

© *Русяева М. В.*

Проект, 2000. — 538 с.

3. Лоббизм в России: этапы большого пути / Авторский коллектив под руководством А. А. Нещадина. — М. : Экспертный институт РСПП и Фонд развития парламентаризма в России, 1995. — 50 с.

4. Политический плюрализм: история и современные проблемы. — СПб. : Изд-во СПбГУ, 1992. — 121 с.

5. Сморгунов Л. В. Современная сравнительная политология / Л. В. Сморгунов. — М. : РОССПЭН, 2002. — 472 с.

6. Что такое демократия? Парламентаризм и правительственная система – определение и разграничение // Полис. — 1992. — № 3. — С. 38-45.

7. Лоббизм в России: этапы большого пути. Указ. Работа.

8. Перегудов С. П. Организованные интересы и государство: Смена парадигм / С. П. Перегудов // Политические исследования. — 1994. - № 2. — С. 76-87.

9. Административное право зарубежных стран / [А. Н. Козырин, М. А. Штатина, А. Б. Зеленцов и др.]. — М. : Спарк, 2003. — 464 с.

10. Вильсон В. Наука государственного управления / В. Вильсон // Классики теории государственного управления. Американская школа. — М. : 2003. — С. 24-43.

11. Михальченко М. Кланово-олигархічний режим: негативи і позитиви функціонування / М. Михальченко // Наукові записки ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. — 2010. — № 5(49). — С. 83-93.

12. Суспільно-політичні трансформації в Україні: від задумів до реалій / В. Ф. Солдатенко (кер.) та ін.; НАН України; Ін-т політ. і етнонац. досліджень. — К. : Парламентське вид-во, 2009. — 536 с.

Русяева М. В. – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры.

УДК 101.1+781.2

МИФ И МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ КАТЕГОРИИ «МИФОЛОГЕМА»: ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ.

В статье исследуются взаимоотношения между мифом и музыкой как двумя фундаментальными феноменами культуры. Их общность раскрывается через категорию «мифологема». Обосновывается целесообразность введения понятия «музыкальная мифологема».

Ключевые слова: миф, музыка, мифологема, музыкальная мифологема.

У статті досліджуються взаємини між міфом і музикою як двома фундаментальними феноменами культури. Їхня спільність розкривається через категорію "міфологема". Обґрунтовується доцільність введення поняття "музична міфологема".

Ключові слова: міф, музика, міфологема, музична міфологема.

The article is devoted to interrelation between music and myth as a two fundamental phenomenon of culture. Their common features are demonstrated in the context of category «mythologema». Expedience of the introduction of the concept «musical mythologema» is grounded.

Keywords: myth, music, mithologema, musical mithologema.

Широкое универсальное значение и актуальность приобретает идея синтеза различных феноменов культуры. К примеру, можно говорить о синтезе музыки и мифа: подобно мифу, музыка затрагивает общие ментальные структуры, воздействуя одновременно на разум и чувства, синкретизируя идеи и эмоции. Представляет интерес восприятие культурных феноменов мифа и музыки, оформленных в эстетический контекст целостных мировоззрений, их точки соприкосновения и синтеза. В настоящей публикации возможности такого синтеза мы попытаемся рассмотреть в контексте проблемы музыкальных мифологем. Цель данной статьи осуществить сравнительный анализ базовых структур таких явлений культуры как музыка и миф на основе общих для них мифологем.

Поставленная цель требует обращения к достаточно широкому кругу теоретических источников, как по теории мифа, так и по теоретическим проблемам музыкознания. Особую значимость для нас имеют концепции мифа Я. Голосовкера, В. Иванова, Э. Кассирера, К. Леви-Стросса, А. Лосева, Ю. Лотмана, Е. Мелетинского, В. Проппа, С. Токарева, В. Топорова, Б. Успенского, Дж. Фрейзера, О. Фрейденберг, К. Юнга. Связь мифотворчества и музыки рассматривает Л. Акопян.

Ключевым для данной статьи будет понятие мифологема. Словосочетание *mythos* (слово, речь, предание) и *legei* (собирать) означает «собирать воедино», «говорить». Одним из первых в научный обиход его ввел английский этнограф Дж. Фрейзер [11]. Он открыл мифологему умерщвляемого и заменяемого царя-колдуна, магически ответственного за урожай и племенное благополучие. Эта мифологема в последующем трансформируясь, прошла сквозь другие мифы и воплотилась в идею воскресающих и умирающих богов.

Сегодня термин «мифологема» повсеместно употребляется исследователями, однако, как правило, без соответствующих дефиниций. Одна из работ, где дается понятийный анализ мифологема – монография С. Питиной [7].

По ее мнению, «мифологема является дискретной единицей коллективного сознания, концептом, отражающим объекты возможных миров, и в вербальной форме представлена в национальной памяти носителей языка. Вербальный способ представления мифологема осуществляется при помощи словарных единиц, лексем и словосочетаний, употребляющихся в прямом или переносном значении» [7, с. 18-19].

Как нам представляется, ограничиться только вербальной формой в отношении мифологема, как это делает исследовательница недостаточно, поскольку это ограничение лишает нас возможности рассматривать мифологема в музыке, которые там, безусловно, существуют. Согласно К. Леви-Строссу: «Миф – это язык, но этот язык работает на самом высоком уровне, на котором смыслу удаётся, если можно так выразиться, отделиться от языковой основы, на которой он сложился» [3, с. 30].

Таким образом, у нас есть полное основание говорить о мифологемах в музыке. Они, как раз и существуют на том самом высоком уровне, отделенном от языковой основы, на который указывает К. Леви-Стросс. В целом же, с точки зрения истории происхождения музыки, мы можем уточнить позицию ученого, принимая во внимание синкретичность и одновременность слова, звука, ритма, жеста и т. д.

Мифологему можно рассматривать как самостоятельную единицу мифологического мышления, содержание которой составляют архетипы (первообразы), божественные «архэ» вещей – основа и начало мира. Мифологема – развернутый образ архетипа, логически структурированный архетип. Как переработанные формы архетипов, мифологема выражают непосредственную и неразрывную связь образа и формы. Они осваиваются сознанием в символическом тотальном контексте со всем сущим.

Понятие мифологема тесно связано с искусством и может трактоваться как наиболее фундаментальная его форма. В мифологеме искусство раскрывается в полноте своего бытия, как единство творчества и творения, языковой (знаковой) и внеязыковой (внезнаковой) действительности.

Особое значение тенденция сближения музыки и мифа, открытие через музыку нового мифологического содержания, приобретает в культуре XX века, по отношению к которой, как нам представляется, вполне уместно введение понятия «музыкальная мифологема». Музыкальные мифологема возникают, прежде всего, как особая природа художественных символов в музыке, проявляющаяся в связи с различными группами выразительных средств музыки – темброво-фактурными, метро-ритмическими, интонационно-тематическими, процессуально-временными и т.д. Новое значение символа неотъемлемо от формальных структур музыки и может быть объяснено только вместе с ними. Кроме того, представление о основных элементах мифа (принципах мифотворчества) может быть весьма различно. Так, Л. Акопян выделяет одно из них, которое, на его взгляд, обращено к «...неотъемлемому качеству архаического мифотворчества». Вслед за К. Леви-Строссом, Акопян предлагает рассматривать архаическое мифотворчество как «...психический процесс, направленный преимущественно на объяснение происхождения культуры, то есть всего того, что является результатом преобразующей деятельности человека, из природы; таким образом, этот процесс способствует постепенному выделению человека из состояния первоначального единства с природой в результате развития его самосознания. Оппозиция «природа-культура» – центральная для всей леви-строссовской теории мифа: ей изоморфен ряд других оппозиций, в том числе оппозиция «сырое-вареное», послужившая заглавием для одной из главных книг французского ученого, или оппозиция «континуальное-дискретное», которая в приложении к музыке, по К. Леви-Строссу, означает противопоставление «сырого» континуума природных звуков с неорганизованной высотностью

дискретной (метафорически выражаясь, «вареной», то есть специфическим образом обработанной), являющейся результатом «культурного» вмешательства, направленного на удаления излишних участков континуума шкалой тонов определенной высоты» [1, с. 139].

Выделенную парадигму мифа Л. Акопян стремится определить в контексте звуковысотных тембро-ритмических и мотивных характеристик музыкального содержания, принципиально отказываясь от всяких «внемusикальных референций». Это, вероятно, заставляет его избегать понятий о музыкальной семантике, о символичности музыкального языка в связи с элементом мифотворчества. На наш взгляд, такой подход, хотя и оправдан с некоторых позиций, мешает исследовательской оценке – необходимой для данного вопроса «мифотворчества в музыке» – смысловой целостности. Иными словами, утрачивается связь с музыкой как с текстом, имеющим культурно-историческое обоснование, следовательно, опирающегося на обусловленность социально-психологических процессов, порождающих смысловые направления человеческой деятельности. Хотя Акопян не отказывается понимать смысловой анализ музыки как «глубинный», однако именно при обсуждении музыкальных «минем» он его избегает. Возможно, указанная концепция (Акопяна) приобрела бы большую широту, если бы автор обратился к уже ставшим классическими трудам А. Лосева.

Еще один вариант тенденции сближения музыки и мифа заложен в более глубоком понимании трагического. Можно выделить исторические предпосылки, которые сформировали трагедийность и трагическое отношение в целом:

- жертвенность – мучительство и мученичество как обязательный аспект отношения к смерти, очистительная направленность жертв в ранних обрядах ;
- открытие антиномичности в целокупности мира, еще не сопровождаемой оценочным (эмоциональным) противопоставлением в мифологии древних греков ;
- открытие титанического как сверхперсонального, неуловимой силы бытия в виде темы Рока в античной трагедии (что и ведет к внеличностным образам Зла у Онегера и других авторов);
- развитие образов искупления в христианской традиции и новых представлений о бессмертии человека, новых чувственных форм, например, экстатической радости, просветления и др.;
- утверждение личностного эгоцентризма как главного источника творческих сил человека в теории и практике культуры Возрождения;
- усиление контрастов в оценках бытия и человека, доказательство непреодолимости конфликта через эмоционально-психологическую раздвоенность образа героя в барочном театре.

Данная тенденция постепенно приобретает собственную область жанровых форм, порождая и новый тип программности, и новое отношение к программному началу в музыке. В образно-тематическом отношении она, во-первых, связана с возрождением и расширением опыта духовной религиозной музыки, тем самым своеобразно продолжая, развивая основную историческую предпосылку посттрагического. Во-вторых, она непосредственно связана с космологическими концепциями и даже может быть в этом отношении названа новой «музыкальной космологией» XX века. В-третьих, углубляется новое понимание лирической темы в музыке, ведущее в сторону психологического углубления и укрупнения образов, к известной медитативной экзальтации, которая может быть и погруженной в «тишину» и громогласной, предельно динамизированной, то есть в сторону «музыки состояний», однако не всякой, а такой, которая открывает особые созидательные гармонизирующие силы человеческого сознания как микрокосма. Данную новую лирическую тенденцию, особенно потому, что она чаще всего основана на игре со стилевой памятью, на аллюзиях - узнаваниях, всецело уводит в воображаемое, условное, – можно назвать утопической.

Названные три образно-тематические направления – ренессансно-религиозное, космологическое и утопическое, – сближаясь, могут служить основанием новой концепции музыки в целом как мифа.

В жанрово-композиционном отношении новая мифологизирующая интерпретация музыки связана с усилением внимания к синтетическим жанрам как к обладающим готовой программной основой, прежде всего, к наиболее общим и масштабным – опере, оратории, производных от них – опере-оратории, вокальной симфонии, музыкальной драме-мистерии и некоторым другим. Это ведет и к проблеме «большой» формы в музыке – как во временном (продолжительность), так и в пространственном (партитурные условия, фактура) отношениях; особое значение приобретают циклические формы, поскольку в генетической идее породивших их жанров заложено обращение к процессуальной стороне явлений, к диалектической сложности мира и человека как его части, к взаимопереходности контрастных природных и общинно-человеческих начал, к наиболее общим и важным основаниям человеческой культуры. Идея музыкального цикла или цикличности в музыке непосредственно связана с принципами круговращения, возобновления, которое одновременно

является и повторением, и обновлением, позволяет понять статические и динамические стороны действительности в их единстве.

Существуют три главных признака цикла – последовательность частей или этапов развития, определённый порядок связи элементов внутри целого и возобновляемость, то есть, направленность художественно-смыслового целого на постоянное возвращение от последнего звена к первому; диалектически сложный характер цикла придает совмещение в нем дискретности и непрерывности, повторения и обновления (изменения), закрытости («конечности») и возобновляемости («бесконечности»).

Можно определить три различных способа организации цикла, а, тем самым, и три типа циклического формотворчества в музыке:

– цикл – как единство обусловленное внехудожественной идеей, то есть, идеей общежизненного содержания. (Сюда можно отнести Литургии (неавторское), любые типы первичных жанров средневековой профессиональной музыки и другие).

– цикл – как единство, обусловленное художественной, но внемзыкальной идеей. (Сюда можно отнести Литургии (авторские), партесные концерты, духовные концерты Д. Бортнянского, фортепианный цикл «Времена года» П. Чайковского и многие другие, преимущественно программные сочинения.)

– цикл – как единство, основанное на музыкально-стилевой идее, то есть, обусловленное внутренним интонационно-тематическим, фактурным и смысловым взаимодействием. (К этому типу можно отнести цикл «Картинки с выставки» М. Мусоргского и другие).

Исходя из трех способов организации цикла, можно теперь говорить и о трех формах объединения пьес, таких как сборник, промежуточная условная форма «альбома», собственно музыкальный цикл.

Цикл – это именно форма организации музыкального времени, воспроизводящая общие черты любого жизненного временного цикла, такие как повтор, обновление, дискретность, замкнутость и так далее. Жанровые свойства цикл в музыке приобретает тогда, когда определяется в конкретном историческом контексте, в связи со свойственным данному времени представлением о музыкальном стиле, языке, образном значении музыкального звучания, задачах музыкальной композиции и так далее, – то есть, когда цикл сочетается с более узкими, частными, конкретными формами сюиты, сонаты, концерта, симфонии и так далее. Поэтому цикличность может проявляться на уровне композиционных внутрижанровых структур, на уровне жанра как конкретно-исторического феномена стиливого опыта, наконец, на уровне формы целого музыкального замысла как эстетической идеи композиторского сочинения. Интересно отметить, что первый и третий уровень осуществления цикличности непосредственнее всего воплощают своеобразие цикла, но, смыкаясь в некоем общем творческом правиле, нуждаются в определенном жанровом претворении, в конкретном жанровом «облачении». Это обстоятельство объясняет и внешне парадоксальный факт бытования эстетических и композиционных признаков цикличности в не-циклических, в традиционном понимании, жанрах. Цикличность, как весьма общий принцип формотворчества, способна как-бы сама для себя готовить жанровую среду, впрочем, в достаточной степени сохраняя свои ведущие композиционные начала: множественность структурно-семантических начал, взаимопереход дискретности и непрерывности, завершенности и открытости (безостановочности), повтора (уподобления) и обновления (инородности). С другой стороны, явления цикличности не всегда присутствуют в цикле, тогда данный «цикл» скорее близок сборнику (или «альбому»).

Итак, цикличность может существовать вне цикла, например, в одночастно-циклической форме (по В. Протопопову), в контрастно-составной форме (по В. Протопопову и В. Бобровскому). Контрастно-составная форма (по словам Протопопова) напоминает форму циклических произведений (отсюда другое возможное название – одночастно-циклическая), но только внешне. Части контрастно-составной формы свободно переходят друг в друга; темы непринужденно смешиваются, несмотря на наличие ярких тематических контрастов, содержат развитие одного сложного музыкального образа.

Одночастно-циклическая форма близка романтической поэме: последняя и возникает как цикл, сжатый в одночастность, то есть, теряя явные внешние признаки цикла, тем не менее, сохраняет цикличность на содержательном уровне. Иными словами, в поэме сохраняется «сжатая» (завуалированная) цикличность.

Опираясь на общее определение цикла, можно представить его музыкальный замысел, музыкальную идею как систему смысловых констант. Принцип цикличности предполагает сжатое, сконцентрированное выражение наиболее характерных стиливых сфер, присущих всему творчеству

данного автора и обращение именно к тем образам, которые являются ведущими для творчества композитора в целом. То есть, концепция цикла, становится микромоделью общей творческой «программы» композитора.

Способ создания цикла, присущий данному композитору, воспроизводит его способ художественной оценки в целом. Поэтому драматургические связи в цикле должны носить не случайный, а закономерный характер – закономерный и для автора и для эпохи.

Таким образом, под цикличностью, можно подразумевать:

– принцип музыкальной драматургии, связанный с достаточно строго определённым порядком чередования контрастных жанрово-стилистических и образно-смысловых сфер;

– свойство стиля композитора, механизм формирования его индивидуального музыкального языка. В этой связи цикличность раскрывается как способ стилевого обобщения, как выражение «почвенности» стилевых доминант;

– тип художественной идеи, определенное смысловое единство произведения (и способы создания этого единства).

Не только по отношению к цикличности, но и в большинстве других случаев композиционного выбора традиционные условия, каноны жанров воспринимаются современными авторами в их самом общем виде – как указание на возможности воплощения в музыке главных ценностных позиций человека. В конкретных композиционных решениях преобладает индивидуальная авторская воля, стилевое обновление, раздвигающее привычные рамки жанра, меняющее его внутреннюю структуру. Поэтому в области жанрово-композиционных форм утверждается свободно-экспериментальный подход, реконструкция – изобретение, открытие новых жанровых программ и новой программности в жанре.

Наряду с мифологической тенденцией в понимании природы художественных образов, значения искусства в целом, сегодня все более активной становится «персонифицирующая», связанная с интересом к психологическим возможностям человека, к демиургическим функциям его сознания, к человеческой духовности как главному источнику творческой энергии, раскрывающейся, освобождающейся благодаря личностным усилиям. Данная тенденция ведет к предельному укрупнению образа человека, позволяет музыке в качестве своего предметного содержания выбирать одно эмоциональное состояние, один тип переживания, один образ и т. д., то есть ведет к открытию новых смысловых значений статического начала в музыке (как уже достигнутого покоя). Тщательно разрабатываемый «изнутри», дифференцированный, усложненно символический образ человека (героя культуры) в музыке XX века (можно предположить, что и в современном искусстве в целом) оказывается со стороны внешних, обобщающих определений ускользающим, почти неуловимым, предельно противоречивым, парадоксальным. Усложнение внешних обстоятельств бытия человека в мире, социальных условий его жизни заставляет искать ключ к тайне антиномичных оснований человеческого опыта не в возможных действиях человека, не в его социально-практической обусловленности, а на путях личностного самоосуществления, в опыте переживания – эмоциональной сопричастности – и достижения духовной свободы. Данная тенденция объясняет в наибольшей степени стремительное возрастание внимания к религиозно – духовной тематике, к религиозным жанровым формам, к стилевым канонам религиозной музыки – и к свободной переинтерпретации всего вышесказанного.

Так, именно новые стороны опыта музыки в контексте культуры (которые в то же время являются продолжением, возобновлением отдаленного исторического опыта музыки) объясняют наиболее существенные сдвиги, реконструкции в музыкальном языке, в трактовке музыки как языка. Поэтому справедливо замечание, что в стилевом и стилистическом отношениях сближение музыкальной и мифологических структур (что, как уже было замечено ранее, соответствует развитию посттрагических семантических ориентаций в музыке) связано с рядом решительных изменений в музыкальном мышлении и языке, которые, если и имеют исторические прецеденты, то настолько далекие, что их смыслы уже не актуализируются в современном музыкальном сознании, а потому сами эти стилевые сдвиги «выглядят» как полное торжество авторского открытия (парадоксальным образом вводя авторскую инициативу как главную в музыкальные мифологемы.) В данном ряду явлений основными представляются:

– развитие моностилистики (моностиля), которая в известной мере опирается на приемы минимализма;

– перерастание полистилистики в «стилистическую полифонию», которая может быть подчинена задачам стилевого синтеза, эстетике «тождества», комплементарно-сонорному принципу развития

© *Снівак Д. П.*

тематизма;

– развитие сонорно – континуумных свойств музыкального языка и приобретения ими особых символических значений, благодаря которым они создают смысловое противостояние всем способам музыкальной дискретности – раздельности и прерывности.

Таким образом, можно сделать вывод об обоснованности введения понятия «мифологема» в исследование музыки как феномена культуры. Оно дает возможность представить миф и музыку как синтетическое единство. Как мы показали, категория «мифологема» несмотря на широту его употребления до сих пор остается без четких дефиниций. Это справедливо по отношению к концепциям мифа и, тем более, такой понятийной четкости нет и в исследованиях музыки в контексте мифа. Поэтому анализ музыкальных мифологем является исключительно перспективной и актуальной темой.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. О. Акопян. — М. : Практика, 1995. — 256 с.
2. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер. — М. : Наука, 1987. — 218 с.
3. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс ; пер. с франц. — М. : Наука, 1983. — 536 с.
4. Лосев А. Ф. Философия, мифология, культура / А. Ф. Лосев. — М. : Политиздат, 1991. — 345 с.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера / М. Ю. Лотман. — С.-Петербург : «Искусство-СПБ», 2000. — 704 с.
6. Мелетинский Е. В. Поэтика мифа / Е. В. Мелетинский. — М. : Наука, 1976. — 234 с.
7. Питина С. А. Концепты мифологического мышления как составляющая концептосферы национальной картины мира / С. А. Петина. — Челябинск : Челяб. гос. ун-т., 2002. — 191 с.
8. Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М. : Правда, 1989. — 622 с.
9. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки Собр. тр. / В. Я. Пропп. — М. : Издательство «Лабиринт», 1998. — Т. 2. — 512 с.
10. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров // Избранное. — Москва : Изд. группа «Прогресс-Культура», 1995. — 624 с.
11. Фрезер Дж. Золотая ветвь: Исследования магии и религии / Дж. Фрезер ; пер. с англ. — М. : Политиздат, 1983. — 704 с.

Снівак Д. П. – здобувач кафедри політичних наук Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».

УДК: 346.232 (477)

ВИЗНАЧЕННЯ ПРІОРИТЕТІВ РАЦІОНАЛЬНОЇ МОДЕЛІ СИСТЕМИ МІСЦЕВОГО САМОУПРАВЛІННЯ В УКРАЇНІ

У даній статті надається аналіз загальних принципів місцевого самоврядування на сучасному етапі розвитку суспільства, характеризуються основні теорії виникнення інституту місцевого самоврядування, аналізується досвід реформування органів місцевого самоврядування на прикладі Польщі, надаються пропозиції щодо удосконалення моделі місцевого самоврядування в Україні.

Ключові слова:

В даній статті дається аналіз обцих принципів місцевого самоврядування на сучасному етапі розвитку суспільства, характеризуються основні теорії виникнення інституту місцевого самоврядування, аналізується досвід реформування органів місцевого самоврядування на прикладі Польщі, даються пропозиції щодо удосконалення моделі місцевого самоврядування в Україні.

Ключевые слова: