

УДК 781.61

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/44-1-10>**Євген ЄРЕМЕНКО,**

orcid.org/0000-0002-0399-769X

аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(Київ, Україна) schopin@ukr.net

ДИСКУРСИВНІСТЬ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНЯ РЕАЛЬНІСТЬ» У СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРСЬКИХ ПРАКТИКАХ

У статті висвітлено дискурсивну сутність поняття «художня реальність» у сучасних композиторських практиках. Доведено спільність понять «художня реальність» та «музична реальність». Розглянуто феномен «художнього» крізь призму філософсько-естетичних та культурологічних наукових розвідок. Наукова новизна полягає у виявленні та обґрунтуванні особливостей поняття «художня реальність» у творчих пошуках сучасних композиторів, що трактуються як певні художні реальності, дискурсивні практики, дискурсивна діяльність. Доведено, що «художню реальність» можливо розглядати у двох напрямках: широкому – як вектор певного музичного напрямку та / або композиторську творчість певного митця – та вузькому розумінні – як окремий музичний твір із його власною семантикою. З'ясовано, що художня (музична) реальність є цілісним буттям, художнім вираженням, смисли якого формуються під впливом першообразів (за О. Лосєвим). Вона завжди чуттєва та предметна, в ній поєднуються «звучні» та «незвучні» (за М. Аркадьєвим) смисли, що створюють певну «рухливість» реальності, множинність прочитання музичного тексту та пізнання контекстів. Ідеться про музичну реальність як «відкритий текст», що завжди провокує до пошуків «відсутньої структури» (за У. Еко), пошуків множинності смислів. У цьому контексті акцентується увага на ієрархії смислових реальностей (за О. Самойленко), де найвищим щаблем є художня реальність, а саме – художній світ музики. Звернено увагу на смислову перехідність художніх реальностей та рухливість основних понять музичного твору як тексту – триади «жанр», «композиція», «стиль». Звідси виникає інтерес до музичної мови, яка презентується як універсалія буття, за допомогою якої композитор намагається встановити власні зв'язки з буттям, відповідність між екзистенцією та буттям. Такий методологічний підхід дає можливість для музикознавців говорити про композиторську творчість як «відкритий текст» до нових смислових пошуків, доступних чуттєвому пізнанню.

Ключові слова: дискурс, художня реальність, музична реальність, композиторські практики, текст, смисл, музична мова.

Yevhen YEREMENKO,

orcid.org/0000-0002-0399-769X

Graduate Student at the Department of Theory and History of Musical Performance
National Academy of Music of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky
(Kyiv, Ukraine) schopin@ukr.net

DISCURSIVENESS OF THE CONCEPT OF “ARTISTIC REALITY” IN PRACTICES OF MODERN COMPOSERS

The article highlights the discursive essence of the concept of “artistic reality” in practices of modern composers. The commonality of the concepts “artistic reality” and “musical reality” is proved. The phenomenon of “artistic” through the prism of philosophical, aesthetic and culturological scientific investigations is considered. Scientific novelty is in identifying and substantiating the features of the concept of “artistic reality” in the creative search of modern composers, understood as certain artistic realities, discursive practices, discursive activity. It is proved that “artistic reality” can be considered in two directions: broad - as a vector of a certain musical direction and / or composer's work of a certain artist. And a narrow understanding is a separate musical composition with its own semantics. It was found out that artistic (musical) reality is a holistic being, an artistic expression, the senses of which are formed under the influence of prototypes (according to O. Losev). It is always sensual and objective, it combines “sound” and “silent” (according to M. Arkadiev) senses that create a certain “mobility” of reality, the plurality of reading a musical text and cognition of contexts. We are talking about musical reality as an “open text”, which always provokes the search for a “missing structure” (according to U. Eco), the search for a plurality of senses. In this context, attention is focused on the hierarchy of semantic realities (according to O. Samoilenko), where the highest level is artistic reality, namely the artistic world of music. Attention is paid to the semantic transition of artistic realities and the mobility of the basic concepts of a musical composition as a text of the triad – “genre”, “composition”, “style”. Hence arises the interest in musical language, which is presented as the universal of being, through which the composer tries to build his own connections with being, the correspondence between existence and being. This methodological approach allows musicologists to speak of composer's work as an “open text” to new semantic searches available to sensory cognition.

Key words: discourse, artistic reality, musical reality, practices of composers, text, sense, musical language.

Постановка проблеми. ХХІ століття відзначається певною стильовою невизначеністю, неможливістю з'ясувати ті стильові координати, у котрих створюється музика світових та українських композиторів. Різновекторність культурних, зокрема музичних пошуків нових звукових рішень, мови, форм та композиційних структур, неможливість їх диференціації з точки зору стильової приналежності – все це створює умови для більш прицільної уваги до композиторської творчості у «пост-нонкласичній» музикології.

Сучасне мистецтво є інтерпретуючим, має відкриті форми та звуковий простір, відкриті засоби музичної виразності. Зважаючи на це, Л. Кияновська називає сучасні композиторські практики «ейдетичним стилем», а О. Самойленко – «епістемологічним стилем». Погоджуючись та враховуючи думку знаних сучасних музикознавиць, у статті ми звертаємо увагу на поняття «художня реальність», яке найбільш адекватно відображує розуміння тих процесів, що позначають композиторські пошуки у встановленні зв'язків між екзистенцією людини, її творчістю та буттям.

Значимо, екзистенційний досвід є основою не лише присутності (за М. Гайдеггером) творчості у людському бутті, а й усього буття загалом. Але в цьому сенсі необхідно розуміти, якими засобами спілкується людина з буттям, зокрема музичним. Відповідаючи на це питання, німецький мислитель М. Гайдеггер (Гайдеггер, 2007) говорить, що буття можливо збагнути не інакше як за посередництвом мови, що не підвладна людині, бо не людина мислить себе на мові, а мова мислить себе через людину. Цієї ж думки дотримується й У. Еко, котрий вважає, що «саме обороти мови вхоплюють особливість взаємин людини з буттям» (Еко, 2006: 439), а також Г.-І. Гадамер (Гадамер, 1991), який говорить про існування мови у певному екзистенційному буттєвому вимірі.

З огляду на сказане вище зауважимо, що творчі пошуки сучасних композиторів тлумачаться як певні художні реальності, дискурсивні практики, дискурсивна діяльність, де композитор як мовець «виходить за межі власне тексту й уможливає тлумачення художнього твору як особливого типу дискурсу» (Приблуда, 2013: 299). Звісно, кожен із композиторів має свій екзистенційний досвід і власну індивідуальну мову, завдяки яким митці «вбудовуються» у буття та презентують свою творчість світові. Тому й виникають різноманітні художні реальності як певні практики, які на наш час дуже важко класифікувати за певними жанрово-стильовими та композиційними ознаками.

Аналіз досліджень. Зазначимо, незважаючи на великий обсяг наукової літератури щодо вивчення принципів композиторського творення, зокрема аналізу сучасних композиторських практик, у дослідженнях цієї сфери існує певна прогалина – майже відсутні музикознавчі пошуки, присвячені дискурсу «художньої реальності» та «музичної реальності». Більшість наукових розвідок має філософсько-естетичну, культурологічну спрямованість, до таких належать роботи Л. Закса (1985; 1988), фундаментальні праці О. Лосева (1995; 2019), колективна монографія у складі В. Мазепа, А. Азархіна, А. Шевченко, Т. Орлова, Р. Шульги, Н. Яранцевої «Мистецтво: художня реальність і утопія» (1992). Серед робіт, які дотичні до предмету нашої статті, необхідно відзначити музикознавчі наукові дослідження М. Аркадьєва (2012), М. Бонфельда (2006), Н. Герасимової-Персидської (2006), О. Самойленко (2021), а також праці Л. Виготського (1999) та У. Еко (2004; 2006), в яких звертається увага на такі важливі для нашого дослідження поняття, як «мова», «мислення», «текст».

Мета статті – розглянути дискурсивність поняття «художня реальність» у сучасних композиторських практиках.

Виклад основного матеріалу. Перш за все виникає необхідність з'ясувати, що у мистецтві, зокрема, музичному, є «художнім» і чому приділяється пильна увага такому концепту, як «художня реальність». Звісно, поняття «художнього» привертало увагу мислителів здавна. Проте необхідно зазначити, що довгий час «художнє» розглядалося в прикладному аспекті до будь-яких понять або категорій, як, наприклад, «художня культура», «художня творчість», «художня реальність», «художня уява», «художній стиль» тощо.

У ХХ столітті поняття «художнє» привертало увагу багатьох мислителів, які надали можливість подивитися на цю проблему з точки зору, що відрізнялася від традиційного для того часу суто гносеологічного розуміння мистецтва. Наприклад, у 1992 році була видана колективна монографія «Мистецтво: художня реальність і утопія» у складі В. Мазепа, А. Азархіна, А. Шевченко, Т. Орлова, Р. Шульги, Н. Яранцевої, у якій розглядався «онтологічний статус мистецтва як художньої реальності, а художній образ висвітлювався з погляду фіксації в ньому смисложиттєвих цінностей різноманітних типів духовного досвіду особистості» (Мазепа, 1992: 5). Розглядаючи феномен «художнього», філософи київської школи звертають увагу на глибинні смисли та естетичні якості, що потрібні для реалізації у творі таких висот змісту і форми, коли з'являється можливість вести мову

«про смисло-життєвість проблем, про неординарність питань, про головні життєві цінності, про пошуки шляхів до самопізнання, до твердження необхідності духовного розкріпачення, до активного діалогу з собою і світом» (Мазепа, 1992: 86).

Поняття «художнє» є багатоаспектним та складним за своєю суттю, залежить від просторово-часових меж, соціальної складової, художніх цінностей минулого, національних форм художньої свідомості та інших чинників. Виходячи з «імені» художнього, можна говорити про його приналежність, у більшості випадків, мистецтву. Знаний мислитель О. Лосєв говорить про те, що «художнє» – це ціннісно-феноменологічна характеристика мистецтва, тобто феномен, у якому кристалізуються еталони та нормативно-ціннісні ідеали. Він привертає увагу до того, що розгадка художнього (або художнього вираження, художньої форми) міститься в його першообразі, під впливом якого формуються всі почуттєво дані речі та всі смисли. Як пише мислитель: «Вбачаючи, як усі почуттєві якості й смислові даності оформляються під впливом прототипу, залишаючись у всій його повноті та незайманості і якостями, і смислами, ми споглядаємо цю дивовижну гру в художній формі, де все стає першообразом і не стає ним, відчувається як першообраз і не відчувається як першообраз» (Лосєв, 1995: 112). Іншими словами, першообраз є своєрідною «єдністю ейде-тично художнього світу (ейдос – тотожність ідеї і форми)» (Зенкін, 2019), який досягає оформленості в художніх (музичних) творах, але лики якого мисляться як можливість подальшого руху і становлення нових смислів (Лосєв, 2019).

Утілення першообразу в художньому творі говорить про нову форму буття художнього, що можна визначити як *художню реальність*. Як влучно зазначає культуролог Л. Закс, «виходячи із значення поняття “реальність”, ясно, що це певне особливе буття, зумовлене сутністю мистецтва, таке, що реалізується в мистецтві. Термін же “художній” якраз і фіксує сутнісно-специфічну якість (визначеність) і, відповідно, спосіб здійснення цієї реальності» (Закс, 1985). Не менш важливою є думка Закса про конкретну чуттєвість художньої реальності, її предметність, яка пронизана духовно-ціннісним змістом та є смислоносієм.

Неправомірно розуміти художню реальність тільки як матеріальне втілення художніх образів світу. Звісно, вона має глибокий зв'язок із об'єктивним світом, але є й багато в чому відмінною від нього і навіть відносно самостійною. Слушним є зауваження Л. Закса про художню реальність як «структурно і духовно багатолуку й

водночас цілісну, буттєво-художньо неподільну» (Закс, 1985). А тому, на наш погляд, сутності художньої реальності найбільшою мірою відповідає визначення надане російським культурологом: «Художня реальність – ідеально-феноменологічне існування художнього образу (художньо-образної інформації) у якості особливої дійсності і способу буття суб'єкта» (Закс, 1988: 52). З огляду на викладене вище зазначимо, що художня реальність є особливим видом естетичної довершеності, діалектичною єдністю ідеального і матеріального буття, синтезом першосмислів і першообразів із їхнім матеріально-почуттєвим втіленням.

Експлікуючи зазначені вище думки на композиторську, а ширше, музичну творчість, зауважимо, що для нас є надзвичайно співзвучною думка сучасного мистецтвознавця та виконавця М. Аркадьєва, котрий вважає, що «естетично-діяльнісна природа музичного предмета не дає змоги провести сувору межу між зовнішнім (фізичним, акустичним) і внутрішнім (психологічним). У цій специфічній музичній реальності, яка саме у своїй цілісності повинна стати об'єктом дослідження, сплетені в єдиний організм часова (метроритмічна) й інтонаційна процесуальність. Це органічне поєднання дається в конкретно-інструментальному, тілесно-пластичному втіленні» (Аркадьєв, 2012: 28–29). Ідеться про цілісну структуру твору, у котрій ми завжди можемо відокремити те, що може фізично звучати, від того, що «принципово не підлягає акустично-звуковому оформленню, залишаючись, однак, необхідним і реальним внутрішнім елементом музичної тканини» (Аркадьєв, 2012: 34). Саме те, що є незвучним, М. Аркадьєв називає фундаментальним явищем, що виконує «опорну функцію у становленні цілісного музичного матеріалу» (Аркадьєв, 2012: 34).

Але, зважаючи на концепцію М. Аркадьєва та повністю з ним погоджуючись, необхідно зазначити, що є певна специфіка музичної (художньої) реальності, яка може відбутися як цілісний феномен тільки за умов «конкретного виконавського здійснення, тобто професійного (зокрема внутрішнього) музикування» (Аркадьєв, 2012: 51). Звісно, таке музикування може бути прирівняним і до композиторських або музикознавчих пошуків, адже, як і виконавці, вони творять нотний текст або спираються на його розуміння, що є аналогом природної мови, «частиною внутрішнього мовлення музиканта, найважливішою частиною “музичного несвідомого”» (Аркадьєв, 2012: 51).

Отже, якщо говорити не про будь-який конкретний музичний твір, а загалом про музичне

мистецтво, то необхідно підкреслити, що музика є текстом, який, за М. Аркадьєвим, передбачає цілісність звучного і незвучного, що, своєю чергою, надзвичайно розширює можливості у відкритті *нових музичних смислів, нових музичних реальностей*. Як тонко зауважує О. Самойленко, «він довіряє звучанню як носію, провіднику мови, а також того, що не є лише звучанням [...] М. Аркадьєв робить власне певне відкриття, а саме доводить, що музичний текст складається з незвучного у тому ж ступені, як і зі звуку» (Самойленко, 2021: 18). Підкреслюючи сказане, необхідно згадати роботу Н. Герасимової-Персидської «Про сприйняття музики та осягнення смислу», в якій озвучена думка про те, що конкретизує відношення музичного звучного та незвучного до смислу і навпаки. Знана музикознавиця зазначає, що музична думка не виражена словесно, але через те вона не є менш реальною, адже «тоді проясниться і “музичний смисл”» (Герасимова-Персидська, 2006: 6).

Таким чином, музичною реальністю ми називаємо художнє вираження (за О. Лосєвим), однією з найголовніших ознак якої є чуттєвість та предметність; багатолике і водночас цілісне буття, що наповнене духовно-ціннісним змістом. Важливим є факт формування смислів музичної реальності під впливом першообразу, а також розуміння музичної реальності як певного тексту – смисленості та «системи хронотопів» (за О. Самойленко). Однак найважливішою ознакою музичної реальності є поєднання звучних та незвучних смислів, що створюють певну «рухливість» реальності, множинність прочитання контекстів, якщо ми говоримо про музичну реальність як певний текст.

Отже, якщо композиторська творчість є музичною реальністю, а музична реальність є текстом, то цей текст – «відкритий» (за У. Еко). Що ж уявляє собою «відкритий текст» за У. Еко і як це поняття перетинається з поняттям «художньої реальності»?

Звернемо увагу на відомі роботи італійського мислителя «Відкритий твір: форма та невизначеність у сучасній поезії» (Еко, 2004) і «Відсутня структура. Вступ до семіології» (Еко, 2006), ідеї котрих можна експлікувати на будь-які художні тексти, музичні тощо (що трактуються як художні реальності). З огляду на дослідження У. Еко, можна зрозуміти, що йдеться про художній твір як відкритий текст, який несе інформацію і є певним повідомленням. Ця інформація не стільки про те, що говориться, скільки про те, що *може бути сказаним*. Адже сам автор зазначає, що інформація має непряме, опосередковане відношення власне

до змісту повідомлення, до того, що ми дізнаємося з нього. Як пише Еко, «Інформація — це *міра можливості вибору*» (Еко, 2006: 53). А тому після першого знайомства з текстом, який ми сприймаємо як повідомлення, певний сигнал, відбувається наступний етап – «*перехід* (курсив наш – Є. Є.) від світу сигналу до світу смислу» (Еко, 2006: 60), адже «інформація і смисл (значення) – не є одне і те ж саме» (Еко, 2004: 117). Це виникає тому, що ми не можемо охопити смисл одразу, власне тому і виникає «“відкритість” пізнання» на рівні думки, текстового сприйняття, яке, до речі, стає процесом, відкритим до безлічі можливих результатів, адже «у будь-якому випадку з боку суб’єкта має місце творча діяльність» (Еко, 2004: 153).

З огляду на таку *процесуальність* та «*відкритість*» *пізнання* італійський мислитель говорить про два ступені відкритості. Перший – заснований на механізмах інтеграції та доповнення, що характерні для будь-якого пізнавального процесу. «Такий тип діяльності має принципово важливе значення для естетичної насолоди формою» (Еко, 2004: 153). Другий – зосереджує нашу увагу на тому, щоб естетична насолода формою не закінчувалася на остаточному її пізнанні, а більшою мірою концентрувалася на неоднозначності та невизначеності як основної цінності мистецького твору, на «визнанні того безперервного та відкритого процесу, що дає змогу виявляти завжди нові *контури* і нові можливості цієї форми» (Еко, 2004: 153). Як говорить Еко, «тепер акцент робиться на самому процесі, на можливості визначення *множинності порядків*» (Еко, 2004: 164). Саме другий ступінь відкритості є найбільш характерним для музичної творчості композиторів ХХ – початку ХХІ століть. Відкритість композиторських форм та очікування непередбаченого стає маркером, який прокреслює нові перспективи у пізнанні нових смислів, створює умови для творення нових смислових настанов у художніх реальностях музичного мистецтва.

Але найголовнішою ознакою концепції У. Еко є поняття «присутності» та «відсутності» структури, яка нібито повинна бути присутньою. Як слушно зазначає О. Самойленко, йдеться про необхідне для людини намагання встановити власні зв’язки з буттям, встановити відповідність між «сущим» (тобто, екзистенцією людини) та буттям, оскільки, як вважає Еко, буття – це місце, у якому не завжди знаходиться відповідний простір для людини. А найголовніше те, завдяки чому людина спілкується з буттям – мова, яка, нагадаємо, існує в певному екзистенційному буттєвому вимірі і людина може долучитися до неї лише тоді, коли шукає смислових

відповідностей та здійснює процес пізнання (за Г.-І. Гадамером, 1991).

Говорячи про музичне мистецтво, необхідно зауважити, що мова музики завжди символічна за своєю природою, тобто за умовами свого формування вона, порівняно з тією ж літературною або образотворчою мовами, не має семантичної конкретизації й ускладнюється, за словами О. Самойленко, «поза-понятійністю». Зважаючи на сказане, зазначимо, що завдяки *музичній мові* відбувається пошук смислових відповідностей, які не мають нічого спільного з інтелегібельними діями, які досягаються тільки розумом та не доступні чуттєвому пізнанню. Саме в цьому полягає принципова відмінність музичної мови від інших.

Відомий музикознавець М. Бонфельд наголошує на необхідності весь час пам'ятати про нетотожність самого мислення та мови й мовлення, в яких воно актуалізується. Він наводить приклад висловлення Л. Виготського, що «скрізь – у фонетиці, морфології, лексиці та у семантиці, навіть у ритміці, метриці та музиці – за граматичними або формальними категоріями приховуються *психологічні* (курсив наш – Є. Є.)» (Виготський, 1999). У цьому контексті буде слушною думка О. Самойленко, яка справедливо вважає, що існує певна ієрархія смислових реальностей, серед яких на найвищому щаблі перебуває «життєва смислова реальність як реальність вищих трансцендентних смислів, ноологічна реальність» (Самойленко, 2021: 10); щаблем нижче знаходиться «*психологічна реальність*, яка є особливою і особистісно поглибленою в кожній людині, пред'являє можливості мислення, почуттєвого виповнення, здатності уяви тощо, тобто все те, що утворює багатство людської рефлексії» (Самойленко, 2021: 10). І третій щабель – власне «музичний твір, музична творчість, музичний світ – художній світ музики» – це «художня реальність» (Самойленко, 2021: 10).

У контексті нашого дослідження викликає інтерес другий щабель – «*психологічна реальність*», за якою приховуються, за словами Л. Виготського, граматичні та формальні категорії мови, зокрема й музичної. Слід зазначити, що всі три щаблі є умовними і музичні смисли ніби то «ковзають» (за О. Самойленко) по поверхні їх реальностей. А тому, продовжуючи думку Виготського, М. Бонфельд стверджує ідею про музичний твір як мовленнєве висловлювання, як «складне переплетення рис мовного знаку, мовленнєвого висловлювання та реалізації тих чи інших закономірностей музичного мислення» (Бонфельд, 2006: 157).

Важливими для нашої статті стали дослідження жанрово-стильової, композиційної «роз-

митості» та визначення певної смислової перекладності художніх реальностей. У цьому сенсі, на наш погляд, є значущою думка О. Самойленко, яка діалогізує з У. Еко та вищеназваними німецькими мислителями, звертає увагу на три ключові поняття, що є «найголовнішими й найважливішими, так би мовити, транзиторами, або транспозиторами, смислової реальності» (Самойленко, 2021). Ці транспозитори – «Пам'ять», «Любов» і «Гра», які відносяться до найвищих рівнів смислотворення, і «до мовних підвалів, так би мовити, до глибинних параметрів людського усвідомлення смислових начал, тобто вони дуже вільно переходять, “ковзають” по поверхні людської реальності, змінюючи життєвий вимір на психологічний, психологічний на художній і пронизуючи усі ці складові частини людської реальності, людського усвідомлення реальності найважливішим постійним чинником – явищем мови й мовлення» (Самойленко, 2021: 11-12). Але найголовніший висновок, який робить авторка, стосується мови як універсалиї, що є феноменом буття, сягає найвищих досягнень людської екзистенції. Адже, «саме в прагненні до мови “Пам'ять”, “Любов” і “Гра” переходять, ковзають, транспонуються у справжню художню реальність музики» (Самойленко, 2021: 12). Якщо найголовнішими транспозиторами у смислотворенні (і не лише у музичному мистецтві, а й у всьому бутті) О. Самойленко називає Пам'ять, Любов та Гру, то в системі художньої реальності (музичного твору) авторка виокремлює «рухливу тріаду» – «жанр – композиція – стиль», елементи якої є основними поняттями музичного твору як тексту. Проте сам текст музичного твору породжує власні поняття, творить власні смисли, які й створюють умови для рухливості названої вище тріади. Тому, відштовхуючись від цієї концепції, можливо підняти питання, пов'язані з творчими пошуками сучасних українських композиторів, що певною мірою неможливо визначити за жанрово-стильовими або композиційними параметрами, але можна визначити ті чи інші композиторські практики, поєднуючи їх за принципом смислових настанов у художній реальності музичного мистецтва.

Саме тому вбачається правильним розгляд художньої реальності як певного відкритого тексту (за У. Еко), музикознавчих пошуків «відсутньої структури», того, що не є наявним, унаочненим у композиторських практиках, що дає змогу вивчати не лише текст, а й те, що є, на наш погляд, більш важливим – *контекст*, прихований за всіма смисловими нашаруваннями тексту. У цьому сенсі приваблює ідея *присутності* композитора в бутті,

його, за М. Гайдеггером, «вкидання» у буття, власний екзистенційний досвід, що дає змогу виявити семантичні, мовно-знакові особливості кожного митця й навіть завдяки виявленню контекстів знайти спільні надперсональні риси творчості українських композиторів початку ХХІ століття.

Висновки. Музичний світ ХХІ століття все більше стає мозаїчним, але ця мозаїчність відрізняється від останньої минулого століття. Якщо творчість українських композиторів кінця ХХ століття мала яскраво виражений індивідуальний, персональний характер, то початок нашого століття характеризується не лише цими якостями, а й тяжінням до надперсонального, трансперсонального (за О. Самойленко). Визначити певні стилі, в межах котрих творять композитори нашого часу, стає вкрай важкою справою, а тому в роботу введено поняття «художня реальність», яку можна розглядати у двох напрямках: широкішому – як творчість композиторів, котрі працюють у напрямку певного музичного (ширше – культурного) вектора та/або як композиторську творчість певного митця, і більш вузькому розумінні – як музичний твір із його власною семантикою.

У результаті проведеного дослідження з'ясовано дискурсивну сутність поняття «художня реальність». Зазначено, що тлумачення в культурі «художньої реальності» в «перекладі» на

музичну мову визначається як «музична реальність». Музична реальність є цілісним буттям, художнім вираженням, смисли якого формуються під впливом першобразів (за О. Лосевим). Вона завжди чуттєва та предметна, в ній поєднуються «звучні» та «незвучні» (за М. Аркадьєвим) смисли, що створюють певну «рухливість» реальності, множинність прочитання музичного тексту та пізнання контекстів – якщо ми говоримо про музичну реальність як «відкритий текст», що завжди провокує до пошуків «відсутньої структури» (за У. Еко), пошуків множинності смислів, їхнього «ковзання» по реальностях. У цьому контексті особливої ваги набуває думка О. Самойленко про ієрархію смислових реальностей (де найвищим щаблем є художня реальність – художній світ музики), смислову перехідність художніх реальностей та рухливість тріади «жанр – композиція – стиль» – основних понять музичного твору як тексту. З огляду на сказане, виникає інтерес до мови (зокрема, музичної) як універсалії, що як феномен буття сягає найвищих досягнень людської екзистенції та є тим інструментом, завдяки якому можна схарактеризувати ті чи інші композиторські практики. Такий методологічний підхід дає можливість для музикознавців говорити про відкритість композиторської творчості до нових смислових пошуків, доступних чуттєвому пізнанню.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аркадьєв М. Фундаментальные проблемы музыкального ритма и «незвучащее». Время, метр, нотный текст, артикуляция. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 408 с.
2. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства : монография. Санкт-Петербург : Композитор Санкт-Петербург, 2006. 648 с.
3. Выготский Л. С. Мышление и речь. Москва : Издательство «Лабиринт», 1999. 352 с.
4. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. Москва : «Искусство», 1991. 367 с.
5. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 60: *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*. Київ, 2006. С. 3–8.
6. Закс Л. А. К исследованию феномена художественной реальности. *Художественная реальность*. Свердловск, 1985. URL: <http://media.ls.urfu.ru/182/540/1217/1484/387/> (дата звернення: 22.03.2021).
7. Закс Л. О культурологическом подходе к музыке. *Музыка – культура – человек*. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1988. С. 9–44.
8. Зенкин К. В. Понятие художественного стиля в трудах А. Ф. Лосева. *Учение о стиле*. Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. С. 7–25.
9. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. Москва : Мысль, 1995. 944 с.
10. Лосев А. Ф. Учение о стиле. Москва ; Санкт-Петербург : Нестор-История, 2019. 456 с.
11. Мазепа В. Художественная реальность как феномен культуры. *Искусство: художественная реальность и утопия*. Київ : Наук. думка, 1992. С. 3–37; С. 70–104.
12. Приблуда Л. М. До проблеми визначення статусу художнього дискурсу. *Теоретична і дидактична філологія*. 2013. Вип. 16. С. 295–301.
13. Самойленко О. Музикологія в мультидисциплінарному середовищі сучасної гуманітарної науки та освіти : ноологічне есе. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals* : Collective monograph. Riga, Latvia : «Baltija Publishing», 2021. Р. 1–31.
14. Хайдеггер М. Время и бытие. *Статьи и выступления*. Санкт-Петербург : Наука, 2007. 621 с.
15. Эко У. Открытое произведение: Форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.
16. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. Санкт-Петербург : «Симпозиум», 2006. 544 с.

REFERENCES

1. Arkad'ev M. Fundamental'nye problemy muzykal'nogo ritma i "nezvuchashchee". Vremya, metr, notnyj tekst, artikulyaciya [The fundamental problems of the theory of musical rhythm and "non-sounding". Time, meter, score, articulation]. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 408 p. [in Russian].
2. Bonfeld M. Sh. Muzyka: Yazyk. Rech. Myishlenie. Opyt sistemnogo issledovaniya muzykalnogo iskusstva. Monografiya [Music: Language. Speech. Thinking. The experience of a systematic study of musical art. Monograph.]. St. Petersburg: Composer. Saint Petersburg, 2006. 648 p. [in Russian].
3. Vyigotskiy L. S. Myishlenie i rech [Thinking and speech]. Moscow: Publishing house "Labyrinth", 1999. 352 p. [in Russian].
4. Gadamer H.-G. Aktualnost prekrasnogo [The Relevance of the Beautiful]. Moscow: "Art", 1991. 367 p. [in Russian].
5. Gerasimova-Persidskaya N. O vospriyatii muzyki i postizhenii smysla [On the Perception of Music and Comprehension of the Meaning]. Scientific Bulletin of UNTAM. Issue 60: Theoretical and practical aspects of musical meaning formation. Kyiv, 2006. Pp. 3–8. [in Russian].
6. Zaks L. A. K issledovaniyu fenomena hudozhestvennoy realnosti. Hudozhestvennaya realnost [To the study of the phenomenon of artistic reality. Artistic reality]. Sverdlovsk, 1985. URL: <http://media.ls.urfu.ru/182/540/1217/1484/387/> (date of application: 22.03.2021). [in Russian].
7. Zaks L. O kulturologicheskom podhode k muzyke. Muzyka – kultura – chelovek [On the cultural approach to music. Music – culture – people]. Sverdlovsk: Publishing house of the Ural University, 1988. Pp. 9–44. [in Russian].
8. Zenkin K. V. Ponyatie hudozhestvennogo stilya v trudah A. F. Loseva. Uchenie o stile [The concept of artistic style in the works of A. F. Losev. The doctrine of style]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-History, 2019. Pp. 7–25. [in Russian].
9. Losev A. F. Forma – Stil – Vyirazhenie [Form - Style – Expression]. Moscow: Thought, 1995. 944 p. [in Russian].
10. Losev A. F. Uchenie o stile [The doctrine of style]. Moscow; St. Petersburg: Nestor-History, 2019. 456 p. [in Russian].
11. Mazepa V. Hudozhestvennaya realnost kak fenomen kulturyi. [Artistic reality as a cultural phenomenon. Art: Artistic Reality and Utopia]. Kyiv: Scientific thought, 1992. Pp. 3–37; Pp. 70–104. [in Russian].
12. Pribluda L. M. [Pribluda L. M. On the problem of determining the status of artistic discourse]. Theoretical and didactic philology, 2013. Issue 16. Pp. 295-301. [in Ukrainian].
13. Samoilenko O. Muzykolohiia v multydystryplinarnomu seredovyschchi suchasnoi humanitarnoi nauky ta osvity: noolohichne esse [Musicology in the multidisciplinary environment of modern humanities and education: noological essay]. Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph. Riga, Latvia: "Baltija Publishing", 2021. P. 1–31. [in Ukrainian].
14. Heidegger M. Vremya i bytie. Stati i vyistupleniya. [Time and Being. Articles and speeches]. St. Petersburg: Science, 2007. 621 p. [in Russian].
15. Eco U. Otkrytoe proizvedenie: Forma i neopredelennost v sovremennoy poetike. [An open work: Form and uncertainty in contemporary poetics]. St. Petersburg: Akademicheskyy Prospekt, 2004. 384 p. [in Russian].
16. Eco U. Otsutstvuyuschaya struktura. Vvedenie v semiologiyu [The missing structure. Introduction to semiology]. St. Petersburg: "Symposium", 2006. 544 p. [in Russian].