

**Опанасюк Олександр**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
докторант (кафедра теоретичної, прикладної  
культурології і музикознавства)

Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР СУЧАСНОЇ МУЗИКИ

**Анотація.** У статті подається аналіз сучасної музичної культури в її історичному та метаісторичному аспектах. За основу беруться серйозний (класичний) і популярний види музики, циклічна концепція становлення культур, інтенціональний аспект культурного буття.

**Ключові слова:** культура, серйозна (класична) музика, популярна (естрадна) музика, масова культура (масова музика), молодіжна культура (молодіжна музика), інтенціональний період становлення культури.

**Аннотация.** Опанасюк А. Культурологическое измерение современной музыки. В статье предлагается анализ современной музыкальной культуры в ее историческом и метаисторическом аспектах. Основанием анализа служат серйозный (классический) и популярный виды музыки, циклическая концепция становления культур, интенциональный аспект культурного бытия.

**Ключевые слова:** культура, серйозная (классическая) музыка, популярная (эстрадная) музыка, массовая культура (массовая музыка), молодежная культура (молодежная музыка), интенциональный период становления культуры.

**Summary.** *Opanasyuk A. Culturological dimension of the modern music.* The article submits the analysis of modern music culture in its historical and metahistorical aspects. As a base serious (classical) and popular types of music, a cyclic conception of culture settling, intentional aspect of cultural existence are taken.

**Keywords:** culture, serious (classical) music, popular (pop) music, mass culture (mass music), youth culture (youth music) intentionality, culture cycle, intentional period of culture settling.

**Постановка проблеми.** Буття сучасної музичної культури, як будь-якого художнього чи культурного явища, визначається двома моментами: характерними ознаками та перспективою їх реального втілення. У першому випадку передбачається наявність однієї чи декількох домінантних культурних ознак, акумулюючих в собі різноманітні тенденції сучасної музичної культури, в другому – особливості та форми їх реалізації у вигляді мистецьких актів і побудові відповідного культурного середовища. Разом з цим специфіку другого моменту визначають компоненти, які в процесі становлення культури все більше набувають суперечливого рис, актуалізують деструктивні важелі та певною мірою виявляють ознаки нової можливої епохи чи культури.

Окреслені моменти відображені та визначають тематику різноманітних досліджень сучасної культури, зафіксованих у численних публікаціях вітчизняної і зарубіжної науки. І на сьогодні вже чітко простежуються дві позиції. Перша стосується точки зору, згідно з якою сучасна культура і мистецтво приналежні унікальному та епохальному періоду розвитку світової історії, зміст яких загалом обумовлений базовими позиціями постмодернізму (некласична, постнекласична філософія; сучасність, інновація; антитрадиціоналізм, антинормативізм, кардинальний плюралізм і варіативність; релятивізм, агностицизм, компліативізм тощо) (наприклад: [1]). Друга заперечує визначений останнім у такий спосіб (означеннях, термінах) унікальний статус сучасної культури і в окреслених тенденціях вбачає типові властивості буття заключного періоду становлення культури (наприклад: [13; 14; 16]). До цього слід додати, що обидві позиції так чи інакше кореспондуються з питаннями негативних і деструктивних моментів в бутті сучасної культури та прогностики її майбутнього можливого розвитку.

Зі сказаного постає висновок: лише дві компоненти – унікальність історичного моменту розвитку сучасної світової спільноти і заключний період становлення культури – виступають своєрідними домінантними ознаками буття сучасної культури і на основі яких фактично будується базис різноманітних наукових досліджень останньої. Проте жодна з них не володіє статусом універсальності, оскільки вони: а) не приналежні спільному смислового знаменнику (процес становлення сучасної культури зводиться до позицій і проектів модерну і постмодерну не вибудовує такого знаменника, про що все більше зазначається в науковій літературі [13; 14; 16]); б) не включені до системи більш фундаментальної концепції, в якій питання сутності буття сучасної культури та її прогностики є базовими конотаціями.<sup>1</sup> У даному випадку вбачаю за

<sup>1</sup> Хоча, як зазначалося вище, дане питання порушується різними концепціями, однак воно, власне, не включене до системності їх ментального плану та не є базовою компонентою. Наприклад, коли В.Вельш, Ю.Габермас [1; 17], або будь-який прихильник постмодернізму веде мову про нове модерне чи інформаційне суспільство, то при цьому не враховується об'єктивна закономірність, що нова культурна формація (для її появи необхідний потужний імпульс, який наразі сповна не фіксується, хоча й спостерігаються промені нової культурної ери) так чи інакше виходитиме з нової домінантної культурної ознаки, яка згенерує образно-сміслову поле та стане основою функціонування нового суспільства.

можливе взяти за основу (домінантну культурну ознаку) буття сучасної культури поняття “інтенціональність”, що трактується нами трактується як своєрідна форма і закономірна практика культурної рефлексії, змістом якої є такі принципи: принцип екстенсивності, принцип інтро-ретро-спекції та компіляції, принцип периферійності, принцип феноменологізму, принцип індетермінізму, принцип абдукції, принцип прогностики (що загалом визначають таке явище сучасної культури, як інтенціоналізм) [11]. Тобто що компоненту слід співвідносити з прагненням певної культури здійснити підсумок свого становлення і провести відповідні інтенції щодо можливого майбутнього розвитку. Таким чином, окреслена ситуація актуалізує питання аналізу сучасної музичної культури в контексті визначених позицій та доміантної (базової) культурної ознаки – інтенціоналізму.

**Мета статті** – аналіз і характеристика сучасної музичної культури в її історичному і метаісторичному аспектах та побудові прогностичної оцінки щодо її майбутнього розвитку. Базисом для визначеного завдання служить музичне мистецтво в його фундаментальних жанрових різновидах – класичної (серйозної) і популярної (розважальної, естрадної) музики, культурологічні концепції, в яких здебільшого обстоюється циклічний принцип розвитку культур (Л.Гумільов, М.Данилевський, Е.Маєр, Б.Маліновський, А.Редкліф-Браун, П.Сорокін, А.Тойнбі, О.Шпенглер), культурологічна концепція автора даної статті, в якій інтенціоналізм розглядається як смисловий базис буття сучасної культури.

Узагальнення найрізноманітніших форм музикування виокремлює два провідні напрямки, які впродовж становлення світової цивілізації по-різному визначалися, набували різних смислових означень і характеристик. Можна говорити про культове і календарно-обрядове мистецтво стародавніх культур Єгипту, Індії, Китаю, високий і низький жанри мистецтва в Античній та Римській культурах, професійну і народну творчість в різних культурах, духовне і світське мистецтво Середньовіччя, Відродження, серйозне і популярне мистецтво Європейської культури XVII-XIX ст., серйозне і популярне та елітарне і масове мистецтво XX-XXI ст.

В останньому випадку вже не буде можливим говорити про кардинальну плуральність (висновок, яким закінчує свою книгу В.Вельш [1]), принцип новизни і т. п. дефініції постмодернізму, оскільки нове утворення (нова культура) може базуватися на принципі духовності, підпорядковуватиметься закономірностям формотворення і процесуальності в їх початковій фазі становлення. Відповідно, така позиція передбачає конфлікт і суперечність заключної фази культурного буття, якій власне й характерні тенденції суспільного і культурного поліморфізму, та початкової, тобто становленню нової культури чи її культурної ери. Разом з цим в сучасній науці слід відмітити певні форми прогностики, пов'язаних насамперед з комп'ютерними технологіями. “Методологічний ландшафт сучасної цивілізації визначають зараз дві генеральні тенденції: майбутньотворення та конструктивізація, що позначається зближенням теоретичних і практичних аспектів діяльності, розкриттям процедурно-технологічних потенцій теорії та модельного-інформаційних здатностей практики...” [4, с. 259].

Такий розподіл пояснюється тим, що люди виявляють неоднакове ставлення до світу і відповідно володіють різними можливостями осягнення його змісту. Саме ці моменти на об'єктивному рівні обумовлюють собою людську діяльність, в тому числі й художню творчість. Звідси й структура суспільства постійно будується таким чином, що світоглядні і смислові позиції одних і тих же релігійних чи космогонічних учень, однієї й тієї ж філософії чи релігії завжди подаються у двох вимірах: глибинному, або ж істинному (здебільшого це властиво давнім культурам, езотеричним надбанням людства в незалежності від історичної та культурної приналежності), та поверхневому чи спрощеному (екзотеричному, що визначає зміст музичного буття широких верств населення в давніх культурах та значною мірою обумовлює культурне буття сучасного суспільства). Крім зазначеного, для кожного індивіда окреслена дилема вибудовує і перспективу можливого вдосконалення, пізнання світу та змісту життя людини у ньому. Матимемо на увазі й те, що творчість будь-якого індивідуума, культурні маніфестації суспільства в той чи інший період становлення культури, в тій чи іншій культурно-історичній ситуації володіють різним рівнем проникнення до сутності речей, відповідно й різним рівнем вираження змісту образів світу, осягнення істини, або ж, навпаки, схильністю до заперечення її благодатної сили.

Проілюструємо сказане давньою легендою. В трактаті індійського драматурга і музиканта II-III ст. Бхарати “Нат'яшастра” (“Вчення про театральне мистецтво”) зокрема зазначається: “Боги на чолі з великим Індру прийшли до прародителя Брахми і сказали йому: “Ми хочемо, щоб ти створив для нас таку забаву, яка б розважала слух і зір. Крім того, адже шудрам недоступні веди.<sup>2</sup> Ти ж створи нову, п'яту веду, яка буде доступною усім варнам”... І сказав собі (Брахма): “Я створю веду, яка називатиметься драмою. Вона приводитиме до благочестя, приносить матеріальну користь, в ній люди (звичайні люди. – О.О.) отримуватимуть корисні поради, і вона буде вказувати їм на їх обов'язок. В ній поєднуютьиметься зміст усіх наук і мистецтв, і вона базуватиметься на давніх переказах.”” [6, с. 64].

Подамо ще один приклад. Піфагор у двадцятилітньому віці прийшов до Єгипту навчатися. Проте перш ніж його допустили до Великого Знання, він провів у навчанні більше двадцяти років. Зауважмо, за вказаний період він навчався також музиці. Пізніше осягнення такого Знання дало йому можливість досить ефективно використовувати музику у своїй школі в італійський період його історичного шляху [5]. Ми ж до наших днів сповна так і не знаємо ні техніки подібного музикування, ні тих глибин і вершин пізнання буття, які вона відкривала. Але ми добре знаємо, що в той же період існували найрізноманітніші форми побутового використання музики, музикування з приводу різних свят, загальнодержавних і релігійних церемоній, до участі в яких допускалися практично всі

<sup>2</sup> Чотири частини Веди: Рігведа – збірник гімнів, Самаведа – збірник молитв, Яджурведа – збірник жертвних формул, Атхарваведа – збірник заклинань.

громадяни давніх царств (держав), як і те, що подібна участь (подібні форми музикування) не вимагала ґрунтовного навчання музичному мистецтву.

Можна тільки припустити, якого пізнавального рівня сягало культове музичне мистецтво в Стародавньому Єгипті, як і загалом у давніх культурах. При цьому матимемо на увазі й той факт, що усі форми календарно-обрядової музики в даніх культурах були розроблені жерцями (великими знавцями музичного мистецтва) і запропоновані широким верствам населення виключно для організації та регламентації їх життєвої і виробничої діяльності. Разом з цим у спрощених формах передбачалося прилучення людей до великих істин, які ховалися у давніх міфах, іменах богів, релігійних історіях та містеріях. Подібну картину можна спостерігати в Античній і Римській культурах, де також побутувала храмова і популярна (календарно-обрядова) музика. Давньогрецький театр зову ж таки слід розглядати як аналогічне прилучення звичайних громадян до благочестя, яке повною мірою могло відкриватися лише у Великих містеріях і відзвуки якого присутні у масових релігійних святах та театральних виставах.

Якщо звернутися до Європейської культури, яка розпочинає своє становлення у перші століття нашої ери, а більш-менш виразно – з V століття (межі епохи Середньовіччя: V-XV ст.), побачимо таку картину. Музика епохи Середньовіччя повністю підпорядковується церковній догматиці. При цьому відбувається відмежування (часто за допомогою різких дій) від здобутків попередніх культур, причиною чого є релігійна нетерпимість християнського електорату до інших релігій та негативна ситуація, сформована деструктивними тенденціями в культурно-художньому бутті (Стародавня Греція, Стародавній Рим фактично переживали період занепаду, що й відповідним чином позначалося на всіх формах буття цих культур). Саме тому християнська церква намагалася відмежуватися від подібних негацій і вибудувати ґрунт для розвитку нової ідеології. В результаті домінуючим фактором музичної культури Середньовіччя стала християнська релігійна музика. На цей же період припадає формування духовного і світського музичного мистецтва, де перше моделювалося жанрами релігійної музики, а зміст другого визначали різноманітні форми суспільної думки нової культури. Згодом світське і духовно-релігійне мистецтво отримує своєрідний розвиток, і в XIV-XVI ст. та особливо у XVII-XIX ст. вже чітко окреслюються серйозний та популярний види музичного мистецтва. При цьому народну музику також слід розглядати як відповідну форму популярного виду мистецтва.

Серйозна музика Європейської культури запропонувала такі форми мистецтва, які насамперед були покликані виразити зміст життя та спробою відповісти на складні питання буття. Певною мірою можна говорити і про появу музичного мистецтва, яке для митця стало специфічним засобом пізнання світу і себе. Історичне становлення європейської музичної культури демонструє досить чітку лінію подібного розвитку, визначальним для якого є пошук засобів і форм, спроможних виразити найрізноманітніші образи світу. Причому зазначена динаміка визначається шляхом від

загальних форм вираження смислової та емоційної сфери почуттів до побудови досить оригінальних і самобутніх творів, що здебільшого характерно європейській музичній культурі XIX-XXI ст.

До цього додамо той факт, що результатом окресленого розвитку серйозної музики стало її відмежування від демократичних форм, від широкої аудиторії і скерування уваги на різного роду експерименти, на відтворення глибинних рівнів буття тощо. Це привело серйозне мистецтво, як зазначав іспанський філософ XX ст. Х.Ортега-і-Гасет, до дегуманізації, тобто до такого мистецтва, в якому пересічному споживачеві і музично неосвіченій людині важко знайти зрозумілі та адекватні оточуючому їх середовищу образи.

Можна стверджувати й те, що за відношенням до давніх культур, онтологічний аспект в європейській музиці не отримав належного розвитку, а то й зазнав серйозного ушкодження. Повертаючись до прикладу з Піфагором, зауважу наступне. Насамперед нас має бентежити питання: чи для сучасної європейської музики ступінь проникнення до сутності речей став настільки ж адекватним і можливим, як той, про який говориться в переказах, історичних і філософських трактатах минулих культур і яким є підстави довіряти? Це питання тим більше нас має турбувати, оскільки ми не можемо навести будь-якого прикладу в давній історії, де музичне мистецтво представлено художніми творами на кшталт європейських композицій різних жанрів XVIII – XX ст., хоча при цьому онтологічний рівень давньої музичної естетики був на досить високому рівні, якого сучасна мистецька практика ще не досягла. Це питання ще більше нас має турбувати, оскільки європейська музична культура, пройшовши великий історичний шлях становлення, зміст якого складає постійний пошук нових виразових засобів для вираження найрізноманітніших образів навколишнього світу, стоїть перед проблемою подальшого розвитку музичного мистецтва. Адже всі можливі шляхи пройдено, сучасна європейська музика спроможна виражати і створювати практично будь-якого змісту адекватні нашому мінливому світу художні образи. І саме у даному контексті виникає інше питання: навіщо постійно вдаватися до такої практики? З точки зору давньої (езотеричної) філософії подібна роль і практика музичного мистецтва – це шлях до повного занепаду культури і марно витрачених часу й сили.<sup>3</sup> Великі філософи древності, які до того ж володіли грою на музичному інструменті, не створювали художні твори на кшталт наших композицій. Музика здебільшого трактувалася як одна із специфічних форм вдосконалення сутності людини (“Отже, вірші, музика, медицина, мантика – це, з піфагорійського погляду, одне і те ж суто практично-життєве діяння” [5, с. 10]).

<sup>3</sup> Пригадаймо застереження античних філософів щодо недопустимості вишуканості та складнощів в музиці, оскільки це сприятиме деградації суспільства. Лао Цзи, представник іншої давньої культури, також стверджував: “Коли усунули велике дао, з’явилася “гуманність і “справедливість”. Коли появилася мудрування, виникло і велике лицемірство... Коли будуть усунені мудрування і ученість, тоді народ буде щасливішим у сто разів...” [3, с. 8; XVIII – XIX вірші].

У даному випадку досить показовою є характеристика музики відомим індійським музикантом Хазратом Інайяном Ханом (1882-1927), яка значною мірою виявляє особливості давніх традицій музикування: “Якщо порівнювати давню музику (прадавню традицію, яка здебільшого втрачена не тільки для нас, але й повною мірою не була доступною і для цього музиканта-філософа. – О.О.) із сучасною, то, без сумніву, можна виявити величезну прірву між ними... Враховувалося не тільки рівень звуку, але також аналізувалися його природа і характер, майже як в алхімії. І сьогодні ми можемо знайти в давніх традиціях різноманітні ефекти, пов’язані з різними нотами, будь то сухість чи текучість, холод чи тепло... Наука індійської музики виходить з трьох джерел: математики, астрології та філософії... Значна частина таємної сили, яку індуци відкрили в музиці, була отримана з астрологічної науки... Для індуса музика – не забава і розвага. Вона дещо більше. Вона відповідає найглибшим запитам його душі... Індійська музика унікальна за характером, оскільки виконавцю чи співаку дано повну свободу для вираження їх душі за допомогою свого мистецтва... (Виконавець під час музикування. – О.О.) настроює себе на всіх присутніх. Він не тільки настроїв свій інструмент, він відчув потреби всіх душ в аудиторії, потреби кожної душі, те, чого вони хочуть у даний момент... Він не складає програми заздалегідь; він не знає, що буде співати далі, але кожний раз він... стає інструментом всієї космічної системи, відкритим для натхнення, єдиним з аудиторією... Музиканти в Індії зараз вимирають через відсутність признання і розуміння... Але немає сумніву, що якщо ця музика, яка є магією і побудована на психологічній основі, буде представлена (прийнята. – О.О.) на Заході, вона з коренем вирве такі речі як джаз...” [18, с. 115-134]. На моє переконання, сучасна європейська музична культура вже підходить до усвідомлення щодо необхідності побудови саме таких форм музикування та формування саме такого ставлення до феномену музичного мистецтва [2; 7; 15].

Зверну увагу читача і на книгу Д.Голдмена “Цілющі звуки”, в якій на загальному рівні окреслені особливості обертонового співу, його цілющих та пізнавальних властивостей, а також свідчення про специфічне дослідження феномену музики в останні десятиліття свого життя Карлнгайнца Штокгаузена. Композитор розробив методику використання обертонів у співі і сам міг видобувати гармоніки (поєднання основного звуку та різних обертонів у гармонічному виді під час співу) [2, с. 132-134].<sup>4</sup>

Тепер перейдемо до популярного музичного мистецтва Європейської культури. У нас є всі підстави говорити про серйозне зміщення естетичної константи в останньому випадку. Зважмо, якщо у давніх

культурах популярне мистецтво мало тісний зв’язок з календарними формами життя суспільства (і цим самим музичне мистецтво, яке пропонувалося широким верствам населення, визначалося глибокими естетичними, моральними та культурними цінностями), то ця ж форма зазнає значного ослаблення в Європейській культурі, причому показник таких негацій збільшується в міру її подальшого розвитку.

Наступне стосується явищ молодіжної музики (молодіжної культури), масової музики (масової культури). Як зазначалося, популярну музику минулих культур, значною мірою і в перші три періоди становлення Європейської культури – символічний (Середньовіччя, Відродження, V-XVI ст.), класичний (Новий час, Просвітництво, XVII-XVIII ст.), романтичний (культура XIX ст.) [12], – складала календарно-обрядові жанри, народні і популярні мелодії, релігійні пісні, танці, спрощені форми музичних творів професійних композиторів тощо. Жодна з попередніх епох і культур не знала так званої масової культури або поп-музики. Тут необхідно розрізнити популярну в широкому значенні слова музику від власне поп-музики, якою спочатку називали рок, а пізніше всі види комерційно-розважальної музичної “індустрії”. Наприклад, якщо у XIX ст. в кафетеріях, ресторанах, театрах, на громадських зібраннях репертуар популярної музики переважно складала народні мелодії або спрощені варіанти оригінальних творів серйозного жанру видатних композиторів, то в XX-XXI ст. суспільству нав’язується низькопробна масова культура, яка більшою мірою не будує, а руйнує національні, духовні та моральні устої індивідуума. Сучасна естрадна музика, значну частину якої становить поп-мистецтво, заповнила собою сфери популярного мистецтва і стала домінуючим фактором усіх розважальних заходів.

Спочатку це певною мірою мало позитивне значення, адже більшість отримала музику необхідного для себе рівня, але згодом естрадна музика почала не тільки протиставляти себе серйозному жанру, але й повністю його заперечувати як щось важке, недоречне, нудне, без якого можна повністю обійтися. В результаті вищеописана лінія пізнання – від простого до складного (що було типовим для минулих культур) – порушується, заперечується і суспільство замикається на розважальній і технократичній сфері, куди серйозна музика не попадає!

Для кращого розуміння зазначеної ситуації естрадну музику проаналізуємо в контексті трьох визначених площин, або ж рівнів, які у такому амплуа в теоретичній літературі (музикознавстві) не обґрунтовані, проте добре піддаються розмежуванню і характеристиці.

Рівень *поверхневої естради* представляють “твори-одноденки” примітивного і здебільшого вульгарного плану, які нічого цікавого не несуть слухачам і виконують роль звукового фону. Поверхнева естрада не потребує жодних зусиль для її розуміння, вона просто тече, як вода, деколи чистіша чи брудніша, або реве і гримить, як потужний мотор якоїсь важкої техніки. Визначальним моментом під час слухання подібної музики є наступне: душа людини не зазнає якісних

<sup>4</sup> Показовим є процес навчання такому співу професійними музикантами. Лише через півроку тренувань досить талановитим співакам вдалося виконати твір К.Штокгаузена “Stimmung”. При цьому, як вказує Д.Голдмен, під час співу вони з незвичайними відчуттями та здивуванням відмічали напруження в різних частинах черепу” [2, с. 134], що вказує на аналогію зі співом мантр у різних позах (асанах) йогоїв (пізнай себе, і ти пізнаєш світ!).

позитивних змін, бо не трудиться, а в багатьох випадках деградує. Неважко здогадатися, що на цьому рівні працює і “творить” переважна більшість представників музичної “індустрії” – естрадні співаки, виконавці, “композитори”, джаз-рок-ансамблі і, зрештою, всі ті, продукцію яких музично освічена громадськість справедливо визначила терміном “попса”. Другий рівень – *демократична естрада* – складають відомі твори, в яких авторам вдалося знайти щось цікаве й оригінальне, здатне бентежити уяву слухачів. Музику цього рівня вже важче слухати просто так, виконуючи певну роботу, вона моделює художній образ, який переконливо зображає людині життєві ситуації, рефлексії на різні події й тому потребує більшої уваги. Проте і на даному шаблі розважальність значною мірою визначає зміст та засоби виразовості багатьох композицій. Лише третій рівень – *класична естрада* – виводить слухача до художнього узагальнення, яке у можливих межах популярного мистецтва виражає глибинність буття. Творів такого плану небагато, і всі вони стають загальноновизнаними, гордістю національної, а то й світової культури. Сила і оригінальність відповідних творів забезпечується не тільки зверненням авторів до сформованих і ґрунтовних жанрів народної чи пісенної музичної культури, що часто спостерігаємо в композиціях демократичної естради, але й максимальним наближенням до глибинних пластів ментальності нації! Саме так варто оцінювати, наприклад, знамениту коліскову з опери “Поргі і Бесс” Дж.Гершвіна, пісню “Червона рута” В.Івасюка, пісню “Вчора” (“Yesterday”) Дж.Леннона і П.Мак-Картні, в якій дивним чином поєднані особливості жанру англійської балади з узагальненим образом пісенної культури Великої Британії. До сказаного слід додати, що лише з визначених третього, частково і другого рівнів серйозне мистецтво тільки розпочинає сходження і вибудовує дуже ґрунтовну структуру пізнання світу. І приблизно на цьому ж рівні перебувало популярне мистецтво (народна музика, полегшені варіанти серйозного та релігійного жанрів) в культурі минулих епох.

Таким чином ми бачимо, наскільки спрощеною за відношенням до принципів, форм і жанрів популярної музики минулих епох і культур та з точки зору естетичного і культурного аспектів є сучасна популярна музика. З точки ж зору онтології і духовної естетики – критерії, якими в першу чергу керувалися попередні культури, – смисловий зміст понять “молодіжна музика”, або ж “молодіжна культура”, та “масова музика”, або ж “масова культура”, є елементарним невіглаством, оскільки таке мистецтво (?), по-перше, в принципі нічого нового не відкрило (навіть за відношенням до серйозного музичного мистецтва сучасної культури), по-друге, як вже зазначалося, така музика і за засобами виразовості, і за принципом вираження світу здебільшого не здатна розвивати ні онтологічні, ні духовні потенції людини та культури. Можна стверджувати й те, що сучасна масова культура є яскравим прикладом деградації Європейської культури в її останній – інтенціональний період розвитку.

На закінчення статті підсумуємо сказане. 1) Жодна з відомих давніх культур не надавала саме такого

значення музиці, як Європейська культура, особливо в XVII – початку XXI ст. (мається на увазі структура, виразові засоби, форми, жанри музики, спосіб музикування тощо), оскільки вважалося, що подібна інтенція лише дублює (у спрощеному та ущербному варіантах) позаматеріальні ейдоси (пригадаймо Платона та його тезу про породження мистецтвом царства “тіні-тіней”, “наслідування-наслідування”). 2) Європейська музика відкрила практично весь спектр виразових засобів і є спроможною модулювати будь-якого плану і змісту музичні образи. Тепер перед нею постає питання: для чого всі ці твори і що ж робити далі? Європейська музика, відкинувши здобутки попередніх культур і розпочавши шлях від моделювання простих мелодій (хоралів), у XX-XXI ст. прийшла до можливості відображення і вираження образів світу, почуттів, психологічних станів людини в найрізноманітніших формах їх маніфестацій. Відповідно, неабиякої актуальності набуває завдання стосовно систематизації, диференціації, кодифікації попередніх здобутків світової музичної культури і характеристики музики з точки зору її впливу на людину, на суспільне буття тощо. Наступне стосується формування *духовної музичної риторики*. Вона передбачатиме моделювання такої музичної науки, в якій враховуватимуться досягнення різних культур, смислові засади музичної онтології, астрології, психології, психагогії тощо. Підтвердженням зазначеному є актуалізація музичної терапії, яка не тільки покликана сприяти формуванню здорового способу життя суспільства, але й закладає онтологічні засади музичного мистецтва [8], оскільки знання того, як і яким чином і на які структури людського організму впливає та чи інша музика, якраз і вибудовує об’єктивні форми її функціонування. 3) Окрім зазначеного, окреслені моменти вказують на факт циклічної динаміки розвитку світової культури. Адже сучасна музика відкриває давно забуте старе – терапевтичну і онтологічну функцію музичного мистецтва, яка була провідною формою в давніх культурах, частково зберегла себе до нашого часу (насамперед в культурах Сходу) та, на моє переконання, буде базисом майбутньої суспільної формації, домінантною культурною ознакою якої стане принцип духовності та доцільності. 4) Разом з цим необхідно говорити про специфічну особливість нашого часу, в якому циклічні закономірності характеризуються смисловими показниками досить великої амплітуді коливальності.

У даній статті відсутній аналіз процесуального буття культур, однак, спираючись на власні дослідження зазначеного питання і розроблену оригінальну культурологічну концепцію [9-12], відважусь повторити, що Європейська культура, яка від V до XIX ст. знаходилася в активній фазі свого становлення, на межі XIX-XX ст. перейшла до завершальної – інтенціональної фази розвитку. Загалом же можна сказати, що сучасна культура знаходиться на межі двох великих культурних ер. Зміст цього унікального моменту як ніколи раніше вибудовують не смислові конотації модернізму-постмодернізму, а досить вагомими, фундаментальними та об’єктивними чинниками історичного і метаісторичного суспільного буття: а) завершальний – інтенціональний

період становлення Європейської культури (значною мірою і світової); б) завершення епохи Риб і початок епохи Водолія; в) завершальна фаза першого (темного) п'ятитисячолітнього періоду Калі-Юги і настання світлої п'ятитисячолітньої фази (проте в межах цієї ж Калі-Юги); г) певною мірою слід враховувати і (умовно) 2012 рік, з яким пов'язують прохід нашої сонячної системи через центр галактики; д) очікування підйому, він буде ініційований народженням Нової Ери у світовій культурі, яка в різних релігіях і культурах по-різному визначається [9].

Саме ці фактори найперше пояснюють причину всіх негараздів, присутніх в сучасній культурі, та зміст нових тенденцій – провісників нової майбутньої великої культури. Будь-які зміни, руйнування і народження домінуючих культурних ознак насамперед пов'язані зі змінами культурних циклів, культурних епох, з переходом певної і світової культури до нового періоду свого становлення. І музика в її фундаментальних жанрах серйозного та популярного мистецтва, яка є найефективнішою формою впливу на людину, на формування відповідного культурного середовища (пригадаймо усі застереження давніх філософів щодо необхідності присутності в суспільстві правильної і гармонійної музики, що є запорукою його здорового та тривалого розвитку [3; 6]), покликана згладити складності такого переходу і закласти фундамент нової, насамперед духовно оновленої, культурної формації.

#### Література:

1. Вельш В. Наш постмодерний модерн [перекл. з нім. А.Л.Богачова, М.Д.Култаєвої, Л.А.Ситніченко] / Вольфганг Вельш. – К. : Альтерпрес, 2004. – 328 с. (“Сучасна гуманітарна бібліотека”)
2. Голдмен (Голдман) Д. Целительные звуки [перев. с англ.] / Д. Голдмен. – М. : Издательский дом София, 2003. – 224 с.
3. Дао Дэ Цзин. Книга пути и добродетели. – К. : Амрита, 1996. – 44 с.
4. Кримський С. Б., Павленко Ю. В. Цивілізаційний розвиток людства / С. Б. Кримський, Ю. В. Павленко. – К. : Вид-во Фенікс, 2007. – 316 с.
5. Музична естетика античного світу [вступний нарис і зібрання текстів О.Ф.Лосєва]. – К. : Музична Україна, 1974. – 220 с.
6. Музыкальная эстетика стран Востока [общая ред. и вступ. статья В.П.Шестакова]. – М. : Издательство Музыка, 1967. – 414 с.
7. Неаполитанский С. М., Матвеев С. А. Энциклопедия мантр / С. М. Неаполитанский, С. А. Матвеев. – СПб. : Издательство Святослав, Институт метафизики. 2006. – 512 с., илл.
8. Опанасюк О. П. Культурологічні та онтологічні аспекти музикотерапії / О. П. Опанасюк // Вісник НАКККіМ. Вип. 3. – К. : Міленіум, 2011. – С. 120-125.
9. Опанасюк О. П. Модернізм, постмодернізм, інтенціоналізм та вібраційні хвилі у просторі культури / О. П. Опанасюк // Культура і сучасність: альманах. – К. : Міленіум, 2011. – № 2. – С. 200-206.
10. Опанасюк О. П. Модернізм і постмодернізм в контексті інтенціональної рефлексії / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [збір. наук. праць; вип. 27]. – К. : Міленіум, 2011. – С. 24-33.
11. Опанасюк О. П. Провідні поняття постмодернізму у світлі інтенціоналізму / О. П. Опанасюк // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [збір. наук. праць; вип. 28]. – К. : Міленіум, 2012.
12. Опанасюк О. П. Структуральне буття культур: історичний, метаісторичний та езотеричний аспекти / О. П. Опанасюк // Ставропігійські філософські студії. Збірник наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. — Львів: “Ставропігійон”, 2008. – Вип. 2. – С. 46-65.
13. Сафонова Л. В. Постмодернистский текст: поэтика манипуляции / Л. В. Сафонова. – СПб. : ИД Петрополис, 2009. – 212 с.
14. Тарнас Р. История западного мышления [перевод с англ. Т.А.Азаркович] / Ричард Тарнас. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 448 с.
15. Скотт Сирил. Окулътное воздействие музыки [перев. с англ. Н.А.Шнайдер] / Скотт Сирил. – М. : РИПОЛ классик, 2005. – 288 с. – (В поисках истины).
16. Филиппович А. В., Семенова В. Н. Послесловие. Против постмодернизма / А. В. Филиппович, В. Н. Семенова // Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А.А.Грицанов. – М. : Современный литератор, 2007. – С. 791-810.
17. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне [пер. с нем.] / Юрген Хабермас. – М. : Издательство Весь Мир, 2003. – 412 с.
18. Хан Хазрат Инайят. Мистицизм звука / Хан Хазрат Инайят Хан. – М. : Сфера, 1997. – 336 с. – Серия “Суфийское послание”.