратно співає: «Київ...» [198, с. 133]. Можна стверджувати, що не дарма в цьому кваліфікованому дослідженні так довільно і так гостро комбінується мова – російська, українська і давньоруська. Це і дає можливість ще одного – дослідницького палімпсесту, який допомагає почути палімпсест музичний як глибинний артефакт занурення в прагунт, в глибинні пласти свідомості культури і пласти мови, що несуть в собі сутність устрою і світоглядні інтуїції його сучасного музичного відтворення.

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 перетворюються 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 поетики він, звичайно, постмодерний, адже з точки зору культурно-історичної реконструкції тяжіє до автентики, виглядає як науковий інтелігібельний міф. Втім важливо зазначити, що постнонконформізм провокує 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 інтелігібельну міфічну версію прадавнього міфу давньоруської історії.

Як відомо, похід Буй Тур Всеволода символічного позначив похід Ігора, а звернення до Богоматері Пірогощи 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 сучасний патетично здійснений текст, продукує образи здійсненої гармонії, яка формується під обріями брами українського бароко ХХ століття.

3.3. Сакральний етос творів як простір самореалізації митця

Третє тисячоліття поставило дуже багато питань перед митцями, зокрема перед композиторами. Особливо актуальною стає проблема сакрального як одної з визначної ознаки творчості в цілому. Сакральність часто-густо розуміється суто в рамках релігійного мистецтва, а також в широкому естетичному контексті як священість художнього мислення. Як дар божий мислити в образах і не зраджувати цьому дару, нести його все життя, наскільки вистачить сил. Весь цей контекст надзвичайно плідно, складно і драматично осмислюється і обговорюється в сучасній філософії, релігієзнавстві, культурології та музичному мистецтвознавстві, зокрема. Гостро ставиться питання, наскільки постмодерна естетика вичерпала себе, наскільки весь пантеон поетичних засобів трансформації тексту, що тяжіють до маньєристичного дискурсу, є адекватними тим великим перспективам, які відкриваються в нових горизонтах та нових обріях бачення світу.

Проблема автентичного, традиційного, пов'язаного с сакральною традицією, образу є надзвичайно гострою. Якщо поглянути на еволюцію творчості таких митців, Є. Станкевич, то ми побачимо, що після ранніх

нонконформістських творів, таких, як «Я стверджуюсь» і ранніх симфоній: «Симфонієтта», Симфонія № 1 (*Sinfonia Larga*) для 15 струнних, Симфонія № 2 («Героїчна»), він приходить до автентичного християнського сакрального твору. Виникає багато творів в різних жанрах. Так, зокрема, це «Елегія пам'яті Людкевича» для струнного оркестру, «Ханука», «Ектенія заупокойна» (Поєма скорботи), «Жертва отрока Божого», Паскалія для органу, «Нехай прийде царствіє Твоє» для хору та симфонічного оркестру та ін. Гостро визначається автентика простору сакрального образу та художнього мислення як християнський Універсум. Звернення до єврейської релігії у реквіємі пам'яті загиблих під Бабиним Яром – «Каддіш-реквієм» для читця, солісту, хору і великого симфонічного оркестру – теж свідчить про автентику музичного простору.

У. Л. Дичко ми не побачимо такого звернення до суто автентичного християнського контексту. Після трьох відомих літургій не існує таких творів, які б, як у Є. Станковича, свідчили про глибинні сакральні розшуки саме в плані традиційної автентики – християнської, єврейської, або якоїсь іншої. Вона проблематизує ситуацію тим, що інтенції сакрального виміру творчості не покидають композиторку. Л. Дичко викладає, як і Є. Станкович, в Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського, а її викладацький доробок свідчить про те, що молоді композитори орієнтуються на абсолютно різні підходи щодо сакрального мистецтва. Більше того, утворюється певний салон. Певна знов-таки альтернатива офіційному сакральному простору, який інколи виглядає як нова ідеологія сакрального простору музики неконфесійного зразка.

Можна стверджувати, що дуже швидко відбулася зміна вектору ідеологічних орієнтирів від партійного ідеологічного тиску до тиску морально-ідеологічного, який не бачить іншої духовності, ніж офіційно пов'язаної з церквою, що часто-густо призводить до неохристиянського кітчу. Не

займаючись богоборством, не вступаючи в конфлікт з модою, Л. Дичко залишається в тому просторі, в якому вона існувала й раніше. Ми його вже позначили як палімпсест, двонаправлене слово, або слово діалогізоване, як полілог, або як своєрідний поліфонічний твір, за визначенням в рамках поетики та естетики М. Бахтіна. Це діалог з різними суб'єктами сприйняття твору. З минулими, майбутніми та з нащадками. Це складний процес художнього мислення, який потребує і адекватної філософської концепції. Концепції культурно-історичної антропології музики.

Здається, що художнє мислення в просторі сакрального в українських постнонконформістів можна позначити словами М. Гайдеггера, який пише про етос як присутність та можливість наявності божества. «Якщо похитнулись як онтологія, так і етика разом зі всім мисленням, що рухається в колі філософських дисциплін, то це потребує від нашого мислення ще більшої дисциплінованості» [213, с.214]. М. Гайдеггер надзвичайно сучасно інтерпретував залежність культури, релігії та нації від самого місця, де перебуває людина, від Абсолюту. Він писав: «Речення Геракліта говорить: «Свій особливий норв – це для кожної людини її даймон». В такому перекладі, однак, не відбито грецький хід думки. Етос означає місце перебування, помешкання. Словом «етос» іменується відкрита місцевість, в якій мешкає людина. Відкритий простір її місцеперебування дозволяє з'явитись тому, що стосується людського ества, захоплюючи його, перебуває поблизу. Місцеперебування людини заключає в собі і зберігає явище того, чому людина належить у своїй сутності. Це, за словами Геракліта, її «даймон», Бог.

Промова визначає: «Людина мешкає, оскільки вона людина, поблизу Бога». З цим реченням Геракліта визначається одна історія, котру повідомив Арістотель («Про частини тварин» А5, 645, а 17). Вона говорить: «Промовляють о словах Геракліта, сказаних чужинцям, що бажали зустрітись з ним. Коли вони

приїхали, то побачили людину, що грілася біля духовки. Вони зупинилися в розгубленості і, передусім, тому, що людина, бачачи, як вони коливалися, ще й підбадьорювала, запрошуючи увійти словами: «Саме тут перебувають боги!» [213, с.215].

М. Гайдеггер проблематизує відносини етики та релігії: «Якщо ж за домовленістю з основним значенням слова етос, назва «етика» повинна визначати, що вона осмислює місцеперебування людини, то думка, що продумує істину буття в сенсі визначальної стихії людини як ек-зистуючого іства, є сама по собі етика в її витоці. Думка ця, разом з тим, є також і не тільки етика, тому що вона є онтологія. І справді, онтологія завжди мислить лише сутне (OV) в його бутті. Поки, однак, не осмислена істина буття, будь-яка онтологія залишається позбавленою своєї засади. Тому думка, яка намагалась в «Бутті і часові» увійти в істину буття, назвала себе фундаментальною онтологією. Фундаментальна онтологія намагається повернутись до тих сутнісних засад, з яких виростає осмислення істини буття. Вже через цю постановку питання це осмислення виходить за рамки «онтології», метафізики (також і кантіанської). Але «онтологія», будь-то трансцендентальна, або докритична, підлягає критиці не тому, що продумує буття сутнього і при цьому занурює буття в поняття, а тому, що не продумує істину буття, і тим самим, випускає з виду, що є більш строге мислення, ніж понятійне. Думка, намагаючись увійти в істину буття, в скудності першого пориву дала дуже мало щодо порозуміння абсолютно іншого виміру» [213, с.216].

Варто сказати, що постнонконформісти імпліцитно створили свою «фундаментальну онтологію», яку можна позначити як сакральний етос творчості. Так, загострюється контекст софіології творчості, який свідчить про пошуки розумового фемінізму на межі тисячоліть як Духу страждальної материнської вдачі української культури. Отже, контекст софійності, який

актуалізується зараз на межі тисячоліть, стає адекватним тлом для реконструкції складного і цікавого простору сакрального.

Д. Пивоваров визначає, що окрім теологічного розуміння сакрального як похідного від Бога існує розширене його філософське тлумачення. «Наприклад, Е. Дюркгейм застосував це поняття для позначення природно-історичної засади справжнього людського буття, його соціальної сутності і протиставив його поняттю індивідуалістичного існування» [172, с. 437 – 438]. Зрозуміло, що такий підхід і сама сакралізація реальності як певне надцінне існування людини має підстави релігійні, але ця релігійність виглядає вже не настільки активною і не настільки детермінуючою, що розмивається в контексті таких понять, як «духовність», «соборність», навіть «публічність».

«Церква і держава, – пише Д. Пивоваров, – опрацьовують тонку і складну систему захисту і трансляції священного відношення людей до базових ідеалів, які склалися в культурі. Трансляція здійснюється поєднаними між собою методами і засобами всіх форм суспільного життя. Серед них – жорсткі норми права і м'які прийоми мистецтва. Індивід з пелюшок і до гробової дошки занурений в систему, яка генерується сім'єю, родом, племенем і державними установами сакрального» [172, с. 438]. Автор описує систему сакрального, яка створюється з: «А) суми священних для даного суспільства ідей (ідеологія); б) психологічних прийомів і засобів переконання людей в безумовній істинності цих ідей; в) спеціалізації знакових форм втілення святинь, сакраментальних і ворожнечих символів; г) особі організації (наприклад, церкви); д) спеціальних практичних дій, обрядів, церемоній (культ)» [172, с.438].

Отже, мистецтво визначається як «м'який» тип сакралізації. Цей тип сакралізації не має жорсткої обрядової норми, але несе в себе вищі цінності. Це достатньо автентична характеристика сакральності, яка свідчить про те, що «духовне», «соборне», «священне» належать до одного ряду цінностей, що

тісно пов'язані з художнім мисленням, зокрема мисленням музичним. М.Гайдеггер пише: «Ми далеко не продумуємо сутність діяльності з достанею визначеністю. Люди бачать у діяльність просто дійсність тої чи іншої дії. Їх дієвість оцінюється за її результатом. Але сутність діяльності в здійсненні. Здійснити означає: розгорнуть дещо до повноти єства сутності, вивести до цієї повноти, *producere* – про-ду-кувати. Тому здійсненим власне є лише те, що вже є. Але, що, передусім, є, так це «буття». Думка здійснюється як відношення буття до людського єства. Думка не створює і не розробляє це відношення. Вона просто відносить до буття те, що дано їй власне буттям. Відношення це складається з того, що думка дає буттю слово. Мова є дім буття. В житлі мови мешкає людина. Мислителі і поети – охоронці цього помешкання» [213, с.192].

Таке патетичне і водночас метафоричне бачення суті мислення як мови – дому буття – свідчить, що помешканя людини формується як тканина мислення. Музична мова теж є домом буття. Це особливий дім, в якому думка стає складним динамічно визначеним простором, що має пряме відношення до сакрального як етосу (місця в бутті). Проте сам простір визначення думки виглядає проблематичним. «Щоб людина могла знов знаходитися поблизу буття, – пише М. Гайдеггер, – вона повинна спочатку навчитись існувати в безім'яному просторі» [213, с. 195]. В цих словах, насичених метафорично, ми бачимо, що думка б'ється в тому просторі, що зветься сакральним. Ім'я Бога вимовляється рідною мовою.

Проте І. Сірін писав в свій час, що «був час, коли у Бога не було імені, і наступить час, коли у Бога не буде ніякого імені...», св. І. Кронштадський, навпаки, свідчить, що «ім'я Бога є сам Бог» [85]. Будь-яка автентика сакрального, що взята в її максимальній повноті, поєднує апофатизм опису Бога в імені та його межовий «натуралізм», обумовлений домівкою, етосом, рідною мовою. Сталося так, що постнонконформісти раптом стали перед цими

проблемами і обрали другий шлях, що уводить від апофатизму. А фактично вже й уводить від нонконформізму як апофатичної дескрипції – творчості через заперечення. Тому постнонконформізм по суті є стилізуючим дискурсом в мистецтві.

Поруч з категорією «етос» виникає категорія «істина» як неприхована сутність сутнього, за М. Гайдеггером. Тобто сутність місцеперебування людини призводить до онтологічного вкорінення в помешканні, а разом до етичного визначення того простору, який є сакральним по суті і несе в собі всі предикати помешкання – буття поруч з Богом, біля Богу, без Бога. Постнонконформісти по черзі переходили з однієї позиція (місця-етосу) до іншої. Ніхто не уник спокуси бути «поруч», «в», і навіть «над» Богом, як це показав П. Тілліх [201]. Така широка просторова онтологічна характеристика сакрального є надлишковою і надзвичайно важливою для того, щоб сказати, що майже вся музика, яка є певним помешканням людини, несе в собі образ дому, мову та інтенції домобудування, є сакральною.

Цього достатньо, щоб зрозуміти, що сакральність не є тривіальною належністю до певного релігійного ареалу. Сакральність є всезагальною людською сутністю здійснення Абсолюту, передусім, імагінативного абсолюту, який надзвичайно гостро характеризує український нонконформізм в музиці. Здійснення сакрального в певному музичному просторі є палімпсест як нашарування діалогізуючої багатоголосої тканини Універсуму. Це може бути звичане подвоєння хорів, а може бути нашарування лейт-тем, лейтмотивів на макрорівні та мікрорівні того вербально-музичного контексту, який формується як поліфонічний діалогізуючий простір. Простір сакральний, етично зазначений як етос – це місце поблизу Бога.

Можна стверджувати, що без цієї парадигми розмова про сучасну музику буде виглядати зайвою, або поверховим жанрово-стилістичним

структуруванням, де структури і жанри лише говорять про реалії наближення до автентичного християнського топосу, але не характеризують його суть. І соборність, і художність у своїй могутній прості є сакральне як таке, що має відношення до мислення. А мислення як премудрість Божа, Софія потребує знов-таки актуалізації величезного пласту софійності, який не зник разом із Срібним століттям, а стає новою парадигмою інтерпретації музичного Універсуму третього тисячоліття.

Як відомо, Софія, буквально – мудрість – це поняття містичної філософії та теології, що відоме ще з часів Платона, однак, розгортає свої обрії в неоплатонізмі та під час гностицизму. Тобто космологічний контекст софійності залишається, адже до нього додається креативний пафос часів синкретизму, коли християнство лише шукало свої образи в концептах «плероми», «світового яйця». Весь цей контекст чудово описує О. Лосев, характеризуючи образ Софії та всеєдності у Вол. Соловйова. Тем не менш, власне софіологічні інтуїції залишаються за рамками догматичного богослов'я як католицького, так і православного через неможливість усунення елементів пантеїзму, присутніх самому поняттю «Софія».

Тобто ми бачимо, що сакральне в тлумаченні М. Гайдеггера тяжіє до панентеїзму, тобто Бог існує «там» і «тут». Тут він існує як етос, як буття або *Dasein*, як абсолют існування людини поблизу Бога. Втім справжнє існування, яке можна визначити як софійність, є існування в домі буття – мові і думці.

Вол. Соловйов вважав, що справжня людина в повноті своєї ідеальної особистості, очевидно, не може бути лише чоловіком або лише жінкою, а повинна бути єдністю цих обох. Ця теза висловлюється в його творі «Смисл любові» [192]. Андрогінність в широкому етичному плані як єдність ідеального і матеріального, духовного і тілесного робить Софію справді містичним образом, проміжною субстанцією, яка існує як думка, безтілесна реальність, але разом з

тим з'являється в різних містичних обертонах, які можна порівняти лише з творчістю людини.

Можна стверджувати, що софійність як розумовий образ є своєрідним конструктом проміжних сфер між людиною і Абсолютом і водночас як образ є естетичним феноменом, який дає цілісність світу. Цей контекст є надзвичайно важливим, бо характеризує Софію як одну із тих реальних сил, яка протистоїть дисгармонії взагалі, всьому тому руйнівному, чого так багато накопичено в світі.

Цього достатньо, щоб побачити, наскільки проблема художнього мислення в контексті духовності, соборності, етичних визначень сакрального набуває своєї синтетичності і водночас універсальності. Весь цей контекст генерується категорією «сакральне» і категорією «етос», які розуміються як просторові реалії існування людини в окремому просторі буття, що специфікує людство в цілому в онтологічно визначених предикатах домобудівництва.

Суть домобудівництва як в релігійному сенсі, так і в творчому мистецькому, полягає в тому, що людина, як в Середньовіччі, стає субститутом Абсолюту і звертається до Іншого як до Абсолюту. Художник або композитор, створюючи річ, завжди створює дім буття, бо він «має місце в бутті», за М.Бахтініним, причетний до мови як «дому буття», за М. Гайдеггером, до мови музичної, або будь-якої іншої.

Проблема сакрального як певного архетипу в композиторській творчості була детально розглянута Ю. Северіною, зокрема в творчості М. Скорика (Концерт №2 для фортепіано з оркестром та Концерт №3 для фортепіано, струнного оркестру та великого барабану) та творчості Г. Гаврилець, де визначаються архетипи «софійності» та «слова» (аналіз літургійних піснопівів, хорових концертів: «Блаженний, хто дбає про вбогого», «До тебе підношу я, Господі душу свою», «Боже мій, нащо мене Ти покинув?» та ін.). Ми продовжуємо лінію співвідношення двох крайніх, наш погляд, позицій в

українському постнонконформізмі – творчості Є. Станковича, та Л. Дичко. Якщо Є. Станкович продукує «вибух», за О. Зінкевич, то Л. Дичко – «тишу». Як би співвідношення цих категорій культуротворчості не виглядало схематичними, є сенс не просто зробити огляд репертуарного плану, а намітити константи постнонконформістської музичної поетики як дві різних стіхії.

Можна погодитися з В. Дорофєєвою, яка доводить, що «вибуховість» Є.Станковича наприкінці століття знаходить ту внутрішню міру, яка свідчить про одвічність музичного простору. «І «Ханука» і «Ектенія заупокійна» (Поема скорботи) і Ave Maria, «Поема для оркестру» і багато інших робіт, до яких ми вже зверталися, зокрема це «Dictum» – не стилізація, не стилістичне усвідомлення теми, а обробка, аранжування сакрального, яке може бути поліваріантним (полівалентним, якщо вживати семіологічні терміни). Тобто визначаються диспозиції не амбівалентні, де є профанне і сакральне, а полівалентні, де сакральне і профанне безкінечно змінюються своїми місцями.

Це той шлях, що вже був проторений в «срібному віці» в російській релігійній філософії. Але цей шлях продовжується. Він не є надлюдським, не намагається здійснити «нову сакральність» або нову «фаустівську парадигму» в рамках музики, він лише свідчить про обмін натурами (синергією) шляхом вчинку, шляхом музично-подієвого самоздійснення митця. Останні роботи Є.Станковича «Нехай прийде царствіє Твоє» для хору і симфонічного оркестру на тексти з Біблії, «Музика на псалми Давидові» – це вже ті сакральні твори, які відрізняються від «Панахиди за померлими від голоду» і «Каддіш-реквієму», «Чорної елегії» і ін. Це автентична тиха пісня, яка все більше варіює, яка все більше є аранжуванням. Це поєднує Євгена Станковича з такими композиторами, як Віктор Степурко, Ганна Гаврилець» [82, с. 171].

Цікаво що розвідки сакрального як стихійно-космічного і разом надціннісного буття у Л. Дичко часто-густо поєднуються зі своєрідною, якщо не

екзотичною, то у всякому разі екстатичною реальністю. Л. Пархоменко пише: «В контексті Третього фестивалю «Золотоверхий Київ» відбулась прем'єра канонічного варіанту Літургії, ініційованого М. Гобдичем, названого «Урочистою літургією». Тут з'явилися нові прочитання сакральних текстів, посилилася роль антифонів як принцип розвитку, як найвиразніше писенно-декламаційне інтонування молитов сольних (М. Гобдич, О. Бойко Я.Побережна), надзвичайного стильового синтезу типів монодійних розпівів XVI ст. і мелізматики чи не правізантійської пори, врешті тут зазвучав простір храму – кластерна реверберація. Ці новації ідуть від колосального заглиблення у витоки. Надзвичайне враження залишає і Псалом-67 для жіночого хору, який на Третьому фестивалі прозвучав у виконанні хору, керованого Л. Байдою» [171, с. 11].

Л. Пархоменко – відомий майстер, яка присвятила не одну роботу хоровим творам, дає надзвичайно яскравий метафоричний аналіз-інтерпретацію входження у музичний світ, який розгортається як свято, сакральний простір здійсненого дива, чуда. Хор містить в собі інструментальне супроводження. Це певне заглиблення у вітхозаповітний спів, а також в традицію, що характеризувала Давню Русь вітхозаповітних часів. Варіювання форм і артефактів культури привносить у історіографічний контекст космологічний вимір, навіть інструментально-поліфонічний простір. Така історична реальність є палімпсестом, є потік звуків, який можна порівняти з християнізованим часом, де стріла часовості музики («від» і «до») формується в одному просторі хорового виконавства.

Циклічність грецького зразка і космічність характеризують твір «Чотири пори року», де образ структурується як певна ансамблевисть вокалізмів та художніх музичних артефактів, що дає можливість відчутти час як завершений і удосконалений простір акапельний хорової фактури.

Можна стверджувати, що емоційний заклик замовлянь „Золотослову” є лише одним із контекстів художнього мислення, пов’язаних з софійністю. Замовляння – це формульне звернення в рамках опрацьованих і напрацьованих шаблонів, схем, в кращому значенні цього слова, які несуть в собі культурно-історичні реалії діалогу звернення до Абсолюту. Л. Черкашина, М. Пушкіна пишуть: «Символи місяця і сонця пов’язані з архаїчним культом вогню у багатьох індоєвропейських народів. Проте вогонь українського стародавнього культу є міфологічно іншим. Це вогонь астральний і сила астральна – місяця, сонця й зорі, яким приписує український народ світотворчу роботу в творенні світла (Всесвіту). Йдеться про універсальний характер культу як епіцентр міфологічної системи уявлень про створення світу. Образи-символи вогню, води (росиці), місяцю, сонця, зорі, рослинності, святого дерева, Дідуха вписані в космогонію, відтворену прото-українцями.

Про не знищення люнарної символіки свідчить її присутність в православній християнській традиції. При цьому, такі шановані українцями святі, як Андрій та Микола, в народному світогляді співвідносилися з різними фазами місяця. Так, день святого Андрія входить до передріздвяного циклу і розкриває в собі ідею народження світу. Меч в одній руці у святого Миколи пов’язаний з символікою нового місяця, а кубок у другій – з повним м’ясяцем» [226, с. 136 – 137].

Ця розвідка символологічного типу характеризує саме космогонічний і, більше того, містичний характер софійності твору «Чотири пори року», але дохристиянські мотиви, які стали предметом аналізу Л. Черкашиної та М.Пушкіної, тут характеризується в езотеричному сенсі, пов’язаному з певним знанням таємничих осередків. Цей контекст як паліатив вписується в широкий простір артефактів постнонконформізму і в певній мірі визначає саме містичний і магічний аспект новітньої музики.

Солярна символіка визначає головні світила – сонце і місяць як космогонічні стовпи або осі космогенезу, символічного і міфічного світу, який є софійно зазначеним як тип художнього мислення. Сакральний етос формується в контексті діалогізму мистецьких систем, того широкого полілогу постмодерної реальності, що здійснюється як певний палімпсест минулого й майбутнього.

Висновки до третього розділу.

Необароко як широкий видовищний зображальний контекст творчості корелює з необарочними есенціалізмом ХХ століття. Палімпсест – нашарування у часових видах мистецтв – визначається тим, що актуалізується первинний метафізичний простір шаруватого простіру, шаруватих реалій палімпсесту, які позначається як «білий колір», або як левкас, стіна в просторі храму.

Інтонування «білої субстанції» буття, яке висвітлює простір, проходить через всі шари кольорових інтенцій творчості, є важливим мотивом, що розхитує постмодерну естетику і світчить про тотальний субстанціалізм, протореальність, протобраз, який корелює з бароко, давньоруським світом, з традиційним устроєм світлоносного розшарування просторових реалій в парсуні, іконі, фресці. Сакральний етос творів визначається як софійність. Це, передусім, помешкання – дім буття як простір, в якому можливе божество. Можна стверджувати, що художнє мислення і музичне мислення як його конкретизація в рамках софійності постнонконформістів є певною історіософією, що конкретно визначається історіцизмом в творах провідних композиторів. Ці стильові ознаки проходять через усі шаблі апофатичного мислення і всі рівні софійності від космогонічно-імагінативного до містично-християнського і водночас магічного замовляння.

ВИСНОВКИ

Дисертаційне дослідження дає можливість розширити горизонти розуміння художнього мислення в контексті музичної творчості українських композиторів XX – XIX століть, зокрема творчості нонконформістів у музичному просторі України. Філософсько-антропологічні та філософсько-культурологічні виміри музики презентують творця як певного продуцента космологічної гармонії сфер, носія креативного витoku творіння, софійності, як дух, репрезентанта соборності та сакральності, як самодостатнього продуцента цінностей культури.

1. Поняття «музичний нонконформізм» є маловживаним, спорадично інтерпретується як феномен протестних інновацій в музичній культурі XX століття. Специфіка музичного нонконформізму в Україні обумовлена як адаптацією інтенцій Нововіденської школи, так і актуалізацією фольклорних, етнокультурних спонук української культури. Поняття «постнонконформізм» застосовується для позначення великого спектру протестних настанов у культурі постмодернізму, його сутність полягає як у симулятивних, стилізуючих тенденціях нонконформного руху, так і в потребі митців легітимізувати новітні тенденції формотворення. «Музичне мислення» – інтегративна інтерпретація, що узагальнює інноваційні, креативні, творчі інтенції в діяльності композитора в контексті специфічної рефлексії митця.

2. Філософсько-антропологічний дискурс у музиці має широкий вектор осмислення звучної і незвучної матерії музичного твору в контексті зміни світоглядних настанов, що визначається як музична картина світу в межах піфагорійського, платонічного, неоплатоністичного, християнського синтезу, а також музичних синтезів доби Відродження, Нового і Новітнього часу. Весь цей контекст характеризує художнє мислення як антитетичний дискурс (нонконформістський рух у його широкому розумінні), як методологічне

підґрунття формування мислення протестного типу (антитетичного, діалогізуючого, діалектичного) в контексті головних конституативних парадигм творчості тої чи іншої доби.

3. Музичне мислення є головною детермінантою композиторської творчості у вимірах духовного, сакрального, соборного витоку творчості. Софійність узагальнює в собі всі виміри творчості, що характеризує мислення композитора як духовний синтез на підставі соборності і тотальності сакрального в просторі творчого самоздійснення митця. Софійність як космологічність і містичність християнського зразка виявляється у музичних артефактах художньої творчості українських нонконформістів. Історицизм як підхід щодо аналізу антропних та культурно-історичних реалій музики можна визначити як софійність сакральних реалій етосу, втіленого в просторі музичного твору.

4. Міфологічна образність стає актуальною настановою творчості художників, зокрема композиторів ХХ століття. Міф як нерелективна цілісність, міф інтелегібельний, абсолютний міф, міф як імагінативний абсолют, міф як семіотична система – це ті конституативні детермінанти музичної реальності, які допомагають класифікувати міфотворчість українських нонконформістів як багатоклірну та багатовимірну реальність, що створює диво або чудо одивненого світу. Диво творчості презентує можливість інтелегібельного, витонченого вчинку.

5. Міфопоетика нонконформізму – це широкий пласт культуротворчості, що формується на підставі історіософії простору музичного твору, який характеризується мистецькою рефлексією над міфологічною образністю, що почала формуватися як антитетична реальність, побудована на гострих антитезах формотворення в нонконформізмі 1970-80-х рр. Ідеологізмові і штучному образному просторові соцреалізму митці-нонконформісти

протиставили складний симбіоз авангардної та постмодерної поетики, орієнтованої на традицію та інновації європейської музичної культури.

6. Поетика музичного нонконформізму формується як особисто визначений світ *compositio*. Так, Л. Грабовський, Б. Буєвський, В. Годзянський, І.Блошко, Ю. Іщенко, М. Скорик, В. Губа, Л. Дичко, Г. Ляшенко, В. Бибик, Є.Станкович та ін. визначали кожен свій концептуальний шлях опору естетики соцреалізму. У композиторській творчості рятівним був шлях суб'єктивації творчості. Музичні тексти 1960-70-х рр. тяжіють до своєрідного палімпсесту. Еволюційні гілки музичного нонконформізму в Україні презентують своєрідний пошук материнської вдачі, яка походить від глибоко феміністичного витоку виховання духовності, пошуки небесної Батьківщини в поганському світі і пошуки Золота як світлоносного небесного субстанційного тла, яке потім християнізується і стає автентичними хоровими композиціями у Л. Дичко.

7. Філософсько-антропологічні витоки музичного нонконформізму презентуються соборністю, духовністю, софійністю та сакральністю. Це наскрізні виміри і водночас презентативи картини світу музичного нонконформізму України, які формуються, починаючи з перших творів 1960-70-х рр., але узагальнюючого виміру набувають у пізній творчості постнонконформістів. Ці стильові ознаки пов'язується з творами, які несуть у собі широкий поліфонічний контекст історико-культурного діалогу, звернення до різних духовних пластів культури. Так, зокрема, палімпсест стає одним із генеративних шляхів постмодерної поетики творчості українських нонконформістів у музиці.

8. Постнонконформізм у музиці резонує всі шари музичної тканини, які є культурно-історичними пластами, що презентують постмодерністську стратегію протестних культур сучасності. Музичне мистецтво розгортається як поліфонічна діалогізуюча тканина полілогу, тобто широкого звернення до

контекстного, інтертекстуального мислення у просторі всіх реалій культуротворення. Полістилізм у музиці презентують еkleктичні інтенції *compositio*. Алюзії, цитування доповнюються в комунікативному просторі музикування елементами алеаторики та сонорики. Настанова полістілістики поступово трансформується в певну надпрограму динамічного, відкритого середовища, яке у музиці характеризує добу «нового бароко» ХХ століття.

9. Сакральний етос творів постнонконформістів формується як тотальна сакралізація музичного простору. Музичний простір художнього мислення у сакральному вимірі презентує музичний етос (етичний простір музики), що утворюється «поблизу божества». Етос як просторова реальність, у якій існує божество, Бог як вища інстанція, Абсолют, генерує звернення до традиції, фольклорних інтенцій музики. Це визначає діалог людини і Абсолюту як певний хоровий антифон, імагінативний абсолют музики, багатохорність, мікрополіфонію, макрополіфонію, нашарування мелодії різних вокальних та інструментальних технік. Все свідчить про те, що музичне мистецтво як цілісність утворює новітню сакральність музичних творів ХХ – ХХІ століть.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраамов А. Синтетическая музыка / Арсений Авраамов // Советская музыка. – 1939. – № 8. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://theremin.ru/archive/avrsynth.htm>.
2. Адорно Т. В. Теория эстетики / Теодор В. Адорно ; пер. с нем. П. Тарашук. – К. : Основы, 2002. – 518 с.
3. Адорно Т. Избранное : Социология музыки / Теодор В. Адорно. – М.: СПб. : Университетская книга, 1998. – 445 с. - (Книга света).
4. Азизян И. А. Теория композиции как поэтика архитектуры / И.А. Азизян, И.А. Добрицына, Г.С. Лебедева. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – 568 с.
5. Александрова Н. К. Літургічна музика як жанрово-стильовий феномен в творчості вітчизняних композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Н. К. Александрова. – Одеса. – 2008. – 17 с.
6. Андреева Е. Постмодернизм / Е. Андреева. – СПб. : Азбука-Классика, 2007. – 488 с.
7. Апель К.-О. Трансформация философии Карл Отто Апель ; пер. с нем. В. Куренной – М. : Логос, 2001. – 344 [1] с.
8. Арановский М. Г. Музыка и мышление / М. Г. Арановский. Музыка как форма интеллектуальной деятельности / [Ред.-сост. М. Г. Арановский]. - Изд. 2-е. - М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. - С.10-43.
9. Арановский М. Музыкальный текст : структура и свойства / М. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 342 с.
10. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М. : Музыка, 1974. – С. 90 – 128.
11. Аренд Х. Між минулим і майбутнім / Ханна Аренд ; пер. з англ. – К. : Дух і Літера, 2002. – 321[12] с.

12. Арефьева А.А. Эстетика соцреализма (слово в измерении публичности) / Альбина Анатолиевна Арефьева. – К.: ГАЛПУ, 1977. – 206 с.
13. Аристотель. Об искусстве поэзии /Аристотель. – М.: Гослитиздат, 1957. – 183 с.
14. Аркадьев М. Креативное время, „архе-письмо” и опыт Ничто / Михаил Аркадьев // Логос. – № 6, М. : Гнозис, 1994. – С. 164 – 179.
15. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Рудольф Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 392 с.
16. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
17. Асафьев Б.В. О народной музыке / Б.В.Асафьев. – Л.: Музыка, 1978. – 247 с.
18. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1994. – 616 с.
19. Барт Р. Мифологии / Ролан Барт ; пер. с фр. С. Зенкина. – М. : Академический Проект, 2008. — 352 с.
20. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1965. – 527 с.
21. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1975. – 502 с.
22. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
23. Белл Д. Культурні суперечності капіталізму / Д. Белл // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. : Либідь, 1996. – с. 251 – 275.
24. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / В. Беньямин // Беньямин В. Избранные эссе. – М. : Аграф, 1996. – С. 6–186.

25. Бердяев Н.А. Смысл творчества // Бердяев Н.А. Философия свободы. Смысл творчества. – М.:Правда, 1989. – С. 254 – 606.
26. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів // О.Берегова // Українське музикознавство : науково – методичний збірник / Упорядкування І.А. Котляревського. – Вип. 30. – К. : НМА ім. П.І.Чайковського, 2001. – С.150 – 156..
27. Бест С., Келлнер Д. Рэп, черный гнев и рассовые разногласия / Стивен Бест, Дуглас Келлнер ; пер. англ. Т. Вартанян // Массовая культура : современные западные исследования ; пер. с англ. ; Отв. ред. и послесловие В. В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – С. 224 – 244.
28. Библер В. С. От наукоучения к логике культуры / Владимир Соломонович Библер. – М. : Политиздат, 1990. – 413 с.
29. Білий О. Національна держава, влада й усталення інфрамистецтва / О. Білий // *Contemporarty art – Нові території*. – К. : Eidos, 2006. – С.118 – 148.
30. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Бодрийяр Жан ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
31. Бубер М. Я и Ты / Мартин Бубер. — М. : Высшая шк. 1993. — 176 с.
32. Булаш О. «Урочиста літургія» Л.В. Дичко: до проблеми єдності циклу / О.Булаш // *Леся Дичко: грані творчості*. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2002. – С.109 – 113.
33. Бушанський В. В. Естетика політичної влади / В. В. Бушанський . – К. : Парапан, 2009. – 360 с.
34. Бхаскаран Л. Дизайн и время / Лакшми Бхаскаран ; пер.с.англ. И.Г. Голыбиной. – М.: АРТ-РОДНИК, 2007. – 256 с.
35. Бычков В. В. Эстетика / Виктор Васильевич Бычков. – М. : Гардарика, 2002. – 556 [4] с.

36. Бычков В. В. Триалог / В.В. Бычков, Н. Б. Маньковская, В. В. Иванов. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 840 с.
37. Бычков В. В. Эстетический опыт России на рубеже тысячелетий / В. В. Бычков. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : iph.ras.ru/elib/Est2_1.html
38. Бычкова Л. Артефакт / Л.Бычкова // Лексикон нонклассики. Художественно – эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 38 – 39.
39. Вагнер Р. Избранные работы / Рихард Вагнер ; пер. с нем. – М.: Искусство, 1978. – 696 с.
40. Ванечкина И.Л. Поэма огня / И.Л. Ванечкина, Б.М. Галеев. – Казань: Изд – во казанского университета, 1981. – 346 с.
41. Васильева Л. Л. Рок-музыка як фактор розвитку культури другої половини ХХ століття : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: спец. 17. 00. 01 «Теорія та історія культури» / Л. Л. Васильева. – К. , 2004. – 19 с.
42. Веккер Л.М. Психические процессы / Л. М. Веккер. – Л. : Изд ЛГУ, 1976. – Т. 2. – 344 с.
43. Вельфлин Г. Основные понятия искусства. Проблема эволюции стиля в новом искусстве / Генрих Вельфлин. – М.: Л.: Академия, 1930. – 382 с.
44. Вентури Н. Разнообразие, уместность и изображение в историцизме или PLUS Ca CHANGE... / Р. Вентури // Архитектон. – 1993. – № 4. – С. 21–25.
45. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Веселовский А.Н. – Л. : Худ. Лит. – 1940. – 648 с.
46. Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Наука, – 271 с.[2].
47. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 344 с.

48. Габермас Ю. Дії, мовленнєві акти, мовленнєві інтеракції та життєвий світ/ Ю. Габермас // Ермоленко А. М. Комунікативна практична філософія. – К. : Лібра, 1999. – С. 287–324.
49. Гадамер Г.-Г. Истина и метод / Г.-Г. Гадамер – М. : Прогресс, 1988. – 700 с.
50. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника / Б. М. Галеев. – Казань : Изд-во казан. ун-та, 1987. – 364 с.
51. Гальперин П. Я. Введение в психологию / П.Я. Гальперин. – М. : Изд-во МГУ, 1976. – 150 с.
52. Гарднер И.А. Богословское пение Русской Православной Церкви / И.А. Гарднер. – М.: Православный свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – в 2 – х т. – Т.1 – 498 с., Т 2. – 530 с.
53. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем Б.Г.Стоппнера . – М.: Искусство, 1968, т. I. – 312 с.
54. Гегель Г.В.Ф. Эстетика / Г.В.Ф. Гегель ; пер. с нем. Б.Г.Стоппнера. – М.: Искусство, 1969, т. II. – 326 с.
55. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры / Н. Герасимова-Персидская. – М.: Музыка, 1983. – 288с.
56. Герасимова-Персидська Н. Неомедієвизм в сучасній музиці як показателю зміни культурної парадигми Герасимова-Персидська Н. // Старовинна музика: погляд у майбутнє. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2003. – С. 6 – 13.
57. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство / Нина Герасимова-Персидская. - К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2012. – 408 с.
58. Ги Дебор. Общество спектакля / Ги Дебор. – М.: Логос, 1999. – 224 с.

59. Гильдебрандт А. Проблемы формы в изобразительном искусстве / Адольф Гильдебрандт : пер. с нем. В. А. Фаврского, Н.Б.Розенфельда. – М. : Изд-во МПИ, 1991. – 137 с.
60. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Яков Эммануилович Голосовкер. - М.: Наука, 1986. – 216 с.
61. Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. – СПб.: Стройиздат, 1992. – 360 с.
62. Гречуха Н.Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років ХХ століття : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н.Г.Гречуха. – К. – 2007. – 20 с.
63. Грібінєнко Ю.О. Музична полістилістика у світлі теорії інтертекстуальності : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.03 „Музичне мистецтво” / Ю.О. Грібінєнко. – К. – 2006. – 19 с.
64. Гренберг Ю. И. Технология станковой живописи / Ю. И. Гренберг. – М.: Изобразительное искусство., 1982. – 320 с.
65. Григорьева Т. П. Дао и логос встреча культур) / Григорьева Т. П. – М.: Наука, 1992. – 424 с.
66. Григорьева Т. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком / Т.П. Григорьева // Культура, человек и картина мира. – М. : Наука, 1989. С. 262 – 300.
67. Грица С.И. Украинская песенная эпика / С.И. Грица. – М.: Советский композитор, 1991. – 262 с.
68. Грица С.И. Леся Дичко в житті і творчості / С. І. Грица. – Дрогобич : Посвіт, 2012. – 272 с.
69. Гройс Б. Утопия и обмен / Борис Гройс. – М. : Знак, 1993. – 371 с.

70. Гройс Б. Комментарии к искусству / Борис Гройс. – М. : Худож. журнал, 2003. – 342 с.
71. Горкгаймер М. Критика інструментального розуму / М. Горкгаймер ; пер. з нім. М.Култаєвої. – К. : Укр. філ. фонд, 2006. – 282 с.
72. Губайдулина С. «Дано» и «задано» / С. Губайдулина // Муз. Академия, – 1994. – № 3. – С.1 – 6.
73. Гуменюк Т. К. Філософсько-методологічні засади музичної естетики / Т. К. Гуменюк // Культурологічна думка. – 2010. – № 1 (2). – С. 36–43.
74. Гумилев Л.Н. Этногенез и биосфера земли / Лев Николаевич Гумилев. – М.: ДИ – КАРТ, 1993. – 503 с.
75. Гундорова Т. Кітч і література: Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія. «Висока полиця»).
76. Гусарчук Т. До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко / Т. Гусарчук // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 13 – 40.
77. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Эдмунд Гуссерль ; пер. с нем. А.В. Михайлова. – М. : ДИК, 1999. – Т. 1 : Общее введение в чистую феноменологию. – 335с.
78. Дашевська О. В. «Чиста музика» та естетика додекафонії А. Шенберга: А. Шенберг та В. Кандинський : автореф. дис.... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / О. В. Дашевська. – К., 2008. – 20 с.
79. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения : Анти-Эдип / Ж. Делез, Ф. Гваттари ; пер. с фр. – М. : ИНИОН, 1990. – 107 с.
80. Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко / Жиль Делез. – М. : Логос, 1997. – 264 с.

81. Добрицына И. А. От постмодернизма к нелинейной архитектуре / И.А.Добрицына. – М. : Прогресс-Традиция, 2004. – 415 с.
82. Дорофеева В. Ю. Полістилізм у творчості Євгена Станковича як семіотичний феномен : дисертація на здобуття ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». – К., 2010. – 200 с.
83. Дугіна Т.Є. Гармонические аспекты современной композиторской техники (на примере симфонических произведений Евгения Станковича : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд.мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т.Е. Дугина. – К. – 2008. – 20 с.
84. Дюбуа Ж. Общая риторика / Дюбуа Ж., Пиф Ф., Тринон и др. ; [пер с фр.] – М.: Прогресс, 1986. – 392 с.
85. Епископ Илларион (Алфеев) Священная тайна Церкви : Введение в историю и проблематику имяславских споров. Том первый / Епископ Иларион (Алфеев). – СПб. : Алетея, 2002. – 654 с.
86. Жмудь Л.Я. Наука, философия и религия в раннем пифагореизме / Л. Я. Жмудь. – СПб. : ВГК, Алетея, 1994. – 376 с.
87. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження / А. Загайкевич // Музика в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей. – Вип. 76. – К. : Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського, 2008. – С. 39–62.
88. Земпер Г. Практическая эстетика / Г. Земпер ; пер. с нем. В.Г.Калиша. – М.: Искусство, 1970. – 320 с.
89. Зінькевич О. С. Дискусійні питання мультикультурних процесів / О. С. Зінькевич // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Науковий журнал. – № 1. – 2008. – С.82 – 89.
90. Зинькевич Е. С. Mundus musicalae. Тексты и контексты / Е. С. Зинькевич. – К. : ТОВ «Задруга», 2007. – 616 с.

91. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Е.Станковича / Е.С. Зинькевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с.
92. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств / А. Я. Зись // Взаимодействие и синтез искусств. – Л. : Наука, 1978. С. 5–20.
93. Золтаи Д. Этнос и аффект / Денеш Золтаи. – М. : Прогресс, 1977. – 372 [4] с.
94. Зосім О. Латинська літургична традиція та українська духовна пісня / О.Зосім // Старовинна музика: погляд у майбутнє. – К.: НМАУ ім.П.І.Чайковського, 2003. – С. 57 – 68.
95. Іваницький А.І. Історичний синтаксис фольклору / А.І. Іваницький. – Вінниця,: НОВА КНИГА, 2009. – 404 с.
96. Иванов В. П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П.Иванов. – Киев : Наукова думка, 1977. – 252 с.
97. Иванов В. П. Проблема субъекта в предмете и методологии эстетики / В.П.Иванов // Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации. – Киев : Наукова думка, 1980. – С. 9 – 40.
98. Іванченко В.Г. Українська симфонія ХХ століття: чинники за носії змісту / В.Г.Іванченко. – Донецьк.: Дон. Держ консерваторія ім. С.С.Прокоф'єва, 2002. – 276 с.
99. Іліяєва І. Відображення тематики «Апокаліпсису» у творах Софії Губайдуліної «ЕІ ехресто», «Чую... Замоваю...», «Алілуя» / І.Іліяєва // Музика і Біблія. – К.: МДПП «Друкар», 1999. – С. 222 – 229.
100. Ингарден Р. Исследования по эстетике / Р.Ингарден. – М. : Изд – во иностр. лит., 1962. – 572 с.
101. Иоффе И. И. Синтетическая история искусств / И. И. Иоффе. – Л. : Огиз, 1933. – 568 с.
102. Кандинский В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М. : Искусство, 1992. – 110 с.

103. Кант И. Критика способности суждения / И.Кант ; пер. с нем. – М. : Искусство, 1994. – 367 с. – (История эстетики в памятниках и документах).
104. Кара-Мурза С. Г. Власть манипуляции / С. Г. Кара-Мурза. – М. : Академ. Проект, 2007. – 384 с. – (Социально-политические технологии).
105. Карсавин Л.П. Религиозно – философские сочинения / Л.П. Карсавин. – М. : Ренесанс, 1992. – 325 с.
106. Кастельс М., Хіманен П. Інформаційне суспільство та держава добробуту : Фінська модель / М. Кастельс, П. Хіманен. – К. : Ваклер, 2006. – 256 с.
107. Каткова М. В. Искусство действия : Перформанс – художественное явление второй половины XX века : автореферат дис. на соискание научн. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.04 «Изобразительное, декоративно-прикладное искусство и архитектура» / М. В. Каткова. – М. – 2000. – 19 с.
108. Кириллова Н. Медиакультура: от модерна к постмодерну / Н. Кириллова. – М. : Академ. Проект, 2005. – 448 с.
109. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830– 1910 годов / Е.И. Кириченко. – М. : Искусство, 1982. – 400 с.
110. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ – ХХ століття / Л. Кияновська. – Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. – 424 с.
111. Козаренко О.В. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Козаренко. – К. – 2001. – 36 с.
112. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично – семіотичних процесів / О.Козаренко // Українське музикознавство 6 науково – методичний збірник / Упорядкування І.А. Котляревського. – Вип. 30. – К. : НМА ім. П.І.Чайковського, 2001. – С.138 – 150.

113. Козловски П. Культура постмодерна / Петер Козловски. – М. : Республика, 1997. – 240 с.
114. Коломиец Г. Ценность музыки. Философский Аспект / Г. Коломиец. – М. : ЛИБРОКОМ, 2009. – 532 с.
115. Корній Л.П. Історія української музики / Л.П.Корній: підручник. – К. – Харків – Нью – Йорк: Вид. М.П. Коць, 1998. – Ч. 2: Друга половина XVIII ст. – 387с.
116. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : ЛКИ, 2008. – 352 с.
117. Костюк Н. «Фрески» за мотивами іспанського мистецтва: міжвидові паралелі та алюзії / Н. Костюк // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 121 – 128.
118. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления / И.К. Котляревский // Музыкальное мышление: Сущность. Категории. Аспекты. Исследования. Сб. статей. Сост. Л. И. Дис. – Киев: Музична Україна, 1989. – С. 28 – 34.
119. Котляревський І. Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення / І.Котляревський. – Київ: Музична Україна, 1971. – 184 с.
120. Котляревский И. А. Музыкально – теоретические системы европейского искусствознания: Методы изучения и классификация / И.А. Котляревский. – К.: «Музична Україна», 1983. —158с.
121. Кракауер З. Природа фильма / З. Кракауер. – М.: Искусство, 1974. – 384 с.
122. Кречко М. Думкою окрилені літа / М. Кречко. – Рукопис // Архів Н. М. Кречко. – К. – 10 с.
123. Кристева Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики / Юлия Кристева ; пер. с фр. – РОССПЭН, 2004. – 654 [2] с.

124. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Т. А. Кумеда. – К., 2006. – 19 с.
125. Куркчи А. Лев Гумилев – последний сын серебряного века / А. Куркчи // Декоративное искусство, 1993. – № 1 – 2. – с. 70 – 74.
126. Куш С. В. Візуалізація синтезу звука як засада часової трансформації двовимірних артефактів / С. В. Куш // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Вип. 16. – К. : Меленіум, 2009. – С. 218–226.
127. Легенький Ю.Г. Мир как культура. Культура как мир (очерки дифференциальной культурологии) / Ю.Г. Легенький. – НПУ имени М.П. Драгоманова, 2012. – 488 с.
128. Легенький Ю.Г. Об архитектуре (очерки теории дизайна интерьера) / Ю.Г.Легенький. – К. : КНУКиМ, 2005. – 690 с.
129. Лексикон нонклассики : Художественно-эстетическая культура ХХ века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – 608 с.
130. Лекторский В.А. Субъект, объект, познание / В. А. Лекторский – М. : Наука, 1980. – 358 с.
131. Лекторский В. А. Эпистемиология классическая и неклассическая / В. А. Лекторский . – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 256 с.
132. Леонтьев К. Избранное / К. Леонтьев. – М. : Рарог, Московский рабочий, 1993. – 400 с.
133. Лессинг Г.-Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Готхольд Эфраим Лессинг. – М. : Гослитиздат, Ленингр. отд-ние, 1957. – 519 с.
134. Лиотар Ж. Ф. Ситуация постмодерна / Ж.Ф.Лиотар // Философская и социологическая мысль, 1995, № 5 – 6. – С. 15 – 38.
135. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М. : Сов. Композитор, 1990. – 321 с.

136. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. – М. : Мысль, 1978. – 623 с.
137. Лосев А.Ф. Мир. Число. Сущность / А.Ф.Лосев. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.
138. Лосев А.Ф. Диалектика творческого акта (краткий очерк) / А.Ф.Лосев // Контекст – 1981. – М.: Искусство, 1981. – С. 48 – 56.
139. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы / Алексей Федорович Лосев // Лосев А.Ф.Форма.Стиль. Выражение. – М.: Мысль, 1993. – С.5 – 297.
140. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Лосев А.Ф. Форма.Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1993. – С.405 –603.
141. Лосев А. Ф. Проблема художественного стиля / Алексей Федорович Лосев. – К : «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. – 288 с.
142. Лосский Н.В. Богословские основы церковного пения / Н.В.Лосский // Мартынов В.И. История богослужебного пения. – М.: РИО ФА, 1994. – С.215 – 224.
143. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
144. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров : Человек – текст – семиосфера – история / Ю. М. Лотман – М. : Языки рус. культуры, 1996. – 464 с. – (Язык).
145. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Юрий Михайлович Лотман. – М. : Гнозис, 1992. – 272 с.
146. Лях В. В. Трансформації соціокультурної сфери в інформаційному суспільстві / В. В. Лях // Культура в сучасних трансформаційних процесах. – К. : Аспект-Поліграф, 2011. – С. 6–31.
147. Мазель Л.А. Анализ музыкальных произведений / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. –М.: «Музыка», 1967. – 635 с.
148. Макаров А. Світло українського бароко / А. Макаров. – К. : Мистецтво, 1994. – 288 с.

149. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма / Надежа Борисовна Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 [5] с. – (Серия «Gallicinium»).
150. Мартен Д. Социология глобализации / Д.Мартен, Ж.-Л. Мецжер, Ф. П'ер ; перекл. з фран. Є. Марічева. – К. : «КМ Академія», 2005. – 302 с.
151. Мартынов В.И. История богослужебного пения / В.И.Мартынов. – М.: РИОФА, 1994. – 240 с.
152. Массовая культура : современные западные исследования ; пер. с англ; отв. ред. и послесл. В. В. Зверевой. – М. : Фонд научных исследований "Прагматика культуры", 2005. – 339 с.
153. Масуда Й. Гіпотеза про генезис Homo intelligens / Й. Масуда // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. : Либідь, 1996. – С. 335–362.
154. Медушевский В.В. Таинственные энергии музыки / В.В. Медушевский // Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 54 – 57.
155. Медушевский В.В. Музыкальное мышление и логос жизни / В.В.Медушевский // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сост. Дыс Л.И. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 18 – 27.
156. Мерло-Понти М. Око и дух / М. Мерло-Понти . – М. : Искусство, 1992. – 63 с.
157. Металлов В.М. Очерк истории православного церковного пения. – М.: Свято – Троицкая Сергиева Лавра, 1995. – 150 с.
158. Михайлов А.В. Музыка в истории культуры. / А.В. Михайлов. – М. : Московская государственная консерватория, 1998. – 264 с.
159. Морен Э. Метод : Природа Природы / Эдгар Морен : пер. с фр. Е. Н. Князева. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 464 с.
160. Моррис У. Искусство и жизнь : Избранные статьи, лекции, речи, письма / Уильям Моррис ; пер. с англ. Р. Усмановой. – М. : Искусство, 1973. – 512 с.

161. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства ; пер. с чешск. / Я. Мукаржовский. – М. : Искусство, 1994. –
162. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В.Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
163. Неретина С. Время культуры / С.Неретина, А.Огурцов. – СПб. : Изд – во РХГИ, 2000. – 344 с.
164. Нікітіна А. «Пастелі» : рефлексія трагічної свідомості в трьох музичних версіях одного поетичного циклу / А. Нікітіна // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 144 –151.
165. Нисский Г. Толкование к надписям псалмов. О музыке гармонии сфер / Григорий Нисский // Музыкальная Эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения. – М. : Искусство. – С.106 – 109.
166. Ницше. Ф. Воля к власти / Фридрих Ницше. – М.: Культ. Революция., 2003. – 880 с.
167. Ницше Ф. Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм // Ф. Ницше. – Сочинения в 2 т. – Т I. – М.: Мысль, 1996. – С. 407 – 832 с.
168. Новикова А. Современные телевизионные зрелища : истоки, формы и методы воздействия / А. Новикова. – СПб. : Алетейя, 2008. – 208 с.
169. Нонконформізм // Великий тлумачний словник сучасної української мови. – К.: Перун, 2004. – С. 626.
170. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства / Х. Ортега-и-Гассет. – М. : Радуга, 1991. – 639 с.
171. Пархоменко Л. Обриси творчого шляху Леси Дичко / Л. Пархоменко // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної

- музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 6 – 13.
172. Пивоваров Д.А. Сакральное /Д. В. Пивоваров // Современный философский словарь. – М., Бишкек, Екатеринбург: Одиссей, 1996. – С. 437 – 439.
173. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації / Джон Дарем Пітерс ; пер. с англ. А. Іщенко. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 302 с.
174. Платон. Пир / Платон // Собрание сочинений в 4-х т. - М, : Мысль, 1993, т. 2 – С. 81 – 135.
175. Платон. Тимей / Платон // Собрание сочинений в 4-х т. - М, : Мысль, 1993, т. 3 – С. 421 – 501.
176. Платон. Государство / Платон // Собрание сочинений в 4-х т. - М, : Мысль, 1993, т. 3 – С. 79 – 421.
177. Плотин. Сочинения. Плотин в русских переводах. - СПб. : Алетейя, 1995. - 670 с.
178. Потебня А. А. Эстетика и поэтика : История эстетики в памятниках и документах / А. А.Потебня. – М. : Искусство, 1976. – 614 с.
179. Потебня А. А. Теоретическая поэтика / А. А. Потебня – М. : Высшая шк., 1990. – 344 с.
180. Пригожин И. Порядок из хаоса / И. Пригожин, И. Стенгерс. – М. : Прогресс, 1986. – 432 с.
181. Просняков М. Штокгаузен Карлхайнц / М.Просняков // Лексикон нонклассики. Художественно – эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – С.502 – 506.
182. Пясковський І. Б. Музика в інформаційному суспільстві / І. Б. Пясковський // Музика в інформаційному суспільстві : зб. наук. статей. – Вип. 76. – К. : Нац. муз. Акад.. ім. П. І. Чайковського, 2008. – С. 6–16.

183. Рева Ю. А. Творча особистість в умовах масової культури : автореф. дис.... канд. культурології : спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю. А. Рева. – К., 2006. – 19 с.
184. Сальникова Е. Феномен візуального. От древних истоков к началу XXI века / Е. Сальникова. – М. : Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.
185. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проекції на творчість сучасних українських композиторів М. Ю. Северинова. – К. : НАКККіМ, 2013. – 300 с.
186. Серганюк Л. Замовляння як основа жанрової єдності опери «Золотослов» Л. Дичко / Л. Серганюк // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 103 – 109.
187. Сеченов И.М. О предметном мышлении с физиологической точки зрения. – Избр. философ, и психолог, произведения / И. М. Сеченов. – М.: Огиз, 1947. – С. 375 - 385.
188. Сеченов И.М. Элементы мысли. – Избр. Произв / И.М. Сеченов. – М.: Учпедгиз, 1953. – С. 224- 333.
189. Скляренко Г. Українське мистецтво другої половини 1980 – 2000-х років: події, явища, спрямування / Г. Скляренко // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – С. 353 – 393.
190. Смирна Л. Мистецький нонконформізм: історичний і світоглядний вимір / Л.Смирна // Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. – кн II. – С.5 – 77.
191. Соколов. А. С. Введение в музыкальную композицию XX века / А. С. Соколов. – М. : Центр ВЛАДОС, 2004. – 231 с.

192. Соловьев Вл. Сочинения в двух томах / Вл. Соловьев. – М. : Мысль, 1988. – Т. 2. – 824 с.
193. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр ; пер. с фр. Н. А. Слюсаревой. – М. : Логос, 1998. – 296 с.
194. Столович Л. Философия. Эстетика. Смех /Л. Столович. – СПб – Тарту, ТОО „Крипта”, 1999. – 384 с.
195. Сохор А. Интонация и музыкальный образ / А. Сохор. – м. : Музыка, 1965. – 354 с.
196. Станкович-Спольська Р.Є. «Цвіт папороті» Євгена Станковича: проблема жанру: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Р.Є. Станкович-Спольська. – К. – 2005. – 18 с.
197. 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. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 40 – 64.
198. Степаненко Н. Кольорова семантика в хорових творах Л. Дичко (на прикладі творів «У києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ») / Н. Степаненко // Леся Дичко : грані творчості. Збірка статей. – Науковий Вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 128 – 136.
199. Стравинский И. Хроника. Поэтика / И. Стравинский. – М; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2012. – 368 с.
200. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре / В. К. Суханцева. – К. : Лыбидь, 1990. – 184 с.

201. Тиллих П. Мужество быть // Тиллих П. Избранное. Теология культуры. – М.: Юрист, 1996. – С. 3 – 168.
202. Тоффлер О. Третья хвиля / А. Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – К. : Либідь, 1996. – С. 275–335.
203. Трубин Н.Г. Духовная музыка / Н.Г. Трубин. – Смоленск, Смядынь, 2004. – 230 с.
204. Уваров М. Архитектоника исповедального слова / Михаил Уваров. – СПб. : Алетейя, 1998. – 246 [10] с.
205. Усманова А. Визуальные исследования как исследовательская парадигма / Альвира Усманова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.viscult.ehu.lt/article.php?id=108>
206. Успенский Б. А. Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы / Успенский Б. А. – М. : Искусство, 1970. – 225 с.
207. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие / В.А. Фаворский. – М. : Советский художник 1988. – 587 с.
208. Философия и музыка : Диалог противоположностей? – СПб – Тирасполь, Изд. Приднестровского ун-та., 1993. –
209. Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству / П.Флоренский. – СПб. : Русская книга, 1993. – 366 с.
210. Флоренский П.А. У водоразделов мысли П.А. Флоренский. – М. : Правда, 1990, т. 2 – 448 с.
211. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / Ольга Михайловна Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.
212. Фуко М. Слова и вещи : Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб. : А – cad, 1994. – 407 с.

213. Хайдеттер М. Время и бытие / Мартин Хайдеггер. – М. : Республика, 1993. – 448 с.
214. Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Мартин Хайдеггер. – М. : Гнозис, 1993. – 464 с.
215. Хёзинга Й. Homo Ludens : В тени завтрашнего дня / Й. Хёйзинга.. – М. : Прогресс, 1992. – 464 с.
216. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Ю.Н. Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 83 – 108.
217. Холопов Ю. Булез Пьер / Ю. Холопов // Лексикон неоклассики. Художественно – эстетическая культура XX века / под ред. В.В.Бычкова. – М.: РОССПЭН, 2003. – С. 97 – 99.
218. Холопова В. Музыка как вид искусства. 2 – е изд / В.Холопова. – М.: Научно-творческий центр "Консерватория", 1994. – 260 с.
219. Холопова В. Шнитке Альфред Гарриевич / В. Холопова // Лексикон неоклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 499–501.
220. Хомяков А. С. Сочинения в двух томах. – Т.2. Работы по богословию / А.С. Хомяков. – М. : Медиум, 1994. – 479 с.
221. Хоружий С.С. После перерыва / С. С. Хоружий. – СПб. : Алетейя, 1994. – 446 с.
222. Хоружий С.С. Очерки синергийной антропологии / С.С.Хоружий. – М.: Институт философии, теологии и истории св.Фомы, 2005. – 408 с.
223. Храмова В. До проблеми української ментальності / В. Храмова // Українська душа. – К. : Фенікс, 1992. – С. 3 – 36.
224. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс / Н. А. Хренов. – М. : Наука, 2006. – 646 с.

225. Чепелик В. Український архітектурний модерн / Віктор Чепелик. – КНУБА, 2000. – 378 с.
226. Черкашина Л. Символіка 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. – Вип.19. – Книга 3. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – С. 136 – 144.
227. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг . – М. : Мысль, 1966. – 496 с.
228. Шип С.В. Музыкальная речь и язык музыки (теоретическое исследование) / Сергей Васильевич Шип. — О. : Издательство Одесской гос. консерватории им. А.В.Неждановой, 2001. — 296с.
229. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М.Шлемкевич. – К. : Фенікс, 1992. – 168 с.
230. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Шнитке // Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : Учеб. Пособие для вузов. – М. : Владос, 2004. – С. 146 – 150.
231. Шпенглер О. Закат Европы : Гаштальт и действительность / Освальд Шпенглер ; пер. с нем. К. Свасьяна. – М. : Мысль, 1993. – 663 с.
232. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко.– М.: ТОО ТК „Петрополис”, 1998. – 432 с.
233. Элиаде М. Космос и история / Мирча Элиадэ. – М. : Прогресс, 1987. – 312 с.
234. Эльконин Д. Б. Психология игры / Даниил Борисович Эльконин. – М. : Педагогика, 1978. – 304 с.
235. Юнг К. Феномен духа в искусстве и науке / Карл Юнг. – М.: Ренессанс, 1992. — 320 с.
- 236.Якобсон Р. Работы по поэтике / Р. Якобсон. – М. : Прогресс, 1987. – 462 с.

237. Ямвлих О пифагоровой жизни / Ямвлих. – СПб. : Алетейя, 2002. – 386 с.
238. Algaze G. Ancient Mesopotamia at the dawn of civilization. The evolution of an urban landscape. Chicago: The University of Chicago Press, 2008. – 251 p.
239. Altheide D.L. Creating reality. How TV news distorts events. London, Beverly Hills: A SageMark ed, 1977. – 221 p.
240. Castells M. The city and the grassroots: a cross-cultural theory of urban social movements. Los Angeles: Berkeley: University of California Press, 1983. – 450 p.
241. Luckmann T. Das Problem der Religion in der modernen Gesellschaft. Freiburg, Rombach, 1963. – 436 s.