

DOI: 10.31866/2410-1176.41.2019.188650

УДК 78.071.1(470)

**ТЕОРЕТИЧНА ПОЕТИКА
ІГОРЯ СТРАВИНСЬКОГО
ЯК КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНА
АНТРОПОЛОГІЯ**

Ареф'єва Єлизавета Юріївна

*Аспірантка,**ORCID: 0000-0003-4619-9281,**e-mail: liza.arefieva @ukr.net,**Національна музична академія України**імені П. І. Чайковського,**вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, Київ, 02000*

Мета статті – визначення культурно-історичної константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на основі реконструкції антропного виміру музичного феномену поезики І. Стравинського. Методологія дослідження базується на принципі системного підходу, що становить собою експліцитну та імпліцитну поезику. Аналітичний метод дав змогу з'ясувати значення й місце досліджуваної проблеми в загальносвітовій культурі, яка намагається узагальнити філософський, естетичний та етичний досвіди. Структурний метод застосовувався в угрупованні та осмисленні фактичного матеріалу. Дослідження базується також на методі синтезу музичного простору ХХ ст. Наукова новизна дослідження полягає у визначенні культурно-історичної константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на основі реконструкції антропного виміру поезики І. Стравинського. Висновки. Доведено, що музично-антропологічний горизонт творчості митця завжди є співмірним його поетичній самореалізації. Будь-яка поезика, особливо теоретична, прагне узагальнити філософський, естетичний та етичний досвіди й апелює до людини, її культурно-історичного образу, визначаючи цю людину як епіцентр поетичних імплікацій. Танець як звернення до танцювальної субстанції відбиває пластику людини і не лише повторює музику, а й веде її в інший світ, який був для І. Стравинського надзвичайно важливою константою творчості. Виявлено, що світ композитора є герметичним, замкнутим, а всі свідки його творчості здебільшого анонімні. Глядач потрапляє в ситуацію, коли перед ним виникає маска, за якою ховається видатний митець. При цьому ситуація стає більш зрозумілою, якщо музичну антропологію композитора розуміти як метаантропологію. Доведено, що І. Стравинський – не поліфоніст; композитор відроджує монодійний глибинний імпульс вокалу, що в християнському світі можна сприймати як протомузику. Антропологічні горизонти поезики митця розглядаються як антропологічна межа в її самовизначенні будь-якою практикою мистецтва, зокрема музики.

Ключові слова: культурно-історична антропологія; гра; музика; танець; дискурс; гіпермаріонетка

Вступ

Театр, кінематограф, образотворче мистецтво початку ХХ ст. позначені радикалізованими екзистенційними пошуками абсолюту й ідеалу гри як такої, що було загальною тенденцією часу: життя й смерть, рай або пекло, або взагалі пекла не існує, або знищена людина навіть не достойна пекла. Так, у поезиці Вс. Мейєрхольда (1968) з його біомеханікою, кубізмом створюється нова поезика, котра презентує естетику переходу, додання межі життя й смерті (с. 582). Виникає радикальний поворот звернення до надлюдини, за Ф. Ніцше (1990), де людина-божество, людина сакрального топосу стає звичайним композитором, пересічним актором, але вона має ідентифікувати себе з певною субстанцією гри-вистави, з якої виникає мистецький твір.

Відтак виникає проблематика антропологічного повороту як проєкції антропологічних імплікацій на матеріал гри. З одного боку, він (матеріал гри) традиційно ідентифікується з тілом людини, з якого починається космогонічний міф Рігведи й ін., а з іншого – Г. Крега (1988) вже не задовольняє емпатія та мімезис. Перший титан Пурушу та інші космологічні тілесні імплікації залишаються в його теоретичних нотатках як підстава для оновлення темних, глибинних інтуїцій, де діонісійський екстаз специфікується, стає системою ідентифікації в музичних, видовищних практиках культури. Отже, актуалізується опрацювання звучної матерії, опрацювання опери в широкому полімодальному синтезі музичного образу й повернення до первинного синкретизму відбуваються не тільки в рефлексії мистецтвознавців, а й у рефлексії композиторів, художників, драматургів, таких, як І. Стравинський, Г. Крег, Є. Дуже, А. Арто й ін.

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні культурно-історичної константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на основі реконструкції антропного виміру музичного феномену поезики І. Стравинського.

Проблема антропологічних досліджень мистецтва, зокрема музики стає пріоритетною для філософів, культурологів, мистецтвознавців, художників та режисерів. Зокрема, міф як складник мистецтва досліджував О. Лосєв (1994). Галузь дослідження М. Бахтіна (1979) стосувалася питань історичної поезики; у його зацікавленні входили питання еволюція образу людини в літературі, час і простір як основні координати художньої картини світу й ін., котрі сам автор визначав як «естетику словесної творчості». Досліджуючи теорію, філософію мистецтва й образи творчості, філософ і теоретик мистецтва О. Габричевський (2002) у «Морфології мистецтва» дотримувався метафізичної позиції на мистецтво. Ключовим були питання про первинні елементи художньо-пластичного переживання та ін., які так чи так порушували проблему антропологічних констант художнього образу, адже малодослідженими залишаються музичні виміри антропології художнього образу. Okремо виділимо монографію С. Савенко (2004), присвячену творчому й життєвому шляху І. Стравинського (у формі хроніки основних подій) та аналізу основних проблем його музичної й літературної спадщини.

Мета статті

Мета статті – визначити культурно-історичні константи антропологічного виміру художнього образу в музиці на підставі реконструкції антропного виміру музичного феномену в поезиці І. Стравинського.

Методологія дослідження базується на принципі системного підходу в дослідженні поезики І. Стравинського як культурно-історичної антропології музики, що становить собою експліцитну й імпліцитну поезику. Аналітичний метод допоміг з'ясувати значення й місце досліджуваної проблеми в загальносвітовій культурі, що претендує на узагальнення філософського, естетичного й етичного досвідів, апелює до культурно-історичного образу людини та визначає її як епіцентр поетичних імплікацій. Структурний метод застосовувався в угрупованні й осмисленні фактичного матеріалу. Дослідження базується також на методі синтезу музичного простору ХХ ст., який поєднує інтенції культурно-історичної антропології.

Виклад матеріалу дослідження

Смерть автора або усунення актора, заміна його страждальною субстанцією Петрушки, ляльки – це та антропологічна константа, яку вніс у простір балету або балетної драматургії І. Стравинський. Утім, це була типова схема культуротворчості початку ХХ ст. Ця схема мала важливе поетичне підґрунтя, визначене Г. Крегом як «гіпермаріонетка». Отже, спостерігаємо подібність між антропологічними константами, визначеними в поезиці Стравинського, і в конотаціях образу та ідеалу, знаку – у Г. Крега (1988).

Г. Крег (1988) у своїй роботі «Актор і надмаріонетка» цитує Елеонору Дузе: «Для спасіння театру необхідно, щоб театр був знищений, щоб усі актори й актриси вмерли від чуми. Вони отруюють повітря, роблять мистецтво неможливим» (с. 216). «От їй-то ми можемо повірити. Вона має на увазі те, що говорять Флобер і Данте, хоча висловлюється інакше. Якщо всі ці свідки є недостатніми, я можу привести багато інших» (Крег, 1988, с. 226). Ми бачимо ті ж самі екзерсиси, що й у А. Арто (1993): театр порівнюється із чумою, видовище є «тіло без органів», театр як тілесний дотик є самодостатнім, адже дотик потребує й не потребує музики. Усі звуки згасають і залишаються лише одні удари, поштовхи, зустріч тіла з тілом. Що ж є тілом у музиці? Тіло в музиці є ідентифікатором глибинних інтенцій тактильного ототожнення простору дії із простором звучної матерії, з яким ототожнює себе людина. Це не акустична, не слухова, не звучна матерія як така – це синкретизм всіх модальностей аудіального образу, що походить від глибинної космологічної тілесності, про яку писав О. Лосєв (1994) та про яку раніше вели мову Піфагор, а згодом Арістотель.

Отже, можна стверджувати, що імплікації Крега (1988) є дуже плідними. Актор повинен піти, а на зміну йому прийде фігура, позбавлена душі, – лялька. Він її називає «надмаріонеткою». «Про маріонетку писано немало. Їй присвячено кілька чудових книг. Вона стала темою ряду творів мистецтва. Сьогодні, у найменш сприятливий період існування маріонетки, багато людей вбачають у ній дитячу іграшку, ляльку вищої якості, думають, що вона має своє походження від ляльки, проте це не

так. Маріонетка походить від кам'яних ідолів у давніх храмах: це зображення божества, яке виродилося в нашому часі. Найближчий друг дітей, маріонетка й сьогодні має грати, вибирати й збільшувати кількість своїх прихильників (с. 227). Спостерігаємо цікавий поворот. Це не лялька, не цікава забава, не іграшка, а Петрушка з його стихією фольклорного низу й раблезіанського сміху, карнавалу, де смерть і життя тут же міняються місцями. Життя і смерть вистави є амбівалентними, невпізнаними в одному й тому ж хаосі чергування життя і смерті, смерті і життя. Гіпермаріонетка – це ідеалізоване божество, зменшена душа, яка нагадає душу єгиптянина, утворюючись в останній метаморфозі проходження через шкуру шакала та мріючи потрапити на божественні поля Іару. Адже перед цим душа повинна пройти психостазію, останній суд, де на вагу кладуться вчинки людини. Так, усе те, що є нормою культури, визначається як вищі сакральні цінності й презентує здатність бути в іншому світі.

«Спробуйте будь-кому запропонувати зобразити на папері маріонетку, і він намалює вам застиглу, кутоподібну й комічну фігуру. Авторів певного малюнка не відомо, який глибинний сенс ховається в понятті, який ми позначаємо тепер словом «маріонетка», бо він приймає можливість особи і спокій тіла за примітивну невиразність і потворну незручність. Однак навіть сучасні маріонетки – це дещо дивне: звучать бурхливі оплески чи вловлюються жалюгідні, їхні серця не починають битися частіше й не замирають; їхні рухи-сигнали не стають швидшими чи повільнішими; обличчя актриси на перших ролях залишається таким же серйозним, красивим і зануреним у себе, як завжди, навіть коли на нього обрушуються потоки похвали, захоплення і вираження любові. У маріонетці вгадується дещо від генія, дещо більше, ніж виставлення напоказ людиною своєї душі й тіла. Мені маріонетка здається останнім відгомонам якогось благородного прекрасного мистецтва колишньої цивілізації. Але, як і будь-яке мистецтво, що потрапило в сальні та грубі руки, маріонетка виставлена на наругу й приречена на ганьбу. Сьогодні маріонетки – лише коміки низького стибу» (Крег, 1988, с. 237).

Мотив згальованої краси, або тієї любові, яка є нездійсненою в цьому світі, мотив святості тіла людини, його постійності визначається в сакральності символічного тіла маріонетки як реальності незмінного буття. Це мотив того великого театру синкретизму, з якого починається розвиток мистецтва, цей мотив закінчує його, якщо він колись закінчиться. Фактично про символічну сакральність по-різному пишуть і Г. Крег (1988), і І. Стравинський (2012). Пишуть різними мовами, визначають сакральний топос гри в різних конфігураціях буттєвості. Утім, важливо зазначити первинний антропологічний імпульс сакрального тіла, яке можна назвати мумією, лялькою, скульптурою, копією живого тіла, котре переживає більш живе життя, ніж те, що утворюються «тут» і «зараз».

Філософи це помітили давно. Буття в Парменіда не є рушійним. Перший опонент починав рухатися, але Парменіт відповідав, що це суєта, саме буття не може бути суєтливим, неспокійним залежно від обставин. Проте мистецтво, те мистецтво, яке несе в собі синкретизм, синтез, має засадою той глибинний матеріал, котрий можна назвати синкретичним тілом космосу або тілесним, почуттєвим простором, з якого виліплюються всі катаклізми, усі катастрофи музики, танцю чи театру.

Початок ХХ ст. гостро порушив проблему втраченого дитинства, загублених мрій. На цьому наголошують Г. Башляр, М. Пруст й інші філософи та письменники. Ми бачимо цікавий філософсько-культурний простір ляльок, викинутих на смітники: самотніх, чорних, у бруді смітників, у бруді загубленого дитинства. Бачимо групування, які виникають у вигляді вільних артистичних гуртів: естрадних екзерсисів льохів та салонів, де бездомні люди збираються на вечір, щоб послухати музику, повернутися в дитинство. Підвал обвішаний ляльками: припудреними, трошки підфарбованими муміями дитинства і «легка музика» не завжди високого стибу розраджує самотніх людей. Потім цей простір культивується, переноситься в театр; більше того, він стає кітчевим простором музичних, композиційних п'єс у вигляді «Місячного П'єро» А. Шенберга й ін. Так, музика стає флеш-іміджем ювенальної лялькової сцени, що походить від комедії дель арте, маріонетки, яка не має душі, але має більше, ніж душу, – сакральний вимір буттєвості, якого позбавлена людина ХХ ст. Увесь цей контекст І. Стравинський відчував вельми гостро, а відтак – намагався внести гармонію (це була гармонія вже неklasичного типу) в процес розладу світів.

М. Бубер (1998) пише: «Найенергійнішим прихильником філософської антропології був Кант. У «Вступі» до лекцій з логіки... Кант розрізняє філософію за шкільним виміром і філософію за світовим розумінням, *in sensu cosmico*. Цю останню він визначає як «науку про останні цілі людського розуму» або «науку про вищі максими споживання нашого розуму». Сферу філософії в цьому всезагально-громадянському значенні можна було б окреслити, на думку Канта, у таких питаннях: 1) Що я можу знати? 2) Що мені належить робити? 3) На що я смію сподіватися? 4) Що таке людина? На

перше питання відповідає метафізика, на друге – мораль, на третє – релігія, на четверте – антропологія (цит. за Князев, 1999). «По суті, – додає Кант, – усе це можна звести до антропології, бо три перші питання відносяться до останнього. Ця формулювання відбиває три питання, із приводу яких Кант в одному із розділів «Критики чистого розуму», названої «Про ідеал вищого блага», сказав, що в них закладені всі інтереси розуму – спекулятивні й практичні (Бубер, 1998, с. 159).

Ми потрапляємо в ситуацію того трансцендентального ідеалізму, де всі питання є максимумами морального життя й водночас марними, ігровими, ляльковими. Цитату із трактату М. Бубера (1998), а не самого Канта навели для того, щоб наголосити, наскільки в 30-х роках ХХ ст. антропологічна проблематика стає актуальною. Якщо максими (питання) Канта прочитувати в сьогоdnішньому або в теперішньому часі, то їхня оригінальність, молодість, якщо згадати тезу про вічну молодість науки О. Лосева (1994), не викликає сумніву. Це «оновлений» Новий час, початок рефлексії великого сумніву, що походить від Картезія, Декарта. Імпульс тези: «Якщо я думаю, то я існую», і того «розумного роблення», про яке ведуть мову всі поетики, стає надзвичайно актуальним. Можна стверджувати, що філософська антропологія саме в її теоретичному запитальному сенсі не має відповіді на ці питання, у чому й полягає її сенс. Якщо б вона мала відповідь, то ми мали б живу ляльку, віртуальну істоту, без смертної форми існування, з вічною душею, мали б еротичну надлюдину. Таких ляльок нині повно в Інтернеті, гіперпросторі розумових та еротичних спокус, але вони не є людьми.

Отже, культурно-історичну антропологію музики (мистецтва в цілому) можна уявити як експліцитну й імпліцитну поетику. Експліцитна ставить проблеми цілісності людини, як Кант, зводить означені питання до еманції дефініцій цієї цілісності з єдиного, а імпліцитна розбігається по всіх ознаках людського «Я», і кожного разу в ній ідеться про найголовніше – розум, душу, діло, справу тощо. Усі ці складники людиновимірної цілісності музики є частиною універсуму людини, вони характеризують цілісну людину, але в модусі диференційованої, мозаїчної, фрагментарної цілісності великого «Я»-роду людини, людства й того мислителя, який починає задумуватись про цілісність людського мислення і творчості в цілому. І. Стравинський антропологічний складник розумів як ритм, а точніше, – як танець. Наголосимо, що танець є засадою хорей, експресивних мистецтв.

Хореографічна транскрипція музичних творів І. Стравинського – це сучасний спосіб прочитання їхньої поетики, яку часто визначають як рвану, монтажну, колажну, хоча це, звичайно, не так. Її (поетику) можна визначити як пластично-космологічну, де загальний космологізм задавався первинним синкретизмом хорей – домінантою танцю, котрий настільки впливав на творчість Стравинського, що фактично стає модельним принципом його творчості. Зокрема, *compositio* в композитора виглядало достатньо еkleктично, тобто він повертається в часи доавангардної, домодерної музики. У часи тої еkleктики, яка формується, зокрема в архітектурі, як неоруські, неовізантійські, неогрецькі, неоготичні та інші синтези.

Усе це дає підстави визначити композиційний феномен творчості І. Стравинського як синкретично-поетичний, тобто синтетично (модельно) інтерпретативний. Отже, поетика може стати інтерпретативно-генеративною парадигмою стосовно реалізації компаративного та полісистемного аналізу музики в контексті інших видів мистецтва. Зокрема, у контексті сучасного синтезу візуальних мистецтв, а також сучасних трансформацій музики на рівні мікроструктур у зв'язках генетичного алгоритму й тих інновацій, що прийшли в простір музикування із другим авангардом, або з так званою Дармштатською школою, та набуттям творчості П. Бульоза та К. Штокгаузена модельно-пріоритетного значення.

Відтак принцип конструювання музичних артефактів на підставі кантовського імперативізму або кантовського принципу, який походить від утвердження апіорної гармонії як норми права, що досягається шляхом тотожності трансцендентального суб'єкта із трансценденталіями музики (ритм, цезура умовчання, алеоторика тощо), актуалізує саме феномен апіорної або трансцендентально-плюралістичної феноменології, котра в Канта визначається як єдність трьох шарів буття: ноумен, феномен і речі в собі. Феноменологія Канта є водночас складником його антропології і засобом вираження багатовимірності світу (ноуменальний, феноменальний і трансцендентний); феноменологія Е. Гуссерля (2013) редукувала цей плюралізм. Утім, І. Стравинський «відроджує» кантівські інтуїції у визначенні «музичного феномену» у вимірі протопостмодерної рефлексії музики, у межах своєї моделі поетики.

Ці три шари праксису людини не вписуються в горизонт практичної діяльності людини в її історії, а розносяться в контексті різних систем: системи неба, системи космосу в Давній Греції, практики людини, тобто моральних вимірів і систем естетики, систем чуттєвості людини на підставі смаку як здібності судження, за Кантом, оцінювати тієї чи іншої реальності. Усі ці ознаки дають підстави

визначити поетику в цілому і, зокрема, поетику І. Стравинського як конституативний фактор, як моделюючий принцип, що призводить до феноменології кантівського типу, котра структурує музичні артефакти в контексті тривимірності світобудівних моделей світу.

М. Бубер (1995) розмірковує: «Дійсне наявне буття (Dasein), тобто дійсна людина в її відношенні до свого буття досягає розуміння себе лише у зв'язку з якістю цього буття, до якого вона відноситься. Для пояснення цієї думки я обрав один із найсміливіших і найглибших розділів книги Хайдеггера, присвячений відношенню людини до своєї смерті. Саме тут все витримано в тій перспективі і згуртовано на питанні, як людина дивиться на свій кінець. Чи вистачає в неї духу передбачати всебуття (Ganzsein) наявного буття, котре відкривається лише в смерті? Зводить смерть до моменту фізичного кінця припустимо лише там, де мова йде про відношення людини до свого буття. Але, якщо ми візьмемо об'єктивне буття, то саме тут смерть щомиті заявляє про себе як сила, котра бореться із силою життя» (с. 198). Можна назвати цей аналіз діалогічним, бо фактично діалог життя й смерті як трансцензус, перехід, обмін місцями (цими місцями є життя і смерть), як умовне, наявне і постнаявне буття в фундаментальній онтології Хайдеггера або в діалогічній концепції Бубера є тими трансценденталіями, які завдані людині.

Людина може інтерпретувати своє життя як вічне вмирання або як вічне народження. Але можна знаходити ту паритетну суміш, про яку пише М. Бубер. Будь-яка спроба втечі від смерті і весь монологізм цієї втечі зосереджений у небаченні іншого, як с тверджують і М. Бубер, і М. Бахтін. Але справа полягає в тому, що М. Бубер сакралізує іншого. Інший можливий як «прадистанціювання», коли вже є досвід спілкування з божеством. М. Бахтін, навпаки, іншого містифікує. Він у нього виглядає як візуальний двійник, або вербальний альтер-его його думок, почуттів, зустрічі з буттям, який є суперфеноменальним. Не феноменологічним, а феноменальним.

Саме формулювання «позазнаходження іншого» у М. Бахтіна є визначення іншого місця в бутті, адже цей теоретик виносить людину за всі місця в бутті. Так, виникає та сама самотність, монологізм, про який розмірковують і Бубер, і Хайдеггер. У Стравинського не було таких катастроф і таких конструкцій. Він був людиною віруючою, його сакральна орієнтація музики, музичний простір, зокрема його твори, пов'язані із сакральною музикою, свідчать про таку феноменологію й такий спосіб бачення світу, де не потрібно рокового єднання з іншим, навіть Великим Іншим, бо сама музика належить Богові. Отже, можна стверджувати, що проблема наявного буття, зокрема проблема музичної матерії, з якої утворюється музичний феномен, – музичного буття – цікавила І. Стравинського й не цікавила: митець традиційно знав, що це музичне буття можна створити, базуючись на школі, на досвіді, на інструментальному технічному просторі *compositio*. Композитор «проблематизував проблему», роздумуючи про музичний феномен як образ цілісності людини. Отже, якщо шукати аналоги, вести мову про позицію позазнаходження іншого, тобто подвоєння «Я», діалогізм, прадистанціювання, то оцінити простір музики можна лише з позиції божества, яке онтологічно притаманне музичній стихії.

Хайдеггер (1993) знаходить відповідні слова на основі вчення Герекліта, він онтологізує етику й розмірковує про етос як про місце, де можливе божество. Музика стає тим місцем, де божество можливе; музика – це простір наявного абсолюту, божества. Є багато свідків, що Хайдеггер із задоволенням слухав месу; літургія була для нього одним із складників життя. Можна так тлумачити Dasein. Але його можна тлумачити й інакше. Це спроба знайти своє особисте місце в бутті, назвати його фундаментальним буттям, визначити епіцентр власного буття не на підставі радикального антропоцентризму, а завдяки радикалізації онтологічної позиції. Відтак фундаментальна онтологія стає безвідособленим конструктом, який дає змогу побачити механізм людського буття як ляльку, машину, простір без душі. Усі ці пошуки онтологічного, антропологічного й етико-естетичного обрив буття є співмірними пошукам Г. Крега (1988), а також А. Шенберга, який створив «Місячного П'єро» й розпочав процес радикалізації музики.

Висновки

Отже, з'ясовано, що світ І. Стравинського є герметичним, замкнутим, до нього композитор нікому не дозволяє увійти, а всі свідки його творчості здебільшого анонімні. І. Стравинський – не поліфоніст; він певною мірою відроджує монодійний глибинний імпульс вокалу, що можна зрозуміти лише в християнському світі як протомузику. Ця музика не може бути інструменталізованою. У всякому разі саме ангельський спів чує композитор, який абсолютно не обтяжує себе відповідальністю за почуте. Зрозуміти й осмислити водночас його життя без катаклізмів та життя в світі музики, у сві-

ті, сповненому катаклізмами, напевно, не зможе ніхто із сьогоднішніх теоретиків, а тим більше – інтерпретаторів його творчості; композитор не любив інтерпретаторів, вважаючи їх брехунами, які привносять своє «Я» і знищують текст. Однак, на нашу думку, він недооцінював сам феномен інтерпретаторства, бачення з боку рефлексії метатексту, рефлексії Великого Іншого, яка не належить художникові. Цей герметизм, жага бути самим собою, незважаючи ні на що, виражалася в неадекватних текстуальних реаліях, у дискурсі, спотвореному тіньовими авторами.

Список використаних джерел

- Арто, А. (1993). *Театр и его двойник: Манифесты, драматургия, лекции, философия театра* (С. Исаев, Пер.). Москва: Мартис.
- Бахтин, М.М. (1979). *Эстетика словесного творчества*. Москва: Искусство.
- Бубер, М. (1995). *Два образа веры*. Москва: Республика.
- Бубер, М. (1998). *Проблема человека* (Н. Кушнир, Пер.). Киев: Ника-Центр.
- Габричевский, А.Г. (2002). *Морфология искусства*. Москва: Аграф.
- Гуссерль, Э. (2013). *Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: введение в феноменологическую философию* (Д.В. Кузницына, Пер.). Санкт-Петербург: Наука.
- Князев, М.М. (1999). *Бубер. Проблема человека. Новый Мир*, 12.
- Крэг, Э.Г. (1988). *Воспоминания. Статьи. Письма*. Москва: Искусство.
- Лосев, А.Ф. (1994). *Миф. Число. Сущность*. Москва: Мысль.
- Мейерхольд, В.Э. (1968). *Статьи, письма, речи, беседы, 1917–1939* (Ч. 2). Москва: Искусство.
- Ницше, Ф. (1990). *Так говорил Заратустра*. Москва: Интербук.
- Савенко, С. (2004). *Игорь Стравинский*. Москва: Аркаим.
- Стравинский, И. (2012). *Хроника. Поэтика*. Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- Хайдеггер, М. (1993). *Время и бытие. Статьи и выступления* (В.В. Библихин, Пер.). Москва: Республика.

References

- Artaud, A. (1993). *Teatr i ego dvoynik: Manifesty, dramaturgiia, lektcii, filosofiiia teatra [The theater and its double: Manifests, dramaturgy, lectures, theater philosophy]* (S. Isaev, Trans.). Moscow: Martis [in Russian].
- Bakhtin, M.M. (1979). *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Buber, M. (1995). *Dva obraza very [Two images of faith]*. Moscow: Respublika [in Russian].
- Buber, M. (1998). *Problema cheloveka [The problem of man]* (N. Kushnir, Trans.). Kyiv: Nika-Tcentr [in Russian].
- Craig, E.G. (1988). *Vospominaniia. Stati. Pisma [Memoirs. Articles. Letters]*. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Gabricheskii, A.G. (2002). *Morfologiia iskusstva [Morphology of art]*. Moscow: Agraf [in Russian].
- Heidegger, M. (1993). *Vremia i bytie. Stati i vystupleniia [Time and being. Articles and Speeches]* (V.V. Bibikhin, Trans.). Moscow: Respublika [in Russian].
- Husserl, E. (2013). *Krizis evropeiskikh nauk i transtcendentalnaia fenomenologiia: vvedenie v fenomenologicheskuiu filosofiia [The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy]* (D.V. Kuznitsyna, Trans.). St. Petersburg: Nauka [in Russian].
- Kniazev, M.M. (1999). *Buber. Problema cheloveka [Buber. The problem of man]*. *Novyi Mir*, 12 [in Russian].
- Losev, A.F. (1994). *Mif. Chislo. Sushchnost [Myth. Number. Essence]*. Moscow: Mysl [in Russian].
- Meyerhold, V.E. (1968). *Stati, pisma, rechi, besedy, 1917–1939 [Articles, Letters, Speeches, conversations, 1917-1939]* (Pt. 2). Moscow: Iskusstvo [in Russian].
- Nietzsche, F. (1990). *Tak govoril Zarathustra [Thus spoke Zarathustra]*. Moscow: Interbuk [in Russian].
- Savenko, S. (2004). *Igor Stravinsky*. Moscow: Arkaim [in Russian].
- Stravinsky, I. (2012). *Khronika. Poetika [Chronicle. Poetics]*. Moscow; St. Petersburg: Tcentr gumanitarnykh iniciativ [in Russian].

Стаття надійшла до редакції: 09.12.2019

**ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ПОЭТИКА
ИГОРЯ СТРАВИНСКОГО
КАК КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ
АНТРОПОЛОГИЯ**

Арефьева Елизавета Юрьевна
*Аспирантка,
Национальная музыкальная академия Украины
имени П.И. Чайковского, Киев, Украина*

Цель статьи – определение культурно-исторической константы антропологического измерения художественного образа в музыке на основе реконструкции антропного измерения музыкального феномена поэтики И. Стравинского. Методология исследования базируется на принципе системного подхода, что представляет собой эксплицитную и имплицитно поэтику. Аналитический метод позволил выяснить значение и место исследуемой проблемы в общемировой культуре, которая пытается обобщить философский, эстетический и этический опыты. Структурный метод применялся в группировке и осмыслении фактического материала. Исследование базируется также на методе синтеза музыкального пространства XX века. Научная новизна исследования состоит в определении культурно-исторической константы антропологического измерения художественного образа в музыке на основе реконструкции антропного измерения поэтики И. Стравинского. Выводы. Доказано, что музыкально-антропологический горизонт творчества художника всегда является соразмерным его поэтической самореализации. Любая поэтика, особенно теоретическая, пытается обобщить философский, эстетический и этический опыты и апеллирует к человеку, его культурно-исторического образу, определяя этого человека как эпицентр поэтических импликаций. Танец как обращение к танцевальной субстанции отражает пластику человека и не только повторяет музыку, но и ведет ее в другой мир, который был для И. Стравинского чрезвычайно важной константой творчества. Выявлено, что мир композитора является герметичным, замкнутым, а все свидетели его творчества в основном анонимны. Зритель попадает в ситуацию, когда перед ним возникает маска, за которой скрывается выдающийся художник. При этом ситуация становится более понятной, если музыкальную антропологию композитора понимать как метаантропологию. Доказано, что И. Стравинский – не полифонист; композитор возрождает монодийный глубинный импульс вокала, что в христианском мире можно воспринимать как протомузыку. Антропологические горизонты поэтики художника рассматриваются как антропологический предел в ее самоопределении любой практикой искусства, в частности музыки.

Ключевые слова: культурно-историческая антропология; игра; музыка; танец; дискурс; гипермарионетка

**THEORETICAL POETICS
OF IGOR STRAVINSKY
ASCULTURAL AND HISTORICAL
ANTHROPOLOGY**

Elizaveta Arefieva
*PhD student,
Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine,
Kyiv, Ukraine*

The purpose of the article is to determine the cultural and historical constant of the anthropological dimension of the artistic image in music based on the reconstruction of the anthropic dimension of the musical phenomenon of I. Stravinsky's poetry. The research methodology is based on the principle of a systematic approach, which is an explicit and implicit poetics. The analytical method made it possible to find out the significance and place of the problem under study in the global culture, which is trying to generalize philosophical, aesthetic and ethical experiences. The structural method was applied to group and digest the factual material. The study is also based on the method of synthesizing musical space of the twentieth century. The scientific novelty of the study is to determine the cultural and historical constant of the anthropological dimension of the artistic image in music based on the reconstruction of the anthropic dimension of I. Stravinsky's poetics. Conclusions. It is proved that the musical and anthropological horizon of the artist's creativity is always equable to his poetic self-realization. Any poetics, especially theoretical, tries to generalize philosophical, aesthetic and ethical experiments and appeals to a person, his or her cultural and historical image, defining the person as the epicenter of poetic implication. Dance as an appeal to dance essence reflects the mobility of a person and not only repeats music, but also leads it to another world, which was an extremely important constant of creativity for Stravinsky. It was revealed that the composer's world is hermetic, closed, and all the witnesses of his work are basically anonymous. The spectator finds oneself in a situation when a mask appears in front, behind which an outstanding artist is hiding. In this case, the situation becomes clearer if the composer's musical anthropology is understood as meta anthropology. It is proved that I. Stravinsky is not a polyphonist; the composer revives the monodic deep impulse of vocals, which in the Christian world can be perceived as proto-music. The anthropological horizons of the artist's poetics are considered as an anthropological limit in its self-determination by any art forms, particular, by music.

Keywords: cultural and historical anthropology; playing; music; dance; discourse; hyper puppet