

ABSOLUTE IN MUSICAL CULTURE

Legenkiy Ilarion – Candidate of Philosophy, lecturer of the Department of Design and Advertising of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov, Kyiv

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

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

UDK 008:312.421

ABSOLUTE IN MUSICAL CULTURE

Legenkiy Ilarion – Candidate of Philosophy, lecturer of the Department of Design and Advertising of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov, Kyiv

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

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

Надійшла до редакції 12.09.2018 р.

УДК 008:312.421

ПОЕТИКА ЯК ХОРЕЯ ТА АРЕТЕЯ: СИНКРЕТИЗМ МУЗИКИ І. СТРАВІНСЬКОГО

Ареф'єва Єлизавета Юрївна – аспірантка, Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського
doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.61
Y.Legenkiy1949@i.ua

Категорії «хорея» та «аретея» дають можливість наблизитися до образу музики І. Стравінського в контексті його синтетизму та синкретизму. Йдеться про те, що Стравінський за своєю природою, походженням як композитор синтетичного типу тяжів до синкретизму, тобто до не розкладений на будь-які елементи синтез, які у нього вбудовуються у твір і починають жити як реалії музичного буття. Стравінський – неофіт у релігійній музиці, його релігійність, як і у багатьох філософів, художників Срібного віку склалася як заперечення стихійного атеїзму та позитивізму. Звідси такий «язичницький похід» у давнину, дохристиянську культуру.

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

Актуальність теми. У синтетичній творчості Стравінського хореїчність та аретея, мімесис і катарсис генеровані катарсичною енергією вчинку – дії танку як системотворчого витоку. Синтез мистецтв визначається як конфлікт онтологій, який можна зазначити досить адекватно. Це конфлікт часу і простору як їх примирення в образі (хронотоп), але за цим стоїть конфлікт особистості і соціуму, конфлікт батька й сина, смерть матері, осліплення сина тощо. Це вічні теми – архетипи долі, сцени, музики, танку.

Образи самотності персонажів творів Стравінського близькі за ментальністю простору та інтонаціями до українських дум. Це блакить небесного барочного далекого простору, де старий сліпий кобзар загубився серед степу. Монументалізм образів потребує мегаломанії духу. В кризові, перехідні періоди загострюються природо-вимірні та людино-вимірні засади культурного будівництва.

Аналіз останніх публікацій і досліджень. Проблема синкретизму та синтезу мистецтв у художньому творі, зокрема музичному стає пріоритетною для філософів, культурологів, мистецтвознавців, художників (О. Лосєв, М. Бахтін, А. Зісь, М. Хренов, Є. Савенко та ін.) [5, 2, 3, 9, 7], які піднімали проблему синтетичного художнього образу, адже мало дослідженими залишаються музичні виміри й механізм синтезу мистецтв, зокрема хорея і аретея.

Мета статті – визначити культурно-історичні константи синтетичного художнього образу в музиці та поезії І. Стравінського як хорею та аретею.

Виклад матеріалу дослідження. Якщо шукати аналоги, то ближчим до І. Стравінського за кінетикою художнього образу є А. Матісс, якби це не вважалося дивним. Саме Матісс пройшов великий шлях від камерних натюрмортів із рибками, синіми блакитними далями до вітражів або фресок, які він здійснював у храмовому розписі. Цей шлях пройшов М. Шагал і інші художники, але можна сказати, що Стравінський з самого початку був сконцентрований, зібраний в одному вузлі якихось не визначених інтенцій універсалізму та монументалізму, якщо не музичних мегаломанів. Блакитні рибки і небо, акваріум із водичкою, занурену у простір евклідового світу з обмеженою геометрією, Стравінському були не відомі, йому ближче інший образ Матісса, де танок розгортається як коло, космічне, космологічне, невгамовне буття, яке навіть сам Матісс не міг зазначити в якихось адекватних формах.

Коли дивимось на фігури танцюючих у Матісса, то бачимо, що це не люди, а примари, це не стиль модерн, зовсім не вишуканий Пюві де Шаван з його фресками в Сорбоні, не Гюстав Клімт, навіть не Пікассо з відомим драматизмом знищення тіла людини. Тіло людини тут пружне, динамічне і цілком космологічно рушійне. Ця рушійна пластика і є тим простором кінетики музики Стравінського, яку помічають і не помічають.

Отже, як не дивно, у Стравінського у «Весні священній» немає часу, космологізм часовості як такої усувається, тут є лише простір. Це свідчить про дуже багато, композитор живе у музичних синтагмах малого, екзистенційного простору, величиною з мізинець, як його зазначив один із гіперкритиків. Виникає той монтаж, що створює безкінечну низку гіперструктур великого та малого простору. Хронотоп формується як інвертивний космічний час та екзистенційна повнота небуття. Аналог єдності часо-простору – коло, безкінечне пружне тіло танку, що створює одну реальність колоподібного буття як само здійснення простору в межах синьо-рожевого простору, за Матіссом, який ніхто не може побачити в музиці Стравінського. В глибині синтетичних інтенцій можна лише побачити хорею – античний імпульс якимось одвічного танку.

В. Татаркевич пише: «Греки почали лише з двох мистецтв: одне з них було експресивним, інше конструктивним. Причому кожне з них включало багато складових частин. В експресивне мистецтво входили поезія, музика і танок, а в конструктивне – архітектура, скульптура, живопис. Основою конструктивного мистецтва ставала архітектура, до якої у процесі створення храму приєдналися скульптура та живопис. Основою експресивного мистецтва був танок, якому вторили музичні звуки і слова. Танок одночасно з музикою і поезією поєднувалися в єдине ціле, що презентувало єдине мистецтво – «триєдину хорею», так її називає ще Т. Зелінський. Це мистецтво виражало почуття людини як за допомогою звуків, так і рухів, як за допомогою слів, так і мелодії та ритмів. Слово «хорея» підкреслює сутність ролі танцю, бо походить від «choros» – хор, що первинно означало колективний танок, до того, як стало означати колективний спів» [8; 13–14].

Так легко за цим побачити дихотомію, яку Ф. Ніцше зазначив як еполлоністичне і діонісійське. В'яч. Іванов у Батумі пише дисертацію про релігію Діоніса, де констатує досить важливі реалії давньогрецького буття.

Краще не народитися в цьому світі, а якщо вже народився, то варто швидше підійти до врат Аїда. Ніхто, хто перейшов ці ворота, не повернувся звідти. Іванов свідчить, що це не пізні еліністичні

стилізовані сентенції, а глибинна народна етична реальність, що свідчить про співбуття, буття людини і космосу [4]. Ніхто не захотів повертатися назад... Ці бажання, хотіння, саме намагання вернутися, йти кудись, рух, стають танком у Матісса, стають колом безкінечного варіювання мотиву уходу без повернення у Стравінського, який намагається знайти у «Весні священній» якийсь архетип буття як небажання повернутися. Отже, існує та прабатьківщина, з якої не повертаються. Ця батьківщина – платонівський світ ідей, світ музичного феномена. Якщо цього не побачимо, то вся музика Стравінського, всі синкрези та синтези мистецтв будуть визначатися лише поверховими взаємодіями видів мистецтв. А всі словесні екзерсиси, як і взагалі вся словесна еквілібристика діалогів, хронік і поетик буде виглядати якоюсь меланхолією людини, яка не хотіла, не могла і, більше того, не намагалася висловити істину. Стравінський не хотів її виказувати, бо знав, що вона належить лише музиці.

Це дивна ситуація. Чимало музикантів, композиторів, тих, хто здійснював поетичні і будь-які інші тексти, намагалися рефлектувати над своєю творчістю, створювати простір, який можна назвати перебуванням у небутті. Можна згадати рефлексію сучасників Стравінського – П. Валері, зокрема, з яким вони обговорювали питання поезики. Стравінський в рефлексії не був експериментатором, тут він шукав дім буття, за М. Гайдеггером. Можна цю рефлексію назвати новітньою міфологією, але Стравінський не хотів і не міг бути чаклуном слова, він не хотів говорити іншою мовою, ніж мовою музики, а всі його слова є проекцією музики на вербальний дискурс.

Танок є, люди є, дихання є, а життя немає, є тотальна смерть танку. От у чому весь Стравінський, от у чому краса його «Весни священної», от у чому краса його хореї, триєдиного занурення в танок, який сам себе витанцьовує, сам себе забезпечує, сам про себе говорить, сам про себе мовчить, і сам про себе нічого не може сказати. Дивно, але блискучий блакитний акваріум з якимось екзотичними рибками Матісса так схожий на твори Стравінського тому, що дух руху дихав водою, плювався водою, вмирав у воді, адже не міг довго жити у воді. Він – не риба, він людина, але мусив дихати водою. І вся ця рожево-блакитна субстанція води є тим первинним синкретизмом за біблійським зразком, де з води виходить суша і виникають тварі земні, людина.

Відтак, та блискуча гармонія, яку композитор здійснив у своїх перших опусах, – це композиції танцювальних екзерсисів. Це блискучі, унікальні шедеври, що дають можливість показати, як людина живе і не живе. Пневматалогія як той туман, яким дихає світовий дух, яким дихає світова душа, не може здійснитися без язичницького світу. У творах, поставлених у Сезонах Дягілева, забився справжній пульс життя християнського, глибинного логосу. Стравінський не мовчить, дохристиянський світ очистився через жертву. «Весна священна» просякнута християнськими інтуїціями, тим життям, яке він мав у Петербурзі, Устилузі, яке унаслідував від Русі-України. Адже Стравінський раптом зупинився і не сказав, як В. Соловйов: «Там внизу, догорая дымилось, злое пламя земного огня». Він не рвався до Софії, він не хотів Софії, він не хотів інших світів, якоїсь гностичної плероми чи чогось такого, що можна було б зазначити як християнський етос. Він залишився елліном, пізнім філософом неоплатоніком, трагічним, як цар Едіп із виколотими очима, як Тіресій, що стоїть на роздоріжжі світів і говорить про те небуття, яке зустрічає людину на дорозі.

Експресивність ритму, експресія як музичність має своїм підґрунтям зображувальність. Адже греки не бачили цього підґрунтя, хоча увесь грецький матеріально-чуттєвий космос був зображувально-скульптурним, пластичним. Теж саме можемо побачити і у Стравінського. Вся його творчість – це матеріально-чуттєвий космос, позбавлений часовості світ, у якому є лише екзистенційно-просторові артефакти, які монтуються в умовному хронотопі, що можна зазначити як коло, одвічність. Так, коло Матісса накладається на сучасність і пропонує цій сучасності не бачити Матісса, не бачити кола, не бачити вічності. Синтетизм часо-простору у Стравінського є суто монтажним. Утім, монтаж, за С. Ейзенштейном, і монтаж, за І. Стравінським, – речі інші.

В Ейзенштейна домінує єдиний атракціон – вертикаль єднання, *compositio* як єднання різних позицій по вертикалі. У Стравінського домінує трансцензус – перехід з однієї позиції на іншу у хронотопі вічності, замкненому колі Матісса, червоно-рожевих, синьо-блакитних, планетарних, космологічних реаліях танку. Отже, у кінематографі вербальний потік титрів, вербальний монтаж як вертикаль створює ту музику повсякдення кінема, до якої ми звикли. Можна сказати, що це спрощення, розведення двох архетипів хореї, адже це не так. Ейзенштейн жив у часові-стрілі, а Стравінський у часові-вічності. Адже в Ейзенштейна теж є глибинний космологічний аспект, його ніхто не заперечує, але він не лежить на поверхні, тоді як у Стравінського він завжди є тим поверхневим шаром буття, за яким розгортається реальність занурення в інші шари буття, які можна інтерпретувати як екзистенційні.

Всі теоретики-музикознавці дуже просто з цим поводяться, вказуючи на фольклоризм, міфологізм, що дійсно занурюють у минувшину, у контекст сучасної драматургії, атональної музики. Проте, хіба може справжній художник жити в контексті якихось сумативних істин. В контексті сумативної апроксимації здатні жити інтерпретатори, але не художники. Стравінський жив у колі Матісса, реальності напівкосмологічної, напівімпресионістичній, напівавангардній. Звичайно, це метафора, проекція, модель, але вона дає досить гострий і чіткий артефакт – тіло людини твору не належить, а належить космосу, культурі, традиції, світу.

Згодом О. Екстер у своїх театральних роботах, зокрема індустріальних, «роздягає» Матісса, руйнує його прозорий акваріум і намагається одягти свої моделі в одяг авангардного Gesamtkunstwerk, згодом інші роблять те ж саме, але Стравінський цього не робить. Може він і не знає, що є Матісс, може і так, може вони живуть у паралельних світах. Ці світи не з'єднуються, але вони є, накладаються один на одного і дають унікальний симбіоз, який можна назвати синтезом мистецтв. Важко сказати, але можемо зазначити, що графіка і динаміка О. Екстер, Е. Лисицького, М. Ларіонова, Н. Гончарової, які так близько наближувались до кола візуальних образів та артефактів Стравінського, зокрема його балетних екзерсисів, не є для Стравінського вихідними.

За всім цим стоїть семантика кола як образ неба, Великої богині, вологи, що стікає з неба, яке розбите на сегменти, шматки, уривки, що дають нам образ небесної батьківщини, платонівського еросу, про який пише Лосев у свої 19 років, де Ерос кожного ранку просинається перед порогом невідомого йому будинку. Він (Ерос) нечесаний, брудний, від нього погано пахне, але він спить. І це вічний сон є такими, як у Матісса – напівзамкненим, фрементарним, таким, як у Ензенштейна, вертикалізованим. Що ж поєднує всі естетичні реалії музичного твору? Бруд, поріг, сон чи щось інше? Їх поєднує смерть, жертва, жертвність творчості, поєднує те, що чекає людину, яка кожен день прокидається і думає, що вона вже вмерла.

Цей брудний, нечесаний, гидотний і, більше того, непривабливий Ерос, якого так похристиянськи зневажає Лосев, є образом тієї небесної батьківщини, яка являється у сні якогось страшенно гнітючого театрального простору. Вас мучить сон, ви не можете зрозуміти, чи ви є живим чи ні, чи ви існуєте у сні, чи десь між світами. Стравінський – не Штайнер, він не створює новітню релігію, не будує Гетеанум – храм цієї релігії, він створює музику. Стравінський – не Шенберг, він не є містифікатором музичної гармонії, адже працює традиційно як новатор, що заблукав між християнством і елінізмом і, неначе, у невдалому сні, не може зрозуміти, хто він.

Там, де існує експресія, існує і магічний, глибинний, трагічний та фатальний вимір, який можна було б у музиці Стравінського назвати синкретизмом. Якщо хореїчність можна назвати домінантою пластичного, коливального самоздійснення семантики космосу. То аретей – ще один грецький термін, що характеризується як доблесть, добродій, якість, доброзичливість, здібність, мужність, хоробрість та здібність лікувати [6]. М. Носов пише: «Аретей ґрунтується на цілком специфічних моделях віртуального».

Віртуальні моделі є поліоантичними, тобто включають у себе мінімум дві невизначені онтологічні реальності. Це можуть бути реальності, що належать до різних дисциплін, наприклад, фізіології і психології, можуть бути реальності, що належать до однієї дисципліни.

В інших видах практик або не визначається сутність різних реальностей, і тому причина і наслідки розглядається як ті, що належать до однієї і тієї ж реальності, або, якщо визначається сутність різних реальностей, то причина поміщається або в реальність більш низького рівня (так званий редукціонізм), або в реальність надзвичайно високого рівня (Бог, абсолют тощо)» [6; 192].

Аретей визначає катарсичний аспект музичного твору, його властивості, що перетворюють стихію сприйняття танку у просвітлений образ спокою та самодостатньої гармонії. А. Ахутін зазначає: «Якщо б світ був одночасно музичним інструментом і звучачим твором, і всі ества у ньому, включаючи богів і людей, були б свого роду, звуковими ествами, що входять у відносини гармонії або дисгармонії, що визначається точними числовими відносинами, то піфагорійці і справді могли б бачити музику як філософію (точніше саму софію, мистецтво світоустрою), в теорії музики – чисту космологію (теорію всезагальної побудови сутнього), а в арифметиці – початки подібної теорії, або теоретичну онтологію і ноологію, тобто теорію того, що несе в собі витоки всіх «епістем» і «технік»» [1; 295].

Висновки. Якщо хорей – це тип буття мистецтв як синтез або певний їх синкретизм, то аретей – це спосіб буття в світі. Спосіб намагання визначити світ як самообраз, що є гармонійним і, більше того, системотворчим. По суті, аретей – це своєрідна чаклунська практика самозанурення в підсвідоме. Ми не дарма задіяли ці категорії, щоб показати, що музика Стравінського в її синтетичних та синкретичних реаліях пробуджує якісь фундаментальні витоки,

глибинні інтенції, підземні води музичного феномена. Недарма в романі «Майстер і Маргарита» М. Булгакова директор психічної клініки має прізвище Стравінський. Якщо хтось би, як Пілат, запитав Христа в романі: «Ти лікар?». Він би відповів: «Так!» Стравінський – не Христос, не директор психіатричної клініки, він лише композитор, але його відповідь була б – так. Стравінський наприкінці життя говорив, що музика є самодостатньою і не несе в собі ніякого сенсу. Він у певному сенсі мав рацію, але в певному сенсі. Чи можна йому вірити? В останні роки життя те ж саме говорив і Пікассо, коли казав, що лише грався все життя і не вірить у мистецтво. Можна вважати, що вербальний дискурс і музичний дискурс художників і композиторів не є тотожним, особливо таких складних особистостей, як Пікассо, Стравінський та ін. І ніякого результату, синтезувавши обидва образи (вербальний і музичний, вербальний і живописний) ми не отримуємо. Які ж реалії, синкрези, глибинні внутрішні механізми можна визначити як висхідні принципи синтезу мистецтв у творчості Стравінського? Хореїчність (синкретизм) і аретею – лікувальну іпостась мистецтва танку.

Список використаної літератури

1. Ахутин А. В. Античные начала истории. С.-Пб. : Наука, 2007. 784 с.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
3. Зись А. Я. Теоретические предпосылки синтеза искусств. *Взаимодействие и синтез искусств*. Л. : Наука, 1978. С. 5–20.
4. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. С.-Пб. : Алетейя, 1994. 344 с.
5. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. *Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение*. М. : Мысль, 1993. С. 405–603.
6. Носов Н. Виртуальная психология . М. : АГРАФ, 2000. 432 с.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М. : Композитор, 2001. 328 с.
8. Татаркевич В. Античная эстетика. М. : Искусство, 1977. 327 с.
9. Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М. : Наука, 2006. 646 с.

References

1. Akhutyn A. V. Antychnye nachala ystoryy. Sankt-Peterburh : Nauka, 2007. 784 s.
2. Bakhtyn M. M. Estetyka slovesnoho tvorchestva. M. : Yskusstvo, 1979. 424 s.
3. Zys A. Ya. Teoretycheskiye predposulky synteza yskusstv // *Vzaymodeistvye y syntezy yskusstv*. L. : Nauka, 1978. S. 5–20.
4. Yvanov Viach. Dyonys y pradyonysyistvo. Sankt-Peterburh : Aleteia, 1994. 344 s.
5. Losev A. F. Muzuka kak predmet lohyky. *Losev A.F. Forma. Styl. Vurazhenye*. M. : Musl, 1993. S. 405–603.
6. Nosov N. Vyrtualnaia psykholohyia . M. : ANRAF, 2000. 432 s.
7. Savenko S. Myr Stravynskoho. M. : Kompozytor, 2001. 328 s.
8. Tatarkevych V. Antychnaia estetyka. M. : Yskusstvo, 1977. 327 s.
9. Khrenov N. A. Zrelyshcha v epokhu vosstaniya mass. M. : Nauka, 2006. 646 s.

ПОЭТИКА КАК ХОРЕЯ И АРЕТЕЯ: СИНКРЕТИЗМ МУЗЫКИ И. СТРАВИНСКОГО

Арефьева Елизавета Юрьевна – аспирантка,
Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

Категории «хорея» и «аретея» дают возможность приблизиться к образу музыки И. Стравинского в контексте его синтетизма и синкретизма. Речь идет о том, что Стравинский по своей природе, происхождению как композитор синтетического типа тяготел к синкретизму, то есть к целостности музыки, которую нельзя разложить на элементы синтеза. Стравинский – неофит в религиозной музыке, его религиозность, как и многих философов, художников Серебряного века сложилась как отрицание стихийного атеизма и позитивизма. Отсюда такой языческий поход в древности, дохристианскую культуру.

Ключевые слова: синкретизм, синестезия, музыкальная поэтика, синтез искусств, рефлексия.

POETICS AS A CHOREA AND ARETEY: THE SYNCRETISM OF MUSIC I. STRAVINSKY

Arefieva Elisaveta – graduate student of NAMU
named after P. Tchaikovsky

The categories «chorea» and «aretea» provide an opportunity to approach the image of music by I. Stravinsky in the context of its synthetism and syncretism. The point is that, by its nature, Stravinsky, as a composer of synthetic type, was born to syncretism, that is, to the integrity of music, which cannot be decomposed into elements of synthesis. Stravinsky is a neophyte in religious music, his religiosity, like many philosophers and artists of the Silver Age, has emerged as a rejection of elemental atheism and positivism. Hence, such a pagan campaign in antiquity, pre-Christian culture.

Key words: syncretism, synesthesia, musical poetics, art synthesis, reflection.

UDC 008:312.421

POETICS AS A CHOREA AND ARETEY: THE SYNCRETISM OF MUSIC I. STRAVINSKY

Arefieva Elizaveta – graduate student of NAMU
named after P. Tchaikovsky

The categories «chorea» and «Aretea» provide an opportunity to approach the image of music by I. Stravinsky in the context of its syncretism and syncretism. The point is that, by its nature, Stravinsky, as a composer of synthetic type, was born to syncretism, that is, to the integrity of music, which cannot be decomposed into elements of synthesis. Stravinsky is a neophyte in religious music, his religiosity, like many philosophers and artists of the Silver Age, has emerged as a rejection of elemental atheism and positivism. Hence, such a pagan campaign in antiquity, pre-Christian culture. Stravinsky denies real time in «The Springtime of the Sacred», musical cosmology is formed, time is eliminated, only space lives in music. The composer forms musical syntagmas of a small, existential space, «as big as a little finger», as one of the hypercritics remarked. There is a kind of installation that creates the endless series of hyperstructures of large and small spaces. The chronotope is formed as an inverse space time and an existential fullness of being. The analogue of the unity of time-space is a circle, an infinite elastic body of dance, which creates the reality of a circular motion as a kind of self-realization of space within the blue-pink world, according to Matisse, which can be seen in Stravinsky's music. In the depths of synthetic intentions, one can find a chorea – the antique impulse of some eternal dance. Dance lives breathing rhythm. «The sacred spring» is the embodiment of ancient Greek trochaic, the essence of the triune immersion into a rhythm that dances itself, speaks about itself, is silent about itself, and can say nothing about itself. Surprisingly, the brilliant blue aquarium with exotic Matisse fish is similar to the works of Stravinsky in that the spirit of movement breathed water, died in water, could not live long in water. The pink and blue substance of water is the primary syncretism according to the biblical pattern, where land leaves the water and mankind, earthly creatures, emerge.

Key words: syncretism, synesthesia, musical poetics, art synthesis, reflection.

Надійшла до редакції 15.09.2018 р.

УДК 304.4:338.48:004.77

ТУРИСТИЧІ ПРАКТИКИ В МОДУСІ КУЛЬТУРНИХ ПОВОРОТІВ

Адамовська Маріанна Станіславівна – голова предметно-циклової комісії

«Туристичне обслуговування» КЗ вищої освіти
Київської обл. ради «Академія мистецтв», м. Київ
orcid.org/0000-0002-7295-0182
doi.org/10.35619/ucpmk.vi27.62
marianka_s@ukr.net

Метою статті є виявлення специфіки туристичних практик і особливості їх реалізації в дискурсі таких культурних поворотів ХХ-ХХІ ст., як просторовий і віртуальний. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, який сприяє зближенню теоретичної і прикладної складової культурологічних досліджень. Наукова новизна полягає у з'ясуванні впливу «культурних поворотів» на туристичну сферу й розробку туристичних практик. Просторовий поворот дозволив розширити предметне поле дослідження феномену туризму й туристичних практик, включивши в це поле туристичні гетеротопії, віртуальні туристичні гетеротопії і збагатив понятійно-категоріальний апарат їх осмислення, заклав підґрунтя для формування складної, відкритої, гетерогенної й спеціалізованої концептосфери туризму.

Ключові слова: туристичні практики, культурні повороти, просторовий поворот, віртуальний поворот, імерсивний поворот, туристичний простір, туристичні гетеротопії.

Постановка проблеми. Трансформаційні процеси, що відбуваються в сучасному світі під впливом цифрових технологій, призводять до зміни соціально-культурних векторів цивілізаційного розвитку й прискорюють його динаміку. В контексті перетворення туризму на глобальний феномен «світу мобільностей» традиційні види туризму, характерні для індустріального суспільства, наповнюються новим змістом, розширюється їх функціональний діапазон. А один із головних трендів сучасного туризму – задоволення індивідуальних потреб вибагливих споживачів, їх бажання вийти за межі звичного, рутинного існування й отримати новий чуттєво-емоціональний досвід шляхом глибокого занурення в атмосферу нової реальності, обумовлює появу чисельних креативних туристичних практик.

Зростання глобальної туристичної активності й попит на епатаж та ексцентричність, нетрадиційність і маргінальність, ризик і небезпеку свідчить не лише про підвищення значення туризму в житті людини, а й формування нових цінностей, потреб та інтересів, моделей поведінки споживачів туристичних послуг, адекватних новій цифровій епосі. І тому не лише об'єктивні чинники, а й