

УДК 78.072:792]:008:001.891](477)

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2025.03.040>

### НЕМКОВИЧ ОЛЕНА

докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0006-5720>

### NEMKOVYCH OLENA

a Doctor of Art Studies, a professor, a head of the Musicology and Ethnomusicology Department of M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine (Kyiv, Ukraine).  
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0006-5720>

### Бібліографічний опис:

Немкович, О. (2025) «Театр майбутнього»: міждисциплінарні проблеми в українському музикознавстві. *Народна творчість та етнологія*, 3 (407), 40–50.

Nemkovych, O. (2025) “Theatre of the Future”: Interdisciplinary Problems in Ukrainian Musicology. *Folk Art and Ethnology*, 3 (407), 40–50.

© Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2025. Опубліковано на умовах відкритого доступу за ліцензією CC BY-NC-ND (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)

## «ТЕАТР МАЙБУТНЬОГО»: МІЖДИСЦИПЛІНАРНІ ПРОБЛЕМИ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

### Анотація / Abstract

Цього року опубліковано монографію визначної сучасної науковиці, академікині Національної академії мистецтв України Неллі Корнієнко «Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)» (Київ : Дух і Літера, 2025. 464 с.). Вона є підсумком великого етапу творчого шляху дослідниці, концентрує в собі характерні риси її наукового мислення – філософічність, звернення до даних широкого кола точних і гуманітарних наук, нетрадиційність підходів до аналізу обраних явищ. Унаслідок цього зазначена монографія містить великий фонд новаторських ідей, звернених до базових принципів вивчення художньої культури. Отже, їх осмислення потрібне для різних гуманітарних дисциплін.

**Метою** пропонованої статті є розгляд лише однієї групи аналізованих у цій книзі взаємопов'язаних проблем у контексті історії українського музикознавства, включаючи його сучасний період. Серед них: домінування в сучасному мистецтвознавстві описових методів дослідження, що, на думку авторки, не відображають нинішній стан художньої культури; поширене в мистецтвознавчих працях теперішнього часу вивчення мистецьких явищ поза розумінням художньої культури як цілості; пошук нових шляхів мистецтвознавчих студій із залученням даних інших наук тощо. Їх об'єднувальним чинником є розуміння культури як цілісної самоорганізованої системи.

Усі зазначені проблеми мають у вітчизняній музикознавчій науці глибокі історичні корені, водночас вони є актуальними для її сучасного періоду. Сьогодні їх осмислення пов'язане з базовими методологічними засадами й світоглядними основами музикознавчих досліджень.

**Ключові слова:** Неллі Корнієнко, цілісне розуміння художньої культури, міждисциплінарні проблеми, методи наукового дослідження, музикознавство.

A monograph by the prominent contemporary scholar, academician of the National Academy of Arts of Ukraine Nelli Korniienko, titled "Theater of the Future – The Trajectory of a Quantum. Order, Opened to Randomness (Theater Studies of Other Dimensions)" (Kyiv: Spirit and Letter, 2025, 464 pp.) has been published this year. It represents the culmination of a major stage in the authoress's scholarly path and encapsulates the distinctive features of her scientific thinking – philosophical depth, engagement with a broad range of exact and humanitarian sciences, unconventional approaches to the analysis of selected phenomena. As a result, this monograph contains a wealth of innovative ideas focused on the fundamental principles of studying artistic culture. Thus, their understanding is significant for various humanities.

**The purpose** of the submitted article is to consider only one group of interconnected problems analyzed in this book, within the context of the history of Ukrainian musicology, including its contemporary stage. There are the dominance of descriptive research methods in contemporary art studies, which, according to the authoress, fail to reflect the current state of artistic culture; the widespread tendency in current scholarship to examine artistic phenomena without understanding artistic culture as an integral whole; the search for new directions in art studies by incorporating data from the other sciences, and others among them. The understanding of culture as a holistic self-organizing system is considered as their unifying factor.

All mentioned issues have deep historical roots in Ukrainian musicological scholarship and remain highly relevant today. Their current rethinking is associated with fundamental methodological principles and the worldview foundations of musicological research.

**Keywords:** Nelli Korniienko, holistic understanding of artistic culture, interdisciplinary issues, research methods, musicology.

**Вступ.** Приводом для написання цієї статті стало ознайомлення з нещодавно опублікованою монографією визначної сучасної науковиці, академікині Національної академії мистецтв України Неллі Корнієнко [4]. Поява кожної талановитої наукової праці – подія в науковому житті. У цьому випадку йдеться не лише про талановиту працю, а про дослідження непересічного значення для мистецтвознавства і ширше – гуманітарної науки. Робота є підсумком великого етапу творчого шляху дослідниці, її напрацювань, оприлюднених у попередніх монографіях. Водночас книга не є ординарною, традиційною розробкою ні за змістом, ні за формою. Це – вільний виклад колосального фонду креативних, принципово новаторських ідей, осмислення з відповідних позицій великого обсягу мистецького матеріалу. Як зазначає авторка, «логіка "викладається" концентричними колами смислів», «подібно ступеням ракети, які, відпадаючи, віддають свою енергію і смисли наступним» [4, с. 9]. Будучи у своїй основі театрознавчим, пропонуване дослідження водночас є міждисциплінарним. Воно звернене до базових проблем наукового пізнання, зокрема, відповідності поширених у теперішньому мистецтвознав-

стві методологічних тенденцій, домінуючих підходів живому сучасному мистецькому процесу, присвячене пошукам адекватних йому принципів дослідження. Послідовний аналіз усього спектру порушених авторкою проблем може стати предметом окремої теоретико-методологічної наукової розвідки, потрібної, з огляду на її зміст, історії та теорії художньої культури, кожній сфері мистецтвознавчої науки, у тому числі музикознавчої. У цій статті прокоментуємо лише окремі питання міждисциплінарного характеру, що стосуються музикознавства.

**Виклад основного матеріалу.** Насамперед зазначимо, що, порушуючи питання адекватності дослідницьких методів стану сучасного мистецького середовища, авторка насправді підняла більш глибоку проблему – причин історичного формування й логіки подальшого розвитку певних методологічних тенденцій, проявом яких є вже усталені в науці конкретні дослідницькі методи й підходи та сучасні пошуки у сфері методології наукових досліджень. Саме у відповідному аспекті прокоментуємо окремі, порушені в книзі Н. Корнієнко міждисциплінарні проблеми, у їх музикознавчій площині:

– домінування в сучасному мистецтвознавстві нарративних методів дослідження,

що, на думку авторки, не відповідають нинішньому стану художньої культури;

– пошук шляхів досягнення відповідності дослідницьких методів конкретній історичній специфіці мистецького процесу;

– поширене в мистецтвознавчих працях теперішнього часу дискретне вивчення художніх явищ, попри те, що поза розумінням культури як цілості їх наукове пояснення, як уважає Н. Корнієнко, є неможливим;

– втрата пріоритету логоцентризму в культурі, що є актуальним для гуманітарних досліджень;

– недоцільність характерного для багатьох наукових мистецтвознавчих розробок розуміння документалістики як носія істини в останній інстанції.

На перший погляд, перелічені проблеми не пов'язані між собою, однак насправді вони утворюють цілісне смислове коло. Їх об'єднувальним чинником, що виступає «за кадром», є осмислення історії культури не як хронологічної послідовності окремих подій, а як *цілісної духовної семіосфери*, самоорганізованої системи, що перебуває в постійному розвитку, процесі непередбачуваних (особливо унаочнених, як зазначає авторка, у добу пост-постмодернізму) трансформацій, непідвладних їх досягненню лише логічним шляхом, методами класичної науки модерного часу.

У науковому знанні, зокрема, його музикознавчій складовій, окреслене осмислення культури має глибокі історичні корені в художній практиці, філософії, логіці наукового процесу другої половини ХІХ – початку ХХІ ст. В українській музикознавчій науці прояви зазначеного тлумачення музичного мистецтва вперше далися взнаки одночасно з поступовим перетворенням слова про музику в підрозділ академічної науки наприкінці ХІХ – першій третині ХХ ст., про що мова буде йти далі. До того часу належить і формування низки методологічних тенденцій, зокрема, згаданої у пропонованій монографії нарративної (описової), що зумовлювалося

логікою поступового перетворення слова про музику в науку впродовж кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. Формуючись переважно в контексті академічної гуманітарної науки (історіографія, етнологія, мовознавство тощо), пов'язаної в той час насамперед з вивченням у відповідних аспектах української культури, вітчизняне музикознавство як наука також викристалізувалось як нова на той час у європейській музикології галузь – міждисциплінарне музичне українознавство (етномузикологія, історичне музикознавство, музична лексикографія). А отже, першим кроком на цьому шляху стало визначення меж і змісту його предмета, пов'язане з цим усвідомлення пріоритетності завдання формування емпіричної бази, тобто фонду об'єктивних даних як одного з основних критеріїв відходу від суб'єктивного «замилування» національними музичними надбаннями й переходу до їх вивчення. Не випадково в той час було започатковано джерелознавство історії української музичної культури (термін Л. Корній) та весь цикл допоміжних (спеціальних) музично-історичних дисциплін (музична бібліографія, включно з її теоретичними засадами, нотографія, біографістика, епістологія тощо). Таким чином, виняткове значення описової методологічної тенденції, спрямованої на створення джерельної бази музикознавства (поряд із формуванням цілісної концепції історії української музичної культури, україномовного поняттєвого апарату музикознавства), було тоді зумовлено іманентною логікою першого етапу формування вітчизняної музикознавчої науки в контексті комплексу українознавчих гуманітарних дисциплін.

Емпірична тенденція, що є одним із проявів дискретного розкриття музичної культури, у подальшому також періодично набувала значення однієї з пріоритетних. Причини й сутність такої ситуації – різні. Так, у 1930–1940-х роках – час найбільш жорсткої регламентації наукового пошуку і втрат наявних на кінець 1920-х років здобутків – емпірично-описовий шлях розкриття

явищ музичної культури був єдино можливим, тому що сформовані в попередній період концептуальні засади зазнали волюнтаристського заперечення «згори» ще з кінця 1920-х років, а нові ще не набули зрілого вигляду. Крім того, унаслідок вилучення великих масивів фактичного матеріалу модель історії музичної культури втратила цілісність, стала фрагментарною, сповненою «білих плям», що спричинило створення лише штучної цілісності (унаслідок «накладання» соціологічної схеми на музичний процес) і відсутність розробки шляхів побудови концепційної цілісності на основі конкретного музикознавчого аналізу.

Іншого сенсу набула нарративна тенденція в другій половині ХХ ст. – період інтенсивного розростання фактологічних основ музикознавства. Тоді до кола зацікавлень фахівців увійшли великі масиви раніше заборонених архівних матеріалів, сформувалися нові проблемно-тематичні напрями, зокрема, пов'язані з вивченням старовинної (до ХІХ ст.) музичної культури, музичного життя регіонів, етносів України, зарубіжної музики ХХ ст. тощо. У той час ця методологічна тенденція зумовила поступову кристалізацію «другого концепційного ряду», тобто фонду висновків, зроблених, зокрема, на основі аналізу введеного до наукового обігу в указаний період музичного матеріалу. Її безперервний розвиток логічно підготував сучасні зміни в концептуальному осмисленні української музичної культури, склав іманентні підвалини теперішніх музикознавчих досліджень. Вхідження до наукового обігу великих масивів джерельних даних в останні десятиліття на новому витку історії знову актуалізували зазначену методологічну тенденцію.

Водночас закономірністю науки є взаємозумовленість у ній процесів інтеграції та диференціації. Розробка теоретичної бази має спиратися на емпіричні підвалини, без яких вона перетворюється на абстракцію, що «не працює» в аналізі конкретного музичного мистецтва. Саме за це підлягає крити-

ці значний масив праць радянського часу, у яких впроваджені «згори» теоретико-методологічні засади не виводилися з аналізу конкретного джерельного матеріалу. Посилена ж диференціація, одним із проявом якої є збирання й описання фактичного матеріалу, висуває на порядок денний необхідність його узагальнення – систематизацію, класифікацію, концептуальне осмислення, розкриття з позицій певних понять, категорій, тобто розробку проблематики теоретичного рівня, без якого не існує сучасної науки. Об'єднання всіх даних у певну цілісність, «бажано, в єдину формулу» (як кажуть фізики), є кінцевим ідеалом будь-якої науки.

З цього приводу дозволимо собі образне порівняння. Для створення будинку необхідно, щоб кожна його цеглинка була якісно оброблена, інакше цей будинок почне руйнуватися. Однак збирання разом усіх найкращим чином виготовлених цеглинок не забезпечить появи будинку. У нашому випадку «будинок» – це концептуально-цілісне осмислення історії музичної культури в усіх її конкретних проявах, з урахуванням рівня розробки як емпіричних, так і теоретичних засад теперішнього музикознавства та загалом гуманітарної науки. Отже, у цьому контексті увиразнюється актуальність висловленої думки п. Корнієнко про недоцільність гіперболізації описовості в сучасних мистецтвознавчих дослідженнях. Особливого значення ця думка набуває для академічної традиції музичного українознавства, історично пов'язаного з розробкою фундаментальних теоретичних проблем історії вітчизняної музичної культури, її цілісної концепції, сконцентрованої у створенні багатотомних музично-історичних та енциклопедичних видань.

Усвідомлення недоцільності гіперболізації описовості в мистецтвознавстві початку ХХІ ст. зумовило пошук авторкою книги методів, що мають відповідати специфіці теперішнього художнього процесу. Ідеться про необхідність аналізу нових, не знаних дослідниками попередніх часів якостей мис-

тецького процесу – його ймовірності, індетермінантності, ситуації «хаосу як неупорядкованої складності» [4, с. 26]. У цих пошуках авторка, яка має енциклопедичну ерудицію, звертається до даних природничих наук – квантової фізики та квантової біології. У їх положеннях, що стосуються осмислення об'єктів, які не піддаються поясненню з позицій жорсткої детермінованості, лінійних причинно-наслідкових зв'язків, вона шукає відповіді на питання, особливо гостро поставлені перед дослідниками мистецьким процесом пост-постмодерного часу.

Попри незвичність для мистецтвознавців такої постановки проблеми, це не експеримент «одного дня», а явище, яке має глибокі генетичні корені, зумовлене логікою розвитку мистецтвознавчої науки, є сучасним кульмінаційним пунктом також тривалої історичної тенденції. У музикознавстві вона зародилася в період його формування як галузі академічної науки в першій третині ХХ ст. Надання особливого значення логічному, раціональному пізнанню сформувалося під впливом домінуючих тоді природничих наук-лідерів, що істотною мірою визначали специфіку тогочасної картини світу й стилю мислення. Отже, ці дисципліни впливали й на вітчизняне музикознавство, що на першому етапі свого утвердження в статусі науки, природно, орієнтувалося на більш розвинені наукові дисципліни. Наявність зазначених впливів пояснювалася й тим, що до його структури входили своєрідні «музикознавчі відгалуження» фізики, психофізіології (музична акустика, психологія музичного сприймання). Звідси в музикознавчих працях тих років, наприклад, такі судження, як музичне тяжіння – це «всесвітнє тяжіння, що зазвучало» [1], намагання дослідити шлях, яким психофізіологічний процес сприймання музики перетворюється на естетичну насолоду музикою в музично-історичних (!) працях [2] тощо.

Настання другої хвилі зацікавлення даними точних наук, спроби виявити межі й ступінь ефективності їх застосування в музи-

кознавстві припадає на 1960–1980-ті роки, позначені кристалізацією багатьох плідних тенденцій, що розвиваються дотепер. Тоді звернення до напрацювань цих наук диктувалося насамперед музичною практикою. В аналізі ряду творів, у яких автори застосували, зокрема, новітні для музики радянської доби композиторські техніки (серіалізм, пуантилізм, алеаторика тощо), продуктивно «працюючими» виявилися методи, запозичені зі статистики, кібернетики (як-от в аналізі Ю. Кона деяких епізодів «Весни Священної» І. Стравинського, де дієвим інструментом аналізу виявився кібернетичний двійковий код) та інших точних дисциплін. Однак і музичний процес, і практика музикознавчих досліджень швидко показали, що при всій правомірності використання методів цих наукових дисциплін у музикознавстві коло їх можливостей у вивченні музичного мистецтва є чітко обмеженим.

Водночас системна методологічна концепція, що спочатку сформувалася в біології (Л. фон Берталанфі), а потім набула міждисциплінарного статусу (дослідження об'єктів різної природи як систем за допомогою системного підходу), плідно застосовувалася в теоретичному музикознавстві другої половини ХХ ст. Використання в ньому системного підходу було одним з найпоказовіших проявів перенесення тоді акценту з дискретного на цілісний принцип музикознавчого аналізу, нового витка інтеграції-диференціації при домінуванні першої, що відповідало аналогічній тенденції в науковому знанні того часу. Системний підхід, адаптований до специфіки музикознавства, так само результативно застосовувався раніше й застосовується тепер в історичному музикознавстві для цілісного розкриття окремих явищ, процесів, періодів, галузей історії музичної культури. Усі наведені приклади є проявом показової ситуації не лише в музикознавстві, але й у різних науках: у періоди істотних змін у пізнанні світу, у науковому знанні найбільш продуктивними виявляються ідеї, народжені на перетині різних наук.

Відтоді уявлення про поняття «системність» і «цілісність» у художньому процесі й методології наукового знання змінилися. Тому сьогодні підвищеною є актуальність осмислення сучасних методологічних напрацювань інших наукових дисциплін, філософії (зокрема, тоталогії в осмисленні категорії цілісності), що, безперечно, є надзвичайно потрібним для академічних «Історій...» різних видів мистецтва, тому що їх кінцева мета – концептуально-цілісне розкриття синхронного й діяхронного зрізів мистецьких процесів. У цьому контексті видаються бажаними спроби осягнення на новому витку історії меж доцільності використання в аналізі духовного космосу, проявом якого є музика, сучасних напрацювань точних наук. Адже, як уже вказувалося, ми знову опинилися в ситуації, знайомій з історії мистецтва: в аналізі художньої творчості постмодерного й пост-постмодерного світу усталені мистецтвознавчі методи часом не є результативними. Натомість сучасні методології аналізу далеких від рівноваги, позначених частими непередбачуваними змінами надскладних систем, ситуацій хаосу (якими виявляються сучасні мистецькі процеси), на сьогодні розробляються насамперед у точних науках. Тому однією з імовірних перспектив теоретичних пошуків мистецтвознавчих наук є осмислення сенсу, специфіки, меж застосування в них штучного інтелекту, даних квантової теорії, математики тощо. Враховуючи, що наука, постійно розвиваючись, досягає дедалі нових, донедавна не очікуваних рівнів інтеграції (у тому числі точних і гуманітарних дисциплін), видаються відкритими в історичну перспективу яскраві, позначені індивідуальним авторським баченням мистецького процесу ідеї книги Н. Корнієнко, пов'язані із застосуванням квантової теорії в мистецтвознавстві.

Необхідність розуміння культури як цілісної самоорганізованої системи виводить у монографії Н. Корнієнко й на проблему поширеного в сучасних мистецтвознавчих працях дискретного дослідження мис-

тецьких явищ, попри те, що поза цілісним розумінням культури, як доводить авторка, пояснення окремих мистецьких явищ є неможливим. На жаль, треба констатувати, що висунення цієї проблеми Н. Корнієнко зумовлюється практикою багатьох сучасних мистецтвознавчих досліджень. Одразу зауважимо: мова йде не про висвітлення в тексті робіт, присвячених окремим явищам, усього контексту культури, а необхідну для їх наукового *пояснення* присутність «за кадром» *цілісного розуміння* культури, її духовного змісту.

Коментування цієї проблеми також потребує певного історичного екскурсу. Її повний аналіз не є завданням цієї статті. Тому зупинимось лише на одному спеціально-науковому – музикознавчому – методі, що концентрує в собі розуміння єдності окремого музичного твору та стилів композитора, епохи, виводить на характерні риси духовної сім'їосфери культури певного періоду, тобто спрямовує до цілісного розуміння музичної культури саме не як сукупності певних явищ, а як певної смислової єдності, що специфічно перевтілюється в окремих мистецьких явищах.

Ідеться про інтонаційне розуміння музичного мистецтва й відповідний інтонаційний метод аналізу, що в українському музикознавстві сформувалися в першій третині ХХ ст., виявляючись насамперед у розробках учнів і послідовників творця теорії ладового ритму Б. Яворського, певною мірою, у музично-історичних працях М. Грінченка, статті Б. Навроцького [8], спеціально присвяченій інтонаційній природі музики, тощо. Зазначене тлумачення музики мало своєю основою музичну практику. Ідеться про здатність відтворювати засобами музичного інтонування, інтонаційної драматургії (без допомоги слова, сценічної дії тощо) тонкі коливання духовного мікрокосмосу окремої людини, духовної «аури» певного соціуму, створювати відповідні філософські, художні концепції. Уперше ці якості музичного мистецтва набули досконалих форм у симфонізмі Л. Бетховена, потім були розвинені

в музичній практиці Романтичної доби, специфічно виявилися в ряді напрямів модерного, зокрема символістського мистецтва початку ХХ ст. Інтонаційно-процесуальне тлумачення музики було на той час альтернативою статичному, архітектонічному підходу до аналізу музики, спрямовувалося на пошуки осмислення останньої як мистецтва інтонованого смислу, виводило на новий рівень розкриття цілісності в музикознавчому аналізі й самої сутності цього аналізу. В інтонаційному тлумаченні музики, як зазначав І. Котляревський, фокусувався рух музикознавчої думки від розкриття інтонації як найдрібнішого елемента музичної мови до осмислення музики як мистецтва інтонованого смислу [5]. Саме в «інтонованому смислі» отримували свою музичну проєкцію та водночас пов'язувалися в єдиний ланцюг внутрішній світ творця-композитора та сутнісні риси духовної семіосфери культури епохи, що перевтілювалась в інтонаційному словнику епохи. Останній своєю чергою свідомо або підсвідомо впливав на специфіку індивідуальних музичних картин світу, а отже, давався взнаки в конкретних творах.

У другій половині ХХ ст. інтонаційний метод аналізу музики інколи отримував вульгарні тлумачення, подеколи ставав об'єктом критики. І справа тут не лише в тому, що він не спрацьовував у розгляді ряду композицій. Далеко не всі музикознавці дійсно володіють інтонаційним методом аналізу, використовують лише його зовнішні ознаки й не звертаються до його сутності – пошуків розкриття музичного твору як складної драматургії філософських, духовних смислів (якщо, безумовно, твір їх містить), їх ієрархії, полюсами якої є конкретний твір та семіосфера культури відповідної епохи. Водночас у процесі виконавської інтерпретації, через специфіку виконавського інтонування розкривається також діалог особистостей композитора, виконавця, реципієнта, діалог часів, що також є предметом музикознавчого аналізу. Такий принцип аналізу внаслідок еволюції музичної практики й музи-

кознавчої науки в кожний наступний період неминуче націлює на пошук нових горизонтів дослідження. Водночас він репрезентує різні варіанти інтонаційного тлумачення музики теоретиками Західної та Східної Європи кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (Е. Курт, Б. Яворський, Б. Асаф'єв та ін.) як відкриті системи, що дали лише основи для нових пошуків у наступні періоди, зумовлені історичним розвитком музичної творчості й музикознавчої думки.

Одним із проявів «історичної арки» ХХ – початку ХХІ ст., яку передбачив іще В. Вернадський, стало формування в сучасний період синергетичного підходу до аналізу музики, що не лише адаптував принципи відповідного міждисциплінарного напряму науки (нелінійний аналіз, розкриття змісту самоорганізованих систем, що перебувають у процесі постійних трансформацій змісту й форми, функцій елементів та цілісності) до аналізу музики, але генетично пов'язувався з її інтонаційним тлумаченням. Адже інтонаційна драматургія – не «відображення об'єктивної дійсності», а певний духовно-музичний всесвіт, організований за власними законами, тобто специфічна музична самоорганізована система (створення музики штучним інтелектом як певною «надбудовою» над людським інтелектом – окрема проблема, яку тут не розглядаємо). За Н. Корнієнко, цей всесвіт реагує, «діагностує», має зворотний вплив на певні процеси в соціумі, передбачає його майбутнє. Не випадково науковиця обстоює синергетичний підхід, наголошуючи на необхідності його застосування в різних мистецтвознавчих дисциплінах.

Звідси й акцентуація дослідницею думки про те, що поза осмисленням культури як цілісності, яка дає досліднику розуміння цього духовного космосу, неможливим є пояснення її окремих складових, тобто окремих мистецьких явищ. До речі, важливість цього принципу наукового аналізу суголосна й одному з основних положень загальної теорії систем – дисципліни загальнонауко-

вого рівня: для пояснення будь якої системи необхідним є вихід у простір системи більш високого рівня, підсистемою якої є аналізована система. Володіння таким підходом до аналізу явищ музичної культури в сучасному музикознавстві є показником розуміння історичної логіки еволюції цієї галузі науки, позначеної, зокрема, пріоритетністю в теперішній час музично-культурологічних розробок як прояву дедалі потужнішої диференціації-інтеграції науки, розвитку міждисциплінарних досліджень, водночас ерудиції, глибини знань, рівня наукового мислення істориків музичної культури.

З проблемою цілісного тлумачення культури пов'язано й інше важливе питання, розглянуте в монографії Н. Корнієнко, – втрата в культурі домінуючого значення логоцентризму, що безпосередньо стосується принципів музикознавчого аналізу. Так, соціальні, екологічні потрясіння, водночас потужні інтегративні процеси в науці виявили недоцільність абсолютного домінування логоса у світоглядних основах, що чітко виявилось вже в середині ХХ ст. Характерним проявом цього процесу стали, зокрема, підвищення інтересу до проблеми співвідношення науки та мистецтва, зближення, взаємопроникнення наукової і художньої творчості. Серед численних явищ, які про це свідчили, – публікація книжки О. Гакслі «Література і наука», виникнення в СРСР на межі 1950–1960-х років дискусії «фізиків і ліриків», проведення в 1960-х роках ряду всесоюзних симпозіумів із залученням представників точних і гуманітарних наук, а також художньої творчості, обговорення зазначеної проблематики на сторінках філософських журналів, у вишах, творчих організаціях, формування в мистецтві жанрів на перетині науки й мистецтва (наприклад, лекція-вистава), у науковій думці – загальної теорії творчості, покликаної розкрити спільність різних видів творчої праці, у тому числі наукової та художньої. Ця тенденція в культурі виявила важливі для мистецтвознавчого аналізу світоглядні передумови: глибинні

основи творчої діяльності єдині для всіх її видів, у тому числі наукової та мистецької. Розуміння такої єдності є філософською основою осмислення культури в гуманітарних науках як цілісної системи – проєкції духовного світу в усьому багатстві його проявів – логічних, етичних, інтуїтивних, емоційних та інших.

Для аналізу музичних творів спираючись на таку цілісну модель пізнання також має принципове значення. Адже їх художньо-естетичний, екзистенціальний, філософський зміст тільки частково піддається осягненню лише за допомогою логічних операцій – аналізу форми, засобів музичної мови, текстологічних, джерелознавчих методів тощо. Приміром, в аналізі симфоній Б. Лятошинського за допомогою цих традиційних засобів можна констатувати психологічно напружений характер їх тематизму, конфліктно-драматичний тип симфонізму тощо. Однак лише тонкий музичний слух, поєднаний з великим слуховим досвідом, високим інтелектом, художньою інтуїцією, глибокою духовністю й мудрістю, здатний почути в цій музиці й «діагностику» сучасного композиторові психологічного стану світового соціуму, і пророчі передбачення незнаних раніше соціальних катаклізмів, і високий ступінь катарсичності, завдяки якому симфонізм митця ставав фактичним чинником формування свідомості культурної громадськості вже наступного – повоєнного – періоду. Його творчість 1930-х років була одним з тих мистецьких явищ, які внутрішньо, на духовному рівні готували якісні зрушення в художній творчості та, ширше, художній культурі другої половини 1950-х – 1960-х років. Так само не піддається суто логічному, теоретичному (у зазначеному вузькому сенсі) аналізу, приміром, проблема «космізму» творчості О. Скрибіна. А як можна пояснити засобами традиційного теоретичного аналізу феномен фіналу Шостої симфонії П. Чайковського? Автор, який написав цю музику, духовно вже переступив межу, яка відділяє буття від небуття:

як відомо, через 9 днів після виконання (16 жовтня (28 жовтня) 1893 року) його Шостої симфонії (під орудою автора) земний шлях композитора було завершено. Чи достатньо в цьому випадку пояснення наведеного факту лише життєвими обставинами? Творчість видатних композиторів-мислителів, філософів містить безліч прикладів, які не піддаються їх осмисленню суто логічним шляхом. Однак саме на таких рівнях осягнення їхньої музики, які не можна обмежити можливостями логічного мислення, відкриваються глибини її екзистенційного, філософського, психологічного змісту. Підсумовуючи, спроєкуємо відому літературознавцям думку на музикознавство: якщо в музикознавстві вилучити його «точну периферію» (джерелознавство, текстологію та інші допоміжні дисципліни), взагалі його «точний аспект», воно перестане бути наукою, а якщо вилучити те, що не піддається суто логічним аналітичним операціям, воно перестане бути музикознавством. У цьому контексті рудименти не кращих проявів музикознавчої науки минулого століття, пов'язані з протиставленням музикознавців-теоретиків (у традиційному розумінні) та музикознавців-істориків-культурологів, зверхнє ставлення до других є проявом глибокої обмеженості таких фахівців, а, можливо, й зізнанням у нездатності розуміти те, що написано в нотах «між рядків», відчувати МУЗИКУ та мислити концептуально. Серйозні представники музикознавчої науки другої половини ХХ ст., розуміючи історичну логіку еволюції цієї сфери наукового знання, будучи носіями її найпрогресивніших на той час тенденцій, обстоювали думку про те, що дослідники музичного мистецтва не мають бути ні істориками, ні теоретиками, вони мають бути музикознавцями.

Тлумачення музичної творчості не як відображення певної соціальної реальності, а як феномена, що є втіленням духовного мікрокосмосу, а отже, розкриття музичного процесу як самоорганізованої системи,

що функціонує за власними законами, безпосередньо стосується й теза Н. Корнієнко про те, що документалістика не є істиною в останній інстанції. Нелінійність зв'язку мистецтва та об'єктивної дійсності свідчить, що при поясненні музичних творів як артефактів певної епохи методи джерелознавства мають обмежений характер. Водночас історичні документи, у яких здійснено описання певних подій, явищ, їх оцінки (мемуари, епістолярії, публікації в періодиці, зафіксовані усні історії тощо), закономірно несуть на собі відбиток суб'єктивності. Їх характер залежить від рівня освіченості, індивідуальних смаків, політичних поглядів, певних симпатій або антипатій їх авторів до тих чи інших осіб тощо. Відповідні матеріали також часто містять свідомі або несвідомі містифікації. Такі «об'єктивні дані» можна знайти на сторінках численних, відомих усім музикознавцям видань. Ці праці використовують у навчальному процесі, їх цитують музикознавці-науковці у своїх статтях, а отже, відповідні помилки «кочують» з одного видання в інше і, таким чином, поступово набувають статусу наукової істини. У цьому випадку можна провести певні паралелі з художньою творчістю: подія та «образ події», сформований у суспільній свідомості внаслідок помилок або свідомих містифікацій, не є ідентичними, образ події – це часто симулякр, копія того, що насправді не існує. Водночас максимально об'єктивізована, правдива констатація фактів у багатьох історичних документах, наукових працях не дає уявлення про «внутрішню історію» (М. Грушевський), тобто про «істини більш високого порядку» (Н. Корнієнко), без розуміння яких неможливо реконструювати окремі явища, періоди, аспекти історії культури. Про «внутрішню історію» значно більше можуть розповісти твори мистецтва. Варто, наприклад, порівняти, які знання про різні періоди історії дають збірники офіційних документів відповідних періодів, історичні праці та сукупний мистецький доробок. Це – взаємодоповнюючі речі: «зовнішня історія», подієвий ряд і

«внутрішня історія», семіосфера культури, її духовний зміст. Не можна не враховувати й те, що в розуміння подій минулого кожний наступний період вносить свої нюанси, які відображаються в їх інтерпретаціях конкретними науковцями. Тому не можна не погодитися з авторкою книги, яка стверджує, що документалізм – не істина в останній інстанції, тим паче для музикознавства, що має справу з музикою як живим утіленням духовного змісту історії культури.

Мистецька практика, що пройшла епоху постмодерну, як справедливо наголошує дослідниця, поставила не лише питання оновлення наукової мистецтвознавчої методології. У ній відобразилася відносність століттями усталених етичних засад суспільного буття, перетворення на горизонталь ціннісної вертикалі, що в європейській культурі впродовж тисячоліть мала своєю глибинною основою християнське світовідчуття й світорозуміння, яке пронизало музику, живопис, поезію, драматургію тощо. Таким чином, Н. Корнієнко порушує питання, що сягають найвищого – філософського, світоглядного – рівня науки, який визначає кінцеву мету, своєрідні надзавдання як точних, так і гуманітарних наук. У теперішній час граничного загострення протистояння сил добра і зла, моральних полюсів світоглядні орієнтири, пов'язані з тисячолітніми традиціями нашої культури, на нашу думку, мають бути присутніми в мистецтвознавчих дослідженнях. Художня творчість та наука про неї, результатами якої послуговуються студенти музичних вишів, широке коло культурної громадськості, є «м'якою силою», що формує головне – свідомість людей, а отже, спрямовує їх у відповідне майбутнє.

У цьому контексті увиразнюються деякі тенденції сучасного українського музикознавства. Так, одним із провідних, типологічних для всіх сфер сучасного академічно-

го мистецтвознавства напрямів дослідження є вивчення вітчизняної культурної спадщини, розкриття внутрішньої єдності драматичного історичного духовного шляху нашого народу, генетичних зв'язків кращих проявів сучасних мистецького й наукового процесів з інтелектуальними та, ширше, духовними надбаннями історії світової та національної культури. У теперішній період вітчизняне музикознавство переживає найбільший за всю свою історію ренесанс досліджень богослужбового співу, що докорінно відрізняються від аналогічних за тематикою розробок другої половини ХХ ст. У багатьох сучасних працях, зокрема духовних осіб-науковців, поєднуються дані музикознавства, релігієзнавства та літургіки як богословської дисципліни, що дає розуміння сутності богослужіння в християнських храмах саме з позицій християнського світогляду. Ряд таких прикладів можна продовжити. Отже, вітчизняна музикознавча наука також реагує на виклики, поставлені внутрішньо конфліктною семіосферою сучасного соціуму, презентує прояви опори в ній на нетлінні духовні цінності.

**Висновки.** Вищезазначене – лише невелика частина фундаментальних наукових проблем, розглянутих у праці Н. Корнієнко. Однак уже наведені свідчать, що ця книга може принести багато користі всім мистецтвознавцям-історикам-культурологам, для яких пошук наукової істини, пізнання історії культури в усьому багатстві її проявів, залучення до найсучасніших новаторських ідей науки є невід'ємними аспектами їхньої наукової творчості. Дослідження визначної науковиці може відіграти евристичну роль у вивченні багатьох проблем історії (зокрема теорії історії) культури представниками різних гуманітарних наук, у тому числі музикознавства.

## Джерела та література

1. Альшванг А. Ритм і метр. *Музика*. 1923. Ч. 6–7. С. 13–18.
2. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка, 1922. 288 с.
3. Кизима В. Культурологія і сучасна методологія гуманітарного пізнання. *Вісник НАН України*. 2001. № 5. С. 13–25.
4. Корнієнко Н. Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів). Київ : Дух і Літера, 2025. 464 с.
5. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. Київ : Музична Україна, 1983. 158 с.
6. Крымский С., Парахонский Б., Мейзерский В. Эпистемология культуры. Киев : Наукова думка, 1993. 216 с.
7. Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну / переклад з англійської Ю. Джулая. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. № 5–6. С. 15–38.
8. Навроцький Б. Мовна інтонація та музика. *Музика*. 1923. Ч. 6–7. С. 20–28.
9. Немкович О. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. Київ : Сталь, 2006. 534 с.
10. Прицак О. Історіософія Михайла Грушевського. *Грушевський М. Історія України-Руси*. Київ : Наукова думка, 1991. Т. 1. С. XLI–LXXVI.
11. Черков Г. Перші фільми братів Люм'єр. Фактологічна основа і виникнення образу-міфу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого*. 2024. Вип. 34. С. 72–81.
12. Яворский Б. Стрoение музыкальной речи. Материалы и заметки. Москва : Тип. Г. Аралова. 1908. Ч. 1–3. 100 с.

## References

1. ALSHVANG, Arnold. Rhythm and Meter. *Music*, 1923, no. 6–7, pp. 13–18 [in Ukrainian].
2. HRINCHENKO, Mykola. *History of Ukrainian Music*. Kyiv: Union, 1922, 288 pp. [in Ukrainian].
3. KYZYMA, Volodymyr. Culturology and Modern Methodology of the Humanitarian Cognition. *Bulletin of the National Academy of Sciences of Ukraine*, 2001, no. 5, pp. 13–25 [in Ukrainian].
4. KORNIENKO, Nelli. *Theater of the Future – The Trajectory of a Quantum. Order, Opened to Randomness (Theater Studies of Other Dimensions)*. Kyiv: Spirit and Letter, 2025, 464 pp. [in Ukrainian].
5. KOTLYAREVSKY, Ivan. *Musical-Theoretical Systems of European Art Studies*. Kyiv: Musical Ukraine, 1983, 158 pp. [in Russian].
6. KRYMSKY, Sergei, Boris PARAKHONSKY, Viktor MEIZERSKY. *Epistemology of Culture*. Kyiv: Scientific Thought, 1993, 216 pp. [in Russian].
7. LYOTARD, Jean-François. The Postmodern Situation. Translated from English by Yurii DZHULAI. *Philosophical and Sociological Thought*, 1995, no. 5–6, pp. 15–38 [in Ukrainian].
8. NAVROTSKYI, Borys. Speech Intonation and Music. *Music*, 1923, no. 6–7, pp. 20–28 [in Ukrainian].
9. NEMKOVYCH, Olena. *Ukrainian Musicology of the 20th Century as a System of Scientific Disciplines*. Kyiv: Steel, 2006, 534 pp. [in Ukrainian].
10. PRITSAK, Omelian. Historiosophy of Mykhailo Hrushevskiy. In: Pavlo SOKHAN, editorial board's chairperson. *Hrushevskiy M. History of Ukraine-Rus: In Eleven Volumes, Twelve Books*. Kyiv: Scientific Thought, 1991. Vol. 1: To the Early 11th Century, pp. 41–76 [in Ukrainian].
11. CHERKOV, Heorhii. The First Films of the Lumière Brothers. Factual Basis and the Emergence of the Mythical Image. *Scientific Bulletin of the Ivan Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*. 2024, issue 34, pp. 72–81 [in Ukrainian].
12. YAVORSKY, Boleslav. *Structure of Musical Speech. Materials and Notes*. Moscow: G. Aralov Printing House, 1908, parts 1–3, 100 pp. [in Russian].

Отримано / Received 30.07.2025

Рекомендовано до друку / Recommended for publishing 04.09.2025