Actually, these connotations make it possible to determine the phenomenon of the festival as a globalization and alter globalization project.

*The practical significance.* The practical significance of the research results is that it can be used to further develop the issues of festive culture, which are related to its definition in general, such as artistic, escapism, certain artistic practices of advertising communications, and fashion.

**Key words:** festivation, artisation, cultural creation, game, Homo Feticse, hyperfestival.

Надійшла до редакції 1.12.2018 р.

УДК 008:312.421

АБСОЛЮТ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

Легенький Іларіон Юрійович — кандидат філософських наук, викладач кафедри дизайні та реклами, Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, м. Київ

Y. Legenkiy1949@i.ua

Музику як religare (зв’язування) приречено на набуття і втрату абсолюту. Перманентна сакралізація і десакралізація, переходження усталених норм і зазорих меж народжують імагінативний (образний) абсолют як певне спілкування з Богом, що виявляється в естетичних реаліях музичного естосу і естосу (estesis). Наступний крок – це персоналізація естосу і estesis, дескрипція перспектив індивідуальної творчості, футурології у музичній культурі загалом, яку можна інтерпретувати субстанційно як носій абсолюту. Великий інший як інобуття, імагінативний абсолютно, божественне в людинах і музіці, безумовно, має суб’єктивну тканину, виражену у матеріальному формі. Музична культура як носій абсолюту, в даному видах імагінативного абсолютно, культура як те, в чому дається людні світ, – це світ звучної та «незвучної» матерії.

**Ключові слова:** музика, культура, абсолют, імагінація, звучна матерія, музичний естос.

**Актуальність теми.** Культуру, особливо класичну, розуміють як носій абсолюту [2]. Перш за все імагінативного (образного) абсолюту, що є визначальним для розуміння того, як реалізується або існує, презентуються як музичний абсолют у культурі або абсолют у музіці. Коли говоримо – «музична культура», то розуміємо під цим визначенням музику в її соціокультурному, цілісному тлумаченні як єдність суб’єктивних і об’єктивних підстав.

Ми, безумовно, більше будемо сподіватися на суб’єктивні реалії, а це саме моральні, естетичні, практичні ознаки музики в їх процесуальному вимірі, але матеріал, форма утворення (форма звучання – рос.), за Вяч. Іванович, речовина існування в музіці – це та персональна тканина, яка виражається у своїй конкретній музычній формі, в конкретному творі [3]. Часто змінюють суб’єктивний і об’єктивний рівні, суб’єктивний відступає, все частіше цікавляться твором, а твір описується сугі интерпретативно. Так, які б категорії не дійшли до предметно-процесуального аналізу, в тому числі і «існуювання», вони редукуються в об’єктиві з якомусь безвиходи форми утвореної, а форми будівництва, за Вяч. Іванович (Абсолюту) просто не помічають.

**Аналіз останніх публікацій і досліджень.** Абсолют, як феномен свідомості, реконструється в контексті естетичних, художніх проблем у А. Лосева, В. Вичкова, Вяч. Іванова, Вол. Льосько, Г. Майорова, С. Неретіної та ін. [4; 5; 2; 3; 6; 7; 8], однак мало дослідженими залишаються проблеми граничних образних підстав функціонування мистецтва, зокрема музики.

**Meta статті** – експериментувати категорію “абсолют” у культурологічній та музикологічній рефлексії як граничну підставу існування мистецтва, музики.

**Виклад матеріалу дослідження.** Як відтворюється повнота світу в музичній культурі стародавнього грецького, середньовічної культури, культури Відродження, Нового і Новітнього часу? Це панорама різних образів абсолюту, виражених як світова цілісність: космос у Стародавній Греції, теоцентричний універсум Середньовіччя, антропоцентричний – Відродження, Людина – очерт, людина Б. Паскаля, людина часів модерну – це космос Нового часу, космос Новітнього часу, це постмодерністські світ. Отже, модерн у чистому вигляді як те, що відповідає людини Нового часу і авангарду, який до нього примикає, вписується в перспективім, прогресизм як модерні наставники. У постмодернізмі світ людини в культурі перетворюється в поліфонію іронії, алюзії, відсилань, самозілика, радикальної еклектики або еклектики поміркованої, але, у будь-якому разі – не креативної, а в більшій мірі деструктивної гармонії.

Зазав виникає новий термін “метамодерн”, хоча він є не дуже вдалим, тому, що “мета”, за Аристотелем, – це “після”. Фактично це нічого не змінює, постмодерн або метамодерн у такий собі

© Легенький І. Ю., 2018
«пост-після» реальності є одне і теж. Якщо зв'язку «мета» розглядати в розширюваному значення як всеохоплюючу структуру, то вона маркує якийсь новий універсум культури, який знову-таки розуміється як постмодерністська реальність, де оселівляції (коливання) як система безмежної ідентичності існування людини в трансгресивному світі мало змінює постмодерну картину світу.

Вона (картина) стає ще більшою радикально, але не протилежно постмодернізму. Абсолют як космос, абсолют як персонифіковане божество всіх світових релігій, абсолют як людина на роздоріжжях усіх світів – це і є ті моделі досконалості, гранічної підстави буття, що так чи інакше виявляються в музиці. Музика грунтується світом обличченої гармонії в добре гіперперфектному клавірі людського універсуму.

Антична концепція музики свідчить про космологічність, абсолют тут дорівнює космосу, хоча вже в неоплатонізмі, особливо в його пізній версії за часів утвердження християнства, космос стає не настільки центральним, а лише маркує останній ходину еманації з єдного. Світ як космос, космос як гармонія переймається ритмами, а ритми залежать від чисел, числа ж стають тими константами, які фіксують гармонію. Піфагор відзначав, що музика є гармонійним поєднанням протилежних начал, де згідне і різномоголо, як і породжую завдання, виносе світ людини, світ космосу, світ музики до простору всього того, що потім вже називають розгорнуту гармонію універсуму. Ямілія, який інтерпретував Піфагора, писав, що сутність музики в інтервалах – октави (2 : 1), квінтн (3 : 2), кварті (4 : 4), тон и півтона, на які так чи інакше визначаються так числовим континуумом, який належить четверті. 1 + 2 + 3 + 4 = 10, за цим стоять ясно виражена релігійна доктрина: один – є єдину, початок, абсолют, витік [10]. Два – це подвоєння, поділ, протиставлення. Три – це з'єднання протилежностей, а четверти або тетради, які стають на початку XX ст. тетрадкою у теорії Лосева в постфеноменологічному синтезі, – суть універсальної горизонт опині гармонії [4].

У піфагорійців гармонія мала символічне значення, яке можна назвати певним алгоритмом. Алгоритм числа визначав закон гармонії, що була божественним, рівноважним, герметичним і, відносно, благим світом. Отже, число розумілося онтологічно. Так, боги були числами, а фігурує, структурність, пневматологія (логіка дихання) універсуму зводить число в якесь абсолютну божествену реальність. Можна сказати, що сенс гармонії, відкритий піфагорійцями, розуміння гармонії як числа, як шляху богів, які продукує числа, завжди існувало в музіці, культувався і відбиваюся заохочувалося.

Музика у Аристотелем в більшій мірі належить певному риторичному універсуму, якщо розуміти риторику не супутно службово, а субстантивно, в сенсі регулювання онтологічних процесів, змін температури сутнього. Музика – це творче заняття, що несе в собі те, що можна означити як емпікия, що породжує закладено в цільові причини системи рухів звуків. Ентелега гармонії є божественною, пов'язана з числами, а музику є благом і сприяє таким властивостям душі і тіла, як гідність, здоров'я, сила, краса. Тобто праксія музики, праксеологія або, як зараз кажуть, прагматика, де вже намічається ієрархія видів мистецтв, яка у Гегеля стає певною демонологічною системою поділу на нижчі і вищі види мистецтв, бентгеж розум і суахівних мистецтвознавців. Трагедія, за Аристотелем, – це найкращий із жанрів мистецтв, що несе в собі порушення уяві, катарсис, і всі ті відкриття відкриває світу душі, які визначають абсолют, абсолютної початок, гармонію.

Середньовічна музыка картина світу продовжує неоплатонічні інтенції і музики, будучи рефлексом божественого начала, абсолюта, звернена до Бога. Тут на підставі тетради формуються числови устрої, де число 4 є символом досконалої гармонії, а число 7 отримує певне домінантне значення, число 9 завершує цифровий універсум. Відродження також знайшло великий алгоритм розуміння єдності світової гармонії і гармонії музичної, де музичний мікрокосм виражається макрокосмом неоплатоністського зразка. Тобто музику, будучи частиною єдиної світової душі, космосу, виражається через число, тетрадку, через той космологізм, що формалізується, структурується і в Новому часі піддається досить витягненої трансформації.

У Лібінська передусадена гармонія завдана абсолютом, що є підставою формування монад, які суть малі світи, а перцепція, яка пізніше набуває обрисів перцепції Канта, являє собою систему ретрансляції божественного начала. Тобто гармонійні зв’язки монад як субстанційних сутностей, що презентують абсолют, дає можливість говорити, що кожна монада – це епіцентр буття. Крива світу виражається як наперед заданий порядок, який у музиці стає певним алгоритмом, системою ритмічного пізнання цілого. Як відомо. Баг був близького у своїх розмислах підніза музики до Лібінська, хоча не залишив жодних теоретичних праць, але гармонія Всесвіту і попередній порядок, що походить від божественного Абсолюту у Баха звіряєнний чітко, лапидарно в формі фуги, яка визначається специфічно концертною формою звучання.

Концерт стає малим епіцентром Всесвіту, моналою, носієм абсолютного цілого, яке так довго, так складно шукає себе в Новому часі. Тобто все теоретична, рефлексивна тканина музикології
дозволяє сказати, що музика не мала своєї окремої сфери рефлексії, на відміну від рефлексії філософської, культурологічної, естетичної. Трансцендентальний суб’єкт Канта — це квітненсція загального розуму, який, за Лоссевим, є еклектичним згустком неоплатонізму, космологічних імплікацій, що об’єднують у собі свідомості культури і все сутне. Всі інші малі світи, монади складають диференційну онтологію праксису в розумі, початку, в суто ремісничих, художніх заняттях, що і дає можливість розкритися феномену, ноумену і річ в собі як музичних реалій.

Феномен — це явлення світу, ноумен — світ розумового конструктування, а річ у собі — це потягне, закрите, що інтегрується по-різному. Головне, що це глибинне, закритє бути несе в собі абсолют. Феноменологія Канта тяжче до антропології. У цьому сенсі абсолют в якісі мірі десакралізується, він вже не той, що був у Лйовідства, не той, що був у неоплатонізмі. Абсолют і належить, і не належить людині, але він належить духу, абсолютному духу, що обіймає все конфігурації антропологічного, онтологічного, ноуменального і феноменологічного вираження музичного образу як абсолютно божественого, глибинного і життєстверджуючого.

Гегель в якісі мірі спростив континуаль диспозицій, антиномій Канта і створив ієрархію, де архітектура як більш матеріальна, симбілічна конструкція суттєвий виток ієрархічної вертикалі, а потім виникає більш антропоморфна мережа культурних практик: музика, живопис, поезія. Поезія звершує універсум мистецтв. Наслідки це так? Це сухо гелєвіське трактування, можна сказати, що зараз спостерігаємо перевернути парадигму, коли музика, живопис, поезія перетворюються в символічне, яке Гегель віддав архітектурі, а архітектура просувається вперед як вид мистецтва, орієнтований на природні алгоритми, генетичний алгоритм. Відбувається перекомбінування субстанційних основ, тобто абсолютне начало вже не можна позначити як будівну форму, що презентується якимось видом мистецтв, а вимагає визначення тієї глибинної підстави, яка є більшою, ніж вид мистецтва.

Ми потрапляємо в нову міфологію, що відкриває доступ до трансцендентального суб’єкта, який стає можливим через актуалізацію потенціалу індивідуальної свідомості. Доступ в абсолютний дух можливий через форми культури, і в цьому, напевно, найголовніша роль Гегеля, Шеллінга, який доводить це імплікації до універсально значимого принципу, виводить принципи конструктування універсуму, в т.ч. і художнього. У цьому, напевно, і полягає суть нової міфології, за Шеллінгом, як антропологічного початку, де свідомість або самосвідомість, абсолютний дух стає не космологічним ноуменом, а залишається універсумом буття людини.

Це дало багато і мало. Багато, тому що відбувається десакралізація музики. Тихо, мирно, спокійно культура і музика усувають абсолют. Він уже не існує в трансцендентальному суб’єкті класики. Абсолютний дух не абсолют, а дух людського “я”. Це, однак, не персона, безособистісний виток. Це не єдне, з якого еманують числа-боги, а щось інше. Це абстракція, а абстрагування як культурна інтуїція виникнеть на перший план не єдній, не образ, ім'я інший абсолют, а початок сутні інтелектуального світу, інтелігенції. О. Лосєв об'єднує інтелігенцію з неоплатонізмом. Швейцарія за все, так і є, якашо неоплатонізм розуміти широко, як примат духовного над матеріальним. Фактично Шеллінг представляє універсум як твій мистецтва, як аж у це, тобто етас оновленого трансцендентності — переходження всіх кордонів “я”, зданий з абсолютом. Тут вже немає такого вертикалізму, як у Гегеля з його вершинною — ієрархією, дух, ідеал розуміються естетично.

Відбувається певне повернення до неоплатонізму, але повернення міфологізоване, доведене до того естетичного горизонту, що потім стали називати ірраціональним, містичним, трансцендентним витоком буття. Однак категорія “геній”, що виникає в в романтизмі, — це і є абсолют, який персоніфікується і повністю належить культурі, адже також належить до нової міфології, яка ґрунтує перехід до нескінченного, абсолютного. Шеллінгізм, платоністичні іншичні, безумовно, вплинули на філософію, культуру і, напевно, на того ж Лосева, тому що неоплатонізм Лосева скоригований німецькою класикою, особливо Шеллінгом. Він розробляє теорію музичного універсуму, визначає такі категорії, як ритм. Тобто — образна переслідує набуває модулізацій у звуковому ряді, а потім вже мелодія як завершальна і об'єднувача засада єдне ритм і модулізацію [5].

Ритм визначається як креативний, породжуючий принцип. Модулізація — це вже форма побудована (созидання — рос., за ВЯк. Івановим), а мелодія — більше композиція, що належить твору музичного мистецтва. Ідеї Шеллінга були розвинені і доведені до абсолюту у Р. Вагнера з його ідеєю “Gesamtkunstwerk”, загального твору мистецтва, що втілилася і в операх, особливо в “Кільці Нібелунгів”. Про це добре пише О. Лосєв, це і ж той художній універсум, який у А. Скрібного описується вже більш процесуально, як синтез’ мистецтв, а у Ніщі трансформується в дихотомію аполлонійського та діонісійського. Цю тему підхоплюють і ВЯк. Іванов, А. Бєлій і багато інших. Тема синтезу є дуже простою, виразною, емоційною, естетичною, і, навпаки, трансформується в логічно впорядковану дескрипцію.
Утім, в античній світогледові музики немає такого дуалізму, як його сформував і описав Ніцше. Імена Діонісія і Аполлона стали масками, маркерами екстатичної чуттєвості і врівноваженого гармонійного відчуття. Лоссев довів принцип Gesamtkunstwerk до своєрідного феноменологічно-екстатичного вирішення самодостатньої цілісності принципу художньої форми. Неоплатонізм, за Лоссевим, феноменологічно орієнтований на дескрипцію далеко не гусерсевський тип, аж до пізніші діалектику приходить до позитивізму, який полюбив Лоссев. Так, категорію «факт» філософ намагається облаштувати світ, який з одного боку, є субстанційним, а з іншого — перебуває у вихідних інфільтрованих енергіях, чи словом. Принцип фактуальності очисниці — це і тенденція, що породжує протообраз, імігрувальної абсолют, якому постукаються дорогою такі категорії, як Абсолют, Бог, едінині, число.

Усі вони рівнозважні, бо в концепції О. Лоссева, яку С. Хорнунжий називає еклектичною, відбувається синтез позитивізму, феноменології і того дуалізму думки та почуття, який заявлений у Платона, Канті, Гегеля, Гусерселя, але так і не дістав свого вираження до кінця. Лоссев цей дуалізм довів до останньої межі. Музичний абсолют, за Лоссевим, — це та реальність, що вимагає своєї підходу, розуміння музики як складно облаштованого цілого, де на нових горизонтах філософських, музикознавчих та мистецьких досліджень формується інструментарій дескрипції музичної тканини твору. У Лоссева цей інструментарій описується категоріями «проотображу», «еїдосу», «становлення», «факту», «числа», «діалектики» та ін. [4].

Усе це дуже складно трансформується в більш локальних дослідженнях, які мають характер диференціаційної культурологої та естетики. Саме такими роботами є дослідження В. Астаф’єва, Ю. Холопова [1, 9]. Однак, вони позначають дещо інші горизонти. Так, у Астаф’єва все-таки домінує синель (ідеологічна складова), що є своєрідною редукцією музики. Інтерпретування ніби схемовіє цей ідеологізм, але є своєрідним спостереження в рамках музичної універсуму [1]. У Холопова все виглядає трохи інакше, він, як більш пізній дослідник, тяжіє до всеволодового синтезу, але знову-таки тяжіє до неоплатонізму; від Лоссева бере більше, ніж у будь-кого [9]. У будь-кому разі, інтерпретація музики у Холопова є космоцензурою, якщо знову-таки космос розуміти в плані субстанційності розчленований в світі гармонії, в плані того, що ми визначали як імігрувальної абсолютної. Тобто єдність людини і нескінченності, єдність людини і іншості, єдність людини і абсолютної у Холопова описуються досить традиційно, що в певній мірі спирається на піфагорейський синтез числа, але за числом стоять все ті ж боги, певні ності сульного — артефакти культури як субститути Абсолюту.

Ю. Холопов, як теоретик музики, показав, що сучасна музика не руйнує колишніх систем. Перш за все, музика в тій чи іншій мірі адаптована космологізм, глибинне, породжуюче, креативне началя, яке картиналюється в постмодернізм. Це дуже важливо. Ми потрапили в метапростір метамодерну, де людино музыци — той же трансцендентальний суб’єкт у музиці — можна сконструювати як єдність очікувань. Суб’єкт метамодерну мімірує між трансценденталами класичної парадигми і універсами постмодерну. Виникає досить цікава конструкція, в якій музикологія досягає свого апогею або интерпретативного колапсу.

Традиціоналізм і відносне диференційні дослідження, в яких людина музыці описується в рамках швидко всіх можливих трансформацій, таких, наприклад, як додексафіон Нововіденьської школи з її ідеалом абсолютної музики, дослідження, пов’язані з пошуках Скрябіна з синтезу мистецтв, із потужним потоком синтеза метакультурних, метахудожніх взаємодій, спонукають до формування складного музичного простору, що тяжіє до так званого фрактального романтизму.

Висновки. Сучасний музиколого-аналіз вимагає не позитивізму, а досить складних технологічних музичних експлікацій. Світ музики, абсолютно народжується в музичній культурі як перманентно-сканіруюча гармонія. Космологічність як предмета гармонія, за Лайобицем, є антропологічною константою культури, вкорінена у божественні, Абсолют, аж імігрувальної абсолютної музики, якби він не спирався на емоції, зміни, трансформації звуковидобування, потрапляє у складний контекст так званих біфуркацій культурних процесів. Це дає можливість говорити, що картину світу змінюється.

Імігрувальної абсолютної у музиці — це абсолют, що обіймає в собі аудіальні, динамічні синергетичні реальні створення музики, які визначаються у складній феноменологічній конструкції, що так чи інакше апелює до «незвучної» матерії. Музика як незвучна матерія — це нотаційний комплекс, на основі якого відбувається звуковидобування. Можна музику визначити як різні структури. Так, за Лоссевим, квазілогізм, генетичний імпульс інобуття. Втім, традиційні концепції музикології пов’язані з тим, що поза «звучною» матерією існує те, що можна назвати, за аналогією з визначенням Діонісія Ареопагіта, вічною темрявою, «незвучною» матерією, що животіє в тиши.
Культура є певна артикуляція Абсолюту різними мовами, в т.ч. і музичною, а також є відсутність говоріння, відсутність дій — мовчання. Іноді тиша означає більше, ніж всі сказані слова в століттях. І музика, до речі, сучасна музика, сильно акцентує дихотомію звучання і не звучання, мовчання і тиша, експресійного звуковидобування і беззвуччя. Можна констатувати, що музична культура в її феноменологічному сенсі — це те, в чому дається світ музики, світ «звучної» матерії, а музична культура в її субстанційному значені — це те, що, так чи інакше, існує в усіх пластах музичної тканини. Це звучання глибинними, від якого залежать всі аранжування сучасних способів музичного технічної. Найвідоміші побачити єдність еволюції і інволюції. Музична культура еволюціоне, проте в ній завжди відбувається якесь зсування, відмінювання пластів музичного буття, які були абсолютними, оживляючи і створюючи універсалії абсолютного духу музики. Цей абсолютний дух, або ж світової розум, за Аристотелем, світова душа, космос сфер, що звучать, презентують далекі горизонти, з якими завжди резонує музика і які завжди відкриті для будь-яких нових зустрічей людини і Абсолюту.

Список використаної літератури
9. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 83–108.

References

АБСОЛЮТ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ
Легенький Илларион Юрьевич — кандидат философских наук, преподаватель кафедры дизайна и рекламы, Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова, г. Киев

Музыка как religare (связывание) обречена на приобретение и потерю абсолют. Перманентная сакрализация и десакрализация, преходящее устоявшихся норм и жанровых границ порождают имагинативный (образный) абсолют как некое общение с Богом, выражающееся в эстетических реалиях музыкального эстето и эстетя (estetic). Следующий шаг — это персонализация эстета и estetic, деконструкция перспектив индивидуального творчества, футуруологии в музыкальной культуре в целом. Эту культуру можно интерпретировать субстанционально, как носителя абсолюта. Великий Иной как инобытие, имагинативный абсолют, божественное в человеке и музике, безусловно, имеет субъективную ткань, выраженную в материальной форме. Музыкальная культура как носитель абсолюта, в данном случае имагинативного абсолюта, культура как то, в чем дается человеку мир — это мир звучащей и не звучащей материи.

Ключевые слова: музыка, культура, абсолют, имагинация, свучающая материя, музыкальный эстет.
ABSOLUTE IN MUSICAL CULTURE
Legenkyi Ilarion – Candidate of Philosophy, lecturer of the
Department of Design and Advertising of the National Pedagogical
University named after M. P. Drahomanov,
Kyiv

Music as religare (binding) is doomed to acquire and lose the absolute. Permanent sacralization and desacralization, the breakdown of established norms and genre boundaries give birth to an imaginative (figurative) absolute as a kind of communication with God, expressed in the aesthetic realities of the musical ethos and eros (estasis). The next step is the personalization of the ethos and esthesia, a description of the perspectives of individual creativity, futurology in the musical culture in general. Musical culture can be interpreted substantively as the carrier of the absolute. The Great Other as other being, imaginative absolute, the divine in man and music, of course, has a subjective fabric expressed in material form. Musical culture as the carrier of the absolute, in this case the imaginative absolute, culture as the world in which man is given is the world of sound and non-sound matter.

Key words: music, culture, absolute, imagination, which sounds matter, musical ethos.

UDK 008:312.421

ABSOLUTE IN MUSICAL CULTURE
Legenkyi Ilarion – Candidate of Philosophy, lecturer of the
Department of Design and Advertising of the National Pedagogical
University named after M. P. Drahomanov,
Kyiv

Music as religare (binding) is doomed to the acquisition and loss of the absolute. Permanent sacralization and desacralization, the prevalence of established norms and genre boundaries give rise to an imaginative absolute as a kind of God-communion, revelation, divine vision, expressed in the aesthetic realities of musical ethos and esthesia. The next step is the personalization of the ethos and esthesia and the emergence of prospects for individual creativity, a certain futurology in the musical culture in general. If we are talking about a musical culture, then it can be interpreted substantively as a carrier of the absolute, then musical culture is permeated with an absolute beginning. The Great Other, the Great Other as other being, the imaginative absolute, the divine in man and music, certainly has a non-aggressive subject fabric, a merciful, compassionate creature and an objective fabric that is expressed in material form, in what speaks of music as manifested sound matter. Musical culture as the carrier of the absolute, in this case the imaginative absolute, culture as something in which the world is given to man is one world of sounding and non-sounding matter. It is also impossible to leave culture, to a person, as well as from consciousness, if a person come out, then he dies. An uncultured person is impossible at all, as long as he is born human and exists in some kind of culture – totalitarian, mass, classical, and so on. These two modes of culture, the phenomenological and the substantial, determine its essential foundations. Traditionalism and at the same time differential studies, in which a musical person is described within the scale of all possible transformations, such as for example the dodecaphonia of the New Vienna school with it’s ideal of absolute music, research, connected with the search for Scriabin on the synthesis of the arts. These studies are a powerful stream of synthesizing metacultural, meta-artistic interactions, induce the formation of a complex musical space, and the so-called fractal romanticism.

Key words: music, culture, absolute, imagination, sound matter, musical ethos.

УДК 008:312.421
ПОЕТИКА ЯК ХОРЕЯ ТА АРЕТЕЯ: СИНКРЕТИЗМ МУЗІКИ І. СТРАВІНСЬКОГО

Ареф’єва Єлизавета Юріївна – аспірантка,
Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
Y.Legenkyi1949@i.ua

Категорії «хорея» та «аретея» дають можливість наблизитися до образу музики І. Стравінського в контексті його синтезу та синкретизму. Йдеться про те, що Стравінський за свого природою, походженням як композитор синтетичного типу тягнеться до синкретизму, тобто до не розкладених на були- які елементи синтез, які у нього вбудовуються у твір і починають жити як реалії музичного буття. Стравінський – неофіт у релігійній музіці, його релігійність, як і у багатьох філософій, художників Срібного віку склалася як заперечення стихійного атеїзму та позитивізму. Звідси такий «личніщий» похід у давину, дохристиянську культуру.

Ключові слова: синкретизм, синестезія, музична поетика, синтез мистецьт, рефлексія.

© Ареф’єва С. Ю., 2018