

УДК [141.12+316.257]:7.03+130.2

ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ ТА ЕПІСТЕМОЛОГІЧНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ КАТЕГОРІЇ СТИЛЮ

Марія Ярко

У статті обґрунтовано проблему герменевтичної рецепції категорії стилю – як певних способів бачення і розуміння його гносеологічних складових та онтологічних основ; здійснено аналіз існуючих теоретичних гіпотез щодо духовної природи стилю. Водночас зазначено плідність семіотичної інтерпретації смислових аспектів стилю (під виглядом «знаковості» стилю), яка відкриває простір для епістемологічного дослідження феномену «стиль» та його розгляду в ракурсах питань: «стиль як сенс», «дух стилю» (тип метаформи), онтологічна основа утворення стилю, метафізика «інтонаційного тіла» і «душі» стилю.

Ключові слова: стиль як тип мислеформи, смислові аспекти та онтологічні основи стилю, метафізика «інтонаційного тіла» і «душі» стилю, знаковість стилістики.

In the article the problem of the hermeneutic reception of style category is based – as certain ways of seeing and understanding its gnosiological components; current theoretical hypotheses of the spiritual nature of style are analyzed. At the same time it points on the fruitfulness of semiotic interpretation of semantic aspects of style (in the aspect of «symbolic» of style), which opens space for epistemological study of the phenomenon of «style» and its consideration under the guise of questions: «style as sense», «spirit of style» (the type of metaphor), ontological basis in formation of style, metaphysics of intonation «body and soul» of style.

Keywords: style as a type of metaform, semantic aspects and ontological fundamentals of style, metaphysics of intonation «body and soul» of style, semiotics of style.

Проблема герменевтичної рецепції стилю є провідною «темою» дослідницьких студій, від варіантів вирішення якої залежить стан розвитку низки стабільних питань музикознавства – музичного мовлення та мислення, інваріанта жанрової форми, аксіоматики композиційної логіки тощо. При цьому найочевиднішою є проблема методологічних основ самої категорії «стиль», яка щоразу виявляє здатність до зміни епістемологічної (знаннєвої) підоснови. Загалом активізація цього питання зумовлена сучасним станом музичної творчості, перед якою, як на тому наполягають дослідники (Н. Герасимова-Персидська, І. Коханик, О. Самойленко), наявний аналітичний інструментарій виявляє власну неспроможність і сигналізує про необхідність теоретичного переосмислення проблем стилеутворення: проблема «розуміння» стилю як категорії виходить на якісно новий рівень і потребує оновлення теоретичного обґрунтування. А отже, наразі обмежимося постановкою питання щодо чинності деяких теоретичних установок у поясненні феномену «стиль».

На сьогодні немає однозначно прийнятого як тлумачення категорії «стиль», так і його понятійного «пояснення» (різні підходи в тлумаченні цієї категорії виявляють праці М. Михайлова, В. Медушевського, С. Скребкова, Г. Григор'євої, М. Лобанової, В. Холопової, Є. Шевлякова, В. Сирова, С. Шипа, І. Коханик, О. Самойленко). При цьому, як справедливо зазначає І. Коханик, «спільним виявилось розуміння стилю як історично та соціально детермінованої ієрархічної системи, як *рухомої, динамічної системи відношень*»¹. Найбільш проблематичним при цьому є питання його «мовленнєвої» характерності, яке в деяких випадках відкидається як визначальна його «прикмета». Стосовно цього красномовним є зіставлення таких суджень: «Музичний стиль – термін, що характеризує *індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення* окремого твору або множини творів. В іншому ракурсі можна сказати, що стиль характеризує Автора музичного мовлення. Автором твору може бути одна людина (згадаймо сакраментальний вислів «стиль – це людина») або

МАРІЯ ЯРКО. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ...

людей (бригада композиторів, соціальна група або клас, народність, нація, суперетнос тощо). У будь-якому випадку поняття стилю буде відтворювати одночасно як типові якості, що притаманні *музично-мовленнєвим артефактам* цього Автора, так і неповторні індивідуальні властивості, що дозволяють відрізнити ці артефакти від інших, упізнавати їх у цій типовості [підкреслення наше. – М. Я.]². Зазначимо лише, що наведене судження збігається із переконанням автора цієї статті: мовленнєвий компонент стилю – це його «тіло» та вираження, про яке можемо судити в типологічній площині. А отже, відзначимо, що у версії С. Шипа виокремлюється етап «формульної схематизації» стилю, його розуміння як «системно цілісного поєднання індивідуально-типових властивостей матеріалу, норми та узусу³ певної музичної мови (або ж кількох мов) та поетичних (риторичних) принципів»⁴. Вельми показовим із числа присутніх в дослідницькому активі є й таке судження: «Стало майже аксіомою, що стиль сприймається вже не як норма, не як універсальний закон, не як "Єдине", а як "безмежність одиницьностей". Стильові новації реалізуються передовсім на концепційному рівні (утворюється безмежна множина стильових концепцій), а не на рівні індивідуалізації мовленнєво-виразових засобів [підкреслення наше. – М. Я.]». Така суперечність наведених суджень щодо або вагомості, або несуттєвості «мовленнєвої» компоненти стилю, щоправда, може розцінюватися з огляду на різні контексти, у полі яких вони були проявлені. У разі суджень С. Шипа – це апелювання не лише до такої «стильової характеристики» як «властивості матеріалу», мовлення та поетики, але й до також обов'язково типових, характерних для Автора «сміслових модальностей музичного мовлення: емоційні переживання, психічні стани, образи фантазії, ідеї, «сюжети», «герої»⁵. У випадку суджень І. Коханик – апелювання до проблеми мінливості «системотвірних характеристик» та компонентів стилю, до гостро актуального розширення меж самого поняття⁶. Водночас у тому ж таки викладі дослідниця стверджує, що «категорія сти-

лю пов'язана з виявом передовсім індивідуального начала, з творчою особистістю, яка сама творить стиль (...)»⁷. Незважаючи на «різномовність» суджень, саме індивідуалізація мовленнєво-виразових засобів та індивідуально-типологічні властивості музичного мовлення є тією характеристикою стилю, що на практиці приймається повсюдно і характеризується як *стилістичний потенціал* (твору, стилю).

Водночас у сучасному трактуванні категорія стилю осягається як «гранично загальне фундаментальне визначення *організуючих установок, принципів і форм художнього мислення й творчості*, які характерні для історичного типу культури»⁸. Формулювання завдань та мети статті організуються, отже, як пошук адекватних артикулювань щодо категорії «стиль», у тому числі – з огляду на актуалізацію певних «знансвих» установок. Тому основне завдання статті – це епістемологічне дослідження феномену «стиль», яке належить розпочати з бодай побіжного аналізу «слідів», що з них складаються теоретичні уявлення про нього як категорію.

Найсуттєвіший та найскладніший момент у загальній теорії стилю – це його «художні» та «системотвірні» принципи⁹. *Системність стилю* – це його причинно-наслідкова логіка як з'яви (феномену), структура якої становить певну системність відношень та зв'язків¹⁰. Зокрема, розгляд стилю під кутом зору його *гносеологічних складових* – це питання «внутрішньої» його будови, що репрезентує не стільки «складові елементи», скільки принципи їх об'єднання та виникнення на цій основі певної структури, яка і виступає «внутрішньою» будовою стилю. Поряд з цим існує питання *онтологічної основи* (буття) стилю – з його «ззовні» налаштованими співвідношеннями щодо інших подібних до нього об'єктів. У контексті цих «ззовні» складених співвідношень і формулюється судження про оригінальність стилю, його самодостатність як «художнього відкриття» (визначення Н. Горюхіної). Ці два виміри стилю – «зсередини» та в опозиції щодо інших – В. Медушевський співвідносить з системною методологією – з одного боку,

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

та з семіотичною традицією (на розрізненні понять «значення» та «значущість») – з другого: «значення» (смісл) – це результат безпосереднього зв'язку знаку з означуваним явищем; натомість «значущість» (цінність) визначається місцем знаку в системі мови та співвідноситься з дійсністю і думкою про неї через цю систему.

Відтак питання *сміслових аспектів стилю* – це та суть категорії стилю, яку можна бачити (прозирати) винятково в «координатах» семіотичного його (стилю) «прочитання» та герменевтичної рецепції: смислові аспекти стилю – це його (стилю) значущість; «знаковість» стилю – це його «мовленнєва» (стилістична) здатність «розкривати буття в символах». Інакше кажучи, музична мова лише тоді постає за глобальне означуване, коли «втільює» (дія означування) означуване стилю – цілісну чітку світоглядну позицію (означення як результат). Важливо усвідомлювати, що музична семіотика покликана вивчати, «яким чином духовний зміст культури, ... а також історичні форми художнього спілкування карбуються в будові окремих творів, особливостях музичної мови, стилів, жанрів, культурних сфер»¹¹. Отже, ідеться про *принципи улаштування стилю як семіотичного об'єкта* – аналогічно до співвідношення «духовне – матеріальне».

Принагідно зазначимо, що проблематика семіотичного (у тому числі – семантичного) «прочитання» цілого низки фундаментальних питань музикознавства – це вже традиція, яка сформувала свій «стиль мислення» та «метамову»¹². Її стійкий вияв зумовлює поширення певних стандартних уявлень, котрі впливають на фундаментальний зміст теоретичних положень, забезпечуючи тим самим власний *метамовний контекст*. Більше того, семіотичний аспект теорії стилю сприяє витворенню власного *архетипу теоретичного мислення*, який, зокрема, покликаний забезпечувати категорію стилю статусом метатеоретичного рівня наукового пізнання: метатеоретичні принципи – це «принципи безпосередньо теоретичного осмислення, що мають регулятивну силу»¹³. Однак інтерпретація категорії стилю за *метатеоретичним рівнем*

є найменше висвітленим питанням у спеціальних музикознавчих дослідженнях.

Зауважимо у зв'язку з цим, що в регламенті категорії стилю тривалий час велися суперечки щодо самої природи стилю – явища, яке досить непросто «вкладалося» в теоретичні догмати так званого діалектичного матеріалізму: категорія стилю своєю «внутрішньою» природою буквально розбивалася об подільність «форми» й «змісту», і лише завдяки включенню семіотичного підходу спромоглася «повернути» не лише їх єдність, але й взагалі органічну єдність – як сущого, що зумовлює саму з'яву. Сама ж історія питання участі семіотичного підходу в інтерпретації категорії «стиль» містить суттєві до уваги моменти, екскурс у які здатний актуалізувати проблематику *«духовної» природи* явища «стиль». Зі зміщенням філософських досліджень у бік логічного позитивізму в 60–70-х роках ХХ ст. у центр семіотичних досліджень потрапляє, з одного боку, сам суб'єкт (автор чи читач як реальна особистість), а з другого – процес породження інформації, що включає в себе і текст, і позатекстові чинники. Крім того, «текст» має здатність «переростати» межі свого автора – він стає самоцінним реальним феноменом. Завдання, таким чином, полягає в тому, аби у відповідно налаштований аналітичний спосіб пізнати його, «розкодувати», дати належне – йому адекватне – трактування. Відтак суть проблеми полягає у знаходженні, так би мовити, «позазмістовного» тлумачення стилю: не з метою опротестування художньої змістовності самої категорії, але на протипагу включення такого «змісту» як «переказ» стилю під виглядом суджень про нього. Так, тепер уже традиційним має бути розуміння того, що стилістика (так само як і стиль!) «володіє» семантикою; а отже, крім вирізнення «прикмет» за рівнями структурної логіки музичного мислення (морфологічний, синтаксичний, композиційно-драматургічний), потребує їхньої герменевтичної рецепції за рівнями семантичної логіки музичного мислення (інтонаційний, образний, концептуальний). Однак значно ближче до специфічної природи стилю, а відтак – і до стилістичного плану, – підводить

МАРІЯ ЯРКО. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ...

семіотичний спосіб «бачення» й розуміння обох рівнів¹⁴.

Так, одним із шляхів розв'язання проблеми адекватного розуміння історії музики постає таке її визначення як: «Історія музики є процес змін інтонаційного образу світу; факти, стадії та рушійні сили цього процесу»¹⁵. Дотримуючись цього визначення, практичний сенс убачається у вирішенні стилістичних прикмет стилю та їхній інтерпретації, що мають здатність означувати або ж бути «знаком» певної стильової моделі. І якщо стилістика – це «ще» не стиль, то закономірно постає питання: у який спосіб стилістика постає «знаком» стилю? Проблема, отже, полягає в тому, аби з'ясувати, як співвідносяться між собою «стиль» та «стилістика». Наприклад, ставлячи ключовим питанням стилістичного «словника», що як понятійна метафора означає певну форму цього співвідношення, мета пошуку окреслюватиметься у щонайближчому стосунку до генерального «предмета» семіотики – «знаку»: стилістичний «словник» стилю розглядатиметься як тезаурус («скарбничка») стилю. Зацікавлення, проте, викликає не лише реальний вміст стильових «словників»: їх «вміст» – це вже складена система, розгляд і розуміння якої потребує як власного «коду» на її дешифрування, так і знання самого «коду». Більше того, поєднуючи, наприклад, визначення предмета історії музики з основами семіотичного методу аналізу, важливо з'ясувати «знаковий» принцип стилеутворення: укладання – і безпосередньо «словника», і того «коду», засобом якого «прочитується» інформація про стиль. Щоправда, питання «ноуменального аспекту» такого явища, як «стиль» та питання конкретно-стилістичного його ж забезпечення, зазвичай видаються за, так би мовити, однопорядкові. Ця помилка спростовується на методологічному ґрунті семіотики як вчення про знакові системи та епістемології як філософської теорії знання, які поглиблюють правомірність аналітичного виокремлення й методологічно адекватного тлумачення як стилістичних «знаків», так і «значень» стилю. Їхній уособлений

розгляд або ж усвідомлене вирішення посвідчує певну філософсько-гносеологічну (власне епістемологічну) настанову, яка покликана розірвати усталено-традиційне розуміння «стилістичних прикмет стилю» як «матеріальної оболонки думки». Музичний стиль, а також такі «об'єкти», як музична мова, музичний жанр, – усе це складові семіотичного «зрізу» культури; відповідно, «знак» – як те, що володіє значущістю, розкриває свій семантичний потенціал на ґрунті стилістичних «значень» стилю: кожен з компонентів постає як «знак» або ж як «граматична структура», що «означена» соціально-комунікативною спрямованістю. Відтак важливо керуватися засадою, що «знаковість» стилю («означуване» значення та «означена» значущість) – це не стільки засіб чи матеріальне вираження думки, скільки онтологічний принцип осмислення буття.

Як і духовність, феномен «стилю» слід мислити метафізичним утворенням, що існує й посвідчує свою «усюдиприсутність» винятково за метавимірами¹⁶. У теоретичній розробці «До проблеми сутності, еволюції та типології музичних стилів» В. Медушевський зазначає: «Був час, коли розхожий заголовок "риси стилю" прикривав вивчення конструктивно-мовних особливостей музики. Натепер ми незрівнянно чіткіше бачимо і інтонаційне тіло, і душу стилю»¹⁷. Отже, відправною позицією розмірковувань можемо обрати протиставність того, що розцінюється як «підхід» та «предмет»: в одному випадку предметом постають «конструктивно-мовні особливості музики»; у другому – «незрівнянно чіткіше бачення як інтонаційного тіла, так і душі стилю». Увагу, зокрема, привертає «нерівний ряд» у протиставності того, що осмислюється як «предмет»: у першому такий становить «музика» з її «конструктивно-мовними особливостями»; в іншому – «стиль», що має «інтонаційне тіло та душу». Очевидною на протиставність є й аналітична методика самого оперування щодо саме «так» окреслюваного «предмета»: «конструктивно-мовні особливості музики» підлягають вивченню; натомість «і інтонаційне тіло, і душа стилю» потребують «бачення».

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Щодо останнього способу дії В. Петрушенка, наприклад, здійснює роз'яснювальну роботу, удаючись тавтологічно до лексичної форми «угледіти» (від «глядіти»), закликаючи до не лише належного розуміння «місцезнаходження» певних форм духовності, але й уміння оперувати ними. Власне результату «угледіти» чи «бачити» – але як би «прозорити», – належить те, що філософською традицією окреслено як «суще» (ноуменальний аспект явища)¹⁸.

Отже, нагадаємо, що розгляд стилю під кутом зору його складових – це питання «внутрішньої» його будови, що репрезентує не стільки «складові елементи», скільки принципи їхнього об'єднання та виникнення на цій основі певної структури, яка і виступає так званою «внутрішньою» будовою стилю (поряд з цим існує питання буття стилю із його «ззовні» налаштованими співвідношеннями – щодо інших подібних з ним об'єктів). Що іншого несе в собі позиція «занурення» у стиль як феномену – зі свідомим акцентуванням *унікального* на ґрунті розмежування особливого, одиничного та загального, що зобов'язує, отже, до вибору такої дослідницької позиції, яка б надавала підстави для розгляду певного «унікального» – і щодо стилістики, і щодо стилю. З погляду епістемології як філософської теорії знання «унікальне» – це «точка», одиничний вияв абсолютного як безмежного¹⁹. Відтак проблема полягає в тому, аби виокремлення питання «стилістики» здобуло методологічно виправдану основу. Специфікації питання, щоправда, сприяє аналітичний критерій «стилістичного прийому» – як певного «механізму» на «утворення стилю», який, власне, здійснює унаочнення стилю у статусі унікального явища. А отже, суть завдання полягає у спробах конкретизації самого «механізму» чи принципу дії такого моменту з «утворення стилю», коли «стилістичний прийом» постає засобом унаочнення ноуменального аспекту стильового явища. Так, якщо об'єктом виступають семіотичного складу уявлення про «стиль» – як певне інваріантне утворення, тоді за критерій константності й незмінності постає «ноуменальний аспект» явища. Така постановка питання

стилю «відсуває» проблематику стилістичного забезпечення в означення феноменологічного порядку. Відтак, якщо ноумен – це те, що стоїть за з'явою (сутність), а феномен – сама з'ява (явище), тоді стиль постає своїм «внутрішнім» єством у собі властивий – укладений ним самим – «оздобі» стилістики. Почасти методично необхідною – у робочому порядку – поставатиме потреба в оперуванні поняттям *стильової моделі*, що зумовлено вимогою максимального зосередження на питанні *логічної основи утворення стилю*. Такий шлях передбачає свідоме абстрагування від «живої матерії музичного твору» – заради максимальної міри узагальнення «даних» та «прозирання» сущого.

Варто, зокрема, розглянути категорію стилю під виглядом «сенсу». Розмірковуючи над феноменом музичного мислення та логосом життя, В. Медушевський запитує: «У якому стосунку смисл, або активно-зацікавлене бачення шляхів людини й людства, постає щодо самої людини? Можна сказати – читаємо далі, – що вона сама усвідомлює смисл свого життя. Але справедливим буде й протилежне твердження: смисл вибирає для себе людину, великий смисл вибирає для себе великих людей. Нісенітниця – позірносущих. Якщо людина не на силах увібрати у себе великий смисл, то він для неї неначе не існує, хоча втаємничена, невиявлена частина людини й знає про це. ...Смисл, таким чином, має здатність не лише вибирати для себе людину, але й розкривати її глибину. Лише великий смисл здатний розгорнути людину у безмежній повноті, розвинути усі її життєтворчі сили. Несправжні й дріб'язкові цілі, безглузді у масштабі усього життя, обплутуючи людину неначе сітями чи павутинням, перешкоджають її зросту»²⁰. Цей сповнений пафосу фрагмент з дослідницької праці В. Медушевського цікавий уже тим, що розмірковування вченого звернені до так званих «останніх» питань буття. Здавалося б, як далеко або ж просто осторонь полишаються «насувні» питання – не логосу, а динаміки (а може й статички!) життя. Принаймні саме у такій «приземленості» здебільшого й мислиться питання

МАРІЯ ЯРКО. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ...

музичного мовомислення – у живій матерії музичного вислову. То ж чи слід дивуватися, що питання стилю – минаючи його категоріальний статус й метавимір з-посеред конструктів світу музики (виміри духовності), – «замикається» на проблемі його унаочнення, як «насущного»? Проте «логос життя», як і категорія стилю, «керовані», мають (або ж не мають) сенс чи смисл, про що В. Медушевський веде мову під виглядом «активно-зацікавленого бачення шляхів людини й людства». «Обраність» геніїв щодо «великого смислу», однаково як ницість чи «несправжність» і «дріб'язковість», а надто – «безглуздість у масштабі усього життя» – неначе означають «місце присутності» сенсу. В епістемологічній версії В. Петрушенка «бачення» цього шляху пояснено таким зворотом думки: «Сенс життя полягає в нарощуванні сенсу»²¹. Ця майже афористична за манерою вираження «формула» сенсу єдино прояснює «шлях» або ж «бачення усього сутнього» через відношення або ж «причетність» до Абсолюту: «В питанні про сенс ми виводимо сутне на рівень абсолютних вимірів»²². Проблемним, отже, залишається лише розуміння самої можливості вияву абсолютного через конкретне, а надто – чуттєво конкретне (варто нагадати, що сенс як поняття є близьким до *sentio* – «вважаю», «значення», «почуття», «замисел»²³). У контексті сказаного важливо ствердити, що наступний фрагмент з праці В. Медушевського має досить виразно накреслені проєкції як «розуміння», так і «вияву» абсолютного через конкретне: «Дивовижний закон Всесвіту полягає у таємничому сходженні незмірно великого й незмірно малого. Все в одному – закон людської душі, що прагне актуалізувати себе в конкретних діяннях життя. Та й у музиці світоглядний смисл, як згорнута незмірність, як знемагаюча у своїй повноті рушійна сила мислення, спрагла конкретизації, шукає предмет, аби, розливаючись у ньому, здобути чуттєву відчутність»²⁴. Ця близька до метафорично-художнього за способом вираження думка музикознавця резонує із допитливою на сенс епістемологічною тезою: «Як можна надати визначеності тому, що лежить "за межами усіх меж"?»²⁵.

З погляду епістемології подібні запитання і підлягають розробці у спосіб, що означається, як «*sub specie aeternitatis*» або ж розгляд кожного феномену «під кутом зору вічності», тобто – через відношення до Абсолюту. Відтак проблемним залишається розуміння самої можливості вияву абсолютного через конкретне, а надто – чуттєво конкретне (цю проблему В. Петрушенко пропонує розв'язувати на ґрунті юнгівської теорії індивідуації²⁶): розуміння присутності абсолютного в індивідуальному відкривається нам лише тоді, коли ми це «індивідуальне» намагатимемося побачити як певний модус всесвітньо цілого. Симптоматичним видається і те, що у когнітивному (за осмисленням) плані «стиль як сенс» і є тим «рефлексивним полем функціонування культури, що впорядковується та діє відповідно до змістових та смислових осередь (вузлів) культури, які окреслюються її фундаментальними символами»²⁷. А отже, осмислюючи феномен *стилю як «осередок сенсу»* або ж як *фундаментальний символ*, що окреслює питання про сенс «під кутом зору вічності» (через відношення до Абсолюту), відкривається конкретне «місцезнаходження» як «духу», так і «душі» стилю – у полі континуальної реальності світу художніх ідей. У цій «реальності» й існує історична сукупність мислеформ (культурні константи), які, як квантові згустки, кореспондують у координатах психодумкосфери (за В. Вернадським – «духовна оболонка Землі»). Таким чином, розв'язка питання «стилю як сенсу» убачається в такому його розумінні, коли стиль постає як: «осередок» сенсу; фундаментальний символ, що окреслює питання про сенс «під кутом зору вічності» – крізь призму відношення до абсолютного, індивідуації вічного і неосяжного. За останнім мислиться *ноуменальний аспект самого стилю*, що як з'ява (феномен) зумовлюється ним («духом» стилю) і, вдаючись до цитування, «розкриває буття в символах», «позначає» та «конститууює» духовність²⁸. «Це те конкретне, яке колом своїх зв'язків з іншим конкретним окреслює собою певний спосіб "саме таким чином бути у світі". Або це світ, явлений через саме таке буття»²⁹.

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Принципово також розуміти, що феномен стилю налаштований «діалогічно» і тим самим засвідчує свою метафізичну сутність. Так, показово, що апелюючи до семіотичних означень стилю у вимірах культури, М. Медушевський вдається до поняття «художнього стилю» й стверджує: «Це найважливіший елемент культури, одна з найбільш досконалих і містких форм культурної пам'яті людства. Історія стилів постає перед нами водночас як історія розвитку людського духу, світогляду, ідеалів, цінностей, які обумовлені суспільним буттям, а також як історія способів та форм виразу цього духовного змісту»³⁰. Методологічно виправданою, отже, буде й така постановка питання, як *епістемологічна зумовленість стилю*, що розкриває художній зміст культури крізь її когнітивні («знаннєві») складові. Вельми своєрідною, наприклад, є когнітивна («знаннєва») природа неостильових «проектів» ХХ ст., що надають підставу для таких метафоричних тверджень: «ХХ сторіччя – сторіччя інтерпретацій»; «генеральна ідея ХХ ст. – ідея глобального культурного синтезу» (О. Козаренко). Їхнє семіотичне «прочитання» формулює уявлення про тип *«інтерпретуючого» стилю*, який моделюється й налаштовується за принципом стильової алюзії (особлива форма «непрямої» цитати – як смислової та у формі «натяку») ³¹. Суттєво, що за умов «інтерпретуючого» типу стилю стилістичні засоби постають у ролі надзвичайно містких «знаків»: його унікальність – в оперуванні об'ємним культурно-художнім масивом, який як «означення» міститься у відповідних стилістичних «знаках». З типом інтерпретуючого доволі споріднений *«рефлексивний»* тип стилю, який «перерієнтовує» полістилістику в моновимір: ідеться про особливий спосіб та прийоми стилістичного синтезу, коли попри наочність «стилізації», «знакове» вираження стилю свідчить про «зв'язок часів» у міцному й непорушному регламенті «традиції» (принцип самоідентифікації) ³². Варто, отже, наголосити на принциповому для зайнятої позиції «бачення» – ще не так процесу утворення стилю, як його передумов: стилістика – це

феноменологічний «бік» стильової форми, але принципово зумовлюваний стилем як ноуменом. Суть проблеми, отже, коріниться у вирізненні *стилістичних «знаків» та «значень» стилю*.

Зі стилем стилістика та її «знаки» мають і прямий, і зворотний зв'язок: «Вони його виражають та одночасно переживають його дію, згортають глобальне означуване стилю у структурі своїх значень» ³³. Отже, «прямий» зв'язок – це участь у «дії» на те, аби «означувати» стиль, та водночас – це саме означення стилю, що «згортається» у «структурі значень» («знаках»). Методологічно необхідно розуміти, що при аналізі й тлумаченні стилістики йдеться про *мислення «знаком»* – про аналіз і витлумачування певної структури певного значення, яке «моделюється-ліпиться» й виражається – бо «втілюється» – у «знакові», і лише відтоді є «знаком», коли посвідчує в собі «сущє» стилю. Так, серед константних (інваріантних) ознак барокового стилю постає поліфонічний (ідея лінеарності) принцип музичного мовомислення, що «технологічно» відповідає споглядально-рефлексивній світосприймальній настанові теологічної «візії» світу (Бог – світ – людина). Принципи гомофонно-гармонічного типу музичного мовомислення (ідея фонізму) – це осягнення усіх проєкцій світобудови раціонально налаштованим «Я» людини (антропоцентризм). Так і онтологічний бік мотивації «жанрової домінанти» у будь-якому епохальному стилі – це найвірогідніший спосіб діагностування історично актуальних принципів осмислення буття: «хор» (етимологія слова – «разом»), «хоральність» (Хоральні прелюдії Й.-С. Баха для органа, наприклад), *меса* – це «знаки» соборної (духовної) єдності у вірі й молитві як спогляданні. Натомість симфонія – це, за влучним висловом М. Арановського, «світська меса ХІХ-го століття», що єднає умонастрої суспільства в інтелектуально налаштованому спогляданні. Звідси – «знаковість» класицистського сонатно-симфонічного циклу й сонатної форми з їх семантичним потенціалом пізнання в регламенті «цілісної концепції життєдіяльності

МАРІЯ ЯРКО. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ...

людини» (визначення М. Арановського) та стилістична «значущість» напруженого (вольова компонента ментального оснащення особистості) мисленнєвого (раціоналістично обумовленого) процесу³⁴.

Музична мова, її виразовий потенціал та конструктивні засади заразом традиційно складають уявлення про засоби музичної виразності та, згідно з семіотичним підходом, репрезентують *стилістичну систему стилю*. Причому, лише в контексті музичної семіотики за правомірну постає «класична» на логіку розуміння тавтологія – коли значення терміна чи поняття «підсилюється» додатковим його означенням (про те ж саме, але іншими словами – «стилістичні знаки»). Відтак здавалося б достатньо говорити про семіотичне означення «знаком»; однак, доповнюючи «знак» визначенням «стилістичного», його понятійне завантаження «подвоюється», оскільки вказується не лише на «знак», але й на «засоби» того – «як» та «в який спосіб» у ньому складається те, «що» означається та «як» означається. Обидва компоненти «знаку» – «що?» і «як?» – стосуються стилістики, що постає семіотичним об'єктом. Загалом, у музикознавчій практиці лише на ґрунті семіотики такий спектр стилю, як «стилістика» (конструктивно-мовні особливості художнього твору) набуває самої підстави на витлумачення й визнання за ним причетності до означування (функція «знаку») *метафізичного виміру стилю* – у ролі засобу уречевлювання «духу» (ноуменальний аспект явища), а не лише «вираження» (прикмети «зовнішньої» форми) стилю. Завдяки семіотиці настільки й зростає статус стилістики: семіотичний метод витлумачування обдаровує її цілісністю як самодостатність. Сама ж суть цього питання (стилістичні прийоми та феномен «духу» стилю) розкривається на зустрічному змиканні проєкцій категорії «стиль» та поняття «музична стилістика», що складає фонд виразового забезпечення стильової «форми». Проте, оскільки йдеться про *стилістичні прийоми* (певну «техніку» оперування стилістичною комбінаторикою) у стосунку щодо «духу» стилю, виникає необхідність усвідомлю-

ваного прозирання суцього (власне стилю) на безпосередньо стилістичному рівні музичного мовомислення. А отже, наступне (генеральне!) питання: з яких аспектів складається «дух» стилю?

«Проблема духу – центральна ланка будь-яких гносеологічних розробок», – стверджує С. Кримський³⁵. Варто, проте, зауважити, що за умов боротьби (як ідеологічного протистояння) матеріалізму й ідеалізму наріжним поставало ще й питання його (стилю) «матеріалізації». Однак «втління» – це не стільки буквально матеріалізація, скільки довершене вираження цілості або ж сама цілісність, нарешті – органічна єдність. Обрана установочна позиція – «дух» як *гносеологічна складова стилю* спроможна (на ґрунті планомірного висвітлення «технології» творення стилістичних «знаків» та «значень» стилю) забезпечувати «вихід» на питання *онтологічної основи утворення стилю*: наприклад, конкретизації самого «механізму» чи принципу дії такого моменту з «утворення стилю», коли «стилістичний прийом» виступає засобом унаочнення ноуменального аспекту стилю.

«Думка і дух здатні знаходити опору у самих собі», – стверджує С. Кримський про ту духовність, яку людині дає пізнання³⁶. Розгляд будь-якого пізнавального процесу під кутом зору семіотики й епістемології – це «повернення» широкого контексту духовності та його інтерпретації як «роману про духовну одісею суб'єкта» (вислів Т. Манна). «Результуючим» фактом такого підходу С. Кримський вважає «розширення теорії пізнання до теорії свідомості, спілкування і культури. А це передбачає включення до гносеології основних форм духовності, пов'язаних з мовною свідомістю, етосом знання, гностичним переживанням, формами комунікації, герменевтичними процесами, смисловою побудовою буття – його софійністю, символізацією речей та ідей, платонівською структурою світу культури, архетипами творчості»³⁷. Причому під кутом зору інтеграції гносеологічних пошуків (а не лише пріоритету «платонівської» традиції на пошук вищих істин розуму) «дух»

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

виявляє себе не як певна сутність чи субстанція, не як суб'єкт чи об'єкт, а їхня єдність та взаємодія: «Дух виявляє себе як діяльність, у якій форми ідей безперервно трансформуються у форми речей і, навпаки, розпредмечуються у нові ідейно-проективні можливості. Тим самим він заявляє про себе як про особливий стан активності, самоздійснення і самотрансценденції, тобто виходу за власні межі з наступним поверненням на старту, але вже збагачену безмежністю пошуку фазу творчості»³⁸. Так, проблема співвідношення стилістичних засобів (прийомів) та духу стилю – наріжна в аспекті становлення й фахового утвердження національних композиторських шкіл та національного стилю, де на доленосному вістрі стилістичних «значень» зроджується «знакове» вираження національного стилю (тут – національна форма означування принципів осмислення буття). Відтак цілком слушно буде стверджувати: «*дух*» стилю постає ноуменальним «аспектом», що зумовлює з'яву самого стилю.

Заявлена позиція епістемологічного тлумачення «духу» спричиняється до переосмислення методологічних передумов розуміння стильових та, особливо, стилістичних (як наочних) форм музичного мовомислення в аспекті інноваційних процесів. Саме тому, наприклад, про феномен традиції прийнято мислити за означенням її «духу», яка попри змінність, наприклад, звичаєвих форм (згідно з С. Кримським – «розпредметнення у нових ідейно-проективних можливостях») зберігає «діяльницьку» нормативність духу традиції. Отже, у ситуації зміни культурної парадигми та стильової орієнтації постановка питання щодо стилістичного «значення» та «знакового» означення історично актуальних форм свідомості, спілкування та культури – це водночас завдання на усвідомлення архетипального змісту «образу пізнання» (вищий вимір співвідношення того, що підлягає означуванню, і того, що є означеним). Загалом, «дух» тому і здатний пізнавати себе у світі людської творчості через форми, які надають сенсу індивідуальності,

свободі, безмежності й об'єктивності. Остання ж обставина, як зазначає С. Кримський, є особливо важливою: «Бо дух як вища форма ідеації буття здатний виходити за межі людської голови та об'єктивізуватися у предметному полі культури. Ось чому історично в деяких епістемічних системах (Я. Коменського, Г. Сковороди, К. Поппера) результати пізнання, включаючи знання і пов'язані з ним форми духовності, розглядалися як певний третій об'єктивний світ суцього»³⁹.

Принципово треба розуміти, що питання «предмета» стилю – це питання метафізики його «тіла» й «душі», за якими «предметно» постає епістемологія суцього. Безпосередньо «суцце» (сутнє) стилю – це його «дух» або ж «ноуменальний аспект» самого стилю, що як з'ява (феномен) зумовлюється ним. «Дух» стилю – це насамперед принципово неспостережуваний тип «метаформи». Як образ пізнання, метаформа «духу» стилю характеризує феномен стилю з боку його «діалогічності» (визначення М. Бахтіна), або ж як явище метафізичного порядку; зокрема – у здатності «вступати в діалог з навколишнім світом, викликати його осмислений резонанс, розкривати буття в символах», а також «позначати» та «конституювати» духовність⁴⁰. Складається враження, що «дух» стилю – це саме такий «смісловий осередок» або ж «вузол» культури, про який, вдаючись до цитування сучасного філософа М. Мамардашвілі, доцільно мислити як «деяку фіксовану точку інтенсивності»⁴¹. І наскільки повно цей дух «просякає» усю систему мовомислення митця, настільки глибоким і непроминушим є стиль: тотальна взаємопов'язаність «елементів» стилю – це і є його «безмежність», духовна глибина. Таким чином, питання герменевтичної рецелції та епістемологічного дослідження категорії стилю – це шлях не стільки розв'язання конкретної наукової проблеми, скільки спроба зрозумілої (з понятійного боку) постановки питання щодо предметної специфіки безпосередньо категорії «стиль».

МАРІЯ ЯРКО. ГЕРМЕНЕВТИЧНА РЕЦЕПЦІЯ...

¹ *Коханик И.* Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и теории стиля) / И. Коханик, В. І. Рожок, О. С. Зінькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко [та ін.] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33 : Музыка у просторі культури. – С. 245.

² *Шип С. В.* Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры / С. В. Шип, В. І. Рожок, О. С. Зінькевич, М. Р. Черкашина-Губаренко [та ін.] // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33 : Музыка у просторі культури. – С. 36.

³ Лінгвістичним поняттям «узусу» в цьому випадку охоплюється явище переваги певних мовних елементів (музичних «фонем», «морфем») та принципів синтаксису.

⁴ *Шип С. В.* Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры. – С. 35.

⁵ Там само. – С. 36.

⁶ *Коханик И.* Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей... – С. 245.

⁷ Там само. – С. 246.

⁸ *Бергер Л.* Эпистемология искусства / Л. Бергер. – М., 1997. – С. 320.

⁹ *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30–39.

¹⁰ З погляду семіотики існує кілька типів таких зв'язків. З-поміж них В. Медушевський вирізняє: цементуючий план «означуваного» (дія означування); на його ж основі – зв'язки, які утворюють структуру «означеного» (означення – як результат), та взаємозв'язок обох планів. Причому перший з них («означування») передбачає таку закономірність, коли з мінімальної кількості елементів та відношень виводиться максимальна кількість наслідків.

¹¹ *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект. – С. 30.

¹² *Семантика* – розділ семіотики (науки про «знакові» системи), що розглядає власне «знаки» та передбачає певні правила їх інтерпретації. Залучення до сфери музикознавства аналітичної практики семіотики (відповідно – семантики як розділу семіотики) уможливило поглиблення мотиваційних аспектів самої «передачі» тієї «інформації», яку «несе» в собі стилістичний «словник» стилю. Зокрема, встановлювати певні правила інтерпретації самих знаків та складених з них виразів, що постають засобами вираження змісту.

¹³ *Філософія* : навчальний посібник / І. Ф. Надольний, В. П. Андрущенко, І. В. Бойченко [та ін.] – К.: Вікар, 1998. – С. 352–353.

¹⁴ Наприклад, В. Медушевський пропонує розрізняти «активні» засоби – ті, які входять до «центру» стилістичного словника, та «фонові» – з мінімальним стилістичним навантаженням, які утворюють «периферію» цього словника. «Активність» і «центр» стилістичного словника вчений пов'язує з їхньою відмінністю щодо «прийомів» інших сти-

лів, а також з тим, наскільки яскраво засоби виражають «дух стилю».

¹⁵ *Чекан Ю. І.* До питання визначення предмету історії музики / Ю. І. Чекан, О. С. Зінькевич, В. С. Сивохип // Музично-історичні концепції в минулому і сучасності : матеріали Міжнародної наукової конференції. – Л.: Сполом, 1997. – С. 20.

¹⁶ Мета... – (з грец.) префікс, що означає проміжне становище. За *мета*виміром вбачається особливий спосіб «присутності» того, що не має, так би мовити, фізичного втілення або ж уречевлення, але має безпосередній стосунок до самого факту «з'яви» – як її *свнс*. Саме в такий – метафізичний – «спосіб» існує духовність і все те, що «вказує» на її присутність.

¹⁷ *Медушевский В. В.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. В. Медушевский, В. В. Задерацкий, С. С. Зив, Ю. В. Кельдыш // Музыкальный современник: сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 17.

¹⁸ *Петрушенко В. Л.* Епистемология як філософська теорія знання / В. Л. Петрушенко. – Л.: Вид-во Держ. університету «Львівська політехніка», 2000. – С. 219–221.

¹⁹ Там само.

²⁰ *Медушевский В. В.* Музыкальное мышление и логос жизни / В. В. Медушевский, Л. И. Дыс // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования: сб. статей. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 22.

²¹ *Петрушенко В. Л.* Епистемология як філософська теорія знання. – С. 101.

²² Там само. – С. 220.

²³ *Словник іншомовних слів* / О. С. Мельничук. – К.: Головна редакція УРЕ, 1977. – С. 607.

²⁴ *Медушевский В. В.* Музыкальное мышление и логос жизни. – С. 22–23.

²⁵ *Петрушенко В. Л.* Епистемология як філософська теорія знання. – С. 219.

²⁶ Там само. – С. 221.

²⁷ Там само. – С. 223.

²⁸ *Эпистемология культуры: введение в обобщенную теорию познания* / С. Б. Крымский, Б. А. Парахонский, В. М. Мейзерский. – К.: Наукова думка, 1993. – С. 4.

²⁹ *Петрушенко В. Л.* Епистемология як філософська теорія знання. – С. 221.

³⁰ *Медушевский В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект. – С. 39.

³¹ Яскраві приклади «алюзійного розвитку» стилю, який прийнято також позначати як «семантичну гру алюзіями» (визначення Л. Кияновської) або ж як «семантичну гру стилями» (визначення О. Козаренка), містяться у творчості В. Барвінського та Н. Нижанківського (перша третина ХХ ст.); в останній третині ХХ ст. феномен «гри у стиль» (неостильова модель) та «гри стилями» (колаж) переріс у явище полістилістики.

³² Чи не найяскравішим прикладом «рефлексивного» типу стилю постає неофольклористич-

ТЕОРІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

на орієнтація творчості (Є. Станкович, М. Скорик, Л. Дичко, В. Торміс, Ф. Аміров, Г. Свиридов, Р. Щедрін, В. Гаврилін та ін.).

³³ Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. – С. 33.

³⁴ Актуальність гомофонно-гармонічної логіки музичного мовомислення, яка збереглася в добу Романтизму, переорієнтувала класичну (раціональну) логіку стилістичних «значень» та «знаків» на ґрунті ірраціонального, символізація якого спри-

чинила пріоритет такого гносеологічного образу, як «суб'єктність».

³⁵ Эпистемология культуры ... – С. 5.

³⁶ Там само. – С. 4.

³⁷ Там само.

³⁸ Там само. – С. 5.

³⁹ Там само.

⁴⁰ Там само. – С. 4.

⁴¹ Цит. за: Петрушенко В. Л. Епистемологія як філософська теорія знання. – С. 223.

В статті обґрунтовується проблема герменевтичної рецепції категорії стиля – як определенных способов видения и понимания его гносеологических составляющих; делается анализ существующих теоретических гипотез касательно духовной природы стиля. В то же время указывается на плодотворность семиотической интерпретации смысловых аспектов стиля (под видом «знаковости» стиля), которая открывает пространство для эпистемологического исследования стиля и его рассмотрения в аспектах вопросов: «стиль как смысл», «дух стиля» (тип метаформы), онтологической основы создания стиля, метафизики «интонационного тела» и «души» стиля.

Ключевые слова. стиль как тип метаформы, смысловые аспекты и онтологические основания стиля, метафизика «интонационного тела» и «души» стиля, знаковость стилистики.