

УДК 78.071.2:316.7

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/51-75>**Ярослав ДОЛГІХ,**

orcid.org/0000-0001-7449-8102

аспірант кафедри педагогіки та освітнього менеджменту

Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені В.К. Винниченка

(Кропивницький, Україна) jarr.dolgh@gmail.com

МУЗИЧНА ПРАКТИКА ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТЕОРІЇ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Досліджено музичну практику фахівців музичного мистецтва (ФММ) у контексті положень теорії соціокультурної діяльності. Цю концепцію визначено як таке, що дозволяє аналізувати активність музикантів-професіоналів у міждисциплінарному полі. Соціокультурну діяльність ФММ розглянуто як практику, що, з одного боку, орієнтується на забезпечення культурної динаміки, а з іншого, здійснюється відповідно до певних соціальних ролей та статусів. Констатовано, що сутність цього виду активності полягає у передачі культурного знання та досвіду, акумульованого у музичних цінностях. На підставі означеного акцентовано на комунікативній сутності соціокультурної діяльності, що розуміється як процес трансляції та сприйняття повідомлень. Конкретизовано, що повідомлення існують у музично-матеріальній, музично-духовній, всезагально-духовній та нормативній формах. Соціокультурну комунікацію ФММ розглянуто крізь призму суб'єктно-об'єктної структури. Визначено, що подібне спілкування відбувається у контексті взаємодії двох соціокультурних пластів музичної культури – академічного та неакадемічного. Зважаючи на специфіку діяльності ФММ, виокремлено головні комунікативно-функціональні проєкції, що позиціюються як вектори забезпечення циркуляції цінностей та оновлення ціннісно-світоглядного змісту академічного музичного мистецтва. На прикладі композиторської творчості розглянуто соціалізаційну, ресоціалізаційну, рецептивно-асиміляційну та рецептивно-аккультураційну проєкції соціокультурної комунікації. Висвітлено функціональну сторону соціокультурної діяльності ФММ. Закцентовано на тому, що диференціація функціональних вимірів цієї активності спирається на комунікативну природу музичної творчості. Окреслено чотири функціональні виміри соціокультурної активності ФММ, до яких відноситься креативно-продуктивний, аналітично-критичний, забезпечуючий та педагогічний рівні.

Ключові слова: фахова академічна музична освіта, соціокультурна діяльність, соціокультурна комунікація, музичні цінності.

Yaroslav DOLGIKH,

orcid.org/0000-0001-7449-8102

Postgraduate Student at the Department of Pedagogy and Educational Management

V. Vynnychenko Centralukrainian State Pedagogical University

(Kropyvnytskyi, Ukraine) jarr.dolgh@gmail.com

MUSICAL PRACTICE OF MUSIC SPECIALISTS THROUGH THE PRISM OF THE THEORY OF SOCIO-CULTURAL ACTIVITIES

The musical practice of music art specialists (MAS) is studied in the context of the provisions of the socio-cultural activities theory. This concept is defined as one that allows to analyze the activity of professional musicians in the interdisciplinary field. Socio-cultural activities of the MAS are considered as a practice that, on the one hand, focuses on ensuring cultural dynamics, and on the other hand, is carried out in accordance with certain social roles and statuses. It is stated that the essence of this type of activity is the transfer of cultural knowledge and experience accumulated in musical values. Based on the above, the emphasis is on the communicative essence of socio-cultural activities, which is understood as the process of messages transmission and perception. It is specified that messages exist in musical-material, musical-spiritual, universal-spiritual and normative forms. Socio-cultural communication of MAS is considered through the prism of subject-object structure. It is determined that such communication takes place in the context of interaction of two socio-cultural layers in musical culture - academic and non-academic. Taking into account the specifics of the MAS, the main communicative and functional projections are researched. These projections are positioned as vectors for the circulation of values ensuring and the value and worldview content of academic music updating. The socialization, resocialization, receptive-assimilation and receptive-acculturational projection of socio-cultural communication are considered on the example of composer's creativity. The functional side of the socio-cultural activity of the MAS is discussed. It is emphasized that the functional dimensions of this activity differentiation is based on the communicative nature of musical creativity. There are outlined four functional dimensions of socio-cultural activity of MAS. It is indicated that they include creative-productive, analytical-critical, providing and pedagogical levels.

Key words: professional academic music education, socio-cultural activity, socio-cultural communication, musical values.

Постановка проблеми. Дослідження діяльності фахівців музичного мистецтва (ФММ) як орієнтуру фахової академічної музичної освіти (ФАМО) неможливе без урахування різних контекстів та умов, у яких вона відбувається. Висловлену тезу підтверджує зокрема доробок музично-педагогічного дискурсу, у якому поняття музичної діяльності інтерпретується як психологічний феномен, засіб виховання особистості, комунікативний акт, соціальна практика. У свою чергу, це вказує на складність явища музичної діяльності, що може бути досягнуте лише при використанні міждисциплінарного підходу, у якому акумулюються методи культурології, соціології, аксіології, теорії музичної комунікації, педагогіки, музикознавства.

Очевидно, що з метою ефективного застосування такого підходу до розгляду діяльності ФММ, означені ракурси її дослідження потребують поєднання навколо спільного знаменника. Ним може виступити теорія соціокультурної діяльності – «міждисциплінарна галузь наукових досліджень, предметом якої є вивчення культурного, освітнього, просвітницького середовища буття людини, особливостей духовного розвитку різних соціальних, вікових, професійних та етнічних груп» (Попов, 1999).

Аналіз досліджень. При вивченні музичної практики ФММ крізь призму теорії соціокультурної діяльності важливе значення мають її наукові принципи. Їх викладенню присвячені роботи М. Аріарського (Ариарский, 2001; Ариарский, 2013), Л. Беляєвої та М. Беляєвої, М. Гуріна, Б. Єрасова, А. Жаркова, О. Жорнової (Жорнова, 2006), М. Кагана, Т. Кісельової та В. Красильнікова (Киселева, Красильнико, 2004), А. Ковальчук, В. Новаторова, Л. Романенко (Романенко, 2011), А. Соколова (Соколов, 2003), Ю. Стрельцова, В. Туєва, Т. Спіріної (Спіріна, 2005), О. Щербини-Яковлевої (Щербина-Яковлева, 2017), В. Ярошенка. Публікації вказаних авторів дозволяють розглядати діяльність ФММ як таку, що центрується на цінностях культури, розгортається у контексті активної взаємодії, є історично обумовленою та являє собою сукупність функціональних вимірів впливу на особистість та соціальні групи.

Мета статті – визначити соціокультурні особливості діяльності фахівців музичного мистецтва за допомогою положень теорії соціокультурної діяльності.

Виклад основного матеріалу. У координатах теорії соціокультурної діяльності практику ФММ слід трактувати у широкому розумінні, тобто з урахуванням її соціальної генези, суспільного призначення та зв'язку з різномірними явищами

та процесами у соціумі. Подібна інтерпретація можлива завдяки методологічному підґрунтя теорії соціокультурної діяльності, що фіксує ряд конотативних положень активності ФММ. Згідно з висловленими М. Аріарським тезами, цю діяльність слід розуміти як: (i) людиноцентристську практику, засновану на креативних началах та спрямовану на задоволення духовних потреб її учасників; (ii) наднормативне діяльнісне явище, що маркується виходом за межі фізіологічного, соціального, професійного, сімейно-побутового призначення; (iii) суспільний процес, пов'язаний із засвоєнням культурних цінностей; (iv) активність, орієнтовану на створення нової особистості шляхом креації, збереження та поширення культурних цінностей; (v) явище, метою якого є перетворення учасників з об'єктів просвітницької взаємодії на суб'єктів соціокультурної творчості (Ариарский, 2013: 38).

При розгляді практики ФММ слід зважати на її позиціонування у контексті культури – процесу створення, засвоєння, трансляції традицій, норм, цінностей, ідей. Відповідно, на неї центровані обидва компоненти соціокультурної діяльності музикантів-професіоналів – соціальний та культурний. Як вказує О. Марков, «Перший складник позначає носія культурних властивостей та суб'єкта активності, а другий – характеризує сферу та якість його активності» (Марков, 1995: 127).

На синкретизмі компонентів соціокультурної діяльності акцентує Е. Соколов. Згідно з його підходом, суспільну практику фахівців-музикантів слід розуміти як явище, що поєднує два види активності. Перший, цивілізаційний, є об'єктивним, раціональним виміром суспільного буття ФММ і пов'язується з інституціоналізацією людських відносин та забезпеченням функціонування суспільства як соціальної системи. Натомість другий, культурний, орієнтується на продукування ФММ цінностей. Його доцільно ототожнювати з мистецтвом як актом передачі продуктів культури, що характеризується творчою свободою.

Об'єктивний складник соціокультурної діяльності музикантів-професіоналів пов'язується з нормами та установками різних рівнів соціальної системи. У їх контексті ФММ набувають ролей та статусів, згідно з якими відбувається їхня активність. Тож тут доцільно говорити про колективні, інституційні та суспільні щаблі, що визначають музикантів як суб'єктів суспільної активності.

Найважливіша рольова детермінантна суспільної практики ФММ регламентується соціальним інститутом європейської академічної музики. Саме ця соціальна практика, що інтегрує

професійно визначених виконавців та виконує ряд соціальних функцій, сприяє моделюванню об'єктивних умов діяльності ФММ. Крім того, вона формує певну схему їхньої поведінки, засновану на колективній інтенціональності та статусно-функціональній диференціації.

Не менше значення мають також груповий/ субкультурний та суспільний контексти, без яких статусна ідентифікація професіоналів-музикантів буде не повною. Зважаючи на них, ФММ постають як носії комплексу якостей, який, з одного боку, сприяє їх відмітності серед інших індивідів, а з іншого – засвідчує їх здатність до соціокультурної діяльності. У цих умовах позиціонування професіоналів-музикантів пов'язується параметрами, до яких відносяться: (а) високий рівень креативності, що підкреслюється володінням великим обсягом музично-культурного капіталу; (б) наявність професіональних ідентифікаторів, що виокремлюють ФММ з-поміж інших музикантів – суб'єктів соціокультурної діяльності; (в) приналежність до субкультури *opus-музики*, що має апіорний високий ціннісний статус у суспільстві.

Нашарування означених конфігурацій соціальної системи сприяє визначенню соціальної місії ФММ, що полягає у зміні оточуючого середовища через музично-культурну творчість. Зокрема, на цьому наголошують науковці, у дефініціях яких соціокультурна діяльність трактується як процес, орієнтований на залучення та активне включення людини у культуру, перетворення культури у об'єкт взаємодії між особистістю та соціальними групами, узагальнення культурних новацій у матеріальній, духовній та художній сферах (Романенко, 2011).

Що в означеному контексті слід розуміти під поняттям *культури*?

Насамперед, явище культури слід трактувати як програму людської діяльності, що визначає сприйняття оточуючого світу, сприяє організації спільного життя людей та формує певні моделі соціального функціонування. З цього погляду вона набуває форми *соціокультурного знання*, представленого досвідом існування спільноти людей, що втілюється у ментальних детермінантах, неформальних відносинах, нормах поведінки та етосі. Крім цього, ключовим для усвідомлення культури у соціальному контексті є її розуміння як процесу комунікації. Так, згідно з концепцією А. Моля, культура визначається як сума повідомлень – послідовностей організованих знаків, – на підставі циркуляції яких відбувається культурне спілкування (Моль, 2008).

Отже, соціокультурна діяльність виступає явищем комунікативної природи. На цьому наголо-

шує професорка Т. Кісельова, вказуючи, що ця практика є процесом взаємного впливу людей та соціальних груп на свідомість і поведінку одне одного, під час якого відбувається взаємне узгодження тієї або іншої дії. Фактично, вчена акцентує увагу на явищі *соціокультурного спілкування* – на процесі взаємодії між суб'єктами з метою передачі та обміну інформації (Киселева, Красильников, 2004: 62–63).

З цієї позиції соціокультурна діяльність ФММ є континуумом, у якому циркулюють культурні повідомлення, представлені сукупністю музично-культурних значень. Відповідно, цей процес передбачає наявність обов'язкових компонентів – відправника повідомлення (адресанта), каналу його передачі, його отримувача (адресата) та сукупності знаків, що складають сутність повідомлення.

Розглянемо детальніше ці складники та середовище їх комунікативного функціонування.

Комунікативне значення ФММ полягає у тому, що вони виступають носіями певного різновиду соціальної музичної культури. За визначенням А. Моля, останню доцільно розуміти як «сукупність інтелектуальних елементів, що мають деяку стабільність, пов'язану з т. зв. «пам'яттю світу» або суспільства, та якими володіє дана людина або групи людей» (Моль, 2008: 83). У широкому розумінні «пам'ять світу» є виміром культури, що виступає кумулятивною еволюційною мережею знань, притаманною соціальним групам або соціуму. Натомість у музично-мистецькому контексті ці інтелектуальні елементи доцільно трактувати як змістовні складники культурних програм, призначених для конструювання певного музично-культурного соціального простору. У його координатах «пам'ять світу» існує у вигляді ментальних установок, що формують світосприйняття людини. Відповідно, конструктами цієї ментальності є *музичні цінності*, що позначають «поглиблений інтерес слухача до того чи іншого музичного явища, яке набуває для нього важливого змісту і здатне вплинути на ставлення до відображення реального і духовного світу в його художній ієрархії» (Ластовецька-Соланська, 2007: 8).

Вишеозначене доводить, що функція ФММ як адресантів соціокультурної комунікації пов'язується з трансляцією музичних цінностей, з яких і складається вихідне повідомлення. Нагадаємо, що музиканти-професіонали відносяться до соціального інституту та субкультури академічної музики, а отже вони транслюють комплекс цінностей, притаманний цій музичній практиці. Так вони впливають на формування уявлень про форми буття музики, її слухачьке сприйняття,

виконавську манеру, композиторську творчість (Ластовецька-Соланська, 2007: 9).

Про які саме цінності тут йде мова?

Насамперед доцільно виокремлювати *музично-матеріальні цінності* – речові результати людської діяльності, що володіють значимістю для суспільства. У сфері музичної культури основною формою існування цієї категорії цінностей є *музичні твори* – ідеальні художні об'єкти, здатні зберігати свою інваріантну структуру та пристосовуватися до історичних ситуацій завдяки інтерпретації виконавців та слухачів (Назайкинський, 1982: 28). При цьому їх основоположною властивістю є реїфікація, пов'язана з графічним (нотний текст) та акустичним (аудіо-відео-запис) втіленням.

Зауважимо, що набуття музичними артефактами статусу музично-матеріальних цінностей можливе лише при їх відповідності певним параметрам музичної практики *opus-музики*. В. Холопова до них відносить критерії позитивності (ступінь моральності, втіленої у творі), «величини» (значимості для суспільства), оригінальності (новизна, нестандартність), повноти вираження задуму (максимальна реалізація авторської ідеї) (Холопова, 2014: 307–310). Натомість, Т. Чередниченко визначення цінності творів музики європейської письмової традиції пов'язує з обсягом докладених зусиль, спрямованих на подолання творчого шаблону. Вчена розробляє ціннісну шкалу, засновану на параметрах інтенсифікації та диференціації. Згідно з нею, усі твори розподіляються на рівні відтворення традиції (нульова цінність), відповідності сучасним тенденціям (перший рівень цінності), прогнозування творчості майбутнього (найвища цінність) (Чередниченко, 1983).

У музичних творах безпосередньо циркулюють *духовні музичні цінності*. А. Сохор до них відносить естетичні установки, творчі ідеї, закономірності музичної мови та композиції, форми та жанри (Сохор, 1975: 125). Тобто, ця категорія включає конститутивні параметри музичних артефактів, що забезпечують їх високий статус.

З одного боку, ця категорія цінностей пов'язується з конфігурацією елементів музичної мови, що забезпечує емоційно-естетичне сприйняттям. З цього приводу Ю. Холопов зазначив наступне: «Сутності музичних явищ (тональність, акорд, метр, мотивний зв'язок, темброва тканина, речення, канон, рондо і тому подібне) стосується те, що усі вони концентрують у собі естетико-ціннісні категорії музики, оскільки ці “технічні”, музично-художні явища мають сенс лише за умови вираження ними музичної краси» (Холопов, 1985: 148).

З іншої сторони, площина духовних музичних цінностей зорієнтована на специфіку музичного тексту і втілюється у фактурно-фонічному, синтаксично-інтонаційному та композиційному рівнях – вимірах існування твору, що за Є. Назайкинським формують його сприйняття (Назайкинський, 1982). Так, *a priori* цінними у сфері *opus-музики* вважаються артефакти, що орієнтуються на традицію та володіють наступними параметрами: (а) опорою на звуковисотність та ритмовпорядкованість, покладені на певне темброве забарвлення з арсеналу акустичних інструментів; (б) базуванням на співзвуччях терцієвої структури; (в) мажорно-мінорним ладовим оформленням; (г) метроритмічною, гармонічною, тематичною періодичністю у «горизонтальному» розгортанні; (д) композиційними та формотворчими засадами на легітимних для *opus-музики* структурах; (е) фактурною та інтонаційною специфікою тематизму, пов'язаною з базовими для академічної музики жанрами та стильовими орієнтирами.

До третьої категорії відносяться *всезагальні духовні цінності*, що складають аксіологічне ядро музичних творів та слугують основою музичної комунікації. Тут мова йде про чесноти та атрибути, що маркують певну поведінку індивіду або суспільства. Фактично до цієї категорії належить сукупність ієрархічно розподілених колективістських та індивідуалістських цінностей, що визначають спрямованість життєдіяльності людини (наприклад, доброта, любов, правда, справедливність, гідність, свобода, чесність, патріотизм, вірність, пам'ять пращурів тощо).

До четвертої категорії цінностей віднесемо *норми та зразки поведінки*, що формують ядро соціального інституту музичного мистецтва. У цьому контексті через музичний твір та музичну творчість транслуються ключові зразки музикування, що забезпечують життєдіяльність цієї музичної практики. Нагадаємо, що до них відноситься письмова природа музичної творчості, комунікативні особливості, пов'язані з моделлю концертного виступу, примат установки про автономність музичної творчості, орієнтація на створення унікального артефакту та самовираження, розуміння музичного мистецтва як явища елітарної страти.

Отже, соціокультурна діяльність ФММ полягає у передачі узагальненого теоретично та проінтерпретованого практично культурного знання та досвіду, головними виразниками якого є музичні цінності. Відповідно музиканти-професіонали є соціальними суб'єктами, чия практика представляє собою систему комунікативних актів, спря-

мованих на формування ціннісних орієнтацій об'єктів соціокультурної діяльності.

Щоб відповісти на питання, ким та чим представлена об'єктивна сторона суспільно орієнтованої активності ФММ, слід враховувати особливості структури музичної культури.

Насамперед, у ній доцільно виокремлювати декілька сегментів, що відрізняються як конститутивними параметрами, так і ціннісно-світоглядними координатами. При їх диференціації доцільно використовувати введену Дж. Михайловим категорію *соціокультурного пласту музики*. Під ним поняттям дослідник розумів сукупність музичних типів, видів та стилів, специфіка музичного тексту яких, виражена у лексичній та ідіоматичній відмінності, обумовлюється приналежністю до певної соціальної групи та функціями. До параметрів порівняння Дж. Михайлов відніс аспект теоретичної обґрунтованості, ступені «очищення експресії» (що пов'язується з призначенням музики), символіко-семантичної конотованості, культивування, а також параметр організованості (Михайлов, 1981).

Згідно з таким підходом при розгляді соціокультурної комунікації, доцільно виокремлювати два непропорційних за масштабами соціокультурних пласти музики. До першого, *академічного*, будемо відносити «природній» ареал існування ФММ, представлений практикою європейської авторської композиції або *opus-музики*. Він володіє параметрами письмової фіксації, суб'єктивності творчого підходу, наявності теоретичної бази та орієнтацією на порушення законів музикування. Натомість другий пласт, *неакадемічний*, включатиме музичні практики, що володіють іншими комбінаціями координат «усне – письмове», «колективне – індивідуальне», «відсутність – присутність теоретичного підґрунтя», «наслідування – порушення канону». До них, згідно з класифікацією Т. Чередниченко, належать фольклорне музикування, професійна ритуальна музика, професійна розважальна музика або менестрельство (Чередниченко, 2001).

У свою чергу, кожен з названих соціокультурних пластів включає три рівні соціальної організації – індивідуальний, субкультурний та інституційний. Тобто їх представниками є як особистості, так і групи (субкультури), та інституції (музично-мистецькі практики, що регулярно повторюються та підтримуються соціальними нормами).

Означені соціокультурні пласти музики та їх системні рівні конструюють біполярну музичну культуру, у структурі якої знаходиться (а) монолітний простір музики європейської письмової

традиції, що претендує на статус домінантної та легітимної практики та (б) конгломерат музик, що має статус контркультури.

Симптоматично, що засновані на відмінних інтонаційних образах світу, ці практики не ізольовані у соціокультурному вимірі, оскільки одна з їх базових функцій полягає у трансляції у соціум іманентних ментальних установок. Ціннісна конфронтація, що виникає внаслідок цього, це споконвічне апріорне протистояння між академічною та неакадемічною музиками, що є основною передумовою процесу циркуляції музичних цінностей у суспільстві.

На підставі означеного доходимо до висновку, що соціокультурна комунікація характеризується *перемінністю*, відповідно до якої транслятори музично-культурних цінностей одночасно виступають також їх приймачами. Це означає, що ФММ у процесі соціокультурного спілкування не лише виконують роль адресантів, але й виступають його адресатами. І в цьому випадку об'єкти їхнього впливу набувають суб'єктивного статусу.

Розглянемо чотири комунікативно-функціональні проєкції, на перетині яких відбувається соціокультурна діяльність ФММ.

– *Соціалізаційна* – передача повідомлення, представленого ціннісним концентратом *opus-музики*. Спрямовується на особистостей та соціальні групи, що не є пов'язаними з неакадемічною музикою або ж цей зв'язок є послабленим

– *Ресоціалізаційна* – трансляція різних за ступенем новизни оновлень актуальної ціннісної системи, що спрямовується всередину, на соціокультурний пласт академічної музики. Мова йде про генерування нових цінностей та зміну звичного культурного простору, що тягне за собою повторну адаптацію індивідів та субкультури.

– *Рецептивно-асиміляційна* – прийняття вхідного повідомлення, трансльованого протилежним полюсом музичної культури. Його зміст зазнає значної деформації шляхом підпорядкування отриманих цінностей домінантної системи *opus-музики*.

– *Рецептивно-аккультураційна* – прийняття зовнішнього ціннісного меседжу, зміст якого інкорпорується *opus-музикою*. Це призводить до паритетного поєднання цінностей різних соціокультурних пластів музики.

Видається, що подібна комунікативна організація соціокультурної діяльності музикантів-професіоналів є історично обумовленою. Зокрема, це ілюструє композиторська творчість – ключовий вимір соціокультурної діяльності, що протягом еволюції музичного мистецтва був пов'язаний з усіма комунікативно-функціональними векторами.

Соціалізаційна проєкція є базовою для композиторської діяльності, спрямованої на відтворення ціннісного стандарту інтонаційної практики *opus*-музики з метою її підтримки або поширення. Наприклад, цей вимір комунікації цементує творчість молодих композиторів у процесі пошуку та музичного становлення, а також є основним орієнтиром творчості композиторів т. зв. «другого ряду». У обох випадках створені артефакти закріплюють ціннісні стандарти інституту академічної музики і, між тим, не претендують на новаторство, пов'язане з введенням нових ціннісних установок.

На ресоціалізацію орієнтується творчість авторів, що оновлюють ідейну, стильову, змістовну сторону практики *opus*-музики. У цьому контексті творці-новатори виступають джерелом нової ціннісної якості, що може вкорінюватися одразу, через короткий проміжок часу, або залишатися у невизначеному статусі досить тривалий період історії. Власне, з ресоціалізацією доцільно пов'язувати творчість усіх провідних художників, чиї твори входять до золотого фонду музичного мистецтва.

З рецептивно-асиміляційною комунікацією пов'язане прагнення композиторів до запозичення матеріалу неакадемічної музичної сфери. Ця традиція, започаткована у епоху середньовіччя, значно поширилась у добу романтизму і зберігається до сьогодні. Насамперед, мова йде про запозичення музичних цінностей фольклору або менестрельної культури, що, разом з тим, інтерпретуються поверхнево. У результаті комунікації у цій проєкції виникають такі твори як обробки українських народних пісень, симфонічні опуси та опери з використанням народно-пісенного матеріалу, випадки звернення композиторів до джазової стилістики або кіномузики.

Якісно інший підхід до поєднання різних ціннісних систем пов'язується з рецептивно-акультурнаційною комунікацією. Ця наймолодша у історичній ретроспективі проєкція комунікації уможливилась у ХХ столітті завдяки усвідомленню самотності соціокультурного пласту неакадемічної музики. Як результат, у матрицях артефактів творчості поєднуються цінності різних інтонаційних практик, що не заперечують одна одну.

Зрозуміло, що композиторська творчість – не єдиний функціональний вимір соціокультурної комунікації та соціокультурної діяльності ФММ. Їх доцільно диференціювати за параметром профільної приналежності, що орієнтує на розуміння суспільної активності професіоналів-музикантів як диференційованої на певні функціональні вектори впливів.

При дослідженні цього питання доцільно рухатись від сутності поняття функції. «Функція – внесок, що виконується діяльністю окремої частини у загальну діяльність якогось цілого, у яке ця частина включена, – вказує А. Редкліф-Браун. – <...> Такий підхід передбачає, що соціальна система володіє певного роду єдністю». (Редкліф-Браун, 2001: 211). М. Аріарський свідчить: функції соціокультурної діяльності є категоріями, «що виражають прояви її властивостей та призначення для певних конструктивних дій, що реалізують культуротворчі можливості суспільства та стимулюють культуротворчий розвиток особистості» (Ариарський, 2001: 33).

Зважаючи на подані дефініції, підсумуємо, що підґрунтям конкретизації функціональних вимірів активності професіоналів-музикантів слугує два фактори. По-перше, доцільно говорити про визначення елементів цілісного системного процесу, що мають рольовий кшталт. По-друге, ключове значення має формулювання конструктивних дій цих елементів, диференційованих на етапи та рівні. Крім того, розкриття аспекту функціональних вимірів соціокультурної діяльності доцільно здійснювати згідно декількох методологічних установок: будь-яка функція включає у себе певні вибрані компоненти (способи, прийоми, методи), що взаємодіють один з одним при досягненні певної мети; основоположною ознакою функції є кінцевий результат (Киселева, Красильников, 2004: 96).

Важлива передумова виявлення функціональних вимірів соціокультурної діяльності фахівців-музикантів полягає в усвідомленні того, що ця активність, як і соціокультурна комунікація, орієнтується на музичний твір. Зокрема, ця теза унаочнюється при розгляді музичної творчості як акту спілкування.

Ключовою особливістю музичного мистецтва є його комунікативно-процесуальна природа. Ця властивість виступає детермінантою музикування. «Музичний процес як системне, цілісне утворення є свого роду кровоносною системою для музичного мистецтва, оскільки комунікація у музиці – це і зв'язок, і повідомлення, і шлях сполучення, а також це саме спілкування, діалог, полілог», – вказує Т. Кузякіна (Кузякіна, 2007: 3).

У центрі будь-якої музичної комунікації лежить музичний твір – концентрат вихідного повідомлення, у якому, як було вказано вище, запрограмований певний ціннісний зміст. Проте розгляд цього артефакту творчості з позиції духовного значення стає лише однією стороною його якості. Інша, більш суттєва характеристика, у контексті

питання, що розглядається, полягає у наступному: твір виступає стрижневою одиницею музичного мистецтва, що концентрує навколо себе усі види музичної діяльності. Фактично, саме твором породжуються всі форми музикування. Ним же визначаються вектори соціокультурної діяльності музикантів-професіоналів.

Традиційний ланцюг музичного спілкування представлений трьома ланками комунікативної системи – автором, виконавцем та слухачем. Ці іпостасі є носіями специфікованих видів музичної діяльності, орієнтованих на створення опусу, його озвучення та сприйняття. З приводу цього Б. Асаф'єв пише наступне: «Життя музичного твору – у його виконанні, тобто розкритті його сенсу через інтонування для слухачів, а далі у його повторних відтвореннях слухачами – для себе» (Асаф'єв, 1971: 264). І дійсно, музичний твір існує у синхронній та послідовній взаємодії суб'єктів спілкування. У композиторській творчості народжується ідеальний художній об'єкт, інваріантна основа музикування, що складається з конфігурації елементів музичної мови та відзеркалює осмислений композитором життєвий досвід. Практика виконавської інтерпретації забезпечує рухливість цієї основи та її історичний розвиток. Функція слухача полягає у сприйнятті та актуалізації змісту твору, його закарбовуванні у слухових уявленнях.

Означена комунікативна тріада є обов'язковою для музичного спілкування. Проте його ефективність не можна уявити без ряду факультативних компонентів додаткового рангу, що також конструюють контекст цієї комунікації. До них віднесемо музично-виконавські установи та організації (оперний театр, філармонійна зала, будинок органної музики, фестиваль), педагогічну систему (викладачі, консерваторії, посібники), менеджменту, виробництво (видавництва та студії звукозапису), інститут музичної критики, популяризаційні органи тощо.

Та крім комунікативних особливостей, опусоцентризм спостерігається також і у специфіці музичної культури.

Симптоматично, що поняття музичної культури позначає усю сферу музичної практики. А. Сохор до її структури відносить наступні компоненти: музичні цінності, що створюють або зберігаються у суспільстві; усі види діяльності зі створення, збереження, відтворення, розповсюдження, сприйняття та використання музичних цінностей; суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками та іншими якостями, що забезпечують її успіх; установи та соціальні

інститути, а також інструменти та обладнання, що обслуговують цю діяльність (Сохор, 1975)

Опусоцентризм музичної культури та музичної комунікації, а також той факт, що музичний твір виступає концентратом ціннісних повідомлень, дозволяє трактувати соціокультурну діяльність фахівців музичного мистецтва у тих самих координатах. Тому виокремлення її функціональних вимірів доцільно здійснювати з позиції диференційованих за ролями конструктивних дій, спрямованих на забезпечення «життєвого циклу» музичного твору.

На наш погляд, найбільш відповідною до вказаної установки є функціональна диференціація соціокультурної діяльності, запропонована А. Соколовим. Вчений виокремлює певні зони соціокультурної діяльності за ознакою їх призначення у контексті культурного середовища. До таких зон автор зараховує підсистеми, пов'язані з: професійним духовним виробництвом (функціонування дипломованих творчих фахівців та духовно-виробничих соціальних інститутів); анонімною народною діяльністю (творчість колективів невизначеного складу); любительською творчістю (культурно-дозвіллева діяльність репродуктивного змісту щодо професійної творчості та фольклору); збереженням культурної спадщини (робота архівних, бібліотечних, музейних працівників, відповідних інституцій); розповсюдженням культурних цінностей (забезпечується роботою професійних педагогів, журналістів, музейників, відповідних інституцій); матеріально-технічним забезпеченням (видавництва, радіо, телебачення, типографії); кадровим забезпеченням (мережа навчальних закладів); науковими дослідженнями (діяльність науковців та фахівців); управлінням; юридичним забезпеченням (Соколов, 2003).

Внаслідок узгодження поданої класифікації з принципом опусоцентризму музичної культури, можна визначити чотири функціональні проєкції активності професіоналів-музикантів.

Креативно-продуктивний вимір – професійне виробництво музичних творів як носіїв матеріальних та духовних цінностей. Забезпечується діяльністю композиторів та виконавців (інструменталістів, співаків, диригентів, хормейстерів) як суб'єктів соціокультурної діяльності. Останні можуть володіти параметром творчої автономності, або ж функціонувати у контексті закладів та інфраструктурних утворень, що забезпечують функціонування музичної культури (оперні театри, філармонійні зали, будинки органної та камерної музики, музичні академії).

Аналітично-критичний вимір – осмислення творів шляхом гносеологічного та аксіологіч-

ного пізнання. Дійовими особами тут виступають музикознавці та музичні критики, проте передбачається долучення інших суб'єктів музичної культури – композиторів, виконавців, педагогів тощо. У цьому вимірі здійснюється регулятивний вплив на креативно-продуктивний рівень соціокультурної діяльності, у процесі якого результати творчої діяльності композиторів та виконавців здобувають ціннісний статус. Тут же активізується слухацький профіль фахівців-музикантів, оскільки аналіз, за визначенням Б. Асаф'єва, можливий лише тоді, коли музика почута.

Забезпечуючий вимір – допоміжний за сутністю рівень, без якого, тим не менш, неможливе повноцінне функціонування музичної культури та життя твору. З одного боку, у цьому вимірі відбувається активність суб'єктів, пов'язаних з радіо, телебаченням, пресою, Інтернетом, відео та звукозаписом, видавництвом, лекторською діяльністю, менеджерів. Результати їхньої діяльності – публікації, видання, аудіодиски, передачі, фестивалі, стратегії тощо – спрямовуються на популяризацію творів (часто серед широкого загалу), їх уречевлення, а також модернізацію механізмів їх поширення.

Педагогічний вимір – передача досвіду та знань, у яких закарбовано цінності, норми та стандарти поведінки, необхідні для функціонування у сфері академічної музики. На цьому рівні зусиллями викладачів та концертмейстерів здійснюється музична та фахова соціалізація здобувачів освіти шляхом ознайомлення з множиною творів. Оскільки якісним результатом цього виміру

є формування особистості, здатної до роботи у різних функціональних вимірах соціокультурної діяльності, діяльність педагогів орієнтується на забезпечення композиторського, виконавського, музикознавчого, критичного та іншого досвіду учнів.

Зрозуміло, що подана диференціація функціональних вимірів соціокультурної діяльності володіє певним ступенем умовності. Проте сама сутність музичної активності не передбачає чіткого розподілу на відмежовані зони, оскільки суспільна діяльність фахівців-музикантів функціонує одночасно на кількох рівнях. Прикладом цього можуть слугувати біографії видатних музикантів минулого та сучасності, які органічно поєднували композиторську, виконавську, педагогічну, лекторську діяльність тощо.

Висновки. Здійснене дослідження дозволило з'ясувати, що соціокультурну діяльність ФММ слід розуміти як історично обумовлену та функціонально диференційовану активність, що засновується на принципах соціокультурної комунікації та забезпечує циркуляцію цінностей у соціумі. З одного боку, таке трактування практики професіоналів-музикантів виводить її за межі іманентних координат музичної творчості, в умовах якої їхня діяльність прив'язується до конкретного профілю роботи та виноситься за межі соціального середовища. З іншого, подібне бачення спонукає до пошуку шляхів підготовки ФММ, що володіють компетентностями, необхідними для функціонування в означених умовах згідно з конкретизованими закономірностями.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ариарский М. А. Прикладная культурология : монография. 2-е изд., испр. и доп. Санкт-Петербург : Изд-во «ЭГО», 2001. 288 с.
2. Ариарский М. А. Теория социально-культурной деятельности отвечает на вызовы времени. *Вестник СПбГИК*. 2013. №2 (15). С. 38–43.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Москва : Музыка, 1971. 376 с.
4. Жорнова О. Суб'єкт соціокультурної діяльності: науково-теоретичне обґрунтування вимірів вищої освіти. *Філософія освіти*. 2006. №2 (4). С. 61–82.
5. Киселева Т. Г., Красильников Ю. Д. Социально-культурная деятельность : учебник. Москва : МГУКИ, 2004. 539 с.
6. Кузякина Т. И. Музыка как коммуникация в современной культуре. *Вестн. Чуваш. ун-та*. 2007. №1. С. 445–448.
7. Ластовецька-Соланська З. М. Музичні цінності та потреби в сучасному культурному континуумі України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Львів : «Арал», 2007. 19 с.
8. Марков А. П. Социкультурная деятельность как технология и предмет теории. *Гуманитарная культура как фактор преобразования России* : по материалам Международной научно-практической конференции 24–25 мая 1995 г. Санкт-Петербург, 1995. С. 126–128.
9. Михайлов Дж. К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки : дис. ... канд. искусствоведения. Москва : 1981. 254 с.
10. Моль А. Социодинамика культуры. Москва : Издательство ЛКИ, 2008. 416 с.
11. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
12. Попов В. В., Попова Ф. Х. Культурно-досуговая деятельность в контексте научного анализа. *Социокультурные и культурологические аспекты развития Западной Сибири* : материалы Всерос. науч.-практ. конф. г. Тюмень, 24–26 марта 1998 г. Тюмен. гос. ин-т искусств и культуры. Тюмень : Изд-во ТГУ, 1999. С. 139–157.

13. Романенко Л. Е. Арт-менеджмент в сфере социально-культурной деятельности. *Арт-менеджмент как вид управленческой деятельности* / за ред. С. Б. Мойсейчук, А. И. Степанцова. Минск : БГУКИ, 2011. С. 5–16.
14. Рэдклифф-Браун А. Р. Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции. Москва : Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. 304 с.
15. Соколов А. В. Феномен социально-культурной деятельности. Санкт-Петербург : СПбГУП, 2003. 204 с.
16. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура. Москва : Советский композитор, 1975. 208 с.
17. Спіріна Т. П. Соціокультурна діяльність, як засіб формування життєвих цінностей молоді у вільний від навчання час. *Вісник Прикарпатського університету. Педагогіка*. 2005. Вип. 11. С. 138–145.
18. Холопов Ю. Н. К проблеме музыкального анализа. *Проблемы музыкальной науки*. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1985. С. 130–151.
19. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : Учебное пособие. 4-е изд., испр. Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2014. 320 с.
20. Чердніченко Т. В. К проблеме художественной ценности в музыке. *Проблемы музыкальной науки*. Выпуск 5. Москва : 1983. С. 255–295.
21. Чердніченко Т. В. Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Изд-во НЛЮ, 2001. 592 с.
22. Щербина-Яковлева О. Поняття соціокультурної діяльності: філософські та культурологічні виміри. *Світлогляд. Філософія. Релігія*. 2017. Вип. 12. С. 71–78.

REFERENCES

1. Ariarskij M. A. (2001). *Prikladnaya kul'turologiya* [Applied culturology]. 2-nd ed. Saint-Petersburg : «EGO» [in Russian].
2. Ariarskij M. A. (2013). Teoriya social'no-kul'turnoj deyatelnosti otvechaet na vyzovy vremeni [The theory of socio-cultural activity responds to the challenges of the time]. *Vestnik SPbGIK*, №2 (15), 38–43 [in Russian].
3. Asaf'ev B. V. (1971). *Muzykal'naya forma kak process* [Musical form as a process.]. Moscow : Muzyka [in Russian].
4. Zhornova O. (2006). Subiekt sotsiokulturnoi diialnosti: naukovо-teoretychne obgruntuvannia vymiriv vyshchoi osvity [The subject of socio-cultural activities: scientific and theoretical justification of the dimensions of higher education]. *Filosofia osvity*, 2 (4), 61–82 [in Ukrainian].
5. Kiseleva T. G., Krasil'nikov Yu. D. (2004). *Social'no-kul'turnaya deyatelnost* [Socio-cultural activity]. Moscow : MGUKI [in Russian].
6. Kuzyakina T. I. (2007). Muzyka kak kommunikaciya v sovremennoj kul'ture [Music as communication in modern culture]. *Vestn. Chuvash. un-ta*. 2007, 1, 445–448 [in Russian].
7. Lastovetska-Solanska Z. M. (2007). *Muzychni tsinnosti ta potreby v suchasnomu kulturnomu kontyuumi Ukrainy* [Musical values and needs in the modern cultural continuum of Ukraine]. PhD diss. Lviv [in Ukrainian].
8. Markov A. P. (1995). Sociokul'turnaya deyatelnost' kak tekhnologiya i predmet teorii [Sociocultural activity as a technology and subject of theory]. *Gumanitarnaya kul'tura kak faktor preobrazovaniya Rossii : po materialam Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii* (pp. 126–128). Saint-Petersburg [in Russian].
9. Mihajlov Dzh. K. (1981). *Sovremennye problemy razvitiya muzykal'noj kul'tury stran Azii i Afriki* [Modern problems of the development of musical culture in Asia and Africa]: PhD diss. Moscow : 1981 [in Russian].
10. Mol' A. (2008). *Sociodinamika kul'tury* [Sociodynamics of culture]. Moscow : Izdatel'stvo LKI [in Russian].
11. Nazajkinskij E. V. (1982). *Logika muzykal'noj kompozicii* [The logic of musical composition]. Moscow : Muzyka [in Russian].
12. Popov V. V., Popova F. H. (1999). Kul'turno-dosugovaya deyatelnost' v kontekste nauchnogo analiza [Cultural and leisure activities in the context of scientific analysis]. *Sociokul'turnye i kul'turologicheskie aspekty razvitiya Zapadnoj Sibiri : materialy Vseros. nauch.-prakt. Konf* (pp. 139–157). Tyumen : Izd-vo TGU [in Russian].
13. Romanenko L. E. (2011). Art-menedzhment v sfere social'no-kul'turnoj deyatelnosti [Art management in the field of social and cultural activities]. *Art-menedzhment kak vid upravlencheskoj deyatelnosti / za red. S. B. Mojsejchuk, A. I. Stepancova*. Minsk : BGUKI. pp. 5–16 [in Russian].
14. Redkliff-Braun A. R. (2001). *Struktura i funkciya v primitivnom obshchestve. Oчерки i lekci* [Structure and function in primitive society. Essays and lectures]. Moscow : Vostochnaya literatura RAN [in Russian].
15. Sokolov A. V. (2003). *Fenomen social'no-kul'turnoj deyatelnosti* [The phenomenon of socio-cultural activity]. Saint-Petersburg : SPbGUP [in Russian].
16. Sohor, A. N. (1975). *Sociologiya i muzykal'naya kul'tura* [Sociology and musical culture]. Moscow : Sovetskij kompozitor [in Russian].
17. Spirina T. P. (2005). Sotsiokulturna diialnist, yak zasib formuvannia zhyttievych tsinnosti molodi u vilnyi vid navchannia chas [Socio-cultural activities as a means of forming the life values of young people in their free time]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Pedahohika*, 11, 138–145 [in Ukrainian].
18. Holopov Yu. N. (1985). K probleme muzykal'nogo analiza [On the problem of musical analysis]. *Problemy muzykal'noj nauki*, 6, 130–151 [in Russian].
19. Holopova V. N. (2014). Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art form]. 4-th ed. Saint-Petersburg : Lan', Planeta muzyki [in Russian].
20. Cherednichenko T. V. (1983). K probleme hudozhestvennoj cennosti v muzyke [On the problem of artistic value in music]. *Problemy muzykal'noj nauki*, 5, 255–295 [in Russian].
21. Cherednichenko T. V. (2001). *Muzykal'nyj zapas. 1970-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Music stock. 1970s Problems. Portraits. Cases]. Moscow : NLO [in Russian].
22. Shcherbyna-Yakovleva O. (2017). Poniattia sotsiokulturnoi diialnosti: filosofski ta kulturolohichni vymiry [The concept of socio-cultural activities: philosophical and cultural dimensions]. *Svitohliad. Filosofia. Relihiia*, 12, 71–78 [in Ukrainian].