

## ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

---

УДК 78.01+782.42

*Галина Федоровна Завгородняя*

*доктор искусствоведения, профессор кафедры  
теории музыки и композиции Одесской национальной  
музыкальной академии им. А. В. Неждановой  
galina.zavgorodnyaya@gmail.com*

### ФОРМООБРАЗУЮЩИЙ ПРОЦЕСС КАК БАЗОВАЯ ОСНОВА ЛОГИКИ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

*Цель работы* рассмотреть процесс формообразования в широком ценностно-смысловом значении как своеобразную основу системы музыкального языка и его элементов. *Методология* основана на использовании историко-логического метода анализа. У его истоков находится диалектика пространственно-временных координат. Она определяет закономерности существования музыкальной материи и отражает конструктивную и художественно-содержательную логику эволюции композиторского творчества. *Научная новизна* основана на расширении представлений об исторической роли формообразующего процесса как одного из основных аспектов развития логики музыкального мышления. Особое внимание уделено выразительному аспекту формирования пространственных координат в строении художественной композиции произведений Ю. Гомельской, что раскрывает своеобразие их конструктивной и смысловой направленности. *Выводы.* Пространственно-временные отношения отражают диалектику жанрово-стилевого диалога в музыке как особом виде художественного творчества.

*Ключевые слова:* процесс формообразования, пространство, время, композиция, музыкальное мышление, полистилистика, музыкальный язык.

*Zavgorodnaya Galina*, Doctor of Art, professor of the department of music theory and composition, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of music

**Form-forming process as the basic basis of the logic of musical thinking**

*The purpose of work* is to consider the process of form formation in a broad value-semantic meaning as a peculiar basis of the system of the musical language and its elements. **The methodology** is based on the use of the historical-logical method of analysis. At its sources is the dialectic of space-time coordinates. It determines the laws of the existence of musical matter and reflects the constructive and artistic content of the logic of the evolution of composer creativity. **Scientific novelty** is based on expanding the notion of the historical role of the form-building process as one of the main aspects of the development of the logic of musical thinking. Particular attention is paid to the expressive aspect of the formation of spatial coordinates in the structure of the artistic composition of works by Yu. Gomelskaya, which reveals the uniqueness of their constructive and semantic orientation. **Conclusions.** Spatio-temporal relations reflect the dialectics of genre-style dialogue in music as a special form of artistic creativity.

**Keywords:** formation process, space, time, composition, musical thinking, polystylistics, musical language.

*Завгородня Галина Федорівна*, доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

**Формоутворювальний процес як базова основа логіки музичного мислення**

*Мета роботи* розглянути процес формоутворення в широкому ціннісно-смісловому значенні як своєрідну основу системи музичної мови та її елементів. **Методологія** заснована на використанні історико-логічного методу аналізу. Біля його витоків знаходиться діалектика просторово-часових координат. Вона визначає закономірності існування музичної матерії та відображає конструктивну й художньо-змістовну логіку еволюції композиторської творчості. **Наукова новизна** полягає в розширенні уявлень про історичну роль формоутворювального процесу як одного з основних аспектів розвитку логіки музичного мислення. Особливу увагу приділено виразовому аспекту формування просторових координат в будові художньої композиції творів Ю. Гомельської, що розкриває своєрідність їх конструктивної та смислової спрямованості. **Висновки.** Просторово-часові відносини відображають діалектику жанрово-стильового діалогу в музиці як особливий вид художньої творчості.

**Ключові слова:** процес формоутворення, простір, час, композиція, музичне мислення, полістилістика, музична мова.

Анализ музыкальных произведений, его роль и **актуальность** как базовой основы в формировании логики музыкального мышления обусловлены способностью проникновения в глубину художествен-

ного целого, в частности музыки как вида искусства. Большинство исследователей обращаются к понятиям пространства и времени как к исходным категориям анализа современной музыки и концентрируют свое внимание на фактуре (Е. Назайкинский, В. Задерацкий, Б. Бобровский и др). Некоторые исследователи стремятся к расширению грамматических норм музыкального языка в аспекте вертикальной вторичности (Ю. Холопов, Ю. Кон); другие — углубляют представление о процессах трансформации музыкального языка (С. Шип, В. Медушевский, В. Козаренко, В. Протопопов). Мы рассматриваем понятия «пространство» и «время» как возможно самый реальный ключ к раскрытию специфики современного музыкального мышления, особенностей индивидуальных стилевых показателей. Именно таким образом обуславливаются **цели и задачи** данной статьи, которые направлены на выявление формообразующих функций музыкального пространства в современной композиторской практике. **Научная новизна** исследования выявляется в стремлении подчеркнуть значение эволюционных процессов в раскрытии законов музыкального мышления. На наш взгляд, любая специфика, появляющаяся в процессе развития музыкального языка (додекафония, пуантилизм, сонористика, алеаторика), вписывается в базовые константы авторского конструирования либо реконструирования музыкального пространства. Границы музыкального пространства достаточно четко обозримы. При всей их «безграничности» можно обнаружить границы возможного и возможностей авторских, исполнительских, слушательских.

**Объектом** исследования является **анализ музыкальных произведений** — один из основных теоретических курсов воспитания музыканта-профессионала. Процесс анализа — многоуровневая система, предполагающая возможность обобщения пространственно-временных параметров от частного к общему и наоборот. Выбор пути анализа избирателен, в его основе — оценка художественного целого как неповторимой индивидуальности в общем звуковом диапазоне музыкальной культуры. Музыка — особый аспект пространственно-временных отношений, своеобразная диалектика взаимовлияния и взаимозависимости двух основных координат любого музыкального явления как целостного смысла.

**В изложении основного материала** мы подчеркиваем мысль о том, что музыка — временной вид искусства, так как она рождается и существует во времени, ее смысловое оформление обусловле-

но законами горизонталі. Особенності формування способів її існування — *виконавського, композиторського і слухачього* — проявляються по законам часового розгортання її звукового простору: «Становлясь частиною художественного образу, — відзначає А. Самойленко, — час ущільнюється просторовими координатами, надаючи останні новими виразними можливостями» [5, 47].

Музика саме в часі виникає, виробляється і сприймається. К цьому процесу підключені всі основні елементи музичного мови, але головна особливість процесу існування звукової матерії це те, що виникають ці, генетично присущі музиці елементи її мови — уже на особливій стадії мислення, так як в природі самі по собі вони не існують. В принципі, логіка мислення по своїй природі відрізняється діалогічністю. Інтересна думка М. Старчеуса, точно оцінює поліфонічну природу музичного мислення: «музична думка кристалізується і реалізується при участі <...> зображеного «слухача», «ідеального виконавця», «об'єктивного спостерігача». Саме завдяки такому прихованому багатопозиційному діалогу — *думковій поліфонії* — вироблення в свідомості автора починає активно і самопроизвольно «будувати саме себе» [6, 162] (курсив наш. — Г. З.). Кожен з елементів музичного мови є продуктом творчої діяльності композитора. Саме цим можна пояснити особливу виразність, смисловою спрямованість і напруженість думкового процесу в цілому і для виконавця, і для слухача, і тим більше для композитора, який народжує і забезпечує смисловою спрямованість всього звукового феномена вироблення. Саме даний факт забезпечує особливу силу впливу на свідомість слухача і спрямованість музичного процесу будь-якого жанрово-стильового напрямку — від інтонацій колибельних напевів до масштабності звукового простору симфоній, від невідомості різноманітності пісенних жанрів на будь-яку тематику до глибини усвідомлення національного колориту народної музики і т. д. З усіх різноманітності життєвих понять, формують простір нашого буття, музика, і це неоспоримий факт, — займає *центральне* місце.

Народження, формування, структурування музичного простору ґрунтується на особливій стратегії людського мислення, генетично закладеного в підсвідомості людини. Енергетика че-

ловека погружена в мир музикального пространства с момента его рождения и независимо от наличия музикального образования и вне воздействия музикальной ауры человеческий мир не существует. «Виды искусства различаются <...> способом взаимопереходности пространственных и временных измерений художественного целого. <...>. Неразрывность пространства-времени очевидна уже в самой сущности музыки как искусства *временного*, основной характеристикой которого являются высотные, то есть *пространственные* отношения» [6, 157].

Специфика вхождения в мир музикального искусства, этапы проникновения в мир звукового пространства обладают своими закономерностями. Строго продуманная поступательность обучения целенаправленно высвечивает формирование индивидуальности музыканта-профессионала и широту масштабности его творческих поисков. Иными словами, стилевые параметры исполнительского мастерства и специфика погружения в мир музикального анализа сосредоточены на глубинном раскрытии всех широко разветвленных сторон проявления музыки как *особой информационной сферы* бытия. Анализируя специфику воспитания профессиональных качеств в области музикального искусства, отметим особое своеобразие, сложность, многогранность данного процесса, который начинается с самого раннего возраста (4–5 лет). По сути, аспект музикального воспитания находится у истоков формирования ребенка как *личности* и продолжается без перерыва, пронизывая всю сознательную жизнь музыканта, как накопительная основа *генетики* его творческого мастерства. Напрашивается вывод о том, что становление профессионализма — объединяет все показатели времени, соединяет одновременно: прошлое, настоящее и будущее как в личности самого музыканта-творца, так и в музикальном искусстве в целом, как особой сферы художественной выразительности жизненных реалий. Без такого многовекового, исторического погружения в психологию музикального творчества, без полнокровного освоения и анализа теоретической базы невозможно формирование жанрово-стилевого почерка композитора, основ исполнительской драматургии, глубины теоретических, философско-эстетических обобщений музыковедческих исследований.

Любому историческому периоду развития музикального искусства свойственна четко сформированная законодательная база, которая самым непосредственным образом отражает жанрово-стиле-

вые параметры и эпохи, и личного художественного кредо каждого творца. Реализация творческой индивидуальности, в конечном итоге, определяет современность и классическую базовую основу музыкального языка на данном историческом этапе его существования. При проникновении в процессы формообразования любой, исторически сложившейся, эпохи возникает необходимость осознания и законов данного жанрово-стилевого исторически сложившегося периода, но, одновременно, и предвидение границ обновления музыкального языка в последующем временном направлении. Данный аспект мышления лежит в основе личностной интуиции музыканта-творца. Именно таким образом происходит поступательное расширение временных рамок музыкального пространства как особой философии человеческого мышления в информационной сфере музыкального звука. С полным основанием можно предполагать, что освоение музыкального пространства опирается на специфику формирования индивидуально-личностного творческого кредо, направляющей основой которого выступает фактор времени, *времени исторического, стилового, личностного*. Д. Лихачев, к примеру, писал: «Люди замечают то, что движется, и не замечают неподвижного. Заметить движение — это значит заметить и движущийся объект. Это же касается и изменений во времени» [4, 209].

Множественность представлений о диалектике пространственно-временных отношений можно скорректировать на основе функциональной роли звука, фокусирующего все параметры любого жанрово-стилевого направления. Процесс эволюции музыкального мышления и его психолого-логические разновидности основаны на индивидуальной законодательной базе. Подобная база возникает: на основе этнических законов (Восток — Запад), стилевых эпох (древнегреческая монодия, полифоническое многоголосие, гомофонно-гармонический аспект организации музыкальной материи), «раскрепощения» всех законодательных систем в современной языковой системе, которая опирается, в своей основе, на звук и его проекции в музыкальном пространстве в целом.

Музыкальное пространство, к примеру, у И. С. Баха *свернуто* к своему центру и по горизонтали, и по вертикали. Из 48 фуг двух томов «Хорошо темперированного клавира» наблюдается следующая систематизация: темы 14 фуг — в объеме сексты, 4 — септимы, 5 — уменьшенной септимы, 8 — октавы, 2 — квинты, 1 — кварты, 11 — уменьшенной кварты, 9 — ноны, и лишь: 1 — ундецимы, 3 — децимы.

Свойственная полифоническим темам внутренняя концентрация мысли подчеркивает предельный накал напряжения. Полифонические темы напоминают сжатую до предела пружину с постепенной динамикой ее разворачивания: от звука, периода единого разворачивания до формообразующей формулы старинной двухчастности. Особая проекция звука в полифонии, как центра, фокусирующего весь «объем» музыкального пространства и его замкнутость от «точки к точке», возрождается, пронизывая время, в современной музыке. «...Музыка воссоздает чувство «пространственной глубины» [3, 30]. Основные координаты полифонического пространства (особенно полифонии строгого письма) сквозь многовековой пласт истории во многом перекликаются с «полифоническим ренессансом» музыки XX–XXI веков. Иными словами: звук — равноправная точка серии, тема — интонационно свободно разворачивающийся сериальный круг.

Возникающие на основе подобного равноправия линии, голоса, пласты — расслаивают музыкальную ткань на четко очерчиваемые темброво-регистровые параметры, обеспечивая насыщенность и напряженность общего рельефа музыкальной ткани произведения. Можно выделить такой, столь типичный для современного письма прием, при котором произведение начинается от одного звука и к нему же свертывается в завершении. Следовательно, звук, открывающий и завершающий композицию произведения в целом, играет роль *основного тона*. Таким образом, данный опорный звук заменяет функцию прима несуществующего тонического трезвучия и является своеобразной точкой отсчета, но не в системе функциональных тяготений, а в аспекте *пространственных* координат художественного целого. Заметим, что подобный, специфический для современной музыки, прием становится типичным аспектом почерка композитора. В данном случае мы можем отметить партитуры А. Онеггера, многие композиции Б. Бартока и П. Хиндемита. Среди композиторов Украины наиболее часто используют такой прием В. Сильвестров, М. Скорик, К. Цепколенко, В. Рунчак, Ю. Гомельская, А. Томленова и др.

Индивидуальная проекция современного музыкального пространства, единичность приемов его проявления основаны на том, что составляющие его компоненты: звук, серия, тембр, ритм и т. д. с различных аспектов, с индивидуальных точек отсчета музыкального пространства попадают в орбиту интересов композитора, образуя тем самым неповторимо самобытный авторский проект. Именно таким

образом и возникают истоки, столь типичной для современной музыкальной культуры, *полистилистики*.

Очень интересные поиски свободного выбора музыкального пространства наблюдаются в произведениях талантливого одесского композитора — **Ю. Гомельской**. Она известна как представитель «новой музыки». Ее художественные интересы направлены на расширение системы музыкального языка, типов фактуры, процессов формообразования и логики музыкальной драматургии. Творческие поиски композитора направлены на *обновление* музыкального пространства любого жанра, включая камерные произведения, балеты, симфонии и т. д. Именно с подобным своеобразным и ненормативным решением жанра мы сталкиваемся, к примеру, в концерте для тромбона «Триумф адреналина» [2, 9]. Необычное сочетание тембров тромбона и ударных радикально обновляет драматургические и стилистические средства музыкальной выразительности на основе внедрения техноконпозиционных систем — додекафонии, алеаторики, сонористики. Формируя новые языковые закономерности (шумовые эффекты, использование микроинтервалики, различные виды управляемого вибрата, игра аккордами и т. д.), Ю. Гомельская, во многом опирается на серийную технику письма, которая становится фактором как стилевым, так и драматургическим.

Свободная импровизационность партии тромбона сочетается с использованием различных градаций его тембра и сложнейших нетипичных приемов исполнения. Яркая эффективность разрастающейся динамики, утонченная специфика звуковой нюансировки сочетаются с богатейшей палитрой многочисленных тембров ударных инструментов. Возникают два независимых звуковых пласта, самостоятельность которых подчеркнута и темброво, и ритмически, и пространственно. Особая масштабность звучания ассоциируется с «омузыкаленной» картиной иррационального мира Космоса и всей Вселенной. Иными словами, той объективной константы, которая была, есть и будет «на века» вне нашего личностного, «сиюминутного» ее осознания. «Тромбон, — пишет, к примеру, Г. Берлиоз, — является подлинной главой того рода инструментов, которые я бы отнес к эпическим <...> — он обладает всеми серьезными и сильными интонациями высокой музыкальной поэзии — от звучаний религиозных, торжественных, полных покоя, до испуганных оргических воплей» [1, 308].

Подчеркивая идею самостоятельности и независимости линий-пластов фактуры, композитор воплощает ее в типичной для совре-



менной музыки свободно-импровизационной манере, органично сочетая звуковой конструктивизм и алеаторную свободу его воплощения. Такая многозначность высказывания во многом берет свое начало от тех джазовых истоков, которые явились одной из характерных особенностей современного музыкального мышления.

Оценивая произведения Ю. Гомельской, можно отметить, что каждое из них демонстрирует индивидуальную систему организации элементов музыкальной речи, систему, которая находится в постоянном поиске и обновлении приемов ее выразительности. Почти все произведения Ю. Гомельской имеют программные заголовки, которые словно проецируют образно-смысловой колорит как один из возможных аспектов их восприятия. Названия многих пьес отличаются тонкость образных определений: «Крик» (1988), «Непрошіпані слова» (1994), «Флориди» (1995), «Momento Vitae» (1996), «Заплакана осінь» (1996), «Зимова пастораль» (1996), «Із низин душі» (1997), «Поза тінню звуків» (2000), «...гербарій... музика спогадів» (2000), «Тріумф адреналіну» (2001), и т. д. Возможно, автор стремится подчеркнуть *психологическую направленность* образной сферы своих произведений. Перед нами мир сложного, глубоко чувствующего, мыслящего и думающего художника, образное видение мира которого сиюминутно рождается на наших глазах. Некоторые из названий имеют аналоги с литературным источником: «Карл и Клара» (2003), «Джейн Эйр» (премьера балета: Лондон, май 2008), другие сочинения отражают жанровую направленность: «Камерная симфония» (премьера: Берн, 2007). Сама композитор отмечает богатство личного мира ощущений, называя свои сочинения индикаторами своего времени. «Это, — в личной беседе говорит Ю. Гомельская, — маленькие творческие вехи моего жизненного пути, отраженные в музыке. Слушая их, я сразу вспоминаю историю их создания, свои чувства, эмоции, волнения, тревоги и переживания того периода, те события, которые происходили «за кадром», и почему это именно таким образом воплотилось в музыке».

Для Ю. Гомельской типичны экспериментальные поиски в области жанра камерной музыки с трансформацией традиционных ее моделей. Интерес обусловлен стремлением раскрыть во всей глубине возможности *музыкального диалога*. Пространственная перспектива фактуры подчеркивается персонификацией тембров, высвечивая образную выразительность диалога сюжетной канвы произведения: кларнет и фортепиано («Карл и Клара»), флейта и арфа («Диадема»),

валторна и фортепиано («Ек Горн»), саксофон-сопрано и саксофон-альт («Пастка для двох»), скрипка, альт, виолончель («...гербарій... музика спогадів»), монолог скрипки и виолончели («Dia Dem»).

В заключение можно выделить основные черты авторского почерка талантливого композитора, которые в той или иной проекции формируют музыкальное пространство ее произведений. Сочетание в одновременности традиций органума средневековья, логичности, процессуальности симфонического мышления и додекафонной техники современного минимализма зарождает новый тип фактуры, который органично сочетает черты всех известных нам ее разновидностей.

В произведениях Ю. Гомельской можно выделить *классическую* акцентность, симметричность и совершенство конструкции, *полифоническую* процессуальность, асимметричность, вуалирование повторов и нивелирование репризности, как акцентов тематического ориентира, *гетерофонный принцип варьирования*, подчеркивающий «точечные» истоки одного из приемов современной музыкальной драматургии. Таким образом, специфика конструкции самого звука и функциональная линейность формируемого им музыкального пространства порождает *контраст* напряженной «многоликой» вертикали и *единство* развертывания «точечных» элементов горизонтали: звук, мотив, тембр, ритм и т. д.

Особенности взаимодействия этих субъективно-объективных факторов определяют типологию процессов формообразования, закономерностей музыкальной драматургии, специфику языка и творческого почерка композитора как основного аспекта авторского освоения музыкального пространства от звука, интонации, мотива-зерна до общей концепции произведения как неповторимого художественного явления.

**Выводы:** в классическом музыкальном наследии понятие «пространство» было настолько *стабильно*, что в ракурс непосредственного анализа музыкального текста не входило. Пространство было естественной средой существования музыкальной материи произведения, оно подразумевалось как абсолютно природная и не требующая специальной оговорки константа музыкальной композиции.

На рубеже XX–XXI веков категория «пространства» выходит на основные рубежи оценки композиторского творчества. Подобная его роль во многом обусловлена возрождением закономерностей старинной доклассической полифонии, а именно: асинхронности,

конструктивизма, графичности. Процесс формообразования основан на индивидуальности рисунка звукового рельефа, независимости элементов композиции и на конструктивной перспективе, подобно живописи, их расположении в пространстве данного звукового поля произведения. В творчестве классиков XX века мы наблюдаем поиск собственной конструктивной единицы произведения. В основе подобной *полистилистики* произведения Д. Шостаковича, П. Хиндемита, И. Стравинского, А. Онеггера, С. Прокофьева и далее — А. Шнитке, Г. Канчели, В. Сильвестрова, Ю. Ищенко и более молодых — А. Козаренко, К. Цепколенко, Ю. Гомельской и многих других.

Такие *стилевые расслоения* — явление уникальное и не свойственное ни одной предшествующей эпохе. Таким образом, в настоящее время музыкальное пространство определяется не общестилевыми параметрами, а зависит от творческого кредо композитора, от конкретно выбранного им спектра конструктивных единиц, характеризующих индивидуальность аспектов его композиторского почерка. Следовательно, формирование пространства подразумевает в современной музыке потенциальную способность элементов музыкального языка к воссозданию различных систем-конструкций как неповторимого художественного единства, возрождающего генетический код музыки как особого вида искусства в своем единичном неповторимом варианте.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке: в 2 т. М.: Музыка, 1972. Т.1. 308 с.
2. Гомельска Ю. Тріумф адреналіну: партитура. Одеса, 2001. 9 с.
3. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып.: учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка. 1995. Вып. 1. 544 с.
4. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. Л.: Наука, 1973. 254 с.
5. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
6. Старчеус М. О хронотопах музыкального мышления. *Музыкальная академия*. 2004. № 2. С. 156–163.

## REFERENCES

1. Berlioz G. (1972) A great treatise on modern instrumentation and orchestration: in 2 vols. M.: Musica., T.1. [in Russian].
2. Gomelska J.(2001) Triumph adrenaline: party. Odesa [in Ukrainian].
3. Zaderatsky V. (1995) The musical form. In the 2nd issue: A textbook for specialized faculties of higher musical educational institutions. M.: Musica. [in Russian].
4. Likhachev D. (1973) Poetics of Old Russian Literature. 3rd ed. L.: Nauka. [in Russian].
5. Samoilenko A. (2002) Musicology and methodology of humanitarian knowledge. The problem of dialogue: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
6. Starcheus M.(2004) About Chronotopes of Musical Thinking. Musical Academy. № 2. 156–163 [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 01.03.2017*



УДК 130.2 (477)+398+7.031«20/21»

**Олександр Вікторович Яковлев**

*доктор культурології, доцент,  
професор кафедри естрадного виконавства  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
yalikdeveloper@gmail.com*

## СТРАТЕГІЇ ІННОВАЦІЙНОГО СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОЕКТУВАННЯ В УКРАЇНІ ХХІ СТОЛІТТЯ

*Метою статті є дослідження стратегії мистецького соціокультурного проектування у постмодерній Україні та аналіз інноваційних моделей мистецького виставкового проекту на прикладі діяльності Національного культурно-мистецького комплексу «Мистецький арсенал». Методологія дослідження побудована на міждисциплінарному інтегруванні методів сучасної філософії, естетики, культурології та мистецтвознавства. Домінантою поліметодологічного підходу виступає теорія часопросторової парадигми культури України в її мистецтвознавчій інтерпретації. Наукова новизна одержаних результатів визначається спробою розробки парадигми стратегії актуалізації мистецтва в культурному просторі сучасної України та створення презентаційних інноваційних моделей мистецьких проектів зразка ХХІ століття. Висновки. Виявлено, що сучасна презентація мистецтва у культурному просторі як*