

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ЗЛОТНИК Олександр Йосипович

УДК 111.11:7.038.6:008

**КОМУНІКАТИВНИЙ ПРОСТІР
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ
КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 26.00.01 – теорія та історія культури

**Подається на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства
(доктора філософії)**

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____ О.Й. Злотник

**Науковий керівник: Шульгіна Валерія Дмитрівна, доктор
мистецтвознавства, професор**

Київ – 2019

АНОТАЦІЯ

Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. – Київ, 2019.

Дисертація присвячена дослідженню комунікативного простору сучасного музичного мистецтва України, оскільки сама категорія простір у сучасній науці проблематизується як підстава для різного роду соціокультурних взаємодій та поле їх функціонування, а дослідні стратегії сучасної мистецтвознавчої наукової думки виявляють стійке тяжіння до теоретичної платформи просторової парадигми. Феномен комунікації набуває все більш виразного значення – діалогічність стає головним принципом існування сучасного менталітету, головним принципом функціонування сучасної культури у комунікативному середовищі суспільства інформаційної доби.

Відповідно до загальної тенденції на діалогічність, що властиво гуманітарній науці ХХІ століття, комунікативні можливості мистецтва стають найбільш пріоритетною галуззю в дослідженні художньої культури. Розвиваючись у контексті комунікації та як засіб комунікації, музика являє собою один з способів соціокультурного буття, оскільки через музичне мистецтво людина висловлює своє ставлення до світу ідеального, суспільного життя, до інших людей і до самої себе.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця ХХ – початку ХХІ ст. і обумовлені особливістю процесів формування світового соціокультурного простору інформаційно-мережевої доби.

Музичне мистецтво є важливим елементом соціокультурного простору. З одного боку, музика відображає соціальні зміни і трансформації, що відбуваються в суспільстві в міру його розвитку, а з іншого, в певних аспектах, вона може впливати на сам характер цих відносин. Таким чином, існує двосторонній зв'язок, взаємодія між музикою і суспільством. Музика є невід'ємною частиною, фактором і атрибутивною характеристикою будь-якої культури чи субкультури.

Вивчення простору як смислового феномену в музичному мистецтві визначає один з напрямків – дослідження простору як системи з позиції цілісності і функціональності його різновидів – адже сучасна практика, підтверджує їх взаємопроникнення в музиці та багатьох інших явищах соціокультурного життя людини. Введення поняття «простір» до музичної практики передбачає розгляд музичного жанру в співвідношенні з існуючими у реальній дійсності моделями людської комунікації, що знайшли свій відбиток у музиці.

Матеріалізована у витворі мистецтва творча активність автора представляє ядро простору мистецтва, координати якого нескінченні у своїй протяжності. Простір є рукотворним, оскільки його формує творчо активна особистість, але, одночасно, простір конструюється існуючими художніми об'єктами, і являє собою систему, що здатна до саморозвитку. Простір, що є одночасно самоорганізованим та організованим, – це синергетичний погляд на мистецтво як систему.

Діяльність композитора, що відбиває його художньо-естетичний світогляд, становить зміст авторських стратегій, розгорнутих у просторі мистецтва. Стратегічні траєкторії сучасного автора, які мають комунікативну спрямованість, тяжіють до плюралістичності і полімодальності (здатності особистості поєднувати у процесі пізнання та комунікації декілька способів (модусів) освоєння світу і спілкування: візуальний, вербальний, кінетичний та інші). Залежно від широти професійного горизонту і інтересів творчої особистості це можуть бути стратегії власне композиторської творчості, а

також артистичні (інтерпретаційно-виконавські), популяризаторські, організаційні, соціальні стратегії.

Принципи функціонування комунікативного простору мистецтва, зумовлені просторово-творчою системою координат, відкривають можливість дослідження континууму мистецтва як соціокультурного феномену, розширюючи, таким чином, теоретичні погляди і уявлення про існуючі на сьогоднішній день морфологічні концепції мистецтва. Простір мистецтва, простір соціокультурного світу виступає контекстом актуалізації творчих інтенцій композитора-творця, що здійснюються в авторських стратегіях самовираження – самоінтерпретації.

Мова музичного мистецтва виступає універсальним комунікаційним інструментом культурного простору та виконує декілька важливих функцій: функцію спілкування; функцію передачі і збереження інформації; функцію вираження почуттів і емоцій людини; формування мислення; накопичення людського досвіду. Музична мова стає засобом спілкування, пізнання, національної самоідентифікації, збереження та передачі досвіду і традицій музичної культури народу. Музична мова, як сукупність засобів музичної виразності занурена у поле сім'юсфери – простір, що є необхідною передумовою музичної комунікації і обумовлений всією соціокультурною системою суспільства.

З точки зору існуючих сьогодні характеристик епохи домінуючий індивідуальний стиль музичної творчості сучасності можна охарактеризувати як полістилістика («переписування» і «тлумачення» музики минулого). У контексті сьогоднішніх композиторських практик відхід від «чистого» авторства у сторону загального вираження виявляється не індивідуальною властивістю композитора, а однією з характерних рис творчості постмодерної епохи.

З 70-х років ХХ століття стали все активніше заявляти про себе нові композиторські і виконавські практики та пов'язані з цим вельми цікаві жанрові та стильові новації. Коло цих художніх явищ можливо проголосити

визначним етапом в історії взаємин традиційного (народного) та професійного мистецтва. Композиторський фольклоризм як різноманітна за змістом і стилем область музичного мистецтва характеризується зверненням до етнічних джерел, існуючи, однак, дещо поза фольклорною традицією. Взаємодія професійної композиторської творчості та народної музики, що має багатовікову історію, у XXI столітті набуває нових рис, що зумовлено динамікою сучасних соціокультурних процесів.

У руслі таких нових підходів до проблематики переінтонування фольклору знаходиться інтертекстуальний аспект. Це дозволяє осмислити переінтонування фольклору в ракурсі теорії інтертекстуальності, корінною властивістю якої є перенесення «чужого слова» до іншого смислового поля і взаємодія різних текстуальних елементів. Авторсько-стильовий контекст музичних творів від перших зразків фольклоризму з 30-х років XX століття до початку XXI століття еволюціонував у зв'язку з розвитком інноваційних підходів переінтонування фольклору, від простих форм до більш складних.

Витвір мистецтва як суб'єкт мистецької комунікації характеризується діалогізмом свого внутрішнього устрою, а завдяки діалогічності своєї структури, твір виступає потенційною знаковою системою. Твір мистецтва виникає як процес і результат відносин митця та творчого матеріалу, тим самим являючи собою нову якість, що виникає на перетині одиничних авторських операцій і загальних операцій соціокультурного поля.

Динаміка змін комунікативних форматів, необхідних для повноцінного існування людського суспільства, відбувається по лінії сходження від найпростіших їх форм до сучасних, заснованих на застосуванні потужних високоефективних технологій. Цей процес історичної зміни комунікативних форматів є визначальним фактором еволюції культурного простору взагалі. В історії культури проявляли свою дію та послідовно змінюють один одного наступні формати: міметичний, усно-вербальний, письмовий, друкований, електронний, електронний мережевий.

У музичній сфері мережевої доби формуються нові напрямки, інститути, центри, спільноти, з'являються нові типи організаційних систем, види діяльності, професії (продюсери, аранжувальники, звукорежисери, шоу-мени і ін.), створюються сприятливі умови для творчого пошуку, змінюються орієнтири діяльності. Дані фундаментальні процеси ведуть до зміни вигляду культурного простору. Ці процеси утворюють типову схему адаптації будь-якого комунікативного формату до соціокультурного простору та їх цілком можна застосувати до явища адаптації музичного комунікативного формату, який функціонує за загальними законами розвитку культури. Електронний мережевий комунікативний формат, що розвивається в даний час, акумулює у собі можливості всіх попередніх комунікативних засобів, володіє величезним культуротворчим потенціалом і стимулює до породження культурного різноманіття.

Процес глобалізації відкрив нові можливості розвитку музичної культури - глобальний інформаційний простір збільшив поле її поширення, та можливість залучення потенційних споживачів, оптимізував процес консолідації членів музичної спільноти, відкрив додаткові можливості для посилення комунікативних взаємодій у музичному середовищі і стрімкого прискорення обміну інформацією та знаннями.

Процесуальна сутність музичної комунікації представляється відкритою, складно організованою і цілісною системою, що забезпечує циркуляцію неоднорідної слухової, візуальної та іншої інформації у великому часопросторі, що охоплюється музичною культурою суспільства. Сучасна структура музично-комунікативного процесу включає декілька основних сфер - композитора, музичного менеджера, виконавця, музикознавця-критика та слухача-реципієнта, які розглядаються в єдиній системі комунікативних зв'язків. У дослідженні показано, що всі зазначені сфери взаємодіють як послідовно і паралельно, так й за принципом зворотнього зв'язку.

Осмислення можливостей та шляхів впливу на музично-мистецький процес через властиву йому систему комунікативних зв'язків і, зокрема, аналіз умов та особливостей функціонування окремих комунікативних сфер та каналів, дозволили прийти до висновку про припустимість, а в ряді випадків й необхідність цілеспрямованого впливу на поведінку всієї зазначеної системи в культурно-освітницьких творчих цілях.

Комунікативні функції простору музичного мистецтва найбільш яскраво проявляються під час здійснення такої сучасної форми соціокультурної мистецької діяльності як фестивальний проект. З урахуванням характеру та специфіки організації культурного діалогу в музичній творчості, було доведено, що процес розвитку міжкультурних комунікацій учасників музичних фестивалів характеризується поєднанням потенціалу полімодального музичного середовища і активної участі особистості в творчій соціокультурній діяльності.

При розгляді морфологічної природи комунікаційних процесів у музичному мистецтві стає наочним, що полімодальність музичного середовища має величезний творчий потенціал проникнення у внутрішній світ учасника комунікаційного простору і каталізації емоційного впливу на особистість у процесі занурення до атмосфери творчості. У фестивальному спілкуванні музика емоційно збагачує комунікативну подію, транслює творчі переживання, сприяє масовому захопленню і гуртуванню реципієнт-аудиторії, руйнує психологічні та культурні бар'єри між учасниками. Саме тому поєднання духовно спрямованого ресурсу музичного середовища фестивалю і творчої активності учасників стає основною умовою розвитку мистецьких та міжкультурних комунікацій.

Ключові слова: культурний простір, комунікативний простір, музичне мистецтво, композитор, музична мова, фольклор, фестивальний проект, музичний фестиваль.

SUMMARY

Zlotnik O.Y. The Communicative Space of Musical Art of Ukraine at the End of the XX and the Beginning of the XXI Century. - Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

Dissertation for the degree of the candidate of art studies in the specialty 26.00.01 "Theory and History of Culture". – National Academy of Cultural and Arts Leaders, Ministry of Culture of Ukraine. – Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the research of the communicative space of contemporary Ukrainian musical art, since the very category of space in modern science is problematized as the basis for various kinds of socio-cultural interactions and the field of their functioning, and research strategies of contemporary art science scholarly thought show steady gravity toward the theoretical platform of the spatial paradigm. The phenomenon of communication becomes more and more meaningful: dialogue becomes the main principle of the existence of modern mentality, the main principle of the functioning of modern culture in the communicative environment of the society of the information age.

In accordance with the general tendency towards the dialogue that is characteristic of the humanities of the 21st century, the communicative possibilities of art become the most priority area in the study of artistic culture. Developing in the context of communication and as a means of communication, music is one of the ways of socio-cultural life, because through musical art, man expresses his attitude to the world of ideal, social life, to other people and to himself.

The chronological boundaries of the study cover the period of the end of the XX – beginning of the XXI century. and due to the peculiarity of the processes of formation of the world's socio-cultural space of information and network days.

Musical art is an important element of the socio-cultural space. On the one hand, music reflects the social changes and transformations that take place in society as it develops, and on the other hand, in certain aspects, it can affect the very nature of these relationships. Thus, there is a two-way communication,

interaction between music and society. Music is an integral part, a factor and an attributive characteristic of any culture or subculture.

Study of space as a semantic phenomenon in musical art determines one of the directions – the study of space as a system from the standpoint of the integrity and functionality of its varieties – in fact, modern practice, confirms their interpenetration in music and many other phenomena of socio-cultural life of man. The introduction of the concept of "space" to musical practice involves consideration of the musical genre in relation to actual models of human communication that have found their imprint in music.

Materialized in the work of art, the creative activity of the author represents the core of the space of art, whose coordinates are infinite in their length. The space is man-made, since it is creatively formed by an active personality, but at the same time, the space is constructed by existing artistic objects, and is a system capable of self-development. A space that is both self-organized and organized is a synergistic view of art as a system.

The activities of the composer, reflecting his artistic and aesthetic outlook, is the content of the author's strategies developed in the art space. Strategic trajectories of the modern author, which have a communicative orientation, tend to plurality and polymodality (the ability of the individual to combine in the process of cognition and communication several ways (modes) of mastering the world and communication: visual, verbal, kinetic, and others). Depending on the breadth of the professional horizons and the interests of the creative personality, it may be the strategies of the actual composer's creativity, as well as artistic (interpretive-performing), popularization, organizational, and social strategies.

The principles of functioning of the communicative space of art, due to the spatial-creative system of coordinates, open the possibility of studying the continuum of art as a socio-cultural phenomenon, thereby expanding theoretical views and ideas about the existing morphological concepts of art. The space of art, the space of the socio-cultural world is the context of actualizing the creative

intentions of the composer-creator, carried out in the author's strategies of self-expression - self-interpretation.

The language of musical art acts as a universal communicative tool of cultural space and performs several important functions: the function of communication; the function of transmitting and storing information; a function of expressing feelings and emotions of a person; formation of thinking; the accumulation of human experience. Musical language becomes a means of communication, knowledge, national identity, preservation and transfer of experience and traditions of musical culture of the people. Musical language, as a collection of musical expressions, is immersed in the field of the semiosphere - space, which is a prerequisite for musical communication and is due to the entire socio-cultural system of society.

From the standpoint of today's characteristics of the era, the dominant individual style of musical creativity of the present can be characterized as polystylistics ("rewriting" and "interpretation" of music of the past). In the context of today's composer's practices, the departure from "pure" authorship in the general expression of expression is not the individual property of the composer, but one of the characteristic features of creativity postmodern epoch.

Since the 70s of the twentieth century, new composing and performing practices and associated very interesting genre and style innovations have become increasingly prominent. The circle of these artistic events can be proclaimed as an outstanding stage in the history of the relations of traditional (folk) and professional art. Composite folklorism, as diverse in content and style, is a region of musical art characterized by an appeal to ethnic sources, but exists somewhat outside the folk tradition. The interaction of professional composer and folk music, which has a centuries-long history, acquires new features in the XXI century due to the dynamics of modern socio-cultural processes.

In the context of such new approaches to the problem of reintroduction of folklore is an intertextual aspect. This allows us to comprehend the reintroduction of folklore in the perspective of the theory of intertextuality, the fundamental

property of which is the transfer of a "foreign word" to another semantic field and the interaction of various textual elements. Copyright context-style music folklore samples from the first 30 years of the twentieth century to the beginning of the XXI century has evolved with the development of innovative approaches pereintonuvannya folklore, from simple to more complex forms.

The work of art as a subject of artistic communication is characterized by the dialogue of its internal structure, and due to the dialogic nature of its structure, the work acts as a potential sign system. The work of art arises as a process and the result of relations between the artist and the creative material, thus representing a new quality that arises at the intersection of single authorial operations and general operations of the socio-cultural field.

The dynamics of the changes in the communicative formats necessary for the full human existence of human society takes place along the lines of the ascent from their simplest forms to modern ones, based on the application of powerful, highly effective technologies. This process of historical change of communicative formats is a determining factor in the evolution of cultural space in general. In the history of culture, they manifested themselves and consistently altered each other the following formats: mimetic, verbal, written, printed, electronic, electronic network.

In the musical field network era emerging new areas, institutes, centers, communities, new types of organization, activities, professions (producer, arrangers, sound engineers, show and Mena et al.), Favorable conditions for creativity, change guidelines for activities. These fundamental processes lead to a change in the form of cultural space. These processes form a typical scheme adapting any communication format to the socio-cultural space and they may well be applied to the phenomenon of adaptation of musical communication format, which functions under the general laws of culture. The electronic network communication format currently developing, accumulates the capabilities of all previous communicative means, has a huge cultivating potential and stimulates the creation of cultural diversity.

The process of globalization has opened new opportunities for the development of musical culture – the global information space has expanded the field of its dissemination, and the possibility of attracting potential consumers, optimized the process of consolidation of the members of the music community, opened additional opportunities for enhancing communicative interactions in the music environment and accelerating the exchange of information and knowledge.

The procedural nature of musical communication seems to be an open, complex and organized system that provides the circulation of heterogeneous auditory, visual and other information in a large time space that is covered by the musical culture of society. The modern structure of the musical-communicative process includes several main areas –composer, musical manager, performer, critic music critic, and listener-receptor, which are considered in a single system of communication links. The study shows that all of these areas interact sequentially and in parallel, and on the principle of feedback.

Understanding the possibilities and ways of influencing the musical and artistic process through the system of communicative communications inherent to it, and in particular, the analysis of the conditions and features of the functioning of certain communicative spheres and channels, allowed to come to the conclusion about the admissibility, and in some cases the need for purposeful influence on behavior all of this system in cultural and educational creative purposes.

Communicative functions of the space of musical art most clearly manifest during the implementation of such a modern form of socio-cultural artistic activity as a festival project. Taking into account the nature and specifics of the organization of cultural dialogue in musical creativity, it was proved that the process of developing intercultural communications of participants in musical festivals is characterized by a combination of the potential of the polymodal music environment and the active participation of the individual in creative socio-cultural activities.

When considering the morphological nature of communication processes in musical art, it becomes clear that the multimodality of the music environment has a

huge creative potential for penetration into the inner world of the participant in the communication space and the catalysing of emotional influence on the personality in the process of immersion into the atmosphere of creativity. In the festival communication music enriches the emotional enrichment of the communicative event, transmits creative experiences, contributes to mass grabbing and bunching the recipient-audience, destroying the psychological and cultural barriers between the participants. That is why the combination of spiritually directed resource of the musical environment of the festival and the creative activity of the participants becomes the main condition for the development of artistic and intercultural communications.

Key words: musical space, communicative space, musical art, composer, festival, folklore.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»

1. Злотник О.Й. Інтертекстуальна система «композитор–фольклор». *Київське музикознавство*. Вип. 57. Київ, 2018. С. 243–253.
2. Злотник О.Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний Вісник*. № 2 (11). Київ: НАКККіМ, 2018. С. 112–116.
3. Злотник О.Й. Музичний стиль як естетична категорія. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник. Вип. 26. Кн.2. Одеса : Астропринт, 2018. С. 152–159.
4. Злотник О.Й. Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва. *Вісник НАКККіМ* № 3. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 223–227.
5. Злотник О.Й. Перцептуальний простір функціонування музичного твору. *Мистецтвознавчі записки* : Зб. наук. праць. Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 61–66.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

1. Злотник О.Й., Павко А.І., Курило Л.Ф. Культурологія: Навчально-методичний комплекс з дисципліни для студентів магістратури вищих навчальних закладів культурно-мистецького спрямування. Київ: Київський інститут музики імені Р.М. Глієра, 2015. 50 с.
2. Злотник О.Й., Павко А.І., Курило Р.Ф. Методологія та організація наукових досліджень: Комплекс навчально-методичних матеріалів для студентів магістратури вищих навчальних закладів культурно-мистецького спрямування. Київ: Київський інститут музики імені Р.М. Глієра, 2015. 34 с.

3. Злотник О.Й. Вступ голови журі. *XI Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця*. Київ: Міністерство культури України, 2016. С. 24.

4. Злотник О.Й. Гімн КІМ ім. Р.М. Глієра. Вступ ректора. *Київське музичне училище (1868) – 150 – Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра (2018): Ювілейне видання*. Київ : Міністерство культури України, 2018. С. 1–4.

5. Злотник О.Й. Композиторська практика у формуванні комунікативного простору музичного мистецтва України ХХІ століття. *Мистецтво у нелінійному просторі* : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Тернопільський національний педагогічний університет. 25 жовтня 2018 р. С. 63–65.

6. Злотник О.Й. Комунікативні характеристики музичного мистецтва. *Сьома Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність»*: Матеріали конференції. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 20-21 листопада 2018 р. С. 200–202.

7. Zlotnyk O. Contemporary Musical Culture: Conceptualization from the Scientific Understanding to Performing Interpretation and Improvisation: The International Scientific and Creativity Project. Certificate № 060/03-5. Kyiv: R.Glier Reiv Institute of Music, 2019. P. 1–4.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ	1
SUMMARY	7
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ	13
ВСТУП	16
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРОВО-КОМУНІКАТИВНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	24
1.1. Категорія простору у міждисциплінарному та мистецтвознавчому науковому дискурсі.....	24
1.2. Просторове структурування музичного мистецтва.....	42
1.3. Особливості перцепції простору музики.....	53
<i>Висновки до Розділу 1</i>	69
РОЗДІЛ 2. КОМУНІКАТИВНО-ТВОРЧІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	72
2.1. Комунікативні функції музичного мистецтва.....	72
2.2. Сучасна музична мова у комунікативному контексті.....	94
2.3. Фольклорна складова композиторської творчості: інтертекстуальний аспект.....	131
<i>Висновки до Розділу 2</i>	140
РОЗДІЛ 3. МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ	144
3.1. Мережевий простір сучасних комунікативних взаємодій у сфері музичної культури.....	144
3.2. Комунікативне поле фестивальних форм музичного мистецтва.....	155
3.3. Моделювання мистецького середовища фестивального проекту: авторські практики.....	171
<i>Висновки до Розділу 3</i>	184
ВИСНОВКИ	188
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	201
ДОДАТКИ	222

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Простір у сучасній науці проблематизується як підстава для різного роду соціокультурних взаємодій та поле їх функціонування, а просторовість символізує культурний код сучасності. Ідея концепції простору мистецтва підказана сьогоденною пізнавальною практикою – дослідні стратегії сучасної багатопольярної наукової думки виявляють стійке тяжіння до теоретичної платформи просторової парадигми. Звичайно, що реалізація нагальної потреби у доповненні та збагаченні знань, що розкривають природу просторовості, відрізняє її музичну науку. Ці процеси відбиваються в існуванні безлічі термінів, що відображають онтологію категорії: музична просторовість і художній простір, акустичний і сакральний простір, перцептуальний і концептуальний простір, предметно-чуттєвий, символічний та багато інших видів простору. Простори авторства, інтерпретації, сприйняття та наукового осмислення музичної творчості виступають своєрідними репрезентантами цілісного простору мистецтва, а музика і творча діяльність митців є головними внутрішніми координатами цього простору.

Актуальною постає перед наукою проблема комунікації як культурного феномену, а також як способу пізнання, вираження духовних цінностей і навколишнього середовища взагалі. Феномен комунікації набуває все більш виразного онтологічного значення, а культура в цілому мислиться як гіпер-комунікативний історичний процес. Розвиваючись у контексті комунікації та як засіб комунікації, музика видається одним з способів соціокультурного буття, оскільки часто саме через її прояви людина висловлює своє ставлення до світу ідеального, суспільного життя, до інших людей і до самої себе. Відтак, з точки зору сучасного мистецтвознавства, надзвичайно актуальним постає дослідження комунікативних характеристик простору музичного мистецтва, чим і зумовлений вибір теми дисертаційної роботи: «Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття».

Музична комунікація являє собою відкриту, складно організовану і цілісну систему (основними складовими якої є музична творчість, музичний твір і музичне сприйняття), що забезпечує циркуляцію художньої інформації в часопросторі музичної культури суспільства. Така просторова система має механізми зворотного зв'язку, виразом яких є різні форми діалогів всередині структури, а також механізми управління, що зосереджені в музичному творі, з одного боку, і соціокультурному контексті – з іншого. У роботі зроблена спроба дослідження музичної комунікації з позицій її основної структурної одиниці – музичної комунікативної події, яка розуміється як єдність комунікативної ситуації і музикознавчого дискурсу, що містить всі константи музичної комунікації: генерування, трансляцію і засвоєння музичних цінностей.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідницької роботи Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Тема дисертації затверджена рішенням Вченої ради НАКККиМ (протокол засідання № 8 від 25 жовтня 2011 р.), відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (Державний реєстраційний № 115Ш01572) перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності НАКККиМ та Паспорту спеціальності 26.00.01 – теорія та історія культури (галузь мистецтвознавство), напряму дослідження: «динаміка формування і трансформації в мистецтві духовних смислів у проекції на мовно-комунікаційні параметри його існування в системі просторово-часових культурних координат».

Науковим завданням представленого дослідження є наукова дискурсивна концептуалізація просторовості музичного мистецтва та комунікативних властивостей простору музики у мистецтвознавчому аспекті.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – визначити характерні особливості, структурні елементи та засоби формування комунікативного простору музичного

мистецтва України у контексті розвитку світового соціокультурного простору кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Завдання дослідження:

- систематизувати основні наукові підходи до вивчення категорії простору музичного мистецтва як частини світового культурного простору, зазначити понятійний апарат просторових категорій музики;

- розбудувати методологічні засади аналізу комунікативного простору музичної культури та художнього твору у контексті концепції діалогічності;

- розкрити особливості формування сучасної музичної комунікативної системи як частини загальнокультурної комунікації інформаційно-мережевої доби;

- здійснити аналіз сутності музичної мови і стилістики кінця ХХ – початку ХХІ століття в контексті комунікативних практик, визначити загальні мистецькі стратегії, що характерні для творчості сучасних композиторів;

- розкрити явище авторського фольклоризму як феномен інтертексту у сукупності музично-теоретичного, еволюційно-стильового та соціокультурного аспектів мистецького простору сучасності;

- виявити структуру і комунікативні функції простору музичного мистецтва та встановити місце сучасного композитора у просторі мистецьких комунікаційних процесів ХХІ століття;

- на основі наукового теоретичного дослідження та практичного досвіду автора здійснити аналіз та розробити модель формування мистецького комунікативного середовища музичного фестивалю.

Об'єкт дослідження – простір музичної культури України.

Предмет дослідження – система комунікативних зв'язків у просторі музичного мистецтва.

Хронологічні межі дослідження охоплюють період кінця ХХ – початку ХХІ ст. і обумовлені особливістю процесів формування світового соціокультурного простору інформаційно-мережевої доби.

Методи дослідження. Здійснити комплексне розкриття теми дисертаційного дослідження можливо тільки у полі міждисциплінарного підходу. Вивчення комунікативно-просторових властивостей музичної культури передбачає залучення досягнень філософії, культурології, мистецтвознавства, соціології, лінгвістики, музикознавства, літературознавства і т.д. Також дослідження комунікативних можливостей сучасної музичної мови мистецтва припускає відповідне застосування підходів з семіотики, структуралізму, постструктуралізму, філософії постмодернізму та культурологічної герменевтики на базі енциклопедичного аналізу, що допомагає розкривати особливості здійснення художньо-просторових зв'язків в мистецтві.

Для вирішення завдань дисертації були використані комплексні методи дослідження: історико-культурний – для дослідження історичної динаміки еволюції простору музичної культури; структурний – для аналізу структурних компонентів комунікативного простору музичного мистецтва; соціокультурний – для розуміння цілісного поля світової культури, в аспекті впливу на розвиток музики; хронологічний – для розуміння логіки мистецьких та комунікативних процесів у хронологічних межах дослідження; системний – при вивченні системних зв'язків просторів культури, мистецтва та музики; компаративний – для порівняння структурних елементів комунікативного простору музичної культури; емпіричний (спостереження, інтерв'ю) – для вивчення особливостей функціонування сучасних практик музичного мистецтва; музично-стильовий – для характеристики стильових особливостей сучасної музичної творчості у контексті розвитку музичного мистецтва; теоретичного узагальнення – для підведення підсумків дослідження.

Теоретичну базу дослідження складають: дослідження з історії та теорії української культури і мистецтва, філософії, естетики (В. Бітаєв, С. Волков, Т. Гуменюк, Л. Кияновська, О. Кравченко, П. Круль, В. Личковах, О. Маркова, О. Немкович, Г. Побережна, А. Пучков, О. Рощенко,

Ю. Сабадаш, О. Самойленко, В. Сіверс, К. Станіславська, В. Чернець, В. Шейко та ін.); культурологічні праці щодо проблематики культурного простору, духовного світу та творчої сутності людини (М. Бердяєв, В. Вернадський, М. Гайдегер, П. Герчанівська, Ю. Лотман, О. Степанова, О. Яковлев та ін.); дослідження часопросторових характеристик культури та мистецтва (М. Бахтін, Е. Еванс-Прічард, У. Еко, Л. Каган, Е. Лі, А. Лой, О. Лосєв, Г. Орлов, В. Суханцева); праці науковців, які займались загальнотеоретичними розробками системи комунікації (Т. Адорно, М. Бахтін, Б. Барельсон, Дж. Гербнер, В. Гоян, П. Лазарсфельд, Г. Лассуел, Г. Ласвелл, Г. М. Маклуен, Р. Мертон, А. Моль, О. Оленіна, В. Ріверс, В. Цукерман, К. Шенон); системні дослідження з проблематики музичної комунікації (Б. Асаф'єв, О. Берегова, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Холопова, Б. Яворський, О. Якупов); наукові розвідки з семіотики (А. Гуревич, В. Іванов, О. Кирилюк, О. Колесник, Ж. Ле Гофф, Ю. Лотман, О. Мелетинський, С. Неклюдов, В. Топоров); дослідження авторів, що розглядають феномен діалогу як універсальну форму розвитку сучасного соціуму (Г. Батищев, М. Бахтін, М. Бубер, В. Біблер, Є. Більченко, О. Самойленко, Ю. Сугрובה, Б. Успенський, В. Федь); дослідження художньої інтерпретації у різних видах мистецтва (О. Афоніна, Н. Белік-Золотарьова, О. Ейкерт, О. Зінькевич, Г. Зубко, Л. Мельник, В. Редя, О. Рощенко, О. Соломонова, О. Узун, Л. Шаповалова, В. Шульгіна); роботи з проблематики фольклоризму (В. Гошовський, В. Пропп, С. Грица, В. Давидюк, О. Дей, А. Іваницький, Ф. Колесса, М. Лисенко, П. Лукашевич, М. Максимович, А. Метлинський, Г. Нудьга, О. Потебня, І. Прач, О. Серов, В. Трутовський, В.Л. Уорнер, М. Чулков та ін.); роботи, в яких аналізується творчий процес композитора як комплекс дій, спрямованих на соціальну та культурну комунікацію (О. Алексієвець, Г. Андрєєва, В. Гуленко, О. Зінькевич, Г. Карась, С. Кейн, О. Лосєв, О. Маркова, В. Медушевський, А. Муха, Н. Савицька, В. Степурко, Ю. Чекан, А. Ціпко, М. Ярко); роботи, в яких розглядається проблематика популярної культури (С. Амеліна,

Р. Безугла, П. Берк, О. Гриценко, О. Зосім, А. Костіна, М. Поплавський, К. Станіславська і ін.) та дослідження з історії та теорії популярного музичного мистецтва (І. Богданов, Б. Вітвіцька, Є. Гершуні, В. Гребельна, Ю. Дмитрієв, С. Думасенко, Д. Золотницький, В. Зайцев, С. Клітін, О. Коллегова, А. Конніков, М. Крипчук, Є. Кузнєцов, О. Кугель, А. Некрилова, А. Рубб, Т. Самая, Г. Скороходов, Л. Тихвінська, Є. Уварова, І. Шароєв); дослідження з проблематики розвитку фестивального руху в Україні (К. Давидовський, С. Зуєв, О. Зінкевич, Д. Зубенко, Н. Івановська, К. Резнікова, М. Тимошенко, Г. Хрома, М. Швед та ін.)

Наукова новизна одержаних результатів здійсненого комплексного мистецтвознавчого дослідження комунікативного простору музичного мистецтва полягає у наступному:

Уперше:

- сформульовані комунікативні функції простору музичного мистецтва;
- виявлені комунікативно-творчі характеристики музичного мистецтва: музична мова, жанрово-стильові параметри, інтертекстуальний аспект фольклорної складової композиторської творчості;
- розроблена авторська модель формування комунікативного середовища мистецького фестивалю;
- визначено стратегії формування комунікативного простору мистецького фестивалю засобами музичного мистецтва.

Уточнено та набуло подальшого розвитку:

- формулювання категорії «комунікативний простір музичного мистецтва» у ієрархії просторових характеристик художньої культури;
- комунікативні функції творчої діяльності «автора – виконавця – комунікатора» у просторі музичного мистецтва.

Теоретичне та практичне значення дисертації. Теоретичне значення роботи полягає у розширенні та поглибленні мистецтвознавчих і культурологічних підходів дослідження комунікативного простору музичного мистецтва. Основні положення дисертації сприятимуть подальшій

розробці проблематики у контексті системного розвитку понятійного апарату вітчизняного мистецтвознавства і культурології. Сформульовані в дисертації положення та висновки можуть бути використані у подальших дослідженнях основних напрямів і тенденцій розвитку сучасного мистецтва у вітчизняній та зарубіжній культурі.

Теоретичні та практичні результати дослідження можуть бути використані у підготовці курсів з теорії та історії культури і музичного мистецтва сучасного періоду. Крім того, матеріали дисертації можна застосовувати у програмах спецкурсів та спецсемініарів, у процесі висвітлення відповідних тем з мистецтвознавства і культурології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним науковим дослідженням. Усі наукові результати, викладені в дисертації, отримано автором особисто. Висновки й положення наукової новизни одержані самостійно. Опубліковані статті за темою дисертації (п'ять) написані без співавторів. У матеріалах апробації результатів дослідження («Навчально-методичні комплекси»), опублікованих у співавторстві, концептуальні мистецтвознавчі ідеї належать автору дисертації.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедр НАКККиМ та міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККиМ; на міжнародних та всеукраїнських наукових, науково-теоретичних та науково-практичних конференціях: «Молоді музикознавці» (м. Київ, 9–11 січня 2017 р.), «Сучасні класики української музики» (м. Київ, 14 квітня 2017 р.); «Мистецтво у нелінійному просторі» (м. Тернопіль, 25 жовтня 2018 р.); «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність» (м. Київ, 20-21 лютого 2018 р.), «Молоді музикознавці» (м. Київ, 9–11 січня 2019 р.).

Публікації. Основні положення дисертації висвітлені у наукових працях: 5 одноосібних статей у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямком «мистецтвознавство»; 6 публікацій у збірниках матеріалів конференцій та інших виданнях.

Структура роботи. Дисертація складається з анотацій, списку публікацій, вступу, трьох розділів (дев'ять підрозділів), висновків, списку використаних джерел (242 позиції), до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дисертації, додатків. Обсяг основного тексту дисертації становить 186 с.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОСТОРОВО- КОМУНІКАТИВНИХ ХАРАКТЕРИСТИК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Категорія простору у міждисциплінарному та мистецтвознавчому науковому дискурсі

Теорія та історія культури на сучасному етапі свого розвитку зіткнулася з ситуацією, характерною для будь-якої гуманітарної галузі людських знань: міждисциплінарний характер самої науки, численні, іноді взаємосуперечні, підходи вчених, які її представляють, а також гетерогенність методик. Певні дифузність і термінологічна неузгодженість предмету досліджень призвели до того, що у стороннього спостерігача може скластися враження, ніби у світі існує стільки варіантів «просторовості» культурологічного та мистецтвознавчого знання, скільки є самих науковців.

Як й багато інших універсальних понять, простір не має остаточно зафіксованого наукового визначення. Багаточисельні розуміння одного й того ж поняття, що містяться у різних словниках та енциклопедичних виданнях, свідчать про те, що зміст поняття «простір» дійсно невичерпний, а шлях до його осмислення лежить через загальний концептуальний аналіз. Сама плюралістичність і складність культурних кодів, за допомогою яких репрезентується категорія простір, ускладнює його вивчення, оскільки багатозначність поняття незмінно відсилає до ряду інших концептів, супутніх до нього. Разом з тим, поняття простору само здатне об'єднати різні мовні одиниці, наукові уявлення, знання про світ та людину, створюючи основи для опису та аналізу способів їх реалізації та репрезентації.

Не проголошуючи завдання надати повні та вичерпні характеристики наукового «портрету» простору, підкреслимо ще раз найсуттєвішу його особливість – це універсальність. Наукова дескрипція цієї якості можлива

через багатоаспектне дослідження відповідної проблематики. Просторова структура – це універсальний засіб і метод соціокультурного моделювання навколишньої дійсності у всьому її різноманітті, а онтологічний підхід завжди розглядає існування світу з позиції його просторовості.

Термін «простір» існує разом з супутніми та близькими поняттями, наприклад, «просторовість» (термін Є. Назайкінського), «спациалізація» – «опросторовість» (концепція А. Лефевра, що також використовується В. Холоповою) і корелює з термінологією суміжних наук. Простір як форма існування матерії упорядковує відносини між предметами, явищами, речами, а сам порядок є структурним елементом, який характеризує просторові відносини. «Все різноманіття просторових відносин в об'єктивній діяльності відбивається через людське мислення» [123, с. 15]. Простір виступає як певна об'єктивна даність, яка «теоретично сублімованим чином предстає як загальна, логічна ідея порядку» [177, с. 10], є синонімом порядку, схемою, службою цілей координації всього того, що ми здатні відчувати ззовні [85].

Абстрактні поняття «простір» і «час» з античних часів цікавили дослідників. Ця проблематика була у центрі уваги класиків німецької філософії (І. Канта, Г. Гегеля, Л. Фейербаха, Ф. Шеллінга, А. Шопенгауера), які визначали простір як ідеальну сутність, буття, форму споглядання [46; 85; 205]. В історії природничо-наукового знання і філософської думки були сформовані концепції субстанціонального і атрибутивного простору, які є актуальними й до сьогоднішнього дня. Відповідно до першої з них (І. Ньютон та інші), простір – самостійна субстанція, яка не залежить ані від часу, ані від матерії. Відповідно до другої (Арістотель, Г. Лейбніц, сучасна фізика), – простір – результат відносин матеріальних тіл. Саме ця теза надає потужний імпульс для розробки топологічної моделі мистецтва, націлюючи науковий пошук на аналіз об'єктів мистецтва та їх відносин.

Найбільш абстрактно-наукове формулювання поняття простору надає математика. Вже безпосередньо у самій дефініції терміна «математика» закладена ідея порядку оскільки це – фундаментальна наука про структури,

порядок і відносини. В математиці під простором розуміється безліч об'єктів (точок), відносини між якими визначають геометрію простору. Таке визначення без будь-яких особливих змін та доповнень може бути використане для зазначення простору мистецтва також. Точки в нашому випадку коректно називати об'єктами мистецтва, які знаходяться у певних відносинах, що обумовлює саму конфігурацію простору мистецтва.

Як зазначається у концептосфері точних наук, з позицій сучасної математики простір являє собою логічно мислиму форму або структуру, в якій здійснюються інші форми й ті чи інші конструкції [31]. У цій дефініції акцентується структурно-конструктивний потенціал просторової ідеї, актуальний для дослідження топологічного простору мистецтва. Експлікуючи мистецтвознавчу точку зору на предмет дослідницького інтересу, можливо стверджувати, що простір не є звичайним вмістом об'єктів, а скоріше навпаки – конструюється ними і в цьому сенсі він вторинний по відношенню до об'єктів [215]. Географічне значення поняття простір, пов'язане з уявою про певну сукупність об'єктів, певним чином розташованих по відношенню один до одного. Це визначення також узгоджується з уявленнями про простір мистецтва, який утворений безліччю взаємодіючих один з одним художніх об'єктів. Географічний простір і простір географії – кореспондована термінологічна парна опозиція, частина якої репрезентує реальний простір, частина – простір думки.

Зберігає силу наукове уявлення про мистецтво як системну цілісність, що являє собою сукупність матеріально-виробничих, наукових, духовних та громадських компонентів. Методологічною підставою наукової репрезентації простору мистецтва є відповідні інтегруючі і системоутворюючі концепти. Розробка моделі просторової організації мистецтва передбачає розробку новаторського понятійного апарату, що створює релевантний термінологічний базис дослідження. Понятійно-термінологічний тезаурус роботи включає два операційних поняття: простір і мистецтво, які виступають одними з ключових концептів дослідження. Їх вербалізація

пов'язана з естетико-мистецтвознавчими і соціокультурними предикатами поняття «простір», такими, як: соціокультурний простір, естетичний простір, естетика простору, художній простір, концептуальний простір, інтерпретаційний простір, рецептивний простір, семантичний простір, перцептуальний простір, просторовий код, просторові структури, публічний простір, комунікативний простір, аксіологічний та семиотичний простори.

Просторова парадигма у мистецтві розгортається у безлічі різноспрямованих векторів, що інтегрують науковий потенціал окремих дисциплінарних областей. Виявлення специфіки просторового сприйняття музики, наприклад, неможливо уявити без асиміляції мистецтвознавством відповідних фізичних, психологічних і фізіологічних настанов, а отже й відповідної термінології (фізичний і перцептуальний простори). Просторова проблематика, яка розповсюджується на жанри та стилі у мистецтві, у своєму вирішенні передбачає апеляцію до семиотики (семантичного простору).

Простір мистецтва логічно розглядати на прикладі одного з різновидів, який виступає, за висловом Т. Манна, «квінтесенцією культури», є своєрідною «моделлю моделей» культури, що може бути застосований для всіх без виключення видів мистецтва. Мова йде про простір музичного мистецтва. Характерно, що більшість досліджень, які відносяться до даної сфери, присвячена саме музичному простору, значно менша – простору музичного мистецтва, а відповідно кожна з порівнюваних термінологічних пар має свій науковий контент. Характеризуючи перше, зазначимо, що дослідження з проблематики музичного простору відрізняє у значній мірі прикладний, іманентно «музичний» характер (що не виключає міждисциплінарну методологію). Що ж стосується простору мистецтва, то воно, як нам представляється, досліджує сферу теоретико-естетичних проблем на стику музичного мистецтва та інших наук, з орієнтацією на матрицю мистецтва – соціокультурний та художній феномени.

Множинність конотацій концепту простір пояснює використання його в різних наукових ракурсах, оскільки практично будь-який об'єкт

природнього, техногенного або духовного світу може бути відрефлексований за допомогою категорії «простір». Науковець М. Рогожа розглядає український соціокультурний простір як «структуру соціальних полів і практик, об'єктивованих у фізичному просторі, що має свою специфіку, визначену як географічними, так і часовими особливостями» [147, с. 89]. У дисертаційній роботі О. Суліменко розглядається структура етнокультурного простору України, що формується з підструктур, які утворені етнопросторами регіонів країни, і визначається їх три основні виміри: етнонаціональний, територіальний та соціокультурний. Представники етнонаціональних спільнот виступають носіями специфічно-особливих рис загальнонаціональної культури, формують культурний простір, створюють якісно нову систему соціокультурних відносин [164].

Свій доробок у становлення просторової парадигми вносить наука психологія. Вербалізація поняття «простір» у психології стійко пов'язана з уявленням щодо нього як про образ свідомості і творчості. Цей аспект важливий для розуміння та моделювання інтегрального інтуїтивно-свідомо організованого простору автора мистецького твору. Проблематика простору продуктивно розробляється також вченими-лінгвістами. Їх позиція також досить пріоритетна, оскільки «будь-яке знання про світ існує лише тоді, коли воно виражено за допомогою мови» [55]. У дисциплінарному полі цієї науки існує власний лінгвістичний простір, який визначається на основі системного комплексу рис, що використовується як критерій класифікації мов або діалектів. Феномен простору інтерпретується в лінгвістиці як культурний, пережитий людиною простір, який не тільки відбивається у мисленні, але й породжується ним.

Особливе значення для просторового тезаурусу мають метафори, які прийшли з художньої літератури. Поряд з вченими з різних спеціальностей, митці слова відкривають нові грані поняття, «балансуючи» між мистецтвом витонченого письменства і філософією мистецтва взагалі. Однією з найбільш відомих є метафора бібліотеки Х. Л. Борхеса як моделі вселенського

світоустрою [26]. Всеосяжною постає бібліотека-Всесвіт Х. Л. Борхеса: «на її полицях можливо виявити <...> докладну історію майбутнього, автобіографії архангелів, точний каталог Бібліотеки, гностичне Євангеліє Васіліда, коментар до цього Євангелія, коментар до коментаря цього Євангелія, правдива оповідь про твою власну смерть, переклад кожної книги на всі мови, інтерполяції кожної книги в усі книги, трактат, який міг би бути написаний...» [26, с. 200]. Якщо домалювати образ безперервно протяжної світової Бібліотеки, то складається ще більш масштабне уявлення про глобальну бібліотеку, що представляє зібрання не тільки літературних, але й музичних і взагалі художніх цінностей. Але, зауважимо, що це тільки одна зі складових простору мистецтв.

У метафорі світової бібліотеки Х. Л. Борхес висловлює одну з найбільш значущих інтенцій сучасної філософської думки – гетеротопічну ідею «все зібрати, ідея створити свого роду загальний архів, воля сконцентрувати в одному місці всі часи, всі епохи, всі форми, всі смаки, ідея створити місце для всіх часів, які стали б у ньому позачасовими і нетлінними» [185, с. 201]. Відповідна метафора бібліотеки втілена також у ряді творів У. Еко («Ім'я рози», «Нотатки на полях «Імені троянди», «Подорожі у гіперреальності»). Модель сакрального простору в літературі сучасних авторів символізує лабіринт та представлена у Х. Л. Борхеса, У. Еко, П. Корнеля, інших авторів та часто є наскрізною в їх творчості. У. Еко, наприклад, називає «Ім'я рози» історією лабіринтів, причому, далеко не тільки просторових [213]. Музичне переломлення метафори лабіринту характерно також для творчості сучасних композиторів.

Зрозуміло, що простір мистецтва вельми співвідносний з соціальним простором. Класичне соціологічне визначення простору як простору абстрактного, що конституюється ансамблем підпросторів або полів (таких як, наприклад, економічне поле, інтелектуальне поле та ін.), належить П. Бурдьє. Структурні ідеї французького соціолога, етнологіста і філософа відповідають мистецьким уявленням про простір як ансамбль підпросторів, в

тому числі й позахудожнього призначення та відношення до поняття простір мистецтва, як до абстрактно-теоретичної моделі.

Соціологічно забарвленою є й теза щодо того, що простір мистецтва є конфігурацією різних позицій, які відображають взаємини його об'єктів. Розмірковуючи про це, у смисловому ключі, близькому до авторської позиції, один з провідних французьких художніх критиків нашого часу Н. Бурріо зазначає: «Світ мистецтва, як і будь-який інший соціальний простір, за самою своєю суттю будується на взаємодії в тій мірі, в якій він уявляє собою «систему диференціальних позицій», яка, власне, і дозволяє його прочитання» [28]. Ця теза експлікує принцип просторовості в аспекті взаємодії диференціальних структур у мистецтві.

Мистецтвознавчий просторовий контент протягом довгого періоду часу формувався у відповідних просторових видах мистецтвах – ідеї просторовості були пріоритетні для скульпторів і архітекторів, які прагнуть інтеріоризувати їх, та не тільки виключно у лоні творчості. У цьому сенсі показова фігура Ф. Будона, французького архітектора і вченого, який у своїх теоретичних поглядах, що представляють мистецтвознавчу точку зору на сутність простору, чітко розділяє «думку про простір» і «концептуальний простір думки, в якому мислення будує моделі реальності» [144, с. 56]. «Думка про простір» – це уявлення щодо предмету аналізу (тобто про простір), його рефлексія, аналітика, чому антиномічна конструкція – простір думки, що символізує горизонти розумової діяльності. Діалектику співвідношення реального і концептуального у просторовій парадигмі виражає визначення концептуального простору як засобу пізнання та опису реального простору, локалізованого у розумі людини.

Ф. Будон концептуалізує також перцептивну форму простору. Якщо реальний простір, за вченим, розгортається поза людською свідомістю, то перцептивний визначається як реальний простір, даний у будь-яких формах чуттєвого сприйняття людини, тобто перцептивний простір особливо іманентний творам художньої творчості. У зв'язку з теоретичними

побудовами французького скульптора й філософа, необхідно зазначити ще одну його думку щодо методологічної значущості артикуляції залежності вибору того чи іншого концептуального простору рефлексії від предмета дослідження.

Теоретико-аналітичний огляд просторової проблематики не може вважатися таким, що відбувся без звернення до концепції культурного простору, концепції семіосфери (узагальнене найменування знакових систем), розробленої Ю. Лотманом. Одна з її ключових дефініцій культурного простору через призму культурології стверджує: «Культура організовує себе у формі певного часопростору і поза такої організації існувати не може. Ця організація реалізується як семіосфера» [110, с. 178]. Семіосфера є багаторівневою організацію культурного простору, об'єктами якої є мистецтво, наука, філософія, повсякденність та являє систему відносин даної культури до позатекстової реальності, що виражена системою культурних категорій.

Авторська точка зору, експлікована у даному дослідженні, подібна до двох наукових позицій, зазначених Ю. Лотманом. Перша з яких: «художній простір являє собою модель світу даного автора, виражену на мові його просторових уявлень», а друга – «у художній моделі світу «простір» часом метафорично приймає на себе вираз зовсім не просторових відносин у моделюючій структурі світу» [109, с. 252]. Відзначимо, що у першому випадку мова йде про художній простір, що розуміється як світоглядна модель світу даного автора, а зовсім не про простори мистецтва або культури. Сміслові «зерно», яке лягає в основу концепції, – це думка філософа-структураліста про простір автора твору, який є основним компонентом простору мистецтва, його базисної структурною одиницею.

Запропонована дослідником мистецтва В. Топоровим дефініція художнього простору, дозволяє скласти уявлення про цю категорію як про «особливий вид синтетичного простору, що уявляє собою свого роду теоретико-множинний витвір двох «підпросторів» – поета (творця) і

поетичного тексту (творіння), що характеризуються особливо складною і «тонкою» структурою, виключною чуйністю до неявного, прихованого, позамежного, зверхреального, здатністю до далекобачення, пророцтвом» [171, с. 25]. Характерно, що до системи просторових структур, за В. Топоровим, входять, по-перше, підпростір творця, по-друге, підпростір твору – топооб'єкти, що складають центр простору мистецтва у науковій моделі. Таким чином, теоретичні положення В. Топорова щодо синтетичного простору мистецтва, підпросторів творця і його творіння у певному сенсі виступають в якості підґрунтя сучасної наукової парадигми.

У філософсько-естетичному дискурсі за останній час з'явилося безліч термінологічних словосполучень, близьких до простору мистецтва. Вирази «світ сучасного мистецтва», «арт-світ» набули широкого поширення та увійшли до культурного і наукового обігу після появи статті А. Данто «Світ мистецтва» у 1964 році [222]. Інший американський філософ і естетик Дж. Дікі [3], який включив до методології художньої критики інституційний аналіз, актуалізував термін «світ мистецтва», як призначений для позначення тієї ж області реальності, яку й позначає термін «простір мистецтва». Про «світ або поле мистецтва, у просторі яких відбувається взаємодія з приводу мистецтва» [176, с. 77] розмірковує Є. Фень щодо аналізу концепції соціології мистецтва Р. Айермана.

Філософський ракурс аналізу ключового поняття дослідження пов'язаний з домінацією структурної ідеї: категорія простору – унікальна і універсальна форма, яка служить для координації різного роду об'єктів та явищ. Метод просторової концептуалізації інтегрує різні наукові інтерпретації цього поняття, яке виступає в якості онтологічного сенсу наявності присутності, приналежності, протяжності, що визначається щодо людини або будь-яких об'єктів. Антропоцентричний підхід інтерпретує простір мистецтва, як «рукотворний», тобто той який формується безпосередньо у процесі творчої, художньої діяльності, що, швидше за все, кореспондує з мотивом «простору думки» Ф. Будона. У когнітології поняття

«простір» виступає категорією пізнавальної діяльності, служить підставою для всієї системи знань та цілям категоріальної організації дослідницького дискурсу (Р. Уотсон) [3]. У процесі становлення концепту простір зберігає стійкість уявлення щодо простору як регулятора порядку, схему координування. Новий рівень змін наукової парадигми став, зокрема, причиною появи теорії відносності А. Ейнштейна, який у своїх дослідженнях стверджував ідею еластичності простору і часу в залежності від суб'єкта, що діє та суб'єкта, що спостерігає [212, с. 192–196].

Відносність категорії простору в музичному мистецтві стверджувала Г. Панкевич, застосувавши до вивчення проблематики диференційований підхід. Дослідниця розділила музичний простір за сферами його існування: фізичний, перцептуальний та концептуальний. Під першим проявом Г. Панкевич має на увазі саме фізичні форми існування матерії; під другим – відображення органами чуття реципієнта просторових і часових характеристик фізичного світу; під концептуальним простором – різні пізнавальні моделі, які будуються митцями з метою досягнення художньої достовірності в мистецтві [136, с. 125]. Науковець Г. Орлов також конкретизував у музиці ряд різновидів простору – акустичний, сакральний, мирський, мобільний, а також в окрему категорію ним виділено поняття «зникаючий простір» [132, с. 245–284].

Поняття «концепт», «концептпростір» «концептуальний простір», «концептосфера» були глибоко розроблені у працях з психолінгвістики, лінгвістики, лінгвофілософії і когнітивної лінгвістики С. Аскольдовим-Алексєєвим, Д. Ліхачовим [105], А. Вежбицькою [33], І. Гальперіним, [42], П. Гендерфорсом [226], Є. Кубряковою [95], Р. Павіленіс [135], Т. Рікардом [239], Г. Фауконьє і М. Тернером [227], Дж. Ейсбеттом і Г. Гібоном [217], а також рядом інших дослідників. У працях зазначених вчених відбулася суттєва еволюція і диференціація зазначених понять, актуальних для мистецтвознавства взагалі.

Спочатку в роботі С. Аскольдова-Алексєєва і Д. Ліхачова концепт поставав у вигляді «уявного утворення, яке заміщає нам ... невизначену безліч предметів одного і того ж роду» [103, с. 3]. Німецький філософ і естетик П. Герденфорс ще більш конкретизує це поняття. Згідно з його дослідженнями концепт – це зібрання пов'язаних властивостей, що виявляються через множинні області та кореляції між властивостями [227, с. 53]. Проектуючи відповідні ознаки на існування концепту в музиці, потрібно відзначити, що його структура виявляється дещо відмінною в силу процесуальності музичного виконання та сприйняття. Інтонаційні значення утворюють сенси, відповідно до яких диференціюється і розпізнається музичний образ, а також його положення та зв'язки з іншими образами в структурі змісту музичного твору. Тому по відношенню до музичного простору концепт можна вважати структурою динамічною, що розгортається у часі і постійно взаємодіє як із зовнішнім світом (знанням, інформацією, традицією, що накопичуються людиною, яка сприймає та інтерпретує), так й з самим внутрішнім світом твору, створеним автором та представленим у взаємозв'язку з іншими концептами.

У розробці поняття «концепт» по відношенню до музичного твору нам близьке розуміння цього терміна О. Кубряковою, яка вважала концепт накопичувачем, транслятором і інтерпретатором смислів [95]. При цьому частина концептів має мовну «прив'язку», а інші концепти втілені в психіці особливими ментальними невербалізованими репрезентаціями, розумовими картинками, образами, гештальтами, схемами і т. п. Згідно з О. Кубряковою, концепт – це інформаційна структура, одиниця концептуальної картини світу, духовної особистості автора, що стоїть за твором. «Концепти зводять різноманітність спостережуваних і уявних явищ до єдності, сприяючи обробці суб'єктивного досвіду шляхом підведення інформації під певні, вироблені суспільством категорії та класи» [95, с. 90]. У той же час концепт неможливо сприйняти як якусь стабільну даність, завдяки відміченій Д. Ліхачовим властивості – «концепт є натяком на можливі значення» [103, с. 9], виявити

які вдається завдяки не тільки швидкості, гнучкості та оригінальності мислення, а й ампліфікації, тобто розширення смислового поля концепту завдяки інтуїції, іноді інсайту, що відповідно, сприяє збагаченню спектру його значень.

При вивченні категорії концепту в синтетичному художньому творі необхідно відокремлювати зміст вербального, музичного та концептів інших видів мистецтв, оскільки їх смислове наповнення не завжди збігається. Вивчення концептів, які формують простір синтетичного твору, досить результативне при використанні методу аналізу змісту поетичного тексту. Виявлено, що всі іменники як частини мови, які використовуються автором у творі, становлять предметний світ, за допомогою якого вельми наочно вибудовується його простір. Прикметники і прислівники відповідають за чуттєво-емоційне забарвлення тексту та передають якості та характер відносин героїв у ньому, а дієслова формують часові модуси всього, що відбувається. Іменники, прикметники та дієслова тексту класифікуються за змістом, при цьому виявляються найбільш значущі, а також відсутні образні сфери-концепти. Таким чином, формується концептуальний простір тексту твору.

Більш того, сенси концептів різних видів мистецтва можуть взаємодіяти один з одним по горизонталі й вертикалі. Так у музичному творі, по горизонталі взаємодія концептів різних видів мистецтва здійснюється завдяки асоціативному зв'язку і принципу розпізнавання (вгадування) відсутнього значимого, нанизування різних значень образів, об'єднаних загальним змістом концепту, притягнення значень інших концептів та розгортання сенсу шляхом утворення музично-асоціативних рядів. Образні сфери різних видів мистецтв, які беруть участь у створенні концепту – літератури, живопису, музики взаємодіють й по вертикалі, за принципом інверсії, доповнення, прирощування, деталізації або контрасту сенсів. Завдяки цьому, у процесі розвитку музичного твору структура концептуального простору значно збагачується і змінюється. Активізація

розумових процесів, які відбуваються не рівномірно, а стрибками, поєднуючи різні часові модули, різні асоціативні ряди і когнітивні схеми, вказує на певну широту, глибину, самостійність, гнучкість та оригінальність мислення.

Найбільшою мірою ці якості акумулює інтегральне мислення, а в якості базової характеристики цього виду мислення можливо навести «цілісну і невизначену передачу інформації, до якої прагне мистецтво, на відміну від науки, з властивою їй точністю і визначеністю інформації» [152, с. 177]. Результатом діяльності цього виду мислення є властивість, коли показники однієї системи (концептуального простору) покращують, як результат, показники іншого (наприклад, перцептуального простору), створюючи нову смислову категорію у творі мистецтва.

Як зазначалося, по вертикалі концепти різних видів мистецтва взаємодіють специфічно – за принципом смислового інверсії, контрапункту, смислового контрасту, доповнення та прирощування значень. Результатом взаємодії концептів різних видів мистецтв стає поява нового індивідуального сенсу. Цей ефект або характеристика емерджентності бачиться нам свідомо спланованим автором при виборі як зовнішньої візуальної форми художнього об'єкта, так і специфічного музичного вираження результату розумової діяльності у художній формі. Емерджентність мислення допомагає у процесі усвідомлення художнього об'єкта інтуїтивно знайти, виявити особливі смислові властивості, які безпосередньо не пов'язані з його компонентами.

Взаємодія концептів у художньому творі є узагальненням існуючої інформації про світ і одночасно побудова нової концептуальної моделі дійсності з іншою категоріальною структурою, відповідної до системи цінностей автора. У цьому полягає сутнісна різниця між ситуаціями повсякденного людського спілкування та їх відображенням у свідомості автора, а ще більш ця різниця посилюється при перекладі її на мову мистецтва, збагачену емоційно-чуттєвим, фантазійним, особистісним досвідом митця.

Таким чином, на наш погляд, формується концептуальний простір музичного твору – специфічна смислова структура, яка організовує інформацію у вигляді концептуальних моделей – художніх аналогів дійсності (конкретних подій або ситуацій), відображених у творі музичними засобами. Підтвердження нашими спостереженнями ми знаходимо у праці П. Герденфорса, який представляє концептуальний простір у вигляді набору розміреностей, здатних описати якість представленої інформації. Концептуальний простір, згідно міркувань вченого, відсилає до ряду областей та їх відносних вимірювань, до ряду властивостей в межах цих областей та їх асоціативного значення. «Розміреності – це об’єкти, події або спостереження фізичного цілого, представлені точкою або наборами точок у кожній сфері, що визначає фундаментальний геометричний характер концептуальних просторів» [227, с. 62]. У музиці ми також можемо спостерігати, як концептуальні моделі утворюються за допомогою концептів – музично-смислових одиниць, які формуються за принципом асоціативного зв’язку образних сфер, об’єднаних також спільністю інтонацій.

В цьому випадку поняття «модель» ми використовуємо як художній аналог будь-якого предмета, явища або процесу в природі і суспільстві, які зображені в музичному творі у тому вигляді, в якому їх уявив та представив автор – як сценку з життя, образ-портрет або нарис, щоденникову замітку або «панораму» життя. Концептуальний простір може бути представлений як у вигляді однієї моделі, так й у вигляді декількох різноманітно поєднаних між собою моделей (у більш масштабних творах). Сукупність концептуальних моделей, підлеглих одному загальному явищу дійсності, утворює концептосферу – смислове поле, що об’єднує в музиці відображення необмеженої кількості явищ реальності дією одного (або кількох) конституційних принципів, які впливають на організацію форми музичного твору. Концептосфери представлені у вигляді «інтимного», «персонального», «соціального», «публічного» просторів.

Досить часто терміни «концептуальний простір» і «концептосфера» у науці вживаються як синонімічні. Термін «концептосфера» був введений Д. Ліхачовим, який вважав, що багатство мови визначається не тільки багатством «словникового запасу», а й багатством концептуального світу, концептуальної сфери, носіями якої є мова людини і його нації [103, с. 3–4]. Термін «концептосфера» в такому значенні, на думку вченого, корелює з термінами «ноосфера» і «біосфера». Існує й «вузьке» розуміння терміна «концептосфера» за яким концептосфера – це ментальний світ окремого індивіда – сукупність дискретних ментальних одиниць, упорядкованих у свідомості, що представляють інформаційну базу мислення. Однак такий підхід обмежує велику кількість сенсів «концептосфери» тільки інформаційною базою індивіда.

На наш погляд, сутність поняття «концептосфера» визначається його відмінністю від поняття «концептуальний простір». Останнє поняття, не володіє функціями категоризації дійсності, проявляючись швидше через систематизацію та концептуалізацію її важливих складових шляхом відображення однієї або сукупності моделей у художній формі. Наприклад, портрета в мініатюрі або ряду моделей, таких як людина діюча, розмірковуюча, граюча, суспільна в сонатно-сімфонічному циклі, про що зазначав М. Арановський [6]. Найбільш переконливим для розробки поняття «концептосфери» ми вважаємо вже наведену працю П. Герденфорса, у якій вчений використовує поняття не концептосфери, а «концептуальної системи», яка відображає три характерних «розширення» простору: геометричне, символічне і концептуальне [227, с. 75]. Геометричний простір П. Герденфорса є певною аналогією фізичного простору, а «символічний» простір за своїми властивостями корелює з поняттям «перцептуальний простір», що почав використовуватися ще у музикознавстві СРСР.

При цьому, кожний з просторів у побудові концептуальної системи виконує свої власні функції. Геометричний простір фіксує зовнішній взаємозв'язок концептуальної системи і зображених явищ дійсності через

назву концептів та внутрішнє «мапування». Символічний простір визначає правила динаміки для введення і виведення символу з геометричного або символічного простору до концептуального. У музиці це відбувається, на наш погляд: шляхом використання системи інтонацій, що зв'язують різні сенси і подібні явища в одну цілісність; за допомогою лейтмотивів, які вибудовують цілісну характеристику образу, показуючи його в різних обставинах; через особливу тональну логіку, що маркує образні сфери закріпленою тональністю; за допомогою ладового зіставлення контрастних образних сфер – категорій реальності.

Концептуальний простір у названій тріаді відповідає за категоризацію явищ дійсності, а способи переходів між ними контролюються увагою людини, що забезпечує механізм упорядкування змін, які відбуваються [227, с. 75–79]. Відповідно, ми можемо припустити, що названі П. Герденфорсом «розширення» у вигляді особливого характеру усвідомлення дійсності – просторового – будуть актуальні й для дослідження концептосфер у музичному мистецтві.

Запропонований підхід до вивчення «концептуального простору» може бути застосований до творчості окремого композитора. Концепт в музиці окремого автора розкривається за допомогою музичних інтонацій, взаємопов'язаних між собою, як частинами одного цілого, прийомами інтонаційного проростання, варіювання, метаморфози, обумовлюючи зв'язок між музичними образами. Такі взаємозв'язки створюють особливу цілісність не тільки музичного простору одного твору, а й усієї творчої спадщини композитора. Саме цим можна пояснити спорідненість інтонаційних сфер між героями, музичними образами у масштабі всієї творчості певного автора, що, можливо, обумовлено дією концептуального інваріанта (або архетипів, у значенні поняття К. Юнга – універсальних психічних структур, які становлять зміст колективного несвідомого).

Виходячи із зазначених особливостей онтології концептуального простору, можна виявити й закономірності усвідомлення мистецької

дійсності та дає можливість зрозуміти, наскільки близькими можуть бути різні прояви категорії простору у музичній практиці. Узагальнюючи, можна сформулювати поняття простору в музиці як духовно ідеальної сутності, актуалізованої, смислової, чуттєвої і фізичної реальності людини, у різних видах музичної діяльності (творі, виконанні, сприйнятті та інших). З поняттям «музичний простір» воно співвідноситься як філософська універсалія, яка виявлена через один зі своїх варіантів – музичний простір в мистецтві.

Таким чином, у ході аналізу просторової парадигми встановлено, що підходів і методів до вивчення категорії простору в сучасному мистецтвознавстві застосовується досить багато, що відображає онтологічну глибину та масштабність явища. Кожен з видів простору в музиці – фізичний, перцептуальний і концептуальний – представляє одну з форм усвідомлення дійсності в мистецтві, а внутрішня сутність кожного різновиду простору розкривається в засобах його осмислення. Так, для дослідження фізичного простору музики властиве відділення друг від друга одиниць предметного змісту і вивчення їх просторових властивостей, наприклад, музичного звуку, гармонії, фактури, форми. Природною ж для фізичного, «матеріального» простору в музиці стає ланцюг логічних операцій, які встановлюють детермінанти явищ, їх співвідношення одного з одним, внутрішні і зовнішні якості просторовості в музиці.

Для перцептуального простору, що створюється в уяві людини на основі даних сенсорних систем, властиве їх взаємодоповнення завдяки взаємодії різних типів невербального мислення – наочно-дієвого і наочно-образного, композиційного. Різні види мислення на підставі ряду психофізіологічних процесів – асоціативності, рухового моделювання об'єкта, здатності до симетрії, ізоморфізму допомагають розпізнавати просторові структури і зв'язки не тільки всередині музичних творів, а й між творами мистецтва. Встановлення конститутивних зв'язків всередині та поміж об'єктами ще потребує глибокого вивчення, однак, підтверджує

припущення про універсальні закономірності онтології простору в різних видах мистецтва, що сприяє їх синтезу.

Концептуальний простір у вигляді ментального прообразу твору створюється завдяки інтегральному мисленню з характерними для нього властивостями неадитивності, емерджентності і ампліфікації. Дія інтегрального мислення пов'язана не тільки з побудовою концептуальних моделей і концептосфер, але й з вибудовуванням категоріальної структури дійсності, яка безпосередньо відображає ціннісні установки автора.

Матеріалізована у витворі мистецтва творча активність автора представляє ядро простору мистецтва, координати якого нескінченні у своїй протяжності. Простір є рукотворним, оскільки його формує творчо активна особистість, але, одночасно, простір конструюється існуючими художніми об'єктами, і являє собою систему, що здатна до саморозвитку. Простір, що є одночасно самоорганізованим та організованим, – це синергетичний погляд на мистецтво як систему.

Аналіз проблематики культурно-мистецької просторовості та синергійних характеристик художнього простору, здійснений науковцями О. Афоніною, Г. Карась, О. Овчарук, С. Садовенко, В. Шульгіною, О. Яковлевим у колективній монографії «Синергетична парадигма простору культури» [155], наводить на висновок щодо особливого значення відповідних теоретичних розробок для сучасної культурології і мистецтвознавства. «Незважаючи на поліетнічну і субетнічну розмаїтість культурного простору України, український народ поєднують спільні риси етноментальності, мови, фольклору, народних традицій, «соборності» державного і духовного існування, що реалізує українську національну ідею», – зазначається у науковому дослідженні колективу авторів – культурологів і мистецтвознавців [155, с. 24].

Взагалі, сучасна наука просякнута ідеєю простору та просторовості – до її осмислення спрямовані мистецтвознавство та його окремі галузеві напрямки. Те, що сформульовано по відношенню до музичного мистецтва,

може бути витлумачено у ширшому сенсі стосовно мистецтва взагалі з незначним коригуванням та навпаки. Класична, некласична і постмодерністська парадигми утворюють багатовимірний простір музики, в якому одночасно переплетені закони різночасових епох і відображені різні сторони акустичного та творчого досвіду людства.

1.2. Просторове структурування музичного мистецтва

Подальше дослідження тематики значення простору в музиці варто почати з того, що досить часто при вивченні цієї категорії мистецтвознавець стикається з тим, що аналіз звукових закономірностей творчості призводить до розуміння того, що також необхідно оволодіти знаннями щодо особливостей слухацької перцепції музичного твору та поля існування музичного твору. Осягнення простору музичного тексту безпосередньо пов'язується з «просторовими» можливостями концертного залу, розуміння яких необхідно для вдалої виконавської інтерпретації твору, а просторові ефекти музичної матерії нерідко викликають роздуми над сенсом музичного твору, пошук відповідей на «одвічні» питання буття. Невловимість, всепроникненість і мінливість складної категорії «простір» в мистецькій сфері така, що вчені завжди звертаються до неї у пошуках універсальних закономірностей та прихованих законів просторового функціонування.

Різноманіття просторів музичного мистецтва ставить проблемні питання змістовності кожного з них, особливо таких значних категоріальних величин, як: фізичний, перцептуальний (чуттєвий) і концептуальний простори, які існують як самостійні елементи, та, в той же час, вступають один з одним у взаємодію, нерідко визначаючи непередбачувані творчі результати та виражаються дією універсальних закономірностей психофізіології людини, її сприйняття і мислення. Мислення в мистецтві – це процес «ідеального перетворення як об'єктивної, так й предметно-чуттєвої реальності» [141, с. 311], безпосередньо опосередкований особливостями

суб'єктивного світовідчуття композитора, який по-своєму трансформує образи навколишньої дійсності в образи художнього простору твору, зі своїми численними «вимірюваннями». До таких вимірів можливо віднести концептосфери «інтимний», «персональний», «соціальний» і «публічний» простір, які пропонують індивідуальне тлумачення простору у змісті музичного твору.

Вивчення проблематики фізичного простору в музиці логічно розбудовувати в аспекті сучасної наукової парадигми, виходячи з основних досягнень у філософії, культурології, природничих науках, аналізуючи перспективність винайдених підходів, концепцій, ідей і методів для розуміння категорії простору в мистецькознавчій науці.

Витоки природничого осмислення фізичного простору були закладені ще у філософії піфагорійців, які вважали числа початками усіх речей – у числах ними спостерігалось багато подібностей з існуючими фізичними та культурними явищами. Наприклад, «властивості і відносини гармоній (музичних інтервалів) також вбачалися у числових виразах» [63, с. 27]. Важливою заслугою школи піфагорійців, на наш погляд, стало те, що число, яке вимірює навколишнє буття і фізичний простір, сприймалося ними не як умоглядна абстракція, а як багатофункціональний символ, що містить у собі або морально-етичний зміст, або природне явище (милозвучність або неблагозвучність музичного інтервалу), а іноді і подію («зручний момент»).

Спираючись на міркування Арістотеля, О. Лосев встановив, що числові обчислення піфагорійців висловлювали закономірності навколишнього світу, що спостерігаються вченими, і «відносини не тільки між собою, але й з числом та його сутністю» [107, с. 492]. Тобто, можна припустити, що у пошуках піфагорійцями співвідношення та взаємозв'язку між числом і об'єктом, числом і образом формувалися не тільки математичний, але й семантичний і герменевтичний методи дослідження навколишнього простору та світу. Ця тенденція підтверджується й у філософських концептах

Г. Гегеля, який вивчав простір на рівні категоріального, «абстрактно-понятійного аналізу реальності» [46, с. 43–46].

Застосування математичного методу до вимірювання властивостей музичного простору привертає увагу багатьох музикознавців. Н. Зубарева [72], Ю. Кон [90], С. Курбатська [97], Ю. Холопов [188] демонструють у своїх роботах результативність застосування деяких математичних закономірностей для музичної теорії і композиції (обчислення гармонійної щільності співзвуччя і фактур, включення теорії математичних «решіток» і стохастичного методу як логічної основи музичної композиції).

Математичні закономірності хоча й у деякій мірі «чужинні» для сфери тлумачення музики, але, тим не менш, саме вони грають свою роль у творчості певних композиторів і музикантів-виконавців. Досить часто мова чітких функціональних відносин і математичних залежностей може досить вдало передавати сенс та сутність музики як мистецтва. Цікавий приклад вивчення музичного простору з математичної точки зору показує Н. Васильєва в аналізі просторовості музичних фігур і чисел. Взаємодія музичних елементів у контексті двоїчності, квадрата, трикутника, кола, лінії дослідниця бачить «продуктом глибинного рівня колективного несвідомого в його просторово-часовому поляганні», яке проявилось «як вільний рух фантазії, уяви, чуттєвих переживань і інтелектуального розрахунку композиторської діяльності» [32, с. 11]. Математичний метод у теоретичному аспекті може бути перспективним для дослідження універсальних процесів в музичному мистецтві, однак для цього необхідно мати досить серйозну професійну освіту в галузі математичних наук, якою, як правило, не володіє пересічний музикант, виконавець, митець.

Геометричний підхід до дослідження фізичного простору сформувався у теорії Евкліда. Вченим були взяті залежності, які витлумачені в умоглядному ключі як структурні, пропорційні або непропорційні відносини між частиною і цілим, більшим і меншим, двома різними частинами і т. д., тобто, основою вивчення простору стає з'ясування взаємин між частинами

шляхом порівняння, використання дедуктивних та індуктивних суджень. Використання просторових геометричних координат для вивчення різних типів культур, історичних явищ та стилів – досить закономірне явище для багатьох дослідників, що займалися вивченням простору. Так, О. Шпенглер у роботі «Занепад Європи» [207] розуміє простір як спосіб протяжності і за допомогою цього прасимволу досліджує становлення науки стародавнього Єгипту, Греції, Індії та багатьох інших країн. Деякі вчені виявляли національні моделі світу різних народів, реалізовані через геометричні фігури, архітектурні та природні символи (арка, гора, шлях, дерево та інші), ґрунтуючи їх залежність від географічного розташування та територіальних особливостей, що впливають на ментальність народу [45]. Х. Ортега-і-Гассет розглядав еволюцію простору західноєвропейського живопису з XIV до початку XX ст. крізь зміни сприйняття просторових параметрів глибини у творчості [133]. М. Гайдегер у роботі «Час і буття» в розділі «Мистецтво і простір» досліджував різні типи просторовості (об'єктивний світовий простір, фізико-технічний простір, художній простір) через призму «протягання і місця» [186, с. 313–314]. М. Мерло-Понті в працях «Феноменологія сприйняття» [122, с. 338] і «Око і дух» [121, с. 13] розглянув простір з позиції людського сприйняття через дві основні величини – бачення і рух.

Дослідженню геометричних координат і властивостей простору в музичному мистецтві присвячені праці Н. Бергер [17], І. Мацієвського [115], М. Скребкової-Філатової [157; 158], І. Сусідко [165]. Авторам вдалося показати просторові розміри як виразники музичного мислення і стилю епохи, виявити закономірності існування категорії простору в музичному образі та драматургії, а також розкрити на основі порівняння частини і цілого просторові властивості музичної форми. Про просторову виразність діатонічних, хроматичних звукорядів розмірковують Е. Рестані і В. Холопова у руслі вивчення змістових основ музики та особливостей музичного стилю [192].

Геометричний метод дослідження простору музики застосовує Т. Тітова, яка виділяє декілька важливих положень: просторові характеристики в музиці відносні, а тому їх співвідношення може бути вимірне за типом $A > B$ та $A < B$; вимір простору може проводитися щодо крайніх полюсів координат (високий – низький, близький – далекий); просторова координата представляє собою певну «спрямованність», де може відбуватися «інтонаційний розвиток» [170, с. 162–163]. У відповідності з зазначеним, геометричні властивості музичної тканини показують лише «загальні тенденції у зміні структури тканини, що звучить» (Т. Тітова) [170, с. 165] або служать основою для виникнення тих чи інших закономірностей структури музичного тексту (Н. Бергер) [17]. Одночасно з цим просторові координати та параметри музики дозволяють сприймати інтонаційний процес як відносно «відпредмечений», але без утилітарності, без «прив'язки» до конкретних явищ і об'єктів дійсності [170, с. 165].

Вибір вченими однієї або двох просторових координат для вивчення еволюції культури і мистецтва є вельми результативним для демонстрації змін, що відбуваються в свідомості людини та їх відображення у людській діяльності, в тому числі й творчій. Однак такий метод показує зміну сприйняття простору людиною, але не дозволяє йти досить далеко у вивченні сутності категорії простору, оскільки аналіз зводиться до небагатьох важливих, але взятих в ізоляції від цілого особливостей.

Способи доказу, що властиві логічному мисленню – порівняння, класифікація, аналіз, синтез, дозволяють визначити фізичний простір в музиці у вигляді особливої форми існування звукової матерії, обумовленої просторовими властивостями її складових. У звучанні музичних творів фізичний простір передається через просторовість – специфічну властивість музичної матерії викликати асоціації з фізичним простором. Фізичний простір реалізується ще й у вигляді уявлень про «матеріальність» музичного тексту, переданого в його специфічній організації. Таким чином вибудовується поняття музичного простору у вигляді художньо-звукової

даності, що формується просторовими властивостями музичної матерії (музичним звуком, засобами музичної виразності, інтонаціями), обумовленої обраним композитором способом реалізації просторового потенціалу музики. Підхід до музичного простору як до явища, що зафіксоване в музичному тексті, дозволяє розібратися у природі «музичного простору» як стильової демонстрації творчості різних композиторів, класифікувавши особливим чином засоби музичної мови.

Природничий підхід, побудований на підставі порівняння концепцій простору у теоріях точних наук [140], дозволяє вченим показати принципові відмінності між фізичним, перцептуальним (чуттєвим) і концептуальним простором в музиці. Дослідження простору в музичному мистецтві шляхом використання категорій маси, об'єму, щільності, тяжіння, сили, тиску та інших величин будували А. Андреев [4], Н. Гарбузов [43], Г. Гельмгольц [47], Ю. Кон [90], А. Соколов [159], Ю. Холопов [188] та інші. Вивчення простору відповідно до параметрів напруженості, тяжіння, імпульсу, енергії, заряду, силових ліній і векторних величин здійснювали Є. Александрова [2], Я. Друскін [59], О. Дубінець [61], Е. Курт [98], Г. Орлов [132], В. Холопова [194]. Слід зазначити, що дослідження музичного простору через фізичні явища продовжують отримувати нові грані свого розкриття у музикознавстві та мистецтвознавстві.

З виникненням синергетичної теорії І. Пригожина про співвідношення хаосу та порядку та новим розподілом сил між енергією, динамікою, часом, статикою, структурою, простором, закономірно з'являється думка про те, що методологія дослідження категорії простору в сучасній музиці може бути пов'язана також й з цією концепцією [140]. Деякі автори, зокрема фахівці у галузі інформатизації управління і механічної інженерії, висувають гіпотезу про те, що музика, що імітує гармонію природи в різноманітних формах, впливає особливим чином на мозкову активність [242]. Найбільшу складність у вирішенні питання представляє розуміння того, як людська ментальність і почуття керують мозком, яким чином сучасні композитори використовують

концепти порядку та хаосу в своїх композиціях. Однак сучасні музичні твори можуть бути частиною більш значного сценарію, що дозволяє припустити його всеосяжність і загальність, що далеко не завжди узгоджується з індивідуальністю композиторської творчості.

У такому контексті значущим представляється спостереження азербайджанського вченого І. Ісмаїлова про те, що категоріям простору властива «принципова незвідність, нередукованність характерних особливостей різних структурних рівнів матерії до єдиних принципів, що носять фізичний, хімічний чи інший характер» [75, с. 19]. Дослідник з Білорусі О. Осіпов, розглядаючи простір і час як категорії культури з позиції статусу, функцій та еволюції, зазначає, що універсальність категорій простору і часу не означає їх уніфікованості. «Як цілісні інтеграційні родові утвореннями культури, вони реально існують через свої особливі прояви (подання) у тих чи інших сферах культури і формах свідомості, які, відрізняючись одна від одної, в той же час органічно взаємопов'язані» [134, с. 12].

Спостереження над онтологією фізичного простору на прикладі різноманітних архітектурних форм концертних залів у музиці показало його відносну самотійність, але в той же час й взаємопроникнення з акустичним простором, яке ми уявляємо у вигляді середовища існування музики, обумовленого формою фізичного простору. Зміна концепцій простору у природничих науках не дає підстав сумніватися у характері проявів його онтології в музиці, представленій у вигляді динамічної системи, що відбиває зміни уявлень про світ у свідомості і мисленні людини. Кожен з видів музичного простору – фізичний чи чуттєвий – взаємопов'язаний з іншими, але при цьому й відмінний від них.

Усвідомлення глибинних шарів просторової структури музичних творів і її потенційних сенсів властиво закордонним вченим і композиторам. Деякі композитори ХХ століття – П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакіс, Г. Брант та інші – в своїх творчих проектах, лекціях згадують про просторову естетику як значну деталь еволюції музики [232, с. 20], що вимагає особливого

дослідження. Саме взаємозв'язок теорії з музичною практикою бачиться актуальним напрямком досліджень категорії простору в сучасній музичній науці. Так, наприклад, постановка проблеми естетики музичного простору фізичної реальності показує нам зовсім іншу онтологію категорії, що будується за своїми законами, що найбільш точно висловив К. Штокхаузен: «Я вірю, що одного разу музикант буде визначати архітектуру, а не як то було аж до теперішнього часу, коли ти змушений писати музику для тих залів, які будують архітектори» [232, с. 20].

Детермінанти фізичного простору «життя» музики безпосереднім чином визначають акустичний простір, що базується на фізичних закономірностях поширення звуку у навколишньому середовищі. У дослідженнях Н. Гарбузова [43], Г. Гельмгольца [47], Ю. Рагса та в музичних концепціях К. Штокхаузена [148], Я. Ксенакіса [50] і деяких інших композиторів простір музики розкривається як певна експериментальна область, що володіє величезним потенціалом, обумовленим її фізико-акустичними можливостями. Особливою сферою майстерності у створенні різних звукових форм стали досліди змішання традиційних і синтезованих на комп'ютері тонів та тембрів. У той же час, згідно з Г. Орловим, акустичний простір в музиці – це особливого роду організований акустичний феномен, зустріч з яким «відбувається у фізичному просторі – спільному просторі предметів, тіл, рухів і протяжності» [132, с. 249].

Г. Орлов також зазначає, що акустичний простір безпосередньо опосередкований саме чинниками фізичного простору, і, в цьому контексті, видається, що досить легко розрахувати найбільш адекватні параметри фізичного простору для гарної акустики. Насправді, це виявляється не зовсім так легко, оскільки акустикою встановлюються лише вельми умовні величини для концертних приміщень різної функціональності. Наприклад, для одноцільових залів музичних і оперних театрів найбільш підходящою з позиції акустики є овальна форма, оскільки структура початкового ревербераційного процесу в них охоплює проміжок 20 – 30 мс., що дає

повноту звучання, яка поєднується з ясною виразністю. Для багатоцільових концертних залів, розрахованих на проведення музичних фестивалів, виступів естрадних колективів, кінопоказу широкоформатних фільмів геометричну форму рекомендується планувати у вигляді «амфітеатру з оптимальним часом початкового відбиття 30 – 40 мс.» [62, с. 31].

Крім виконання ряду параметрів і планування концертного приміщення відповідно до золотих пропорцій, багато з практиків помічають, що важливим є й акустичний настрій приміщення. Складність планування акустичного простору пов'язана з тим, що далеко не завжди застосування одного методу дає бажаний позитивний акустичний результат. Наприклад, статистичний метод ідеально допомагає розрахувати дифузне звукове поле у приміщенні, але не враховує його форму і особливості звукового поля кожної окремої точки. Геометричний метод найбільш повно розглядає форму приміщення і розподіл геометричних відображень, однак не бере до уваги дифракційні явища, немінучі під час відображення звуку в реальних приміщеннях зі своїми оздоблювальними матеріалами та декоративними особливостями. Застосування хвильового методу оперує можливостями повітряного обсягу приміщення і його зручно використовувати у приміщеннях простих форм, близьких до ідеальних пропорцій. У реальності для різноманітних і складних за формами приміщень, можливостей методу хвильового резонансу виявляється недостатньо, оскільки «необхідно враховувати всі параметри, що відображають поверхневі і фізичні властивості звукового сигналу» [62, с. 4–5].

Експериментальні роботи з будівельної музичної акустики другої половини ХХ – початку ХХІ століття показали, що «об'єктивні параметри звукового поля надійно характеризують акустику приміщень лише в тому випадку, коли між ними і суб'єктивними критеріями існують досить точні кореляційні зв'язки», однак, до цього часу «пошук зв'язків суб'єктивних і об'єктивних оцінок залишається предметом досліджень» [62, с. 25]. У свою чергу, ці суб'єктивні критерії безпосередньо залежать від такої складної

динамічно змінної системи, як перцептуальний простір людини або «відображення органами чуття просторових і часових характеристик реального світу» [136, с. 135]. Вивчення суб'єктивних критеріїв оцінки акустики приміщень слухачами призвело спочатку до виявлення 18 критеріїв, а потім виділення вже тільки 8 незалежних суб'єктивних критеріїв. Саме вони були роз'яснені у словнику суб'єктивних понять В. Рейхардта: реверберація (гучність приміщення, відповідне сприйняттю реципієнтів музики), ясність, просторовість, гучність, баланс, тембр, загальне акустичне враження, заважаючі чинники [62, с. 38].

Проблематика вироблення адекватних суб'єктивних критеріїв фізичної акустики простору демонстрації творів посилюється, якщо мова йде щодо безпосередньо виконавців-інтерпретаторів, оскільки зовсім небагато досліджень, пов'язаних з акустичними вимогами до концертного простору окремих музикантів, які працюють в різних стилях і жанрах, з урахуванням різних спеціалізацій. Актуальними на сьогоднішній момент є дослідження, які співвідносять суб'єктивні враження виконавців від планування залу, типу сцени, характеру організації сценічного простору (наприклад, при нетрадиційному розташуванні оркестрантів), звукових умов планшета сцени, наявності ар'єрсцени, підземних приміщень і багатьох інших факторів.

Тим самим можна зробити висновок, що простір звучання музичного твору, як особливим чином з'організоване середовище існування музики, обумовлений формами фізичного простору, але пов'язаний з ним не безпосередньо, а складною системою кореляцій – розгалуженою і нестабільною, яка залежить від безлічі факторів. Акустичний фізичний простір музичного мистецтва є відкритою, динамічною системою, яка безпосередньо пов'язана з іншою, теж складною, відкритою і динамічною системою – перцептуальним простором людської чуттєвості реципієнта мистецтва. Зміна в одній системі призводить до зміни в іншій, доповнюючи та змінюючи можливості обох систем і привносячи до їх поля зовсім інші результати.

У підсумку, аналіз природничих наукових підходів і методів (диференційований, математичний, геометричний, фізичний), які застосовуються у сучасній науці до дослідження категорії простору, зафіксував декілька позицій. Методик точних обчислень недостатньо для вивчення музичного простору, оскільки вони не завжди можуть пояснити появу нових звуко-просторових якостей, які утворюються сукупністю просторових властивостей елементів музичної матерії. Різноманіття проявів категорії простору обумовлює різноспрямованість досліджень і існування безлічі методик роботи з цією категорією в музиці.

Сучасна дійсність піднімає проблему узагальнення і систематизації знань, накопичених в одній науці – музикознавстві, об'єднання безлічі методик в загальну методологію дослідження, яку можливо результативно застосовувати щодо аналізу творів академічної і інших форм музичної традиції. Складності у створенні спільної методології дослідження категорії простору полягає у слабкій розробленості деяких підходів, наприклад, системного, культурологічного, соціального.

Необхідність створення загальної методології дослідження категорії простору в музиці актуальна й у зв'язку з тим, що з'являються твори сучасного музичного мистецтва, які підлеглі новим закономірностям організації музичного простору, що обумовлює пошук дослідницьких стратегій, які відповідають природі нових музичних творів. Окрему проблематику складає організація міждисциплінарних досліджень, які перебувають на стику гуманітарних і природничих наук, наприклад, математики, фізики, акустики та мистецтвознавства, необхідних в емпіричній практиці композиторів і музикантів-виконавців для роботи з музичними творами у різних концертних залах світу, в різних фізично-акустичних умовах та з різною реципієнт-аудиторією.

1.3. Особливості перцепції простору музики

Перцептуальний (чуттєвий) простір людини, згідно наукового доробку Г. Панкевич «Проблема аналізу просторово-часової організації музики» – це відображення органами чуття просторових і часових характеристик реального світу [136, с. 135]. Огляд відповідних наукових досліджень розбудовуємо не тільки з позиції того, як змінювалася перцепція простору в ході історії розвитку науки (філософії, естетики, культурології, мистецтвознавства, психології), але й приділяючи серйозну увагу тому, як композиторська діяльність свідомо впливає на сприйняття людини, намагаючись створити адекватне відображення просторового образу світу у своїх творах. Важливим припущенням є те, що спільність психофізичних процесів і видів мислення, актуалізованих у різних видах мистецтва при просторовому чуттєвому сприйнятті, створює передумови існування ряду універсальних принципів, що забезпечують зближення різних видів мистецтва в акті художнього сприйняття та творчості.

Багато вчених не одноразово відзначали спільні засади в організації творів різних видів мистецтва, що мають загальні ознаки – ритм, нюанс, тональність, лад, фактуру [9; 35; 30; 37]. Відповідні підходи лягли в основу дослідження спеціального і неспеціального змісту видів мистецтв у працях М. Кагана [79], В. Холопової [190; 193], Ф. Шеллінга [205]. В. Ванслов у монографічному дослідженні «Образотворче мистецтво і музика» підкреслює, що при дослідженні обох видів мистецтва використовують подібні терміни, що вказує на «певну перекличку мистецтв» [30, с. 27] – у процесах просторового сприйняття художника та музиканта існують загальні закономірності, обумовлені законами фізики. Так, наприклад, схожість сприйняття звуку і кольору створюється в результаті дії одних й тих же хвильових процесів, що лежать в їх природі.

Б. Теплов відзначав, що колір є відчуттям, тобто поняття більше психологічне, аніж фізичне. Можна припустити, що в основі зорово-слухових

зв'язків може бути аналогічність відчуттів у випадках збігу довжини і інтенсивності хвилі у сприйнятті кольору та звуку. Загальновідомо посилення емоційних реакцій при сприйнятті кольору теплих тонів, що буває й в ситуації слухання бадьорої мажорної музики, і навпаки, зменшення емоційної активності під впливом холодних тонів та мінорної спокійної музики. Таким чином, емоції, що одержуються від певних комбінацій кольорів або звуків, можуть бути близькими, загальними. У зв'язку з цим, розглядаючи деякі властивості кольору, вчений виділив серед них три основних: світлоту, колірний тон і насиченість. На думку дослідника, у психології сприйняття вирішальне значення мають світлота і насиченість [30, с. 72].

Тлумачення засобів музичної виразності на зразок виразних засобів образотворчого виду мистецтва акцентує до розгляду проблему специфіки прояву наочно-дієвого мислення в музиці. Генезис цього процесу тонко вловив філософ, естетик, архітектор початку ХХ століття О. Габрічевський, яким були виявлені формотворчі засоби просторових або часових видів мистецтва. Незважаючи на певну дискусійність питання про поділ мистецтв виключно на просторові та часові, у дослідженнях О. Габрічевського важливим є виокремлення елементів, які можуть безпосередньо впливати на створення просторових уявлень в музиці [38]. У мистецтвах просторових (архітектура і група мистецтв, пов'язаних з кресленням) вчений виділив простір (у вузькому сенсі порожнечі, середовища), масу, поверхню, світло, колір. У мистецтвах часових (звукові, вербальні і мистецтва жесту у широкому сенсі цього слова) – звук, слово та рух тіла [39, с. 139].

О. Габрічевський у такому поділі глибоко відчув та передав внутрішню природу простору, що підтвердили пізніші дослідження кінця ХХ – початку ХХІ століття. Так, Є. Назайкінський зазначав, що саме просторові чинники та співвідношення (наприклад, фігура і фон), залишаються константними при зміні умов сприйняття – «симультанного (миттєвого) або сукцесивного (що протікає у часі)» [128, с. 26]. У своїх роздумах вчений підкреслив взаємодію

фігури та фону як постійного фактору людського сприйняття. Про це згадував й Р. Арнхейм, підкреслюючи, що навіть якщо «один з компонентів у цій парі відсутній або позначений слабо, то в нашому сприйнятті він існує підсвідомо і діє, як якийсь зразок» [9, с. 212]. Проте до сих пір в музичному мистецтві залишаються мало дослідженими взаємовідносини між рельєфом та фоном у значенні маси і середовища, елемента і поверхні.

У науці просторові властивості елементів музичної мови (музичний звук, гармонія, фактура) піднімалися О. Андрєєвим [4], Ю. Коном [90], Е. Куртом [98], О. Лосєвим [107], М. Скребковою-Філатовою [156] і рядом інших авторів. Перспективним для музичного мистецтва бачиться вивчення просторових властивостей середовища, маси, поверхні, кольору і світла як загальних понять, властивих суміжним видам мистецтва. Тут важливим є не стільки «візуальне» трактування засобів музичної виразності, скільки розуміння нестандартних способів «вирішення» музичних композицій як специфічного вираження – дієвого мислення у музиці, яке реалізує себе не стільки на рівні музичної мови, а ще й у параметрах стилю композитора. Вельми своєчасною бачиться постановка питань щодо графічності музичних стилів, наприклад, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Ч. Айвза, щодо колористичності музики К. Дебюссі, О. Мессіана. Зазначені параметри музичного стилю композиторів, взагалі, заслуговують цільового вивчення і отримують окремі наукові дослідження.

У музичній науці ХХ століття у більшому ступені був розвинений компаративістський підхід, який спирається на пошук аналогій між схожими явищами в образотворчому мистецтві і музиці. Так, при дослідженні сприйняття творів образотворчих видів мистецтва Л. Веккером була встановлена послідовність факторів, що є константними у просторовій перцепції образу: локалізація, форма, рельєф, розмір [34]. Виявлені вченим первинні просторові характеристики образу виникають й при музичному сприйнятті, однак, при більш помітному домінуванні часової координати. У ході видобування одного звуку можливі «внутрішньозонні» відтінки його

інтонації [127, с. 15–38], що сприяють посиленню або послабленню просторових властивостей звуку, а саме від них, значною мірою, залежить його локалізація у просторі.

Виникнення просторової композиції у сприйнятті слухача (або форми, за визначенням Л. Веккера) в музиці у значній мірі базується на узагальненні кінетичного досвіду людини – візуального, соматичного, слухового. Подібна взаємодія простору та часу в музичному образі багато в чому пояснюється феноменом синестезії, що виникає при сприйнятті музичного простору. Питання синестезійної суті музичного простору розробляються багатьма вченими [29; 41; 137] але, тим не менш, залишаються ще ~~не багатьом~~ за багатьма параметрами недостатньо вивченими.

Для процесу сприйняття творів мистецтва реципієнтом властива складна аналітична робота мозку, яка, крім того, виявляється по-різному організована у просторі і часі. Так, згідно зі спостереженнями Л. Веккера, образ у просторових видах мистецтва сприймається у просторі весь одночасно, одноразово, а потім відбувається його сегментування, тобто поелементний аналіз [34]. У дослідженнях Є. Назайкінського показано, що в музиці сприйняття здійснюється у часі – зі звукового матеріалу кристалізуються інтонації, інтонації створюють різноманітні елементи образно-поетичного ряду, а потім музично-драматургічного світу твору, які, пов'язуючись між собою як частини та розділи твору, формують цілісне сприйняття музичного твору [128, с. 128]. Наявність принципових відмінностей сприйняття «зорових» та «слухових» мистецтв, тим не менш, не нівелює значення існуючих інших загальних психологічних закономірностей сприйняття.

О. Лосєв вважав, що обов'язковим компонентом сприйняття образу «є не одне тільки споглядання, але й переживання» [107, с. 239]. С. Раппопорт, розвиваючи ці ідеї, розмежував окремі етапи процесу сприйняття, що формують цілісність образу у свідомості реципієнта. До них вчений відніс: образ-відчуття (зліпок окремих властивостей одиничного явища, яке

безпосередньо впливає); образ-сприйняття (синтетичне, цілісне відображення явища, яке безпосередньо впливає); образ-уявлення (результат опосередкованої діяльності пам'яті, уяви, інтуїції, емоцій, інтелекту, тобто аналітичної і узагальнюючої роботи психіки) [144, с. 122]. Ці етапи, на наш погляд, узагальнюють і організовують не тільки сенсорний та кінетичний досвід людини, а й досвід її соціокультурної взаємодії взагалі.

Важливим досягненням таких робіт нам бачиться виявлення загальних психічних та композиційних закономірностей, які актуалізують просторову перцепцію в різних видах мистецтва і в музиці, зокрема. Такі результати обумовлені, на наш погляд тим, що при розпізнаванні і впізнаванні об'єктивних явищ дійсності в музиці включається наочно-образне мислення реципієнта. Останнє, до певної міри, обумовлено тим, що традиційно презентація музичного твору зазвичай здійснюється в концертних залах, як правило поділених на сценічну і публічну частини. Просторове положення глядача несвідомо включає механізми сприйняття аудіальних явищ як візуальних, тобто, певним чином розміщених на площині (на зразок екрану кінотеатру). Сучасні інформаційно-мережеві форми презентації музичного мистецтва також, як правило, здійснюються шляхом демонстрації певного аудіо-візуального мистецького продукту (музичного кліпу). Тим самим відбувається активізація наочно-образного мислення, «що визначає рішення інтелектуальних завдань з опорою на внутрішні візуальні образи» [141, с. 312). Такий тип мислення сприяє «перетворенню відомого предметного змісту у динамічну систему функцій об'єктів та їх частин» [141, с. 312.].

Людина отримує від навколишнього світу чимало невербальної інформації, яка виступає джерелом розумової діяльності, а, на думку дослідників, музичне мислення є мисленням невербальним з опорою на музичні позавербальні сутності, коли у ментальному просторі особистості відбувається рішення образних, конструктивних та інших завдань. При цьому важливим у цьому процесі вченим бачиться розуміння того, як глибинні структури думки трансформуються у «поверхневі структури музичної мови і

музичної форми» [24, с. 37]. Припускаємо, що під час такої трансформації не останнє значення мають процеси наочно-дієвого і наочно-образного мислення. Іншими словами, якщо наочно-дієве мислення у композиторській практиці сприяє встановленню структури об'єктів, взаємозв'язків і взаємодій всередині процесу, то наочно-образне мислення впливає, на наш погляд, на створення зовнішніх, інтертекстуальних зв'язків, які здійснюються на підставі подібності структур та їх смислових значень у різних художніх об'єктах.

Ю. Лотман, застосувавши до вивчення категорії простору семіотичний підхід, прийшов до висновку, що простір у художній творчості може означати найрізноманітніші сутності, які реалізують себе у контрастних парах опозицій: «високий – низький», «правий – лівий», «близький – далекий», «відмежований – безмежний», «дискретний – безперервний», стаючи мовою моделювання художньої реальності [111, с. 443].

Виявлені закономірності стали для дослідників мистецтва основою використання міждисциплінарного підходу та дослідження простору через внутрішні взаємозв'язки і діалектику певних пар опозицій. До таких опозицій, наприклад, Г. Вельфлін відносив: лінійність – мальовничість; площинність – глибинність; замкнутість – відкритість; безліч – єдність; абсолютність – відносність (при втіленні предметної сфери); тектонічність – атектонічність; цілісність – дробність; статика – динаміка; кривизна – прямизна; вертикаль – горизонталь; симетрія – асиметрія [35, с. 9]. У близькому ключі пропонують будувати дослідження простору музики й інші вчені. Так, Л. Казанцева, використовуючи такі бінарні та просторові властивості музичного мистецтва, як: хаотичність – впорядкованість; дискретність – нероздільність; співмірність – невідповідність; диференційованість – гомогенність рельєфу і фону, виходить на кореляцію в музиці з подібними характеристиками, що існують у сфері пластичних мистецтв, відповідно актуалізуючи розуміння універсальних механізмів міжвидових взаємодій [84, с. 177–188].

Системний підхід, націлений на встановлення взаємозв'язку між предметно-чуттєвим та символічним у перцепції музичного простору, робить В. Шуранов [210]. Вчений фіксує зміни смислів відповідно до кожного нового «поверху» змісту. На першому рівні відбувається відображення реального світу, на другому і третьому рівнях – відображення морального (алегоричного) та містичного (символічного) значення. При цьому вчений зазначає недоліки сучасних підходів і методів дослідження категорії, визнаючи панування матеріально-психологічного реалізму, що зумовило пильну увагу до двох перших рівнів художнього хронотопу та деяке «затуманення» третього. Відсутність чи наявність третього рівня змісту ставить питання про реальність духовного буття людини взагалі. Адже у сакральний простір музики інтонуюча думка потрапляє вже орієнтованою на вибір абсолютних цінностей буття [210, с. 12–13]. Використовуючи декілька понять простору, дослідник поглиблює сенс своїх міркувань, що алегоричний простір – це простір образного світу музичного твору, тоді як символічний простір пов'язаний зі смисловим рівнем, симультанно зашифрованим у символах.

Системний підхід, застосований В. Шурановим до дослідження простору в музиці, виявив ще одну функцію наочно-образного мислення. Конкретизація у візуальних образах сприяє налагодженню взаємозв'язків між відомим і невідомим, об'єднуючи отримані дані в загальну систему художнього цілого. Представлена вченим ієрархія просторів як підсистем, обумовлених відчуттями людини, гідна окремого серйозного вивчення, відповідно її рівням, а також специфіки взаємозв'язків і взаємодії, що розгортається між цими рівнями в аспекті музичної діяльності людини (твори, виконання, сприйняття).

Одним з важливих психологічних проявів наочно-образного мислення є, на наш погляд, рухове моделювання об'єктів, яке здійснюється мозком людини в ході сприйняття акту мистецтва. Таким же чином, у результаті взаємодії засобів музичної виразності поступово у свідомості слухача

відтворюється музичний образ, що володіє певними просторовими характеристиками. Важливим у процесі формування музичного образу є дія фізіологічних особливостей візуального сприйняття, оскільки «Процес зору не завершується зображенням на сітківці, а починається з нього» [9, с. 34]. Б. Раушенбах особливо підкреслював особливість бінокулярного зору (лат. *binoculare*, *binii* – два, *oculus* – очей). Кожне око бачить світ окремо, тоді як мозок «узагальнює» отримане зображення в єдиний образ, що складається з синтезу побаченого кожним оком, що дає можливість бачити реальний світ рельєфним і об'ємним [145, с. 106].

Іншими важливими факторами, що впливають на зорове сприйняття, є процеси акомодатії (лат. *accomodatio* – пристосування, пристосованим) і конвергенції (лат. *convergere* – сходитися, наближатися), які зумовлюють ряд «спотворень» при перенесенні зорового образу предмета на поверхню у порівнянні з оригіналом, що, тим не менш, не заважає сприймати його адекватно. Об'єднання у процесі просторового відчуття психофізіологічних процесів бінокулярності, акомодатії і конвергенції дозволяє нам вважати цю перцепцію нелінійною. Хоча процес й здійснюється у безперервному русі, але рух цей будується стрибками від фізичної картини світу до психологічної, суб'єктивної, сформованої мозком, та у зворотному порядку. У розриві між стрибками виявляється безліч внутрішніх властивостей і якостей, які доповнюють та суттєво впливають на фінальний результат перцепції. Іншими словами, ми бачимо дію принципів наочно-образного мислення, яке встановлює не тільки ««образи речей», а й «образи зв'язків» речей і «образи дій» з ними» [141, с. 313].

Психологічний механізм, який лежить в основі встановлення образів зв'язків речей і образів дій з ними у просторовій перцепції різних видів мистецтва – це асоціативність та її окремий випадок – метафоричність. Асоціативність підсилює систему міжчуттєвих зв'язків та досліджується в сучасній музичній науці у вигляді певної психофізичної здатності – синестезії – такими вченими, як: І. Ванечкіна [29], Б. Галєєв [41],

Є. Пахомова [137] та іншими. Науковці вважають, що активізації синестезії сприяють не тільки процеси наочно-образного мислення, а й кінетичний, кінестетичний досвід тіла. У такому контексті цілком закономірно спостереження Е. Курта, який вважав мелодію прообразом руху: вона представляє «проекцію чуттєвих вражень окремих тонів на простір і місце знаходження в ньому. Положення звуків вимірюється через віддаленість їх один від одного. Східні і нисхідні тони формують якість слухових відчуттів, для яких ми знаходимо вирази, запозичені з просторового сприйняття» [99, с. 55–56].

Аналітичне спостереження німецького вченого знаходить продовження в інших музикознавчих дослідженнях, зокрема, працях А. Андрєєва (Є. Пекеліса). Вчений розглядав з позиції естетики сам звук – взаємодію висоти і маси в тоні як об'єктивно існуючих феноменів естетичного порядку, що утворюють понятійний сенс інтонаційних процесів у музиці [4]. Проголошений підхід дозволяє істотно розширити уявлення про просторові властивості звуку і збагатити розуміння змістової сфери музики. Дослідниками напряму також було встановлено, що «образотворча ознака інтонації має істотний вплив на розуміння музичного сенсу» [194, с. 15]. Розгортання інтонаційно-сміслових узагальнень (архетипів) складає «подібний процес», останньою фазою якого є цілісний естетичний результат [194, с. 15–17]. Під інтонаціями-узагальненнями В. Медушевський, наприклад, має на увазі інтонації, що несуть у собі функції репрезентації жанру і стилю [120, с. 150]. В. Холопова бачить в них музичні архетипи колективного несвідомого та виокремлює п'ять архетипів музичних інтонацій: емоційно-виразний, предметно-образотворчий, жанровий, стильовий, композиційний. Однак в даному процесі прихована й певна проблема – яким чином музична інтонація акумулює і передає позамузичні асоціації та наскільки значні щодо цього її можливості [194, с. 15–17].

На наш погляд, смислова універсальність музичної інтонації пояснюється самою суттю сприйняття музики, яка пов'язана з образно-асоціативною інтерпретацією художнього змісту – знаходженням візуальних,

пластичних, вербальних паралелей. Саме звідси у слухача виникає нагальна потреба вийти за межі власне музики, осмислити її звучання з більш широких позицій життєвого і соціокультурного досвіду. Саме цією тенденцією можна пояснити взаємозалежність між музичним сприйняттям і процесами пізнання, яка досліджена Е. Картереттом і Р. Кендал [220]. Вчені показують недостатність «стовпових шляхів», прокладених у сучасній науці до розуміння пізнавальних функцій мозку, що посилюються за допомогою музики, на противагу перцепції, яка часто ігнорується. «Музикознавці досліджують процеси сприйняття і пізнання, спираючись на музичну практику – вивчення культурних артефактів та «глибинні» інтерв'ю. Антропологи і етномузикологи зосереджені на контекстах та екстрамузикальних взаємозв'язках» [220, с. 790]. Однак, підкреслюють дослідники, необхідний інтеграційний підхід до розуміння процесів перцепції, музичного пізнання і музичної поведінки людини, який допоможе обійти забобони та упередження, що склалися в кремих напрямках науки.

Цілком закономірно, що для розуміння процесів просторової перцепції музикознавці намагаються застосувати графічний метод (роботи Г. Орлова, М. Старчеус, В. Холопової) [161; 162; 132]. Щодо важливості проблематики симультанності сенсу нотних знаків – мензуральної нотації, цифрувальності басу, невиписаних розділів каденції, особливості сучасної нотографії – згадують Г. Орлов і Г. Панкевич. Робота О. Дубінець «Знаки звуків» присвячена історії сучасної нотного запису, її символіці і методиці, де автор вивчає «штучні» реформаторські системи нотного запису, семіотичні аспекти нотації [61], однак просторова складова нотного запису сучасної музики не стає у дослідженні предметом спеціального аналізу, хоча генезис цієї проблеми проглядається у більш ранніх роботах автора.

В. Холопова цілком справедливо зауважує, що не потрібно однозначно проектувати графічний малюнок мелодії на мелодійний розвиток, оскільки другий має свої специфічні закономірності. Наприклад, вирішення вступного тону буде слухачами відчуватися як сходження вниз, тоді як графічно це

буде виглядати як піднесення [194, с. 204]. М. Старчеус розвиває думку про неоднозначність зіставлення мелодії з її графічним малюнком: «У творчій практиці ХХ століття нотно-письмовий хронотоп іноді прагне витіснити з звуковисотної організації вплив інтонаційних хронотопів. Відсутність властивих інтонаційному хронотопу натяжності і викривленості часопростору відштовхувало багатьох композиторів та виконавців від музики, написаної в техниках, що походить з нотного хронотопу» [161, с. 160].

Для дослідження нотно-графічних і смислових взаємин в музиці можливе застосування топологічного методу, запропонованого Я. Друскіним (топология – частина геометрії, що вивчає фігури незалежно від їх розмірностей). Вихідним пунктом його роздумів стає спрямованість мотиву у просторі: «Музичний мотив, його характер і значення визначається багатьма моментами; назвемо їх координатами мотиву. Постійними залишаються напрямки інтервалів, точніше, відносини напрямків, які зберігаються й в дзеркальному відображенні мотиву по горизонтальній осі (звернення), й по вертикалі (ракоходний рух). Умовно цей момент або цю координату можна назвати топологічною. Топологічний мотив можна назвати ідеєю мотиву» [59, с. 72]. Я. Друскін розкриває дієвість «топологічного» методу на прикладі музики Й. Баха, розвиваючи ідеї щодо виразності фігур *anabasis*, *catabasis*, *passus duriusculus*, *circulatio* та інших, виявлених у творах Баха А. Швейцером, та поглиблює розуміння таких риторичних прийомів як *exordium* (початок), *narratio* (повідомлення), *propositio* (головне положення), *confutatio* (спростування), *confirmatio* (підкріплення), *peroratio* (висновок). Практика довела, що цей метод може бути застосований й до музики більш пізніх періодів.

Процес просторового сприйняття визначається, на наш погляд, не тільки наочно-образним, але й композиційним мисленням, оскільки композиційне мислення збирає усі наші уявлення про світ в особливий художній образ. «Композиційно організована художня цілісність – це архетипний хронотоп, в якому просторово-часовий вимір явища в поєднанні

з формою пристосувальної поведінки до нього наділений особливою якістю образного передбачення (антиципації)» [153, с. 179–180]. Антиципація (передбачення; уявлення, що склалося заздалегідь) особливим чином, на наш погляд, вплинула на процеси художньої творчості, що можливо розглянути на прикладі ряду закономірностей організації художньої композиції.

Лінійна перспектива, яка виникла у надрах театральної техніки (як відзначав П. Флоренський), вважалася засобом зміни навколишнього світу, додавання до нього того, чого в ньому реально не існує [183, с. 32]. Використання практики поєднання різних просторових позицій, перспектив і ракурсів з семіотичних позицій аналізує Б. Успенський при дослідженні часопросторової організації творів літератури та живопису [175]. Однак в музичному мистецтві досі, незважаючи на запропоновану методику, яка показала свою результативність при аналізі різних видів мистецтва, цієї позиції ще не приділялося належної уваги. Ймовірно, це пов'язано зі складністю об'єктивізації просторової складової в музиці, з огляду на її неконкретність і складнощі розробки методології її аналізу в музичному творі. Крім цього, необхідна розробка самого поняття перспективи в музиці, її типів, ознак і засобів вираження.

Моделюванню простору у візуальних мистецтвах служать прийоми створення оптичних ілюзій, пов'язані з тим, що наочні якості предметів часто не відповідають реальній дійсності, але при цьому можуть значно змінити їх вигляд, підкреслити певні смислові константи. «Декорація є обман, – підкреслює П. Флоренський, – лише символічно знаменуючий найглибшу реальність життя» [182, с. 36]. Загальновідомо, що чорний одяг надає відчуття стрункості, білий колір – зтовшує; вертикальні смуги подовжують фігуру, горизонтальні – роблять її ширше; клітини – укрупнюють. Так зодчі Стародавнього світу вважали за краще правильному квадрату 1:1, злегка спотворений квадрат зі ставленням 1:1.05, тобто «живий» квадрат, а колони ж будували з невеликим нахилом всередину, щоб підкреслити їх вертикальність і стрункість [94, с. 17–22].

Мистецтво здійснення ілюзій вимагає від митців розвитку цілком конкретних характеристик сприйняття, які підсилюють смислове звучання змісту твору. До таких якостей віднесемо: спостережливість і стійкість уваги; наочно-дієве практичне мислення, що реалізуються через взаємозв'язки між просторовими уявленнями, образним мисленням та пам'яттю; запам'ятовування властивостей об'єкта; чутливість до співвідношення рельєфу і площини, колірної і світлової диференціації, групування об'єктів та інші [203, с. 131].

Музика, також як і всі інші види творчості, виступає певним мистецтвом ілюзії. Композитори, інколи свідомо, а коли й інтуїтивно, багато в чому засвоїли закони візуальних мистецтв, створюючи певні смислові акценти, спрямовуючи сприйняття слухачів на ті чи інші властивості об'єкта і роблячи, таким чином, його впізнаваним музичними засобами. Перерахуємо лише деякі принципи формальної композиції: принцип простоти, вплив геометричної форми на емоційне сприйняття, розташування фігури на площині, співвідношення фігури і площини та інші й коротко зупинимося на деяких з них.

Так, в основі дії принципу простоти лежить закон «загальності». Р. Арнхейм довів, що будь-які складні форми «у процесі сприйняття наближаються до елементарних – кола або квадрата, трикутника» [9, с. 27]. Дію принципу простоти ми спостерігаємо в організації музичних форм, коли багаточастинні композиції мають форму другого плану – великі, прості структури, а також у побудові тональних планів, де перехід з однієї тональності в іншу сприймається через логіку звичайних функціональних відносин в однотональному творі, а тональний розвиток твору узагальнюється як функції вищого порядку. Функції ж вищого порядку діють як розподіл динаміки і статичності в ладу, чим глибоко займався Б. Яворський, розробляючи теорію ладових функцій [189]. Дія принципу простоти в мистецтві створює умови для засвоєння і зберігання інформації в свідомості людини у простих моделях, які легко відновити в пам'яті реципієнта музичного твору.

Різноманітні засоби вивчення принципів композиційного угруповування музичного матеріалу здійснювалися у музикознавстві М. Бонфельдом, Г. Григор'євою, Є. Назайкінським, Л. Мазелем, В. Холоповою, В. Цуккерманом. Одним з важливих напрямків таких досліджень є аналіз проявів симетрії і асиметрії як провідних формальних принципів організації композиції. Г. Григор'єва розглядала симетрію і асиметрію у контексті індивідуалізованих форм у музиці ХХ – ХХІ століття, демонструючи, що основою нетрадиційної побудови форми стають смислові процеси, зумовлені новою програмністю, що визначає «всілякі типи з'єднання технік, стилів, принципів формоутворення» [52, с. 172]. Досліджуючи явища симетрії та асиметрії з позицій творчості композиторів ХХ – ХХІ століття з мікроструктурами (звуком, злагодженістю, невеликим сегментом), на прикладі аналізу різних технік – серійної, репетитивної, у роботі відзначається значний вплив на часопросторову організацію сучасної музики періодичності (прямої тотожності), дзеркальності (зворотньої тотожності), процесів рівномірного та нерівномірного відновлення у повторюваних структурах патерну [52].

Нетрадиційний погляд на проблему симетрії та асиметрії в музиці вносять дослідження Р. Донніні, який бачить прояв симетрії в музиці у різноманітних факторах: у зв'язках між звуком і його візуалізацією в партитурі; звучанні інструмента і його оркестровою партією; в малюнках фактури, що нагадують геометричні форми; у співвідношенні розділів композиції. Р. Донніні аналізує 4 типи симетрії: білатеральну (дзеркальну), просторову, симетрію руху (чергування елементів і їх транспозиція) та симетрію кольору. Виявлені типи дослідник називає паттернами симетрії, проте в заключенні не наполягає на більш-менш остаточно-вирішальних висновках, не бажаючи «обмежити можливі прояви симетрії в музиці як секрету її душі» [224, с. 435–463].

При здійсненні досліджень питань симетрії та асиметрії, загальних закономірностей принципів групування в мистецтві ми знову стикаємося з

проявами наочно-образного мислення, для якого властиве не стільки відображення предметних характеристик елементів, скільки дослідження «процедурних особливостей змін їх станів» [141, с. 315.]. У музикознавстві це проявляється у вивченні напрямків, інтенсивності та загальної динаміки функціональних змін. Так, Д. Вілсон показує різноманітні види прояву симетрії в музиці, роблячи акцент на форму, але у висновках зазначає, що симетрія – це психологічний паттерн, якій спирається на розвинуте почуття пропорції і балансу. Розуміючи симетрію як фактор свідомості і мислення людини, дослідник показує, як оновлювалися уявлення про симетрії в зв'язку з новим тлумаченням частоти, відносності, ряду, що відбивається у принципах Золотого перетину, ряду Л. Фібоначчі, трикутника Паскаля, модуляра Ле Корбюзьє. Д. Вілсон демонструє, як арифметичні, геометричні та фізичні пропорції можуть впливати на твори сучасних композиторів у галузі електронної музики [241].

Принцип інваріантності, який виявляється в образотворчому мистецтві через прийом рапорту (збереження незмінним якогось зразка), з найбільшою ясністю реалізує себе в музичній формі і інтонаційній роботі. М. Старчеус зображує, яким чином принцип інваріантності діє й на рівні музичного сприйняття [162]. Найбільш визначні в інтонаційному плані елементи об'єднуються в логічний ланцюг – «сукупний тематичний процес», який фактично виявляє фігуру (її ознакою є однорідність елементів, що об'єднуються). Метою дослідження інтонаційних процесів стає усвідомлення комплементарності фігуро-фонових відносин, поглиблене розуміння музично-образного змісту, що розкривається через особливості інтонаційної драматургії [162, с. 177]. Спосіб аналізу музичного простору на основі інваріантності у творі, апробований М. Старчеус на рівні інтонаційної драматургії, представляється перспективним для вивчення «силових ліній», «позитивного» і «негативного простору» в музиці, які розкриваються через тяжіння та відштовхування структурних елементів.

У підсумку, можна констатувати, що продовження і поглиблення вивчення просторових засобів та принципів формоутворення та сприйняття в музиці створює умови для більш глибокого розуміння природи простору в мистецтві. Цьому буде сприяти також і виявлення загальних психологічних, фізичних, композиційних закономірностей, концентруючи розуміння просторової перцепції в музиці. До таких віднесемо дослідження:

- ролі несвідомого при створенні умов, відповідних активізації сенсорних каналів, що відповідають за візуальне сприйняття;
- дії загальних фізичних законів (наприклад, хвильового процесу при поширенні звуку і кольору);
- основ дії механізму асоціативності, рухового моделювання, бінокулярності, акомодатції і конвергенції в музиці;
- основ спільності етапів сприйняття образу-відчуття, образу-сприйняття, образу-уявлення, на противагу відокремленим відмінностям процесу сприйняття творів візуальних мистецтв і музики;
- основ єдності композиційних принципів візуальних та музичних видів мистецтва (перспективи, симетрії і асиметрії, інваріантності, різноманітних прийомів створення оптичних ілюзій в музиці);
- дії принципів формальної композиції (принципу простоти, впливу геометричних форм на емоційне сприйняття, розташування фігури на площині, типи співвідношень фігур і просторів в музиці).

У музичному мистецтвознавстві також вже були знайдені та апробовані результативні підходи до дослідження просторової перцепції у музиці: психологічний (Є. Назайкинський), графічний (В. Холопова), топологічний (Я. Друскін), системний (В. Шуранов). У роботі ми підтримуємо інтегративний підхід, який пропонують застосовувати Е. Картеретте і Р. Кендал, вважаючи, що він допомагає відійти від певних видових обмежень та дещо второваних шляхів, що склалися в науці, без упереджень знайти нові способи і інструменти пізнання складної категорії «простір» у музичному мистецтві.

Висновки до розділу 1

Музичне мистецтво є важливим елементом соціокультурного простору. З одного боку, музика відображає соціальні зміни і трансформації, що відбуваються в суспільстві в міру його розвитку, а з іншого, в певних аспектах, вона може впливати на сам характер цих відносин. Таким чином, існує двосторонній зв'язок, взаємодія між музикою і суспільством. Музика є невід'ємною частиною, фактором і атрибутивною характеристикою будь-якої культури чи субкультури. Відображення тих чи інших характеристик, притаманних даним феноменам, в музиці як у символічній системі, у відповідній музичній мові, дозволяє стверджувати, що під час здійснення досліджень музичної культури, з'являється також можливість вивчення, аналізу, прогнозування і, можливо, коригування соціокультурних параметрів тих чи інших груп особистостей.

Вивчення простору як смислового феномену в музичному мистецтві визначає один з напрямків – дослідження простору як системи з позиції цілісності і функціональності його різновидів – адже сучасна практика, підтверджує їх взаємопроникнення в музиці та багатьох інших явищах соціокультурного життя людини. Введення поняття «простір» до музичної практики передбачає розгляд музичного жанру у співвідношенні з існуючими у реальній дійсності моделями людської комунікації, що знайшли свій відбиток у музиці. Знаходження взаємозв'язків між внутрішньою смисловою структурою і зовнішньою формою її вираження у музиці вельми важливо для з'ясування виражальних можливостей кожного напрямку музичного мистецтва і розкриття його смислового та творчого потенціалу.

Структуру простору культури можна представити у вигляді системи просторів – у простір культури вписано менший простір – художньої культури, до простору художньої культури вписаний – простір мистецтва, і, нарешті, у простір мистецтва вписаний простір творчості автора (композитора). Музична творчість композитора має риси своєї «власної»

просторовості, проте в кожному випадку природа і комплекс виразних засобів різний, що створює передумови для більш глибокого її вивчення в контексті стилю та художньої мови композитора. Оскільки мистецтво (поряд з релігією, міфологією, політикою, освітою) виступає одним з компонентів культури, коректно розглядати його (за аналогією з простором культури), як певний символічний простір мистецтва.

Встановлено, що в сучасному мистецтвознавстві застосовується багато підходів і методів до вивчення категорії простору, що відображає онтологічну глибину та масштабність явища. Кожен з видів простору в музиці представляє одну з форм усвідомлення дійсності в мистецтві, а внутрішня сутність кожного різновиду простору розкривається в засобах його осмислення. Узагальнюючи, можна сформулювати поняття простору в музиці як духовно ідеальної сутності, актуалізованої, смислової, чуттєвої і фізичної реальності людини, у різних видах музичної діяльності (творі, виконанні, сприйнятті та інших). З поняттям «музичний простір» воно співвідноситься як філософська універсалія, яка виявлена через один зі своїх варіантів – музичний простір в мистецтві.

У дисертаційній роботі поняття фізичне, перцептуальне і концептуальне ми розуміємо як базові форми творчого мислення щодо дійсності в музиці, які виражаються дією універсальних закономірностей психофізіології людини, її сприйняття і мислення. Таким чином вибудовується поняття музичного простору у вигляді художньо-звукової даності, що формується просторовими властивостями музичної матерії (музичним звуком, засобами музичної виразності, інтонаціями), обумовленої обранням композитором способом реалізації просторового потенціалу музики. Підхід до музичного простору як до явища, що зафіксоване в музичному тексті, дозволяє розібратися у природі «музичного простору» як стильовій демонстрації творчості різних композиторів, класифікувавши особливим чином засоби їх творчої музичної мови.

Матеріалізована у витворі мистецтва творча активність автора представляє ядро простору мистецтва, координати якого нескінченні у своїй протяжності. Відповідно, простір є рукотворним, оскільки його формує творчо активна особистість, але, одночасно, простір конструюється існуючими художніми об'єктами, і являє собою систему, що здатна до саморозвитку. Простір, що є одночасно самоорганізованим та організованим, – це синергетичний погляд на мистецтво як системну творчу структуру.

Діяльність композитора, що відбиває його художньо-естетичний світогляд, становить зміст авторських стратегій, розгорнутих у просторі мистецтва. Стратегічні траєкторії сучасного автора, які мають комунікативну спрямованість, тяжіють до плюралістичності і полімодальності (здатності особистості поєднувати у процесі пізнання та комунікації декілька способів (модусів) освоєння світу і спілкування: візуальний, вербальний, кінетичний та інші). Основні положення розділу розкриті в наших роботах «Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва» [74] та «Перцептуальний простір функціонування музичного твору» [75].

РОЗДІЛ 2

КОМУНІКАТИВНО-ТВОРЧІ ВИМІРИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

2.1. Комунікативні функції музичного мистецтва

Нова комунікативна парадигма XXI століття зачіпає різні сфери сучасної культури: науку, мистецтво та освіту, а її вплив поширюється на весь простір світу і самої людини. Включення особистості до єдиного світового комунікативного простору, активна роль суб'єктів мистецького процесу, використання комплексу всіх творчих і інтелектуальних досягнень людини XXI століття у полі мережевої інтеграції – ось основні характеристики нової комунікативної парадигми сучасної культури.

Однією з найбільш значних проблем сучасності є розбудова адекватної комунікативної моделі існування людства. Гострота комунікативних потреб звичайної людини знаходить своє втілення в активному вивченні можливостей знакових систем, в дослідженні питання діалогу культур, аналізу можливих способів трансляції культури в суспільстві, тощо. Відповідно до загальної тенденції розвитку діалогізму, що властиве гуманітарній науці XX–XXI століть, комунікативні можливості мистецтва стають найбільш пріоритетною галуззю у дослідженні проблематики культури.

На сьогоднішній день комунікація переважно досліджується в аспекті взаємозв'язку індивідуумів – комунікативні засоби організовують єдність існування людей за умови самоствердження кожного з учасників спілкування, а мистецтво в цьому контексті розуміється як один із способів організації контакту між людьми. Аналіз специфіки комунікації у сфері культури неможливо проводити, використовуючи інструментарій лише однієї наукової області, а отже вивчення комунікативних можливостей мови

мистецтва передбачає залучення досягнень філософії, мистецтвознавства, культурології, лінгвістики, соціології, психології.

У формуванні і розвитку сучасних культурних процесів найважливішу роль відіграють засоби комунікації – на кожному рівні еволюційного розвитку виникає відповідна йому комунікаційна система, що забезпечує функціонування простору культури. Таким чином, кожен етап розвитку людського суспільства створює засоби комунікації, які обслуговують його потреби. Можна сказати, що соціокультурна комунікація є одним з визначальних чинників змін в культурі. Зміна культурно-комунікативного формату впливає не тільки на способи і засоби музичної комунікації, а й на систему цінностей, художньо-естетичних орієнтирів тієї чи іншої епохи.

Питання комунікації розглядаються багатьма дослідниками як у галузі точних наук, так й в галузях гуманітарного сучасного наукового знання: математиці, кібернетиці, психології, антропології, історії, філософії, естетиці, соціології, мистецтвознавстві та ін. Саме поняття «комунікація» вже акцентує на соціальному характері терміна, однак здійснення спеціального аналізу вимагає виділення різних видів комунікації і визначення їх специфіки.

Термін «комунікація» (лат. *communicatio* – робити загальним, пов'язувати, спілкуватися) використовується в сенсі передачі інформації, спілкування, шляхів сполучення, сигнальних способів зв'язку і розуміється як процес, в основі якого лежить передача смислової інформації від одного суб'єкта до іншого або декільком суб'єктам. У той же час в сучасній науці розрізняють поняття «комунікація» і «спілкування». Якщо комунікація носить характер суб'єктно-об'єктних відносин, асиметричних по суті, заснованих на обміні монологами, то спілкування передбачає симетрію взаємин, діалог, духовну взаємодію суб'єктів (теорія діяльності М. Кагана). [81].

З одного боку, в культурі має місце художнє спілкування, коли мистецтво виступає засобом ціннісної взаємодії людей, а, з іншого боку,

комунікація в мистецтві служить способом послання ідей творця зі зворотним зв'язком, з «ланцюжком» зв'язків, саме тоді мистецтво стає способом буття. Мистецтво через його комунікативну цінність має тісний зв'язок зі світоглядними, естетичними, етичними функціями. Така взаємодія дозволяє виокремити три сфери передачі інформації: внутрішній діалог мистецтва (об'єкта) і реципієнта (суб'єкта); художнє спілкування між суб'єктами, що виникає на тлі (за допомогою) мистецтва; взаємодія за допомогою мистецтва з соціокультурним простором людства.

Загальний інтерес до проблем комунікації визначається особливістю сучасного інформаційного та полікультурного простору. Мистецтво як художня модель буття виконує багатозначну комунікативну функцію, як спосіб естетичної, ціннісної взаємодії людини з самою собою, з суспільством, з усім людством. Тому не дивно, що проблеми комунікації висвітлюються в різних її контекстах, у тому числі й великому спектрі культурологічних і мистецтвознавчих дисциплін. Комунікація є предметом вивчення лінгвістики, соціальної психології, культурології, соціології, політології, семіотики, мистецтвознавчих та інших наук. Інтерес вчених звернений також до проблем естетичних комунікацій і художнього спілкування (М. Каган, А. Моль, С. Раппопорт) [78; 81; 144].

У дослідженнях А. Флієра підкреслюється, що введення до наукового обігу визначення комунікації в значній мірі вплинуло на смислові коди терміна, підкреслюючи його інформаційний континуум. Стрімке поширення комунікативної термінології в ХХ столітті обумовлено її соціокультурними характеристиками, що виходять далеко за межі загальнонаукового значення як засобу взаємодії суб'єктів спілкування. У змісті комунікації актуалізуються системні елементи організації тотожного середовища спілкування, наявності інформаційних каналів трансляції та відповідних поведінкових форматів, детермінованих цінностями етики, семіотики [180, с. 27].

У філософському дискурсі «комунікація» є центральним поняттям світорозуміння К. Ясперса [216]. Згідно з поглядами вченого, комунікація

розглядається одним з критеріїв істини та розуму, а філософська картина світу відбивається як простір загальнолюдських світових комунікацій, який функціонує трансцендентно, незалежно від територіальних кордонів і часового культурно-історичного простору. «У певному сенсі кожна соціальна дія може бути розглянута як комунікативна, тобто така, що містить і виражає якусь інформацію. Засобом комунікації в останньому випадку виявляється вся культура як системна сукупність різних культурних феноменів і процесів – і кожні з них окремо» – зазначає відомий український дослідник культури і музичного мистецтва О. Самойленко [151, с. 39].

У процесі формування понятійного апарату дослідження категорія «спілкування» представляється нам способом організації взаємодії людей у процесі обміну інформацією та почуттями на буденному рівні, а особливістю даного виду соціальної комунікації стає нерегламентованість і емоційність. Масова комунікація також є різновидом соціальної комунікації, проте на відміну від спілкування, даний тип взаємодії комунікантів детермінується цінностями, оціночними факторами і нормативними критеріями. Умови організації масової комунікації припускають володіння певним рівнем грамотності комунікантів, наявності дозвіллевого часу і певною споживчою орієнтацією населення на інформаційний продукт.

Відповідно до точки зору А. Флієра, соціальна комунікація забезпечує можливість виникнення соціальних зв'язків, накопичення і трансляції досвіду поколінь, є механізмом управління взаємодією людей. Типологічні підстави визначаються характеристиками суб'єктів взаємодії на особистісному, груповому, міжкультурному рівнях, у вербальних або невербальних формах, рівнях протікання і т. д. У переліку видів масової комунікації виділяється особлива сфера поширення інформації, яка транслюється мас-медіа [181].

Введення до наукового обігу поняття масової комунікації багато в чому пов'язано з ім'ям соціолога і аналітика політичних технологій Г. Лассвела, який виокремив такі її функції: огляд навколишнього світу за засобом

поширення інформації; збереження і трансляція спадщини культури [23, с. 336]. Відповідно, розвиваючи виділені підходи, Д. Макквейл систематизував характерологічні ознаки масових комунікаційних процесів:

- спрямованість на великі аудиторії;
- наявність відкритого і публічного характеру;
- складна формальна організаційна структура;
- соціально-культурна неоднорідність аудиторії, яка бере участь у процесі комунікації;
- володіння комунікантом знаннями про соціальний статус комунікатора;
- консолідація учасників навколо надзавдань комунікації;
- організація одночасного контакту з колективною потенційною аудиторією [23, с. 337].

Що стосується музичної комунікація, вона, як і будь-яка інша, має як загальні, так і специфічні закономірності функціонування, що обумовлюють свої особливі канали трансляції. Як один з способів соціального буття і художнього відображення дійсності, музична творчість може розглядатися в якості комунікаційного каналу засвоєння та вдосконалення навколишнього світу. Володіючи художньою виразністю та образністю, музична культура сприяє інтеріоризації цінностей і соціальних норм. Якщо соціальна комунікація розуміється як рух смислів у соціальному часі та просторі, а сенс завжди особистісний, то комунікація у сфері культури завжди ціннісно орієнтована. Музична комунікація входить до «естетосфери» (М. Каган [78]), світу музичних емоцій, «семіосфери» (А. Я. Флиер [179, с. 92]), аксіосфери.

Сама термінологія «комунікативності» прийшла з лінгвістики до мистецтвознавчої сфери у другій половині ХХ ст. Однак інтерес до цієї проблеми проявлявся ще в роботах античних філософів (Цицерон, Арістотель), в працях представників епохи Просвітництва (Ш. Монтеск'є), у творчості композиторів ХІХ ст. (Р. Шуман, П. Чайковський). Теорія комунікативної функції у музиці отримує розвиток у мистецтвознавстві та

музичній естетиці ХХ століття (Б. Асаф'єв, В. Медушевський, Є. Назайкінський). Так, В. Медушевський, розглядаючи передісторію поняття комунікативної функції в мистецтві, почав з законів античної ораторської мови, справедливо зазначивши, що її побудова ідеально передбачала вплив на аудиторію, роботу з нею [120] (Наприклад, відомо, що антична риторика протягом двох тисячоліть активно впливала на логіку побудови музичного твору).

У працях А. Сохора [160] яскраво розкривається залежність будови музичної форми і особливо процесу становлення жанру від характеру музичного спілкування. Ці та інші ідеї сприяли формуванню понятійного апарату, що адекватно розкриває суть явища в цілому. Так, якщо у західній спеціальній літературі музично-комунікативні процеси і методи впливу на них обговорюються лише в контексті вивчення проблем електронного зв'язку та обміну інформацією через засоби масової комунікації (Г. Лассвел, А. Моль, К. Шеннон), то А. Сохор та його послідовники, пропонують розглядати комунікацію у взаємозв'язку з усіма сторонами музичного життя. Ці процеси постають у вигляді замкнутого комунікативного ланцюга, в якому різноманітні складові елементи, зароджуючись у ході створення музичного твору і проходячи через сфери його виконання, споживання та оцінки, зазнають тих чи інших змін [160].

У наукових дослідженнях 70 – 80-х років ХХ століття все виразніше простежується тенденція поглибленого осягнення природи музичної змістовності і мовних засобів, її втілення у цілісному звучанні, виразній передачі. У цей період зростає число фундаментальних робіт, проблематика яких сконцентрована на кількох дослідницьких напрямках. Це, перш за все, аналіз системи виразних засобів європейської музики останніх століть (Л. Мазель, В. Медушевський, В. Цуккерман, ін.), наступне – дослідження стилістичної цілісності музичного твору як явища, обумовленого історично (В. Протопопов, С. Скребков, ін.) і, нарешті, вивчення закономірностей формоутворення в музиці (Є. Назайкінський, А. Мілка та ін.).

Розкриті цими вченими закономірності внутрішнього життя музичного твору та музики в цілому переконливо доводять, що, незважаючи на явні функціональні відмінності між композитором, виконавцем і слухачем (як суб'єктом сприйняття музики), діяльність всіх учасників музичного процесу органічно тяжіє до встановлення та розвитку комунікативних зв'язків між ними. Варто окремо зупинитися на роботі В. Медушевського «Про закономірності і засоби художнього впливу музики» [120], де вчений виступає не тільки прихильником музичної семіотики, але й стає одним з розробників цього напрямку науки. З точки зору теорії комунікації, його ідеї викликають інтерес перш за все тим, що їх автор детально розглядає комунікативні значення знаків і комунікативну функцію музики в цілому, розглядаючи її структуру, яку розуміє як закодовану у творі програму сприйняття.

Велике значення для розуміння процесів музичної комунікації мають праці Є. Назайкінського «Про психологію музичного сприйняття», «Логіка музичної композиції», «Звуковий світ музики» [127; 128] де вчений послідовно просувається від поглибленого проникнення у генезу психологічних явищ, що породжують музику та її вплив на людину, до адекватної побудови композиційної форми музичного твору, що відповідає властивостям людського мислення, і, надалі, – до розуміння всього навколишнього звукового середовища, яке обумовлює як становлення самої музики, так й більш-менш сприятливі умови її існування у суспільстві.

На думку О. Берегової, глобалізація соціокультурного простору людства значним чином впливає на розвиток сучасної музичної культури: «У нових умовах значно активізується комунікативна функція музичної культури, комунікація стимулює культурні інновації в інформаційному суспільстві, сприяє повноцінному функціонуванню сучасної музичної культури, формуванню і збагаченню її змісту» [19, с. 42]. У своїх роботах науковець вивчає феномени музичної культури і комунікації у взаємопов'язаних аспектах та здійснює системні, комплексні дослідження

виявів та зв'язків комунікації та музики на різних рівнях сучасного культурного простору України.

Художня комунікація як спілкування є найважливішою стороною системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття виступають як її основні функціональні блоки в системі музичної культури. В. Холопова зазначає, що саме в людському спілкуванні полягає головне призначення музики, особливістю якого є «єднання людей, будь-якої великої чисельності, навколо яскраво позитивного ідеалу» [190, с. 7]. При цьому мова йде про комунікацію особливого роду, основним змістом якої є емоційний контакт та душевне співпереживання. Ця соборність, колективність музики характерна як для її стародавніх пластів, так й для сучасних форм існування. Вже у ранніх, фольклорних формах комунікативна функція забезпечувала спільне слухання, синхронний рух, спільне музикування – таким чином, музика сприяла згуртуванню спільноти, забезпечувала її спільний розвиток, становлення певного громадського порядку.

Поряд з цим, сприйняття музичного твору набуває також форму автокомунікації, самопізнання, розкриття внутрішнього потенціалу особистості – формування спільності людей у музиці не розчиняє індивідуума в соціумі. Багато що у собі людина відкриває не стільки в повсякденному житті, а звертаючись до мистецтва, музики, тим самим пробуджує у собі митця та підноситься над буденною реальністю. У цьому контексті показовою є позиція відомого соціолога А. Щюца, який розглядає музику як комунікацію, яка впливає на повсякденне життя людей через їхні емоції, почуття, свідомість. Таким чином, вплив мистецтва носить двоспрямований особистісно-соціальний характер, причому соціальне дається в індивідуальних відчуттях особистості. Музика, у свою чергу, втілює всі типи комунікативної взаємодії: персональну, міжособистісну, групову та внутрішньо-групову, масову комунікації [211].

Музична комунікація має справу з передачею через матеріально-конструктивні і інші структури музики, знайдені в процесі її розвитку,

духовно значущі змісти, образи, ідеї, художні концепції, що закладені автором. Комунікативний простір музики функціонує в своєрідному «сенсовому полі» культури, яке створює необхідні передумови кодування і декодування музичних смислів. Завдяки традиціям, практиці, теорії, існуючим зразкам і нормам, музичний простір відіграє важливу роль як в продукуванні та збереженні музичних цінностей, так й у виконавському процесі, музичному сприйнятті. Крім того, загальне поле культури незримо керує також самим розвитком музичного мислення і рухом музичної культури.

Специфіка музичного мистецтва полягає в тому, що створений композитором музичний твір включається в комунікативну ситуацію лише при вторинному його відтворенні у процесі виконання-інтерпретації, а виконавське мистецтво – рід творчої діяльності, який взагалі визначає рівень сучасної художньої культури. Музика, як вид мистецтва, поза полем виконання не існує – ноти не є музикою для слухачів. Музичне виконання здійснюється завдяки участі інтерпретаторів композиторської творчості, які володіють технічними можливостями і художнім досвідом та наявності необхідного, відповідно налаштованого музичного інструментарію. Часто відбувається таким чином, що митець при створенні твору рухається лише внутрішніми намірами, не орієнтуючись на читача, глядача або слухача, і його не цікавить думка реципієнта, але навряд чи існує творець, який хотів би написати картину або створити музичний опус, а потім заховати готове полотно або партитуру, щоб ніхто ніколи їх не почув і не побачив. Тобто, свідомо чи несвідомо кожен майстер бажає, щоб його витвір мистецтва брав участь в акті рецензії, художньому комунікативному акті. Все це дозволяє вважати, що будь-який творчий порив спочатку або постфактум націлений на акт комунікації.

Головними учасниками творчого комунікативного акту є адресант або комунікатор – відправник повідомлення (автор, виконавці), який прагне викликати певну реакцію одержувача, і адресат або реципієнт (перципієнт) –

одержувач повідомлення (слухачі, глядачі, читачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований той чи інший твір. Суб'єктами музичного діалогу можна назвати: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника і т. д., а завдяки великій кількості учасників спілкування діалог звичайно перетворюється у полілог. У музичному полілозі суб'єктність присутня на всіх рівнях особистості: біологічному (темперамент, вік, навіть особливості зовнішності, поведінки, мови так чи інакше присутні в творі при його створенні і сприйнятті); психологічному (схожість чуттєво-емоційного плану творця, інтерпретатора та слухача музичного твору); розумовому (конкретність і образність, логіка і хаотичність, абстрактність і наочність образів музики, що виникають у процесі спілкування суб'єктів полілогу); світоглядному (ідеали, ціннісні орієнтири, філософсько-естетичні позиції) – все це визначає саму можливість здійснення полілогу та формування комунікативного поля сукупності особистостей в процесі музичного спілкування.

Естетична форма комунікації виявляється у процесі розгляду естетизованих форм діяльності різних суспільних утворень тих періодів та у тих сферах діяльності, коли мистецтво ще не набуло статусу самостійності і носить неакадемічний характер (наприклад, народна творчість). Естетична форма комунікації зберігає своє значення й в сучасному суспільстві – вона має місце в практичній та духовній діяльності людей, наприклад, в релігійній обрядовості, політиці, спорті, святах і різного роду іграх, масових діях. Так, у деяких видах народної творчості автор, виконавець і реципієнт часто бувають злиті в одному й тому ж самому суб'єкті (в тому числі колективному) – в таких випадках естетична комунікація реалізується у формах, схожих з живим соціальним діалогом, що володіє безпосереднім зворотним зв'язком. Як частина практичного життєвого процесу, естетична комунікація розгортається дещо по-іншому, аніж художня. В тих випадках, коли є чітке розділення «комунікатор – реципієнт», естетичний комунікативний акт

здійснюється за законами соціальної комунікації, а рефлексивна сторона цієї комунікації спрямована в інше – практичне русло.

Художня форма комунікації складається у безпосередньому діалозі адресанта і адресата, здійсненому в сфері мистецтва (у процесі відвідування концертів, вистав і т. д.), тобто в певний момент часу і в певному місці, або в момент часу, коли свідомість адресата спеціально спрямовано на сприйняття і розуміння художнього твору (в цьому випадку питання суворої просторової обумовленості не має принципового значення). Художня комунікація синтетична по суті і об'єднує декілька рівнів:

1. Безпосередній акт комунікації (між твором і публікою), для повноцінного здійснення якого необхідна активність як виконавців, так і реципієнтів. При цьому творча активність сприйняття реципієнта прямо пропорційна активності виконавців і інтересом до твору. Останній може бути обумовлений різними факторами, наприклад, ступенем складності і впорядкованості художнього твору, різноманітністю його виразних засобів та, одночасно, його доступністю до сприйняття.

2. Прихована комунікація (між глядачами) – процес, коли люди обмінюються під час сприймання події нечисленними, але часом багатозначними переживаннями, що іноді є необхідним моментом у організації безпосереднього комунікативного акту.

3. Автокомунікація – взаємовплив, взаємодія, що виникає у результаті соприсутності людей в одному художньому просторі, коли комуніканти свідомо чи несвідомо є одночасно і адресантами, і адресатами (Ю. Лотман у своїй роботі «Структура художнього тексту» згадує про автокомунікації: «Випадок автокомунікації має на увазі, що один індивід виступає в якості двох» [112, с. 19]).

4. Аутокомунікація (інтроперсональні комунікації) – рівень комунікації, в якому задіяний лише один індивід, який виступає одночасно адресатом і адресантом. Процес аутокомунікації – це свого роду

усвідомлений внутрішній діалог. Аутокомунікації в контексті художньо-комунікативної ситуації, в свою чергу, можна розділити на два підвиди:

- активний – процес активного сприйняття, в якому можна умовно виділити інтелектуальне, культурно-інформаційне, чуттєве, надчуттєве, синтетичне;

- пасивний – процес пасивного сприйняття, коли людина без спеціальної підготовки не хоче або не здатна до активного сприйняття художньої інформації.

Проте, розглядаючи ланцюжок, по якому інформація надходить до мозку людини («зовнішнє середовище» – «несвідоме» – «попередсвідомість» – «свідомість»), можна з упевненістю сказати, що навіть найпасивніший реципієнт відчуває художній вплив, що проявляється у комунікативному полі мистецтва. Слід, залишений в душі особистості виставою або концертом, зберігається, свідомо чи несвідомо запам'ятовується уявлення, музика або слова, переживання або почуття.

Ще один важливий рівень художньої комунікації – метакомунікація – особливий вид спілкування, предметом якого є сам процес спілкування (іншими словами, метакомунікація – це комунікація з приводу комунікації). Метакомунікація – та частина спілкування, яка спрямована на саме спілкування, на його різні аспекти та може розглядатися як у просторі виконання, так й у просторі публіки. В ході демонстрації, в процесі реалізації художнього задуму виконавці є одночасно і адресатами, і адресантами – сприймають та бачать себе як би з боку. Це є необхідною умовою для здійснення повноцінного комунікативного акту, оскільки виконавці, «пішли у себе», реалізують перш за все контакт з самим собою, а потім з іншими учасниками сценічного діалогу виступу (якщо такий є) або з публікою. Подібне «контролювання комунікації» здійснюється й з боку глядачів.

Метакомунікація також має кілька рівнів:

- попередня комунікація – підготовчий процес, що забезпечує всі необхідні умови для здійснення акту художньої комунікації та характерний для всіх учасників комунікативного акту;

- прихована комунікація, в ході якої реципієнти обмінюються під час презентації твору мистецтва часом вимушеними або необхідними багатозначними реакціями з приводу самого акту художньої комунікації;

- посткомунікація – процес, спрямований на обговорення завершеного комунікативного акту – у цьому процесі можливе змішання статусів учасників акту художньої комунікації.

Одним з основних інструментів метакомунікації виступають критика і засоби масової інформації (ЗМІ). ЗМІ та критика з моменту їх формування починають відігравати важливу роль у комунікаційній взаємодії мистецтва і суспільства, вони є одним з головних джерел, за допомогою яких люди дізнаються не тільки необхідну загальну інформацію про художньому подію, а й засвоюють викладену в рецензіях оцінку, тлумачення. Таким чином, ЗМІ виконують також спрямовуючу функцію, інтерпретуючи твір як з художньої позиції, так й з позиції соціальної.

Художній комунікативний акт обумовлює певну організацію суспільних відносин. Приходячи на концерт або іншу музичну подію, людина приймає якийсь тип соціальних відносин, ролей, зобов'язань, за допомогою яких вона включається до соціально-художнього життя, тобто її особистісне «я» переходить до сфери «ми», стає схильним до впливу загального настрою. Намір відвідати концерт або іншу музичну подію посилюється бажанням долучитися як до загального емоційного поля художньої комунікації, так й до соціального поля комунікації перед початком концерту, під час його реалізації та після події. Художня комунікація згодом набуває соціальної функції, стає приводом для соціальної комунікації, що розуміється як спілкування людей у рамках художнього простору мистецтва, і виступає, таким чином, однією з формотворчих інструментів соціокультурного середовища.

У спонуканні до творчого сприйняття реципієнта комунікації, що йде від композитора і виконавця, не менш важливе значення має постконтактний етап впливу, оскільки твір розкривається у всій своїй складності та красі у свідомості слухача не одразу, а можливо з деяким часовим інтервалом. Механізм «перекладу» музичної інформації в інші інформативні категорії закладений у самому творі мистецтва (а також у його інтерпретації). Комунікативне повідомлення композитора завдяки цьому впливу на слухача виходить у широкий соціум, який, у свою чергу, впливаючи по різних каналах на митця, сприяє замиканню комунікативного циклу, підтримуючи цілісність і поступальний розвиток музичного процесу.

Відправною, звичайно, тут є сфера композиторської діяльності, в якій можна виявити три основні фази творчого процесу, що тісно пов'язані між собою і взаємопроникають одна до одної: кумулятивна (накопичувальна), генеруюча та експонуюча. Через народжену їм музичну форму композитор прокладає шляхи комунікації до всіх інших учасників процесу і, перш за все, – до виконавця. Для більш повного розкриття змісту та ідеї твору сучасні композитори все частіше звертаються до з'єднання різних суміжних і несуміжних видів мистецтв та сфер діяльності, їх різноманітних виразних засобів. У свою чергу виконавець проходить аналогічні композитору фази творчого процесу, народжуючи своєю інтерпретацією варіант мистецької форми, що дещо відрізняється від авторського і спрямований до слухача. Останній, проходячи кумулятивну, рефлексивну і генеруючу фази творчого процесу, породжує у власній свідомості особистісно засвоєний варіант значень музичної форми, відновлюючи та трансформуючи у свідомості вихідний композиторський, а також виконавський задум.

Далі на цьому шляху з'являється вчений-мистецтвознавець, критик, журналіст, який також проходить кумулятивну, рефлексивну і генеруючу фази, оцінюючи та досліджуючи все стадії художнього процесу. Своєю діяльністю, він стимулює і частково регулює процес суспільно-музичної комунікації в цілому. Сфери композитора, виконавця, слухача і

мистецтвознавця-критика взаємно перетинаються, причому центральним ядром цього перетину є музична форма, спочатку народжена композитором що є відправною точкою для декодування іншими учасниками процесу.

Один з основних каналів, що забезпечує поступальний розвиток музики, це система комунікацій всередині самої музичної творчості. Саме вона сприяє передачі накопиченого досвіду створенню, фіксації та виконанню музики, традицій сприйняття, а також її досліджень і оцінки. Тут важлива вся система навчання, створення, виконання, фіксації та поширення музичного мистецтва в суспільстві, підтримання його традицій. Музичну комунікацію відрізняє, перш за все, індивідуальний характер образів та їх втілення, тобто художня цінність змісту і форми, Творчість композитора і виконавця визначають зміст музичного твору та його творчу інтерпретацію (відповідають за те, що виявляється на рівні духовно-ціннісного звучання). Ступінь обдарованості і таланту автора передбачає вибір форми для втілення змісту: зовнішньої (що реалізується на рівні фізико-акустичного звучання в процесі створення музичного твору), внутрішньої – (що з'ясовується на рівні комунікативно-інтонаційного звучання в процесі виконання).

Особливістю музики як мабуть найемоційнішого з мистецтв є індивідуальність і переконливість відчуттів у процесі сприйняття об'єктивного змісту твору. Багато в чому це обумовлено складністю взаємодії в музичному творі засобів виразності та комунікативних прийомів, що актуалізує проблему управління процесом художнього спілкування, інтерпретації синтезу двох рівнів твору: інтонаційно-смыслового (зміст) і знаково-символічного (форма). У процесі її рішення В. Медушевський, автор оригінальної теорії музичної комунікації, вибудовує таку схему: світ, думка, емоції – семантична функція – структура – комунікативна функція - психологія сприйняття [120]. Розглядаючи комунікативну функцію музики як засіб художнього спілкування, дослідник виходить із розуміння форми музичного твору як семантичного феномена, який не тільки служить відтворенню та моделюванню дійсності, фіксуванню ціннісних відносин

людини до світу, але при цьому й особливим чином впливає на слухача, керуючи його сприйняттям.

Уточнюючи такі важливі питання, як співвідношення форми, змісту і комунікативності, В. Медушевський зазначає, що «спілкування завжди змістовне» і робить зрозумілим «походження таких якостей музичної форми, які не піддаються поясненню через власне змістові завдання» [120, с. 111]. У той же час в процесі музичного сприйняття є можливість комунікативного управління, яке обумовлене самою будовою художньої форми твору, оскільки результат взаємодії семантичної та комунікативної функцій отримує відображення в будові конкретного музичного твору. У структурі художньої комунікації В. Медушевський відзначає дві протилежних властивості, яким дає назву «кларітивність» і «еврістичність». Кларітивна (прояснююча) функція спрямована на полегшення процесів розпізнавання, орієнтування, запам'ятовування, передбачення, розуміння (наприклад, функція гармонійної мови у творчості композиторів віденської класичної школи) [120, с. 124]; евристична (ускладнююча) функція сприяє активізації уваги, сприйняття, розумової діяльності (наприклад, перервані каденції, предикти) [120, с. 136]. Цікаво, що переважання, наприклад, в європейському мистецтві евристичної, проблемної властивості сприяє активізації творчого начала цього регіону світу.

У семіотичних дослідженнях ХХ століття важливою стає проблема співвідношення знака з суб'єктом, що його використовує. У зв'язку з цим комунікативна структура розглядається як закодована в творі програма сприйняття, що пояснює виникнення комунікативного синтаксису, який є однією з підстав музичної форми. Одна з особливостей музичної (художньої) мови полягає в тому, що її знаки не є точно фіксованими інформаційними повідомленнями, тому поняття комунікативної функції мистецтва не збігається з поняттям комунікації в іншому виду діяльності. Можливо, це пояснюється тією функцією прамови, яку музика виконувала в давнину. У той час, коли свідомість ще не була спроможна чітко формулювати думку

вербально, її передача часто знаходила музичний вираз в особливих ритмічних, інтонаційних «музичних моделях» (С. Лангер) [100]. Разом з тим музика сприймається людьми по аналогії з промовою як джерело інформації, але на відміну від осмисленої мови передає її через складні асоціативні ряди емоційного сприйняття. Її специфіка проявляється також у неможливості однозначно висловити конкретні поняття, в суворій впорядкованості висотних і часових відносин звуків завдяки фіксованості висоти та тривалості кожного з них, що набагато збільшує її емоційну і естетичну виразність.

Інформаційні технології, які внесли суттєві зміни в соціокультурний устрій світу, сприяють стиранню кордону культур та історичних епох, появи нових віртуальних просторів, які часто замінюють людині реальне життя. В цьому контексті музика стає якоюсь формою, що компенсує особистості відсутність комфортності духовного життя в реальному суспільстві. Тому однією з найбільш популярних для сучасного суспільства є саме «компенсаторна» функція музики, яка передбачає існування особливої музичної реальності, що дозволяє замінити реальну дійсність віртуальним життям, тим самим органічно включитися людині у контекст мережевих технологій.

З такою компенсуючою функцією музики корелює і комунікативна функція. Через музичне мистецтво (при його сприйнятті і в процесі музикування) люди багато в чому компенсують дефіцит спілкування та взаєморозуміння. Беручи участь у музичній комунікації, людина висловлює своє світовідчуття, перетворює дійсність, осягає сутність життя. Музичний твір, об'єднуючи акустичний, інтонаційний (комунікативний) і ціннісний рівні звучання, взаємодіє з фізичною («неживою»), біологічною («живою») і суспільною (соціокультурною) реальністю. Тому в процесі музичної комунікації найбільш яскраво і послідовно виявляють себе соціальні потреби людини, які визначають та регулюють характер використання музичного мистецтва. Аналіз соціально-комунікативних аспектів існування музики в

сучасній культурі змушує звернути увагу на зміни, що відбулися у взаєминах авторів, виконавців і публіки. Саме у зв'язку з цим проблеми, пов'язані з дослідженням комунікативних властивостей музики, вийшли на перший план у сучасній науці і творчій практиці.

Початок третього тисячоліття ознаменувало виникнення різних модифікацій комунікативних функцій, різноманіття комунікативних зв'язків і тлумачень музичного (художнього) тексту, які реалізують нескінченність інтерпретацій його змісту в процесі сприйняття музичного твору. У прагненні до самоідентифікації людина звертається до сучасного музичного мистецтва, яке існує у вигляді сукупності різного роду текстів (партитур, треків, кліпів і т. д.). Процесом сучасного споживання музики рухає індивідуальний відбір і комбінування різних текстів, в якому немає вже чіткої межі між «високим» і «низьким» мистецтвом, що було притаманно попереднім мистецьким періодам. Учасники комунікації (слухачка, глядацька аудиторія) диференціюються відповідно до низки показників: рівня розвитку, вікових та гендерних ознак, музичних смаків, вибора каналу комунікації та ін.

Як показує практика, сучасний слухач віддає перевагу творам масової культури – на жаль, відносно низький рейтинг класичної музики (з точки зору маскультури) не дозволяє їй виконувати роль недефективного учасника музичної комунікації. У цих умовах популярна музика різних напрямків стає більш універсальною мовою соціальної комунікації, а в аудиторії переважає слухач, що розважається (Т. Адорно). Але музика не стільки диференціює (за смаком, наприклад), але все більше об'єднує людей, реалізуючи комунікативну функцію, набуває значимої соціальної ролі. Важливим критерієм сучасної музичної комунікації є той факт, що виробництво, розподіл і споживання музичних продуктів виходить за межі національних та державних кордонів, а процеси глобалізації роблять твори музичного мистецтва всепроникними.

Процес змін характеру впливу музики на свідомість людей детермінується рядом обставин, одне з яких пов'язане з контекстом сучасних інформаційних технологій. Одна з особливостей цього етапу музично-історичного розвитку – широке застосування комп'ютерної техніки в музичній сфері. Класичне мистецтвознавство також здійснює поворот від традиційних і звичних способів передачі музичного знання до більш нових та сучасних, охоплюючи різні сторони музичного мислення, практичної і технічної музичної діяльності. До кінця ХХ століття відбулося взаємопроникнення світу музичного знання до світу інформаційних технологій, оскільки традиційні засоби не дають ефективного вирішення проблем систематизації, розповсюдження зростаючої кількості нової інформації у сфері музичного мистецтва.

Необмеженість поширення музики простором пов'язано в першу чергу з інтенсивністю розвитку засобів масових комунікацій на сучасному етапі. Розвиток техніки з кожним десятиліттям на порядок збільшує кількість та швидкість руху творів мистецтва планетою. Технічні засоби, які налаштовані на передачу аудіовізуальної інформації, активно експлуатують безмежні можливості музичної комунікації. Сучасні музичні комунікації, що склалися на основі масових інформаційних каналів (радіо, телебачення, різні форми музичних носіїв, мережа Інтернет), активно використовують прийоми як вже сформованих музичних систем (фольклорної, імпровізаційної, концертної, аматорської), так й нового типу середовища mass-media. У цьому сенсі, наприклад, цікавим прикладом є позбавлена візуалізації радіомузична комунікація, в якій роздільне існування радіо і музики у свідомості сучасних слухачів неможливо уявити. Крім того, панування музики передбачає виконання нею різноспрямованих функцій (просвітницької, естетичної, організаторської, розважальної) у суспільстві. А в сучасному світі таку функцію, як формування громадської думки (пропагандистсько-агітаційну, інтегративну), музика виконує на рівних з вербальним текстом засадах.

Найважливішим атрибутом сучасної культури, де використовуються практично всі засоби масової комунікації, є реклама. Вона активно експлуатує музику, починаючи від класичних шедеврів, сучасних альтернативних напрямків (джаз, рок, поп-музика) і закінчуючи спеціально створеними саундтреками звукової реклами. У цьому необмеженому рекламно-звуковому потоці музична комунікація багаторазово підсилює свій вплив на почуття і емоції людей та стає серйозним засобом просування, правда часом не уникаючи негативних наслідків впливу на масову свідомість реципієнтів.

Сучасна звукова реклама демонструє використання розгалуженої системи основних комунікативних функцій музики. Так, важлива економічна роль належить позитивним музичним емоціям, які ототожнюються у споживача з рекламованим товаром (послугами) і стимулюють його збут. Здатність музики в рекламі впливати на смаки й уподобання людей становить її комунікативно-соціальну функцію. У процесі передачі будь-якого музичного повідомлення (від назви, настрою, стилю музичного твору і до його смислової семантики) музика виконує інформаційну функцію. З іншого боку, за допомогою музичної реклами можна звернути увагу на невідомі (мало популярні) музичні твори, тим самим навіть ознайомлюючи масового слухача з музичним мистецтвом взагалі. В умовах реклами музична комунікація як носій художнього сенсу виконує й найважливішу для мистецтва естетичну функцію.

Протягом ХХ століття суспільство розвивалося в напрямку розвитку все більш масових форм і засобів комунікації. М. Кастельс навіть вводить до обігу термін «масово-особистісна комунікація», оскільки сучасна інтернет-комунікація поєднує в собі властивості як особистісної, так і масової комунікації. На початку ХХІ століття музична комунікація більш ніж за вікову історію розвитку звукозаписних пристроїв (від фонографа до сучасних комп'ютерних технологій) значно вдосконалила якість звучання і набула ряду різних нових модифікацій. Найважливіша з модифікацій є частиною

масової комунікації, в якій музика, активно взаємодіючи з різними інформаційними каналами, виконує ряд функцій, вирішує формотворчі завдання, визначає жанрову специфіку. Це призводить до виникнення нової комунікативної структури, в епіцентрі якої віртуально існуючий у цифровому записі музичний текст, багаторазове відтворення якого здійснюється технічно і не залежить від автора та виконавця. Одна з характерних тенденцій масової музичної комунікації – це синтез зі словом і зоровим рядом (у музичних роліках, кліпах), що призводить до вербалізації та візуалізації звучання і є прикладом сучасного синкретизму як характерної ознаки масової культури.

Простір масового виробництва і споживання часто може існувати тільки тому, що симулює собою простір мистецтва та створює ілюзію існування мистецтва в свідомості людини, яка підлягає зовнішній маніпуляції. Таким чином, вже на цьому етапі твори мистецтва перестають бути як такі у повному сенсі слова і перетворюються на симулякри, які беруть на себе функцію, яку раніше виконували самі твори мистецтва. З винаходом комп'ютерів і мережевих комунікаційних технологій, з моменту переходу людства в нову, інформаційну епоху багато в чому змінилось ставлення людини до світу, змінилось й саме мистецтво.

У ХХІ столітті мистецтвом часто стають симулякри мистецтва («симулякр» – симуляція реальності, відбиття того, чого немає у реальності) – отже у світі мистецтва часом ми бачимо, чуємо, відчуваємо, споживаємо відбитки ілюзій – те, чого немає насправді. Нам уявляються псевдоречі, в яких ми намагаємося шукати сенс, коли його немає. У цьому ховається головна відміна музики ХХІ століття від академічної традиції – музичний твір не призначений більше для виконання лише заради естетичного задоволення – багато творів сучасного мистецтва не є музичними опусами в точному сенсі цього слова. М. Дюшан дає, наприклад, визначення мистецтва як того, на що людина вказує пальцем і що вирване зі своїх колишніх

утилітарних зв'язків – мистецтво в новому розумінні лише покажчик на іншу реальність, при цьому саме реальністю воно вже не є.

Сучасне мистецтво шукає нові форми і створює нові художні простори. Принципова відмінність цього мистецтва в тому, що від самовираження в музиці людина переходить до вираження музики через себе: від «я – в музиці» до «музика – через мене», а нова художня практика орієнтована не на демонстрацію видовища, а на співучасть, спільну дію. Мистецтво може бути визначено як ключова ланка глобального комунікативного механізму, якою є культура в цілому. Діалогічні концепції художньої комунікації припускають в якості суб'єктів комунікативної дії в мистецтві такі пари учасників: автор і реципієнт, реципієнт і соціокультурне поле епохи створення твору; реципієнт та інші реципієнти; автокомунікацію, тобто спілкування людини з самою собою. У процесі художнього діалогу-відносин реципієнт і твір музичного мистецтва виявляють здатність до зміни своїх комунікативних властивостей та сторін комунікації – все більше комунікативно розчиняючись, твір і слухач з адресанта і адресата перетворюються у партнерів, а потім й у співавторів мистецького тексту.

У сучасних умовах контакт людини з музичним твором може бути реалізований у різних формах:

- у повністю акустичній формі, соціально засвоєній (живе сприйняття);
- у формі трансляції;
- у формі індивідуального сприйняття аудіо- або відеозаписів;
- у формі індивідуального або групового програвання твору по нотах;
- у формі індивідуального «прочитання» твору по нотах без інструменту та ін.

Проте, до цих пір, незважаючи на стрімкий розвиток інформаційно-комунікативних технологій, найбільш повне, цілісне сприйняття музичного твору дає тільки перша форма доручення реципієнта до музичного мистецтва, оскільки, як зазначав Б. Асаф'єв, музика народжується лише в соціальному акті виконання перед публікою [10]. Саме в таких умовах

реалізується повноцінний комунікативний акт – не тільки слуховий, але й візуальний, а також енергетичний. Решта ж форм у різній мірі редукують першу, поглиблюючи або змінюючи деякі грані і сторони впливу цього акта, але не в змозі його повністю замінити.

2.2. Сучасна музична мова у комунікативному контексті

Мова є одним з основних засобів людської комунікації. Як універсальний комунікаційний інструмент вона виконує різні функції: функцію спілкування; функцію передачі і збереження інформації; функцію вираження почуттів і емоцій людини; формує мислення; є засобом накопичення людського досвіду. Стабільне існування мови в соціокультурному просторі зумовлене таким факторами як: наявність стабільної системи писемності та зразків еталонної писемності, масове поширення, знакові механізми передачі досвіду наступним поколінням і т.д.. У сучасному науковому дискурсі існує також поняття «мова культури», що включає до себе всю сукупність вербальної і невербальної комунікації – знаків, символів, текстів – за допомогою яких передається культурний досвід з покоління в покоління. За аналогією з вербальною знаковою системою можна говорити й про функціонування особливої мови мистецтва, що протягом століть вибудувала власну об'єктивну, історично сформовану систему знаків. Відповідно, як й загальна мова мистецтва, існує музична мова, яка виступає засобом спілкування, пізнання, національної самоідентифікації, збереження та передачі досвіду і традицій музичної культури народу.

Для сучасної естетики музичного мистецтва найбільш характерною є ідея того, що мистецький твір живе своїм життям, наповнюючись не тільки споконвічно наданим змістом і сенсом, але й, набуваючи за час свого існування нових відтінків досвіду та конотацій, які роблять його засобом пізнання і художнього осмислення дійсності. У музичному мистецтві з давніх

часів існує розподіл на композиторську (продуктивну) і виконавську (репродуктивну) діяльність, у зв'язку з чим, проблема розуміння та інтерпретації створеного іншим «перетворювачем» музичного матеріалу стояла гостро і торкалася як питання безпосередньо художньої практики, так й професійних навичок виконавців і ретрансляторів творчості. Проблема розуміння музичного твору пов'язана з багатьма аспектами не тільки властивостей твору як такого, але й з музичним стилем і жанром, професіоналізмом і темпераментом виконавця, підготовленістю слухачів-реципієнтів і багатьма іншими факторами, що визначило неможливість зведення змісту музичного твору виключно до того матеріалу, який спочатку закладає в нього автор.

Ця проблематика стає актуальною і особливо гострою тоді, коли потрібно інтерпретувати музику далеких від нас часів, коли дана інтерпретація повинна обумовлюватися герменевтичним каноном «автономії тексту», тобто принципом формування для подібного музичного тексту спеціальних умов, в яких його особливості не будуть вельми спотворені. Будь-який твір з часом набуває автономії від творчого задуму композитора, тому ставить перед людьми, які живуть в інший час, відмінний від епохи, в якій жив автор, питання адекватності розуміння сенсу цього твору, оскільки між ними виникла певна історична і часом культурна дистанція. На перший погляд, подібні питання не мають остаточного розв'язання – адекватно інтерпретувати твір в силу недостатнього розуміння особливостей часу виникнення його неможливо, але часто саме історична дистанція навпаки дозволяє уникнути випадкових смислів музичного тексту, коли нові виконавські інтерпретації можуть бути представлені істотнішими сенсами, а просте копіювання виконання того часу, в якому був написаний твір, не можна вважати абсолютно вірним підходом до виконання.

У підходах до музичного виконання в наш час існують дві полярні позиції: імпровізаційний пасаж і прагнення до тотальної автентичності – примирити їх можливо лише пам'ятаючи про те, що час тільки наповнює

історичну дистанцію продуктивною і позитивною можливістю розуміння, поєднуючи тим самим історичні епохи в мистецтві, забезпечуючи нерозривність традицій. Французький філософ П. Рікер [146] розвиває думку щодо залежності інтерпретації від історичної традиції, висловлену Х.- Г. Гадамером, підкреслюючи, що таким чином інтерпретації дають нове життя традиції. Спадщина, яка міститься в музичних творах минулого, може поповнюватися в процесі їх розкриття – саме шляхом інтерпретації продовжується традиція. Так П. Рікер запропонував філософську концепцію часів: традиція глибинного часу, тобто того часу, коли вона виникла, часу інтерпретації та часу, коли живе сам сенс твору, і коли відбувається процес функціонування мистецького сенсу, сенс поступово приростає до твору шляхом безперервної інтерпретації [146, с. 59].

Музика завжди формується у руслі певної культурної традиції і для неї не існує універсальної семантичної кодифікаційної моделі. Саме тому сенс музичного твору обумовлений культурно і історично, та може розумітися тільки в широкому контексті. Згодом музика втрачає ці культурні цінності і набуває в очах суб'єкта сприйняття дещо інших сенсів, що відбувається, у тому числі, й через зв'язок музики з культурним контекстом, який є дуже міцним. Не кожен культурний зміст може бути розгаданий через чужість іншої локальної культури, таким чином часто його семантика залишається нерозгаданою, ховаючись за нашаруваннями мінливих форм смислового навантаження. Саме тому однією з суттєвих форм художнього пізнання є діалог або полілог культур.

У музичній культурі поняття «діалог» є одним з центральних, оскільки саме смислова взаємодія, якою є діалог, стає особливо ціннісною для процесу розуміння і інтерпретації музичних творів. Починаючи з робіт М. Бахтіна, який приділив багато уваги проблемі діалогу у світі мистецтв і культури, послідовний обмін смислами, що формують загальне ідейне і культурне поле суб'єктів, вважається найважливішою ознакою будь-якого культурного явища, що не застигло у статиці. А статичного мистецтва в принципі не може

існувати, оскільки саме сприйняття будь-чого вже залучає до системи динамічних відносин будь-який об'єкт.

У музичному мистецтві діалог як процес поширюється далеко за межі процедур спілкування двох суб'єктів. З позицій герменевтики, до структури діалогу входять наступні компоненти:

- учасники діалогу, незалежно від того, чи існують вони в одному хронотопі, або ж відокремлені один від одного часом, навіть цілими історичними епохами (так, можливий діалог будь-якого ренесансного композитора і сучасного слухача);

- зміст діалогу, тобто складні структури сенсів, які не задані попередньо на момент початку діалогу, а поступово зростають і формуються силами учасників діалогу;

- засоби кодифікації-декодування змісту, які неминуче включені до структури діалогу в зв'язку з тим, що носій змісту задає свої параметри засобам передачі сенсу, інформації;

- культурно-історичний контекст, включаючи все різноманіття смислів, які часто не мають відношення до діалогічної ситуації, але вносять до неї свою специфіку;

- норми, принципи і правила організації та ведення діалогу і т. д. [49, с. 77].

Однак, звернемо увагу на те, що багатьма дослідниками сам мистецький текст, тобто зміст діалогу, часто також наділяється суб'єктними характеристиками, особливо в тих випадках, коли він має художній характер. Тоді текст як естетична самоцінність може бути визнаний повноправним учасником діалогу, що особливо очевидно при сприйнятті творів мистецтва. Будь-який засіб виразності, застосований автором, є мовою, якою говорить з нами твір. Так, музичний стиль, в якому створено твір, – теж мова, яка допомагає сприйняти твір вірним чином, співвіднести його з тією культурою і епохою, коли він створений. Саме музичний стиль показує зміст, який домінує у вираженні світосприйняття і розуміння світу в мистецтві.

Музичний твір, як вважають такі дослідники, як В. Медушевський, складається з двох шарів: з шару явного сенсу і шару глибинних соціокультурних інтерпретацій, де знаходяться всі неявні значення, які актуалізуються художнім світом твору, не стикаючись безпосередньо зі звуковою формою. Це здійснюється шляхом взаємодії життєвого, історичного і культурного контекстів зі змістом музики [116].

Кожна музична інтонація, кожне сполучення, що звучить у єдності – це слово або сенс, які неможливо правильно зрозуміти поза контекстом цілого твору. Це називається парадоксальністю герменевтичного кола, що формулюється наступним чином: частину не можна зрозуміти без цілого, а ціле – - без частини – цей принцип основний у розумінні культурних текстів, а також найбільш результативний шлях розуміння музичної творчості, музичної мови та стилю [201]. Завжди спершу потрібно пізнати сенс частин, а вже потім відкрити ціле, але, тільки відкривши ціле, можна повністю зрозуміти суть частин.

Культурно-історичний контекст стилю – це система, що породжує твір, цілісна структура, а не сума окремих сенсів. Відбір засобів мистецької мови відбувається, виходячи з самого стилю, який, у свою чергу, є принципом їх відбору. Йдучи шляхом пізнання, зокрема, відбувається просування до цілого, й тільки таким чином можна зрозуміти сенс музичного стилю. Окремі прояви музичного стилю у конкретних творах будуть подробицями стилю, його окремими проявами, а для того, щоб пізнати музичний стиль як ціле, необхідно знову звернутися до частковостей і подивитися на них крізь призму цілого, щоб пізнати сутність стилю, необхідно пізнати всі форми в стильовому змісті. Згідно з позицією Є. Назайкінського, сприйняття структурує та реалізує музичний зміст, і замість потенційного, саме актуальне з'являється у процесі сприйняття. У науці присутня широко поширена позиція, згідно з якою в процесі сприйняття і розуміння змісту художнього твору, в ньому взаємодіють три фактори: два об'єктивних –

соціальне значення та форма вираження та один суб'єктивний – зміст, який структурується сприйняттям людини і є особистісним утворення [126, с. 38].

Розмірковуючи про трактуваннях сенсу художнього твору, доцільно звернутися до філософської герменевтики, в якій сенс розглядається як єдність психологічного та предметно-об'єктивного, причому саме його предметно-об'єктивний початок може вважатися знаком, оскільки саме він вказує на річ, співвідноситься з річчю, а вже ставлення до речі, її розуміння, відноситься до психологічного, тобто – суб'єктивного.

Незважаючи на той факт, що віднесення до знакової природи сенсу, з одного боку, вразливе з філософських позицій (знак також є суб'єктивним і конвенціональним), а з іншого – вразливе в зв'язку з певною позазнаковою природою музичної семантики [126, с. 101], багатьма дослідниками застосовується це зручне уявлення, що дозволяє легко диференціювати музичний матеріал з сучасних наукових позицій. Такі фахівці з музичної герменевтики, як Є. Назайкінський і інші, вважають, що цей дуалізм корисний та зручний в аспекті адекватного розуміння задуму автора. Також для вирішення педагогічних завдань навчання музикантів важливий дуалізм художнього змісту музичних творів. Тому, з точки зору герменевтики, важливо як розуміння особистісного сенсу, яке виникає у процесі сприйняття тексту і рефлексії, так й пізнання за допомогою аналізу самого тексту його об'єктивного значення, пізнання плану його вираження автором та інтерпретатором [190, с. 293].

Аналізуючи цю проблематику при освоєнні музичної мови творів кінця ХХ – початку ХХІ століття, необхідно послідовно розглянути сутність музичної мови як семантичного та культурного явища, її наукові дефініції та можливості застосування науково-теоретичних уявлень про музичну мову. Найбільш доцільно, досліджуючи названий комплекс проблем, почати з загальних основ, тобто – з питань класичних і сучасних наукових дефініцій музичної мови.

Проблематиці музичної мови присвячені численні роботи представників різних наукових галузей – культурології, мистецтвознавства, психології, музикознавства, семіотики і т. д. – М. Арановського, Б. Асаф`єва, М. Бонфельда, О. Демченко, О. Козаренка, Л. Мазеля, О. Маркової, В. Медушевського, Є. Назайкінського, О. Немкович, О. Самойленко, С. Скребкова, Ю. Холопова, В. Холопової, В. Цуккермана, Т. Чередніченко, Б. Яворського та інших вчених, які виявили численні особливості і аспектні властивості музики як виду мистецтва та багатогранного комунікаційно-сенсового явища.

Кожен вид мистецтва має свої засоби відображення і може вважатися семантичною системою зі своїми правилами і значущими одиницями, тобто - мовою. Для правильного розуміння будь-якого сенсу, вираженого даною мовою, необхідно володіти відповідними знаннями його тезаурусу, синтаксичними і морфологічними правилами та вміннями інтерпретувати інформацію, що надходить за її допомогою. Тому вивчення музичної мови можливо назвати завданням близьким до навчання спеціальним лінгвістичним дисциплінам.

Музична мова, відповідно до досліджень М. Бонфельда [24; 25] та В. Холопової [190 –195], характеризується наступними мовними ознаками:

- наявністю комплексу стійких типів звукосполучень;
- наявністю правил або норм їх вживання;
- національно-культурною та історичною мінливістю названих ознак;
- вираженою полісемією (багатозначністю) [25, с. 34].

Музична мова є унікальним і складним семантичним утворенням, оскільки вона не володіє деякими якостями знакової системи, типовими для природних мов, якими користується людство – його елементами вважаються знаки як такі, а звукосполучення, які не є носіями повністю певних значень, і самі звукосполучення набувають можливість висловити якийсь сенс виключно у контексті поєднаних з ними утворень, тобто, контекстна складова музичної мови виражена в неї більше, ніж у мові вербальній. Будь-

яке структуроване поєднання елементів музичної мови прийнято називати музичним текстом, в якому функції слів виконують типи інтонацій або типи звукосполучень, а норми їх гармонійного поєднання є аналогами морфології, синтаксису та пунктуації у лінгвістиці.

Форма кожного елемента музичної мови синкретично злита з його значенням, що визначає неможливість перекладу змісту даного музичного тексту на якусь іншу музичну мову. Кожна система виразних або «значущих» елементів музичної мови утворює так зване поле значень – область, в якій результати інтерпретації подібні за змістом або відношенням. Такі автори, як Н. Корихалова, вважають, що поля потенційних значень володіють подвійною природою і залежать як від акустичних властивостей кожного даного елемента, так й від сформованої традиції масового споживання даного елемента [92, с. 161].

Інші дослідники, наприклад, Л. Казанцева [82] слідом за класиками семіотики (К. Леві-Стросс, У. Еко [213], П. Хіндеміт), доводять, що поле потенційних значень елементів музичної мови має глибокі біологічні коріння, що визначаються природно сформованим функціонуванням певних звукосполучень у природі, чому є чимало підтверджень. Але з іншого боку, домінуюча біологічна детермінанта походження музичної мови визначила б виключно високий ступінь подібності в інтерпретації музичного матеріалу представниками різних культур і націй, але наявні й дослідно доказані відмінності вельми помітні, аж до наявності альтернативних поглядів на гармонії та лади. Тому частіше зустрічається помірна позиція, яку поділяє більшість дослідників, яка полягає в тому, що біологічні і соціокультурні детермінанти в полях потенційних значень мають приблизно рівну виразність.

Елементи музичної мови не можуть бути перекладені точно на вербальну мову – вони лише викликають асоціації, які прийнято поділяти на позамузичні та внутрішньо музичні. Позамузичними вважаються всі асоціації, що породжуються подібністю звучання даного елемента музичної

мови зі звуками природи, інтонаціями мови, тембром голосу і манерою говору конкретних людей, т. д. Внутрішньо музикальними вважаються асоціації, засновані на схожості одних елементів музичної мови з іншими. При цьому, такі асоціації також підрозділяються на внутрішньо текстові (всередині даного твору) та позатекстові (визначаються подібністю з іншими музичними творами).

Фактично, відсутність більш-менш точних вербальних аналогів музичних смислів надає особливого значення тривалості культурного побутування того чи іншого елемента музичної мови, наприклад, теми, яка за рахунок повторень і включення до різних соціальних контекстів набуває стійкого сенсу. На думку дослідників Є. Назайкінського та В. Медушевського, традиції вживання елементів музичної мови визначають, а точніше – конкретизують і реалізують поля потенційних значень, що формує даність семантики типів інтонацій, тем і жанрів [126–128; 116–120].

У сучасній теорії музики немає повністю усталених наукових уявлень щодо компонентного складу музичної мови. До основних і найважливіших елементів структури музичної мови відносять: мелодійне звучання; теми; типи інтонацій; ритмічні формули; каданси. Також до структуроутворюючих явищ музичної мови відносять жанри музичних творів і музичні стилі, при тому, що це – структурні шаблони, а не атомарні елементи. Такі дослідники, як Ю. Холопов, наприклад, включають до числа елементів музичної мови принципи ладу (модальні і тональні), розвиваючи цим музичну теорію гармонії [187, с. 133]. Але в будь-якому випадку, в даний час неможливо стверджувати, що існує цілісна і загально визнана теорія музичної мови, яка повністю розкриває суть цього явища.

Як і в природних мовах, у музичній мові виражені конкретно-історична динаміка, що дозволяє розрізняти музичні мови різних епох та культур. Багато елементів музичної мови «мандрують» у незмінному вигляді від епохи до епохи й від культури до культури, а інші, наприклад, мелодійні звучання тем, значно змінюються з часом. На відміну від природних мов,

музична мова досить пластична і може видозмінюватися та доповнюватися в значній мірі за вельми короткий час – так поява нових музичних жанрів і стилів може статися якщо не одномоментно, то за час, непорівнянний з аналогічною зміною природної мови [21]. Кожен композитор, який створює нові, унікальні твори, тим самим вносить свій вклад не тільки у комбінування раніше відомих елементів, а й у формування нових, що визначають його індивідуальний внесок у розвиток музичного дискурсу, зокрема національної музичної мови. Так, відомий український дослідник О. Козаренко в своїй дисертації «Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку» зазначає, що «національна музична мова не є поетичною метафорою, «річчю в собі», ноуменом (емпірично непізнаваною абсолютною реальністю) – вона є семіотичним об'єктом, феноменом музично-історичного процесу, що має здатність об'єктивізуватися у реальних знакових текстах, викладених індивідуальними авторськими мовленнєвими кодами – варіантами загальнонаціонального інваріанту мови» [88, с. 24].

У структурі музичної мови виділяються такі найважливіші загальні її характеристики, як принципи організації тонів, що традиційно поділяються на висотний принцип і часовий. В абсолютній більшості національних традицій музичної мови висотні відносини музичних тонів побудовані на основі ладу, а часові відносини формуються на основі метра. Лад і метр – одні з центральних понять теорії музичної мови. Лад (за матеріалами робіт Ю. Холопова) – це система висотних зв'язків звуків, об'єднана центральним тоном. Метр або розмір – малюнок рівномірного чергування сильних і слабких долей, що визначає величину ритмічних побудов. Ці характеристики служать системоутворюючими в будь-якій науково-теоретичній побудові музикознавства щодо музичної мови і саме ними визначаються інтонаційно-ритмічні практики музичної композиції.

Музичний текст можна уявити як чітке і сенсо-змістовне розгортання висотних і часових відповідностей музичних звуків на основі певного ладу та метру, що створює мелодію – найважливіший (але далеко не єдиний)

виразний засіб музичної мови. Поняття «виражальні засоби», на думку таких дослідників, як М. Бонфельд [24] або Т. Чередніченко [201; 202], є майже повним синонімом поняття «елементи музичної мови», оскільки саме елементи й несуть функцію виразності. Прийнято виділяти такі характеристики музичної виразності: інтонаційність; висотну характеристику; ритмічну організованість; синтаксичну організованість та ін. [201]. Розумінню та інтерпретації мелодії як такої або всього музичного твору, що її містить, сприяють такі якості музичного матеріалу, як рельєфність мелодії і оригінальність мелодійних обертів [201].

Поняття «музична мова» в системі сучасних гуманітарних наук часто включають лише до структури більш широкого поняття «музичний дискурс». Саме поняття «дискурс», виключно багатогранне й широко поширене в системі наук про культуру, зазвичай, застосовується у значенні певного обмеженого смислового поля з усіма його значеннями, виразними засобами і правилами. Таким чином, музичний дискурс можна охарактеризувати як культурно-семантичний ракурс музики, що включає до себе:

- все різноманіття засобів і елементів музичної мови, норм та правил створення музичних синтагм;
- все різноманіття музичних текстів, а також процесів створення музичних текстів, виконання та трансформації (редагування, цитування та ін.);
- все різноманіття процесів інтерпретації і аналізу музичного тексту, що здійснюється на будь-якому рівні музичної компетентності;
- рефлексію і переробку музичних текстів, у тому числі – в позамузичних сферах діяльності.

Як можна також помітити, музична мова як засіб музичних дискурсивних практик, застосовується в трьох взаємопов'язаних процесах, пов'язаних з музичним твором: створення, виконання, сприйняття. Використання музичної мови, як уже зазначалося раніше, помітно відрізняється від застосування природних вербальних мов, що передбачає

особливу організацію розумових процесів суб'єкта, і вимагає вироблення певних умінь та навичок, достатніх для кожного з вищеназваних процесів оперування музичним текстом. Тому в роботах таких дослідників, як: М. Бонфельд, Л. Бочкар'єв або Д. Кирнарська [24; 25] відзначається, що як аматорська, так і професійна музична практика вимагає опори на природньо сформований у процесі онтогенезу особистості фізіологічний механізм аналізу та конструювання звукового потоку, на якому ґрунтується інший, вже культурний щабель роботи з музичною мовою: використання норм і правил музичної мови, які в професійному аспекті музичної діяльності відносяться до гармонії, інструментування, композиції та інших аспектів теорії музики, які можуть бути невідомі непрофесіоналові, але які, як й любительська музична діяльність, ґрунтується фізіологічними основами членування і оцінки звукового потоку.

Як всі види мисленевої діяльності та мова людини в цілому, музична мова поступово змінює парадигмальні основи свого функціонування, замінюючи їх пропорційно зміні комунікативних парадигм у суспільстві і логічних парадигм у науці. Можливо зазначити, що останні кілька десятиліть дещо віджила себе (хоча збереглася і застосовується) класична тональна система, яка характерна для традиційних європейських музичних мов. Це, з одного боку, наочно демонструє той факт, що музична мова тісно взаємопов'язана з культурною динамікою суспільства, а з іншого боку – вона не являє жорстко детермінованого причинно-наслідкового зв'язку, необхідного для того, щоб можна було стверджувати повну залежність музичної мови від штучного конструювання знакових систем, характерного для соціально-технологічних процесів сучасності.

Такими вченими, як В. Медушевський і Г. Орлов стверджується, що музична мова функціонує не тільки в суспільстві та культурі, а й у середовищі індивідуальної людської психіки, яка змінюється природним шляхом не так швидко, як технологічні рішення суспільства [120; 132]. Тому багато елементів музичної мови виявляються в значній мірі значною мірою

«незалежними» від трансформацій власне поля суспільства і культури. Побудова кожної музичної форми, що є проявом закономірностей музичної мови епохи, лежить на межі між соціальним і психічним, зачіпаючи як той, так й інші аспекти. Музична мова багато в чому вкорінена у рефлексивних і інстинктивних зв'язках глибоких шарів психіки та пов'язана з емоційно-вольовими реакціями людини, велика частина яких є не соціально сформованими, а генетично успадкованими.

Розглядаючи музичну мову кінця ХХ – початку ХХІ століття, необхідно проаналізувати творчість композиторів, які зробили значний внесок у розвиток музичного мистецтва даного періоду. При цьому, важливо мати на увазі, що цей період розвитку музики не є відірваним від загальних музичних традицій часу. Сучасні композитори вважаються повноправними наступниками творчості тих найбільших новаторів музичного мистецтва, іменами яких прославилось минуле століття – наприклад, такі пошукачі в області нових гармонійних рішень, як Арнольд Шенберг або Карл-Хайнц Штокхаузен відомі, мабуть, кожній освіченій людині. Саме на основі творчих знахідок відомих авторів ХХ століття, їх теоретичних розробок багато хто з сучасних композиторів будують свої твори, які, безумовно, можна назвати органічним сплавом творчості і технологічного конструювання.

Ю. Холопов у своїй роботі «До проблеми музичного аналізу» [187] переконливо доводить, що протягом усього ХХ століття послідовно формувалася нова парадигма музичної гармонії, створювався новий порядок організації музичної мови, який вимагає особливого осмислення і включення до структури динамічного процесу розвитку музичного мистецтва. І якщо у наші дні стало можливим почути на одному концерті твори абсолютно різних композиторів, то це є заслугою великого змішання стилів та напрямків, яке нам подарувала сучасна культурна ситуація. Музична мова ХХ століття – це мова нової музично-естетичної парадигми, в якій часто поняття «прекрасне» логічно і послідовно витиснуто поняттям «концептуальне». Шукати прості і зрозумілі мелодії у творах композиторів минулого століття варто далеко не

завжди – ця характерна ознака музичного мистецтва мігрувала до області популярної музики, та аж ніяк не є визначною властивістю сучасної «нової класики».

У роботах, присвячених розвитку музичної мови ХХ століття [120], відзначаються такі її особливості:

- практично універсальна широта і різноманітність естетичних установок музичного матеріалу, що призводить до відсутності можливості судити з якихось одних позицій щодо естетичних характеристик музичного твору;

- посилення (у порівнянні з музичним матеріалом попередніх часів) розрив між інтонаційно-емоційним змістом музичного матеріалу і його вербальним еквівалентом, тобто – прагнення до абсолютної неможливості переведення мови музики на мову слова, або ж, вербальна асемія інтерпретаційних інтенцій слухача;

- посилюється розрив між реалістичним (міметичним, підражальним, що природньо у традиціях Арістотеля) і конструкційним (спеціально створеним, що несе заряд творчого протесту) напрямками музичного мистецтва, в зв'язку з чим «серйозна», професійна музична творчість у значній мірі не сприймається широкими верствами непідготовленого населення, звиклого сприймати зрозумілий музичний зміст, у першу чергу – мелодику.

Такими музичними авангардистами, як Карл-Хайнц Штокхаузен, ще у першій половині ХХ століття було обгрунтовано, що подальший розвиток музичної мови таким же чином відноситься до його передісторії, як вибух будівлі – до будівництва нової будівлі. І це визначення в повній мірі можна застосувати до творчості найбільш видатних композиторів ХХ століття, які зробили видатний внесок у розвиток музичного мистецтва ХХІ століття. Перерахуємо деяких з них:

- Арнольд Шенберг – австрійський композитор, знаменитий творець додекафонії, який широко увійшов в усі програми музичної освіти;

- Антон Веберн – австрійський композитор, послідовник А. Шенберга, продовжувач традиції вдосконалення музичної гармонії до стану трансцендентної чистоти;
- Джон Кейдж – американський композитор, епатажний експериментатор, який зумів обґрунтувати відсутність звуку як музику, один з перших, хто застосував алеаторику і електронну музику у своїй творчості;
- Ла Монте Янг – американський композитор, яскравий представник музичного мінімалізму;
- Яніс Ксенакіс – французький композитор, основоположник схоластичної музики;
- Дьордь Лігеті – австрійський композитор, винахідник основ мікрополіфонії, сонористики і безлічі інших музичних інновацій;
- Карл-Хайнц Штокхаузен - німецький композитор, автор серіальних творів, який обґрунтував поняття «просторової музики»;
- Маурісіо Кагель – німецький композитор, творець основ алеаторики, автор ідей музичного перформансу, а також препаративістської музики і музичного гіпертексту;
- Олів'є Мессіан – французький композитор, який самобутньо втілював у музиці ідеї естетики символізму;
- Сільвано Буссотті – італійський композитор, один з основоположників графічних партитур, яскравий представник абсурдизму в музиці;
- П'єр Булез – французький композитор, представник авангарду, який експериментував з ритмічними моделями, тембром звуку, формою, різними техніками (серіалізм, додекафонія і ін.);
- Леонід Грабовський – український композитор, авангардист, учасник групи композиторів «Київський авангард»;
- Валентин Сильвестров – український композитор, лауреат Шевченківської премії, представник авангарду, пізніше постмодернізму в музиці, для творчості якого характерна відсутність чітко вибудованих

композиційних схем та певна спонтанність мислення на рівні інтонаційних побудов, ритмоструктур і загального звучання.

Взагалі, творчість сучасних композиторів відрізняє сміливе дослідження і використання музичного матеріалу, гра з музичною мовою і невинний пошук нових форм та засобів вираження. Описуючи особливості музичної мови і гармонії кінця ХХ – початку ХХІ століття, можливо звернути увагу на певні характерні риси: зміни гармонійної вертикалі, що призводять до вільного застосування дисонансів; полімодальність; свобода 12-тонів; хроматична тональність; хроматична автономність, що виражається у 12-ступеневості тональної гармонії; застосування множинних гармоніко-функціональних схем; діатонізм модальної гармонії; застосування техніки центрального співзвуччя; використання серійної гармонії; застосування різних типів сонорної і мікрохроматичної гармонії.

Крім термінів «музична мова» і «музичний дискурс», дослідниками часто застосовується такий термін, як «музична вимова». При цьому, музикознавцями і фахівцями з семіотики ставляться численні непрості питання порівняння музичної та вербальної мови, оскільки поняття «мова» стає загальним для обох явищ. Якщо класики семіотики, наприклад У. Еко, відзначають як головну ознаку музичної мови відсутність мовних смислів, то для дослідника-мистецтвознавця важливою ознакою музичної мови стає відсутність в ній слів як таких. Однак існують й дослідження, в яких проголошується наявність деяких аналогів слова в музичних мовних висловлюваннях – природньо, в широкому філософському значенні поняття «слово» [190, с. 68].

М. Арановський, розмірковуючи про музичну мову, описує її комунікаційні можливості, а також вживає поняття «музична вимова», при тому, що однозначного трактування цього поняття неможливо зустріти у жодній роботі. Розглядаючи музику як мову, автор показує її потенціал донесення до слухача деяких змістовно насичених, але не повністю конкретних інтенцій, що робить музичну мову близькою до просодичної

довербальної комунікації, в якій емоційний посил є головним змістом, який виражений зовсім не обов'язково жорстко закріпленим за ним мовним звуком, а частіше – комплексом звукосполучень, близьких до біологічних сигналів [5]. Але розглядаючи музичну мову, важливо визначитися з її цільовим призначенням та учасниками музичної комунікації, завдяки наявності яких цей музичний текст набуває мовної якості, тобто джерела і адресата, виразні засоби та дія- або полілогічну структуру, яка менш очевидна при автокомунікації, але більш помітна при реалізації усталених музичних форм.

Здатність користуватися музичною мовою двояка: створювати музичний текст здатна далеко не кожна людина, оскільки для цього потрібна певна обдарованість, а не тільки спеціальна музична освіта. Розуміти ж найпростіші музичні тексти здатні практично всі. Розуміти й інтерпретувати більш складні музичні явища можуть особи, які отримали аматорську або професійну музичну освіту. Музична мова має виключно важливу особливість, що робить її відмінною не тільки від природних, а й від штучних мов (наприклад, мов програмування) в аспекті протидії багатозначності або полісемії. Музична мова – це мова, в якій полісемія не тільки не перешкоджає розумінню, а й спеціально культивується як функціональна основа її культурної місії. Без багатозначності і наступної за нею індивідуальності емоційного сприйняття музичного тексту не було б того унікального напрямку мистецтва, яким є музика. Тому, аналізуючи музичний текст, будь-який інтерпретатор і дослідник не може не відзначити, що будь-яке трактування не може бути визнаним єдино вірним та виключає інші варіанти.

Зазначимо, що музичний текст розгортається переважно у часі, а не у просторі (хоча просторовий аспект неможливо віднести до другорядних, оскільки акустичні ефекти безпосередньо залежать від просторових відносин звуковидобування та сприйняття, як зазначалося вище), але музична фраза що виконується не може бути сприйнята цілком, як пропозиція, написана на

папері. Тому часове розгортання музичної ідеї як спосіб існування інтонування і звукосполучення, втілене виразними засобами музичної мови, стає центральною особливістю музичної мови. Але все одно дослідники музичного мистецтва та реципієнти музики вступають у взаємовідносини з цільним хронотопом (часопростором) існування продукту композиторської і інтерпретаторської творчості.

Описуючи інформаційну прагматику музичної мови, неможливо проігнорувати звичайно й естетичну функцію музики, яка є кардинально значущою, оскільки музика – тільки в другу чергу – комунікаційний засіб, а в першу – вид мистецтва. Тому наявність аспекту часового розгортання виразних засобів музичної мови забезпечує можливість породження емоційно забарвленого ланцюга асоціацій, що мають естетичне значення і є однією з найважливіших основ для подальшої інтерпретації музичного твору. При цьому, полісемія музичної мови надає слухачеві практично безмежну розмаїтість ракурсів сприйняття і позицій для суб'єктивного трактування музичного матеріалу.

Для оволодіння музичною мовою, як вже згадувалося раніше, потрібні не тільки компетентність, а й певні здібності. При тому, що для відтворення та інтерпретації музичного матеріалу в більшій мірі необхідна саме компетентність, в сучасному суспільстві широко поширена позиція, згідно з якою навчання музичної грамотності повинно здійснюватися щодо, в першу чергу, обдарованих дітей. Слід зазначити, що у період часу до перевероту 1917 р. певний мінімум музичної культури вважався нормою освіченої людини – подібну установку можна зустріти і в інших культурах, починаючи з епохи Античності, причому – не тільки в Європейських країнах, але й в країнах Сходу, наприклад, в Китаї. Іншими словами, музична освіченість у багатьох культурах сприймалася як невід'ємна властивість носія культури і якість, що сприяє виконанню людиною її соціокультурних обов'язків, у першу чергу – духовних.

Музична мова, яка, звичайно, не дорівнює мові вербальній за семантичними і синтаксичними параметрами, тим не менш, володіє власною унікальною прагматикою, яка дозволяє їй виконувати естетичні та комунікаційні функції. Крім цього, прагматичні властивості музичної мови забезпечують ряд особливостей здійснення музичної комунікації:

1. Музична комунікація завжди має цільове призначення, яке може усвідомлюватися або не усвідомлювати учасниками комунікації, але є неминуче присутнім. Так, можна виявити естетичні, рекреаційно-дозвільні, нормативні, пізнавальні та інші цілі музичної комунікації.

2. Музичний текст завжди структурований, що визначає типотактичні якості музичної комунікації і встановлює умови відтворення та сприйняття тексту, включаючи й соціально-етичні.

3. Алюзії і конотації музичного тексту розширюють його контекст та вкладають у процес музичної комунікації значну кількість непрямого матеріалу.

4. Музичний текст завжди встановлює певний компетентнісний ценз сприйняття – не кожна форма і не кожній твір апріорі доступні всім.

5. Музичний текст завжди так чи інакше впливає на реципієнта, створюючи так званий перлокутивний ефект і забезпечує нематеріальне стимулювання розширення пізнавальних можливостей сприймаючої особи.

6. Сприйняття музичного тексту забезпечує емоційну реакцію, формуючи стимул до тієї або іншої дії або відношення реципієнта.

7. Музичний текст у комунікаційній ситуації, також, як і текст вербальний, забезпечує перформативний ефект, представляючи та визначаючи своє джерело – автора або виконавця [5; 187].

Таким чином, можна стверджувати, що прагматичні якості музичного тексту, що реалізуються у комунікативних ситуаціях, демонструють характерні прагматичні риси музичної мови, що дозволяють їй виконувати функції, описані вище. Прагматика музичного тексту, проте, також менш конкретна, ніж прагматика тексту вербального.

Ґрунтуючись на даних теоретичних положень концепцій музичної мови, музичного тексту, музичної вимови та здійснення музичної комунікації, можна перейти до наступного важливого проблемного поля – інтерпретації музичного матеріалу. Сама по собі процедура інтерпретації зазвичай відноситься до когнітивних дій, спрямованих на забезпечення розуміння значущого матеріалу і співвіднесення його з ситуацією та досвідом, змістовно пов'язаних з ним. Але у випадку музичного тексту інтерпретація стосується матеріалу, що володіє вираженим емоційним, а відповідно – ірраціональним аспектом, що зміщує акценти інтерпретаційних дій у сторону від власне когнітивних практик.

Для мистецтвознавства інтерпретація музичного матеріалу завжди представляла собою важливу теоретичну проблему, яка досліджувалась українськими культурологами (О. Бензюк [15], О. Колесник [89]) та мистецтвознавцями (В. Іонов [76], В. Москаленко [124], В. Шульгіна [209]), причому у мистецтвознавчих дослідженнях прикладне значення музичної інтерпретації більшістю дослідників вважається пріоритетним. Так, у роботах М. Бонфельда, Є. Гуренка, Н. Корихалової та інших [24; 25; 92], ставиться питання щодо розмежування інтерпретації на таких підставах розподілення, як статус суб'єкта музичної комунікації – композитора, виконавця, педагога, редактора, слухача, музикознавця. І виконавська, і слухацька інтерпретації проголошуються центральними, оскільки музика існує у суспільстві й для суспільства, що визначає виконавця та слухача, відповідно, провідником і адресатом конкретного музичного тексту. При цьому, музикознавча, педагогічна або композиторська інтерпретації не можуть бути проігноровані, оскільки саме від цих учасників музичної комунікації залежить виникнення і продовжене існування музичного тексту.

Х.-Г. Гадамер, слідом за своїм вчителем М. Хайдегером, обґрунтовував категорію розуміння як функціональну сутність людини. Розуміння – це первинна даність світу людині, і поза розумінням особистості існування світу для людини не виявлене. Але Х.-Г. Гадамер, на відміну від своїх

попередників, послідовно відмовився від пошуку «об'єктивності» у процесі розуміння і довів суб'єктивність всіх установок та правил, властивих герменевтичним процесам людського ставлення до сенсу [40]. Однак дослідник продовжував стверджувати необхідність «перенесення» тексту і інтерпретатора у той контекст, в якому був породжений текст, для точного і суб'єктивно вірного його розуміння, усвідомлюючи при тому, що інтерпретатор ніколи не зможе повністю звільнитися від власної культурно-історичної ситуації.

Ф. Шлейермахер поставив перед наукою завдання поділу будь-якого джерела або документа на його виразні засоби, історичні ознаки розвитку ідеї та індивідуальні особливості автора тексту [206]. Таким чином, вчений вперше показав науковому світу, наскільки глибока прірва між «наївним» трактуванням тексту і його реальним життям в історії та науці.

Ф. Шлейермахер послідовно розробив алгоритм трактування текстів, що забезпечує, якщо не повністю «об'єктивне» (що в принципі недосяжно), то, на край, максимально кваліфіковане пояснення змісту тексту, що починається з виявлення його «об'єктивно-граматичного» тлумачення і продовжується «техніко-психологічною» інтерпретацією, яка має продемонструвати, що саме мав на увазі автор, який володіє абсолютно певними психологічними якостями, знаннями, установками, упередженнями і т. д. [206]. Особливою заслугою Ф. Шлейермахера можна вважати той факт, що він визначив місце так званого «вживання» інтерпретатора у текст, який забезпечує як раціональне розуміння, так й емпатичну, ірраціональну спорідненість інтерпретатора тексту та його автора. Замкнутість цілого і частин процесу розуміння художнього тексту він вперше обґрунтував як герменевтичне коло, що через більш ніж століття стало підставою постмодерністської концепції дискурсу.

Сучасна мистецтвознавча теорія інтерпретації музичного тексту, або структури, створеної за допомогою елементів музичної мови, інтенсивно розвивається, формуючи власне наукове розуміння проблеми інтерпретації

складного музичного матеріалу. Розширюється термінологічна і методологічна база досліджень, що стосуються питань музичної інтерпретації, зростає діапазон суміжно-наукового матеріалу. Наслідком цього стає розуміння необхідності розширення бази теорії музичної інтерпретації, що, безсумнівно, повинно позначитися на професійності композиторів та музикантів.

Проблема музичної інтерпретації розкриває себе в аспекті продовження традиції музичних стилів і жанрів, у руслі яких створюється і виконується твір. Фактично, будь-який діяч мистецтв не тільки у наш час, але й практично завжди, не міг створити повністю нове стилістичне рішення – такі великі структурні утворення, як стиль або жанр формуються творчими поколіннями, отже працюючи у руслі певної традиції, в першу чергу інтерпретував накопичений раніше досвід. Таким чином, композиторська або виконавська інтерпретація стає засобом продовження і трансформації традиції, а також засобом внесення у традицію інновації, межі якої демонструють як творчий потенціал митця, так й еластичність самої традиційної форми. Саме тому композиторську традицію в музикознавстві часто називають рекомбінацією.

Можливо зафіксувати наступну класифікацію об'єктів інтерпретації (основний акцент робиться на композиторській інтерпретації): жанр; склад виконавців; семантика елементів музичної мови; музична форма; прийоми композиції; виразні засоби; виконавські засоби; прийоми та засоби аранжування і т. д. Щодо інших видів музичної інтерпретації (музикознавчої, педагогічної, редакторської, виконавської, слухацької) можливо виокремити такі види об'єктів: жанр; стиль; художній напрям; ідея; епоха; образ; сам твір; засоби музичної мови; культурно-історичний контекст твору; обставини створення та соціального побутування твору; зміст твору; конотації твору.

Таким чином, об'єктна підсистема інтерпретаційної процедури в музичному мистецтві може бути виключно широкою і не піддається будь-якій жорсткій формалізації. Однак, кожному виду об'єкта музичної

інтерпретації відповідають інтродмузичні або позамузичні правила, що забезпечують методичу інтерпретування згідно специфіці об'єкта – так, засоби музичної мови, засоби виразності можуть бути інтерпретовані як інтродмузичні, так й позамузичні, а інтродмузична інтерпретація, наприклад, обставин створення та соціального побутування твору, здійснена бути не може – її засобом є вербальний наратив.

Інтерпретація як процедура передбачає наявність першоджерела, який стає підставою для інтерпретації, а ступінь трансформації першоджерела може бути варіативною (крайні форми музичної інтерпретації називаються «інвенція» (повна трансформація, зміна до невпізнання) і «імітація» (те що може бути визнано цитуванням або запозиченням). Як правило, ознака впізнаваності музичного матеріалу, який підлягає інтерпретації, за ступенем своєї вираженості пропорційна наближенню до полюса імітації. Інколи використовують поняття «неспецифічної інтерпретації», яке означає використання позамузичних засобів інтерпретації музичного матеріалу. Якщо стосовно діяльності композитора цей термін може вважатися виправданим, то щодо слухачької або мистецтвознавчої інтерпретації атрибутивна свобода вибору засобів інтерпретації змушує не погодитися з цією понятійною конструкцією.

Коло об'єктів музичної інтерпретації виключно широке і далеко не всі представляють собою елементи власне музичної мови, при тому, що вони можуть бути зреалізовані музичними виразними засобами, як, наприклад, ідеї. Однак власне композиторська інтерпретація ідей інтродмузичними засобами не тільки можлива, а й вельми часто здійснюється, що дозволяє говорити про наявність потенціалу семантики в іманентно полісемічній музичній мові. Ця обставина може слугувати підставою для висновку щодо того, що можливо сформулювати теоретичне уявлення про умови включення явища до кола об'єктів музичної інтерпретації, і такою підставою може служити ступінь вираженості музичної семантики, яка є проекцією вербальної семантики на музичний матеріал, тобто існує як дещо вербально

виражене або перекладене на мову слів [96, с. 14]. Ця позиція, з одного боку, суперечить традиційним уявленням про неперекладність музичної мови, але з іншого боку, емоційно-інтуїтивні враження, вироблені музичним текстом, до певної міри однорідно розуміються та пояснюються слухачами, що дозволяє припустити застосування до музичної мови категорій вербальної семантики. Відповідно, кажучи про музичну інтерпретацію, логічно використовувати й поняття музичного знаку.

Знак, тобто явище, яке здатне висловити інше явище, що означає щось відмінне від себе самого, має місце й у музичній мові. Фактично, якби музичні інтонації і звукосполучення були б тільки самими собою та нічим, крім того, – музика не була б мистецтвом та не мала б нести ані комунікативну, ані естетичну функції. Саме знаковість елементів музичної мови дає можливість їх інтерпретації і розуміння у широкому діапазоні значень, властивих кожному знаку. І правила музичної інтерпретації, і музичні знаки можуть бути розділені на інтروмузичні та позамузичні, що відзначається дослідниками музичного мистецтва [96, с. 14]. З огляду на той факт, що сам музичний текст може бути реалізований не тільки інтروмузичними засобами (наприклад, вербальний текст у пісенній композиції), можна відзначити, що парадоксальне поняття «позамузичні музичні знаки» має право на існування як вираз синтетичної музичної мови, що органічно включає до себе вербальні виразні засоби і, в окремих випадках, навіть візуальні ефекти (світломузика в ідейному ключі О. Скрябіна).

Розглядаючи окремі види інтерпретації, слід зазначити, що кожному виду інтерпретації властива певна якісна своєрідність, що диктується функціональною роллю та завданнями суб'єкта інтерпретації. Так, завдання виконавця – донести твір до слухача, розкривши його максимально повно, не змінюючи своїм виконанням при цьому задум композитора. Це передбачає, з одного боку, високий пієтет до автентичності музичного тексту, а з іншого –

змушує виконавця показати специфіку його власного прочитання, власних виразних засобів, майстерності та ідейної спрямованості.

Мистецтвознавча, а також музично-педагогічна інтерпретація максимально семантизує музичний текст, вербалізує і узагальнює той зміст, який може, в окремих випадках, бути виражений тільки інтродузічними засобами. Мистецтвознавець концептуалізує і пояснює словами те, що було виражено немовними звукосполученнями та інтонаціями. І якщо з позадузічним, контекстним матеріалом це здійснюється цілком легко і логічно, то інтродузічний матеріал завжди залишає місце для альтернатив інтерпретації, роблячи мистецтвознавчий текст апріорно суб'єктивним.

Редакторська інтерпретація пов'язує інтерпретований музичний матеріал з нормами і канонами, синтаксисом музичної мови – функція редактора полягає у сублимації тексту та доведенні його до того ступеня досконалості, який часто виходить за межі творчості, представляючи нормативно-технологічну роботу з формою. Але іноді редактор виконує частково і композиторську роль, вносячи власні корективи до музичних творів.

Слухацька інтерпретація не може вважатися абсолютно фоновою або повністю профанною. Важливо пам'ятати, що всі суб'єкти музичного комунікаційного процесу одночасно є слухачами, а діяльність композитора також починається із сприйняття чужого або власного музичного матеріалу, а не лише зі створення одразу якісно нових творів на порожньому місці. Іншими словами, без слухацької інтерпретації неможливе існування жодних інших. Але крім цього, у людини, яка не займається ані композицією, ані виконанням, ані викладанням, як уже зазначалося раніше, все одно повинен бути присутній достатній рівень музичної культури, відповідний специфіці творів, що забезпечує не тільки їх розуміння, а й прийняття, оскільки складно кваліфіковано зрозуміти те, що не подобається, і оцінити те, що не зрозуміло. Тому знання музичної мови і норм інтерпретації необхідно навіть слухачеві-

аматору, який зрідка звертається до музичних творів заради простої рекреації.

Педагогічна інтерпретація є, мабуть, найбільш складною і багатогранною з числа всіх форм музичної інтерпретації. Перед педагогом-музикантом стоїть непросте завдання не тільки самому зрозуміти і застосувати музичний матеріал, а й донести його до учнів у двох аспектах: як незмінений автентичний твір; як спеціально підготовлений, багатогранно інтерпретований навчальний ресурс, відповідний як за рівнем викладу, так й за спрямованістю інтерпретації відповідно до підготовки та індивідуальних особливостей учнів. Тому педагог-музикант повинен вміти підійти до тексту з різних сторін і подати його аудиторії у різноманітні форм та методів, що забезпечують не тільки розуміння матеріалу, але й навчання музичній практиці і виховання високої музичної культури. З особливими труднощами педагог-музикант стикається при роботі з найбільш складним і неоднозначним музичним матеріалом, яким є твори кінця XX – початку XXI століття.

Мова музики занурена у поле семіосфери – простір, що є необхідною передумовою музичної комунікації і обумовлений всією культурою суспільства. Семіосфера музичної комунікації включає до себе певні структурні елементи: музичний текст, діалогічне поле усіх суб'єктів музичної комунікації, власне комунікативно-музичну подію. Музична мова – це не просто сукупність засобів музичної виразності – подібно до природних мов, вона служить засобом спілкування, пізнання, національної самоідентифікації, трансляції у часі та просторі музичної культури народу. Мова музики може вважатися повноправною мовою комунікації завдяки своїм властивостям: наявності багаторівневої структури, що має синтаксичне, семантичне, прагматичне значення, що визначається соціокультурним середовищем та діалогічною природою власне музичного тексту.

Музична мова композитора є чинником формування індивідуального стилю митця. Судження щодо музичної стилістики так чи інакше зводяться

до спроби знайти єдність у рамках будь-якої системи. При цьому мова йде або про впорядкування елементів музичної мови у контексті індивідуальної композиторської творчості, або про систему, що об'єднує цілу епоху. Дослідження музичного стилю тим чи іншим чином відображають зв'язок загального і особливого, прагнучи виділити в загальному те, що об'єднує багатьох, а в особливому – що відрізняє індивідуальність. Взагалі, загальною підставою для виділення стилю в широкому розумінні є постать людини та її діяльність, а, відповідно, заслуговує на увагу судження, що стилі характеризують всяке поведження людини, яке має семіотичну природу. Тому не випадково це поняття може використовуватися і вже широко використовується в структурі комунікативного простору суспільства.

Симптоматичною виявляється робота С. Савенко, де дослідник задається питанням про існування індивідуального стилю в музиці поставангарду. Сутністю музичного мистецтва стають ремінісценція, цитування, симуляція, колажність, «мислення стилями». Таким чином, для цього часу характерне повернення можливості безбоязнього апелювання художником до так званого «загального», що не відкидає при цьому важливість «індивідуального». «Індивідуальний стиль в умовах стильового синтезу перестає бути тим, що відрізняє, при тому, що автор відмовляється від концепції винаходу матеріалу. При цьому, авторська індивідуальність може проявитися у комбінуванні вже існуючого» [149, с. 100.]. Це ставить перед дослідником надзвичайно важке завдання, яке полягає в атрибуції та інтерпретації індивідуального стилю на початку ХХІ століття. Чи можливий індивідуальний композиторський стиль сьогодні, коли його виникнення часто вже не є знайденим, відкритим і винайденим (за К. Штокхаузенем), а є лише висловленням «чужою» мовою та як це індивідуальне, яке вже не завжди здатне бути помітним, може бути визначене?

Творчий пошук українських композиторів у кінці ХХ – на початку ХХІ століття також знаходиться під значним впливом розвитку інформаційного суспільства та постмодерністських характеристик сучасної світової музичної

культури, які формують новий український мистецький простір та естетику «в контексті «іншого», «неофіційного», альтернативного мистецтва, «андеграунду», молодіжної субкультури і протесних мистецьких рухів», де він набув всіх ознак «ситуації «post», але в особливих – пострадянських, постколоніальних, «постсоцреалістичних» – умовах» [77, с. 334].

Шляхи втілення постмодерністських ідей у музичну творчість українських композиторів прокладалися згідно загальносвітових тенденцій з урахуванням локальних та національних ознак. Відомий український науковець Б. Сюта характеризує цей процес, як такий, що «полягає у створенні численних варіантів, парадигматичні моделі яких започатковані у творчості визнаних західноєвропейських композиторів, та використанні форм музикування прийнятих на Заході □...□ в осучасненні моделей та парадигм, запропонованих національною музичною класикою, або ж орієнтації на парадигми національного музичного фольклору як найпереконливішого виразника національних рис та духу нації» [167, с. 22]. Інша визначна українська дослідниця музичної культури О. Берегова, зазначає наближеність певних постмодерністських творчих позицій до типових рис українського національного менталітету, якому «завжди була властива відкритість до світу, розуміння його як плюралістичного багатобарв'я, діалогічність у спілкуванні з природним і людським довкіллям, мрійливість та дух гіперболізації» [20, с. 30],

Мистецтвознавча наука констатує факт відбуття змін у розумінні феномена стилю протягом останніх трьох десятиліть, хоча проблема індивідуального стилю сьогодні як і раніше залишається актуальною. Про індивідуальне в сучасному музичному мистецтві охоче розмірковують сучасні композитори – незважаючи на можливу суб'єктивність, зі свого боку вони не тільки визначають, але й намагаються осмислити загальні тенденції розвитку музики та індивідуальної творчості.

Існує значна кількість робіт, присвячених спілкуванню з різними композиторами, де, крім інших, так чи інакше порушується питання й про

індивідуальний стиль митців. Серед таких, у хронологічному порядку, видавалися інтерв'ю з А. Шнітке Д. Шульгіна [208] та О. Івашкіна [22], бесіда О. Бугрова з С. Губайдуліною [36], книга бесід О. Дубинець та І Соколова з А. Волконським [60], бесіди з В. Сільвестровим [154], бесіда Е. Рестані з А. Пярта [8], серія інтерв'ю з українськими композиторами у дисертації А. Кравченко «Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття» [93].

Вельми цікавими є матеріали сучасного дослідника Андраша Балінта Варги. Угорський музикознавець провів численні очні та заочні інтерв'ю з сучасними композиторами, задаючи їм три однакових питання. Одне з питань звучить наступним чином: наскільки можна міркувати про індивідуальний стиль і в який момент починається самоповторення? [240]. Висловлювання композиторів можливо умовно розділити на три групи. Першій групі властиве традиційне уявлення про індивідуальний композиторський стиль, другій – притаманні судження, які в тій чи іншій мірі це уявлення трансформують, а для третьої характерно інше осмислення проблематики.

Щодо традиційного уявлення, то ця група нечисленна. Невелика кількість композиторів продовжує вважати, що індивідуальний стиль існує і являє собою те, що відрізняє одного від іншого. Е. Денисов, Л. Купкович, К. Пендерецький знаходять важливим пошук «свого» стилю, який веде до свободи вираження. На думку, наприклад, Е. Денисова, необхідно «охороняти індивідуальність і ігнорувати ціннісні зміни на музичному ринку», оскільки «більшість митців, які знайшли свій власний стиль, не змінювали радикально свій спосіб вираження» [240, с. 62].

К. Пендерецький пропонує подивитися на історію живопису ХХ століття, як на аналогію з історією музики, для того, щоб побачити, як у перші декади століття стилістичні періоди слідують один за іншим, швидко змінюючи один одного. На думку композитора, художники, що створювали весь час щось нове мали вирішальне значення для мистецтва. При цьому,

згідно з польським музикантом, це не означає, «що вони безперервно відправлялися на незвідану територію, їх ідеї могли бути прекрасно зосереджені на минулому час від часу» [240, с. 194–195].

Пендерецький висловлює міркування щодо наявності двох типів художників і композиторів. Виходячи з цього судження, М. Шагал, прийшовши до зрілого стилю, у всіх своїх картинах звертався до обмеженого числа мотивів. Поки М. Шагал малював ті ж самі мотиви, П. Пікассо винаходив щось нове кожен рік. К. Пендерецький зазначає, що незважаючи на те, що деякі композитори залишаються створювати музику в рамках одного стилю, у другій половині століття складно знайти композитора, який би залишався в рамках одного напрямку [240, с. 194–195] – таким чином, композитор розмірковує про суттєві відмінності етапів творчості. Висловлення Л. Купковича найбільш яскраво відображає традиційну позицію, тому що, за його словами, стиль являє собою багату і складну єдність, а «композитор володіє індивідуальним стилем, якщо його роботи можуть бути розкриті» [240, с. 134–135].

Композитори, прихильники підходу щодо трансформації традиційного уявлення, вважають, що індивідуальний стиль існує, однак, не вимагає постійного оновлення. Всі вони відзначають, що індивідуальний стиль розвивається поступово і тривало, представляючи собою свого роду «трансформацію музичного мислення» [240, с. 157–158].

Ш. Балашша, Дж. Крамб, А. Дютійо, Г. Катцзер з одного боку – дотримуються традиційного розуміння «індивідуального стилю», а з іншого – відмовляються від пошуків нової мови, прагнучи, як вважає Ш. Балашша, «говорити на мові, яка вже існує, щоб повідомлення досягло адресатів» [240, с. 10–11]. Виникає парадоксальна ситуація: якщо відмовитися від пошуків нової мови, то з'являється необхідність говорити по-старому – це робить проблематичним прояв індивідуальності. Пошук індивідуальності перестає бути свідомою дією, оскільки «ніхто не може перестрибнути через власну тінь» [240, с. 10–11], оскільки «творчість художника – єдина» [240, с. 10–11].

Таким чином, неодмінний пошук нового перестає бути метою. Наприклад, Дж. Крамб вважав, що композитори мають певну кількість основних типів вираження, які існують в їх головах з самого дитинства, і число цих типів, на його думку, не сильно збільшується з часом. За узгодженістю стилю композитора проглядають його певні стилістичні риси, які митець називає відбитками пальців.

Французький композитор А. Дютійо зазначав, що кожен художник висловлює певну кількість ідей, які належать тільки йому і які він повторює невпинно, але різними способами. Композитор вважав, що в умовах боротьби за оновлення певні риси залишаються незмінними, що й є визначальною ознакою індивідуальності. У своїй творчості він може дізнатися їх, ідентифікувати, вказати в якому аспекті вони були знайдені, не дивлячись на те, що на думку композитора, для нього і для всіх інших авторів вони є несвідомими. Виникає свого роду диференціація всередині одного стилю. Композитор може говорити різними мовами, але апелювати до одних й тих же ідей – таким чином, акцент на єдність залишається, але переноситься до іншої сфери.

Ряд композиторів робить наголос не на індивідуальність автора, а на ті властивості, що відрізняють їх твори. Як правило, вони знаходяться поза межами розрізнення так званого «свого» – «чужого» у власній творчості і не переймаються порівнянням себе з ким-будь. Ж. Амі, М. Бебіт, Г. Петрассі, Е. Картер, Ф. Церха дотримуються думки, що кожна з композицій, кажучи словами Ж. Амі, «має свій власний, унікальний матеріал, емоційний і енергетичний заряд, який відрізняється від попередніх або наступних творів» [240, с. 3].

І. Браун, Г. Ф. Гаас, П. Етвеш, Д. Куртаг, М. Фелдман вважають, що авторський індивідуальний стиль, так само як і стиль твору, не обов'язково повинен містити відмінності. Ці композитори не відчувають будь-якого занепокоєння з приводу повернення до матеріалу вже написаних творів, а лише керуються власною інтуїцією. П. Етвеш зазначив, що протягом одного

періоду часу всі автори пишуть однакову музику, більш того – кожен композитор пише одну й ту ж саме річ все життя. Так, вбачаючи в усьому повторення, П. Етвеш зовсім не розцінює цей шлях як хибний [240, с. 74–75]. Ця позиція співзвучна дефініції індивідуального стилю, яку надав Е. Браун, визначаючи його, як «слідування власним інстинктам і поетиці, а також створення того, що повинно бути зроблено, незалежно від того, що будь-хто ще робить або будь-хто думає, що ви повинні зробити» [240, с. 35].

Розмірковуючи щодо індивідуальності стилю, Г. Бьортвістл цитує англо-американського поета У. Х. Одена – «художник проводить десять років, імітуючи інших людей, і залишок життя, імітуючи себе» [240, с. 19–20]. Англійський композитор бачить свою музику такою, що складається з безлічі ниток або свого роду «рівнів», при цьому не сприймає процес своєї творчості, як народження оригінальних ідей, а можливість самоповторення Г. Бьортвістл вважає характерною для себе творчою рисою.

«Інтуїтивне звернення до колективного несвідомого» [240, с. 206] представляється ключовим для цієї групи композиторів. Наприклад, А. Пуссер переконаний, що індивідуальний стиль сьогодні живить безліч колективних струмів. Для бельгійського митця авторський стиль представляє собою точку перетину різнопланових тенденцій, стик хвиль. Роботу композитора А. Пуссер порівнює з дзеркалом, що відображає велику кількість різного роду відгуків. У зв'язку з тим, що для А. Пуссера кожен володіє індивідуальністю, він стверджує – індивідуальність залишає свою позначку на всьому, що б людина не створювала [240, с. 206].

Підсумовує думку цієї групи композиторів французький композитор Ф.-Б. Маше, який зазначає, що тенденція пошуку новизни в кожній новій п'єсі характеризує епоху, якою правив історизм як свого роду ідея фікс. Сьогодні повторення являє собою лише один з фундаментальних архетипів у музиці. У результаті композитори визнають існування індивідуального стилю, але відмовляються від його пошуків. Таким чином, висловлювання, наведені вище, дозволяють говорити про дещо інше співвідношення

індивідуального та загального в сучасну епоху – з категорії того, що відрізняє, стиль йде до того, що повторює.

Третя група митців виходить за рамки традиційних суджень, наближаючи нас до виокремлення примітних елементів композиторського стилю сьогодення. До таких авторів належать, наприклад: С. Губайдуліна, Е. Кшенек, П. Булез, К. Штокгаузен.

С. Губайдуліна вбачає у феномені повторення знак індивідуального стилю, який, на думку композитора, може бути найкращим чином описаний через образ середньовічного книжника, який пише літургійний текст. Деякі риси його почерку – своєрідний ухил букв, спосіб, яким він натискає на перо на папері і прикрашає букви, та який залежить від гостроти його пера (стилуса) – можуть бути складені в систему повторення виразних якостей [240, с. 99]. Цей же образ уявляє собі Е. Кшенек, який порівнює процес написання музики з процесом письма від руки, здатним показати стійкі елементи характеру людини протягом всього його життя.

Деякі риси почерку, про які зазначають С. Губайдуліна і Е. Кшенек, зводяться до того, що П. Булез називає «індивідуальним жестом» [228, с. 57]. «Жест» для П. Булеза є позначкою творчої особистості – «композитор має свої індивідуальні жести, які залишаються з ним від початку до кінця» [240, с. 24–25]. Саме ці «індивідуальні жести» надають композиторському стилю характерні риси особливості. Наводячи як приклад «драматичні жести» Бетховена, він зазначає, що до кінця творчості композитора вони не тільки не змінилися, але стали навіть ще більш значними, пов'язуючи це з еволюцією особистості композитора [240, с. 24–25]. Музикант міркує про зондування композитором власної особистості і відкриття тих речей, які були невідомі раніше, при цьому від винайденого, на його думку, нічого очікувати чогось нового, оскільки воно існувало завжди [240, с. 25].

К. Штокгаузен аналогічно вважав, що вся музика – як будь-яке людське висловлювання – складається з жестів – на думку композитора, можливо переписати музичну історію людства у вигляді мови «стильових жестів».

К. Штокгаузен відзначав, що замість того, щоб просто описувати формування ритмів, мелодійних і гармонійних законів, варіанти використання інструментів, формальні механізми повторення, простіше уявити всю музичну історію як історію «жестології». К. Штокгаузен вважав, що композитора в майбутньому можна буде розпізнати через вид жесту, який характеризує його – у діапазоні від абсолютно спокійного до екстремально імпульсивного. Композитор апелював до власного поняття «метастилістичний композитор», який не так легко може бути ідентифікований, виходячи лише з зовнішнього вигляду, як це було в попередньому поколінні митців із творчістю К. Дебюссі, І. Стравінського, Б. Бартока, П. Хіндемита, А. Шенберга, а скоріше буде визначений через інтенсивність його жестів, через їх часові та просторові характеристики, які є критеріями композиторської унікальності.

У результаті застосування метафор, до яких вдаються сучасні композитори для характеристики індивідуального стилю («віддзеркалювання», «відбитки пальців», «образ книжника середньовіччя», «процес написання від руки», «індивідуальний жест» [240]), вони пропонують замислитися над тим, що попередній концепт індивідуального стилю, присутній у дослідженнях мистецтвознавців ХХ століття, в деякій мірі перестає бути актуальним. Традиційне розуміння індивідуального музичного стилю як того, що відрізняє у творчому просторі, виявляється не єдиним – з'являються нові тенденції, які звертають на себе увагу особливим трактуванням індивідуального стилю.

Значна частина композиторів замість того, щоб бачити картину зміни стилів як послідовну лінію, сприймає її як загальний стилістичний океан, з якого можна черпати матеріал відповідно до власних потреб та обирати все те, що відчувається як щось вірне, виходячи з слідування власним ірраціональним імпульсам і інтуїції. Індивідуальність у цьому випадку проявляється у власному підсвідомому виборі – автор пише одну й ту ж саме річ, яка проявляє то одні властивості, то інші, тим самим створюючи свій

унікальний Текст – частину семіотичного простору музичної культури. Виникає нова реальність індивідуального стилю, яка відмовляється від прогресу, прагне до інтуїтивного створення, відкидаючи будь-яке оновлення. У зв'язку з цим музичний твір складається як певна незалежна від автора річ, в якій авторська несхожість перестає бути хоч скільки то актуальною. У цій ситуації висловлюється вже не автор, а музична мова як така – деякою мірою, автор стає дійсно подібним до звичайного переписувача текстів.

Подібне самовіддалення композитора відсилає до такого постмодерністського поняття, як «смерть автора» Р. Барта. Смерть автора у метафоричному сенсі призводить до панування різних типів письма. В умовах стильової реальності, коли інтертекст становить мовну основу, авторським та індивідуальним стає вибір того, що є резонуючим для композитора. Французький філософ говорить у першу чергу про літературний текст, який цілком може бути асоційований з музичним текстом. Під смертю автора Р. Барт розумів відмову від авторського впливу на джерело сенсу, а, відтак, відкрити можливість інтерпретації тексту, що веде до збільшення його безмежності і багатозначності [13].

Ця позиція близька до суджень про «смерть композитора» і взагалі «кінець часу композиторів», яке пропонує вловити в цьому явищі «початок вивільнення можливостей, які відпочатку таяться у музиці, але придушуються композиторством під час панування композиторів над музикою» [114, с. 5]. У цей момент музичний твір здатний досягти такої автономії, яку ніколи не мав раніше, відкидаючи «вторгнення чисто особистого свавілля», а музичний текст при цьому знаходить «анонімність» і можливість говорити «без голосу автора», наділяючи композитора «безіменністю» [27, с. 150].

У зв'язку з цим ключовим стає образ книжника, наведений як приклад С. Губайдуліною. Книжник переписує «чужий» текст, при тому, що ознакою його індивідуального стилю переписування стає не сам текст, а периферійні деталі – нахил і розмір літер, сила натискання пера на папір, індивідуальні

особливості обрисів, просторове розташування, характер ліній. Виходить, що навіть якщо митець переписує, він все одно залишається індивідуальним у тому, яким чином він це робить. У зв'язку з цим, можна припустити, що в музичному мистецтві відповідними периферійними елементами, що визначають індивідуальність, є вже не гармонія, фактура, ритм, а зовсім інші ознаки композиторської музичної мови. Інтертекстуальність не розглядається як наслідування або запозичення, а мова вже йде про, як правило, «несвідомі і важко впізнавані сліди» [27, с. 150]. Маючи справу з інтертекстуальністю, композитори говорять не стільки «чужою» мовою, скільки звертаються до просторового словника-бібліотеки, що утворює сукупність всіх вже існуючих «чужих» Текстів.

В результаті, на початку ХХІ століття авторську індивідуальність багато у чому стали характеризувати периферійні елементи стилю. Висловимо гіпотезу, що до таких периферійних елементів з точки зору класичного знання щодо стилів можна віднести: динаміку, щільність, інтенсивність (енергетику), штрихи і артикуляцію, вибір сонорності і елементів інтертексту. У зв'язку з цим, розуміння індивідуальності авторського стилю зміщується з компонентів музичної мови на компоненти її «текстуального» оформлення.

Звісно ж, що саме в цих областях ми можемо сьогодні шукати сліди індивідуальної присутності, авторського письма. Р. Барт розділяє поняття – стиль, мову і письмо, відзначаючи, що «стиль – це форма без призначення; його штовхає якась сила знизу, а не тягне до себе відомий задум понад; стиль – це людська думка в її вертикальному і відокремленому вимірі. Він відсилає до біологічного початку в людині або до його минулого, а не до Історії: він – природна «матерія» письменника, його багатство і його в'язниця, стиль – це його самотність» [13, с. 56], мова ж – «це не стільки запас матеріалу, скільки горизонт, тобто одночасно територія та її межі, одним словом, простір мовної вотчини, де можна відчувати себе впевнено» [13, с. 55], а лист знаходиться між стилем і мовою, оскільки «мова і стиль – сліпі сили; письмо – це акт

історичної солідарності» [13, с. 59]. На думку Р. Барта це зазначає певні комунікативні дефініції процесу: «мова і стиль – об'єкти; письмо – функція: воно є спосіб зв'язку між творінням і суспільством» [13, с. 59]. Функція писемності, згідно французького філософа, полягає не тільки в тому, «щоб повідомити або висловити щось, але й у тому, щоб затвердити понадмовну реальність – Історію і нашу участь в ній» [13, с. 51]. Розмірковуючи про сучасний стан писемності, Р. Барт пише, що «письмо пережило всі етапи поступового затвердіння; зробившись спочатку об'єктом розглядання, потім виробництва і, нарешті, вбивства, нині воно прийшло до кінцевої точки своєї метаморфози – до зникнення: в тих нейтральних типах письма, які ми назвемо тут «нульовим ступенем письма», неважко розрізнити, з одного боку, порив до заперечення, а з іншого – безсилля здійснити його на практиці» [13, с. 54]. Таким чином, саме завдяки твору автор знаходить свою виразну індивідуальність, а отже, спосіб написання стає одним з ключових у визначенні індивідуальності стилю сучасного композитора.

Відхід від авторства до загального вираження виявляється не індивідуальною властивістю композитора, а однією з характерних рис постмодерністської епохи. Відкритою до дискусії уявляється й сама концепція індивідуального стилю, яка почала інтенсивно змінюватися під впливом нових філософсько-естетичних ідей епохи постмодерну. Ця проблема відбивається також в інших більш локальних питаннях, серед яких співвідношення «свого» і «чужого», «свого» і «загального», «простого» і «складного». Реальність сьогоденного мистецтва навіть у малому ступені не дозволяє описувати його фіксованими і вивченими раніше термінами, тому що такі поняття, як «смерть автора», «скриптор», «симулякр», «вторинна первинність», «мерехтлива естетика», «інтертекст» вимагають свого якнайшвидшого глибокого вивчення в творчості композиторів сучасності.

2.3. Фольклорна складова композиторської творчості: інтертекстуальний аспект

Надзвичайне розширення інформаційно-комунікативного простору сучасного світу призвело до появи гіпертексту, який стирає звичні межі культурних текстів, об'єднуючи їх в єдине ціле. Разом з тим, поняття інтертекстуальності не перестає бути актуальним – посилання на інші твори, що вплетені до тексту мистецького продукту, дозволяють розширити його межі, відкрити для множинних інтерпретацій, залишаючи при цьому нескінченне поле діяльності для дослідження тексту самим реципієнтом мистецтва. Проблематика взаємодії автора з попередніми текстами культури існує давно. У мистецтвознавстві вона розглядалася як проблема запозичень і впливів, стилістики і мови музичного тексту – як проблема цитат, алюзій та ремінісценцій.

Цитування є одним із способів здійснення діалогу між текстами мистецтва в культурному просторі. В аспекті зіставлення і постійних контактів традицій та культур, особливо в умовах глобалізації, механізми декодування ускладнюються, тому що передача інформації опосередкована вже не тільки персональними особливостями адресата твору мистецтва, але й виходить далеко за межі індивідуального сприйняття і визначається додатково ментальними та культурними кодами. Музичні тексти здійснюють нескінченний рух у полі інтертексту, перегукуючись з іншими текстами культурно-семіотичного простору, вступаючи з ними в різноманітні зв'язки та акумулюючи їх сенси. Внаслідок того, що комунікативний акт у сфері мизичного мистецтва часто постає як процес, що передбачає передачу інформації безлічі ймовірних або можливих реципієнтів, музичний твір повинен резонувати з прецедентними на відповідний момент мистецькими текстами та традиціями, відомими більшості споживчої аудиторії.

Європейська професійна музика, до XVII–XVIII століть повністю визначила свої жанрові, мовні та темброві параметри і довгий час існувала

дещо паралельно зі світом етнічної музики. Така певна ізоляція, хоча, звичайно, не абсолютна, була на певних історичних етапах природною – надалі стало відбуватися поступове проникнення рис музичного фольклору до композиторської творчості. Форми цієї інтеграції були обумовлені загальними естетичними принципами мистецтва тієї чи іншої епохи, а також внутрішніми шляхами еволюції музичного стилю. Можливо виокремити декілька стадій цього синтезуючого мистецького процесу, який охоплює останні два століття.

Початковий етап пов'язаний з появою у ХІХ столітті нових національних композиторських шкіл – чеської, польської, угорської, норвезької, української, російської та інших, а також з посиленням інтересу до народної творчості в тих країнах, де вже існували багатотисячолітні професійні традиції (в першу чергу у Німеччині). Інтерес до музичного фольклору, до національної історії, міфології, народних легенд і казок взагалі знаходився в руслі розвитку романтичного мистецтва, був також пов'язаний з актуальними для ряду країн ідеями національно-культурного становлення.

Межа ХІХ і ХХ століть стала часом корінного естетичного, стильового та мовного оновлення як мистецтва в цілому, так й музики зокрема, що проявилось, у тому числі, в принципах поведження композиторів з народними джерелами музичної традиції. Початок новітнього етапу, який часто позначають терміном «неофольклоризм», зазвичай пов'язують з іменами І. Стравінського і Б. Бартока, відносячи до нього безліч наступних музичних явищ, включаючи появу нових композиторських шкіл на різних континентах. Однак багато рис, що відрізняють знакові явища неофольклоризму, визрівали поступово в надрах музичного мислення попереднього періоду. Новації початку ХХ століття виявляються у представників національної музики з різним ступенем інтенсивності, так що багато явищ музичного мистецтва й досьогодні в цілому знаходяться в руслі тих естетичних підходів, які були розроблені класиками ХІХ століття, та збагачені, звичайно, досягненнями сучасної музичної мови.

Одночасно з подальшими різноманітними пошуками в зазначеному руслі, з 70-х років ХХ століття стала все активніше заявляти про себе нова виконавська практика і пов'язані з цим вельми цікаві жанрові та стильові новації. Коло цих художніх явищ (не тільки музичних у звичному сенсі, а й тих, що виходять далеко за межі музики) можна назвати наступним етапом в історії взаємин традиційного та професійного мистецтва.

Розпочалися ці зміни більше не у площині композиторської творчості, а у середовищі фольклористів. Стали з'являтися фольклорні ансамблі, що використовують народний тип звуковидобування, у корені відмінний від професійного співочого стилю, звучання автентичних народних інструментів. Багато музичних творів ще навіть не були вивчені у вигляді зафіксованого нотного тексту, а безпосередньо перейняті від народних виконавців, з усіма непідвладними письмовій фіксації відтінками виконання (темпераційними, тембровими, тощо). Дуже скоро почався процес інтеграції фольклору з різними художніми явищами: автентично-фольклорне звучання використовувалося в театральних спектаклях, в саунтреках фільмів, а композитори стали розробляти музичні твори, що включають народний голос або цілий ансамбль одночасно з академічним інструментальним складом. Фольклорні колективи, набувши численності, почали формувати нові форми культурних практик, які вже самі стають цікавими соціокультурними та мистецькими феноменами, часто навіть міжнародного характеру.

Композиторський фольклоризм як різноманітна за змістом і стилем область музичного мистецтва характеризується зверненням до етнічних джерел, існуючи, однак, дещо поза фольклорною традицією. Взаємодія професійної композиторської творчості та народної музики, що має багатовікову історію, у ХХІ столітті набуває нових рис, що зумовлено динамікою сучасних соціокультурних процесів. В системі «композитор – фольклор» особливого значення набувають нові регіональні пласти народної музичної культури, які в межах професійної музики проходять свого роду творче та спеціальне коригування. Різноманітні приклади синтезу

фольклорних прообразів і авторського композиторського контексту у вітчизняній музиці ХХ століття являють таку нову фольклорну хвилю – неофольклоризм.

Динамічні якості композиторського фольклоризму та його сучасні стильові поліфуркації були зафіксовані за допомогою понять фольклористики та неофольклоризму, диференціація яких отримала на рубежі ХХ – ХХІ століття особливе значення. Вживання понять у мистецтвознавстві відрізняється узагальнюючим (широким) та більш спеціалізованим (вузьким) підходами з точки зору методів переінтонування фольклору [53; 197]. Фольклоризм трактується у широкому аспекті як творчий напрям, самостійна сфера у творчості і як тип мислення переважно на ранніх стадіях композиторської творчості. Відповідно до іншого аспекту, висуваються стильові ознаки опори на протяжний (мелодійний) фольклорний тематизм (цитатний або оригінальний композиторський); переважання варіаційного методу розвитку, а також звертання до тональності класико-романтичного типу; сюїтно-рапсодійний тип драматургії і форми, освоєння класико-романтичних музичних жанрів та форм ХІХ століття через традицію художньої культури, панування жанрового симфонізму.

Неофольклоризм позначає певні історичні віхи розвитку – дві «хвилі» на початку та в 60–70-х роках ХХ століття. У спеціалізованому стильовому плані неофольклоризм, як вид переінтонування, пов'язаний зі сферою фольклорної архаїки у вигляді принципів раннього фольклорного інтонування, які розширені до сучасних впливів та синтезує широкий спектр авторських контекстуальних стильових явищ сучасності. Це проявляється у виникненні нових типів тематизму з висуванням на перший план ритму, фактури, регістру, тембру, динаміки, різноманітних форм остинато, у роботі за фольклорною моделлю, в оперуванні сучасними композиційними прийомами.

Дослідники аналізують яскраву діалогічну природу (фольклорної архаїки і сучасних стильових музично-мовних засобів) у неофольклоризмі в ракурсі динамічного музично-практичного розуміння. При цьому підкреслюються особливості «професійно-академічних» і «природньо-етнологічних» властивостей звукового матеріалу в плані «відтворення (моделювання) «натургенетичного» типу інтонації-одиниці, яка властива фольклорному мисленню» [58, с. 17–18].

Мистецтвознавство завжди прагнуло досягнути міру «фольклорності» стилю авторського твору, чому сприяли класифікації прийомів переінтонування фольклору. Поділ типів переінтонування фольклору обумовлений, по-перше, характером фольклорного матеріалу – запозиченого (цитатного) або оригінального (композиторського) та, по-друге, характером його авторських перетворень.

Ряд мистецтвознавчих концепцій, опосередковано пов'язаних з композиторським фольклоризмом, допомагає досягнути в ньому характер міжкультурних, міжстильових взаємодій. Спираючись на широкий музично-стильовий пласт, що склався історично, композиторський фольклоризм відносять до ретроспективного стилю інтерпретуючого типу (В. Медушевський) [118]. Для подібних стилів істотна наявність сегментів «свій – чужий» (на різних рівнях текстуальних структур: у музичній лексиці, жанрово-стильових її характеристиках, композиції, концептуальності), які теоретично розкриваються через серію паралельних понять «специфічного – вторинного», «неповторного – загального». Все це дозволяє виявити ступінь перетворення традиції композитором у мистецькому процесі. У композиторському фольклоризмі-неофольклоризмі масштаби «неповторного», «специфічно авторського» історично варіювалися. У неофольклорному творі рівень «неповторного» – «свого» був спочатку високий. У першій половині ХХ століття, наприклад, у творчості Б. Бартока, запозичення з селянської музики «зазвичай застосовуються у мікроскопічному, а не в макроскопічному масштабі» фрази, мелодійного

контуру народних джерел, явищ «мікротональності»» [233, с. 23]. Подальша динаміка від середини до кінця ХХ і початку ХХІ століть виражена у зростанні неповторного, що проявляється через моностиль, можливості унікальної інтеграції широкого спектру хронологічно далеких і сучасних фольклорно-авторських засобів.

Розгорнуте понятійне трактування переінтонування, дане у контексті композиторських прийомів міжстильового, міжжанрового синтезу, розкривається в роботах Л. Березовчук. Просте переінтонування відображено в термінології введення (обробки). Види простого переінтонування – імітація, цитування, колаж – представлені, як вказує автор, «у вигляді шкали без чіткого градування» [21, с. 178]. Складний вид переінтонування деталізований в ієрархії прийомів відтворення (стилізації) і асиміляції, через які позначається міра «свого» і «чужого», характер їх синтезу [21, с. 175–177]. Якщо в прийомі відтворення (стилізації) компоненти «свого – чужого» ясно помітні у вигляді фольклорних та авторських стильових шарів, рівнів, кластерів, лексем тексту (інакше не виникне ефекту стилізації), то при асиміляції такі рівні тонше і аналітично виділити їх набагато складніше. У ракурсі сучасного музично-стильового процесу прийоми відтворення і асиміляції викликають аналогії з вертикальною полістилістикою та моностилістикою.

У руслі нових підходів до проблематики переінтонування фольклору знаходиться й інтертекстуальний аспект. Теорія інтертексту виникла за кордоном у кінці 60-х років ХХ століття. Термін інтертекстуальність, введений Ю. Кристевою і розроблений Р. Бартом [13], пояснює асиміляційні та трансформуючі функції тексту, що дають йому імпульси до подвійного прочитання – з точки зору закладеної та перетвореної інформації. У мистецтвознавстві періоду СРСР інтертекстуальний підхід розвивався пізніше, в умовах загального інтересу до проблем семіотики в мистецтві.

Теорія переінтонування і теорія інтертекстуальності мають подібні методологічні позиції, що зачіпають стиль та семантику музичного твору.

Загальні позиції полягають у концентрації аналітичної думки навколо проблем «свого – чужого» (М. Бахтін), що в системі композиторського фольклоризму набуває конкретизацію «авторського – фольклорного». Синтез ресурсів двох теорій дозволяє розглядати зазначену проблематику комплексно: «своє / авторське – чуже / фольклорне». Пропорційне співвідношення компонентів представляє окрему теоретичну проблему, на якій ми тут не зупиняємося. У цілісному утворенні – інтертексті авторського музичного твору поєднуються певні, визначені в загальному плані текстуальні шари. В умовах оперування сегментами «чужого» як «фольклорного» вони набувають конкретне стильове і семантичне вираження.

Таким чином, феномен відкритості стильової системи композиторського фольклоризму заснований на синтезі авторського і фольклорного як «свого» та «чужого», що дозволяє осмислити переінтонування фольклору в ракурсі інтертекстуальності, корінною властивістю якої є перенесення «чужого слова» до іншого смислового поля і взаємодія різних текстуальних елементів. У теорії переінтонування фольклору, як й у мистецтвознавстві в цілому, інтертекстуальний підхід актуалізовано через зростаючу свідому спрямованість взаємодій у творах 1960–2000-х років, відкрито асоціативну семантичність, знаковості елементів музичного твору – тексту (жанрово-стильових, композиційних, тональних та інших) [53]. Ці позиції актуальні для осмислення переінтонування фольклору як простору інтертексту.

Природа інтертекстуальності з'ясовна дослідниками (Ю. Лотманом [109–112], М. Арановським [5–7], Л. Акопяном [1]) структурно-семантичних властивостей тексту. Його складові елементи здатні «входити до кілька контекстних структур і отримувати відповідно різне значення» [112, с. 69], простягаючи «свої нитки до інших текстів, об'єднуючись з ними в щось єдине, в текст вищого порядку» [5, с. 30] – в інтертекст. Характер структурності музичного інтертексту не має закінченості, відрізняючись

надвисоким рівнем узагальнення семантично значущих структурних складових – рівнів [1]. Завдячуючи властивостям структурно-семантичної незавершеності, відкритості, музичний інтертекст здатний накопичувати і розширювати смисли, задані культурою, утворюючи необмежений сенсовий простір, що поповнюється новими тлумаченнями текстових елементів.

Інтертекстуальні складові системи «композитор – фольклор» належать до широкого кола жанрово-стильових явищ музичного мистецтва (див. Додаток А). Інтертекстуальні структурні компоненти, які генетично пов'язані з фольклором, можливо позначити як фольклорний жанровий інтертекст. Поняття покликане зафіксувати не тільки фольклорний початок, як сам по собі, в його автономності, скільки матеріал переінтонований композитором. Авторські компоненти і всю цілісність музичного твору як текстуальний «осередок» взаємозв'язків фольклорного і композиторського, можливо визначити авторським стильовим контекстом. У структурі фольклорізованого інтертексту твору такі системні елементи мають якості репрезентативності, що несуть у собі інформацію про свої витоки, прообрази, жанрово-стильові властивості. Все це виникає та накопичується в силу типізації змісту, пов'язаного з типізацією форми, структури: «власне тільки за формою, точніше структурою ми можемо судити про властивості змісту, іншого способу не існує» [7, с. 37]. Традиціоналізація «семантичних зв'язків між сприйняттям і світом музики» та «повторюваність способів організації» [7, с. 37–38] пов'язані в історії музики безпосередньо, а сам музичний історичний процес постає «як ряд різних способів типізації структури» від «деталей інтонаційно-ритмічного рівня» до «принципів організації цілого», «канонізації техніки композиції і змісту» [7, с. 38].

У системі «композитор – фольклор» структурно-семантичні характеристики пов'язані з жанровою типізацією, що виникає на основі стійких типологічних ознак, мовних стереотипів, інтонаційно-ритмічних, ладових формул, які співвідносяться з інваріантом жанру. Типізація жанрового, в тому числі й фольклорно-жанрового змісту, невіддільна від

синтагматики жанру як стабільного комплексу «формальних ознак», «особливостей структури», що виявляються як «влада канону» [7, с. 35].

Фольклористика деталізує уявлення про складання інваріантних ранніх традиційних фольклорно-жанрових структур – формул. Типізовані в самому фольклорі і типологічні, вони належать до явищ стадіального порядку, що не дозволяє механічно об'єднувати в одну групу формули стадіально різних типів музичного мислення. «Формальність зберігається довше ніж причини, що її народили, координуючи через стереотипність різні жанри» [64, с. 185]. Важливим моментом осмислення не тільки типізації, але й типологізації, типологічного групування формул у фольклорі, виступає їх зв'язок «не так зі специфікою окремих жанрів (колись він був мінімальним у фольклорі) і навіть окремих етнічних груп, скільки зі специфікою певних історичних етапів становлення народної музичної мови взагалі. Ууніфіковане трактування зовні схожих явищ поза послідовно проведеного історизму неможливе» [64, с. 186]. Аналіз історико-генетичного взаємозв'язку фольклорного жанру і функції призводить вченого І. Земцовського до гіпотези «дожанрового періоду становлення народної пісенності» [64, с. 192], а розгляд системних зв'язків фольклорних жанрів, зокрема, епосу, призводить до висновків про поліформульність.

Обґрунтовуючи методологічну доцільність інтертекстуального підходу, відзначимо, що в системі «композитор – фольклор» інтертекст і його елементи виявляють загальні властивості гетеролексичності, композиційної і стильової варіабельності. Так, текстова різноманітність фольклорно-жанрового інтертексту представлено матеріалом від цитати до оригінальних авторсько-стильових тем або дрібних компонентів фольклорності в авторському тематизмі, а різноманітність стильового контексту автора простягається від класики до авангарду і змішаних технік кінця ХХ – початку ХХІ століття. Таким чином, обидва елементи інтертексту представлені у синтагматиці історично різних етапів стану музичної мови своїми типовими інваріантними сторонами. Це зближує фольклор і авторську музику на

глибинному семантичному рівні музично-текстової структурності. Її елементи наділені смістю у плані денотативного змісту і здатні концентрувати сутнісні семантико-мовні сторони стильової системи «композитор – фольклор», фокусуючи та репрезентуючи в малому – велике, в частині – ціле (див. Додаток Б).

У інтертекстуальній системі «композитор – фольклор» вибудовується типізація, що як і раніше виражена в інваріантній атрибутиці, генетично притаманної фольклорному жанру. Але тепер, під час конструювання в результаті композиторської роботи, вона набуває рис жанрово-стильової та семантичної дуалістичності. Структурно-семантична атрибутика фольклорного жанру в цьому контексті виражена узагальнено, але не в фольклорно-традиційному, а стилізованому вигляді та в принципі має на увазі присутність авторського компонента.

Висновки до розділу 2

Художня культура може бути визначена як ключова ланка глобального комунікативного механізму, якою є культура в цілому, а простором і внутрішнім механізмом формування в художній культурі є художня комунікація реципієнтів з творами мистецтва. У сучасних дослідженнях система соціокультурної комунікації постає як багатоскладовий цілісний організм, що включає до себе мистецьку комунікативну підсистему, частиною якої є комунікативна сфера музики.

Музична комунікативна система характеризується своєю подвійністю: з одного боку, вона підкоряється загальним законам розвитку культури, законам функціонування соціокультурної комунікації, що здійснюються на базі основних комунікативних засобів і каналів; з іншого боку, система музичної комунікації має відносну суверенність і уявляє собою дещо відокремлену сферу культурного простору. Відповідно, ця діалектичність

виявляється в історичній динаміці у процесі зміни домінуючих музичних комунікативних форматів.

Принципи функціонування комунікативного простору мистецтва, зумовлені просторово-творчою системою координат, відкривають можливість дослідження континууму мистецтва як соціокультурного феномену, розширюючи, таким чином, теоретичні погляди і уявлення про існуючі на сьогоднішній день морфологічні концепції мистецтва. Простір мистецтва, простір соціокультурного світу виступає контекстом актуалізації творчих інтенцій композитора-творця, що здійснюються в авторських стратегіях самовираження – самоінтерпретації.

Мова музичного мистецтва виступає універсальним комунікаційним інструментом культурного простору та виконує декілька важливих функцій: функцію спілкування; функцію передачі і збереження інформації; функцію вираження почуттів і емоцій людини; формування мислення; накопичення людського досвіду. Музична мова стає засобом спілкування, пізнання, національної самоідентифікації, збереження та передачі досвіду і традицій музичної культури народу. Музична мова, як сукупність засобів музичної виразності занурена у поле семіосфери – простір, що є необхідною передумовою музичної комунікації і обумовлений всією соціокультурною системою суспільства. Семіосфера музичної комунікації включає до себе певні структурні елементи: музичний текст, діалогічне поле усіх суб'єктів музичної комунікації, власне комунікативно-музичну подію.

У музичному мистецтві проблематика розуміння музичного твору пов'язана з багатьма аспектами не тільки властивостей твору як такого, але й з музичним стилем і жанром, професіоналізмом і темпераментом виконавця-інтерпретатора, підготовленістю слухачів-реципієнтів і багатьма іншими факторами, що визначило неможливість зведення змісту музичного твору виключно до того матеріалу, який спочатку закладає в нього автор. Музична мова творів кінця XX – початку XXI століття відрізняється особливою складністю і різноманітністю виразних засобів, у зв'язку з чим використання

спеціальних підходів, які розвивають процеси розуміння і навички інтерпретації музичного матеріалу, стає значимою та необхідною умовою актуального дослідження музичного мистецтва.

Слід зазначити, що інтерпретація музичної мови творів цього періоду часу є складним і багатограним завданням. Музикант-виконавець повинен донести до публіки музичний матеріал одночасно як естетично цінний автентичний твір та як спеціально підготовлений, творчо інтерпретований ресурс, відповідний як за рівнем викладу, так й за спрямованістю інтерпретації, підготовці та індивідуальним особливостям реципієнтів мистецтва. Музикант-інтерпретатор повинен вміти розглянути художній текст з різних сторін та подати його слухачеві у всьому різноманітті форм і методів, що забезпечують не тільки розуміння ними матеріалу, а й виховання високої музичної культури у публіки. Модель формування професійної готовності музиканта та композитора до освоєння сучасної музичної мови являє собою: інтегративну єдність цілей, задач, теоретико-методологічних основ, які є змістовим ядром нового творчого рішення; комплексу підходів (системного, технологічного, компетентнісного, особистісно-орієнтованого, аксіологічного, поліхудожнього); форм; творчих умов; послідовних етапів, методів, прийомів та технологій розуміння і інтерпретації музичного твору.

З 70-х років ХХ століття все активніше заявляють про себе нові композиторські і виконавські практики та пов'язані з цим вельми цікаві жанрові та стильові новації. Коло цих художніх явищ (не тільки музичних у звичному сенсі слова) можна визнати визначним етапом в історії взаємин традиційного (народного) та професійного мистецтва.

Композиторський фольклоризм як різноманітна за змістом і стилем область музичного мистецтва характеризується зверненням до етнічних джерел, існуючи, однак, дещо поза фольклорною традицією. Взаємодія професійної композиторської творчості та народної музики, що має багатовікову історію, у ХХІ столітті набуває нових рис, що зумовлено динамікою сучасних соціокультурних процесів. У руслі таких нових підходів

до проблематики переінтонування фольклору знаходиться інтертекстуальний аспект. Теорія переінтонування і теорія інтертекстуальності мають подібні методологічні позиції, що зачіпають поле стилю та семантики музичного твору. Загальні позиції полягають у концентрації аналітичної думки навколо проблем «свого – чужого» (за М. Бахтіним), що в системі композиторського фольклоризму набуває конкретизацію «авторського – фольклорного». Це дозволяє осмислити переінтонування фольклору в ракурсі теорії інтертекстуальності, корінною властивістю якої є перенесення «чужого слова» до іншого смислового поля і взаємодія різних текстуальних елементів.

Авторсько-стильовий контекст музичних творів від перших зразків фольклоризму ХХ століття – до початку ХХІ століття еволюціонував у зв'язку з розвитком інноваційних підходів переінтонування фольклору, від простих форм до більш складних. Але ця, в цілому лінійна, спрямованість мала й свої особливості. По-перше, тип переінтонування залежав від національного типу фольклору, до якого в якості прообразу звертався той чи інший композитор, а по-друге, тип переінтонування був пов'язаний з жанром професійної творчості митця. Тому зв'язок фольклористики з певним професійним жанром породжує часом глибокі відмінності у трактуванні фольклорної музичної традиції періоду неофольклорної хвилі.

Основні положення розділу розкриті в публікаціях дисертанта «Музичний стиль як естетична категорія» [73] та «Інтертекстуальна система «композитор–фольклор» [71].

РОЗДІЛ 3

МУЗИЧНА КОМУНІКАЦІЯ У МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ СУЧАСНОСТІ

3.1. Мережевий простір сучасних комунікативних взаємодій у сфері музичної культури

Сучасна ситуація взаємодії культур носить всеосяжний характер, який диференціюється рівнями контактів індивідуальних культур, регіональних культур, окремих культур народів, включаючи глобальні соціокультурні системи Західної і Східної цивілізацій. Тому проблематика вирішення багатоаспектних проблем відносин культур обумовлює вивчення механізмів їх комунікації, спілкування і взаєморозуміння. Українська дослідниця комунікативних процесів в культурі і мистецтві О. Берегова зазначає: «Через комунікацію (під якою розуміють передачу інформації в часі і просторі та процес виготовлення значень шляхом символічного обміну, тобто спілкування) ми творимо культуру, а спілкування завжди є культурним. У свою чергу, культура має розглядатися як механізм створення, збереження й ефективного розповсюдження соціально значимої інформації, процес акумуляції соціального досвіду» [18, с. 74–75].

Незважаючи на значне розширення інформаційного поля сучасної культури, у світі часто складаються умови, що перешкоджають нормальному розвитку міжкультурної та внутрішньо-культурної комунікації, утворюються певні поведінкові, психологічні та культурологічні бар'єри (відмінність менталітетів і національних характерів, включаючи сприйняття часу та простору; дія культурних стереотипів; розбіжність культурно мовних норм; розбіжності в комунікативних стратегіях різних культур і соціальних груп). Наявність таких перешкод у здійсненні культурних комунікацій може

призводити до певних комунікативних деформацій або навіть до спотворення культурної інформації.

Аналіз теоретичних джерел дозволяє стверджувати, що вивчення міжкультурних комунікацій передбачає перш за все міждисциплінарний підхід. Для виявлення закономірностей розвитку комунікаційних процесів у контексті культури істотне теоретико-методологічне значення мають філософські, культурологічні, мистецтвознавчі дослідження, присвячені проблемам формування культурної та мистецької ідентичності в умовах глобалізації сучасного суспільства, зокрема науковий доробок Е. Тофлера [172], К. Ясперса [216], А. Флієра [179; 180]. Дослідження цієї проблематики сприяють розумінню цілісності і комплексності проблем міжкультурного спілкування та взаємозв'язку соціокультурних явищ у суспільстві.

Проблематика діалогічної взаємодії культур в умовах глобалізації знаходиться в центрі багатьох наукових досліджень відомих вчених. Цьому присвячені фундаментальні праці М. Бахтіна, В. Біблера, Т. Дридзе, М. Кагана, В. Макліна та ін. [78; 79; 80; 81]. Видатний діяч культури ХХ століття Д. Лихачов зазначав, що самосвідомість особистості виховується на кордонах культур, в яких можуть бути як зони спілкування, творчості та формування культури, так й території відчуження і роз'єднання, які «формалізують культурні форми, збіднюють смисловий контекст» [104, с. 98].

У нашому розумінні, формат діалогічності актуалізує процес взаємодії культурних груп у художніх практиках, розширює обмін досягненнями в області культурного виробництва в науці, мистецтві, спорті. Відповідно у контексті антропологічних підходів, процесуальні характеристики взаємин двох і більше культур (або субкультур), які здійснюються в різноманітних формах обміну продуктами діяльності, може бути визначено як «міжкультурна комунікація». Діалог культур передбачає не тільки обмін досягненнями матеріальної і духовної культури різних країн та народів в області виробництва, торгівлі, науки, мистецтва, а й взаємодію етносів, субетносів і регіональних спільнот у різних сферах культури. Ці взаємини

різних культур, субкультур і навіть «особистісних» культур можна назвати «міжкультурними комунікаціями», які означають обмін між двома і більше культурними полями та продуктами їх діяльності, що здійснюється в різних формах. Комунікація може здійснюватися як у неформальному спілкуванні в колі сім'ї, так й в міжособистісній взаємодії на рівні творчості, професійної діяльності, у побутовій сфері.

Потреба в інтенсифікації культурного діалогу в суспільстві обумовлена соціокультурними обставинами сучасності. За ємною характеристикою Е. Тоффлера, який визначив міленіум як інформаційну цивілізацію, на перший план виходить прагматика комунікаційних процесів [172]. Таким чином, прикладні аспекти передачі інформаційних потоків якісно впливають на характер та інтенсивність міжкультурних взаємин. Як наслідок, активізації діалогу культур, обумовленого глобалізаційними процесами, пошук оптимальних моделей розвитку міжкультурних зв'язків фокусує увагу сучасності на проблемах культурної ідентичності в єдиному світовому соціокультурному просторі сьогодення. Незважаючи на певне домінування установок мультикультуралізму, стрімко розширюється культурне різноманіття картин сучасного світу, артефактів малих народностей, що в значній мірі збагачує палітру міжкультурних контактів. Саме таке культурне різноманіття також стає предметом міждисциплінарних досліджень.

Практика свідчить, що культурні відмінності між народами викликають особливий інтерес у міжкультурних відносинах, оскільки в системі національної культури функціонує автентична система соціокультурних відносин, мова, архетипи поведінки, тощо. Тому з'ясування значення культурної ідентичності, що зумовлює диференціацію підходів з організації міжкультурного спілкування, актуалізує пошуки оптимальних моделей діалогу культур, в тому числі всередині локальної спільноти. Наше повсякденне життя насичене масштабними потоками інформації – як наслідок, процеси систематичного аналізу артефактів культур стають реаліями практики міжкультурної взаємодії. Цей фактор певною мірою

ускладнює процес сприйняття світу, руйнує його цілісність, фрагментує інформаційне поле людини, що негативно позначається на самоідентифікації особистості в рідній культурі.

У контексті нашого дослідження, пропонується розглядати міжкультурну комунікацію як соціокультурно обумовлений процес організації спілкування між представниками різних культур, що впливає на формування полікультурної самоідентифікації особистості. Подолання комунікативних бар'єрів можливе за умови готовності учасників комунікації відчувати співрозмовників, інтуїтивно передбачати їх реакцію, та транслювати шанобливе ставлення до рівноправних сторін комунікації. Таким чином, можна зробити висновок, що динаміка сучасного глобалізованого світу обумовлює зміну парадигм міжкультурного діалогу, в якій прийняття культурного різноманіття обумовлює пріоритет цінностей толерантності, компромісної поведінки, освіченості і гнучкості мислення, відмову від деструктивних явищ стереотипного сприйняття та виняткового етноцентризму.

Визначальним фактором сучасних мистецьких процесів є перехід від техногенної соціокультурної парадигми до інформаційної, який призводить до появи нових культурних форм, зміни пізнавальних принципів і утворення нових культурних смислів, трансформації ціннісних орієнтацій у суспільстві. Інформатизація та віртуалізація культури сприяють свого роду подвоєнню культурного простору, в якому в діалектичній єдності співіснують класична і віртуальна реальність. Базові концепції комунікації обґрунтовують процеси створення, поширення, сприйняття та аналізу культурних явищ, що спостерігаються в умовах класичної реальності. Розширення меж культури, перш за все, пов'язано з появою можливостей віртуального простору і нового типу комунікативних взаємодій, що вплинули на зміну динаміки культурних процесів.

В історії культури поступово сформувалася багатокомпонентна циклічна діяльнісна комунікативна система музики (композитор,

інтерпретатор, реципієнт, мистецтвознавець-критик). Як ядро музичної комунікації, ця система залишається відносно постійною, але її характер визначається креативними можливостями домінуючого комунікативного формату. Вона еволюціонувала від примітивної одно-двокомпонентної діяльнісної структури в епоху міметики до розвиненої багатокомпонентної в сучасному електронному мережевому комунікативному просторі.

Культура XX – XXI століть випробувала на собі вплив цілого ряду комунікативних форматів. В цей час на основі принципів віртуальної реальності, технології мультимедіа і сучасного постмодерністського мислення виникає новий тип електронної культури, вивчення якого дозволяє виявити тенденції та перспективні напрямки культурних змін та міжкультурних взаємовідносин. Надвизначними тенденціями сучасності є глокалізація, мультикультуралізація і посилення процесів синтезу художніх засобів вираження. Процеси музичної комунікації в електронному середовищі вимагають адаптації до неї суб'єктів діяльності, що передбачає певний рівень культури і суспільства, і особистості.

З часу виникнення новітніх технологій електронний мережевий комунікативний формат отримує все нові джерела для свого розвитку, і вже можна стверджувати, що він стає пріоритетним, визначає стан та характер сфери культурних взаємодій найближчого майбутнього. Середовище поширення інформації сьогодні охоплює велике різноманіття інформаційних джерел, включаючи до себе традиційні і віртуальні засоби комунікації. Використання можливостей високих технологій привело до розширення меж поширення музичної інформації, збільшення споживчого попиту, підвищення загального рівня знань про музику в середовищі слухачів, активного освоєння комунікативних можливостей Інтернет.

У сучасній соціокультурній реальності створюється альтернативний музичний віртуальний простір, а процеси його освоєння проходять все більш оперативно, ширше охоплюючи аудиторію, залучаючи все нових слухачів і впливаючи на зміну музичного світогляду взагалі. Тому, щоб скласти більш

об'єктивну картину щодо стану сучасної музичної культури, необхідно постійно моніторити, які характеристики споживання музичної інформації визнані найбільш ефективними і пріоритетними сьогодні в середовищі споживачів музичної культури.

Мережевий комунікативний простір характеризується підвищеною креативністю, мобільністю, можливістю побудови нових комунікативних відносин на основі загальних інтересів – створення професійних і аматорських інтернет-спільнот, де об'єднуючими ознаками є інтерес та різноманітні способи задоволення попиту споживачів у музиці. Інтернет надає можливості розвитку діяльності зі створення нових електронних ресурсів музичної тематики та реалізації творчих музичних проєктів. У професійному музичному середовищі спрямовано відбувається пошук нових засобів і форм поширення інформації про музику, в тому числі формування мережевих видань, рекламних та інших електронних продуктів, що викликають інтерес до функціонування музичного простору.

Електронні засоби комунікації викликають особливий інтерес як інноваційні засоби зв'язку та обміну записами, які перебувають на стадії своєї апробації в електронному музичному середовищі та активізують відповідний споживчий попит. Стверджуючись як перспективні комунікативні форми трансляції інформації в електронному просторі, сайти, бази даних, інтернет-видання, блоги та інші форми мережевого спілкування виражають свою творчу різноманітність та спрямовані на задоволення смаків споживачів музичної інформації.

Процес поширення музичної інформації в електронному музичному середовищі передбачає впровадження нових комунікативних технологій розповсюдження музичних явищ і збільшення простору їх використання. Породження нових мистецьких явищ в електронному музичному середовищі веде до створення і вдосконалення музичної електронної субкультури, яка має перспективи для свого подальшого розвитку. Удосконалення технологій веде до підвищення якості записів, таким чином копія наближається до

оригіналу за якістю, забезпечуючи тиражування та функціонування музики в культурному просторі.

Процес соціокультурної комунікації в електронному середовищі проявляється у формуванні нової семіотичної системи, яка є загальнозрозумілою для споживачів музичної інформації в мережі. Ця особлива мова включає до себе знакові позначення, символи, систему кодів та є одним з найважливіших комунікаційних засобів в музичному просторі, головною метою якого є досягнення порозуміння між учасниками процесів комунікації. Розвивається й нова мова виразних засобів музики в зв'язку з появою електронних звукових баз і банків даних, що має значення для креативних процесів, кодування-декодування музичної інформації та вимагає додаткових знань в цій області, а також актуалізує проблему підвищення комунікативної культури особистості в електронному музичному середовищі.

Електронний мережевий комунікативний формат входить до соціокультурної системи практик і тягне за собою створення нових комунікативних форм, з'являються відповідні шляхи поширення та сприйняття інформації. Процеси мінливості в сучасному музичному середовищі відбуваються значно швидше, оскільки електронний музичний простір стимулює культурне різноманіття музичних явищ. Засвоюючи інтернет-простір, реципієнт музичної творчості в той же час підвищує власну культуру споживання музичної інформації.

Творці музичного продукту, здійснюючи процеси з народження, поширення, функціонування, акумуляції, зберігання музичної спадщини, формування мови мистецького спілкування в новому електронному просторі культури, створюють умови для формування нових спеціалізованих спільнот і конструювання глокального віртуального музичного середовища. Предметний інтерес стимулює до освоєння сучасних технологічних можливостей та їх застосування в конкретній діяльності (наприклад, створення спеціальних комп'ютерних програм для написання музики).

Технологічний зв'язок з електронним середовищем здійснюють респонденти, які освоюють його інформаційний простір і нові комунікативні можливості. Тут спостерігається зворотний процес: активна діяльність з засвоєння нової технології нерідко породжує зустрічний предметний інтерес, в зв'язку з чим реалізуються нові контактні відносини (обмін музичними записами, передача необхідної інформації, оперативний зв'язок з однодумцями та ін.).

Таким чином, сьогодні багато в чому створюється альтернативна мережева музична культура. Її формування відбувається хаотично, непорядковано, поруч з окремими високоякісними продуктами «співіснують» низькопробні витвори мистецтва. Інтернет ресурси готуються, як правило, технологіями віртуального простору, а не музичними діячами – тому вибагливого користувача не завжди задовольняє рівень представлення інформації в мережі. Набуття музикантами знань нової інформаційної культури дозволяє відповідно підвищити якість музичних ресурсів у віртуальному просторі і відповідальність за контент, який вноситься до мережі Інтернет.

При освоєнні віртуального простору діяльність музичних митців повинна бути спрямована на естетизацію мережі, наповнення її культуротворчим змістом, перетворення її на засіб функціонування, поширення, споживання і зберігання культурних цінностей. Тенденція до гуманізації віртуального середовища відбивається в ослабленні протиставлення понять «технологія – культура», де технології можна трактувати як засоби, що стимулюють традиційні та альтернативні шляхи розвитку культури. Згладжування предметних і технологічних протиріч призводить до більш гармонійного культурного розвитку соціуму, розкриття унікального культуротворчого потенціалу особистості та відкриття нових можливостей у реалізації комунікативної діяльності.

Сучасна стадія інформатизації суспільства свідчить про значне посилення впливу комунікативного фактора на загальну динаміку

культурних процесів, появу якісно нових комунікативних взаємодій, які формуються віртуальними технологіями, що робить особливо актуальним вивчення явища комунікації в рамках культурологічного та мистецтвознавчого знання. Комунікативні процеси створюють необхідні умови для інтеграції і консолідації суспільства, збереження і поширення культурного досвіду, спадщини людства, формування світогляду, ціннісних установок, здійснення інформаційних контактів між людьми. Постійне вдосконалення комунікативних засобів призводить до прискорення соціокультурного прогресу – це одна із закономірностей процесу розвитку культури. Комунікативна система музичного мистецтва характеризується подвійною якістю. З одного боку, вона підкоряється загальним законам розвитку культури, законам функціонування соціокультурної комунікації, що здійснюється на базі основних комунікативних засобів і каналів. З іншого боку, система музичної комунікації має відносну суверенність і являє собою відокремлену сферу у великому культурному просторі.

Розвиток комунікативних форматів, необхідних для повноцінного існування людського суспільства, відбувався по лінії сходження від найпростіших форм до сучасних, заснованих на застосуванні потужних та високоефективних технологій. Цей процес історичної зміни комунікативних форматів є визначальним фактором еволюції загального культурного простору. В історії культури проявляли свою дію та послідовно змінювали один одного наступні формати: міметичний (наслідування, відтворення), вербальний, письмовий, друкований, електронний, електронний мережевий.

Історичний аналіз комунікативних форматів показує, що кожен з них претендує на домінуючу роль в інформаційному просторі свого часу, а новий комунікативний формат проходить стадію певної соціокультурної адаптації. У цей період змінюються засоби реалізації комунікативних практик: утворюються нові комунікативні канали; вдосконалюється знаково-семіотична система, що відповідає новому формату; модернізується система освіти; підвищується рівень професіоналізації. На стадії адаптації

створюються умови, необхідні для ефективного функціонування нового комунікативного формату – утворюються професійно-діяльнісна і організаційно-інституціалізована системи. У музичній сфері формуються нові напрямки, інститути, центри, спільноти, з'являються нові типи організаційної системи, види діяльності, професії (продюсери, аранжувальники, звукорежисери і ін.), створюються сприятливі умови для творчого пошуку, змінюються орієнтири діяльності. Успішне функціонування нового музичного комунікативного формату вимагає реформування, в тому числі й системи музичної освіти.

Ці фундаментальні процеси ведуть до зміни вигляду всього культурного простору, утворюють типову схему адаптації будь-якого комунікативного формату до соціокультурного простору та їх цілком можна застосувати до явища адаптації музичного комунікативного формату, який функціонує за законами розвитку культури.

Культура інформаційної епохи, її складність і багатоукладність виражається безліччю хронотопів. Розвиток музичного віртуального простору веде до утворення хронотопу, що виражає риси часопросторової організації, в якій відображаються дух та ціннісні орієнтації культури постмодерну. Специфіка хронотопу віртуальної культури визначається прискоренням динаміки комунікативних процесів і проявляється в наступних тенденціях: подолання просторових бар'єрів і значного скорочення часового бар'єру, що обмежує доступ до художніх цінностей за рахунок швидкості електронного пошуку інформації, що вивільняє час та креативну енергію для продовження естетичного контакту з творами мистецтва і його подальшого аналізу. Прискорення процесів адаптації суспільства до нових комп'ютерних технологій, стає об'єктивною причиною скорочення часу подолання культурно-комунікативного часової дистанції для музичної культури.

Період адаптації до формування нового комунікативного формату в музичному середовищі більш тривалий, що пояснюється, по-перше, специфікою музичної творчості, по-друге, необхідністю модернізації системи

музичної мови, а також необхідністю освоєння нових технологій подальшого ефективного використання. Сучасний період є перехідною епохою, що означає освоєння комунікативного потенціалу електронних мережевих технологій музичним середовищем. У цій ситуації виявляються також бар'єри на шляху освоєння новацій нового комунікативного формату: психологічний, пов'язаний з властивим музичній сфері традиціоналізмом мислення та технологічний, викликаний необхідністю оволодіння новими комунікативними засобами.

В сучасному музичному середовищі актуалізуються процеси соціалізації і інкультурації суб'єктів діяльності на професійному та аматорському рівнях. Важливу роль в цьому відіграє здатність учасників музичної культури грамотно організувати віртуальний музичний простір, орієнтований на представлення в мережі світової і національної музичної спадщини, розширення можливостей музичного самоосвіти засобами електронних технологій, що стимулюють підвищення комунікативної культури суб'єктів музичної діяльності та активізацію творчого потенціалу.

В цей час все більше зростає значення музики у визначенні смислового контенту культурного простору. Породжене високим креативом електронного мережевого комунікативного формату різноманіття детермінує утворення в музичній культурі різних напрямків. Нові якості тиражування та розповсюдження музики призвели до ущільнення і насичення інформаційного музичного простору – у соціумі формується безліч музичних субкультур, утворюється глобальна музична інтернет-субкультура та навпаки субкультура антиглобалістського спрямування.

Сучасний період розвитку культури відзначається загальною глобалізацією, перш за все обумовленої потужним розвитком комп'ютерних технологій і поширенням віртуального простору, що є закономірною фундаментальною стадією переходу до становлення інформаційного суспільства і якісно нових соціокультурних станів. Процес глобалізації відкрив нові можливості розвитку музичної культури. Глобальний

інформаційний простір збільшив поле її поширення, а залучення нових та потенційних споживачів, оптимізувало процес консолідації членів музичної спільноти, що відкрило додаткові можливості для посилення комунікативних взаємодій у музичному середовищі і стрімкого прискорення обміну інформацією та знаннями. Ці зміни кардинальним чином впливають на трансформацію вигляду сучасної музичної культури – спостерігається процес інтеграції музичної культури до глобального мережевого простору.

Сучасний період глобалізації культури характеризується двома фундаментальними напрямками розвитку: гомогенізацією (універсалізацією) і фрагментацією музичного простору. У музичній культурі, з одного боку, ми спостерігаємо процес універсалізації – формування єдиної світової музичної культури та посилення процесів її масовості. З іншого боку, в загальнолюдську глобальну музичну культуру включаються окремі національні музичні світи, що впливають на неї в цілому. Ці національні, субкультурні та інші утворення складаються з окремої мозаїки регіональних місцевих та особистісних культурно-творчих просторів музичного мистецтва. Змінився сам комунікаційний простір: місце студії і концертного залу зайняла мережева реальність; об'єктом творчих трансформацій стає не тільки музичний простір, але й самі учасники комунікації; стираються кордони між мистецтвом, побутом і суб'єктами комунікації.

3.2. Комунікативне поле фестивальних форм музичного мистецтва

Прагнення до подолання бар'єрів у культурних комунікаціях в суспільстві незмінно призводить до пошуку соціокультурних засобів, здатних сформувати необхідні навички міжкультурної комунікації, а також надати можливість для їх застосування в реальних ситуаціях соціокультурної взаємодії. Музична культура України кінця ХХ – початку ХХІ століття увійшла у новітній період розвитку, що характеризується тенденціями

«зростання ролі нових технологій в музичній творчості, модернізації мистецької освіти, інтенсивного розвитку фестивального та конкурсного руху, інтеграції до світового музичного процесу» [65, с. 11]. У зв'язку з цим актуальним стає звернення до музичної фестивально-конкурсної діяльності як прояву унікальної творчої соціокультурної і знаково-комунікативної системи. Фестивально-конкурсна музична подія – реальна основа для комунікації між представниками різних груп культурних спільнот, що забезпечує соціально-культурні умови для ефективної міжкультурної комунікації (обмін творчим, соціальним і духовним досвідом, створення нових продуктів спільної творчості, досягнення нових результатів особистісного становлення, виявлення талановитих митців).

Межа ХХ–ХХІ століть знаменована створенням нових форм міжкультурних комунікацій в музичному просторі, які сформувалися під впливом інформаційних технологій – основними рисами сучасної комунікативної культури є інтерактивність та синтез мистецтв, під впливом яких змінюються як форми музично-комунікативних взаємодій, так й самі суб'єкти музичної комунікації. За визначенням музичного енциклопедичного словника, фестиваль (лат. *festum* – свято) розуміється як демонстрація досягнень, масова святкова форма показу зразків виконавського мистецтва [125]. Однак сьогодні ми можемо спостерігати тенденцію використання фестивальних форм у технічному виробництві, просуванні бізнесу та інших позамистецьких сферах.

Фестивальний рух, орієнтований на популяризацію музичного мистецтва у всьому його різноманітті жанрів і культурних традицій, відкриває можливості для сучасного осмислення духовного потенціалу мистецтва, що включене до процесів масових соціокультурних змін суспільства. Як унікальна форма артистичного обміну і демонстрації досягнень у різних видах мистецької творчості, музичні фестивалі стали органічною частиною сучасної комунікативної культури, що створює нові види комунікативних процесів і зразки видовищного спілкування.

Фестиваль є невід'ємною частиною сучасної культури як знаково-комунікативна і освітньо-творча система. Це дає можливість розглядати фестиваль як унікальний комплекс, що забезпечує можливості для різнорівневого спілкування, націленого на досягнення порозуміння між людьми як представниками різних соціокультурних груп суспільства і національних культур. Таким чином, фестивальний рух є істотною частиною культури XXI століття, а сам фестиваль – однією з найбільш витребуваних, але ще недостатньо науково відрефлексованих форм сучасної соціокультурної діяльності

Володіючи величезним творчим і культурно-інституційним потенціалом, фестиваль є зразком комунікативного простору, що задовольняє потреби людей у зміні видів діяльності, суспільній оцінці своєї роботи, естетичній творчості, самовираженні, залученні до соціально значущих цілей, психологічній розрядці, розвазі та творчому оновленні життя. Як частина сучасного культурного простору, фестиваль відкриває можливості для ефективної міжкультурної і міжособистісної комунікації, в результаті якої досягається порозуміння між представниками різних культур, в тому числі й національних, та різних верств населення.

Сформульований підхід потребує значного поглиблення, оскільки необхідно розглядати творчі комунікації учасників фестивальних форм соціокультурної діяльності у всій повноті цього явища в загальному комунікативному контексті сучасної культури. Цілепокладання зазначеної діяльності реалізується в наступних напрямках:

- розширення цивілізаційно-гуманітарного впливу, доведення до широкої громадськості культурно-історичної спадщини;
- розвиток активності в сферах гуманітарного співробітництва та сприяння розвитку мистецьких практик через створення оптимальних умов для просування культури і мистецтв;

- здійснення підтримки різноманітності національних культур країни на основі єдиного культурного коду, взаємної терпимості і самоповаги, розвитку міжнаціональних та міжрегіональних культурних зв'язків;

- створення умов для міжкультурної взаємодії.

Виділені напрямки організації міжкультурного фестивального діалогу реалізуються за допомогою збільшення зростання культурних акцій за участю діячів культури, мистецтва і талановитої творчої молоді. Про це свідчить також збільшення у світі та Україні кількості комплексних соціально-культурних заходів у форматі «перехресних років», сезонів, тижнів, днів української культури за кордоном і навпаки; якості комплексних заходів, присвячених історії взаємин України та інших держав; участі в різнорівневих соціально значущих культурних проектах. Одне з провідних місць у переліку зазначених форм міжкультурних комунікацій, які інвестують у творче майбутнє країни, займають різні форми музичних фестивалів та конкурсів, що ще раз доводить комунікативну сутність музичного фестивалю як соціокультурного явища. Широке поширення фестивального руху в сучасному мистецтві є однією з важливих складових загального процесу глобалізації, розширення творчої міжкультурної комунікації.

Фестивальний рух у світі безперервно розширюється, охоплюючи все більші пласти культурного простору, звичайно й музичне мистецтво. Музичний фестиваль – яскраве і самобутнє явище. На перший погляд, воно розвивається незалежно від глобальних соціальних і політичних процесів та має свою внутрішню логіку. Тим часом зміна характеру сприйняття даного явища виявляє у фестивальних акціях присутність закономірностей загальнокультурного масштабу – музичний фестивальний рух може бути поставлено в загальний ряд з іншими культурними феноменами в просторі сучасності. У контексті наукового вивчення простір музичного фестивалю починає сприйматися як соціокультурний феномен, специфічна форма міжкультурної комунікації, в рамках якої реалізуються творчі та

інтелектуальні інтенції нашого часу. Дійсно, в останні десятиліття музичний фестиваль переступив рамки суто музичного заходу і набув значення форми культурної комунікації – він все частіше стає однією з основних форм здійснення контактів композиторів, виконавців і слухацької аудиторії. Музичні фестивальні проекти досить часто продовжують описувати і вивчати з позицій прикладного знання про динаміку сучасного виконавського та творчого процесу, лише констатуючи їх різноманітність, змістовне наповнення, коло учасників тощо. Одне з головних призначення музики полягає в організації людського спілкування, у прояві комунікативних функцій та безлічі інших завдань (вираз душевних станів, почуттів, переживань, естетичних, етичних, гедоністичних, пізнавально-просвітницьких та ін.). Розвиток музики як явища культури переконує в тому, що багато в чому завдяки музичному мистецтву людство зберегло і примножило свою здатність взаємодіяти з навколишнім світом, а також між особистостями та культурними спільнотами.

У семіосфері музичної комунікації фестивального руху в діалектичній єдності знаходяться такі поняття, як: «музична мова» (музична знакова система і способи її організації), «музичний стиль» (система музичних засобів виразності); «музична інтерпретація» (музична виконавська діяльність), «музичний дискурс» (сукупність музичного тексту і соціокультурного контексту), «музичний текст» (результат процесів народження і сприйняття музичного дискурсу).

Музична творчість володіє винятковими можливостями у формуванні позитивного образу особистості, нації, країни, народу, цивілізації і може бути потужним інструментом в сучасних соціокультурних відносинах, об'єднувати різні площини суспільства. Специфікою даного напрямку культурної розбудови є доступ до великої аудиторії музичного мистецтва і винятково великий емоційний вплив на слухачів та глядачів. Сьогодні зв'язки у сфері музичного мистецтва виступають, мабуть, як найбільш масові і емоційно наповнені прояви культурної взаємодії. Активна участь у

мистецькому просторовому обміні визначена самою природою музики, інтернаціональною і мультикультурною за суттю. Культурні зв'язки сфери музичного мистецтва можуть розвиватися у формах: музичних конкурсів; фестивалів; гастрольних та репертуарних акцій. До таких форм можна віднести спільні творчі акції, майстер-класи, проекти (спільні постановки, запрошення стороннього диригента, соліста і т. п.), засновані на принципах соціокультурного проектування.

Завдяки використанню зазначених форм музичної міжкультурної комунікації відбувається:

- поєднання традицій і новацій, які сприяють інтенсивному розвитку даних видів творчості та постійному поповненню і оновленню аудиторії мистецтва;
- активізація творчих контактів;
- збагачення національних культур, збереження культурного розмаїття в світі.

Становлення підходів до вивчення міжкультурних комунікацій у світовій практиці виявило виражену прикладну спрямованість досліджуваного явища, а крос-культурні тренінги, коучинг, квести, ділові ігри та інші інтерактивні форми навчання комунікативним навичкам стають школою виховання толерантності і комунікативної культури.

Готовність особистості до здійснення міжкультурного діалогу визначається розумінням комуніканта цілісності навколишнього світу і формуванням оптимальних навичок комунікативного процесу: усвідомлювати мету спілкування; володіти технологічними прийомами; критично ставитися до особистого досвіду, що пов'язано з умінням суб'єкта ставити цілі, усвідомлювати засоби їх досягнення; опановувати знання і вміннями; накопичувати власний та враховувати сторонній позитивний досвід.

Ще у XX столітті у суспільстві склалося розуміння того, що розвивати міжкультурні комунікації доцільно за допомогою розширення поля знань,

умінь і навичок суб'єктів комунікації. Ці позиції поділяються на специфічні (відомості про конкретну культуру в традиційних аспектах) і загальні (володіння комунікативними навичками: толерантністю, емпатійним слуханням, знанням загальнокультурних універсалій). Розвиток міжкультурних комунікацій залежить від сформованості оптимальних навичок спілкування в області мовних, комунікативних, культурних та мистецьких практик, що дозволяють адекватно оцінювати комунікативну ситуацію.

Відповідно, розвиток міжкультурних комунікацій учасників фестивального руху доцільно розглядати в напрямках:

1. Виховання інтересу до іншої культури через знання цінностей, норм, стандартів поведінки іншого комунікативного співтовариства, засвоєння максимального обсягу інформації та адекватного знання комунікативних стереотипів.

2. Досягнення успіху при контактах з представниками іншого культурного співтовариства навіть при недостатньому знанні основних елементів культури своїх партнерів.

Вважаємо, що процес розвитку міжкультурних комунікацій пов'язаний зі специфікою музичної підготовки учасника музичного фестивалю, конкурсу та специфікою музичного мистецтва в цілому. У конкретизації характеристик музичного свідомості найбільш точні судження Б. Теплова, який довів у своїх дослідженнях, що розвиток музичних здібностей, а також музичності, залежить не тільки від загальних здібностей особистості, а й від спеціально створених умов, спрямованих на саморозвиток і самовиховання, від мотиваційно-ціннісних установок самої особистості [169, с. 49]. Цю теорію підтримує Ю. Цагареллі, який до структури музичності включає шість загальних компонентів музичної обдарованості: музичний слух, музично-ритмічну здатність, музичну пам'ять, музичне мислення, музичну уяву і емоційну чуйність до музики [199, с. 48]. Тому саме рівень розвитку міжкультурних комунікацій визначається точкою перетину всіх сформованих

у процесі підготовки навичок, що дозволяють учаснику фестивального проекту вийти на міжкультурний рівень у своєму музичному розвитку.

Таким чином, готовність суб'єкта до міжкультурних комунікацій у просторі музичного фестивалю можна сформувати в процесі вдосконалення комунікативних навичок, згідно з виокремленими компонентами:

- когнітивний компонент, що передбачає оволодіння особистістю системою музикознавчих, музично-історичних і культурних знань;
- діяльнісний компонент, що являє собою сукупність музично-виконавських, художньо-творчих, навчально-дослідницьких умінь і знань;
- мотиваційний компонент, що включає мотивацію музиканта як основну рушійну силу у розвитку культурних комунікацій;
- рефлексивно-оцінний компонент, що відображає здатність оцінювати результат і корегувати свою активність, спрямовану на отримання позитивних результатів;
- особистісний компонент, що характеризує набір якостей особистості (інтерес до міжкультурних контактів, позитивні установки на контакт, визнання культурних відмінностей, толерантність, відкритість, почуття гумору, стресостійкість, артистизм), необхідних для успішного здійснення професійної діяльності;
- соціальний компонент: мовна розкутість, здатність до вирішення проблем, рефлексія стереотипів, варіативність поведінки, повага до звичаїв іншої культури, здатність до динамічного навчання;
- соціально-культурний компонент – готовність партнерів по комунікації до ведення діалогу на основі знань власної культури (сформованої культурної самоідентифікації) і культури партнера.

Таким чином, на підставі теоретичного аналізу проблематики комунікативної системи фестивального музичного руху, можливо зробити висновок, що сутність міжкультурних комунікацій учасників фестивальних форм соціокультурної діяльності визначається вмістом різнорівневого спілкування і творчої взаємодії учасників, націлених на досягнення

порозуміння між людьми як представниками різних особистісних та національних культур. Володіючи інформаційною, креативною та когнітивною спрямованістю, міжкультурні комунікації фестивальних форм соціокультурної діяльності сприяють подоланню стереотипів сприйняття учасників, формують їх культурну ідентичність та толерантність до культури партнерів по комунікації.

Обумовленість фестивального руху соціокультурними тенденціями часу проявляється через формування двох діалогічних моделей фестивалю у формі діалогу культур: на основі рівноправної взаємодії учасників, що представляють різні національні традиції та на основі органічного злиття і синтезу різних стилів та течій сучасної музики, що належать різним національним культурам. Друга модель фестивалю стає найбільш популярною. Типологічні характеристики сучасного музичного фестивалю роблять його частиною культури постмодерну, однією з її синтетичних аудіовізуальних просторових форм.

Музичний фестиваль – яскраве і самобутнє явище в загальній панорамі сучасної художньої культури. На перший погляд, ця подія розвивається незалежно від глобальних соціальних і політичних процесів та має виключно власну внутрішню логіку. Такою сприймається динаміка фестивального руху з прикладної точки зору: в публіцистичних матеріалах, на сторінках газет і журналів, в аналітичних оглядах художніх критиків. Тим часом, зміна характеру дослідження виявляє в фестивальних акціях присутність закономірностей загальнокультурного масштабу – музичний фестивальний рух стає в загальний ряд з іншими культурними феноменами, проявляє свою культурно-семантичну роль у просторі сучасності. Здійснення такого погляду на проблему можливо завдяки застосуванню культурологічного підходу до явищ музичної творчості. В контексті культурологічно-мистецтвознавчого вивчення музичний фестиваль сприймається як визначна мистецька подія, соціокультурний феномен, специфічна форма міжкультурної комунікації, у просторі якої реалізуються творчі та інтелектуальні інтенції нашого часу.

Переймаючись питанням про те, чому на рубежі ХХ–ХХІ століть виникають передумови тотального проникнення фестивальних принципів до культури взагалі, чому фестиваль часто витісняє інші, в першу чергу концертні, форми спілкування виконавців і глядачів, не можна не помітити, що це обумовлено актуальною загальнокультурною тенденцією посилення ролі міжкультурних взаємодій і контактів на основі творчого діалогу. Основним фактором, що впливає на розвиток даної тенденції, є глобалізація – процес всесвітньої економічної, політичної і культурної інтеграції та уніфікації світу. На зміну «монокультурам», які організуються, як правило, навколо одного етнонаціонально-геополітичного ядра, приходять модель глобальної культури, у надрах якої встановлюються складні комунікативні відносини між представниками різних етнічних, національних, соціальних та інших спільнот. Цим пояснюється багаторазове зростання ролі механізму діалогу в сучасній культурі, а разом з ним й тих форм культурної творчості, які засновані на даному механізмі.

Таким чином, в умовах глобалізації музичний фестиваль трансформується в широко витребувану форму здійснення міжкультурного (соціокультурного) діалогу, стає свого роду майданчиком для діалогічних взаємодій за допомогою досягнень музичної творчості. Це дозволяє визначити сутність музичного фестивалю як специфічного виду соціокультурного діалогу, який реалізується в формах творчої (креативної), мистецької комунікації на основі плюралізму світоглядів його учасників.

Осмислюючи культурно-історичні витоки музичного фестивалю, можна прийти до висновку, що вони мають глибоке коріння. Так, властиві йому типологічні риси, в тому числі: діалогізм, творчо-ігрова атмосфера, репрезентативність, видовищність – формуються ще в епохи Античності, Середньовіччя і Відродження, в обрядовому, театральній-ігровому та карнавальній-святковому середовищі. Як прообраз фестивальної форми можна розглядати обрядово-ігрові дійства та свята, що організуються на основі творчої гри – змагального діалогу-протиставлення як мінімум двох

сторін, або учасників. При цьому особливу цінність для формування ідеї музичного фестивалю мають традиції творчої гри-імпровізації, заснованій на спонтанному спілкуванні виконавців (музикантів) і публіки.

У ході історичного становлення музичного фестивалю як особливого типу видовища сформувався академічний фестиваль концертно-монологічного типу. Класичний концерт як окрема творча акція і спосіб організації відносин між публікою та митцями не передбачав творчої спонтанності у діалозі музикантів (виконавця-інтерпретатора, композитора, співака) з іншими виконавцями та глядачем – він мав задану тематичну спрямованість та програмність. Тому в основі простору фестивалю концертно-монологічного типу – окремі концертні програми, присвячені творчості певного виконавця (групи виконавців, або музичного колективу), стильовому напрямку, музичному жанру тощо. Слід констатувати, що тривалий час даний тип фестивалю переважав у художній практиці ХХ століття.

Утвердженню культурно-діалогічної функції музичного фестивалю в сучасний період часу сприяли процеси формування єдиного (всесвітнього) культурно-символічного простору, руйнування центристських стереотипів, інтеграції та взаємодії різних національних традицій, що розпочалися на рубежі ХІХ–ХХ століть. Підсумком цих соціокультурних рухів став розвиток і організація безлічі видів творчих проєктів у формі фестивальної акції, що реалізуються в різних областях мистецтва. Звичайно, що подальше зростання інтересу до фестивальної форми виражається й у практиці музичного виконавства ХХ століття.

Безпосередньою основою сучасного типу фестивалю можна вважати імпровізаційне музикування – форму організації взаємодії музикантів, при якій відбувається спонтанне спілкування на основі творчого обміну-змагання. Найважливіші риси імпровізаційної творчості: принципове смислове (змістовне) «розімкнення», експериментальність, варіативність художнього результату, що досягається в ході музикування, зумовили його

цінність для сучасних виконавців і аудиторії мистецьких проєктів. Якщо у першій половині ХХ століття форма «jam session» (джерем-сейшн) представляла самостійний вид творчого діалогу, альтернативний концертній практиці, в подальшому відбулася переоцінка його місця у виконавстві – намітилася тенденція синтезу імпровізаційного спілкування і традиційних концертних практик. У структурі, наприклад, джазових фестивалів 60–80-х років ХХ століття ідея імпровізації взяла вгору над ідеєю концерту, а імпровізований творчий діалог – над композиційним виконавством. На рубежі століть фестивалі на основі імпровізаційного музикування стали основним видом виконавської практики не тільки в джазі. Таким чином, імпровізаційний діалог став однією з нових базових моделей музичного фестивалю, вплинувши на формування сучасного типу фестивального проєкту з елементами імпровізовано-ігрового діалогу.

Однак, звичайно, комунікативна цінність простору музичного фестивалю не вичерпується його значенням у структурі міжособистісної комунікації. Не менш важливо, що в його просторі виявляється все різноманіття і складність соціальних та творчих взаємодій між індивідами, що належать різним національним спільнотам і культурам, соціальним групам (співтовариствам) та між різними культурними сферами і інститутами. Іншими словами, в рамках музичного фестивалю переломлюються механізми внутрішньо-культурної і міжкультурної комунікації. У ході вивчення історії фестивального руху стає помітним, що в середині ХХ століття фестивальні акції мислилися як спосіб творчого спілкування музикантів однієї національної (культурної) спільності. Їм була притаманна камерність атмосфери, локальність творчих зв'язків між учасниками, стильова і жанрова спрямованість – у програмах даних фестивалів висловлювалася ідея відновлення внутрішньо-культурних форм творчого спілкування післявоєнної епохи. У кінці ХХ – на початку ХХІ століть намітилася тенденція до укрупнення та ускладнення фестивальних проєктів за рахунок розширення кола учасників, що належать

різним етнічним і національним спільнотам, а музичний фестиваль активно трансформувався в спосіб здійснення міжособистісного та міжкультурного діалогу.

На початку XXI століття ціннісні установки глобалізації остаточно взяли гору у фестивальній практиці, особливо – у сфері неklasичної музики – замість фестивалів традиційного типу (на основі серії, або циклу концертних програм) на перший план вийшли діалогічні фестивалі, в структурі яких виявляються ознаки динамічних моделей діалогу культур, мистецтв і творчих практик. До останніх відносимо типи міжкультурного діалогу, що здійснюються на основі рівноправного самовираження учасників, що представляють різні етнонаціональні, творчі традиції та на основі органічного злиття та синтезу різних мистецьких напрямків.

Ситуація «діалогу культур», яка характерна для рубежу XX–XXI століть, стала передумовою для створення оновленого єдиного музичного простору. У цей період часу організуються фестивалі з максимально широким жанрово-стильовим і етнонаціональним охопленням учасників – по суті, мова йде про мультимузичне співтовариство, в рамках якого у неконфліктній єдності (інтеграції) співіснують практично всі етнічні і культурні пласти музичної творчості. Ознаками «діалогу культур» стають жанрово-стильове розширення, «багатомовність» музики та фестивального руху завдяки залученню все нових і нових традицій етнічної та національної музики. Підсумком «діалогу культур» у просторі музичного фестивалю можна вважати розширення кола учасників творчої комунікації до масштабів всесвітньої, з включенням до неї представників усіх етнічних, національних і мистецьких культур сучасності. При цьому механізм творчого діалогу переростає в інтегративну міжкультурну мистецьку взаємодію.

Інша фестивальна модель, має на увазі послідовне зближення і взаємопроникнення первинних етнонаціональних музичних (стильових, жанрових та інших) елементів у мистецькому просторі фестивалю. У цій моделі міжкультурної комунікації найбільше значення має сплав у творчому

синтезі всіх первинних складових, що беруть участь у діалозі творців музики, музикантів-інтерпретаторів та реципієнтів події. У моделі реалізуються такі етапи творчості, як: послідовне встановлення творчих контактів, «конфлікт» (змагання, безпосередній творчий контакт), «приспосовання» (адаптація в процесі творчого обміну) і асиміляція, тобто змішення, «переплавка» первинних елементів у структурі нової фестивальної дії. Результатом фестивалю можна вважати взаємний вплив музичних традицій і виконавців, що представляють різні культурно-мистецькі пласти суспільства. При цьому важливо підкреслити, що носії певних етнонаціональних традицій у ситуації творчого діалогу переймають норми, цінності і традиції інших шкіл, напрямків, стилів, музичних мов. Витоки формування даного виду музичного фестивалю знаходяться у поліетнічному культурному середовищі Сполучених Штатів Америки, що представляють собою справжній конгломерат найрізноманітніших культурних елементів.

Актуальність подібної моделі фестивалю визначається тим, що у процесі об'єднання різнорідних культурних пластів, тем, мотивів, жанрових і стильових утворень в її рамках виникає кардинально новий художній досвід – художнє відкриття, яке виробляється шляхом синтезу різнорідного досвіду виконавців та стає метою музичного діалогу. Найцікавіше те, що різні, на перший погляд, типи організації фестивального руху цілком органічно співіснують у сучасному мистецтві – більш того, часто їх ознаки проявляються у межах одного фестивального простору, що можливо пояснити спільністю соціокультурних механізмів, що лежить в їх основі. Незважаючи на змістові відмінності, вони будуються за схемою міжкультурної комунікації, визначальним компонентом творчого спілкування якої є активний діалог.

Звернувшись до вивчення сучасного стану фестивального руху в музичному мистецтві, не можна обійти увагою питання щодо його взаємозв'язків з актуальними культурними та установчими явищами. До останніх можна віднести постмодернізм, який широко вплинув на мистецтво

рубежу тисячоліть. Розгляд цього питання дає можливість зрозуміти, що розширення фестивального руху в у цей час обумовлено ще однією закономірністю: музичний фестиваль виступає формою віртуалізованих видовищ, яка характерна для перманентно кризової постмодерністської епохи. Відповідно, мистецький фестиваль можливо розглядати у контексті теорії видовищних форм [196], а ця форма творчості набуває виняткового значення в епоху постмодерну. Поряд з іншими видовищами, що володіють якістю спонтанності і найбільш активно впливають на людину, музичний фестиваль виконує функцію стихійно-емоційного і творчого компенсатора, що сприяє підвищенню емоційно-психологічної стійкості й опірності особистості деструктивним процесам сучасної культури. Інтенсивність глобалізаційних процесів, пережитих індивідом, стає причиною актуалізації колективних форм культурного буття, до яких можна зарахувати й музичний фестиваль. Таким чином, поширення фестивальних акцій у музичному мистецтві на рубежі XX–XXI століть підтверджує висновки щодо наростання значення видовищних форм художньої творчості у кризові періоди.

Крім того, якщо зіставити типологічні ознаки, що притаманні фестивалю як культурній формі, і художньої мови постмодернізму – виявиться, що у просторі музичного фестивалю наявні всі передумови для організації фактично постмодерністського художнього простору. Це обумовлено такими ознаками сучасного фестивалю, як: діалогічність; опора на ігровий принцип; тяжіння до спонтанності, стихійності та імпровізаційності художнього висловлювання, процесу, організації простору; свобода і автономність; незавершеність і відкритість; перформативність. У цілому фестивальний рух, як жодна інша область сучасного мистецтва, відповідає творчим потребам постмодерністського мистецтва і може служити майданчиком для успішної реалізації постмодерністських експериментів.

Фестивальні програми сучасного суспільства відображають концепти формування єдиного світового культурного простору, в якому принципи плюралізму та збереження національної ідентичності локальних культур є

пріоритетними. В умовах фестивального спілкування, музична комунікація стає художньо-творчою динамічною системою поширення, зберігання, сприйняття і трансляції музичної інформації в суспільстві, покликаної емоційно збагачувати та культивувати суспільно важливі мистецькі переживання. Таким чином, сучасний культурно-мистецький простір все більше набуває рис інтернаціонального характеру і ґрунтується на динамічних процесах культурного спілкування.

Зазначимо принципово важливі характеристики фестивальних програм, які сприяють здійсненню пошуку і обґрунтуванню соціально-культурних умов розвитку міжкультурних мистецьких комунікацій учасників у просторі фестивалів:

1. Фестиваль є діалоговою формою культурної співтворчості, що функціонує на основі застосування комунікативних технологій.

2. Демократичність фестивального спілкування обумовлює багатосуб'єктні відносини, плюралізм думок учасників, що зумовлює можливості для експерименту, творчої дискусії, створення нового творчого продукту.

3. Мистецький простір фестивалю створює прецедент діалогу культури суспільства і творця художніх цінностей, що формує перспективи авторського розвитку та інноваційні творчі композиторські стратегії.

4. Поряд з культуротворчою, мистецькою, соціальною та естетичною спрямованістю фестиваль виконує морально-виховну та аксіологічну функції, оскільки впливає на формування ціннісних орієнтацій учасників та публіки.

Зазначені характеристики дозволяють нам розглядати музичний фестиваль як специфічну форму організації міжкультурної мистецької комунікації, яка реалізується у всьому різноманітті комунікативної і творчої активності учасників, які освоюють культурну спадщину рідної та інших культур, а також мають власні творчі досягнення. Сукупність характеристик потенціалу музичного мистецтва та фестивалю як соціокультурної форми

творчої діяльності дає змогу конкретизувати процес розвитку міжкультурних мистецьких комунікацій учасників музичних фестивалів. Маючи риси інформаційної, каталізуючої, креативної та когнітивної спрямованості, міжкультурні музичні комунікації сприяють подоланню культурної обмеженості і стереотипів сприйняття, формують, одночасно, унікальність власного «Я» і толерантність до культури партнерів по комунікації.

3.3. Моделювання мистецького середовища фестивального проекту: авторські практики

Етапність процесу організації фестивального процесу визначається циклічним характером, в якому послідовно реалізуються цільові установки розвитку міжкультурних комунікацій всіх суб'єктів мистецької взаємодії. Зокрема, етап підготовки є найтривалішим, і, на нашу думку, визначальним для успішності здійснення процесу розвитку міжкультурних творчих комунікацій учасників музичної фестивальної програми, оскільки в рамках зазначеного етапу закладаються основні умови визначення мети, діагностики умов, прогнозування результату, планування і проектування стратегічних напрямків мистецької події.

Головною характеристикою фестивалю як соціокультурної форми є показ досягнень, який обумовлює спілкування однодумців, знайомство й оцінку продукту творчості, обмін досвідом та планування партнерських перспектив. Тому першочерговим завданням є розробка концепції творчого виступу, що відповідає спрямованості фестивалю, систематизація інформації щодо потенційних учасників і культури регіонів, представниками яких вони виступають. З огляду на сутнісні характеристики розвитку міжкультурних комунікацій як процесу організації спілкування між представниками різних мистецьких культур і субкультур, важливо розуміти, що фестивальна програма повинна руйнувати стереотипи сприйняття, демонструвати толерантність до культури партнерів по комунікації, так як на фестивальних

майданчиках досить часто працюють абсолютно різні музичні колективи та учасники.

Стосовно щодо специфіки організації музичних фестивалів, цілепокладання розвитку міжкультурних комунікацій трансформується в задачах проектування комунікативного простору, яке об'єднує виконавців та реципієнтів – представників різних культур і творчих напрямів навколо яскравої музично-комунікативної події. Головними підходами до формування відповідного музичного комунікативного простору можуть стати положення про культурний плюралізм в організації міжкультурної взаємодії, врахування музичних традицій, розвиток самодіяльної творчої активності учасників.

Цілеспрямована організація мистецького процесу обумовлює використання попередніх діагностичних процедур стосовно виявлення причин комунікативних бар'єрів і етнокультурних стереотипів сприйняття та інших перешкод. Тому на підготовчому циклічному етапі проводяться опитування, тести, анкетування, організовується спостереження. Практика фестивального спілкування свідчить, що рівень сформованості комунікативних навичок, які обумовлюють знання музичної мови, норм і правил поведінки, психології та менталітету комунікантів (у тому числі й аудиторії проекту), значною мірою впливає на динаміку розвитку міжкультурних комунікацій мистецької події.

Важливе значення має інформаційний супровід фестивалю на всіх етапах, просування проекту в засобах масової інформації, підняття інтересу до місця проведення, що безпосередньо мотивує учасників до творчої взаємодії і розширення музично-комунікативного простору. Значною умовою здійснення підготовчого етапу музичної події є уточнення параметрів площин фестивального виступу, оскільки для учасників принципово важливо розуміти формати виступу в закритому приміщенні чи на відкритих майданчиках. У форматах «open air» найуразливішим є фактор погоди, від якого залежить комфортність комунікативної складової простору. Ландшафт

майданчиків і широке охоплення аудиторії має на увазі обов'язкову корекцію звуку, світлового супроводу та іншої технічної підтримки – від цього залежить якість виступу, чистота виконання, художньо-виразна сила емоційного впливу на аудиторію і творча активність самих учасників.

Таким чином, прийняття до уваги соціокультурних умов, результатів діагностики і прогнозування проведення фестивального проекту дозволяють оптимально розробити план організації основного етапу процесу розвитку творчих комунікацій учасників музичного фестивалю та створення єдиного мистецького простору. Цей висновок неодноразово підтверджувався дисертантом у ході практичної організації фестивально-конкурсних музичних заходів.

Проведення фестивалю передбачає організацію безпосереднього залучення учасників до активної творчої роботи з підготовки і проведення музичних фестивалів. При цьому також необхідно забезпечувати додаткове включення учасників фестивалів до художньо-творчих та рекреаційних проектів, що реалізуються у сфері дозвілля, розширюють міжкультурні контакти і формують досвід мистецької комунікації. У їх числі, на етапі власної практичної діяльності дисертант включав до програм музичних фестивалів такі форми соціокультурної діяльності як вечори спілкування учасників, що представляють різні культурні традиції, знайомство зарубіжних гостей з кращими музичними представниками країни, спільне відвідування культурних об'єктів та інші мистецько-комунікативні заходи, що сприяють інтеграції учасників у єдиний мистецький простір події.

Реалізація фестивалю – це відносно самостійний етап процесу розвитку мистецьких комунікацій, що включає елементи постановки мети і завдань діяльності, механізми взаємодії всіх суб'єктів, використання методів, засобів та форм музичного впливу, наявність зворотного зв'язку з аудиторією проекту. На цьому етапі максимально проявляються неформальність і нерегламентованість фестивального спілкування, насиченість культурних контактів учасників та реципієнтів творчої події.

Заключний постфестивальний етап присвячений здійсненню глибокого і всебічного аналізу результатів творчої події (соціальних, мистецьких, особистісних, художньо-творчих та ін.), отриманих на всіх етапах організації та проведення фестивалю. У більшості випадків, висновки базуються на ретельній обробці опитувань, дослідженні кількісного та якісного складу учасників, охоплення культурними зв'язками, контент-аналізу матеріалів преси та телебачення, експертних оцінок музично-комунікативного простору, громадського резонансу на фестиваль.

Процес становлення і формування соціокультурної позиції особистості відбувається не пасивно, а в результаті активної взаємодії її з навколишнім культурним простором. Цільова установка орієнтує організаторів фестивального творчого процесу до створення умов розвитку мистецьких комунікацій учасників за допомогою включення їх до проектування фестивальних програм, що передбачає: широкомасштабну роботу з розвитку соціокультурної активності особистості, розкриття її запиту на творчу самореалізацію, виявом суб'єктних якостей, ініціатив в організації різних самодіяльних об'єднань, формування навичок автономії дій і усвідомленого вибору видів та форм культуротворчої діяльності. Дякуючи оптимізації механізмів соціального партнерства у культурній сфері з'явилося безліч музичних фестивальних програм, заснованих на некомерційній взаємодії учасників.

У власній моделі дисертанта цільова установка створення умов для розвитку міжкультурних творчих комунікацій учасників фестивального руху конкретизується у вирішенні двох найважливіших завдань:

- виховання готовності учасників проекту до виконання комунікативних дій у просторі культурно-мистецького різноманіття;
- стимулювання потреби вдосконалення навичок міжкультурного спілкування в процесах мистецького обміну як передумов підвищення ефективності загального та особистісного творчого процесу.

Готовність до виконання комунікативних дій розглядається нами як особистісна творча характеристика суб'єкта, здатного здійснювати міжкультурну мистецьку взаємодію. Готовність припускає досягнення певного рівня комунікативності, що відображає мотивацію учасника, його вольові якості, професійні знання, творчі вміння і уявлення про особливості власної мистецької діяльності, самооцінку. Як стійка характеристика особистості комуніканта, комунікативна готовність включає позитивне ставлення до даного виду діяльності, адекватність оцінок, стійкі процеси сприйняття і вольові прояви, необхідні знання, вміння та навички. У багаторівневій структурі готовності, визначальною ланкою є особистісна мотивація, що детермінує мистецьку діяльність. Таким чином, готовність особистості до міжкультурної творчої комунікації формується на основі як внутрішньої здатності до взаємодії кожного учасника фестивалю, так й завдяки здійсненню програмованої організації цілісного процесу вивчення культурно різноманіття мистецьких проявів та популяризації знань і розуміння специфіки міжкультурного спілкування у просторі мистецтва.

Стимулювання передбачає організацію зовнішнього культурного впливу засобами громадської та індивідуальної значущості, потенційно здатними здійснювати спонукальні функції. Формами творчого обміну можуть бути фестивалі, конкурси, гастрольні та репертуарні обміни, спільні творчі акції та інше. Тому, стимулами вдосконалення навичок міжкультурного спілкування, можуть виступати знаки заохочення і визнання виконавської майстерності, творчої діяльності, присвоєння звань, надання адміністративних та фінансових бонусів, організація змагання в ситуації конкуренції, планування перспектив у визначенні контролю і оцінки сформованості навичок міжкультурного спілкування.

Принципами реалізації мети, заявленої моделі, нами виділені: добровільність участі, цілеспрямованість підготовки особистості до міжкультурного творчого спілкування, індивідуалізація художньо-творчої

діяльності, розширення мистецьких контактів і досвіду міжкультурної комунікації.

Добровільність участі є провідним принципом соціокультурної діяльності у сфері мистецтва, яка ґрунтується на інтересі особистості до участі в культуротворчій діяльності на основі суб'єкт-суб'єктних відносин. Це – насамперед особистісний вибір, що відображає позицію учасника у прояві його самодіяльної активності в реалізації творчого інтересу.

Цілеспрямованість підготовки особистості до міжкультурного спілкування регламентується виконанням правил планування творчого процесу підготовки до мистецького спілкування на основі системного підходу. Цей принцип обумовлює ведення послідовної роботи з формування індивідуальної мети, відповідній загальній, визначення ролі і місця кожного заходу в загальній системі фестивалю як етапу на шляху до досягнення єдиної мети.

Принцип індивідуалізації художньо-творчої діяльності дозволяє адаптувати процес мистецької взаємодії з урахуванням індивідуальних особливостей учасника та відповідно передбачає організацію оптимальної особистісно-орієнтованого творчого середовища, при якому вибір прийомів, способів, форм спілкування і темпу вдосконалення виконавської майстерності обумовлюється персональними особливостями суб'єкта дії.

Принцип спрямованості на розширення мистецьких контактів і досвіду міжкультурної комунікації здійснюється на основі культурного плюралізму в організації творчої взаємодії; подолання регіональних бар'єрів і стереотипів міжкультурного спілкування; врахування музичних традицій при створенні фестивальних проєктів; використання інструментально-управлінських механізмів зв'язків з громадськістю та соціокультурного менеджменту з просування мистецьких проєктів; пошук нових партнерів творчої взаємодії; трансляції і регламентації стратегій розвитку міжкультурних комунікацій; рефлексії набутого мистецького та організаційного досвіду.

Серед перерахованих принципів особливе місце займає принцип цілеспрямованості підготовки особистості до міжкультурного спілкування у полі мистецтва, який розкриває сутнісну рису означеного процесу – його цілеспрямованість та програмованість. Цей принцип є справедливим для всіх учасників фестивальных форм соціокультурної діяльності, в тому числі музичних фестивалей, особливо для подій, де об'єднані в одному мистецькому просторі діти та дорослі учасники.

Як приклад практичного застосування моделі формування міжкультурного музично-комунікаційного простору, наведемо приклад організації та проведення Міжнародного фестивалю молодих виконавців сучасної української пісні «Молода Галичина» (до створення і функціонування якого має безпосереднє відношення автор дисертації). Музичний фестиваль-конкурс відбувається щорічно у липні протягом вже 25-ти років у м. Новояворівськ (Україна) та є одним з головних молодіжних мистецьких фестивалів України. Музичний фестиваль декларує своєю центральною метою ствердження почесного високого місця української мови та національної української культури, сприяння популяризації сучасної української пісні та самобутнього українського мистецтва в різних локаціях світу, сприяння взаємозбагаченню національних культур інших народів, шляхом вивчення сучасного пісенного популярного музичного мистецтва світу, здійснення міжкультурних обмінів і комунікації та формування позитивних іміджевих рис українського музичного молодіжного мистецтва.

За 25 років «Гран-Прі» музичної події та звання лауреатів фестивалю «Молода Галичина» отримали сьогодні вельми відомі українські митці: молоді композитори Т. Усманов, Р. Талабіра; заслужені артисти України Т. Кароль, К. Бужинська, Н. Карпа; народна артистка України Н. Бучинська; співачки Міка Ньютон, Анастасія та Вікторія Петрик та інші. «Гран-прі» фестивалю «Молода Галичина» здобували також молоді виконавці з Казахстану, Білорусі та Грузії. Щороку фестиваль «Молода Галичина» відвідують почесні зіркові гості: відомі українські композитори та поети,

популярні артисти та митці (Н. Матвієнко, В. Зінкевич, С. Галябарда, Руслана, Ані Лорак, Гайтана, О. Пономарьов, А. Матвійчук), представники числених музичних гуртів («Скрябін», «Піккардійська терція», «Друга ріка», «ТіК», «Mad Heads XL»), нові та молоді виконавці.

Міжнародне професійне журі музичного фестивалю протягом багатьох років очолює, власне сам дисертант, композитор, народний артист України О. Злотник, що дало змогу за цей час теоретично осмислити процес проектування та формування комунікативного мистецького простору фестивалю і знайти практичне підтвердження цим тезам під час організаційної та творчої роботи. Завдячуючи ефективному використанню мистецько-проектних стратегій та тактик під час підготовки і проведення міжнародного фестивалю «Молода Галичина», склалася яскрава, багатограна історія успіху музичного конкурсу, а сам фестиваль набув ознак рушійної події в культурно-мистецькому просторі України, здобувши велику популярність серед представників талановитої творчої молоді та професійних митців з різних країн світу.

Фестиваль «Молода Галичина» став професійно-аматорською комунікативною мистецькою площадкою з демонстрації молоддю своєї вокальної та творчої майстерності перед міжнародним професійним журі, яке обирає володаря «Гран-Прі» конкурсу і лауреатів у різноманітних вікових категоріях та жанрах музики. Лауреати і переможці фестивалю отримують почесні нагороди, цінні подарунки, та здобувають можливість виступати на фестивальних відкритих сценах поряд з відомими іноземними і українськими зірками. Записи концертних виступів транслюються на провідних українських телевізійних каналах, а мистецька подія широко освітлюється у мас-медіа.

Зазвичай, до фестивальної участі обирають молодих виконавців віком від 10-ти до 25-ти років (близько 100 учасників щороку), конкурс також відвідує не менша кількість почесних гостей: композиторів, продюсерів, музикантів, представників мистецьких фестивальних рухів та інших творчих персоналій з усього світу. Реципієнт-аудиторія фестивалю «Молода

Галичина» складає більше п'яти тисяч глядачів, які довершують формування комунікативного музичного простору своєю присутністю та інтерактивною участю у загальному мистецькому процесі, особливо збираючись на головне фестивалеве свято – заключний «Гала-концерт» «Молодої Галичини»».

Унікальною культурною особливістю фестивалю є те, що під час конкурсного відбору усі конкурсанти виконують обов'язково одну пісню виключно українською мовою, незалежно від країни, з якої вони приїхали. Цю особливість проголошено філософією фестивалю «Молода Галичина», яка спрямована на утвердження і популяризацію української музики та мови як складової духовності та культури України.

Під час здійснення фестивальної програми (традиційно 5 днів липня), кожен день конкурсу, окрім безпосередньо професійного вокального змагання, насичується цікавими темам-подіями: розважальними конкурсами, майстер-класами, творчими зустрічами, неформальним спілкуванням, професійними музичними вечорами, екскурсійно-виставковими подіями. (Додаток В)

Окремо варто відмітити, що Міжнародний фестиваль виконавців української пісні «Молода Галичина» відбувається у певній локації – містечку Новояворівськ, Львівської області, оскільки ще з прадавніх часів – це самобутній мистецький регіон, де зберігаються пісенні унікальні традиції та високо розвинуте декоративно-прикладне мистецтво (оригінальна вишивка і ткацтво, лозоплетіння і писанкарство). Створюючи у 1992 році міжнародний фестиваль виконавців, організатори ставили перед собою метою примноження і зберігання славетних мистецьких традицій та надбань регіону, популяризацію української народної традиції, сучасного українського пісенного мистецтва в світі.

Основними завданнями фестивалю є:

- виявлення і підтримка талановитих молодих виконавців;
- популяризація сучасної української пісні серед дітей та молоді;

- популяризація та впровадження новітніх форм музичного мистецтва;
- взаємозбагачення культурних традицій народів світу;
- утвердження та розвиток українського вокального мистецтва та української мови;
- естетичний та духовний розвиток молодого покоління;
- розвиток і зміцнення дружби та миру між державами засобами творчого спілкування;
- зміцнення культурних зв'язків українців зарубіжжя зі своєю малою батьківщиною;
- розширення культурних, інформаційних та ділових зв'язків між державами;
- залучення меценатів та спонсорів до підтримки творчої молоді;
- обмін досвідом творчої діяльності композиторів, продюсерів, поетів та молодих виконавців України з митцями інших держав світу. (Додаток В)

Взяти участь у фестивалі запрошують композиторів, поетів, продюсерів, зірок української естради, професійні і аматорські мистецькі колективи різних країн, організаторів дитячо-юнацьких фестивалів України та зарубіжжя. Під час фестивалю відбуваються: міжнародні конкурси молодих виконавців; конкурси сучасної української рок музики; майстер-класи професійних вокалістів та митців; творчі зустрічі з композиторами, продюсерами, поетами; концерти професійних та аматорських колективів, зірок української та зарубіжної естради; вечори знайомств для учасників та гостей фестивалю; розважальні шоу-конкурси «Міс» та «Міні-міс «Молода Галичина»»; екскурсії визначними місцями Львівщини; творчі зустрічі «Наші гості» (зустрічі з відомими організаторами фестивалів для дітей та юнацтва). (Додаток В)

Критеріями, за якими здійснюється оцінювання творчих виступів учасників змагання наступні: володіння голосом, акторська майстерність, репертуар виконавця (виконавців), якість фонограми, естетика сценічного одягу. Виконавці у конкурсній програмі готують 2–3 пісні під інструментальну фонограму. Учасники з України мають виконати всі пісні виключно українською мовою, а митці інших країн світу мають виконати 1 пісню – рідною державною мовою країни, яку вони презентують на фестивалі, а решту – українською мовою або українські пісні у перекладі на власну мову. Усі музичні твори виконуються співаками тільки наживо у супроводі інструментальних фонограм.

Стиль творів для виконання може бути різним: поп-музика; народна пісня в оригінальному аранжуванні (допускається а-sappella); фольк-поп музика; джаз; блюз; рок-н-рол. Конкурс відбувається у 4-х вікових групах (10–12 років, 13–15 років, 16–19 років, 20–25 років). Саме фестивальна конкурсна програма проходить у 3 тури: півфінал (пісня мовою країни, що представляє виконавець), фінал (пісня українською мовою), суперфінал (пісня українською мовою, український хіт або авторська пісня). (Додаток В)

Після завершення фестивалю, організатори «Молодої Галичини» проводять серію концертів за участю лауреатів і дипломантів молодіжного фестивалю в різних містах України та за кордоном, дають рекомендації і продюсують переможців для участі у музичних телевізійних проектах, українських та зарубіжних фестивалях.

Багаторічний досвід участі дисертанта з організації і проведення багатьох мистецьких подій в Україні та за кордоном (Див. додатки), дає можливість стверджувати, що у традиційному процесі підготовки музичного фестивалю не завжди враховуються його додаткові творчі та комунікативні можливості. З точки зору автора дисертації, традиційні підходи до проведення фестивалів необхідно доповнювати формами, що розвивають різні культурні та творчі навички, в тому числі й навички здійснення міжкультурної музичної комунікації. У контексті нашого дослідження,

особливо важливо вказати на те, що суб'єктами особливого впливу стають композитори і аранжувальники, які працюють, як безпосередньо з творчими колективами та окремими виконавцями, так й виступають в якості організаторів-драйверів комунікативного фестивального мистецького простору.

Розглядаючи комплекс соціальних і мистецьких умов, що включає базові та необхідні процесуальні характеристики забезпечення процесу розвитку міжкультурних комунікацій, слід зазначити, що ці умови забезпечують поєднання полімодального музичного творчого середовища і активної участі особистості в соціокультурній діяльності на фестивалі. Таке поєднання визначає міжкультурну взаємодію, оптимізує процес підготовки учасника до участі в музичному фестивалі на всіх етапах (підготовчому, основному, постфестивальному).

В якості мети організації творчої музичної події можна визнати забезпечення створення соціокультурних умов для розвитку міжкультурних мистецьких комунікацій учасників за допомогою включення їх до процесів підготовки, проведення та аналізу результатів фестивальних програм. Зазначена мета обумовлює вирішення наступних завдань:

- популяризація знань про міжкультурні комунікації засобами музичної творчості;
- розвиток творчої активності учасників у спільному музичному просторі фестивалю;
- вдосконалення професіоналізму учасників у процесі творчих обмінів;
- забезпечення можливості накопичення і рефлексії практичного досвіду творчої взаємодії;
- формування готовності до виконання комунікативних завдань в умовах культурного різноманіття.

Закономірності розвитку комунікаційного поля в рамках фестивальних музичних програм зумовлюють реалізацію наступних функцій:

- інформаційно-теоретична, в рамках якої учасники отримують інформацію про досліджувану культуру, її творчість, про правила та закони функціонування цієї культури і моделі поведінки в ній;

- порівняльно-адаптаційна, в процесі якої аналізується вже наявна та нова інформація, порівнюються і виявляються подібності та відмінності, вибирається відповідна модель поведінки;

- комунікативно-діяльнісна, коли триває процес порівняння музичних культур і напрямків, здійснюється перенесення наявних знань у ситуацію міжкультурної взаємодії, формується модель поведінки;

- інтеграційна, в рамках якої реалізується творчий діалог виконавців і авторів високого рівня майстерності шляхом актуалізації обраної та скоригованої моделі поведінки в реальних умовах міжкультурної мистецької комунікації.

Процеси комунікативного культурного обміну підпорядковані вимогам законів трансляції інформації та є основою розвитку цивілізації, неодмінною умовою руху шляхом прогресу. Сьогодні неможливо вирішити жодної значущої проблеми без участі представників різних творчих культур, без їх конструктивного, зваженого діалогу, без знання традицій і зразків творчості інших народів. Як наслідок, створення гармонійного музично-комунікативного середовища і адекватне управління музично-комунікативною подією складають суть проектування фестивальних програм (особливо міжнародного рівня), тобто формування всього процесу музичної комунікації від задуму до втілення. В основі фестивального музичного проекту лежить прагнення до створення цілісного мистецького середовища, що володіє всіма властивостями реальності, а кожен із суб'єктів музичної комунікації є активним творцем (а також реципієнтом і споживачем) музично-комунікативної події.

Висновки до розділу 3

Визначальним фактором відбуття сучасних мистецьких процесів є перехід від техногенної соціокультурної парадигми до інформаційної, який призводить до появи нових культурних форм, зміни пізнавальних принципів і утворення нових культурних смислів, трансформації ціннісних орієнтацій у суспільстві. Процеси музичної комунікації в новому електронному середовищі вимагають адаптації до неї суб'єктів діяльності, що передбачає певний рівень культури суспільства і особистості.

З часу виникнення новітніх технологій електронний мережевий комунікативний формат отримує все нові джерела для свого розвитку, і вже можна стверджувати, що він стає пріоритетним, визначає стан та характер сфери культурних взаємодій найближчого майбутнього. Середовище поширення інформації сьогодні охоплює велике різноманіття інформаційних джерел, включаючи до себе традиційні і віртуальні засоби комунікації. Використання можливостей високих технологій привело до розширення меж поширення музичної інформації, збільшення споживчого попиту, підвищення загального рівня знань про музику в середовищі слухачів, активного освоєння комунікативних можливостей інтернет простору.

Мережевий комунікативний простір характеризується підвищеною креативністю, мобільністю, можливістю побудови нових комунікативних відносин на основі загальних інтересів – створення професійних і аматорських інтернет-спільнот, де об'єднуючими ознаками є інтерес та різноманітні способи задоволення попиту споживачів у музиці. Електронний мережевий комунікативний формат входить до соціокультурної системи практик і тягне за собою створення нових комунікативних форм, з'являються інші шляхи поширення та сприйняття інформації. Процеси мінливості в сучасному музичному середовищі відбуваються значно швидше, оскільки електронне музичне середовище стимулює культурне різноманіття музичних явищ.

Витвір мистецтва як суб'єкт мистецької комунікації характеризується діалогізмом свого внутрішнього устрою, а завдяки діалогічності своєї структури, твір виступає потенційною знаковою системою. Твір мистецтва виникає як процес і результат відносин митця та творчого матеріалу, тим самим являючи собою нову якість, що виникає на перетині одиничних авторських операцій і загальних операцій соціокультурного простору. У процесі художнього діалогу-відносин споживач і твір музичного мистецтва виявляють здатність до зміни своїх комунікативних властивостей. Все більше комунікативно розчиняючись, твір і слухач-глядач з адресанта і адресата перетворюються в умовних партнерів, а потім й співавторів художнього тексту. Співавторство реципієнта і твору мистецтва призводить до реалізації діалогічних відносин на рівні самої подієвості мистецького простору.

Комунікативні функції простору музичного мистецтва найбільш яскраво проявляються під час здійснення такої сучасної форми соціокультурної мистецької діяльності як фестивальний проект. На основі теоретичного аналізу та практичних підходів, у контексті фестивального руху, уточнено розуміння поняття «міжкультурна комунікація учасників фестивального музичного проекту», в якому знайшли відображення ідеї культурного плюралізму та міжкультурного діалогу, що базуються на освоєнні музичних традицій, що сприяють формуванню лінгвістичних, культуротворчих, психологічних і соціокультурних знань особистостей-учасників як суб'єктів соціокультурної творчої діяльності. З урахуванням характеру та специфіки організації культурного діалогу в музичній творчості, було доведено, що процес розвитку міжкультурних комунікацій учасників музичних фестивалів характеризується поєднанням потенціалу полімодального музичного середовища і активної участі особистості в творчій соціокультурній діяльності.

Організаційна специфіка міжнародних музичних фестивалів характеризується створенням комунікативного середовища фестивалю та особливим художньо-творчим керуванням музично-комунікативною подією,

що впливає на трансформацію міжкультурних комунікацій у міру поглиблення діяльнісного відношення учасників до традицій музичного мистецтва, формування культурної самоідентифікації особистості в різноманітних формах міжкультурного спілкування. Готовність особистості до міжкультурної комунікації формується на основі організації цілісного процесу вивчення культурного різноманіття та популяризації знань, врахування специфіки міжкультурного спілкування.

У контексті культурологічно-мистецтвознавчого знання музичний фестиваль сприймається як визначна мистецька подія, соціокультурний феномен, специфічна форма міжкультурної комунікації, в рамках якої реалізуються творчі та інтелектуальні мистецькі інтенції сучасності. На зміну «монокультурам» приходять моделі глобальної культури, у надрах якої встановлюються складні комунікативні відносини між представниками різних етнічних, національних, соціальних та інших спільнот. Це дозволяє визначити сутність музичного фестивалю як специфічного виду соціокультурного діалогу у просторі мистецтва, який реалізується в формах творчої (креативної), мистецької комунікації на основі плюралізму світоглядів його учасників.

Фестивальні програми сучасного суспільства відображають концепти формування єдиного світового культурного простору, в якому принципи плюралізму та збереження національної ідентичності локальних культур є пріоритетними. В умовах фестивального спілкування, музична комунікація стає художньо-творчою динамічною системою поширення, зберігання, сприйняття і трансляції музичної інформації в суспільстві, покликаною емоційно збагачувати та культивувати суспільно важливі мистецькі переживання. Зазначені характеристики дозволяють розглядати музичний фестиваль як специфічну форму організації міжкультурної мистецької комунікації, яка реалізується у всьому різноманітті комунікативної і творчої активності учасників, які освоюють культурну спадщину рідної та інших культур, а також мають власні творчі досягнення.

У власній моделі дисертанта цільова установка створення умов для розвитку міжкультурних творчих комунікацій учасників фестивального руху конкретизується у вирішенні двох найважливіших завдань: виховання готовності учасників події до виконання комунікативних дій у просторі мистецтва; стимулювання потреби вдосконалення навичок міжкультурного спілкування як умови підвищення ефективності загального та особистісного творчого процесу. Принципами реалізації мети, заявленої моделі, зазначені: добровільність участі, цілеспрямованість підготовки особистості до міжкультурного творчого спілкування, індивідуалізація художньо-творчої діяльності, розширення мистецьких контактів і досвіду міжкультурної комунікації.

Ефективність процесу формування творчого комунікативного простору досягається завдяки застосуванню комплексу базових і необхідних соціокультурних умов: поєднання потенціалу полімодального музичного середовища і активної участі особистості в соціокультурній діяльності; формування навичок комунікації у сфері культури і засвоєння музичних традицій на підготовчому етапі; поєднання жанрово-стильового розмаїття музичного мистецтва і його виконавських форм; організації додаткових подій, які розширюють творчі контакти і формують досвід міжкультурної комунікації на етапі проведення фестивалю; аналізу результатів (соціальних, особистісних, художньо-творчих та ін.) і розробці підсумкових рекомендацій на заключному постфестивальному етапі.

Основні положення розділу розкриті в нашій публікації «Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування» [72].

ВИСНОВКИ

Наукова методологічна парадигма XXI століття базується, перш за все, на міждисциплінарному підході, а, відповідно, дослідження комунікативного простору музичного мистецтва також будується на інтегруванні методів сучасної феноменологічної філософії, культурології, мистецтвознавства, філології та природничих наук, що надає можливість розглядати музичне мистецтво як невід'ємну складову загального простору світової культури та цивілізації взагалі. Класична, неklasична і постмодерністська парадигми формують багатовимірний простір музики, в якому одночасно переплетені закони різночасових епох і відображені різні сторони мистецького досвіду людства.

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань дисертації були зроблені такі висновки.

1. Доведено, що початкове уявлення про просторовість як культурний код сучасності стимулює артикуляцію тези про органічність простору, просторовість сфер науки і мистецтва. Відзначаючи специфіку просторового моделювання у гуманітарному полі, необхідно підкреслити – мова йде про ідеальний, уявний простір, оскільки моделюються об'єкти, як правило, нематеріальні (їх складно візуалізувати, але досліджувати через призму просторового підходу – цілком реально). Соціальний простір, соціокультурний простір, простір культури найбільш масштабні за своїм «форматом». Оскільки мистецтво виступає одним з компонентів загального простору культури, коректно також розглядати його як певний символічний простір мистецтва.

Філософський ракурс аналізу ключового поняття дослідження пов'язаний з домінацією структурної ідеї: категорія простору – унікальна і універсальна форма, яка служить для координації різного роду об'єктів і явищ. Метод просторової концептуалізації інтегрує різні наукові

інтерпретації цього поняття, яке виступає в якості онтологічного сенсу наявності присутності, приналежності, протяжності, що визначається щодо людини або будь-яких об'єктів. Антропоцентричний підхід інтерпретує простір мистецтва, як «рукотворний», тобто який формується безпосередньо у процесі творчої, художньої діяльності. У когнітології поняття простір виступає категорією пізнавальної діяльності, служить підставою для всієї системи знань та цілям категоріальної організації дослідницького дискурсу. У процесі становлення концепту простір зберігає стійкість уявлення про простір як регулятор порядку, схему координування.

Співвідношення понять простір культури і простір мистецтва у просторовій системі координат формуємо наступним чином: простір культури має статус зовнішнього об'єкта по відношенню до простору мистецтва, а простір мистецтва має статус внутрішнього об'єкта по відношенню до більшого простору культури. Відповідно, на наш погляд, формується концептуальний простір музичного твору – специфічна смислова структура, яка організовує інформацію у вигляді концептуальних моделей – художніх аналогів дійсності (конкретних подій або ситуацій), відображених у творі музичними засобами. У музиці ми також можемо спостерігати, як концептуальні моделі утворюються за допомогою концептів – музично-смислових одиниць, які формуються за принципом асоціативного зв'язку образних сфер, об'єднаних також спільністю інтонацій.

Доведено, що поняття «модель» використовується як художній аналог будь-якого предмета, явища або процесу в природі і суспільстві, які зображені в музичному творі у тому вигляді, в якому їх уявив та представив автор. Концептуальний простір може бути представлений як у вигляді однієї моделі, так і у вигляді декількох різноманітно поєднаних між собою моделей (у більш масштабних творах).

Сукупність концептуальних моделей, підлеглих одному загальному явищу дійсності, утворює концептосферу – смислове поле, що об'єднує в музиці відображення необмеженої кількості явищ реальності дією одного

(або кількох) конституційних принципів, які впливають на організацію форми музичного твору. Концептосфери представлені у вигляді «інтимного», «персонального», «соціального», «публічного» просторів.

Обґрунтовано, що для автора (композитора) простір мистецтва є своєрідною матрицею, фундаментом теоретичної рефлексії: автор-творець генерує іманентний йому особистісний простір, беручи участь, тим самим, у формуванні простору мистецтва і простору культури. У просторі автора задіяні потенційно всі інші «людовимірні» субпростори мистецтва. Характерним є те, що ідея просторовості мистецтва пронизує сучасний інформаційний простір, а композитори своєю творчістю та соціокультурною діяльністю підкреслюють і формують цю сферу людського життя.

Діяльність композитора, що відбиває його художньо-естетичний світогляд, становить зміст авторських стратегій, розгорнутих у просторі мистецтва. Стратегічні траєкторії сучасного автора, які мають комунікативну спрямованість, тяжіють до плюралістичності і полімодальності (здатності особистості поєднувати у процесі пізнання та комунікації декілька способів (модусів) освоєння світу і спілкування: візуальний, вербальний, кінетичний та інші). Залежно від широти професійного горизонту і інтересів творчої особистості це можуть бути стратегії власне композиторської творчості, а також артистичні (інтерпретаційно-виконавські), популяризаторські, організаційні, соціальні стратегії. Їх подвійно-координатний характер пояснюється тим, що, з одного боку, вони мотивовані на реалізацію внутрішньої програми творчої особистості – програми самоактуалізації митця, а з іншого – звернені назовні, апелюють до реципієнта, дійсного та потенційного споживача-співавтора, й відкриті зовнішньому світові. Простір мистецтва, соціокультурний простір виступає контекстом актуалізації творчих інтенцій композитора-творця, що здійснюються в авторських стратегіях самовираження – самоінтерпретації.

Аналіз проблематики культурно-мистецької просторовості та синергійних характеристик художнього простору наводить на висновок щодо

особливого значення відповідних теоретичних розробок для сучасної культурології і мистецтвознавства: незважаючи на поліетнічну і субетнічну розмаїтість культурного простору України, український народ поєднують спільні риси етноментальності, мови, фольклору, народних традицій, «соборності» державного і духовного існування, що реалізує українську національну ідею.

2. Визначаємо художню культуру ключовою ланкою глобального комунікативного механізму, якою є культура в цілому, а простором і внутрішнім механізмом формування в художній культурі виступає художня комунікація реципієнтів з творами мистецтва.

Діалогічні концепції художньої комунікації припускають в якості суб'єктів комунікативної дії в мистецтві такі пари учасників, як: автор і реципієнт; реципієнт і ідейне поле епохи створення твору; реципієнт і інші глядачі; автокомунікація, тобто спілкування людини з самою собою. Важливий рівень художньої комунікації – метакомунікація – особливий вид спілкування, який спрямований на саме спілкування, на його різні аспекти та може розглядатися як у просторі виконання, так й у просторі публіки. У ході демонстрації, в процесі реалізації художнього задуму виконавці є одночасно і адресатами, і адресантами, що є необхідною умовою для здійснення повноцінного комунікативного акту, оскільки виконавці, «занурившись у себе», реалізують перш за все контакт з самим собою, а потім з іншими учасниками сценічного діалогічного виступу або з реципієнтами мистецької події. Подібне «контролювання комунікації» здійснюється й з боку глядачів.

Традиційні концепції суб'єктів мистецької комунікації визнають обов'язкову участь твору мистецтва як ідеального посередника та неодмінну присутність глядача-слухача, що реалізує схему дії, в якій твір розкриває свій посередницько-комунікативний потенціал. Витвір мистецтва як суб'єкт мистецької комунікації характеризується діалогізмом свого внутрішнього устрою, а завдяки діалогічності своєї структури, твір виступає потенційною знаковою системою. Твір мистецтва виникає як процес і результат відносин

митця та творчого матеріалу, тим самим являючи собою нову якість, що виникає на перетині одиничних авторських операцій і загальних операцій соціокультурного поля. У процесі художнього діалогу-відносин споживач і творець музичного мистецтва виявляють здатність до зміни своїх комунікативних властивостей. Все більше комунікативно розчиняючись, творець і слухач-глядач з адресанта і адресата перетворюються в умовних партнерів, а потім й співавторів художнього тексту. Співавторство реципієнта і творця мистецтва призводить до реалізації діалогічних відносин на рівні самої подієвості мистецького простору.

Мистецтво через його комунікативну цінність має тісний зв'язок зі світоглядними, естетичними, етичними функціями. Така взаємодія дозволяє виокремити три сфери передачі інформації: внутрішній діалог мистецтва (об'єкта) і реципієнта (суб'єкта); художнє спілкування між суб'єктами, що виникає на тлі (за допомогою) мистецтва; взаємодія за допомогою мистецтва з соціокультурним простором людства.

Що стосується музичної комунікації, вона, як і будь-яка інша, має як загальні, так і специфічні закономірності функціонування, що обумовлюють свої особливі канали трансляції. Як один з способів соціального буття і художнього відображення дійсності, музична творчість може розглядатися в якості комунікаційного каналу засвоєння та вдосконалення навколишнього світу. Володіючи художньою виразністю та образністю, музична культура сприяє інтеріоризації цінностей і соціальних норм. Якщо соціальна комунікація розуміється як рух смислів у соціальному часі та просторі, а сенс завжди особистісний, то комунікація у сфері культури завжди ціннісно орієнтована. Комунікативний простір музики функціонує у своєрідному «смысловому полі» культури, яке створює необхідні передумови кодування і декодування музичних смислів.

3. Доведено, що у сучасних дослідженнях система соціокультурної комунікації постає як багатоскладний цілісний організм, що включає до себе

мистецьку комунікативну підсистему, частиною якої є комунікативна сфера музики.

Наголошено, що музична комунікативна система характеризується своєю подвійністю: з одного боку, вона підкоряється загальним законам розвитку культури, законам функціонування соціокультурної комунікації, що здійснюються на базі основних комунікативних засобів і каналів; з іншого боку, система музичної комунікації має відносну суверенність і уявляє собою дещо відокремлену сферу культурного простору. Відповідно, ця діалектичність виявляється в історичній динаміці у процесі зміни домінуючих музичних комунікативних форматів. Закономірно, що розвиток комунікативних форматів, необхідних для повноцінного існування людського суспільства, відбувається по лінії сходження від найпростіших їх форм до сучасних, заснованих на застосуванні потужних високоефективних технологій. У цей період змінюються засоби реалізації комунікативної практики: утворюються нові комунікативні канали, вдосконалюється знаково-семіотична система, що відповідає новому формату.

Електронний мережевий комунікативний формат, що розвивається в цей час, акумулює у собі можливості всіх попередніх комунікативних засобів, має величезний культуротворчий потенціал і стимулює до породження культурного різноманіття. Електронний мережевий комунікативний формат впливає на зміну динаміки і ступінь прояву культурних процесів зародження, поширення, функціонування культурних явищ, соціокультурного комунікування, впливає на формування нових цінностей, культурних орієнтирів, зміну поглядів на проблеми творчості. Сьогодні сучасне електронне середовище знаходиться на стадії розробки принципів створення, поширення і сприйняття електронних продуктів, а у новій соціокультурній ситуації йде становлення традицій, норм, єдиної знаково-семіотичної системи, характерної для всього електронного простору, в якому формуються своєрідні кластери за окремими напрямками та галузями людської діяльності. Відбувається становлення культури електронного

музичного простору, відкриваються можливості багатоваріантного втілення нових музичних ідей. Вже зараз спостерігається процес інтеграції зразків музичної культури і її адаптація до глобального мережевого простору, хоча ці темпи дещо стримуються традиційними, історичними факторами її становлення.

Доведено, що сучасний період глобалізації культури характеризується двома фундаментальними напрямками розвитку: гомогенізацією (універсалізацією) і фрагментацією музичного простору. У музичній культурі, з одного боку, ми спостерігаємо процес універсалізації – формування єдиної світової музичної культури та посилення процесів її масовості, а, з іншого боку, в загальнолюдську глобальну музичну культуру включаються окремі національні музичні світи, що впливають на її розвиток у цілому.

4. Музична мова є унікальним і складним семантичним утворенням, оскільки вона не володіє деякими якостями знакової системи, типовими для природних мов, якими користується людство – його елементами не вважаються знаки як такі, а звукосполучення, які не є носіями повністю певних значень, і самі звукосполучення набувають можливість висловити якийсь сенс виключно у контексті поєднаних з ними утворень, тобто, контекстна складова музичної мови виражена навіть більше, ніж у мові вербальній. Будь-яке структуроване поєднання елементів музичної мови прийнято називати музичним текстом, в якому функції слів виконують типи інтонацій або типи звукосполучень, а норми їх гармонійного поєднання є аналогами морфології, синтаксису та пунктуації у лінгвістиці. Музична мова характеризується наступними мовними ознаками: наявністю комплексу стійких типів звукосполучень; наявністю правил або норм їх вживання; національно-культурною та історичною мінливістю названих ознак; вираженою полісемією (багатозначністю).

Музична мова як засіб музичних дискурсивних практик, застосовується в трьох взаємопов'язаних процесах, пов'язаних з музичним твором:

створення, виконання та сприйняття. Музична мова кінця ХХ століття – це мова нової музично-естетичної парадигми, в якій відзначаються наступні особливості: практично універсальна широта і різноманітність естетичних установок музичного матеріалу; посиленний (у порівнянні з музичним матеріалом попередніх часів) розрив між інтонаційно-емоційним змістом музичного матеріалу і його вербальним еквівалентом; розрив між реалістичним (міметичним, підражальним) і конструкційним (спеціально створеним, що несе заряд творчого протесту) напрямками музичного мистецтва.

У ході дослідження визначається, що авторська індивідуальність при означенні типу творчості ХХІ століття може бути охарактеризована наступними елементами, до яких ми відносимо: динаміку, щільність, інтенсивність (енергетику), артикуляцію, вибір сонорності і елементів інтертексту. З точки зору існуючих сьогодні характеристик епохи, домінуючий індивідуальний стиль музичної творчості сучасності можна визначити як полістилістика («переписування» і «тлумачення» музики минулого). У контексті сьогоднішніх композиторських практик авторство змінює свою природу та йде у бік загальних мовних принципів музики як автономної виразової системи, виявляється не індивідуальною властивістю композитора, а однією з характерних рис творчості постмодерної епохи. Реальність сьогоднішнього мистецтва не дозволяє описувати його лише фіксованими і вивченими раніше термінами, тому використання таких понять, як: «смерть автора», «скриптор», «симулякр», «вторинна первинність», «мерехтлива естетика» – стає характерною рисою вивчення творчості композиторів сучасності.

5. З 70-х років ХХ століття все активніше заявляють про себе нові композиторські і виконавські практики та пов'язані з цим вельми цікаві жанрові та стильові новації. Коло цих художніх явищ (не тільки музичних у звичному сенсі слова) можливо визнати важливим етапом в історії взаємин традиційного (народного) та професійного мистецтва.

Показано, що композиторський фольклоризм як різноманітна за змістом і стилем область музичного мистецтва характеризується зверненням до етнічних джерел, існуючи, однак, дещо поза фольклорною традицією. Взаємодія професійної композиторської творчості та народної музики, що має багатовікову історію, у XXI столітті набуває нових рис, що зумовлено динамікою сучасних соціокультурних процесів. У руслі таких нових підходів до проблематики переінтонування фольклору знаходиться інтертекстуальний аспект. Теорія переінтонування і теорія інтертекстуальності мають подібні методологічні позиції, що зачіпають поле стилю та семантики музичного твору. Загальні позиції полягають у концентрації аналітичної думки навколо проблем «свого – чужого» (за М. Бахтіним), що в системі композиторського фольклоризму набуває конкретизацію «авторського – фольклорного». Це дозволяє осмислити переінтонування фольклору в ракурсі теорії інтертекстуальності, корінною властивістю якої є перенесення «чужого слова» до іншого смислового поля і взаємодія різних текстуальних елементів.

Авторсько-стильовий контекст музичних творів від перших зразків фольклоризму до початку XXI століття значно еволюціонував у зв'язку з розвитком інноваційних підходів переінтонування фольклору, від простих форм до більш складних. Зв'язок фольклористики з певним професійним жанром породжує часом глибокі відмінності у трактуванні фольклорної музичної традиції періоду неофольклорної хвилі.

6. Доведено, що процесуальна сутність музичної комунікації представляється відкритою, складно організованою і цілісною системою, яка забезпечує циркуляцію неоднорідної слухової, візуальної та іншої інформації у великому часопросторі, що охоплюється музичною культурою суспільства. Сучасна структура музично-комунікативного процесу включає декілька основних сфер – композитора, музичного менеджера, виконавця, музикознавця-критика та слухача-реципієнта, які розглядаються в єдиній системі комунікативних зв'язків. У дослідженні показано, що всі зазначені сфери взаємодіють як послідовно і паралельно, так й за принципом

зворотнього зв'язку. Подібна комунікативна взаємодія реалізується за численними каналами всередині самого музичного процесу, а також опосередковано – через культуру суспільства в цілому.

Дослідження системного функціонування зазначених вище сфер дозволили по-новому – в аспекті комунікативних зв'язків – проаналізувати феномен музичного твору як центрального, локального, стійкого явища і поняття музичного мистецтва, а його автора – композитора – як одну з центральних фігур здійснення сучасних комунікаційних процесів у соціокультурному просторі. Характерною рисою сучасного композитора є поєднання в одній особистості декількох творчих функцій музичної процесуальності (авторських, інтерпретаційних та організаторських).

Аналіз мистецької інформації, що протікає по каналах комунікації, дозволяє виявити різноманіття її форм, що включають як основну специфічну форму – кодову, пов'язану зі структурами художнього образу, системою виражальних засобів музичної мови, музичних символів і інших структурних утворень, так й позаспецифічні форми – знакову, семантичну, візуальну, інші. У своїй сукупності вони впливають на всі сприймаючі структури і рівні психіки одержувача інформації (реципієнта), який творчо декодує мистецьку інформацію відповідно до існуючих традицій і норм, власного життєвого і художнього досвіду, діючи у динамічному просторі музичної культури свого часу.

Осмислення можливостей та шляхів впливу на музично-мистецький процес через властиву йому систему комунікативних зв'язків і, зокрема, аналіз умов та особливостей функціонування окремих комунікативних сфер та каналів, дозволили прийти до висновку про припустимість, а в ряді випадків й необхідність цілеспрямованого впливу на поведінку всієї зазначеної системи в культурно-освітницьких творчих цілях. Дослідження дозволило також обґрунтувати теоретичну основу і деякі методи управління процесами музичної комунікації, що базуються не лише на емпіричних ініціативах, а й на пізнанні глибинних закономірностей функціонування

комунікативної системи музики як цілісного динамічного світу. Серед цих методів виділяються: наукове прогнозування, цільове програмування і соціокультурне проектування, за допомогою яких відкривається можливість найбільш адекватно вирішувати нагальні завдання поширення і споживання музичних цінностей в суспільстві.

7. Фестиваль мистецтв є невід'ємною частиною сучасної культури граючи роль знаково-комунікативної і освітньо-творчої системи. Як унікальна форма артистичного обміну і демонстрації досягнень у різних видах мистецької творчості, музичні фестивалі стали органічною частиною сучасної комунікативної культури, що створює нові види комунікативних процесів і зразки видовищного спілкування.

Показано, що комунікативні функції простору музичного мистецтва найбільш яскраво проявляються під час здійснення такої сучасної форми соціокультурної мистецької діяльності як фестивальний проект у сфері популярної музичної культури. Практика проведення музичних фестивалів свідчить про те, що, перш за все, для позитивного перебігу творчого процесу необхідно налагодити у просторі події подолання поведінкових, психологічних і культурологічних бар'єрів між учасниками (публікою, виконавцями, організаторами). Відповідно, з огляду на особливості суб'єктів творчої взаємодії нами виділяються основні та специфічні підходи у реалізації стратегій розвитку міжкультурних комунікацій.

На основі теоретичного аналізу та практичних підходів уточнено розуміння поняття «міжкультурна комунікація учасників фестивального музичного проекту», в якому знайшли відображення ідеї культурного плюралізму та міжкультурного діалогу, що базуються на освоєнні музичних традицій, що сприяють формуванню лінгвістичних, культуротворчих, психологічних і соціокультурних знань особистостей-учасників як суб'єктів соціокультурної творчої діяльності.

При розгляді морфологічної природи комунікаційних процесів у музичному мистецтві стає наочним, що полімодальність (здатність

поєднувати в процесі розвитку і комунікації кілька способів (модусів) освоєння світу і спілкування) музичного середовища має величезний творчий потенціал проникнення у внутрішній світ учасника комунікативного простору і каталізації емоційного впливу на особистість у процесі занурення до атмосфери творчості.

Організаційна специфіка міжнародних фестивалів характеризується створенням комунікативного середовища фестивалю та особливим художньо-творчим керуванням музично-комунікативною подією, що впливає на трансформацію міжкультурних комунікацій у міру поглиблення діяльнісного відношення учасників до традицій музичного мистецтва, формування національної самоідентифікації особистості в різноманітних формах міжкультурного спілкування.

Основний акцент в авторській фестивальної моделі зроблений на дотриманні комплексу соціокультурних та творчих умов на всіх етапах проведення фестивалю. На підготовчому етапі організаційно важливі роботи з розвитку навичок міжкультурної комунікації, здійснюваної на матеріалі музичного мистецтва. На етапі проведення фестивалю, такі умови реалізуються за рахунок поєднання жанрово-стильового розмаїття музичного мистецтва та його виконавських форм, а також організації додаткових мистецьких подій, які розширюють культурні контакти і формують досвід міжкультурної комунікації. На постфестивальних етапах здійснюється глибокий і всебічний аналіз результатів, отриманих на всіх етапах організації та проведення музичних фестивалів.

У цій моделі реалізуються такі етапи творчості, як: послідовне встановлення творчих контактів, «конфлікт» (змагання, безпосередній творчий контакт), «пристосування» (адаптацію в процесі творчого обміну) і асиміляція, тобто змішення, «переплавка» первинних елементів у структурі нової фестивальної дії. Результатом фестивалю можна вважати взаємний вплив музичних традицій і виконавців, що представляють різні культурно-мистецькі пласти суспільства. При цьому важливо підкреслити, що носії

певних етнонаціональних традицій у ситуації творчого діалогу переймають норми, цінності і традиції інших шкіл, напрямків, стилів, музичних мов, а також утверджують національну ідентичність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

6. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. Москва: Практика, 1995. 256 с.
7. Александрова Е. Л. Фактура как проявление отношений рельефа и фона. Ленинград: Сов. композитор, 1988. 183 с.
8. Американская философия искусства. Основные концепции второй половины XX века. Антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология. Екатеринбург: Деловая книга; Бишкек: Одиссей, 1997. 320 с.
9. Андреев А. К истории европейской музыкальной интонационности. Ч. 1. Москва: Музыка, 1996. 190 с.
10. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. Москва: Композитор, 1998. 343 с.
11. Арановский М. Г. Симфонические искания: исследовательские очерки. Ленинград: Сов. композитор, 1979. 287 с.
12. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Вып. 6. Москва: Совет. композитор, 1987. С. 35 –77.
13. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев: Дух і Літера, 2014. 218 с.
14. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Москва: Прогресс, 1974. 386 с.
15. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград: Музыка, 1971. 376 с.
16. Асафьев Б.В. Речевая интонация. Москва – Ленинград: Музыка, 1965. 136 с.

17. Афоніна О. С. Код і культурно-історичні традиції «подвійного кодування» у фольклорі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 3. С. 45–49.
18. Барт Р. Нулевая степень письма. Москва: Академический проект, 2008. 431 с.
19. Батоврин В.К. Системная и программная инженерия. Москва: ДМК Пресс, 2010. 280 с.
20. Бензюк О. «Відкрита інтерпретація»: до постановки проблеми. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 4. С. 46–49.
21. Бергер Л. Г. Пространственный образ мира (парадигмы познания) в структуре художественного стиля. *Вопросы философии*. 1994. № 4. С. 114–128.
22. Бергер Н. А. Гармония как пространственная категория в музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград: Изд-во ЛГК, 1980. 25 с.
23. Берегова О. Комунікація в музичному виконавстві як культурологічна проблема. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : Композитор і сучасність*. Київ, 2009. Вип. 84. С. 209–218.
24. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
25. Берегова О. М. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-х – 90-х рр. ХХ сторіччя: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Київ, 2000. 204 с.
26. Березовчук Л. Н. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке. *Стилевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов*. Ленинград: ЛГИТМиК, 1979. С. 164–181.

27. Беседы с Альфредом Шнитке / Сост. А. Ивашкин. Москва: РИК «Культура», 1994. 304 с.
28. Билз Р. Аккультурация. *Антология исследования культуры*. Санкт-Петербург, 1997. Т. 1. С. 335–371.
29. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 648 с.
30. Бонфельд М. Ш. Музыкальная герменевтика и проблема понимания музыки. *Междисциплинарный семинар 22-23 марта 1998 года*. Петрозаводск: ПГК, КГПУ, 1998. С. 32–35.
31. Борхес Х. Л. Вавилонская библиотека. *Соч. в 3 т.* Т. 1. Рига: Полярис, 1994. 556 с.
32. Булез П. Ориентиры. Москва: Логос-Альтера, ЕссеНото, 2004. 200 с.
33. Буррио Н. Эстетика взаимодействия. URL: <http://www.guelman.ru/xz/362/xx28/x2808.htm>.
34. Ванечкина И. Л., Галеев Б. М. Реальные истоки скрябинского замысла «световой симфонии». *Новые технологии в культуре и искусстве*. Казань: Прометей, 1995. С. 5–9.
35. Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка. Ленинград: Художник РСФСР, 1983. 400 с.
36. Васильев О. С. Движение в пространстве, пространство движения и геометрический образ движения: опыт топологического подхода. *ТиПФК*. 2004. № 3. С. 13–21.
37. Васильева Н. В. Пространственно-временные модели в музыке. Москва: Лидер, 2009. 512 с.
38. Вежбицкая А. Т. Семантические примитивы. Введение. *Семиотика* / под ред. Ю. С. Стеранова. Москва: Радуга, 1983. С. 225–252.
39. Веккер Л. М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. Москва: Смысл, 2000. 587 с.

40. Вёльфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Москва: ОГИЗ, 1934. 390 с.
41. В знак дружбы. Беседа О. С. Бугровой с Софией Губайдулиной. *Музыкальная академия*. 1994. № 3. С. 1–7.
42. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. Москва: Изобразит. искусство, 1985. 288 с.
43. Габричевский А. Г. Опыты по онтологии искусства. *Вопросы философии*. 1994. № 3. С. 134–147.
44. Габричевский А. Г. Проблема архитектурного синтеза как взаимной организации массы и пространства. *Архитектура СССР*. 1989. № 1 (январь-февраль). С. 86–92.
45. Гадамер Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988. 704 с.
46. Галеев Б. М. Проблема синестезии в эстетике. *Современный Лаокоон*. Москва: Изд-во МГУ, 1992. С. 5–9.
47. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: Либроком, 2009. 144 с.
48. Гарбузов Н. А. Зонная природа динамического слуха. Москва: Музгиз, 1955. 107 с.
49. Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. Москва: Изд-во АН СССР, 1948. 83 с.
50. Гачев Г. Г. Ментальности народов мира. Москва: ЭКСМО, 2008. 544 с.
51. Гегель Г. В. Ф. Философия духа. Москва: Директ-Медиа, 2012. 854 с.
52. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки. Санкт-Петербург: Общественная польза, 1875. 607 с.
53. Генералюк Л. Синестезія як феномен творчого мислення. *Творчість свободи як свобода творчості* : мат-ли 6-ї міжнародної наук.- практич. конф. Київ: НТУУ «КПІ». 2001. С. 113–114.

54. Герменевтика: История и современность: критические очерки. Москва: Мысль, 1985. 303 с.
55. Горбунова И. Б. Опыт математического представления музыкально-логических закономерностей в книге Я. Ксенакиса «Формализованная музыка». *Общество. Среда. Развитие*. 2012. № 4. С. 135–138.
56. Григорьева Г. В. Владимир Рябов: полистилистика или единый стиль? *Советский композитор*. 1989. № 9. С. 20–26.
57. Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Москва: Владос, 2004. 175 с.
58. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Совет. композитор, 1989. 206 с.
59. Гуменюк Т. К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз: дис... д-ра філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2002. 395 с.
60. Гутнер Г. Б. Лингвистический поворот. *Энциклопедия эпистемологии и философии науки*. Москва, 2009. URL: http://journal.iph.ras.ru/sites/default/files/2009_4.pdf.
61. Давидовський К. Ю. Соціокультурні виміри міжнародного фестивального руху: за результатами IV міжнародного музичного фестивалю «Віртуози планети». *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. пр. Вип. XXVI. 2011. URL: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Api/2011_26/33.pdf.
62. Денисюк Ж. З. Постфольклор інтернет-комунікації в аксіологічному вимірі. Київ: НАКККиМ, 2017. 384 с.
63. Деревянченко О. Неофольклоризм в музикальному искусстве: статика и динамика развития в первой половине XX ст.: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев., 2005. 19 с.
64. Друскин Я. С. О риторических приёмах в музыке И.С. Баха. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 136 с.

65. Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. Москва: Рипол-классик, 2010. 384 с.
66. Дубинец Е. А. Знаки звуков (о современной музыкальной нотации). Киев: Гамаюн, 1999. 432 с.
67. Емельянов Е. Д. Звукофикация театров и концертных залов. Москва: Искусство, 1989. 272 с.
68. Ескевич И. В. Оптические маневры в окрестностях Эйнштейна и Пикассо. Москва: ОГИ, 2005. 245 с.
69. Земцовский И. И. О системном исследовании фольклорных жанров. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1972. Вып. 1. С. 169–197.
70. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ, 2011. 204 с.
71. Злотник О. Й. Інтертекстуальна система «композитор–фольклор». *Київське музикознавство*. Київ. 2018. Вип. 56. С. 243–253.
72. Злотник О. Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Вісник НАКККиМ*. № 4. Київ : НАКККиМ, 2018. С. 112–116.
73. Злотник О. Й. Музичний стиль як естетична категорія. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2018. С. 152–159.
74. Злотник О. Й. Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва. *Вісник НАКККиМ*. № 3. Київ : НАКККиМ, 2018. С. 223–227.
75. Злотник О. Й. Перцептуальний простір функціонування музичного твору. *Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць*. Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 61–66.
76. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня ХVІІ – ХХ ст. у контексті церковної та популярної культури. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2015. № 1. С. 125–133.

77. Зубарева Н. Б. Фактура как реализация пространственных представлений: (Проблемы генезиса и исторической эволюции музыкальных хронотопов): автореф. дис. ... канд. искусствоведении. Ленинград, 1990. 24 с.
78. Зуєв С. П. Сучасний культурний простір та семіотика музичного фестивалю (на матеріалах Харкова) : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01 ; Сумський держ. педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2006. 207 с.
79. Івановська Н. Бієнале як модель сучасного культурного простору України. *Українська культура*: зб. наук. пр. Рівне: Рівненський держ. гуманіт. ун-т, 2016. Вип. 21. С. 196–200.
80. Исмаилов И. М. Роль категории пространства и времени в становлении научных картин мира: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Баку, 1992. 22 с.
81. Іонов В. І. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 199 с.
82. Історія української естетичної думки: монографія / за ред. проф. В. А. Личковаха. Київ: Центр учбової літератури, 2013. 388 с.
83. Каган М. С. Мир общения: пробл. межсубъект. отношений. Москва: Политиздат, 1988. 315 с.
84. Каган М. С. Музыка в мире искусств. Санкт-Петербург, 1995. 232 с.
85. Каган М. С. Системный подход и гуманитарное знание: избр. ст.. Ленинград, 1991. 383 с.
86. Каган М. С. Социальные функции искусства. Ленинград: Знание, 1978. 34 с.
87. Казанцева Л. П. Автор в музыкальном содержании: монография. Москва: РАМИ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
88. Казанцева Л. П. Анализ музыкального содержания: методическое пособие. Астрахань: АГК, 2002. 128 с.

89. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб пособие. Астрахань: Факел, 2001. 368 с.
90. Кант И. О форме и принципах чувственно воспринимаемого и умопостигаемости мира. *Соч. в 6 т.* Т. 2. Москва : Мысль, 1964. 611 с.
91. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
92. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
93. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку: дис. ... д-ра мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. 373 с.
94. Колесник О. С. Культурологічна герменевтика як методологічна основа дослідження феномена інтерпретації. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2014. № 4. С. 13–16.
95. Кон Ю. Г. Об одном свойстве вертикали в атональной музыке. *Музыка и современность.* Москва, 1971. Вып. 7. С. 294–317.
96. Корниенко Н. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея : монография. Киев, Альтерпрес, 2014. 311 с.
97. Корыхалова Н. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. Ленинград: Музыка, 1979. 215 с.
98. Кравченко А. І. Камерно-інструментальне мистецтво Одеси в культурному просторі України ХХ – початку ХХІ ст.: дис.. ... канд.. мистецтвознав. : 26.00.01. Київ: НАКККіМ, 2015. 195 с.
99. Крючкова К. К. Композиция в дизайне. Комсомольск-на-Амуре: Панорама, 2009. 426 с.

100. Кубрякова Е. С. Категоризация мира: пространство и время (вступительное слово). *Категоризация мира: пространство и время*. Москва: Рипол-классик, 1997. С 3–14.
101. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв.: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2006. 432 с.
102. Курбатская С. С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. Москва: Сфера, 1996. 389 с.
103. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане». Москва, 1975. 551 с.
104. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология. Феномен тона. *Homo Musicus: альманах музыкальной психологии* / сост. М. С. Старчеус. Москва: Изд-во МГК, 2001. С. 7–54.
105. Лангер С. Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С. П. Евтушенко / Общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова. Москва: Республика, 2000. 287 с.
106. Левин К. Динамическая психология. Москва: Смысл, 2001. 572 с.
107. Лиотар Ж-Ф. Состояние постмодерна. Москва: ИЭС, 1998. 160 с.
108. Лихачёв Д. С. Концептосфера русского языка. *Известия РАН. Сер. лит. и яз.* 1993. Т. 52, № 1. С. 3–9.
109. Лихачёв Д. С. Очерки по философии художественного творчества. Санкт-Петербург: БЛИЦ, 1996. 192 с.
110. Лихачёв Д. С. Поэтика художественного пространства сказки. Москва: Наука, 1979. 278 с.
111. Личковах В. А. Світ людини в мистецтві (світоглядно-антропологічні засади теорії естетичного виховання). Чернігів, 2005. 150 с.
112. Лосев А. Ф. Самое само: сочинения. Москва: ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.
113. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва, 1995. 944 с.

114. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва : Просвещение, 1988. 352 с.
115. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
116. Лотман Ю. М. К проблеме пространственной семиотики. *Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Санкт-Петербург: Искусство, 1998. С. 224–446.
117. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. *Лотман Ю. М. Об искусстве*. Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2005. С. 14–285.
118. Маркова Е. Н. Проблемы музыкальной культурологии. Второе расширен. и доп. издание. Одесса: Астропринт, 2012. 212 с.
119. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. Москва: РП, 2002. 296 с.
120. Мациевский, И. В. Перцептивное пространство в музыкальной архитектонике. *Выбор и сочетание. Открытая форма*: сб. ст. к 75-летию Ю. Г. Кона. Петрозаводск; Санкт-Петербург: Изд-во Музфонда, 1995. С. 77–81.
121. Медушевский В. В. Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: автореф. дис.... докт. искусствоведения. Москва, 1981. 46 с.
122. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва: Композитор, 1993. 262 с.
123. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект *Сов. музыка*. 1979. № 3. С. 30–39.
124. Медушевский В. В. О содержании понятия «адекватное восприятие». *Восприятие музыки*: сб. ст. Москва: Музыка, 1980. С. 141–155.
125. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва: Музыка, 1976. 254 с.
126. Мерло-Понти М. Око и дух. Москва: Искусство, 1992. 58 с.
127. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. Санкт-Петербург: Ювента: Наука, 1999. 278 с.

128. Мещанинов И. И. Понятийные категории в языке. *Труды Военного института иностранных языков*. 1945. № 1. С. 10–19.
129. Москаленко В. Творческий аспект музыкальной интерпретации : Исследование. Киев: Киевская гос. консерватория, 1994. 10 с.
130. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
131. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
132. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
133. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 372 с.
134. Никитина И. П. Художественное пространство как предмет философско-эстетического анализа: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Москва, 2003. 44 с.
135. Обрист Х. Краткая история новой музыки. Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. 215 с.
136. Оленіна О. Ю. Мистецтво як фактор впливу на сучасні комунікативні практики. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архитектура*. 2009. № 2. С. 96–103.
137. Орлов Г. А. Древо музыки. Санкт-Петербург: Композитор, 2005. 440 с.
138. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства: эссе о литературе и искусстве. Москва: Радуга, 1991. 639 с.
139. Осипов А. И. Пространство и время как категории культуры: статус, функции, эволюция: автореф. дис. ... д-ра филос. наук. Минск, 1990. 42 с.

140. Павиленис Р. И. Понимание речи и философия языка. *Новое в зарубежной лингвистике*. Москва: Прогресс, 1986. Вып. XVII. С. 135–169.
141. Панкевич Г. М. Проблема анализа пространственно-временной организации музыки. *Музыкальное искусство и наука*. Москва: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 124–145.
142. Пахомова Є. Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2017. Вип. 1 (34). С. 101–112.
143. Пискач А. Фестивальний рух у культурному житті України кінця ХХ – початку ХХІ ст.: нефольклорні тенденції. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць. Рівне, 2011. Вип. 17. С. 90–94.
144. Побережна Г. І. Творча особистість кризової епохи (від Чайковського до Сільвестрова). *Духовність і художньо-естетична культура*. Київ: НІІ «Проблеми людини», 1999. Т. 14. С. 535–540.
145. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. Москва: Прогресс, 1986. 432 с.
146. Психологический словарь / Ред. В. П. Зинченко, Б. Г. Мещерякова. Москва: Астрель; АСТ, 2006. 479 с.
147. Рагс Ю. Н. Акустика в системе музыкального искусства: дис. ... д-ра искусствоведения в виде науч. докл. Москва: Изд-во МГК, 1998. 80 с.
148. Раппапорт А. Г. Концепции архитектурного пространства ; Центр научно-технической информации (ЦНТИ), Госкомархитектуры. Обзорная информация. Сер. 1: Теория и история архитектуры. Москва, 1988. Вып. 1. 48 с.
149. Раппопорт, С.Х. Художественное представление и художественный образ. *Эстетические очерки*. Москва: Искусство, 1973. Вып. 3. С. 45–95.

150. Раушенбах Б. В. Пространственные построения в древнерусской живописи. Москва: Наука, 1980. 286 с.
151. Рикер П. Герменевтика. Этика. Политика. Москва: AkademiaЦентр. Медиум, 1995. 160 с.
152. Рогожа М. М. Селянський етнос як феномен соціокультурного простору: український контекст. *Мультиверсум* : філософський альманах / Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України. Київ : Центр духовної культури, 2006. № 58. С. 88–91.
153. Савенко С. И. Карлхайнц Штокхаузен. *XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы*. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 11–54.
154. Савенко С. И. Проблемы индивидуального стиля в музыке поставангарда. *Кризис буржуазной культуры и музыка*. Ленинград: Музыка, 1983. С. 96–112.
155. Самая Т. В. Основні тенденції розвитку вокального мистецтва естради України 60–70-років ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2017. Вип. 3. С. 133–137.
156. Самойленко А. И. Музыка между общением и коммуникацией (нормы и парадоксы музыковедческого поиска смысла). *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Вип. 7, кн. 2. Одеса, 2006. С. 39–48.
157. Свешников, А. В. Интегральное мышление и искусство. Москва: Университетская книга, 2017. 324 с.
158. Свешников А. В. Композиционное мышление в изобразительном искусстве: дис. ... д-ра искусствоведения. Санкт-Петербург, 2003. 277 с.
159. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. Киев: Дух І Літера, 2012. 368 с.
160. Синергетична парадигма простору культури : монографія / наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнецова (наук. ред, відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.). Київ : НАКККіМ, 2014. 302 с.

161. Скребкова-Филатова М. С. Драматургическая роль фактуры в музыке. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Сов. композитор, 1975. Вып. 3. С. 164–197.
162. Скребкова-Филатова М. С. О художественных возможностях музыкального пространства. *Пространство и время в музыке*. Москва: Музыка, 1992. С. 208–223.
163. Скребкова-Филатова М. С. Фактура в музыке: художественные возможности. Структура. Функции. Москва: Музыка, 1985. 285 с.
164. Соколов А. С. О роли звукового материала в системе музыкальных средств: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 1980. 24 с.
165. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура: монография. Москва : Издательство: Советский композитор, 1975. 202 с.
166. Старчеус М. С. О хронотопах музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 3. С. 156–163.
167. Старчеус М. С. Об инвариантных механизмах музыкального восприятия. *Восприятие музыки*: сб. ст. Москва: Музыка, 1980. С. 167–177.
168. Степанова О. А. Концептуальні засади становлення і розвитку національного культурного простору України : монографія. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова ; Ніжин : ПП Лисенко М. М., 2017. 416 с.
169. Суліменко О. Структура етнокультурного простору України: формування та взаємодія складових елементів : дис. ... канд. соціол. наук : 22.00.03 «Соціальні структури та соціальні відносини»; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2004. 35 с.
170. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано). *Музыкальная конструкция и смысл*. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1999. Вып. 151. С. 107–121.
171. Суханцева В. К. Музыка как мир человека (От идеи Вселенной – к философии музыки). Киев : Факт, 2000. 186 с.

172. Сюта Б. Глобалізація та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. Київ: УБСП «Комора», 2006. 65 с.
173. Теплов Б. М. Психология и психофизиология индивидуальных различий: избр. психол. тр.; ред. М. Г. Ярошевский. Москва; Воронеж: МПСИ: МОДЭК, 2003. 640 с.
174. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва: Наука, 2003. 377 с.
175. Титова Т. А. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия. *Восприятие музыки*. Москва: Музыка, 1980. С. 156–167.
176. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ : исслед. в обл. мифопоэт.: Избранное. Москва : Прогресс, 1995. 623 с.
177. Тоффлер Е. Третя хвиля. Київ: Видавничий дім «Всесвіт», 2000. 480 с.
178. Троєльнікова Л. О. Народна художня творчість (фольклор) у досвіді культуротворчої рефлексії. *Вісник ДАКККіМ* : щоквартальний науковий журнал. 2010. № 2. С. 72–75.
179. Троєльнікова Л. О. Художньо-освітній простір як культуротворчий чинник розвитку українського суспільства у ХХ столітті : дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 423 с.
180. Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. Москва: Искусство, 1970. 252 с.
181. Фень Е. Г. Рон Айерман. К социологии искусства, ориентированной на смысл. *Социологическое обозрение*. 2010. Т. 9, № 2. С. 75–80.
182. Филиппов А. Ф. Социология пространства. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2008. 290 с.

183. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. Москва: Канон+, 2015. 376 с.
184. Флиер А. Я. Культурология для культурологов: учеб. пособие для магистрантов и аспирантов, докторантов и соискателей, а также преподавателей культурологии. Москва: Академический Проект, 2000. 496 с.
185. Флиер А. Я. Морфология культуры. Структура и динамика. Москва, 1994. 414 с.
186. Флиер А. Я., Полетаева М. А. Тезаурус основных понятий культурологии: учебное пособие. Москва: МГУКИ, 2008. 286 с.
187. Флоренский П. А. Анализ пространственности (и времени) в художественно-изобразительных произведениях. *Собрание сочинений: статьи и исследования по истории искусства и археологии*. Москва: Мысль, 2000. 446 с.
188. Флоренский П. А. У водоразделов мысли: черты конкретной метафизики. Москва: АСТ, 2009. 346 с.
189. Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах (музыка, живопись, архитектура): дис. ... канд. филос. наук. Москва: Изд-во МГК им. П. И. Чайковского, 2003. 160 с.
190. Фуко М. Другие пространства. *Фуко М. Интеллектуалы и власть : Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Москва : Праксис, 2006. С. 191–205.
191. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления. Москва: Республика, 1993. 447 с.
192. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*. Москва: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 130–151.
193. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии: исследование. Москва: Музыка, 1974. 287 с.

194. Холопов Ю. Н. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиана. *Музыка и современность*. Москва: Музыка, 1971. С. 247–293.
195. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
196. Холопова В. Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей. *Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных*. 2015. № 1. С. 20–28.
197. Холопова В. Н. Музыкальные эмоции: учеб. пособие. Москва: Мультипринт, 2010. 183 с.
198. Холопова В. Н. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. Москва: ПРЕСТ, 2002. 32 с.
199. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Санкт-Петербург: Лань, 2002. 368 с.
200. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань. 1999. 496 с.
201. Хренов Н. А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. Москва : Альфа-М, 2005. 624 с.
202. Христиансен Л. Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны». *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1972. Вып.1. С. 198–218.
203. Хрома Г. Фольклорні фестивалі України і проблеми сценічного втілення фольклору. *Вісник КНУКіМ*: зб. наук. праць. Вип. 6. Київ, 2002. С. 107–113.
204. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: дисс. ... докт. псих. наук. Казань, 1989. 425 с.
205. Цуканова Е. В. Психологические трудности межличностного общения. Киев: Вища шк., 1985. 159 с.
206. Чередниченко Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики. Москва: Музыка, 1989. 218 с.

207. Чередниченко Т. В. Герменевтика музыкальная. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991. С. 133
208. Шадриков В. Д. Психология деятельности и способности человека. Москва: Логос, 1996. 320 с.
209. Швед М. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2005. 209 с.
210. Шеллинг Ф. Философия искусства. Москва: Мысль, 1966. 496 с.
211. Шлейермахер Ф. Герменевтика. Санкт-Петербург: «Европейский Дом». 2004. 242 с
212. Шпенглер О. Закат Европы. Москва: Директ-Медиа, 2007. 800 с.
213. Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. Москва: Деловая Лига, 1993. 110 с.
214. Шульгіна В. Д. Музична україніка : монографія. Київ : НМАУ, 2000. 278 с.
215. Шуранов В. А. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки. *Смысловые структуры в музыкальном тексте*. Москва: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 1998. Вып. 150. С. 6–21.
216. Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии. Москва: Институт Фонда «Общественное мнение», 2003. 336 с.
217. Эйнштейн А. Теория относительности: избр. работы. Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2000. 224 с.
218. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». *Имя розы*. Москва, 1997. 160 с.
219. Яковлев О. Семіотика як методологія дослідження культурного простору України. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2015. № 2. С. 71–75.

220. Яковлева Е. С. Мифологические корни фольклорного мышления: пространство, время, существование. *Вест. Моск. ун-та*. Москва, 1981. № 6. С. 56–65.
221. Ясперс К. Призрак толпы. Москва: Алгоритм, 2007. 269 с.
222. Aisbett J., Gibbon G. A general formulation of conceptual space as a meso level representation. *Artificial Intelligence*. 2001. № 133. P. 189–232.
223. Beaulieu C. Intercultural Study of Personal Space: A Case Study. *Journal of Applied Social Psychology*. 2004. Vol. 34, issue 4. P. 794–805.
224. Bennett M. J. A developmental Approach to Training for Intercultural Sensitivity. *Intercultural Journal of Intercultural Relations*. 1986. №10 (2). P. 179–196.
225. Carterette E., Kendall R. Comparative Music Perception and Cognition. *The Psychology of Music*. Second ed. 1999. P. 725–791.
226. Cheung, V., Scott S. D. A Laboratory-based Study Methodology to Investigate Attraction Power of Large Public Interactive Displays. In Proceedings of UbiComp. *ACM International Joint Conference on Pervasive and Ubiquitous Computing*. Osaka, 2015. 7–11 September. P. 1239–1250.
227. Danto A. Artworld. *Journal of Philosophy*. 1964. P. 571–584.
228. Dizikes P. The Office Next Door. *Technology Review*. 2011. October. P. 3-7. URL: <https://www.technologyreview.com/s/425881/the-office-next-door>.
229. Donnini R. The visualization of music: symmetry and asymmetry. *Computers & Mathematics with Applications*. 1986. Vol. 12, issues 1 –2, part B. P. 435–463.
230. Elbows R. The architectural theory that’s killing personal space at the office. *Quartz*. URL: <https://qz.com/348740/the-architectural-theory-thats-killing-personal-space-at-the-office/>
231. Fauconnier G., Turner M. Conceptual Integration Networks. *Cognitive Science*. 1998. Vol. 22, № 2. P. 133–187.

232. Gardenfors P. *Conceptual Space: The Geometry of Thought*. Cambridge: MIT Press, 2000. 307 p.
233. Goldman J. *The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions*. Cambridge University Press, 2011. 207 p.
234. Hackman J.R. What Makes for a Great Team. *Psychological Science Agenda*. 2004. June. Vol. 18, № 6. URL: <https://www.apa.org/science/about/psa/2004/06/hackman.aspx>.
235. Hall E. *The Hidden Dimension*. N. Y.: Anchor Books Doubleday, 1990. 217 p.
236. Hall E. The History of Intercultural Communication: The United States and Japan. *Keio Communication Review*. 2002. No. 24. P. 4–24.
237. Harley M. *Space and Spatialization in Contemporary Music: History and Analysis Ideas and Implementations*: Ph.D: dissertation. Montreal; Quebec: McGill University: School of Music, 1994. 345 p.
238. Honti R. *Principles of Pitch Organization in Bartók's Duke Bluebeard's Castle*. Helsinki, 2006. 373 p.
239. Klinkhammer D. A Design Space for User Tracking around Tabletops. *Proxemic's 12*. Copenhagen, 2012. October. P. 120–127. URL: <https://www.researchgate.net/publication/257365365> A Design Space for User Tracking around Tabletops.
240. Paddison M. Postmodernism and survival of the avant-garde. *Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives* / Edited by Max Paddison and Irene Deliege. UK, 2010. P. 209.
241. Jameson F. Postmodernism and Consumer Society. *The antiaesthetic: Essays on postmodern culture*. Port Townsend, 1984. P. 111–126.
242. Rapp A. Personal Space in Design of Feature. *Design Observer*. 2009. March. URL: <http://designobserver.com/feature/personal-space/8597/>.
243. Ravet H. Negotiated authority, shared creativity: Cooperation models among conductors and performers. *Musical Scientiae*. 2016. Vol. 20 (3). P. 287–303.

244. Rikard T. Reformulation of the theory of conceptual spaces. *Information sciences*. 2007. № 177. P. 4539 –4565.
245. Varga Andras Balint. Three questions for sixty-five composers. University Rochester Press, 2011. 333 p.
246. Wilson, D. Symmetry and its love-hate role in music. *Computers & Mathematics with Applications*. 1986. Vol. 12, issues 1 –2, part B. P. 101–112.
247. Zhi-Yuan Su. Musik walk, fractal geometry in music. *Physica*. 2007. Vol. 380. P. 418 –428.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА МОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРОСТОРУ АВТОРСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕКСТУ НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ДОРОБКУ ОЛЕКСАНДРА ЗЛОТНИКА

Список

творів, написаних народним артистом України,
заслуженим діячем мистецтв України,
професором, членом національної спілки композиторів України,
членом спілки кінематографістів України
Злотником Олександром Йосиповичем

Основні твори:

I. Опери:

1. Опера-дума «Сліпий», лібрето Володимира Грипича за поемою Т. Шевченка, 1989 р.

II. Мюзикли:

1. «Да здравствует любовь!» Лібрето М. Куруца. 1979 р.
2. «Золоте курча», лібрето В. Орлова. 1979 р.
3. «Храбрый барабан и его друзья», лібрето М. Ліча за п'єсою Л. Устінова. 1985 р.
4. «Любов — книга золотая», лібрето Ю. Рогози за п'єсою О.Толстого. 1987 р.
5. «Крестная мать», лібрето В. Мірського. 1988 р.
6. «Евеліна», лібрето О. Вратарьова. 1998 р.
7. «Екватор», лібрето і вірші О. Вратарьова. 2003 р.
8. «Сорочинський ярмарок», лібрето і вірші О. Вратарьова. 2006 р.
9. «Кіт без чобіт», лібрето і вірші О. Вратарьова, І. Вратарьової. 2008 р.

10. «Одесса хочет пить», лібрето О. Володарський, вірши О. Вратарьова, 2012 р.
11. «Святий Миколай», вірши О. Вратарьова, 2014 р.
12. «Все золото світу», лібрето А. Верещак. 2015 р.
13. «Пригоди Сироїжки». 2016 р.
14. «Гудзульки королеви». 2016 р.
15. «Шури-мури», лібрето А. Крим, вірши О. Вратарьова. 2017 р.
16. «Тера інкогніто», лібрето О. Вратарьова, 2017 р.
17. «Де вона самотність – дивина?», лібрето Лана Ра, 2018 р.

III. Симфонічні, камерні, хорові твори

1. Інструментальні п'єси для труби, фортепіано, домри, бандури, скрипки, флейти, баяна. 1978-2017 р.
2. Концерт для труби та симфонічного оркестру. 1983 р.
3. Симфонічна поема «Фестивальна». 1985 р.
4. Концерт для симфонічного оркестру. 1988 р.
5. Клівлендська симфонія. 1989 р.
6. Камерні твори. 1989 р. – 2017 р.
7. Хори на вірші Лесі Українки, Юрія Ярмиша
8. Вокальні цикли на вірші Леоніда Мартинова, Лесі Українки.
9. Збірка «Неповторність» - 1998 р.
10. Збірка «Музика рідного дому» - 2003 р.
11. Збірка «Радужные нотки» - 2012 р.
12. Збірка «Сонячна музика» - 2013 р.

IV. Програми для Ленінградського, Московського, Ташкентського та Київського мюзик-холів; для балетів на льоду, вар'єте, вокально-інструментальних ансамблів, 1977—1987 рр.

V. У творчому здобутку більш ніж 2 тис. пісень:

Назва пісні	Автор слів
1. I don't know why.	Юрій Рогоза
2. Вино журби, вино печалі.	Микола Ткач
3. Вишиванка.	Григорій Булах
4. Вікно.	Микола Мельников
5. Вірні друзі, мої.	Степан Галябарда
6. Вітчизна	Олександр Вратарьов
7. Возвращайся всегда.	Болеслав Ценов
8. Все женщины божественны.	Олена Севастьянова
9. Выше крыши некуда.	Юрій Рогоза
10. Гай, зелений гай.	Юрій Рибчинський
11. Где то рядом.	Ілля Резнік
12. Гей літа.	Анатолій Матвійчук
13. Голос друга.	Юрій Рогоза
14. Горобина.	Микола Мельников
15. Господа мужчины.	Ян Табачник
16. Гроза отшумела.	Олена Севастьянова
17. Гуси-лебеди.	Григорій Поженян
18. Гюрза.	Микола Мельников Ігорь
19. Два попугая.	Лазаревський
20. Двадцать первая весна.	Ігорь Лазаревський
21. Де ти?	Костянтин Гнатенко
22. Джерело.	Микола Мельников
23. Дзвонар.	Юрій Плаксюк
24. Диво-сторона.	Микола Ткач
25. Дискобол.	Віктор Герасимов
26. До бабусі на млинці.	Олександр Вратарьов
27. Долгие проводы.	Олександр Вратарьов

28. Доля артиста.	Анатолій Матвійчук
29. Жовті жоржини.	Олександр Вратарьов
30. Зал чекання.	Микола Мельников
31. Звідки в тебе очі сині.	Ігорь Лазаревський
32. Зелений дзвін.	Юрій Рибчинський
33. Зелений дирижабль.	Юрій Рогоза
34. Зелений травень.	Микола Мельников
35. Золотая свадьба.	Юрій Рогоза
36. Зоряна криниця.	Ігорь Лазаревський
37. Зустріч.	Микола Мельников
38. Иван-царевич.	Олександр Вратарьов.
39. Играет саксафон.	Юрій Рогоза
40. Карнавальная ночь.	Юрій Рибчинський
41. Квіти Чорнобиля.	Микола Мельников
42. Когда в горах зацвел миндаль.	Олена Севастьянова Олена Севастьянова
43. Когда взять розы лепестки.	Григорій Поженян
44. Когда начинаются войны.	Микола Мельников
45. Козак Голота	Микола Ткач
46. Коли нема того, що любиш.	Юрій Рогоза
47. Коли-небудь.	Олександр Смик
48. Кольорові сни.	Олена Севастьянова
49. Кони-звери.	Вадим Крищенко
50. Котики вербові.	Микола Мельников
51. Кохання злива.	Микола Мельников
52. Кругообіг кохання.	Юрій Рогоза
53. Кто ты?	Юрій Рибчинський
54. Лід.	Андрій Демиденко
55. Лиш для тебе.	Степан Галябарда

56.Ложка дьогтю в діжці меду.	Анатолій Фіглюк
57. Любовь былая.	Андрій Демиденко
58.Любовь моя.	Віктор Герасимов
59.Маки червоні.	Анатолій Песков
60.Мамо, голубко моя.	Юрій Рибчинський
61.Марш победителя.	Віктор Герасимов
62.Миру вечный мир.	Микола Кликавка
Мій ангеле хранителю.	Микола Мельников
63.Молочай.	Микола Мельников
64.Мости.	Степан Галябарда
65.На березі життя.	Микола Мельников
66.На далекій на долині.	Р. Рождественський
67.Надо однажды.	Юрій Рогоза
68.Нам было восемнадцать лет	Микола Кликавка
69.Не бувають дощі випадкові.	Степан Галябарда
70.Не доливай мені вина	Ігорь Лазаревський
71.Не думав, не гадав.	Олександр Вратарьов
72.Нам є що захищати.	Степан Галябарда
73.Не завдавай ти серцю рани.	Ольга Крюкова
74.Не кажи мені слово	Ілля Резнік
"Прощай".	Ігорь Лазаревський
75.Не надо.	Р. Рождественський
76.Не пойму, за что люблю.	Вадим Крищенко
77.Не смейтесь над первой	Олександр Смик
любовью.	Р. Рождественський
78.Невезуча.	Андрій Демиденко
79.Незамужняя жена.	Микола Мельников
80.Нельзя терять друзей.	Олена Севастьянова
81.Неповторність.	Микола Мельников

Нецілована весна.	Ілля Резнік
82. Ноктюрн Шопена.	Ігорь Лазаревський
83. Ночные поезда.	Микола Кликавка
84. Ночь золотых дождей.	Андрій Демиденко
85. Один я іду по вулиці.	Андрій Демиденко
86. Озвуч мою любов, гітаро	Олександр Вратарьов
87. Ой, музиченьки.	Олександр Вратарьов
88. Оркестр природи.	Степан Галябарда
89. Осінь дарує.	Микола Мельников
90. Пані Евеліна.	Юрій Рибчинський
91. Пані Ольго!	Микола Мельников
92. Паперові квіти.	Олександр Вратарьов
93. Папороть цвіте.	Микола Мельников
94. Папороть.	Юрій Рибчинський
95. Паранойя.	Микола Мельников
96. Передчуття розлуки.	Олена Севастьянова
97. Пісня про Київ.	Вадим Крищенко
98. По заданному кругу.	Вадим Крищенко
99. Под сенью девушек в цвету.	Віктор Герасимов
100. Подивись мені в очі.	Олександр Вратарьов
101. Подих рідної землі.	Микола Мельников
102. Пой фестиваль.	Вадим Крищенко
103. Пока я жду.	Юрій Рогоза
104. Полудень.	Олена Севастьянова
105. Прапор України.	Юрій Рибчинський
106. Прибой.	Микола Мельников
107. Прима-балерина.	Ігорь Лазаревський
108. Принцесса.	Вадим Крищенко
109. Приручена пташина.	Ігорь Лазаревський

110. Пришла любовь.	Ігорь Лазаревський
111. Пробач мені.	Віктор Герасимов
112. Пробач мені.	Олена Севастьянова
113. Пусть говорят	Анатолій Мірзоян
114. Рабочий парень.	Вадим Крищенко
115. Ради ее прекрасных глаз.	Ігорь Лазаревський
116. Разговор с отцом.	Микола Мельников
117. Родина.	Микола Мельников
118. Розірваний шлюб.	Юрій Рогоза
119. Розквітає вишня.	Олена Севастьянова
120. Романс.	Олександр Вратарьов
121. Романс.	Р. Рождественський
122. Рондо-каприччиози.	Вадим Крищенко
123. Рыжая разбойница.	Віктор Герасимов
124. Рядом и далеко.	Юрій Рогоза
125. Самотні зорі.	Олена Пика
126. Світи, зоря.	Олена Севастьянова
127. Свічка.	Марк Биков
128. Святкова.	Олександр Вратарьов
129. Серебряный бокал.	Олександр Вратарьов
130. Синь вода.	Тарас Музичук
131. Скажи мне эти слова.	Микола Мельников
132. Скатерть-самобранка	Вадим Крищенко
133. Скрипалю.	Ігорь Лазаревський
134. Сніги калинові.	Юрій Рибчинський
135. Солдатська пошта польова.	Мирослав Воньйо
136. Солнечный трамвай.	Микола Мельников
137. Спалені мости.	Ігорь Лазаревський
138. Співуча вода.	Юрій Рогоза

139. Старий вітряк.	Олександр Вратарьов
140. Старий скрипаль.	Юрій Рогоза
141. Старое вино.	Вадим Крищенко
142. Судний день.	Ігорь Лазаревський
143. Тайфун по имени Катя.	Микола Мельников
144. Там, де двоє зустрічаються.	Юрій Рогоза
145. Танцевальная площадка.	Вадим Крищенко
146. Удовина криниця.	Олександр Вратарьов
147. Украина.	Володимир Орлов
148. Усе на світі від любові.	Юрій Рогоза
149. Уходит женщина.	Р. Рождественський
150. Ученый кот	Микола Мельников
151. Хрещатик, нуль годин.	Микола Мельников
152. Цветы луговые.	Микола Мельников
153. Цвітуть конвалії.	Юрій Рогоза
154. Червона злива.	Микола Мельников
155. Чоловікам.	Микола Ткач
156. Чорна кава.	Ян Табачник
157. Чорний метелик.	Діана Гольдо
158. Чуєш, мамо?	Григорій Поженян
159. Эти сложные года...	Юрій Рибчинський
160. Это боль и боль.	Віктор Чередніченко
161. Это было, было, было...	Р. Рождественський
162. Я бачив сонце.	Сергій Муращенко
163. Я кличу осінь.	Микола Мельников
164. Я не зря жила.	Марко Биков
165. Я тебе ненавижу.	
166. Яблука Другого Спаса.	
167. Якорь чести.	

ДОДАТОК Б**НОТНИЙ АВТОГРАФ ТВОРУ НА ФОЛЬКЛОРНІЙ ОСНОВІ
З ОСОБИСТОГО АРХІВУ О. ЗЛОТНИКА****Фрагмент партитури****«СВЯТКУЄ ДЕНЬ»****Музика О. Злотника.****Слова М. Куруца**

СВЯТКУЄ ВЕНЬ

МУЗ. О. ЗЛОТНИКА
сл. М. КУРУЧА.

Allegro. Равісно,

- 1 -

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes chords and a steady accompaniment pattern. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line.

Chords: Em, A7, D, H7, E7, Am, Bdim, C, H7, Em, H7, Am, Bdim, H7, C, H7, Em, H7.

Lyrics:
 НА-ЦЕ ЧОВ-НИКА ХВИ-ЛІ, МО-Є СЕР-ЦЕ ГОЙ-РАЄ,
 РА-ВІСЬ ЗНОВКІ-ТУ-Є, ЯК ВТРАВ-НЕ - ВІ ВНІ. БОЖИ-ВЕРВІТІБІ-ЛІМ
 ТОЙ, КО-ГО Я КО-ХА-Ю, ТОЙ ЗКИН ЗАВЖАЙ СОНЦЕ У МО-ІМ ВІК - НІ.

- 2 -

Приспів:

І світ-кче день, спов-не-ми-лі-сь, І вес-ні-є світ-ла-мі-я,
 нов тро-ян-ва сон-це-в-з-р-и-т-е, ві-рю-час-тя є,
 бо че-ка-є не-не-зна-то вір-на-я лю-бов!
 (при повторі не співають)

ДОДАТОК В
СОЦІОКУЛЬТУРНЕ ПРОЕКТУВАННЯ ПРОСТОРУ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

*Положення про Міжнародний фестиваль молодих виконавців
сучасної української пісні “Молода Галичина”*

I. Загальні положення

1.1. Міжнародний фестиваль молодих виконавців сучасної української пісні „Молода Галичина” відбувається щороку в м. Новояворівську, Львівської області – самобутньому мистецькому регіоні, де з прадавніх часів збережені унікальні пісенні традиції, декоративно-прикладне мистецтво, писанкарство та лозоплетення, оригінальна вишивка та ткацтво. Тому, створивши у 1992 році фестиваль „Молода Галичина”, організатори поставили перед собою мету примножувати та зберігати славні мистецькі традиції та надбання нашого регіону, популяризувати сучасне українське пісенне мистецтво в інших країнах світу.

1.2.3. Основниками та організаторами фестивалю „Молода Галичина” є Яворівська районна державна адміністрація, Яворівська районна рада та громадська організація «Фестиваль «Молода Галичина». Співорганізаторами фестивалю є управління культури Львівської обласної державної адміністрації, Новояворівська міська рада, Палац культури „Кристал” м.Новояворівська.

Фестиваль проводиться за підтримки Міністерства культури України, Львівської ОДА та Львівської обласної ради.

II. Завдання фестивалю

2.1. Основними завданнями фестивалю є:

- виявлення і підтримка талановитих молодих виконавців;
- популяризація сучасної української пісні серед дітей та молоді світу;

- популяризація та впровадження новітніх форм музичного естрадного мистецтва;
- взаємозбагачення культурних традицій народів світу;
- утвердження та розвиток українського вокального мистецтва та української мови;
- естетичний та духовний розвиток молодого покоління;
- розвиток і зміцнення дружби та миру між державами засобами творчого спілкування;
- зміцнення культурних зв'язків українців зарубіжжя зі своєю малою батьківщиною;
- розширення культурних, інформаційних та ділових зв'язків між державами;
- залучення меценатів та спонсорів до підтримки творчої молоді;
- обмін досвідом творчої діяльності композиторів, продюсерів, поетів та молодих виконавців України з митцями інших держав світу.

III. Порядок проведення фестивалю

3.1 Фестиваль проводиться в Палаці культури „Кристал” м.Новояворівська, Львівської області щорічно з 7 по 12 липня.

3.2.Підготовчу роботу з організації та проведення фестивалю здійснює організаційний комітет фестивалю, що затверджується розпорядженням голови Яворівської районної державної адміністрації та дирекція фестивалю.

3.3.До участі у фестивалі запрошуються композитори та поети, продюсери, зірки української естради, професійні та аматорські художні колективи з різних країн світу, організатори дитячих та юнацьких фестивалів з України та зарубіжжя.

3.4.В рамках фестивалю проводиться:

- міжнародний конкурс молодих виконавців;
- конкурс сучасної укр. рок музики;
- майстер-клас професійних вокалістів та митців;
- творчі зустрічі з композиторами, продюсерами, поетами-піснярами;

- концерти професійних та аматорських колективів, зірок української та зарубіжної естради;
- вечори знайомств для учасників та гостей фестивалю;
- розважальний шоу-конкурс „Міс” та „Міні-міс „Молода Галичина”;
- екскурсії визначними місцями Львівщини;
- творча зустріч „Наші гості” (зустріч з організаторами фестивалів для дітей та юнацтва).

IV Умови проведення конкурсної програми молодих виконавців

4.1. В рамках фестивалю проводиться міжнародний вокальний конкурс, в якому беруть участь солісти-вокалісти та вокальні дуети, тріо, квартети, малі вокальні форми.

4.2. Оцінку виступів учасників конкурсу здійснює журі, до складу якого входять провідні спеціалісти – діячі культури і мистецтв України, композитори, продюсери, а також співаки, зарубіжні фахівці з країн – учасниць фестивалю.

4.3. Із членами журі з-за кордону не пізніше, як за 6 місяців до фестивалю укладається угода, в якій обумовлюються творчі, побутові та фінансові питання. Склад журі конкурсу затверджується організаційним комітетом фестивалю. Робота журі оплачується, зарубіжні фахівці отримують винагороду в національній валюті України.

4.4. Критерії, за якими оцінюються виступи учасників фестивалю: володіння голосом, акторська майстерність, репертуар виконавця (виконавців), якість фонограми, естетика сценічного одягу. Журі визначає переможців за кількістю набраних балів. При голосуванні голова журі має право двох голосів. Рішення журі є остаточним і перегляду не підлягає.

Вимоги до конкурсних творів

4.5. Виконавці, що допущені до участі у конкурсній програмі, мають підготувати дві — три пісні під інструментальні фонограми (-1). Учасники з України виконують усі пісні українською мовою. Учасники з інших країн виконують одну пісню – державною мовою країни, яку вони представляють,

решту – українською мовою, або пісні укр.. авторів у переводі на свою рідну мову.

Усі твори виконуються наживо в супроводі інструментальної фонограми.

4.6. Стил ь виконання творів:

- **поп-музика;**
- **народна пісня в оргигінальному аранжуванні (допускається а-саpella);**
- **фольк-поп музика;**
- **джаз;**
- **блюз;**
- **рок-н-рол.**

4.7. Порядок виступів у конкурсі встановлюється жеребкуванням.

4.8 Організатори фестивалю не несуть відповідальності щодо дотримання учасниками конкурсної програми авторських прав на заявлені у конкурс твори.

4.9. Дирекція фестивалю залишає за собою право на використання наданих учасниками фото та відеоматеріалів для популяризації фестивалю, використання для презентацій, теле та радіопрограм, оформлення друкованої продукції та ін.

Умови участі в конкурсі

4.8. Для участі у конкурсі запрошуються солісти-виконавці та вокальні дуети, тріо, квартети, малі вокальні форми віком від 10 до 25 років.

4.9. Усі, хто бажає взяти участь у конкурсі, повинні надіслати на адресу фестивалю наступні документи:

- **анкету-заяву (заповнюється на фестивальному сайті),**
- **кольорову фотографію (високої якості),**
- **копію свідоцтва про народження або паспорта,**
- **CD з фонограмами двох-трьох пісень (+ 1).**

4.10. Попередній відбір виконавців проводиться художньою радою шляхом прослуховування надісланих CD із записом пісень (+1).

4.11.Конкурсні виступи проводяться у чотирьох вікових групах:

- Група А – 10-12 років (25 учасників);
- Група Б – 13-15 років (25 учасників);
- Група С – 16-19 років (25 учасників);
- Група D – 20-25 років (25 учасників).

4.12.Після прослуховування отриманих фонограм, дирекція надсилає учасникам офіційні запрошення на участь у фестивалі та програму конкурсних виступів і фестивальних заходів.

4.13.Надіслані фонограми та документи не рецензуються і назад не відсилаються.

4.14.Заяви на участь у конкурсі приймаються:

- для учасників з України: з 1 квітня по 15 червня.
- для закордонних учасників: з 10 квітня по 10 червня.

4.15.Конкурсанти з зарубіжжя повинні подбати про переклад на українську або російську мову надісланих документів.

4.16.Конкурсна програма фестивалю проходить у три тури:

- ПІВФІНАЛ — пісня мовою країни, яку представляє учасник;
- ФІНАЛ — пісня українською мовою;
- СУПЕРФІНАЛ – пісня українською мовою, (укр.хіт, авторська пісня – на вибір учасників) (у цьому етапі конкурсу беруть участь 40-45 виконавців, які набрали найбільшу кількість балів за сумою двох попередніх турів.) Увага!- учасники групи А та іноземні виконавці всіх вікових груп мають право повторити пісню з фіналу. Виконавці групи В, С, D, які представляють Україну, не мають права повтору пісні з фіналу.

Усі етапи конкурсної програми проводяться в окремі дні.

4.17.Під час конкурсної програми забороняється використовувати фонограми (-1) з продубльованим вокальним унісоном, а кількість допоміжних вокальних партій в акордному викладенні не повинна перевищувати два голоси (три голоси з основним).

Носії фонограм – узгоджуються з оргкомітетом.

4.18. Кожен учасник може прибути на фестиваль з одним дорослим супроводжуючим. При собі необхідно мати свідоцтво про народження або паспорт, фонограми пісень (-1) та (+1).

4.19. Супроводжуюча особа несе повну відповідальність за безпеку, життя та здоров'я учасника фестивалю.

4.20. Витрати, пов'язані з харчуванням, проживанням, приїздом та від'їздом учасників і супроводжуючих осіб – за рахунок відряджаючої сторони.

4.21. Оргкомітет покладає на себе організацію проживання та харчування учасників.

4.22. Перевезення учасників та гостей до місць проживання забезпечується спеціальним транспортом.

Умови участі у розважальному шоу-конкурсі

„Міс” та „Міні-Міс „Молода Галичина”

5.1. Шоу-конкурс „Міс” та „Міні-Міс „Молода Галичина” проводиться як розважальний захід для учасників фестивалю, в якому можуть взяти участь фіналісти усіх вікових категорій конкурсної програми.

5.2. Усі дівчата, що мають бажання взяти участь у цьому конкурсі, повинні зробити попередню заявку на участь у штабі фестивалю.

5.3. Перелік конкурсів:

- **Дефіле у національному костюмі;**
- **„Візитна картка”;**
- **„Реклама мого міста”;**
- **Танець;**
- **„Я – неперевершена особистість”.**

5.4. Порядок виступу в конкурсі встановлюється жеребкуванням.

5.5. Участь у конкурсі є безкоштовною.

5.6. Оцінку виступів конкурсанток здійснює журі, до складу якого входять учасники фестивалю чоловічої статі, незалежно від віку.

5.7. Журі визначає двох переможниць конкурсу – „Міс „Молода Галичина” та „Міні-Міс „Молода Галичина”

VI. Відзначення учасників конкурсу молодих виконавців

6.1. Оргкомітет фестивалю встановив наступні нагороди для переможців:

- **Гран — Прі фестивалю;**
- **Лауреат I премії (у кожній віковій групі);**
- **Лауреат II премії (у кожній віковій групі);**
- **Лауреат III премії (у кожній віковій групі);**
- **Дипломант фестивалю (по 5 у кожній віковій групі);**
- **Спеціальні призи – у різних номінаціях (не менше 8-ми номінацій);**
- **Приз глядацьких симпатій;**

6.2. Переможці нагороджуються спеціальними статуетками та відзнаками із зображенням фестивальної символіки, дипломами і цінними подарунками від організаторів, меценатів та спонсорів.

6.3. Рішенням журі звання лауреатів можуть подвоюватися (в залежності від рівня виконавської майстерності конкурсантів).

6.4. За підсумками розважального шоу-конкурсу „Міні-міс” та „Міс „Молода Галичина” переможці нагороджуються спеціальними коронами та цінними подарунками..

6.5. Оргкомітет та дирекція фестивалю організують концерти за участю лауреатів та дипломантів фестивалю, що проходять протягом серпня – грудня поточного року в різних містах України та за кордоном, а також рекомендують учасників для участі у музичних телепроектах, престижних українських та зарубіжних фестивалях.

VII. Умови проведення конкурсу укр. рок-музики

7.1. **Це конкурс, що об'єднує всі стилі та напрямки сучасної української рок-музики.**

Учасниками фестивалю можуть бути молодіжні та дорослі гурти, що представляють традиційну культуру регіонів України, та інші колективи, відібрані дирекцією й організаційним комітетом фестивалю.

Вік конкурсантів – до 27 років

7.2. Усім гуртам, які бажають взяти участь у фестивалі, необхідно пройти відбірковий тур (за демо-записами) Лише після цього гурт допускається до участі у фестивалі.

7.3. Головною умовою участі у фестивалі «Молода Галичина» є виконання україномовних рок-композицій у всіх її напрямках та стилях.

7.4. Учасники вносять вступний внесок:

Солісти – 1200 грн.

Дуети, тріо – 1300 грн.

Малі вокальні форми – 1500 грн.

7.5. Проживання та харчування – за власний рахунок.

7.6. Кожен колектив повинен підготувати для участі у фестивалі 15-хвилинну концертну програму але не більше 5 пісень.

7.7. До участі у конкурсі фестивалю допускаються виконавці з усіх регіонів України та інших країн світу, що мають в своєму репертуарі не менше 7 (семи) творів українською мовою, що пройшли попередній відбір та узгодили свої стосунки з дирекцією, щодо подальшої співпраці та прав на аудіо і відео матеріали з фестивалю. Документом, що дає право брати участь у фестивалі є офіційне запрошення.

7.8. Переможців конкурсу визначає компетентне журі фестивалю.

7.9. Критерії оцінювання конкурсних виступів:

- **Професійний рівень виконання;**
- **Аранжування;**
- **Вміння працювати з публікою**

7.10. Використання фонограм учасниками фестивалю заборонено. В конкурс допускається тільки «живе» виконання.

7.11. Організатори мають виключне право відбору учасників на фестиваль по кількості, професійному рівню, регіональній та жанровій приналежності, а також визначення послідовності (день, час) виступу учасників.

7.12. Лауреати та дипломанти нагороджуються дипломами, фестивальними статуетками, цінними подарунками від спонсорів та меценатів фестивалю.

7.13. Виступ гостей фестивалю (позаконкурсом) окремо узгоджується з організаторами.

7.14. Заявки приймаються з 1 квітня по 15 червня.

Для подачі заявки необхідно пройти реєстрацію на офіційному сайті фестивалю, де заповнюється анкета-заявка учасника.

Про результати відбору буде повідомлено по закінченню терміну прийняття заявок. Інформація буде розміщена на офіційному веб-сайті фестивалю, та у соціальних мережах.

VIII. Проживання та харчування

8.1 Оргкомітет фестивалю пропонує учасникам та супроводжуючим особам проживання в готелях м.Новояворівська.

8.2. Харчування в ресторанах та кафе м.Новояворівська можна здійснювати самостійно за доступними цінами.

Можна скористатись комплексними обідами та вечерями в кафе палацу культури «Кристал» за спеціальними цінами.

8.3. Бронювання готелів та закладів харчування для учасників та гостей фестивалю здійснює оргкомітет.

8.4. Усі питання з проживання та харчування вирішуються та узгоджуються в процесі реєстрації відповідальною особою зі штабу фестивалю.

IX. Фінансові умови

9.1.Фінансування фестивалю здійснюється:

- за рахунок коштів, передбачених у державному та місцевих бюджетах на відповідний рік;
- за рахунок спонсорських, благодійних та інших надходжень, не заборонених чинним законодавством.

ВОЛОДАРИ ГРАН-ПРІ
*Міжнародного фестивалю молодих виконавців
сучасної української пісні “Молода Галичина”*

- 1992 рік** – ЛІЛІЯ ВАВРИН, м.Львів
- 1993 рік** – СНИЖАНА ГРАЧОВА, м.Львів
- 1994 рік** – ВОЛОДИМИР ОКІЛКО, м.Новояворівськ, Львівська обл.
- 1995 рік** – ВАЛЕРІЯ ПОЛЩУК, м.Львів
- 1996 рік** – РУСЛАН ТАЛАБІРА, м.Ужгород
- 1997 рік** – КАТЕРИНА БУЖИНСЬКА, м.Київ
- 1998 рік** – НАТАЛІЯ ПИХТІНА, м.Донецьк
- 1999 рік** – МИХАЙЛО ХОМА (ДЗІДЗЬО), м.Новояворівськ, Львівська обл.
- 2000 рік** – ОКСАНА ГРИЦАЙ (МІКА НЬЮТОН), м.Бурштин, Ів.-Фр. Обл..
- 2001 рік** – ЮЛІЯ СІРЕНКО – м.Южноукраїнськ, Миколаївська обл.
- 2002 рік** – ТИМУР УСМАНОВ – м.Фастів, Київська обл.
- 2003 рік** – МАРТА МАЛЬСЬКА – м.Червоноград, Львівська обл.
- 2004 рік** – МАРТА МАЛИШНЯК – смт.Зимна Вода, Львівська обл.
- 2005 рік** – ДЕНИС ФЕДОРЕНКО – м.Донецьк
- 2006 рік** – ВЯЧЕСЛАВ МАРЧУК – м.Могилів-Подільський, Вінницька обл.
- 2007 рік** – КАТЕРИНА ТЕРЕЩЕНКО – м.Біла Церква, Київська обл.
- 2008 рік** – АНА ГІБРАДЗЕ – м.Тбілісі, Грузія
- 2009 рік** – АЛІНА БАШКІНА – м. Донецьк
- 2010 рік** – ІНДІРА СІРБАЙ – м. Астана, Казахстан
- 2011 рік** – ВІКТОРІЯ ПЕТРИК – с.Нерубайське, Одеська обл.
АННА ТВЕРДОСТУП – м.Кіровоград
- 2012 рік** – МУРАТБЕК ХАЙРОЛДА – м.Астана, Казахстан
- 2013 рік** – МАРГАРИТА МЕЛЕШКО – м.Миргород, Полтавська обл.
- 2015 рік** – ЮЛІЯ СИДОРУК – м.Київ
- 2016 рік** – КВАРТЕТ «ДІАПАЗОН» м.Переяслав-Хмельницький, Київська обл.
- 2017 рік** -КАТЕРИНА СИЧЕВСЬКА – Білорусія.
“А ССАРЕЛЛА MODENT” – м. Калущ, Івано-Франківська обл.
- 2018 рік** – АНАСТАСІЯ СИТНІК – м. Харків

ПРОГРАМА
МІЖНАРОДНОГО ФЕСТИВАЛЮ МОЛОДИХ ВИКОНАВЦІВ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ
«МОЛОДА ГАЛИЧИНА 2018»
07 -12 липня 2018 року
м. Новояворівськ, Львівської області

7 ЛИПНЯ. День зустрічі гостей.

16.00 Зустріч організаторів з учасниками та гостями фестивалю.
Представлення команди, знайомство, обговорення фестивальної програми.

16.30 Реєстрація учасників конкурсної програми.

18.00 Церемонія жеребкування учасників на Червоній Доріжці

20.00 Урочисте відкриття фестивалю. Святковий концерт за участю переможців попередніх років, гостей та зірок української естради. Зіркові гості: Артем Кай, «Толока», «ДикоBrass»

8 ЛИПНЯ – Півфінал (1-а пісня)

09.00 Репетиційний час (Групи А, В)

11.00 Конкурсна програма – Група А

14.00 Конкурсна програма – Група В

16.30 Репетиційний час (Групи С, D)

18.00 Конкурсна програма – Група С

Конкурсна програма – Група D

9 ЛИПНЯ — ПІВФІНАЛ (2-а ПІСНЯ)

09.00 Репетиційний час (Групи А, В)

11.00 Конкурсна програма – Група А

14.00 Конкурсна програма – Група В

16.30 Репетиційний час (Групи С, D)

18.00 Конкурсна програма – Група С

Конкурсна програма – Група D

Оголошення підсумків журі

10 ЛИПНЯ – Фінал, вирішальний тур конкурсу

11.00 Репетиційний час

12.00 Конкурсна програма – Група А

13.00 Конкурсна програма – Група В

15.00 Конкурсна програма – Група С

16.00 Конкурсна програма – Група D

19.00 – 23.00 Розважальний вечір відпочинку.

Шоу-конкурс «Міс «Молода Галичина2018».

Фестивальний торт. Дискотека (Клуб «Айсберг»)

11 ЛИПНЯ – День гарного настрою та цікавих зустрічей

10.00 Майстер-клас на тему: «Основи вокального ансамблевого виконавства» – проводить засл.працівник культури України, викладач Львівського музичного коледжу ім.С.Людкевича, керівник муз.формації «Мартин Хор» Марта Лозинська.

11.00 Майстер-клас з вокальної майстерності (проводить популярний казахський співак Нургалі Турлибеков, м.Астана, Казахстан)

12.00 Підсумкова зустріч журі фестивалю з конкурсантами, батьками, викладачами (Проводить голова журі Олександр Злотник)

Фестивальні нагороди та подяки для гостей

Вручення запрошень на фестивалі України та світу

13.00 Творча дискусія «Секрети успіху». Зустріч з володарями Гран-Прі нашого фестивалю Катериною Сичевською, гуртом «A capella mordent», переможницею телепроекту «Голос Країни 8» Оленою Луценко, учасницею дитячого «Євробачення2016» Софією Роль та співачкою Оленою Штефан, США.

14.30 Веселий концерт членів журі і К.

16.00 Зустріч керівників району та міста з членами журі та почесними гостями фестивалю (краєзнавчий музей)

16.00 Репетиція Гала-концерту

12 ЛИПНЯ – Святкова атмосфера. Нагороди, подарунки.

9.00 Святкова літургія на честь Храмового празника св. апостолів Петра і Павла. Церковне благословення гостям міста та учасникам фестивалю «Молода Галичина»

10.00 Екскурсія в м. Львів та визначними місцями Яворівщини

12.00 Засідання членів журі з підсумків конкурсної програми. Розподіл нагород, оформлення протоколів, грамот, тощо.

15.00 Розважальна програма до Дня Міста. Ярмарок народних промислів, виставки, атракціони, розваги, народне гуляння, дегустація української традиційної кухні

17.00 Патріотичний флеш-моб «З Україною в серці» (творчі колективи м. Новояворівська)

18.00 Запис інтерв'ю для преси та ТБ. Зустріч місцевої влади з керівниками області,

членами журі та партнерами фестивалю. Фотосесія на Червоній доріжці

20.00 Офіційна церемонія закриття фестивалю. Вітання організаторів та гостей.

Урочисте нагородження переможців. Гала-концерт лауреатів фестивалю та зіркових гостей:

Володимир Окілко, Ellada (Німеччина), Олена Штефан (США), «DZIDZIO».

Міжнародне журі фестивалю «Молода Галичина, 2018 рік

Олександр Злотник — голова журі. Народний артист України. Композитор, професор. Ректор Київського Інституту музики ім. Глієра

Мар`ян Шуневич – Народний артист України. Співак

Нійоле Березіна – музикант. Директор міжнародного фестивалю мистецтв «Квітневий дощ». Латвія

Юрій Антонюк – композитор, аранжувальник. Завідувач естрадним відділом Львівського ДМУ ім. С. Людкевича

Елада Шиманські – співачка, продюсер. Німеччина

Ірма Гвініашвілі – педагог, продюсер. Грузія

Лєна Штефан– співачка. США

Лариса Довят – викладач вокалу, продюсер, співачка. Білорусь

Людмила Ложкіна – старший викладач Слов'янського гуманітарного Університету. Молдова.

Нургалі Турлибеков – співак, продюсер. Казахстан

Іван Пилипець – співак, фіналіст проекту “Голос країни”

Ян Костирко – співак, заслужений артист України

Ігор Білик – заслужений діяч естрадного мистецтва України

Віктор Коваленко – композитор, аранжувальник, продюсер.

Почесні гості фестивалю

Ігор Білик — заслужений діяч естрадного мистецтва України, композитор.

Онута Жукене — директор міжнародного фестивалю вокального мистецтва «Kaunas talent», Литва.

Ольга Дьячина — керівник зразкової студії естрадної пісні «Вернісаж».

Марта Лозинська — заслужений працівник культури України.

Людмила Янкул — керівник народної вокальної студії «Адажіо».

Галина Білогур — музичний продюсер.

Антоніна Шевченко — керівник зразкового художнього колективу ВО «Відлуння».

Анна Полєжаєва — директор міжнародного конкурсу-фестивалю «Kharkiv International Song Forum», керівник солістів професійного театру-студії НЮУ ім. Я.Мудрого.

Михайло Маслій – журналіст, дослідник української естрадної культури.

**Міжнародний фестиваль
молодих виконавців сучасної української пісні
«Молода Галичина 2018»**

Спецпризи:

Міс «Молода Галичина» – Мар'яна Щербак – Київської обл.

Віце-Міс «Молода Галичина» – Маргарита Пістоляк – Київська обл.

Спеціальний приз «Дар Божий» –

Ярослав Андрусак – м.Івано-Франківськ

Спеціальний приз «За оригінальність стилю» –

Роман Климко- Львівська обл.

Спеціальний приз «За оригінальність стилю» –

Єгор Горлов – Хмельницька обл.

*Спеціальний приз «За збереження та популяризацію
української національної автентики» –*

Народна жіноча вокальна формація «Надбужанки» – Львівська обл

Спеціальний приз «За популяризацію української пісні» –

Муаяд Абдельрахім – Сирія

Спеціальний приз « За багатогранність таланту» –

Софія Лозіна – м.Київ

Приз глядацьких симпатій – Ерсайн – Казахстан

Дипломанти:

Група А

1. *Анастасія Руснак – Чернівецька обл.*

2. *Георгій Синжеряк – м.Харків*

3. *Данієл Секрієру – Румунія*

4. *Валерія Христюк – Київська обл.*

5. *Анастасія Чумак – Київська обл.*

6. *Ерсайн – Казахстан*

7. *Маргарита Пістоляк – Київська обл.*

8. *Катерина Баліцька – Київська обл.*

Група В

1. *Софія Марченко – м. Львів*
2. *Катерина Манузїна – Київська обл.*
3. *Софія Куценко – м.Київ*
4. *Анастасія Савранська – м.Черкаси*
5. *Муаяд Абдельрахїм – Сирія*
6. *Єгор Горлов – Хмельницька обл.*
7. *Софія Лозїна – м.Київ*

Група С

1. *Софія Позорїло – м.Львів*
2. *Вїкторїя Савчишин – м.Львів*
3. *Надія Адамчук – м. Тернопіль*
4. *Марія Гоцій – Львівська обл.*
5. *Анна Римчук – м. Рівне*
6. *Дар'я Третьяк – м. Херсон*
7. *Аліна Костюк – м.Херсон*
8. *Єлизавета Маслюкова – Київської обл*
9. *Ольга Козлова – м. Харків*
10. *Адрїан Нодь – м.Київ*

Група D

1. *Beatrise Heislere – Латвія*
2. *Ксенія Царенко – м. Львів*

Малі вокальні форми

1. *Дует «KRYLA» («Крила») – м.Херсон*
2. *Vocal group “ZABAVA” – м.Київ*
3. *Гурт “Нова країна” – м. Миколаїв*
4. *Народний художній колектив «Адажїо» – Миколаївська обл.*
5. *Народна жіноча вокальна формація «Надбужанки» – Львівська обл.*

III ПРЕМІЯ**Група А**

1. *Єлизавета Калініна – м. Одеса*
2. *Артур Галас – Львівська обл.*

Група В

1. *Денис Родін – м. Івано-Франківськ*
2. *Маргарита Халіна – м. Одеса*

Група С

1. *Марічка Галько – м. Львів*
2. *Елена Алферина – Молдова*

Група D

1. *Микола Богма – Київська обл.*
2. *Антоніна Лаврова – м. Миколаїв*
3. *Николетта Кунгурцева – Німеччина*

Малі вокальні форми

3. *Квартет “Експромт” – Волинська обл.*

II ПРЕМІЯ**Група А**

1. *Ярослав Андрусак – м. Івано-Франківськ*
2. *Ярослав Рогальський – м. Київ*
3. *Кирил Свита – Київська обл.*

Група В

1. *Діана Горб'як – Львівська обл.*
2. *Валерія Фурман – Дніпропетровська обл.*

Група С

1. *Катерина Філіппова – м. Київ*
2. *Марія Лосьєва – м. Харків*
3. *Дар'я Рудко – Білорусія*

Група D

1. *Назарій Яцишин – Івано-Франківська обл.*
2. *Мереке Кенжегулов – Казахстан*

Малі вокальні форми

1. *Колектив “Flight” – м.Київ*
2. *Гран Прі альтернативного журі – Анастасія Ситнік – м. Харків*

I ПРЕМІЯ

Група А

1. *Аліса Чіджан – м.Харків*
2. *Софія Шкідченко – м. Київ*

Група В

1. *Анастасія Лєвонова – Львівська обл.*
2. *Анастасія Завадська – Хмельницька обл.*

Група С

1. *Gabriele Rybko – Литва*
2. *Мар’яна Щербак – Київської обл.*

Група D

1. *Нуртас Омаров – Казахстан*
2. *Ніна Козачук – м. Київ*

Малі вокальні форми

1. *Тріо «Nurnotic» – Латвія*

ГРАН-ПРІ

1. *Анастасія Ситнік – м. Харків.*

ДОДАТОК Д

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ*Статті у наукових виданнях, затверджених МОН України
як фахові за напрямом «мистецтвознавство»*

248. Злотник О.Й. Інтертекстуальна система «композитор–фольклор». *Київське музикознавство*. Вип. 57. Київ, 2018. С. 243–253.

249. Злотник О.Й. Комунікативна функція музики як засіб художнього спілкування. *Міжнародний Вісник*. № 2 (11). Київ : НАКККіМ, 2018. С. 112–116.

250. Злотник О.Й. Музичний стиль як естетична категорія. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник*. Вип. 26. Кн.2. Одеса: Астропринт, 2018. С. 152–159.

251. Злотник О.Й. Парадигма просторового структурування творів музичного мистецтва. *Вісник НАКККіМ* № 3. Київ : НАКККіМ, 2018. С. 223–227.

252. Злотник О.Й. Перцептуальний простір функціонування музичного твору. *Мистецтвознавчі записки : Зб. наук. праць*. Вип. 34. Київ : Міленіум, 2018. С. 61–66.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

8. Злотник О.Й., Павко А.І., Курило Л.Ф. Культурологія: Навчально-методичний комплекс з дисципліни для студентів магістратури вищих навчальних закладів культурно-мистецького спрямування. Київ: Київський інститут музики імені Р.М. Глієра, 2015. 50 с.

9. Злотник О.Й., Павко А.І., Курило Р.Ф. *Методологія та організація наукових досліджень: Комплекс навчально-методичних матеріалів для студентів магістратури вищих навчальних закладів культурно-мистецького спрямування*. Київ: Київський інститут музики імені Р.М. Глієра, 2015. 34 с.

10. Злотник О.Й. Вступ голови журі. *XI Міжнародний конкурс молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця*. Київ: Міністерство культури України, 2016. С. 24.

11. Злотник О.Й. Гімн КІМ ім. Р.М. Глієра. Вступ ректора. *Київське музичне училище (1868) – 150 – Київський інститут музики ім. Р.М. Глієра (2018): Ювілейне видання*. Київ : Міністерство культури України, 2018. С. 1–4.

12. Злотник О.Й. Композиторська практика у формуванні комунікативного простору музичного мистецтва України ХХІ століття. *Мистецтво у нелінійному просторі : Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції*. Тернопільський національний педагогічний університет. 25 жовтня 2018 р. С. 63–65.

13. Злотник О.Й. Комунікативні характеристики музичного мистецтва. *Сьома Міжнародна науково-творча конференція «Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність»*: Матеріали конференції. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. 20-21 листопада 2018 р. С. 200–202.

14. Zlotnyk O. Contemporary Musical Culture: Conceptualization from the Scientific Understanding to Performing Interpretation and Improvisation: The International Scientific and Creativity Project. Certificate № 060/03-5. Kyiv: R.Glier Reiv Institute of Music, 2019. P. 1–4.