

© *Русяева М. В.*

4. Романюк О. І. Посттоталітарна трансформація як специфічний тип демократичного транзиту // Вісник ХНУ ім. В. Н. Каразіна // Питання політології. Вип. 3. – 2001. – № 518. – С. 71-78.
5. Рудич Ф. Політичний клас у сучасній Україні: передумови становлення (Частина 1) [Електронний ресурс] / Ф. М. Рудич // Віче. – 2009. – № 9. – Режим доступу: <http://www.viche.info/journal/1449/>
6. Сарторі Дж. Теорія ухвалення рішень за демократії / Дж. Сарторі // Демократія: Антологія / упорядник О. Проценко. – К.: Смолоскип, 2005. – С. 715-750.
7. Яковлев Д. В. Політична взаємодія як комунікативний процес : медіатизація, демократизація, раціоналізація: [монографія] / Д. В. Яковлев. – Одеса : Астропринт, 2009. – 288 с.

Русяева М. В. – кандидат искусствоведения доцент кафедры культурологии философского факультета.

УДК 111.852

ТРАГЕДИЙНА СЕМАНТИКА В ТВОРЧОСТІ К. МОНТЕВЕРДІ: МУЗИЧНО-РИТОРИЧНІ ФІГУРИ

Стаття присвячена дослідженню трагедійної семантики як жанрово-стильової парадигми в європейській музиці Нового часу. Ця парадигма розглядається на прикладі творчості великого італійського композитора К. Монтеверді (1567-1643). У центрі уваги – музично-риторичні фігури як проява авторської поетики композитора.

Ключові слова: трагедійність, трагедійна семантика, музично-риторичні фігури, епоха бароко, авторська поетика, семантичні одиниці музики, мистецтво, стиль, жанр, жанрово-стильові норми.

ТРАГЕДИЙНАЯ СЕМАНТИКА В ТВОРЧЕСТВЕ К. МОНТЕВЕРДИ: МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ

Статья посвящена исследованию трагедийной семантики как жанрово-стилевой парадигмы в европейской музыке Нового времени. Эта парадигма рассматривается на примере творчества великого итальянского композитора К. Монтеверди (1567-1643). В центре внимания – музыкально-риторические фигуры как проявление авторской поэтики композитора.

Ключевые слова: трагедийность, трагедийная семантика, музыкально-риторические фигуры, эпоха барокко, авторская поэтика, семантические единицы музыки, искусство, стиль, жанр, жанрово-стилевые нормы.

TRAGICAL SEMANTICS IN THE CREATIVITY OF C. MONTEVERDI: MUSICAL-RHETORICAL FIGURES

The article deals with the tragic semantics as a genre-style paradigm of the European music in modern times. This paradigm is considered on the example of the great Italian composer C. Monteverdi (1567-1643). Claudio (Giovanni Antonio) Monteverdi innovative creativity in music history marks the transition from the Renaissance to the Baroque period. The focus – musical rhetorical poetry as an expression of the author of the composer. In the Baroque era rhetorical formulas become stable semantic units of music. It is concluded that due to the principles of Baroque musical rhetoric creates thematic intonation unit. Semantics is the tragic expression of the author's poetics as the main "Explorer" style ideas of genre and style standards and innovations. On the example of C. Monteverdi the process of canonization of certain expressive techniques is demonstrated. This shows the universality of the musical-rhetorical system, on its implementation beyond out genre and over style of the role.

Keywords: tragic, tragic semantics, musical rhetorical figures of the Baroque period, author's poetics, semantic units of music, art, style, genre, genre and style rules.

Трагедийность становится важной жанрово-стилевой парадигмой в европейской музыке Нового времени. Это период, когда утверждается ведущая роль вторичной – “преподносимой” жанровой системы музыкального творчества, личность композитора как авторская, феномен произведения как некая стилевая суверенность. Формируется авторская поэтика как основной “проводник” стилевых идей, жанрово-стилевых норм и новаций. Сформированные в эту эпоху черты музыкальной культуры сохраняют своё значение и сегодня. В это связи **актуальным** является обращение к творчеству яркого представителя эпохи музыкального барокко, итальянского композитора – Клаудио Монтеверди (1567-1643). **Целью** нашей работы является рассмотрение авторской поэтики К. Монтеверди, проявляющейся в его трагедийной семантике на уровне музыкально-риторических фигур.

В своем исследовании мы опираемся на работы ведущих музыковедов, теоретиков искусства – Б. Асафьева, Б. Виппера, О. Захаровой, Н. Зейфас, В. Конен, Т. Ливановой, Д. Наливайко, В. Холоповой, В. Шестакова [1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12].

Новая “самозаконность” автора в качестве музыкального авторитета открывается в сложный переходный период, именуемый в музыкознании “барокко” именно в силу его “странности”, неожиданности стилевых смен и противоречивости. Однако, трагедийная концепция как сложившееся имманентно-музыкальное композиционное решение, тем более – жанровая композиционная форма, складывается постепенно, хотя сразу – в период барокко, “трагического гуманизма”, – обнаруживает свои необходимость и настоятельность. Она дает возможность воплотить драму индивидуальных чувств, динамику внутреннего мира личности, новые важные темы конфликта, дисгармонии в человеческом бытии: “...вся эта эпоха полна отчаявшихся и отчаянных, надломленных и неистовых” [2,11].

Важным этапом ее начального развития является авторское (композиторское) применение музыкально-риторических фигур, иначе – первый исторический опыт авторской интерпретации языка самой музыки, оформившийся в виде системы музыкальной риторики.

“В обстановке, когда бурная переоценка ценностей сталкивалась с неистовым отстаиванием прошлого, в атмосфере интеллектуального брожения и эстетических пророчеств, на фоне упорных поисков в музыке античного идеала, начал свой путь молодой Монтеверди” [6,39] – так характеризует эпоху, в которую творил великий итальянский композитор Клаудио Монтеверди, автор первой обстоятельной монографии о нем В. Конен. Говоря о творчестве композитора, о его новаторстве, его заслугах перед музыкальным искусством, В. Конен вновь и вновь обращается к проблеме художественного мышления эпохи, обнаруживая в его особенностях объяснение многим явлениям творчества Монтеверди. Другие музыковеды, пишущие о Монтеверди, также подчеркивают тесную взаимосвязь между стилем эпохи, в которую жил Монтеверди и его творчеством (Т. Ливанова, Е. Бронфин). Так, например, Т. Ливанова характеризует эту эпоху следующим образом: “Новые исторические условия, социальная атмосфера, новые черты мировоззрения сильнее всего повлияли на судьбы и общий характер музыкального искусства, что многосторонне выразилось в творчестве крупнейших мастеров, в облике различных национальных школ и направлений” [9,270].

Начиная с конца VI века – и до середины XVI века профессиональная музыка в Западной Европе остается в пределах канонизированного, унифицированного храмового искусства. На протяжении многих веков был создан художественный стиль, олицетворяющий идею “растворения человека во вселенной, его отрешенности от земных страстей” [6,28]. В этом искусстве созерцание подавляло действие, сверхличное начало – личность. Поэтому материально-телесные, чувственные стороны жизни не могли быть его “объектом”. Наивысшего расцвета средневековый тип храмовой музыки достигает в творчестве мастеров нидерландской школы, обособившись в строгой полифонической мессе, неотделимой от звучания хора a cappella.

Отмечая новаторство Монтеверди в выборе тем и образов, В. Конен называет его первым классиком светской музыки. “Ариадна трогала потому, что она – женщина, Орфей – потому, что он простой человек” – в этом высказывании самого композитора заключается объяснение эстетического переворота, совершенного им [6,39]. Монтеверди видел в человеке высокую, духовную личность, находящуюся в трагическом конфликте с окружающей средой. “Господствующая идея в творчестве Монтеверди – герой мужественно сражается и гибнет, не находя утешения ни в религии, ни в любви” [6,40]. Нельзя сказать, что все произведения композитора проникнуты только скорбными тонами, но именно сфера трагических переживаний была разработана им наиболее последовательно [6,33].

Новое ощущение неустроенности мира и отражение трагических сторон жизни обусловили некоторые стороны индивидуального стиля композитора. Сам Монтеверди считал себя создателем “взволнованного стиля”, необходимого, по его мнению, для выражения сильных страстей, для передачи контрастных и борющихся чувств, (которые не в состоянии передать “умеренный” или “мягкий” стили). Исходя из этого, он обнаруживает огромные драматические возможности оперной музыки [12, 205].

В музыкальном искусстве эпохи барокко отмечаются такие черты как драматическая патетика, напряженная динамика, возбужденный риторический пафос, неуравновешенность, смутность, экзатическая преувеличенность эмоций, тяготение к монументальным формам, к многоплановому столкновению контрастов. По выражению Д.Наливайко: “Художники барокко живут в мире, где распалась гармония, в мире обнаженных противоречий, которые уже мыслятся как норма бытия и одновременно как эстетический принцип, реализуемый в поэзии контрастов” [10, 128].

Одной из ведущих черт искусства барокко, особенно заметной в музыкальном творчестве этого периода, является применение системы риторических формул, что оказывается чрезвычайно важной чертой творчества Монтеверди. А. Морозов связывает риторичность с рационализмом, присущим стилю барокко; характеристика барокко также связывается с присутствием “тех или иных признаков риторического стиля в отдельных направлениях и течениях нормативного либо эмоционально-патетического характера” [8, 456-457]; “...творческий процесс композитора, барокко протекал осознанно и целенаправленно, трактовался тогдашней теорией как рационалистически-упорядоченное и последовательное действие” [5, 102]. В.Холопова отмечает, что по способам интеллектуально-эмоционального воздействия риторика является системой, оставшейся непревзойденной ни в каких других общих логических системах [11, 15].

В той мере, в которой искусство Монтеверди принадлежит к стилю барокко, оно оказывается связанным с системой риторики – одной из характерных систем переходного периода в искусстве XVI – XVII веков. О.Захарова указывает в качестве причин развития музыкальной риторики именно в XVII веке на эстетические требования гуманизма с его вниманием к человеческому, земному, на новое отношение к слову в музыке, к отражению в ней смысла текста [4, 350]. Важной предпосылкой формирования музыкальной риторики автор считает “острую актуальность проблематики, внимание к ведущим направлениям музыкальных исканий, сводящихся в целом к выработке нового музыкального “лексикона”, к узакониванию новых островыразительных приемов, понимавшихся по аналогии с риторическими фигурами” [3, 4-5]. Причину популярности риторики Захарова видит в ее универсальных свойствах, благодаря которым риторика обслуживает различные области коммуникации, связанные с эмоциональным убеждением человека. Так как в искусстве многое обращено к эмоциям человека, то, естественно, “риторика находила здесь благодатную почву” [3, 5]. Захарова подчеркивает обобщающую роль риторики для других искусств, которая была утрачена лишь к началу XIX века.

Отмечая природное родство музыки и красноречия, их взаимозаменяемость (например, в церковной службе), автор видит в этом одну из причин вытеснения риторики инструментальной музыкой. Подчеркивается также важность совпадения периода расцвета риторики (XVII век) с переломным в развитии музыки этапом: формированием ее как самостоятельного вида искусства, эмансипацией от слова и ритуализованных форм социального общения.

В XVII веке, помимо уже распространенного учения о фигурах, в музыкальной теории возникают устойчивые представления о риторических *inventio* и *dispositio*; причем с *inventio* связывались две характерные черты искусства барокко: стремление к новаторству, к изобретению, открытию новых неожиданных связей художественных элементов и тенденция унификации различных правил музыкального изобретения в связи с опорой на внемузыкальные источники (словесные). “Силе воздействия фигур способствовал не только момент отклонения, но и противоположный – *типизация*, даже известная нормативность” [3, 33]. Таким образом, силе воздействия фигур способствовала типизация отклонений, синтез индивидуального и общезначимого, происходящий в этих фигурах – как *моделях*, образцах музыкальных выражений. “Особенно сильным процесс типизации фигур оказался в передаче аффектов” – пишет Захарова [3, 36].

Тяготение искусства барокко к типизации наиболее определенно отражено в эмблематике – типизированном образном представлении отвлеченных понятий, идей – имевшей особое значение для всего искусства барокко (художественное мышление, характерное для барокко, ряд исследователей прямо называют эмблематическим). Музыкально-риторические фигуры отчасти представляли собою такие эмблемы – знаки – носители устойчивого смысла.

Б.Асафьеву принадлежит мысль о том, что наблюдаемый в музыке процесс обновления музыкальной речи, наиболее интенсивно протекающий в периоды значительных общественных изменений, представляет собой борьбу за новый смысл музыки [1,305]. Очевидно, что такая характеристика вполне применима к эпохе барокко. Не менее точно характеризует происходивший в музыкальном искусстве XVII века процесс термин “переинтонирование”, суть которого в синтезе старых и новых интонаций, в создании нового смыслового контекста музыкального искусства, соответствующего изменившимся условиям общественной жизни.

Особый интерес представляет сопоставления работ Захаровой с исследованием В. Конен “Театр и симфония” [7]. В последнем нигде не упоминается о музыкальной риторике, но, тем не менее, особенности процесса формирования определенных типов тематизма в инструментальной музыке (с закреплением за ними в ходе исторического развития образных значений), выявленные Конен, позволяют сделать вывод об однородности процессов формирования риторических формул и кристаллизации типов тематизма в музыкальном искусстве XVII – XVIII веков. “На протяжении XVII – начала XVIII веков зарождаются и формируются устойчивые мелодические обороты, которые стали постепенно определять круг выразительных приемов скорбного, героического, героико-патетического, жанрового и чувствительного образов в музыке” [7,113]. “Широко понимаемая программность” [7,21], под которой Конен подразумевает всякую музыку, которая для полного раскрытия своего образного содержания привлекает и внемузыкальные элементы – слово, сценическое действие, ритуал, танец – у Захаровой фигурирует под названием риторического метода барокко, суть которого заключается в тенденции к нарушению границ искусств: “...живопись и музыка стремились говорить, литература живописать. И в этом они черпали дополнительные источники воздействия” [3,14].

Непосредственно может быть отнесено к процессу формирования музыкально-риторических фигур следующее замечание: “В период формирования стиля программные элементы служат как бы каналом, связующим звеном между общим эстетическим мышлением эпохи и его музыкальным выражением. А когда эта связь (интонационных и формообразующих приемов с более или менее конкретными поэтическими или сценическими образами) становится настолько ассоциативно сильной, тогда наличие конкретизирующего программного элемента перестает быть важным. И “отвлеченные” музыкальные приемы сами по себе способны вызвать однозначные, хотя и обобщенные идейные ассоциации” [7,22].

Музыкально-риторическая система способствовала художественному общению, так как в процессе развития риторические приемы закреплялись в сознании слушателей, обретали устойчивые ореолы значений, становились хорошо знакомыми, легко узнаваемыми. Благодаря им вырабатывался новый язык музыки, и сама музыка стала осмысливаться как выразительный язык (средство общения), подобный поэтическому или ораторскому.

Очевидны несколько способов обращения Монтеверди с музыкально-риторическими фигурами: перенесение, частичное совмещение, “остраннение”, расхождение. Во-первых, Монтеверди буквально использует некоторые музыкально-риторические фигуры, всецело подчиняется установленным в риторической системе канонам выражения, переносит их в свою выразительную систему. Второй способ работы Монтеверди с риторической таблицей заключается во внесении им некоторых изменений в применяемые фигуры. (Еще раз напомним, что и риторическая система предполагала неточность, ненормативность при использовании, например, “фигур предложений”, мелодических фигур). Такие монтевердиевские музыкальные формулы оказываются лишь частично совмещенными с фигурами риторической системы. Третий способ выражается в ненормативном использовании (благодаря приемам утрировки и несоответствия) нормативных музыкально-риторических фигур, в данном случае соприкосновение монтевердиевского языка с канонизированными риторическими фигурами становится особенно кратким, “точечным”, возникающим как бы вследствие случайного пересечения. Четвертый способ связан с созданием композитором собственных, индивидуальных выразительных приемов, музыкальных формул, не имеющих точных аналогов в системе музыкально-риторических фигур, но становящихся такими же устойчивыми и нормативными в творчестве Монтеверди, как и традиционные музыкально-риторические фигуры.

Риторическая таблица – в этом четвертом случае обращения к ней – оказывается для Монтеверди своеобразным трамплином – точкой отталкивания, но и точкой опоры. Монтеверди создает свой круг устойчивых музыкальных выражений по принципам формирования музыкальных словарных норм в риторической системе. Он использует мелодико-ритмические, фактурно-

гармонические, полифонические приемы для обрисовки чувств, внешних черт героев, в изобразительных целях, и закрепляет отдельные приемы за конкретными смыслами, тем самым придавая им постоянный характер, канонизируя их. В таком опыте самоканонизации музыкальных выразительных средств Монтеверди расходятся с установленными в таблице формулами как банальными и консервативными. Но, вместе с тем, у Монтеверди очень часто проявляется творческая свобода в тех случаях, когда определенные музыкальные образы требуют заимствования таких фигур, которые сами по себе рассчитаны на ненормативность, изменчивость. Таким образом, исходная связь с риторической системой прослеживается и в данном случае.

В наибольшей степени оригинальность Монтеверди проявилась в его обращении с “фигурами предложений”, то есть, связанными с гармоническими вольностями. Вспомним, что ученик Г. Шютца К. Бернхард, связывал понятия фигур исключительно с диссонансами: “Фигурами я называю определенный способ использования диссонансов, чтобы они не были раздражающими, а скорее приятными и проявляли искусство композитора” [3,25]. Многие гармонические приемы оперы “Коронация Поппеи” являются собственными изобретениями (*inventio*) Монтеверди, и трудно иной раз указать на какую-либо музыкально-риторическую фигуру, послужившую источником создания того или иного гармонического новшества.

Не менее оригинален Монтеверди в создании собственных мелодических фигур: они изобретены композитором для передачи определенных чувств, состояний – скорби, печали, страдания, отчаяния, с одной стороны, гнева, мстительности, героической решимости, настойчивости, душевного подъема, радостного ликования, с другой.

Если мы сравним все эти, принадлежащие Монтеверди, музыкальные приемы с музыкально-риторическими фигурами, призванными передать аналогичные чувства (скорби, подавленности, отчаяния, желания смерти, страданий от неразделенной любви), то станет очевидной их общность.

В результате сочетания и переосмысления приемов, первоначально возникших в мадригалах, затем перешедших вместе с лирической тематикой мадригала в зарождающееся оперное искусство, в творчестве Монтеверди зарождается ария *lamento*. В. Конен прослеживает, на большом количестве примеров, становление различных типов оперных арий, в том числе и арии *lamento*. В качестве одного из первооткрывателей выразительных приемов арии *lamento* она называет Монтеверди, и в нотных примерах часто ссылается на его произведения, в том числе и на анализируемую нами оперу. В частности, о последнем монологе Октавии (в сцене прощания с Римом), Конен пишет: “Из этого последнего *lamento* черпали идеи многие будущие оперные композиторы, не только до Перселла и Генделя, но вплоть до Глюка и Моцарта” [7,301-302].

В произведениях Монтеверди музыкальные приемы, связанные с эмоциональными сферами скорби и героики, постепенно канонизируются и становятся эталонами в его собственном творчестве, а позже – в творчестве последующих за ним оперных композиторов. Эти приемы, возникшие первоначально в результате буквального и частичного, опосредованного заимствования риторических фигур, а также вследствие сделанного на основе риторических формул *inventio* (открытия) и самого общего следования риторическому принципу построения музыкальных фигур, развиваясь и совершенствуясь, становятся такими же нормами, как исходные музыкально-риторические фигуры. За ними закрепляются определенные смысловые значения, которые впоследствии станут основой для круга средств музыкальной выразительности классицистских оперных арий *lamento* и героической арии (арии мести). Еще позже, освободившись от зависимости от словесного текста, они станут основой инструментального тематизма, вырвавшись из словесно-сценического контекста [7].

Творчество Монтеверди стало связующим звеном между двумя системами норм и правил музыкального выражения – ренессансно-барочной и классицистской. При этом, музыкальный язык поздних опер Монтеверди был нормированным скорее с позиций будущего искусства классицизма, в котором музыка становится самоценным видом, в полную меру проявившим свою художественную специфику. Вместе с тем, общей логикой композиции и мелодико-тематического мышления Монтеверди, несомненно, обязан музыкальной риторике XVI – XVII веков, из которой он извлек и важнейшие для музыкального языка принципы установления канонов и их переакцентуации.

Если для мадригального творчества Монтеверди, особенно раннего, характерно, в основном, традиционное их использование, обозначенное нами как способы перенесения и частичного совмещения, то для более поздних мадригалов, а также для оперы “Коронация Поппеи” наиболее характерны приемы остраннения и расхождения (смыслового, прежде всего) как результат свободного переосмысления композитором принципов риторической системы.

Так как риторические формулы очень часто фиксировали определенные эмоциональные

состояния, то они отражали специфическую сущность музыкального искусства – искусства непосредственно “открытого” эмоционального общения. Благодаря этому музыкальная риторика XVII века, во-первых, стала своего рода практическим подтверждением теории аффектов; во-вторых, послужила основой для формирования типизированных приемов музыкального выражения в опере, а затем и в инструментальной музыке XVII – XVIII веков; в третьих, до настоящего времени осталась самоценным объектом для композиторов XX века, пользующихся риторическими формулами как законченными и безусловными способами выражения определенных состояний в музыке. Очевидный на примере творчества Монтеверди процесс канонизации определенных выразительных приемов свидетельствует об универсальном характере музыкально-риторической системы, о выполнении ею внежанровой, надстилевой роли.

Следуя эстетическим нормам своей эпохи, Монтеверди одновременно их преодолевает. Этот процесс, симптоматичный для искусства многих эпох, даже универсальный, но особенно заметный и важный в творчестве художников ранга Монтеверди. Подчиняясь общепринятым представлениям об идеальном для своего времени типе человеческой личности, великий художник творит его заново.

Таким образом, можно сделать **вывод**, что в творчестве К. Монтеверди семантика трагедийности – благодаря барочным принципам музыкальной риторики – открывается как антитетичность человеческого – личностного – переживания, как поляризация эмоциональных состояний и воспроизведение, достаточно детальное, “негативных” эмоций. Риторические формулы, становясь устойчивыми семантическими единицами музыки, предсказывают будущий классический прием “обобщения через жанр” в его различных стилистических возможностях и обособление жанровой стилистики как образно-конкретизирующей. Однако, трагедийная образность требует (и это заметно уже в музыке Монтеверди и барокко) не только осознания возможной самопротиворечивости человеческого отношения, но и его воспроизведения как моментальности события, то есть, буквального “показа” смыслового противоречия. Подобное тематическое интонационное решение, тем более, в пределах всего опуса как завершенного целого – с точки зрения осуществления в нем трагедийной семантики – открывается в музыке в силу ее эстетической природы с известным трудом и – в целом – обусловлено развитием приема остраннения, который может реализовываться на различных уровнях тематической организации музыкального материала.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Борис Владимирович Асафьев. — Кн. 1,2. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
2. Виппер Б. Р. Борьба течений в итальянском искусстве XVI века (1520—1590). — К проблеме кризиса итальянского гуманизма / Борис Робертович Виппер. — М.: Издательство Академии наук, 1956. — 372 с.
3. Захарова О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII — первой половины XVIII века: принципы, приемы / Ольга Игоревна Захарова. — М.: Музыка, 1983. — 77 с.
4. Захарова О. И. Музыкальная риторика XVII — первой половины XVIII веков / Ольга Игоревна Захарова // Проблемы музыкальной науки. — 1975. — Вып. 3. — С. 345—378.
5. Зейфас Н. М. Заметки об эстетике западноевропейского барокко / Наталья Михайловна Зейфас // Советская музыка. — 1975. — №3. — С. 99 — 106.
6. Конен В. Д. Клаудио Монтеверди / Валентина Джозефовна Конен. — М.: Сов.композитор, 1971. — 232 с.
7. Конен В. Д. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классицистской симфонии / Валентина Джозефовна Конен. — М.: Музыка, —1975. — 367 с.
8. Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / под ред. А. А. Суркова. — М.: Сов. энциклопедия, Т. I. — 1962. — 1056 с.
9. Ливанова Т. Н. Проблема стиля в музыке XVII века / Тамара Николаевна Ливанова // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблема стилей в западноевропейском искусстве XV — XII веков. — М.: Наука, 1966. — С. 264 — 289.
10. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили / Дмитрий Сергеевич Наливайко. — К.: Мистецтво, 1985. — 360 с.
11. Холопова В. Н. О прототипах функций музыкальной формы / Валентина Николаевна Холопова // Проблемы музыкальной науки. — М.: Советский композитор, 1979. — Вып. 4. — С. 4 — 22.

12. Шестаков В. П. От этоса к аффекту / Вячеслав Павлович Шестаков. — М.: Музыка, 1975. — 352 с.

Семченко О. А. – кандидат політичних наук, здобувач кафедри політології Одеської національної академії зв'язку ім. О. С. Попова.

УДК 321.01

УМОВИ РЕАЛІЗАЦІЇ ІМІДЖЕВОГО ПОТЕНЦІАЛУ ПОЛІТИЧНОЇ МОДЕРНІЗАЦІЇ УКРАЇНИ

У статті досліджуються умови реалізації іміджевого потенціалу політичної модернізації України. Розглядається роль суб'єктів модернізації: правлячого класу й рядових громадян. Визначаються очікувані результати політичної модернізації України. Оцінюється роль політичної модернізації у формуванні іміджу Української держави.

Ключові слова: політична модернізація, демократичний процес, імідж держави, іміджевий потенціал.

УСЛОВИЯ РЕАЛИЗАЦИИ ИМИДЖЕВОГО ПОТЕНЦИАЛА ПОЛИТИЧЕСКОЙ МОДЕРНИЗАЦИИ УКРАИНЫ

В статье исследуются условия реализации имиджевого потенциала политической модернизации Украины. Рассматривается роль субъектов модернизации: правящего класса и рядовых граждан. Определяются ожидаемые результаты политической модернизации Украины. Оценивается роль политической модернизации в формировании имиджа Украинского государства.

Ключевые слова: политическая модернизация, демократический процесс, имидж государства, имиджевый потенциал.

THE CONDITIONS FOR THE IMPLEMENTATION OF IMAGE-BUILDING OF POLITICAL MODERNIZATION OF UKRAINE.

The article investigates the conditions for the implementation of image-building of political modernization of Ukraine. Examines the role of the subjects of modernization: the ruling class and ordinary citizens. Determined by the expected outcomes of political modernization of Ukraine. Assesses the role of political modernization in shaping the image of the Ukrainian state.

Keywords: political modernization, the democratic process, the image of the state, image-building.

Формирование политического пространства Украины во взаимодействии с различными участниками международных отношений возможно лишь на базе общих интересов и ценностей, единых норм и правил поведения, фактически устанавливающих партнерские отношения и исключающие применение двойных стандартов. Следовательно, согласно европейской традиции политического мышления, речь должна идти о модернизации социальных институтов и политических практик.

Модернизационный процесс как таковой подразумевает обновление значительной части социально-политических институтов. В этом смысле модернизация по-европейски предполагает радикальные меры по борьбе с коррупцией, повышение степени прозрачности и подотчетности в различных сферах (от военного строительства до энергетических проектов), стимулирование активности гражданского общества, реформу судебной и образовательной систем, децентрализацию политической жизни на принципах местного самоуправления. Иными словами, модернизация Украины – это принятие ею легитимности европейского (и, в более широком смысле, западного) нормативного порядка и добровольное следование ему.

Цель статьи: определить условия реализации имиджевого потенциала политической модернизации Украины. Задачи статьи: рассмотреть субъекты модернизации; ожидаемые результаты политической модернизации Украины; роль политической модернизации в формировании имиджа Украинского государства.