

його функціонування, у сучасний формат вивчення твору як туку комунікації. Отже, враховуючи швидке розповсюдження дискурсивно-рефлексивної парадигми наукових знань, цей напрям, на нашу думку, є надзвичайно перспективним і може принести цікаві результати, особливо в контексті розробки теорії музичної комунікації.

1. Бенвенист Э. Общая лингвистика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1975. – 447 с. – С. 276–279.
2. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности. – М.: Наука, 1986. – 158 с.
3. Мороховский А.И. К проблеме текста и его категорий // Текст и его категориальные признаки: Сб. науч. тр. / КГПИИЯ. – К., 1989. – С. 3–8.
4. Почепцов Г. Теория и практика коммуникации. – М.: Изд-во «Центр», 1998. – 352 с.
5. Костенко Н.В. Ценности и символы в массовой коммуникации. – К.: Наукова думка, 1993. – 130 с.
6. Ишмуратов А. Логико-когнитивный анализ онтологии дискурса / Рациональность и семиотика дискурса: Сб. трудов / АНУ, Институт философии. – К.: Наук. думка, 1994. – 252 с.
7. Дейк Т.А., ван. Язык. Познание. Коммуникация / Пер. с англ.: Сб. работ / Сост. В.В. Петров, под ред. В.И. Герасимова; Вступ. ст. Ю.Н. Караулова и В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – 312 с.
8. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Изв. АН СССР. Сер. Лит. и яз. – М., 1981. – Т. 40. – № 4. – С. 356–357.
9. Степанов Г. Язык. Литература. Поэтика. – М.: Наука, 1988. – С. 120.
10. Ушакова Т., Павлова Н., Заясова И. Роль человека в общении. – М.: Наука, 1989. – 192 с.
11. Ricoeur P. The Model of the Text: Meaningful Action Considered as a Text // Social Research, spring/summer, 1984. 50th Anniversary (Reprinted from Social Research). – Vol. 38. – N 3 (Autumn 1971). – P. 185–218.
12. Савицька Л. Мова і стать // Критика. – 2003. – № 6.
13. Карпов А.В. Рефлексивность как психическое свойство и методика ее диагностики // Психологический журнал. – 2003. – Том 24. – № 5. – С. 45–57.
14. Пилипенко Л. Соціальна рефлексія як складова життєвого самовизначення сучасної молоді // Соціально-психологічний вимір демократичних перетворень в Україні / За ред. С.Д. Максименка, В.Т. Циби, Ю.Ж. Шайгородського та ін. – К.: Український центр політичного менеджменту, 2003. – С. 258–269.
15. Щедровицкий Г.П. Избранные труды. – М., 1995. – 759 с.
16. Левинтов А.Е. Две рефлексии. Доступ за адресою: <http://gp.metod.ru/mmk/problem/problemssue/16/print>
17. Черемсина А. Музыкально-коммуникативное событие: факторы формирования музыкального дискурса: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук. – Тамбов, 2004.
18. Генисаретский О.И. Методическая рефлексия и методическая коммуникация. Доступ за адресою: <http://www.prometa.ru/olegen/publications/17>

Майя РЖЕВСЬКА
доктор мистецтвознавства

ПРО ЗАСТОСУВАННЯ ПОНЯТТЯ «СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС» В ІСТОРИЧНОМУ МУЗИКОЗНАВСТВІ

Слово «дискурс» міцно увійшло до лексики на сучасних гуманітарних науках. Однак, з його вживанням пов'язано чимало суперечностей, що коріняться у кардинально різному ставленні до цього слова: від застосування його у значенні поняття, терміна, категорії (аж до надання статусу універсали) до суто звичаєвого використання.

«В академічному побутуванні, як будь-хто знає з досвіду, у нас не дуже поважають слово «дискурс». Його і вимовляють (в усякому разі, у літературознавчому середовищі), ніби ставлячи в лапки інтонаційно, так що у підсумку звучить: «так-званий-дискурс», або «пробачте-на слові-дискурс», або «я-вже-скажу-тільки-ви-непосміхайтесь-дискурс». Застосовуючи це слово як серйозне і пряме, ви ризикуєте виставити себе педантом, гордим своєю ученістю,

але глухим до домашнього контексту спілкування (щось на зразок людини, яка на запитання «Як там надворі?» відповідає «За даними Гідрометцентру...»), – пише літературознавець Т. Венедиктова [1].

Дійсно, подеколи вже не лише представники прикладної науки, а й теоретики – фахівці у галузі семіотики – відкрито й активно виступають проти застосування поміж багатьох інших і цього терміна. Так, у лютому 2006 року О. П'ятигорський на презентації своєї нової книги у Москві виступив з різкою критикою сучасного культурологічного жаргону, закликаючи буквально із застосуванням жорстких тортур викорінювати з наукового мовлення такі слова, як «інтертекст», «дискурс», «ідентичність» тощо [2].

Зрештою, дискусії на цю тему виходять далеко за межі суто академічних. Вони проєктуються, зокрема, на сучасну літературу, а їх проблематика вміщується при цьому до найнесподіваніших контекстів. Приміром, в одному з віршів Т. Кибірова 1998 року знаходимо таке відбиття своєї рідності соціокультурної атмосфери свого дня в ілюксічному вимірі: «Что симулякр? От симулякра слышу!» (на тлі сумної констатації – «Век шествует путем своим дурацким. / Не взрыв, не всхлип – хихиканье в конце»). Інший вірш цього поета безпосередньо стосується предмету нашого розгляду («Мы говорим не ДИСКУРС, а ДИСКУРС») і несе в собі пафос заперечення претензій на винятковість, приналежність до інтелектуальної еліти, що подеколи виявляються просто у вживанні відповідного навколо наукового «сленгу».

Сарказм щодо слова «дискурс» та його застосування, зрештою, стає вже не лише свого роду «добрим тоном», а й одним зі смислоутворюючих чинників у маскультурі. У романі В. Пелевіна «Empire «V», що побачив світ у листопаді 2006 року, дискурс утворює дихотомію із гламуром (насправді уявну – тому що «гламур и дискурс – на самом деле одно и то же»). Ця пара, іронізує В. Пелевін, буцімто становить головні підвалини світобудови, на стику яких і виникає вся сучасна культура: «Дискурс – это мерцающая игра бессодержательных смыслов, которые получают из гламура при его долгом томлении на огне черной зависти [...]. А гламур – это переливающаяся игра беспредметных образов, которые получают из дискурса [...].»

І от вже ця образність починає «працювати» у широкому соціокультурному просторі – вітчизняній журналістиці, спроектававши її на сучасну дійсність, пишуть про «Гламур і дискурс в українській політиці» тощо.

Чи означає сказане, що слово «дискурс» справді є таким собі мертвонародженим плодом, що лише засмічує наукову мову і не може вживатися як термін – словесне світління певного поняття? Як видається, стверджувати це було б передчасно. Скоріше, можна говорити про певні прояви кризи постнекласичної гуманітарної науки, проблем її термінологічного апарату. Але ж відомо, що деякі давнюсталені терміни гуманітарних наук метафоричними, вживаються за звичаєм, а їх етимологія з'ясовується, так би мовити, постфактум і далеко не завжди відповідає їх конвенційному значенню.

Останні десятиліття дали багато зразків використання поняття «дискурс» (фр. discours, англ. discourse) як одного з інструментів міждисциплінарного підходу у літературознавстві, культурології, різних галузях мистецтвознавства. Назвемо, зокрема, монографію С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», дисертації «Кінематографічний дискурс психоаналізу» (М. Дремлюга, 2002), «Виразальні засоби мовного дискурсу у метахудожньому контексті» (А. Овчиннікова, 2002). У кожному разі термін вживається в особливому сенсі.

Даючи собі звіт у тому, що пов'язана із дискурсом проблематика має величезний обсяг, у межах цієї статті здійсним спробу обґрунтувати можливість (ідоцільність) оперування поняттям «соціокультурний дискурс» в музично-історичних дослідженнях.

Багато значність поняття «дискурс» (а відтак, варіативність його змісту й обсягу) передбачає досить широке коло дослідницьких можливостей за умов його залучення, але при цьому потребує особливої уваги і обережності при оперуванні ним. Більш ніж широке поле застосування терміну спонукало дослідників до спроб з'ясувати, в яких галузях він працює як строго науковий. Приміром, С. Слемброк наводить такий перелік: аналітична філософія (теорія

мовних актів, принципи обміну інформацією), лінгвістика (структурна лінгвістика, загальна лінгвістика і функціональна стилістика, теорія стилістичних варіацій, лінгвістика тексту, прагматика), лінгвістична антропологія, теорія постструктуралізму (вчення М. Бахтіна), семіотика і теорія комунікацій, культурологія, соціальна теорія (П. Бордо, М. Фуко, Ю. Габермас), а також різні відгалуження соціології (зокрема, етнометодологія) [3].

Упродовж доволі тривалого функціонування поняття у науковій думці ХХ ст. воно піддавалося суттєвій трансформації. А втім, власне цим періодом його історія не обмежується. Discursus у перекладі з латини – міркування, довід, аргумент. Згадаймо, що ще у XVII ст. це поняття вживав Р. Декарт, коли йшлося про «учену розмову, письмо або усну, на філософську, політичну, літературну чи релігійну тему» [4, с. 20]. У схожому розумінні, як міркування з метою знаходження істини, згодом використовував термін Ю. Габермас.

У межах семіології дискурс визнавався й продовжує визнаватися одним з найбільш складних понять, що важко піддаються визначенню. Деякі лінгвісти, як, наприклад, Е. Бенвеніст, вживають його замість поняття «мовлення» («parole»). У більш специфічному значенні термін почав застосовуватися з 1943 року ініціативи Е. Бюїссанса [5], який використовував поняття «дискурс» як проміжну ланку між поняттями «мова» («langage») та «мовлення» («parole»), як пише Т. Цив'ян в огляді його праці, у значенні «комбінації, через реалізацію яких той, що говорить, використовує код мови» [6, с. 240].

Поняття «дискурс» безпосередньо пов'язано із текстом (згідно з деякими визначеннями, дискурс – це «текст, взятий у подієвому аспекті» [7, с. 136], «текст у ситуації реального спілкування», «текст, занурений у ситуацію спілкування» [8, с. 5].

«Робота» терміну у буквальному лінгвістично-семіотичному значенні на теренах музикознавства видається цілком можливою, хоча й становить певні труднощі: надто неоднозначним є нині поняття «музична мова», не кажучи вже про «мовлення». Однак, у цьому можна вбачати певну перспективу, можливість наблизення до механізмів творчого процесу, та істини створення. Розуміння залежності музичного тексту від норм музичної мови, тлумачення тексту як акту музичного мовлення, акту висловлювання [9] стають стимулом для роботи дослідницької думки у цьому напрямку. Це стосується насамперед дослідження музичного виконавства, якщо розглядати його як чинник наслідок звукової матеріалізації твору, його інтерпретації. Множинність дискурсівних варіантів обумовлена при цьому складною музичною творчістю, заформульованям В. Москаленка, «потенційною безкінечністю особистісно-відокремлених або колективно-усупільнених [...] інтерпретацій» [10, с. 22]. Б. Сютя тлумачить дискурс в музиці як «виконання та текст у контексті», вважаючи, що це поняття «охоплює як тексти зафіксовані [...], так і відтворення (виконання) певних висловлювань» [11, с. 61].

Однак, зв'язок дискурсу з текстом робить можливим застосування цього поняття у культурологічних дослідженнях за умов розуміння художньої культури як складного переплетення текстів, що постійно перебувають у різних рівневих діалогах, і в підході до культури як комунікативної системи.

Його переведення в іншу, більш широку площину гуманітарного знання взагалі відбувалося поступово. Одним з важливих кроків на цьому шляху стала праця П. Серіо «Аналіз радянського політичного дискурсу» [12], яка дала підстави широкому колу дослідників розглядати дискурс як «початкове особливе використання мови [...] для вираження особливої ментальності, а [...] також особливої ідеології» [13, с. 37], що може обумовлювати формальні риси і характеристики мови і мовлення (особлива граматики, лексики тощо).

Вживання терміну «дискурс» на міждисциплінарному рівні, зокрема, у літературознавстві, додало йому нових смислових значень: при аналізі тексту під дискурсом розуміють всі рівні, «які інтерферуються (накладаються, доповнюються, перекриваються) з ліній розповідності» [14, с. 604]. Можливості розвитку методологій, пов'язаних із дискурсом, цим далеконе обмежуються; проблема дискурсу продовжує інтенсивно розроблятися протягом останніх десятиліть. Це пояснюється тим, що, вважають літературознавці, «сам дискурс носить

багаторівневий характер і різних дослідників він відноситься до різних рівнів структурної інтерпретації: від більш глибокої структури (Textprogramm) до, умовно кажучи, найвищих шарів поверхневої структури літературного дискурсу, що реалізується у грамаптичній і логічній оформленості мінімальних за довжиною зв'язних відрізків тексту» [14, с. 454].

Переведене у площину соціології, поняття нібито мачиться як «сукупність вербальних маніфестацій, усних або письмових, що відбивають ідеологію або мислення певної епохи» [15].

Втім, вжелінгвістидійшли висновку, що дискурс не просто мовою. Це особлива соціальна даність, що існує головним чином у текстах. При цьому способи організації наслідки особливими, що, пише Ю. Степанов, «у світі будь-якого дискурсу діють свої правила [...], свій етикет. Це – «можливий (альтернативний) світ» у повному сенсі цього логіко-філософського терміну. Кожен дискурс – один з «можливих світів» [13, с. 43–44].

Гра і накладання сенсів з розглядуваного поняття зробила можливим вивчення і лінгвістичних, і соціокультурних вимірів текстів, що і стало характерним для французької школи дискурсу. Важливий напрям подібних досліджень визначила проблема взаємодії різних типів дискурсу, що дозволило вивчати зв'язки між різними видами текстів. Таким чином, суттєво збагатився інструментарій дослідження феномена інтертекстуальності (термін Ю. Крістевой). Крім того, дискурс пов'язаний із поняттям «контекст», яке означає у цьому сенсі певне оточення даного конкретного тексту, що актуалізує його значення [14, с. 609].

У зв'язку з цим набуло особливої ваги окреслення меж різних типів дискурсу та шляхів їхньої взаємодії. Так, наприклад, послідовник французької школи дискурсу М. Анжен визначав соціальний дискурс як «усе, що сказано чи написано у цій державі чи цьому суспільстві, загальні системи, репертуар тем, правила висловлювання, які у цьому суспільстві організовують здатність сказаності – здатність розповідати та аргументувати, і забезпечує поділ дискурсивної практики» [14, с. 604]. М. Фуко, досліджуючи співвідношення типів дискурсу, дійшов висновку про запозичення, поглинання суспільними дискурсами досягнень науки та мистецтва, намагання влади впливати на суспільну свідомість через їх використання [16]. Ця думка знайшла розвиток у музикознавстві: М. Раку у своїх студіях стосовно радянської музичної культури оприлюднено поняттям «присвоєння художнього дискурсу», маючи на увазі маніпулювання ним у політико-ідеологічних цілях, що не виключає навіть повного його викривлення [17, с. 128].

У широкому розумінні поняття «дискурс» у ньому відбиваються, як бачимо, різні суміжні поняття: текст, інтертекстуальність, контекст. Позаяк ми приймаємо визначення культури як складно організованого, багаторівневого метатексту, сукупності і примхливого переплетення текстів, а водночас – простору їх функціонування, то для дослідження характеру і механізмів існування музичного мистецтва як одного з текстів культури, так само як і його внутрішніх закономірностей, застосування означеного поняття видається доцільним.

«Складна і неупорядкована» (Ю. Лотман) за самою своєю природою картина функціонування культури (і музики як її важливої складової) зі специфічним механізмом об'єктно-суб'єктних відносин важко піддається формалізації, не вкладається у жодну схему. Простежити всі фактори взаємодії різних елементів культури, визначити механізми її «роботи» – справа майже нездійсненна. Як чи не оптимальний шлях для загальної характеристики, для з'ясування сутнісних особливостей семіосферив цілому та її окремих складових постає саме той, що пов'язаний із дослідженням соціокультурних дискурсів.

Особливо доцільним застосування такого підходу постає щодо перехідних періодів музично-культурного руху, коли змінність переважає стабільність. Це стосується, зокрема, першої третини ХХ ст. в історії української музики, коли інтенсивність динаміки процесу проявлялася, з одного боку, у значній кількості художніх відкриттів, «вибуховому» його характері, а з іншого боку, не сприяла (а подекуди й заважала) стабілізації, закріпленню досягнутого, доведенню художніх знахідок до досконалості, класичної довершеності. Іншими словами, потужний процес, спрямований назовні, орієнтований на оновлення, на відкриття, за своєю значущістю нерідко переважав конкретний художній результат. Стилеутворення,

прагнення до витворення нових форм було більшою мірою інтенцією, ніж призводило до досягнення стилізованої визначеності. За таких обставин намір митця, його мотивація набувають окремого й особливого інтересу. Аналіз комплексу музичних і навколо музичних текстів на рівні дискурсу стає безумовно доречним.

Інша особливість характеру епохи – множинність художніх інтенцій, що проявлялася у співіснуванні різних художніх напрямків, а відтак, різних тенденцій стилістичного утворення. Функціонуючи в єдиному соціокультурному просторі, вони приречені були на взаємодію та взаємні впливи. Так само інтенсивними були діалоги різних видів мистецтва. Дослідження цих аспектів музично-культурного процесу допомогло наблизитися до розуміння самої його сутності.

Інтенсивність соціальних рухів, насиченість політичного життя України початку ХХ століття, динаміка змін, що відбувалися у суспільному устрої, визначили їх значущість для мистецтва – і на рівні соціокультурного функціонування, і на рівні його внутрішнього життя. «У певному сенсі можна собі уявити культуру як структуру, яка занурена у зовнішній для неї світ, утягує цей світ у себе та викидає його переробленим (організованим) згідно зі структурою своєї мови», – пише Ю. Лотман [18, с. 117]. Те ж саме є справедливим і для одного з елементів культури – мистецтва.

Взаємодія різних типів дискурсу – соціального, політичного, мистецького тощо – призводить у тому числі до утворення нової якості у мистецтві, «спрацьовуючи» разом із іманентними законами самого мистецтва. Відмовляючись від прямолінійності старої методології, яка вимагала виявлення прямих зв'язків між суспільно-політичними процесами і мистецтвом, ми, проте, не можемо заперечувати контекстуального значення шарів культури, розташованих поза ним. Визнаючи вплив соціокультурного контексту на кожен окремий твір, пошлемося, зокрема, на справедливе твердження А. Акопяна про те, що аналіз глибинних структур музичного тексту неможливий без урахування «зв'язків, що не піддаються стовідсотковому обліку, не реєструються «без остачі», з [...] Текстом відповідної культурно-історичної традиції, а через нього – із глибинними соціально-психологічними процесами, що впливають на цей текст» [19, с. 183]. Відтак, постає питання про необхідність аналізу тої самої взаємодії різних типів дискурсу, про яку йшлося.

Зауважимо, що інтенсивність змін як риса соціокультурного процесу в цілому не тільки сполучалася з тісною взаємодією різних видів текстів, різних типів дискурсу; художні дискурси у їх співвідношенні із соціальними активновпливали одна на одну, вступали у численні діалоги, витісняли або поглинали мистецьких чи політичних «опонентів». Простежити ці процеси протягом того чи іншого періоду історії української музики – означає зробити крок до розуміння її сутнісних сторін.

Нарешті, відзначений вище безпосередній зв'язок дискурсу з текстом і контекстом актуалізують питання його функцій у стилістичному утворенні. Можна припустити, що стосовно конкретного тексту дискурс – це водночас і свого роду «передстиль», поза яким стає контекстуальним чинником стилістичного утворення, і «післястиль» у сенсі функціонування вже створеного тексту.

Особливої уваги заслуговує та обставина, що різні типи дискурсів можуть визначатися не лише за їх приналежністю до того чи іншого шару, пласта соціокультурного простору. Соціальні, художні, політичні і т.п. тексти (у найширшому сенсі цього поняття) можуть бути поєднані у певні групи за їх відповідністю тій чи іншій ідеології, характеру мислення, світоглядних настанов. Отже, своєрідні дискурсивні формації (за М. Фуко), які включають до себе поля об'єктів, типові словлювань, понять, стратегій [20], можуть бути окреслені за цією ознакою власне як соціокультурні дискурси, що специфічним чином «накладаються» на різні області функціонування соціуму і побутування культури.

Таким чином, у просторі культури виникають певні смислові поля, що включають до свого коларізуванні за приналежністю явища. Об'єднані навколо певних ідей, значні шари мистецтва, політики, освіти можуть перебувати у сферах того чи іншого соціокультурного дискурсу. Їх, сказати б, репертуар залежить від кожного конкретного історичного періоду.

Стосовно музики в Україні першої третини ХХ століття можна говорити, зокрема, про імперський дискурс як один з настановчих, системоутворюючих у того часній реальності, з його проявами у політиці, громадській думці у різних її виявленнях, організації суспільного життя, мистецтві тощо. Антитезою до нього виступав дискурс української національної ідеї, що у проекції на мистецтво поставав як дискурс національної музичної культури. Дискурс модернізму мав, здавалося б, суто мистецький характер, але в реальності він виходив далеко за межі суто художніх текстів. Ще одним прикладом жорсткої проекції політичного дискурсу на мистецтво можна вважати той, що утворився навколо ідеології марксизму в її більшовицькому варіанті. Похідним від нього стали дискурси «пролетарської» («соціалістичної») культури, «мистецтва мас» тощо.

Аналіз взаємодії соціокультурних дискурсів протягом всього цього тридцятиріччя дав можливість зробити висновки стосовної взаємодії та перетворень, що формували і водночас відтворювали зміст і сенс музично-культурного процесу. Показати, що кінець 20-х рр. став часом, коли перетворення головних сформованих впродовж попередніх десятиліть напрямків руху і смислових шарів музичного мистецтва завершилося. Дискурс офіційно підтримуваної культури (незалежно від її назви – «пролетарська», «соціалістична», та її складових на зразок «мистецтва мас») поглинув, суттєво при цьому перетворивши, або витіснив інші. Наслідком цього стало згорання діалогічних тенденцій, спрощення структури семіосфер як об'єкту культурного руху, жорстка регламентація напрямку цього руху, втрати у його динаміці [20].

Можливості, що з'являються в результаті розгляду соціокультурних дискурсів, доводять доцільність і перспективність застосування подібних дослідницьких стратегій.

1. Венедиктова Т. Между языком и дискурсом: кризис коммуникаций. [WWW-документ] URL <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/50/venedikt.html>.
2. Повідомлення про це див.: Лекманов О. Ни ДИкурс, ни дискУрс // Русский журнал. [WWW-документ] URL <http://www.russ.ru/columns/selected/111113285?mode=print>.
3. Slembroke St. What is Discourse Analysis? [WWW-документ] URL: <http://www.bank.rug.fc.be/da/da.htm> 2001.
4. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. – К.: Либідь, 1999.
5. Buysens E. Les langages et le discours. – Bruxelles, 1943.
6. Структурно-типологические исследования / Отв. ред. Т.Н. Молошная. – М.: Изд. АН СССР, 1962. – 298 с.
7. Арутюнова Н. Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 136–137.
8. Карасик В.И. О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. – Волгоград: Перемена, 2000. – С. 5–20.
9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 344 с.
10. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа): Исследование. – К., 1994. – 157 с.
11. Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття: Дослідження. – К., 2004. – 120 с.
12. Серио П. Как читают тексты во Франции // Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса. – М.: Прогресс, 1999. – С. 14–53.
13. Степанов Ю. С. Альтернативный мир, Дискурс, Факт и принцип Причинности // Язык и наука конца XX века: Сб. статей. – М.: РГГУ, 1995. – С. 35–73.
14. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – 636 с.
15. Джери Дж. Большой толковый социологический словарь (Collins) / Пер. с англ. – М.: АСТ, 1999. – Т. 1 (А–О). – 544 с.
16. Фуко М. Археология знания. – К.: Ника-центр, 1996. – 208 с.
17. Раку М. Миф о Чайковском и власть // Музыкальная академия. – 2001. – № 1. – С. 76–80. – № 2. – С. 126–138.

18. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
19. Акопян Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
20. Foucault M. D'archeologie du savoir. – Paris: Gallimard, 1969. – 208 p.
21. Ржевська М. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: Монографія. – К.: Автограф, 2005. – 352 с.

Олена МАРКОВА

доктор мистецтвознавства,
професор ОДМА ім. А.В. Нежданової

РЕФЛЕКСІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У СИМВОЛІЦІ МУЗИКИ

Тема даного дослідження зафіксована в обговоренні проблематики музикознавства з доктором І.А. Котляревським. Вона має зв'язок із деяким «мислительним стереотипом» Котляревського-теоретика [4], який органічно «включає» теоретичні позачасові (за його власним глибоким переконанням – «метафізичні») константи історичну проекцію смислів, що ємко концентрувалися в поняттях-категоріях теорії музики як наукового музикознавства в цілому.

У цьому напрямку думки пізнана «постриманівська» тенденція найзначніших музикознавчих праць ХХ ст., у тому числі Б. Яворського, Б. Асаф'єва, Р. Реті, Х. Шенкера, – поєднувати саметеоретичний та історичний ракурси сукупній «теорії» музики, а у трьох останніх (у Асаф'єва, Реті, Шенкера) в узагальнюючу теорію включати і метод композиції [8, с. 57–68].

Вказана «методологічна інтегративність» створила в минулому столітті альтернативу розгалуженню системи дисциплін музикознавства, причому така автономізація теорії-історії-естетики/філософії-психології т.п. музики зафіксована у довідникових та енциклопедичних виданнях [11, с. 808–810]. А ось «методологічно інтегруючи» музикознавство не зафіксоване у відповідній літературі. В цьому полягає актуальність заявленої теми: методологія музикознавства в її інтегративних показниках. Однак якраз «неоренесансні-неоготичні», «варваристські»-примітивістські лінії, виявляючись у сукупній творчій установці ХХ ст., за свідчують закономірне відродження в науковій методології синкретичної теорії-філософії Древності та «компендіумів» Середньовіччя-Ренесансу.

«Компендіумне» мислення явно відрізняло доктора Котляревського, сприяючи його успішній вибудові «ступінчатості» теорії музики – «спекулятивної» та спеціалізованої, а також історичного музикознавства, особливо що стосується «теорії історії» музики. У класі Котляревського послідовно розроблялася свій час «неможлива» проблематика «музичного словника епохи», котра на сьогоднішній день вжені когоне шокує, будучи підкріпленою концепцією культурно-парадигматичних переваг, уявами про архетипи у цілому і музичні архетипи, в принципі.

Об'єкт дослідження – методологія музикознавства. Предмет – інтегративні показники останньої. Мета – вирішення в сучасному музикознавчому обігу та в його аналітично-компаративних засадах досвіду психології «пізнання» Великого історичного розуму, для чого розрізняємо символ та знак, отожднювані в сучасних підходах. Конкретні завдання – виділення специфіки символу та знака як архетипів історичних і сучасних епохально-конкретизованими проєкціями-значеннями, апробація аналіза і прийнятих підходів – на матеріалах творів і їх виконання Ф. Шуберта, Дж. Россіні, Ф. Шопена та ін. Практична цінність – можливість використання матеріалів дослідження в учбових курсах вищої музичної школи як методологічне надбання музикознавчої школи І.А. Котляревського.

Заявлені в даній роботі питання музичної символіки безпосередньо об'єднують своє