

Ареф'єва Анна Юрїївна, кандидат філософських наук,
докторант кафедри етики та естетики, Національний педагогічний
університет імені М. П. Драгоманова
e-mail: anna.arefieva@i.ua,
ORCID ID: 0000-0003-4619-9281

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПРОЄКТ ЦІЛІСНОСТІ ЛЮДИНИ В МУЗИЧНІЙ ПОЕТИЦІ І. СТРАВІНСЬКОГО

Наголошено на актуальності проблеми цілісності людини як культурно-історичної даності соціуму та мистецтва, зокрема музики. Мета статті – визначити феномен диференційної онтології та антропології як музичий геїтальт в контексті творчості та рефлексії І. Стравінського. Методологію дослідження становить системний, компаративний підхід, трансцендентальний, феноменологічний, діалектичний методи, що реалізують програму вбачання антропологічної семіосфери музики як культурної єдності. Наукова новизна статті полягає в тому, що визначено імпліцитний та експліцитний модули антропології музики в творчості І. Стравінського. Стравінський має українське коріння, його вплив на формування європейської культури ще недооцінений з позиції української ментальності, кордоцентризму, що експліцитно було визначено в теоретичній рефлексії автора як пошук «цілісної людини». Охарактеризовано фольклорні, міфологічні мотиви творів, а також диспозицію «авангард – неокласика», що стає епіцентром роздумів композитора про музичний феномен. Доведено, що сценічний синтез у творах І. Стравінського має свій музичний образ, де домінує поштовх до пошуку цілісності твору як аналогу гармонійної, цілісної людини. Симбіоз музично-хореографічних констеляцій відбувався як поштовх до універсальної гармонії, а музична тканина твору формувалася як універсальний синтез сакральних, міфологічних, креативних інтенцій. Сценічний синтез не можна відокремлювати від хореографічного, сценографічного образів, які складають єдину цілісність. Стравінський був харизматичним лідером музичного авангарду ХХ ст., який досить різнопланово, структурно визначив сквородинську лінію «двох сердець» – профанної та сакральної стихії музичного феномена як універсальної онтології цілісної людини-митця.

Ключові слова: музичний феномен, цілісність людини, гармонія, сценічний простір, музичний образ.

Постановка проблеми. Ігор Стравінський один із тих композиторів, який найбільше активно, продуктивно і водночас креативно брав участь у сезонах Дягілєва, починаючи з 1909 і до 1929 р. Композитор залишив багато знакових

робіт. Це «Петрушка» – сцени в чотирьох картинах (лібрето І. Стравінського, балетмейстер М. Фокін, художник – О. Бенуа); «Весна священна» – балет у двох діях (лібрето М. Реріха та І. Стравінського, хореографія В. Ніжинського, художник – М. Реріх); «Соловей» – опера в трьох діях з танцювальними інтермедіями (лібрето С. Мітусова за мотивами казки Г. Андерсена, хореографія Б. Романова, художник О. Бенуа); «Пісня Солов'я» – одноактний балет за сюжетом казки Г. Андерсена на основі опери Стравінського, балетмейстер – Л. Мясін, художник – А. Матісс); «Пульчинела» – одноактний балет з оперною партією на основі тем Дж. Б. Перголезі, хореографія Л. Мясіна, художник – П. Пікассо); «Байка про лиса, Кота та Барана» – одноактний балет з вокальними партіями, хореографія Б. Ніжинської, художник М. Ларіонов); «Мавра» – одноактна комічна опера, режисер Б. Ніжинська, художник Л. Сюрваж); «Свадебка» – балет у чотирьох партіях, балетмейстер – Б. Ніжинська, художник – Н. Гончарова). Отже, за всіма роботами стоїть цікавий доробок міфологічної, фольклорної етнореконструкції, цікавий образ і цікава історія, яка сформувалась як сценічний синтез, що відбиває образ «симфонічної особистості», цілісної людини-митця ХХ ст. Утім його роздуми щодо поетичних синтезів музичного простору ще не дістали естетико-антропологічного визначення.

Аналіз досліджень і публікацій. Філософські та мистецтвознавчі аспекти антропологічного, феноменологічного визначення музичного феномена в теоретичній рефлексії І. Стравінського та його музиці порушувалося в дослідженнях С. Савенко, І. Вершиніної, В. Задерецького, Є. Ареф'євої та ін. [9; 3; 5; 1]. Так, зокрема, Є. Ареф'єва пише про сакральне у І. Стравінського як засаду діалогу культур: «Найголовніше, що іманентний діалог культур у творі не є можливим без розсіювання – впевнення дивом музики. У біблійній притчі про сіяча говориться, що не всім семенам щастить: інші потрапили на невдалий ґрунт, інші склівали птахи, інші уніс вітер, лише небагатьом вдається дати плоди. У Стравінського, навпаки, усе запліднено його волею до життя. Його життєвий світ жив чудесним як музичним феноменом. Джерелом такої вдачі слід вважати глибоку релігійність композитора. Власне, цей аспект для Стравінського є найважливішим. Він наче завжди очікував дива, інколи не бажаючи того. Диво з'являлося «примусово», як дар одивнення музичного образу, дар його надзвичайної експресії, хореїчності» [1, с. 11]. Проблема мистецького синтезу визначалася у працях А. Зіся, Р. Інгардена, В. Бичкова, Б. Галеєва, Ю. Легенького та ін. [6; 7; 2; 4; 8]. Ю. Легенький проводить розрізнення категорій «мистецький синтез» та «синтез мистецтв»: «Необхідно розмежувати поняття “художній синтез”, “взаємодія мистецтв”, “синтез мистецтв”. Взаємодією описуються будь-які зв'язки художньої цілісності. Чистих видів мистецтв не буває. Вони завжди мають вплив інших видів мистецтв,

взаємодіють одне з одним, якщо не утворюючи ансамбль, то в контексті культури. Поняттям “взаємодія” підкреслюються зовнішні зв’язки мистецтва, адже поняттям “художнього синтезу”, навпаки, – внутрішні іманентні художні зв’язки. Цим поняттям описується також і будь-яка художня структура, бо скрізь існує синтез образу і предмета, задуму і матеріалу. Поняття “синтез мистецтв” відображає взаємодію як зовнішніх зв’язків видів мистецтв, так і внутрішніх. Поняття “художній синтез” визначає контекст внутрішнього синтезування» [8, с. 394–395].

О. Зав’ялова, М. Калашник, Г. Савченко, Г. Стахевич, І. Смирнова порушують проблеми музичної культури як сценічного «відкритого твору», аудіовізуального синтезу [11; 12]. Однак філософсько-антропологічні та феноменологічні засади художнього мислення композитора ще мало досліджено.

Методологія. У статті використано компаративний підхід, що надало можливість провести порівняльний аналіз застосування феноменологічних досліджень у музиці, зокрема в творах І. Стравінського (робиться висновок, що він дотримується методології феноменологічного аналізу кантівського зразка, детальний аналіз цього методу здійснила Є. Ареф’єва [1]) та Р. Інгардена, який використовує модель феноменології Е. Гуссерля [7]. Використовується також полісистемний аналіз, де музичний феномен визначається як підсистема різних систем культури (сакральної, сценічної музики, різних стильових та жанрових напрямків). Трансцендентальний метод дає можливість дослідити музичний феномен у модусі можливого, феноменологічний – у модусі наявного, діалектичний – як інобуття музичної матерії у вербальному та сценічному дискурсі.

Мета дослідження – визначити антропологічні та феноменологічні засади формування концепції музичного образу в теоретичній рефлексії та музиці І. Стравінського.

Виклад основного матеріалу. Поетика як творчий, системотворчий простір «роблення», конструювання – створення твору є інтегративною дисципліною для композиції та виконавського мистецтва. Власне, поетику Стравінський розуміє за грецьким зразком, як творення. У своїй промові в Кембриджському університеті на кафедрі поетики, де його запросили читати лекції, Стравінський стверджує: «Я не буду забувати, що знаходжусь на кафедрі поетики. Ні для кого з вас не секрет, що поетика в буквальному сенсі слова означає роблення твору. Дієслово «poesis», з якого походить слово «поетика», означає не що інше, як робити (to make). Поетика античних філософів не припускає ліричних виливів за рахунок природженого хисту та сутності прекрасного. Одне і те ж слово «poesis» означає не що інше, як «витончене» мистецтва і прикладні, воно відноситься до науки і до вивчення певних правил ремесел.

Тому поетика Аристотеля постійно повертається до понять індивідуальної роботи, розпміщення і структури» [10, с. 171].

Генеральна ревізія, а фактично створення нової поетики, новітньої культури ХХ ст., дали можливість знайти знакові контрпозиції і прив'язати їх до певних творів. Одним із таких творів була «Весна священна», яка навіть принесла певну революцію в музиці. Стравінський пише, що всі революції – це суцільна стихія, намагається показати, що традиція і революції перманентно змінюють одне одного у просторі початку ХХ ст. Тут зазначена позиція Стравінського: логіка, віра в музику як стратегію дій і поведінки – це сама мова, промова – дискурсивна тканина музичного простору, музичної стихії, музичної матерії, будемо так говорити, з якої виліплюються всі мізансцени і всі хореографічні констеляції його творів.

Композитор пише про те, що аби зрозуміти музичний феномен, його витоки, немає потреби вивчати доісторичні обряди або формули, розшукувати секрети давньої магії. Важливо мати інстинкт проти брехні і формувати в собі ту цілісну сферу уяви, яку він визначає як «музичний феномен». Це нещось інше, як феномен бачення. Феномен є вираженням стихії музики. Звук існує в часові, а час існує у просторі. Музика і є певна часова організація, хронометрія, суть якої полягає в тому, що метр, ритм – це ті елементи, які мають різні визначення: візуальні, музичні, пластичні та ін. Ритм – це рушійний простір, заснований на метрі, а метр є сама структурна регуляція.

Усе це достатньо відомо, але музичний простір не може бути емансипованим та існувати десь там, невідомо де. Стравінський шукає опору у візуальних, пластичних артефактах, які пов'язуються з танком, картиною світу, презентують модальності музичних тональностей, їх полярності. Композитор вбачає гармонізуючу лінію, естетичну верхівку над всіма полярними розбіжностями.

Стравінський знайшов гармонізуючу лінію, яку відрізняє від модальності, тональності, полярності як загальний мелос, єднання фраз в акцентованому ритмічному просторі. Як визначити пріоритет мелодії, наскільки одна мелодія краще іншої? Він говорить, що єдиним мірилом тут є тонкощі культури і смак. А все інше певною мірою можна визначити лише як складники, з яких створюється твір. «Що це за істини у сфері музики і як вони впливають на творчу діяльність?» – запитує Стравінський. Не будемо забувати про те, що написано: «Дух дихає, де хоче». У цій фразі ми повинні звернути увагу передусім на слово «хоче». Дух, слід, є обдарований здібністю бажання, цей принцип умоглядного волевиявлення є, без сумніву, фактом.

Як раз про це надзвичайно часто сперечаються, хвилюються щодо напрямів, у яких розширюються віяння духу, – але не турбуються про сумлінну роботу ремісників. Якими б не були ваше відношення до онтології, ваша

власна філософія і ваші вірування, у даному випадку ви повинні визнати, що замахуєтесь на свободу духу, – незалежно від того, пишете ви його з великої літери чи з малої. Християнські філософи, ви не даєте нам слідувати за заповітом Святого Духа, агностики або атеїсти, ви ні якою мірою не відмовляєте собі в тому, щоб бути вільними в мисленні [10, с. 101–102]. Сказано найголовніше, але це слова «тіньового автора», що писав текст за нотатками композитора.

Дослідник потрапляє в дивну ситуацію, яку можна визначити як постмодерністську, де діє образ маски, образ прихованного автора, де відбувається, якщо використати термінологію Р. Барта, смерть автора в дискурсі, але цей дискурс досить своєрідний. Отже, ми потрапляємо в ситуацію визначення, як робити щось, а далі особиста індивідуальна праця диктує реалії розташування синтагматики елементів твору. Виникає потреба осмислити синтез мистецтв як поетичну структуру, систематику знаходження видів мистецтв у культурному просторі їх синтезування, тобто роблення синтезу мистецтв. Вербальний і музичний дискурси композитора є конфліктними, його особиста індивідуальна праця сприяла розташуванню синтагматика твору і самої його структури. Усе свідчить про те, що виникає потреба осмислити синтез мистецтв як поетичну структуру знаходження видів мистецтв у певному просторі їх синтезування, власне, роблення художнього синтезу.

«Мою другу лекцію, – пише І. Стравінський, – буде присвячено музичному феномену. Я залишаю осторонь проблеми походження музики, які не вирішуються, щоб зупинитися на самому музичному феномені, у тому ступені, у якому він походить від цілісної людини, наділеної почуттями та інтелектом. Ми розглянемо феномен як умоглядний елемент, сформований звуком і часом. Ми введемо з цього діалектику творчого процесу. У цьому зв'язку я розповім про принципи контрасту та подібності» [10, с. 178–179].

Власне, тут і стикаються оті дві головні категорії: дух і любов, дух звершується, а любов трапляється. Випадок, здібність і розсіювання, де не все залежить від сіяча, а, в більшості, від ґрунту, від повітря, буйних вітрів, які несуть насіння, – це і є музика початку століття, де хотіння, бажання і, власне, дихання, пневматологія давньогрецького зразка і визначали дух, який, з одного боку, є вільне умозріння, а з іншого – дисципліна, а також творчий процес, який інколи приводить зовсім не до тих програм і не до тих наслідків, які програмувалися та формувалися як умоглядний концепт, модель або проєкт.

С. Савенко відмічає, що фундаментом музики Стравінського є ритм, або час, його естетична засада розвивалась без перебільшення під знаком ритму. «Уже важко відчутти повною мірою, яким поривом стали пульсуючі акценти «Весни священної» після текучих, ширяючих співзвучностей пізнього романтизму та імпресіонізму. Стравінський викликав до життя новий для єв-

ропейської традиції Нового часу тип ритму – нерегулярно-акцентний (термін В. Холопової)», – пише авторка [9, с. 105]. Нерегулярний ритм свідчить про те, що метр не усувається, а маскується таким чином, що домінантою стають новітні нерегулярні акцентності виразності. Ці засади виразностей з точки зору технічних можливостей особливо яскраво виступають при спробі визначити їх генезу.

Нерегулярна акцентність входить у глибину в тканину музичних моделей, але важливо зазначити, що модальна природа звуковисотних організацій говорить про те, що в музиці Стравінського формуються певні горизонталі, які створюють своєрідну лінеарність, пунктирність стилю, а вертикаль спирається на принципи визначення своєрідного акценту, який так чи інакше підтримується всіма засобами композиції, яка формується як синтез мистецтв, як аналог цілісності людини. Якщо розгортати проблему вертикального і горизонтального устрою синтезу мистецтв, потрібно послатися на достатньо компетентний образ інтерпретації С. Савенко, яка пише, що особливою увагою композиції до вертикалі стало, зокрема, таке явище стилю Стравінського, як акордні конструкції.

«Мова іде про специфічні вертикальні комплекси, що виконують тематичну функцію і, судячи з цього, несуть у собі як тематизм настанову на індивідуальне і неповторне звучання. Найбільш помітні динамічні варіанти акордів конструкцій акорди-“удари” або акорди-“виклики” – це своєрідна родима пляма в музиці Стравінського. Приклади численні, певні надзвичайно відомі, можна назвати акорд “Поганого плясу” (Жар-Птиця), акорди “Весняних ворожінь” і “Великої священної пляски”, трізвуччя e-moll і C-dur у першій і третій частинах “Симфонії Псалмів”, motto “Скрипкового концерту”, трізвуччя a-moll у першій частині “Фортепіанного концерту”, воно ж (але інше) у другій сцені з вакханками в “Орфеї”, “акорд смерті” в постлюдії “Заупокойних піснопівів”. Додамо “блюзові” акорди “Чорного концерту” і “Танго” в оркестровій версії», – пише С. Савенко [9, с. 137].

Можна стверджувати, що розуміння акордної конструкції несе в собі синтетизм, музичний синтез, який є пластичним, динамічним і візуальним. С. Савенко привела цілу низку творів і визначила специфіку акордних конструкцій, які свідчать про композиційний устрій синтезуючого, акордного, будемо казати, простору, що утворює музичний образ як синтезу, яка є неповторною і свідчить про ту чи іншу індивідуальність. Цей аспект виходить, власне, за межі фактури, ритму, за межі, будемо говорити, іманентної звучної стихії твору, його можна зазначити як жанровий. Жанр, якщо його розглядати в онтологічному розумінні, більш за все вкорінений у стихію буття.

Отже, фольклор стає поетикою міфу. Усе це, звичайно, дає можливість рефлексій як виходу у старовину. Такі твори, як «Жар-Птиця», «Петрушка»,

де фольклорні витоки надзвичайно зазначені, усе ж таки говорять про локальну роль міфопоетики. Тут міф створюється на підставі певного локального визначеного образу: птаха або ляльки, тоді як «Весна священна» – це вже більш тотальний, будемо говорити, глобальний підхід, який несе в собі діалог культур, певну вертикаль. Тут фольклорно-цитатний або позацитатний матеріал перетворюється в хореїчному вимірі, стає пластикою. «Весна священна» перетворює музичний простір на хореографічний.

Стравінський починав свої аранжування з того, що для сезонів Дягілева в 1913 р. разом з Равелем працював над обробкою фрагментів «Хованщини», яку Дягілев жадав показати в чистому вигляді, позбавленому редактури М. Римського-Корсакова. Так, проблема чистоти звучання музики Мусоргського ставала тестологічним завданням. Тут уперше було поставлене власне Дягілевим завдання показати ґрунт, міф, показати синтезуючу глибинну, стихію славізму, що потребувала вже іншого аранжування й іншої обробки, ніж та, яку здійснював Римський-Корсаков.

Фактично ми бачимо своєрідну мішану версію з жорстокими купюрами, які здійснив Стравінський. С. Савенко пише: «У дягілевській “Хованщині” Стравінському достовірно належала обробка двох цілісних фрагментів. Першою була оркестровка арії Шакловито “Спить стрілецьке гніздо”, яку в паризькій постановці пропонувалося віддати Досіфею, проте це заперечив Шаляпін, виконавець цієї партії, і арію співати не став. Таким чином, арія в оркестровому варіанті Стравінського ніколи не звучала. В архіві збереглися чорнові двосторінкові наброски і чотири сторінкові білові інструментовки, у повному обсязі дослідникам невідомі. Тому про варіант Стравінського судити досить складно, відмітимо лише колоритний початок арії в акордах фаготів і валторн і в цілому значну роль тембрів низьких духових.

Другий же епізод “Хованщини” своєю вагою далеко виходить за рамки аранжувального жанру, з яким мав справу Стравінський. Мова йде про заключний хор, створений для “Хованщини” на тему Мусоргського і насправді розкольницький, як озаглавлено в першому виданні клавiру з хоровою партитурою, здійсненою в 1904 р. фірмою В. Весселя» [9, с. 235–236]. Отже, аранжування і своєрідна модуляція як очищення від пізніх формовторень звелися до того, що текст ставав самостійною домінантою. Так, утворився гіпертекст або надтекст, який створював композитор, але чітко прослідковувалося джерело, яке було важливим камертоном творчості.

Не можна сказати, що весь твір і вся композиція ставало суцільним аранжуванням, але тема аранжування дуже нагадує міфопоетику і, найголовніше, свідчить про те, що всі ці елементи – синтезуючі і резонансно акордові, міфопоетика і жанрова специфікація, аранжування як самодостатня робота з текс-том – ставали для Стравінського найголовнішими інструментальними

темами або тематизмами його інструментування сценічного простору. Така формула інструментування свідчить про те, що композитор відносився до нього (простору) диференційно, з позиції власних підходів, які зазначено як синтез.

Ми бачимо, як спорадично, динамічно, у яких майже катастрофічних умовах, хронологічно стислих рамках утворювалася партитура творів. Композитор завжди знаходився в складному просторі, який спонукав до діалогу з хореографами, виконавцями ролей, зокрема з Тетяною Карсавіною, і все це давало можливість усе більше і більше формувати свій особистий стиль. «Я не можу не сказати тут про мої захоплення Вацлавом Ніжинським, – пише І. Стравінський у «Хроніці», – цим виключно дивним виконавцем ролі Петрушки. Та досконалість, з якою він втілював цю роль, тим більш вражає, що стрибки, у яких він не знав суперників, поступалися тут місцем драматичній грі, музиці та жесту. Багатство художнього оформлення, створюване Бенуа, міцно сприяло успіху вистави. Постійно і безпосередньо виконавець ролі балерина Карсавіна присяглась мені, що завжди залишатиметься вірною цій ролі; вона її обожає. Сумно лише, що не було приділено багато уваги рухам натовпу. Разом із тим, щоб поставити їх хореографічно і відповідно до зрозумілих вимог до музики, виконавцям потрібно було імпровізувати і робити все, що їм заманеться. Я жалкую про це, тим більш, що групові танці кучерів, кормильців, ряжених і танці солістів повинні бути віднесені до кращих творчих досягнень у Фокіна» [10, с. 32].

Петрушка є певною гіпермаріонеткою – це не людина, це конструкт жестів, поз, але вже не в механічному сенсі, не в кубістичному, хоча кубізм тут явно присутній, а в фольклорно-філологічному, у ляльково-драматичному, де лялька не є механізмом, а є живим ліцедеєм, є стихія сповідального, будемо казати, жанру пластики.

Висновки. Закінчити хочеться уривком з «Хроніки», який характеризує суто особисте життя композитора, але говорить про той час, у якому і виникали такі унікальні екзерсиси, такі унікальні синтези, такі контексти образних констеляцій. «Минуло декілька сумних тижнів перед тим, як я знов зміг приступити до роботи. Зміна місця і обстановки допомогла мені отямитися, ми уїхали на літо в гори, Діамблере. Адже не встиг я взятися за роботу, як на мене впале нове горе. Телеграма з Росії сповістила мене, що мій брат, який знаходився на румунському фронті, загинув від сипного тифу. Я давно не бачився з ним: він жив у Росії, я – за кордоном. Але, не дивлячись на те, що наші життєві шляхи так розійшлися, я, як і раніше, був дуже до нього приручений, а смерть його була для мене великою втратою» [10, с. 56].

Катастрофізм, зрушення політичні, поетичні і несподіваний, крокуючий через всі катастрофи синтез мистецтв, спирався на особистість, на чутливу,

схвильовану, імпульсивну, динамічну людину. Одним із таких акторів, продуцентів синтезу був Ігор Стравінський.

Перспектива подальших філософсько-антропологічних досліджень поетики І. Стравінського може вбачатися у контексті як полісистемних досліджень синтезу мистецтв, так і феноменологічного аналізу художнього образу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ареф'єва Є. Ю. Діалог культур в музиці І. Стравінського. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, 2021. IX (46), I.: 254, Jun. S. 11–15.
2. Бычков В. В. Эстетика. Москва : Гардарика, 2002. 556 с.
3. Вершинина И. Я. Ранние балеты Стравинского. Москва : Наука, 1967. 222 с.
4. Галеев Б. М. Человек, искусство, техника. Казань : Изд-во Казан. ун-та, 1987. 364 с.
5. Задерацкий В. Полифоническое мышление И. Стравинского. Исследование. 2-е изд. Москва : Композитор, 2007. 278 с.
6. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Ленинград : Наука, 1978. С. 5–20.
7. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Изд-во иностр. лит., 1962. 572 с.
8. Легенький Ю. Г. Культурология изображения (опыт композиционного синтеза). Киев : ГАЛПУ, 1995. 412 с.
9. Савенко С. Мир Стравинского. Москва : ИД «Композитор», 2001. 328 с.
10. Стравинский И. Хроника. Поэтика. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. 368 с.
11. Zavialova O. K., Kalashnyk M. P., Savchenko H. S., Stakhevych H. A., Smirnova I. V. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. №9. P. 2938–2943.
12. Kalashnyk, M P., Sukhorukova, L. A., Savchenko, H. S., Genkin, A O, Smirnova, I. V. Digital art: Audio-visual component in an animated video production. *Asia Life Sciences*. 2020. Supp 22 (2). P. 215–228.

REFERENCES

1. Aref'yeva, E. Y. (2021). Dialoh kul'tur v muzytsi I. Stravins'koho. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IX (46), I.: 254, Jun. 11–15 [in Ukrainian].
2. Bychkov, V. (2002). *Estetika*. Moskva : Gardarika [in Russian].
3. Vershinina, I. (1967). *Ranniye balety Stravinskogo*. Moskva : Nauka [In Russian].
4. Galeev, B. (1987). *Chelovek, iskusstvo, tekhnika*. Kazan' : Izd-vo kazan. un-ta [in Russian].

5. Zaderatskiy, V. (2007). Polifonicheskoye myshleniye I. Stravinskogo. Issledovaniye. 2-ye izd. Moskva : Kompozitor [in Russian].
6. Zis', A. (1978). Teoreticheskiye predposylki sinteza iskusstv. *Vzaimodeystviye i sintez iskusstv*. Leningrad : Nauka [in Russian].
7. Íngarden, R. (1962). Issledovaniya po estetike. Moskva : Izd-vo inostr. lit. 572 s. [in Russian].
8. Legen'kiy, Y. G. (1995). Kul'turologiya izobrazheniya (opyt kompozitsionnogo sinteza). Kiyev : GALPU [in Russian].
9. Savenko, S. (2001). Mir Stravinskogo. Moskva : Izdatel'skiy dom «Kompozitor» [in Russian].
10. Stravinskiy, I. (2012). Khronika. Poetika. Moskva; Sankt-Peterburg : Tsentr gumanitarnykh initsiativ [in Russian].
11. Zavialova, O. K., Kalashnyk, M. P., Savchenko, H. S., Stakhevych, H. A., Smirnova, I. V. (2020). From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. №9. P. 2938–2943.
12. Kalashnyk, M P., Sukhorukova, L. A., Savchenko, H. S., Genkin, A O, Smirnova, I. V. (2020). Digital art: Audio-visual component in an animated video production. *Asia Life Sciences*, Supp 22 (2). P. 215–228.

Арефьева Анна Юрьевна, кандидат философских наук, докторант кафедры этики и эстетики, Национальный педагогический университет имени М. П. Драгоманова

АНТРОПОЛОГИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ ЦЕЛОСТНОСТИ ЧЕЛОВЕКА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПОЭТИКЕ И. СТРАВИНСКОГО

Отмечена актуальность проблемы целостности человека как культурно-исторической данности социума и искусства, в частности музыки. Цель статьи – определить феномен дифференциальной онтологии и антропологии как музыкальный гештальт в контексте музыкального творчества и рефлексии И. Стравинского. Методологию исследования составляет системный, компаративный подход, трансцендентальный, феноменологический, диалектический методы, реализующие программу видения антропологической семиосферы музыки как культурного единства. Научная новизна статьи состоит в том, что определены имплицитные и эксплицитные модусы антропологии музыки в творчестве И. Стравинского. И. Стравинский имеет украинские корни, его влияние на формирование европейской культуры еще недооценено с позиции украинской ментальности, кордоцентризма, что эксплицитно было определено в теоретической рефлексии автора как поиск «целостного человека». Охарактеризованы фольклорные, мифологические мотивы произведений, созданных для Дягилевских сезонов, а также диспозиции «авангард – неоклассика», которая становится эпицентром размышлений композитора о музыкальном феномене. Доказано, что сценический синтез в произведениях

И. Стравинского имеет свой музыкальный образ, где доминирует импульс поиска музыкальной целостности произведения как аналога гармоничного, целостного человека. Симбиоз музыкально-хореографических констелляций происходил как движение к универсальной гармонии, а музыкальная ткань произведения формировалась как универсальный синтез сакральных, мифологических, креативных интенций. Сценический синтез, который можно определить как своеобразный музыкальный образ, нельзя отделять от хореографического, сценографического образов, составляющих единую целостность. Стравинский был харизматичным лидером музыкального авангарда XX в., достаточно разнопланово, структурно определившего сквородинскую линию «двух сердец» – профанной и сакральной стихии музыкального феномена как универсальной онтологии целостного человека-художника.

Ключевые слова: музыкальный феномен, цельность человека, гармония, сценическое пространство, музыкальный образ.

Arefeva A. Yu. Candidate of Philosophical Sciences, PhD student of the Department of Ethics and Aesthetics of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov

ANTHROPOLOGICAL PROJECT OF HUMAN INTEGRITY IN I. STRAVINSKY'S MUSICAL POETRY

Emphasis is placed on the urgency of the problem of human integrity as a cultural and historical fact of society and art, in particular music. The aim of the article is to define the phenomenon of differential ontology and anthropology as a musical gestalt in the context of I. Stravinsky's musical creativity and reflection. The research methodology is a systematic, comparative approach, transcendental, phenomenological, dialectical methods that implement the program of seeing the anthropological semiosphere of music as a cultural unity. The scientific novelty of the article is that the implicit and explicit modes of anthropology of music in the work of I. Stravinsky are determined. I. Stravinsky has Ukrainian roots, his influence on the formation of European culture is still underestimated from the standpoint of Ukrainian mentality, cordocentrism, which was explicitly defined in the theoretical reflection of the author as the search for «whole man». The folklore and mythological motifs of the works created for the Diaghilev seasons are characterized, as well as the disposition «avant-garde – neoclassic», which becomes the main epicenter of the composer's thoughts on the musical phenomenon. Conclusions. It is proved that the stage synthesis in the works of I. Stravinsky has its own musical image, where the impetus to the search for the musical integrity of the work as an analogue of a harmonious, integral person dominates. The symbiosis of musical and choreographic constellations took place as a stimulus to universal harmony, and the musical fabric of the work was formed as a universal synthesis of sacred, mythological, creative intentions. Stage synthesis, which

can be described as a kind of musical can not be separated from the choreographic, scenographic images that form a single whole. Stravinsky was a charismatic leader of the musical avant-garde of the twentieth century, who defined the Frying Pan line of «two hearts» – a profane and sacred element of the musical phenomenon as a universal ontology of the whole human artist.

Keywords: *musical phenomenon, human integrity, harmony, stage space, musical image.*

