

Морозовская Т.Д., мл. науч. сотрудник

Институт психологии им. Г.С. Костюка НАПН Украины, Киев.

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ЯЗЫКОВ КАК ФАКТОР РАЗВИТИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В статье описана связь языка танцевального искусства с особенностями той или иной культуры, в частности этнической. На основе анализа истории танца показано, что определяющую роль в его развитии играет взаимодействие танцевальных языков различных культур. Обосновано положение о том, что диалог с другими культурами на основе сохранения собственной культурной идентичности является неотъемлемой чертой современного искусства хореографии.

Ключевые слова: хореографическое искусство, язык танца, культура, взаимодействие.

Morozovska T., research worker,

G.S.Kostiuk Institute of Psychology of The National Academy of Pedagogical Science of Ukraine, Kyiv.

INTERACTION BETWEEN LANGUAGES OF DANCE AS A FACTOR OF DEVELOPMENT OF CHOREOGRAPHIC ART

The article describes relations of the language of choreographic art and traits of certain culture, especially ethnic. A leading role of interaction between the different cultures of dance in development of choreography is analyzed. The author considers the dialogue with the other cultures (on the basis of reservation of own cultural identity) as inalienable trait of the modern choreography.

Keywords: art of choreography, language of dance, culture, interaction.

УДК 78.01.

О. Лисенко, канд. мистецтвознавства, професор

Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського (НМАУ), Київ

СМИСЛОУТВОРЕННЯ У ДИСКУРСІ ВИКОНАВСЬКОГО МУЗИЧНО-МОВНОГО ПРОЦЕСУ

Статья посвящена розгляду проблеми смислоутворення в музичному виконавстві у дискурсі виконавського музично-мовного процесу. Виявлення характерних особливостей утворення смислу, яке відбувається у процесі розуміння нотного тексту, здійснюється з використанням методики системно-функціонального аналізу.

Ключові слова: смислоутворення, розуміння, знак, значення, смисл, текст, семантика.

Феномен смислоутворення у музичному виконавстві ми розглядаємо як структурну одиницю системно-функціонального процесу «музично-виконавського мислення», який

© О. Лисенко, 2014

відображається у діалектично пов'язаних категоріях «інтерпретація-розуміння-сміслоутворення». На сьогодні, теоретичне дослідження проблеми смислоутворення не є прерогативою психології і представлено у різних областях гуманітарного знання — аналітичної філософії, логіки, філософської лінгвістики, нейролінгвістики, філософії культури, та ін. Пов'язано це із тим, що на початку ХХ століття у гуманітарних науках відбувся так званий «лінгвістичний переворот» і мова та проблема *виділення смислу і значення мовних виражень*, стала одним з головних об'єктів, як філософських досліджень, так і досліджень, які проводилися на стику філософії, психології і мовознавства; філософської лінгвістики, естетики, літературо-і мистецтвознавства.

Численні дослідження проблеми «смислу і значення мовного вираження» призвели до виникнення різних теорій смислу і значення, але, майже усі концепції смислу формуються у двох напрямках: філософії логічного аналізу — формальний напрямок та філософії лінгвістичного аналізу — прагматичний напрямок. Також відмітимо, що сучасні дослідники розглядають теорію значення як органічну частину теорії смислу, у чому міститься поєднання формального (значення) і прагматичного (смысл) підходів у дослідженні семантики мовного вираження.

Вважається, що у перше розмежування понять *значення* і *смысл* отримало у статті «Про смысл і значення» німецького філософа, одного з основоположників логічної семантики Готлоба Фреге [1]. У даній роботі були викладені ідеї логіко-семантичної теорії смисла (Sinn) і значення (Bedeutung), де проблема *смислу* стала об'єктом аналізу і розглядалася у зв'язку з проблемою об'єктивного і суб'єктивного *змісту мови*. Також розділення понять *значення* і *смысл* було здійснено австрійським філософом логіком Рудольфом Карнапом у аналітичному полі його *семантичної теорії мови* при дослідженні екстенціональних і інтенціональних контекстів. Основи філософсько-естетичного аналізу сутності музичного смислу були закладені феноменологією Едмунда Гуссерля і найшли подальший розвиток у дослідженнях Е. Гансліка, В. Дільтея, Г.-Г. Гадамера та ін.

У рамках лінгвістичного підходу до теорій інтегрального описування мови і системної лексикографії була створена теорія мови московського лінгвіста Ігоря Мельчука. Основні положення цієї теорії були викладені в 1960 році автором у співавторстві з А. К. Жолковським і Ю. Д. Апресяном у праці «Досвід теорії лінгвістичних моделей «Смысл=Текст» (ТСТ)». У даній роботі пропонується метод дослідження проблеми смислоутворення у природних та штучних мовах в двонаправленому векторі, як «Смысл—Текст» і «Текст—Смысл». Не можна не погодитися з думкою автора відносно відповідної складності науково-теоретичного дослідження сутності смислу який «...не доступний лінгвісту у прямому спостереженні» [2:10] але, це стосується усіх науковців, які мають справу з текстовими об'єктами. У нашому випадку — з *нотними текстами*, де «...смысл, як і текст, уявляє собою конструкт, тільки ще більш складний, ще більш віддалений від рівню спостереження» [там само]. Універсальність теорії лінгвістичних моделей Мельчука полягає у тому, що вивчення та опис будь-якої природної, або штучної мови міститься у створенні абстрактної системи, тобто у «системі правил», яка постулює багаторівневу формальну (=наукову) *модель* мови.

Треба відмітити, що метод *моделювання*, як універсальний метод теоретичного дослідження, використовується у багатьох галузях гуманітарної науки. Для музикознавства

метод моделювання є не тільки важливим, але і розповсюдженим. Цей метод, як зауважує сучасний український музикознавець Богдан Сюта, «...дозволяє припідняти завісу над процесами формо- та смислоутворення, еволюції музичної мови та композиторської техніки.....Модулюються музичні форми, різновиди контрапункту, ладогармонічні утворення, характерні мелодичні побудови, конфігурації звукового чи ритмічного рельєфу творів, способи звукотембрових характеристик об'єктів та ін.» [3:69]. Ми можемо додати до цього «інтонаційні моделі», які є відображенням функціональної системи інтонаційних утворень музично-виконавської мови, тобто мелодійного інтонування, яке поступово відокремилось від словесного інтонування і стало *змістовним елементом сутто музичної виконавської мови*. Образно кажучи, з того часу, як зміст музичного твору був відлитий у музичну інтонацію, «певною мовою виконавства» стає *виконавська інтонація*, як головний елемент *музичної виконавської мови*. Подібно до значення слів у звичайно-мовному процесі, «інтонаційні моделі» стають носіями смислового значення музичного ідейно-емоційно-образного змісту «звукового мовлення» виконавця. Ми вже наводили раніше, що «...матеріальне утілення ідеальних процесів смислоутворення відбувається шляхом «перетворення» внутрішніх суб'єктивних смислів «інтонаційних моделей» у систему зовнішніх розгорнутих значень,... виконавських засобів процесу реального озвучення...» [4:15] нотного тексту.

Як бачимо, метод моделювання має універсальне значення при вирішенні багатьох теоретичних проблем музикознавства. Але, на нашу думку, для аналізу процесів смислоутворення — творчо-композиторського, теоретично-наукового, виконавського, пізнавально-практичне значення матимуть обидві гносеологічні категорії і *смысл* і *моделювання* у їх квінтесенції — *моделювання смыслу*. Прикладом методу моделювання смыслу у лінгво-семантичній площині є модель Смысл-Текст Ігоря Мельчука. За висловом автора від цієї моделі «...потребується...уміння переробляти у відповідні тексти *змістовно будь-яке* «смысловое завдання» (за умови..., що воно представлено... «смысловою» мовою, яка прийнятна для цієї моделі) і навпаки — витягати з заданого тексту його «смысл» або «смысли» [2:21]. Це означає, що *змістовно будь-яке* «смысловое завдання» має бути представлено «смысловою» мовою, яка відповідає «системі правил», які постулюють багаторівневу модель мови. Що стосується нашої проблематики, то побудова композиторського тексту також утворюється відповідно до «системи правил» на основі заданого смыслу «С-Т» і так само має відбуватися його розуміння - смислоутворення, тобто перехід від тексту до смыслу «Т-С». Згідно теорії «С - Т - С» у багаторівневої моделі мови виділяються декілька рівнів поступових уявлень, як текстобудування «С-Т», так і смислоутворення «С». Мельчук визначає ці рівні як — фонологічний (рівень тексту), поверхнево-морфологічний, глибинно-морфологічний, поверхнево-синтаксичний, глибинно-синтаксичний та семантичний (рівень смыслу). Це збігається з нашою точкою зору на багаторівневу структуру авторського нотного тексту і виконавських мовних засобів виразності (=виконавської мови), а також на те, що виконавське смислоутворення на основі існуючого тексту відбувається за допомогою поступових переходів від одного рівню текстових уявлень до другого. На наш погляд, при розумінні нотного тексту, виділення рівнів *поступових текстових уявлень*, які відображають структурну організацію і правила утворення нотного тексту, є детермінантою смислоутворення і мають сприяти виявленню сутності *виконавського моделювання смыслу* твору, що виконується.

Треба відмітити, що у музикознанні, порівнюючи з філософією і лінгвістикою, *смысл*, у якості категорії музичної семантики, почав використовуватися нещодавно. У роботах музикознавців, таких як М. Арановський, М. Бонфельд, Н. Герасимова-Персидська, О. Козаренко, В. Конен, Т. Ліванова, О. Маркова, Л. Мазель, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Протопопов, І. Пясковський, О. Самойленко, Ю. Холопов, В. Холопова, Л. Шаповалова, Т. Череди́нченко, і ін., поняття музичний *смысл* пов'язується, як з об'єктивною сферою музичної семіотики і «семантичними універсальями культури» (О. Самойленко), так і з суб'єктивною сферою власної свідомості суб'єкту творчого процесу (у широкому значенні). Складність виявлення смислу, як субстанції свідомості, а також часто несвідоме оперування смисловою і мета-смисловою субстанціями, призвело до появи різноманітних визначень цієї категорії у сукупній системі людської мислєдіяльності і це різноманіття продовжує збільшуватися. Ми згодні з висновком сучасного музикознавця Л. В. Шаповалової, [5] яка вважає, що до сьогодні залишається не до кінця визначеним як «музикознавче усвідомлення», так і «контекстуальне функціонування» категорії *смысл*. Треба зазначити, що дана проблема існує не тільки у музикознанні, але і у сфері сучасної лінгвістичної семантики.

У процесі аналізу основних когнацій смислу, як категорії музичної семантики, у загальному контекстуальному полі сучасного музикознавання, Л. Шаповалова виділяє три суттєвих аспекти у застосуванні даної категорії. Перший аспект міститься у тому, що «смысл, як категорія заступив собою *онтологічне* близьке поняття «зміст» (у наслідку «філософської смерті діалектичної пари «зміст і форма» [5:14]. (Курсив наш О.Л.) Другий — *смысл* «...безумовно пов'язан з ключовою категорією музичної творчості/мислення — свідомістю, і на цьому підґрунті має бути розглянутим у його мета-структурі. Звідси висновок про *ієрархічну природу* буттійствования смислу у світі музичної творчості/сприймання» [там само]. (Курсив наш О.Л.) Третій аспект — «...смысл виступає у *функції оцінки можливостей* творчої свідомості, оскільки є граничним ступенем міжособистісного спілкування...» [там само]. (Курсив наш О.Л.) Дані аспекти підкреслюють функціональну взаємозалежність і внутрішню тотожність понять *смысл-свідомість* у теоретичному полі, як філософсько-музикознавчої, так і культурологічної семантики. Але, на нашу думку, *смысл-свідомість* у процесах композиторської і виконавської творчості має розглядатись у поєднанні з *позасвідомим*. Також те, що *смысл* як категорія заступив собою поняття *зміст* не відповідає сутності даних понять. Тому, що етимологічна близькість *онтологічного* поняття «зміст» і *гносеологічного* поняття «смысл» міститься і проявляється у тому, що *зміст*, як «конструкт діяльності» і творця і реципієнта (у нашому випадку — музиканта виконавця), належить об'єктивній субстанції знання, у нашому випадку це «специфічна форма знання — *практичне знання*» виконавця»[6:190] і субстанції розуміння, а *смысл*, як «конструкт свідомості» є найважливішою результативною складовою діалектично пов'язаних суб'єктивних субстанцій розуміння-смыслоутворення.

Отже, розглянемо більш детально, в якому відношенні знаходяться концепти «зміст» і «смысл» відповідно до функціонального процесу музично-виконавського смыслоутворення. Як що припустити, що *зміст*, як «конструкт продуктивної діяльності» творця, є першою складовою репродуктивного знання і об'єктом розуміння, тоді *зміст* музичного твору, який є феноменом-конструктом композиторської діяльності є першою складовою репродуктивного практичного знання виконавця. *Зміст* музичного твору стає об'єктом

виконавського розуміння і передумовою процесу виконавського смислоутворення, як відтворення авторського *смыслу* закладеного у *змісті* твору. У даному ракурсі розгляду, функціональна визначеність виконавського смислоутворення, як *моделювання смыслу*, проявляється у поєднанні двох функцій — аксіологічної і комунікативної. Аксіологічна функція, як особистісна оцінка змісту музичного твору, формується при суб'єкт-об'єктному відношенні, коли суб'єктом смислоутворення стає свідомість виконавця, а об'єктом — *смыслові значення змісту* різних елементів композиційної системи музичного твору. Комунікативну функцію визначає суб'єкт – суб'єктне відношення, при якому утворення/моделювання нового *смыслу* відбувається на рівні «міжособистісного спілкування». Діалектичне значення комунікативної функції у повній мірі відповідає висновку М.М. Бахтіна про те, що «діалектика народилась з діалогу, щоб знов повернутися до діалогу на вищому рівні (діалогу особистостей)»[7:364], тобто діалогу на рівні двох свідомостей — автора і виконавця, кожна з яких має «ієрархічну природу буттійствования». Але, при моделюванні *смыслу* у процесі виконавського смислоутворення величезну роль відіграє поєднання аутокомунікативної і аутоаксіологічної функцій при об'єкт-суб'єктному відношенні, коли об'єктом, для свідомості виконавця стає «конструкт *смыслу*» (результат моделювання *смыслу*) цієї же свідомості. У цьому міститься як надзвичайна складність утворення об'єктивного (адекватного, істинного) *смыслу*, так і потенційна множинність «*смыслових інтенцій*», носієм яких є *зміст* музичного твору.

Прикладом тенденції «розширення вектору застосування» поняття *смысл* у музикознанні є ноогенетичний підхід до проблеми, тобто «у єдиному просторі розумової смислоположної людської діяльності» [8:14], який постулює О. Самойленко. Дослідниця вважає, що для музикознання визначення *смыслу* це, перш за все, «...проблема *семантичного вивчення* музичних феноменів (типів семантичного аналізу їх єдності): визначення «*великої*» (естетичної домінанти) і «*малої*» (специфічні внутрішньо композиційні *прийоми означення смыслових значень*) семантики музики» [там само] (курсив наш О. Л.). Даний підхід підкреслює два аспекти виявлення категорії *музичний смысл*. Перший — подання даної категорії у *широкому* культурологічному значенні, у якості «*великої*» естетичної домінанти, другий — у *вузькому*, як відображенні «*малої*» семантики музики, тобто об'єктуванні, втілених у специфічних внутрішньо-композиційних *прийомах означення, смыслових значень*. На нашу думку, визначення «*великої*» і «*малої*» семантики музики відповідає інтегральному характеру виконавського смислоутворення при *інтертекстуальному осягненні* музичного твору. При цьому, *велика семантика* стає своєрідним домінуючим центром, який стягує до себе множинну сутність *малої текстової семантики*. У цьому проявляється єдність цілісності *смыслової континуальності змісту* музичного твору і дискретної множинності *означення смыслових значень* нотного тексту. Все це збігається по-перше, з розумінням динаміки розвитку (діалектики) функціонального процесу смислоутворення, а по-друге, зі складною рівневою структурою даного процесу. Відтак, постає питання про співвідношення *смыслу* і *значення* елементів знакової системи нотного тексту у складній структурі виконавського смислоутворення.

В гуманітарній сфері, особливо у лінгвістичній семантиці, при характеристики змісту тексту, його семантики, сутнісним питанням є співвідношення понять *зміст, значення і смысл*. Під *смыслом* вербального тексту, навіть найменшої його одиниці, розуміється цілісний, адекватно *зрозумілий зміст висловлення*, але цей *зміст* не зводиться до *зна-*

чення його окремих одиниць і елементів, проте сам визначає ці значення. У музичному виконавстві складність процесу смислоутворення міститься у тому, що цей процес має декілька рівнів структурування від поверхневого до глибинного. На кожному рівні даного процесу *смысл* треба і виявити або «поновити», і відтворити, або «побудувати», у процесі звукової актуалізації знаково-змістовної функціональності різних елементів нотного тексту. Тому, процес музично-виконавського смислоутворення починається з визначення предметного *смыслу* нотного тексту у структурі: знак – значення – *смысл*, де у процесі розуміння з'ясується *смысловое значення* нотно-текстової синтактики. У зв'язку з класифікацією знаків у семіотично-семантичній системі музичного *тексту* (див.6), яке відбувалось з точки зору музично-виконавського мислення і практичного досвіду, ми виділили *знаково-номінальний*, *знаково-понятійний*, *музично-мовний* (=музично-звуковий) та *виконавсько-мовний/ речовий* (= «висловленню») рівні розуміння-смислоутворення. Ціль цього виділення міститься у виявленні в знакової системі нотного тексту *художньо-інтонаційного смыслу* музичного твору, який має виявлятися як на *музично-мовному* рівні інтонаційного смислоутворення при фразуванні окремих фрагментів музичного тексту, так і на *виконавсько-речовому*, континуальному рівні смислоутворення при актуалізації цілісної форми-композиції виконавського твору у процесі *виконавського мовлення* — «висловлення».

Для виконавця нотний текст у якості знакової системи, має як *об'єктивно-предметне*, тобто *реальне* — формально-композиційне *смысловое значення* (мотив, фраза, речення..), так і *потенційне* — *суб'єктивно-смыслоположне*, тобто *образно-смысловое значення*. Суб'єктивно-смыслоположне значення, завжди усвідомлюється виконавцем при почуттєвому охопленні яке відбувається при наявності необхідного для цього *досвіду особистісних переживань*, як свідомих так і *позасвідомих* (інтуїтивних). Ми поділяємо думку відомої української дослідниці теорії психоаналізу, філософа-естетика Лариси Тимофіївни Левчук, згідно якої «...існують ідеї, почуття, емоції, враження, цілком сформовані позасвідомим...» [9:63], в нашому контексті це *інтуїтивні переживання*, які формуються інтуїтивною свідомістю виконавця. У розумінні природи *інтуїтивних переживань* ми спираємось на висновки видатного швейцарського психоаналітика Карла Густава Юнга, який вважав, що по-перше, позасвідоме має два прошарки: поверхневий і глибинний, по-друге, що *особистісне позасвідоме* є вродженим і відноситься до глибинного прошарку, тобто до колективного позасвідомого і тому «не залежить від особистого досвіду, або особистих досягнень» [10:52], у нашому розумінні — практичного знання виконавця. У музичному виконавстві глибинні переживання проявляються як на нижчому фізіологічному рівні емоцій, так і на самому високому духовному рівні — рівні духовних традицій, які складались протягом століть, як на основі сакральних переживань священного Слова, Молитви, так і ментально-емоційних і екзистенціонально-родових почуттів до Отця, Матері, Дитя, Любові, Народження, Життя, Смерті і т. ін.

Вище ми зазначали, що Г. Фреге, який зіткнувся з проблемою об'єктивності і суб'єктивності змісту мови, був вимушений ввести у теоретичний ужиток два паралельних терміна — значення і *смысл*. Зв'язок між нотним знаком і його *смысловим значенням* відповідає висновку Г. Фреге, який вважав, що «вірний зв'язок між знаком, його *смыслом* і значенням має бути таким, щоб знаку відповідав визначений *смысл*, а *смыслу*, у свою чергу, — визначене значення, у той час як одному значенню (одному предмету)

відповідає *не тільки один знак*» [1:4] (курсив наш О. Л.). Безумовно, це справедливо з точки зору формально-логічного підходу до звичайної мови, де при обчисленні *понять* з'ясовуються відношення між іменами, тобто знаками предметів їх значенням і смислом. Але, на нашу думку, це у деякій мірі збігається і з дискретною множинністю *означення слислових значень* нотного тексту. Також, для аналізу суб'єктивного змісту мови Фреге увів додаткове поняття — *уявлення*. Він вважав, що: «...значенням власного імені є сам предмет, який ми позначасмо цим ім'ям; *уявлення*, яке ми при цьому маємо, *повністю суб'єктивно*; поміж ним і значенням знаходиться смисл, який хоч і не настільки суб'єктивний, як уявлення, але усе ж таки не є і самим предметом» [там само]. Розвиваючи цю думку, можливо накреслити загальну структуру усвідомлення звичайно-мовного текстового вираження: *предмет* - ім'я (=знак) — значення — *смисл* — *уявлення*. Але, у музичному виконавстві кожний нотний знак має як предметно-понятійне (ключ, нота, альтерація, термін...) так і предметно-звукове (звуко-висотно-метричне...) *значення* і відповідний інтонаційний *смисл* (тоновий, тембровий, ладовий), *уявлення* якого формують інтегральні образно-значеннєві характеристики, тому висновок Фреге можливо прийняти лише частково. Отже, у зв'язку із цим розгорнута структура *усвідомлення* нотного тексту буде мати наступний вигляд: «*нотний знак* — *предметно-понятійне* значення — *предметно-звукове* значення — інтонаційно-образне уявлення — понятійно-образний смисл». У даному випадку ми маємо «понятійний смисл» нотного знаку, тобто елементарний предметний смисл який дорівнює його «звуковому значенню» і інтегральний «інтонаційний смисл» звукового знаку який має «образне значення». Звідси витікає, що специфікою музично-виконавського смислоутворення є не тільки *подвійна* значеннева сутність нотного тексту, але і *подвійна* понятійно-образна смислова сутність музичного (=звукового) тексту. Іншими словами нотні знаки усвідомлюються виконавцем не тільки у зв'язку з предметним—звуковим значенням нотних знаків, але, також у зв'язку зі смислом звукових знаків, тобто смисловим значенням, який міститься у інтонаційно-образному *способі даності* цього предметного значення. Цей факт музичної дійсності узгоджується з висновком Г.Фреге, який вважав, що «...знак мислиться не тільки у зв'язку з означаємым, яке можливо назвати *значенням знаку*, але також і у зв'язку з тим, що мені хотілось би назвати *смислом знаку*, який містить *спосіб даності* [означаємого]». [1,4] Отже, у виконавстві нотний текст характеризується *подвійною* значеннєвою сутністю: предметно-понятійною і інтонаційно-образною. Звідси, процес виконавського смислоутворення цілком узалежнений від подвійної значеннєвої природи нотного тексту. До того ж, ми вважаємо, що зв'язок між знаком і його предметним значенням, яким у виконавстві є нота і її звукове значення, відповідає елементарному рівню *розуміння* нотного тексту. Але, коли ми розглядаємо вищий результативний рівень «музично-виконавського мислення» — рівень *смислоутворення*, то тут у процесі розуміння з'ясовується *смислове значення нотно-текстової синтактики*, коли «одному значенню (одному предмету) відповідає не тільки один знак», тобто *предметний смисл* нотного тексту утворюється *синтаксично* значимими різномасштабними нотно-текстовими фрагментами.

Найменший з нотно-текстових фрагментів, який має для виконавця не тільки об'єктивно визначений, з точки зору музичної синтактики, предметний смисл (мотив, фраза, речення, тема...), але і суб'єктивно визначене образно-смислове значення, ми будемо називати *смислоутворюючою «значеннєвою структурою»*. Іншими словами під

виділенням *смыслеобразующей значеннєвої структури нотного тексту* ми будемо розуміти таку структурно-композиційну звуко-текстову єдність, яка є утіленням музичної (конструктивно-образної) думки композитора і може бути виділена музичною думкою виконавця, як осмислена музично-мовна і уявно-образна єдність.

Отже, виходячи з вищенаведеного, рівень виділення *смыслеобразующих значеннєвих структур нотного тексту* у процесі «музично-виконавського мислення» ми визначаємо *поверхнево-семантичним* рівнем *інтертекстуального* виконавського смислоутворення. Він ґрунтується на об'єктивному *практичному знанні* не тільки знакової системи нотного тексту, але і морфологічних законів формо- і змісто-утворення тих чи інших елементів музичного тексту. На поверхнево-семантичному рівні виконавського *інтертекстуального* смислоутворення, «відтворення» об'єктивно-предметного смислу нотно-текстових значень відбувається при суб'єктивному усвідомленні його *вираження* в іншій емпіричній площині — інтонаційно-звукової системі виконавського тексту. Це говорить про те, що на цьому рівні процесу відбувається переведення синтаксичних значень нотного тексту у семантичні значення музичного тексту у структурі: нотний текст — інтертекстуальний семантично-значеннєвий смисл — музичний текст.

Формування/модельовання смислу на глибинно-семантичному рівні *виконавсько-смыслеобразующих* при осягненні глибинних пластів смислу (епохальних, стильових, жанрових) відбувається по принципу взаємозалежного подвійно-«хвильового» смислоутворчого напрямку, як «відцентрового» і «доцентрового» руху виконавської свідомості, коли у обох випадках центром цього руху є (цілісний, інтонаційно-образний) конструкт (модель) смилу. На даному рівні відбувається усвідомлення (виділення) *смыслові цілісності «смыслеобразующих значеннєвих структур»*. Структурно-композиційна цілісність даних *значеннєвих структур* утворюється при накладанні на конструктивно-логічне визначення структурних елементів музичної композиції емоційно-почуттєвого *уявлення*, яке умовно можливо назвати музично-виконавською «мовою почуттів». Це збігається з думками сучасного композитора і музикознавця В. В. Мартинова і музикознавця М. Ю. Севериної які вважають, що композиційна структура музичного твору не може не відображати внутрішнього світу людини і тому «виражає «щось», що «не можливо уявити без «мови почуттів» [11:138]. Тому безумовно, при утворенні композиційної єдності виконавських «смыслеобразующих значеннєвих структур», «мова почуттів» має конструктивне значення і стає способом почуттєво-інтонаційного сприйняття і вираження «емоційно-смыслові моделі» автора, яка зашифрована у композиційній структурі музичного твору.

У випадку «доцентрового» руху — від периферії до центру, периферією стає нотний текст і сформовані у процесі інтертекстуального смислоутворення *поверхнево-семантичні* музично-текстові уявлення, які актуалізують утілення у музичному тексті глибинно-семантичних — субзнаково-«морфологічних», гіпер-контекстуальних (контекст-культура) смислових *уявлень*. Це відбувається по принципу одночасного «розширення і згущення» смислових *уявлень*, як ідеальних конструктів при осягненні «великої текстової семантики», яка має відбиватися у образній цілісності *«значеннєвих структур»* виконавського музичного тексту.

У випадку «відцентрового» руху виконавської свідомості, інтертекстуальні *поверхнево-семантичні* музично-текстові *уявлення*, формуються на основі вже заданого смислу,

під впливом чітких стильових і жанрових культурних орієнтирів, як *екстратекстуальних* смислових значень композиторського тексту. Отже, виконавське утворення/модельовання смислу можливо уявити як постійний «хвилюобразний» процес при якому *інтертекстуальний* смисл є своєрідним *циркулятором*, який циркулює у системі смислоутворення і корегується екстратекстуальним смисловим значенням, яке привносить у текст свідомість композитора. До того ж, специфіка процесу виконавського смислоутворення, як «результативної складової субстанції розуміння», міститься у тому, що кожний елемент нотного тексту, як об'єкт виконавського розуміння – смислоутворення генетично пов'язан, як з «великою семантикою», тобто мета-смислами (епохи, національної культури) у їх широкому культурно логічному значенні, так і з «малою семантикою» — мікро-смислами, які є когнацією смислових значень нотно-звукового тексту. Якість виконавського виявлення мета-смислів залежить, в першу чергу, від практичного знання «інтонаційних словників», тобто глибинної інтонаційної семантики, яка зберігається у «протоінтонаціях» (за Медушевським) — узагальнених смислових інтенцій звуко-утворень різних епох, що є носіями відповідних етно-культурних «звуко-смислових явищ» (за Асаф'євим). Прикладом цього є виявлення, як свідомо-почуттєво, так і підсвідомо-інтуїтивно, смислових координат минулого у сучасному процесі формування інтонаційного смислу при актуалізації генетичних універсалій інтонаційного смислу різних смислових інтенцій минулого у сучасному виконавському музично-мовному процесі. А саме — смислових інтенцій «поліфонічних» (фуги у поліфонічних творах ХХ-ХХІ ст.); «сакральних» і «архаїко»-мелодичних (інтонації розспівів, дум, балад, елегій і т.ін.); «ренесансно-стильових» (середньовічних, класичних, романтичних, неокласичних), «ритуально-архаїко-метричних», або «реліктово-танцювальних» (за Кримським) і т.ін. Тобто, у композиційних структурах музичного (звукового) тексту виконавцю необхідно відчутти/зрозуміти і інтонаційно відтворити концептуально-інтроспективний смисл «часу». Найбільш наочно це реалізується при виявленні мета-смислів у текстах з яскраво вираженими *смисловими інтенціями минулого*. Наприклад, у творах таких композиторів як Лисенко, Хиндеміт, Стравінський, Шостакович, Сільвестров, Станкович, Скорик та ін. Але, виконавське виявлення мета-смислів, як цілісних «інтонаційних конструктів» передбачає не тільки розуміння смислових значень композиційної структури музичного тексту, але і авторської «смислової моделі» співбуття, яка є вираженням внутрішнього світу композитора. Отже, *значеннєві структури музичного тексту* це також інтонаційно-образні значення авторської «смислової моделі», що почуттєво схоплюються виконавцем. Практично це відбувається завдяки виділенню виконавських «смислоутворюючих значеннєвих структур», підґрунтям яких є почуттєве уявлення, яке формує інтонаційно-образне уявлення і стає у виконавсько-мовному процесі «мовою почуттів», ключем до відтворення «моделі» інтегрального авторсько-виконавського музично-художнього смислу.

Отже, у підсумку вищевикладеного, зазначемо, що у самому загальному вигляді, тобто у виді теоретичної абстракції, рівнева структура функціональної системи музично-виконавського смислоутворення складається зі слідуючих рівнів — фонологічного, *інтертекстуального*, *екстратекстуального* і *континуально-текстуального*. Але, у розгорнутому діахронічному вигляді рівні виконавського модельовання смислу нотно-звукового тексту, у діалектично пов'язаних процесах «розуміння-смислоутворення», можливо представити як просування від фонологічного уявлення *поверхнево-синтаксичного*

значеннєвого рiвня нотного тексту через поверхнево-семантичнi i глибинно-семантичнi уявлення iнтонацiйного рiвня авторсько-виконавського тексту до почуттєво-смыслового i емоцiйно-семантичного континуального рiвня узагальнених конструктивно-логiчних i емоцiйно-почуттєвих уявлень виконавського тексту. Континуальний рiвень смыслоутворення, як рiвень узагальнених уявлень, який вiдповiдає виконавсько-речовому рiвню семiотично-семантичної органiзацiї знакової системи музичного тексту, є детермінантою «виконавського мовлення» у процесi актуалiзацiї цiлiсної форми-композицiї музичного твору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фреге Готтлоб Значение и смысл / Готтлоб Фреге [електронний ресурс]: Режим доступа: <http://philosophi.ru/library/frege/02.html>
2. Мельчук И.А. Опыт теории лингвистических моделей. Семантика, синтаксис/ И.А. Мельчук [Ответственный редактор А.А.Холодович] — М.: Школа «Языки русской культуры», 1999.—346с. [електронний ресурс]: Режим доступа: <http://www.tvitrx.com/298469/>
3. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смыслоутворення./ Богдан Сюта// Теоретичні та практичні аспекти музичного смыслоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: [Зб. ст.] – К., 2006.-Вип. 60. –С.69-77
4. Лисенко О. Системно-категорiальний дискурс музичного виконавства./ Ольга Всеволодiвна Лисенко// Виконавське музикознавство: стильові парадигми композиторської творчості та музично-виконавської інтерпретації, актуальні проблеми музичної педагогiки: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: [Зб. ст.] – К., 2013.-Вип. 107. – С.7-17
5. Шаповалова Л. Смысл как категория ценностной семантики музыки/ Л.Шаповалова // Теоретичні та практичні аспекти музичного смыслоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: [Зб. ст.] – К., 2006.-Вип. 60. – С.17-25
6. Лисенко О. Гносеологiчні питання музично-виконавської практики у аспекті системи музичного смыслоутворення./ Ольга Всеволодiвна Лисенко// Теоретичні та практичні аспекти музичного смыслоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: [Зб. ст.] – К., 2006.-Вип. 60. – С.189-195
7. Бахтин. М. М. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин/ [Сост.С.Г.Бочаров; Текст подгот. Г.С.Беонштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С.С.Аверинцева] – М.: Искусство, 1979.– 424с.
8. Самойленко О. Музыка в процессе ноогенезиса/ О.Самойленко// Теоретичні та практичні аспекти музичного смыслоутворення: Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського: [Зб. ст.] – К., 2006.-Вип. 60. –С.8-17
9. Левчук Л.Т. Психоанализ: от бессознательного к усталости от сознания/ Лариса Тимофеевна Левчук.— К.:Вища школа, 1989.—183с.
10. Юнг К.Г. Алхимия снов: [англ. пер. з англ. СЕМЕРЫ].—СПб.: Ю50 Тимошка, 1997.—352с.
11. Северинова М. Ю. Архетипи культури у проєкції творчості сучасних українських композиторів: [Монографія]/ М.Ю. Северинова.— К.:НАКККиМ, 2013.— 300с.

Стаття надійшла до редакції 09.09.14

О. Лысенко, канд. искусствоведения, профессор
Национальная музыкальная академия Украины, Киев

СМЫСЛООБРАЗОВАНИЕ В ДИСКУРСЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО МУЗЫКАЛЬНО-РЕЧЕВОГО ПРОЦЕССА

Статья посвящена рассмотрению проблемы смыслообразования в музыкальном исполнительстве. Выявление характерных особенностей образования смысла, которое происходит в процессе понимания нотного текста, осуществляется с использованием методики системно-функционального анализа.

Ключевые слова: смыслообразование, понимание, знак, значение, смысл, текст, семантика.

Lysenko O, PhD, associate professor
National Musical Academy of Ukraine, Kyiv

THE PROBLEM OF SENSE MAKING IN MUSICAL PERFORMANCE

The article deals with analysis of the problem of sense making in musical performance. The identification of the characteristic specifics of sense making in the process of understanding of the note text is realized with use of the system-functional analysis method.

Key words: sense making, understanding, sign, meaning, sense, text, semantics.

УДК.792.8

Е. Коваленко, м.н.с.

ИИФЭ им. М.Т.Рыльского НАН Украины, Киев

ТВОРЧЕСКАЯ ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ ТАНЦОВЩИКА И ПЕДАГОГА. ПАМЯТИ НАРОДНОГО АРТИСТА УКРАИНЫ НИКОЛАЯ ПРЯДЧЕНКО

Статья посвящена выдающемуся танцовщику и педагогу, народному артисту Украины Н.Д.Прядченко. Почти 30 лет он был ведущим солистом Киевского театра оперы и балета им. Т.Г.Шевченко (ныне Национальная опера Украины). Статья содержит факты из биографии артиста, анализ созданных им образов. Автор делится своими личными впечатлениями о работе с Н.Прядченко, раскрывает особенности его педагогических методов.

Ключевые слова: балет, классический балет, Национальная опера, украинский балет, хореография, Н.Прядченко.

Смерть артиста – трагический рубеж, который обязывает подвести итоги его свершений. Речь пойдёт о народном артисте Украины, выдающемся танцовщике, а в по-

© Е. Коваленко, 2014