

12. Сюта Б.О. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці // Мистецтвознавчі записки. – Київ, 2003. Вип. 3–4. – С. 3–11.
13. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. – Санкт-Петербург: Лань, 2001. – 440 с.
14. Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник. – Київ: АртЕк, 1998. – 334 с.

Анна ІВКО
МИСТЕЦТВОЗНАВЕЦЬ

КАТЕГОРІЇ ПОДІЇ ТА ДИСКУРСУ У ХУДОЖНІЙ РЕАЛЬНОСТІ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Остання третина ХХ століття була ознаменована глобальною науковою революцією, що обумовила перехід від некласичної до постнекласичної наукової парадигми. Сутність її полягає в розширенні уявлення про об'єкти пізнання – явища розглядаються як унікальні, відкриті й нерівноважні системи, що саморозвиваються. Виникають принципово нові стратегії пізнання – як у природничо-наукових, так і в гуманітарних галузях. Піддаються переосмисленню існуючі філософські категорії та відбувається зародження нових, здатних відбити складність і нелінійність явищ мінливого світу і соціокультурних процесів.

Однією з таких категорій стає дискурс – поняття, що виникло у межах постструктуралістських лінгвістичних теорій і згодом увійшло до аналітичного «арсеналу» текстологічних досліджень у всіх сферах гуманітарного знання. Простір тлумачень цього поняття стає настільки широким, що воно набуває актуальності для мовних феноменів будь-якого роду. Так, у міркуваннях учених про дискурс можна зустріти досить різні за змістом трактування. Зокрема, дискурс розуміється як актуалізований текст на відміну від тексту як формальної граматичної структури, складна єдність мовної форми, значення й дії (Тойн А. ван Дейк), як зв'язне мовлення (З.З. Харрис), як функціонування мови в живому спілкуванні (Е. Бенвеніст), як зв'язний текст у сукупності з екстралінгвістичними... факторами; текст, узятий у подієвому аспекті (Н. Арутюнова), і навіть як теоретичний конструкт, призначений для досліджень виробництва тексту (одне з визначень П. Серіо).

Зворотним боком подібної багатоваріантності тлумачень стає неминуча термінологічна невизначеність. Майже в кожному дослідженні поняття дискурсу наділяється новим колом значень, набуває додаткових смислових нюансів, а часом – і просто стає синонімом усякого акту мовної діяльності, чи то є художній текст, вербальна комунікація або будь-який інший випадок уживання одиниць мови. Спроби використання поняття дискурсу в конкретній аналітичній ситуації передбачають необхідність його уточнення, формулювання більш-менш чіткої дефініції, внаслідок чого воно втрачає якуніверсалізм, так і той особливий зміст, забезпечуваний його первинною широтою й множинністю.

Крім того, нерідкими є ситуації, коли дискурс визначається через уже існуючі поняття, фактично, стаючи їхнім еквівалентом, що викликає закономірне здивування читача з приводу доцільності вживання даного слова. Мабуть, музична наука піддається цій небезпеці в найбільшій мірі. Окрім того, що в її понятійному апараті давно й успішно функціонують поняття музичного тексту, музичного висловлення й музичного мовлення, форми-процесу й форми-даності і т.п., проєкція закономірностей дискурсу на музику сполучена ще й з необхідністю перебороти «опір матеріалу», урахувати корінні розходження вербальної й музичної комунікації.

Проте дискурс навіть у найширшому його розумінні – це насамперед процес, причому процес подієвий, тобто здатний здійснитися лише через події. Відповідно до постмодерністського розуміння, дискурс не репрезентує об'єкт як цілісність, а виступає як процес здійс-

снення Часу й Смислу, процес артикуляції знання в певній культурній традиції. І тому зупинимо увагу на тих положеннях постструктуралістської концепції, які стосуються осмислення центральних категорій, знакових для художньої реальності постмодернізму: Часу, пов'язаної з ним події, а також на деяких особливостях організації постмодерністського дискурсу, що дозволяють намітити аналогії з музичною практикою.

Подібно до синергетики, постмодернізм декларує радикальне заперечення традиційної концепції часу, з її симетрією темпоральних модусів минулого й майбутнього. Як підкреслює Делез, «минуле, сьогодні й майбутнє – аж ніяк не три частини однієї часовості. Скоріше, вони формують два прочитання часу, кожне з яких повноцінно й виключає інше» [3, с. 90]. Ці дві іпостасі часової структури позначаються Делезом як:

- «Хронос» – «фізичний і циклічний Хронос живого сьогодні, що змінюється», «зовнішній подієвий контекст», що характеризується відсутністю заданості й однозначної впорядкованості, а також можливістю формування потенційно безмежної кількості подієвих «траєкторій», та

- «Еон», який репрезентує кожну з цих траєкторій, своєю «стежка, що простирається вперед та назад» [3, с. 91].

По суті, це розмежування часу як зовнішнього «контексту» для подій (або, скоріше, «мережі» знескінченим числом можливостей розгортання) і часу як процесу, що моделюється, безпосередньо здійснюється, в якому акцентований імовірнісний, подієвий аспект. Тут можна бачити аналогію з музичною породжуючою системою, яка включає елементи певні правила їхньої організації, та її безпосереднє втілення в подієвому процесі музичного тексту – своєї «подієвої траєкторії», що індивідуально прокреслюється у кожному конкретному випадку.

Складність досліджуваних постструктуралістських об'єктів і специфічність у прикладенні до аналізу художнього тексту обумовлюють неоднозначність змісту категорії події – однієї з центральних філософії постмодернізму – і наявність у його семантичній структурі декількох планів:

- подія як випадкове й унікальне явище, що не підкоряється детерміністській логіці, виникає всупереч закономірності;

- подія як те, що відбулося, у сполученні з її описом, рефлексивним осмисленням ;

- подія як комунікація, зустріч двох начал, що має креативний потенціал;

- подія як референт процедури смислоутворення: за словами Делеза, «подія і є зміст як такий» [3, с. 38].

Настільки висока семантична щільність події, що аж ніяк не вичерпується перерахованими аспектами, дозволяє зафіксувати всю складність і багатомірність організації часу в досліджуваних процесах, причому основні закономірності процесів смислоутворення в оформленні Еона перетинаються з відповідними висновками синергетичних досліджень. Так, Делез відзначає наявність особливих точок, або «пунктів проблематизації», які розглядає як певного роду «центри ваги», що стягують до себе ланцюжки подій (або «подієві серії» у Фуко¹). Важливою властивістю таких точок є те, що вони розташовуються в «розгалуженні» системи, імовірного розшарування процесуальних «шляхів» подієвості. Тут неважко побачити аналогію з біфуркаціями в нерівноважних процесах, що виникають як результат нагромадження флуктуацій – «випадкових подій», в інтерпретації Делеза. Подібні закономірності можна спостерігати й у музичному творі: у поворотних точках формоутворення, кульмінаційних ділянках і на композиційних гранях форми подієві процеси, як правило, активізуються у всіх параметрах музичної тканини.

¹Фундаментальні поняття, які ніколи не обов'язкові, – це жене поняття свідомості та безперервності (звідповідними проблемами вольта причинності), так само як не поняття знака і структури. Це – поняття події та серії з групою сполучених з ними понять: регулярність, непередбачена випадковість, переривчастість, залежність, трансформація [9, с. 81–82].

Ідея незворотності часу, фундаментальна для синергетичних теорій, узгоджується з «принципом незворотності» протікання подієвих процесів, з неминучою «незворотністю розповіді» (Р. Барт). Синергетичні концепції «пам'яті системи», «набування системою минулого», фактично, відбивають основну постмодерністську «презумпцію інтертекстуальності», реалізовану як «заміщення», «слід», «відстрочка» у Дерріда, «пам'ять знака» у Барта і т.п.

Водночас, постмодернізм постулює конкретніші закономірності, що виведені при аналізі художнього тексту. Однією з них є організація тексту відповідно до принципу різоми (від грецьк. *rhizoma* – корінь), що сформульований Ж. Делезом і Ф. Гваттарі [12]. Це поняття фіксує «принципово позаструктурний і нелінійний засіб організації цілісності» [12], що спирається на фундаментальну для європейської культури метафору «кореня» – як «потенційної нескінченності, що імпліцитно містить у собі приховане «стебло» [12], здатне розвиватися в будь-якому напрямку й з'являтися в будь-яких конфігураціях. Таким чином, різоморфна цілісність принципово не може бути визначена як замкнута, вона не знає жорстких зв'язків між своїми елементами й складається не із точок, як у структурі, а з «лінії вислизання», що подієво прокреслюються точками. Характеризуючи специфіку процесуальності різоми, Делез і Гваттарі відзначають, що «порівняльні швидкості течії уздовж цих ліній породжують феномени відносної затримки, гальмування або, навпаки, стрімкості розриву. Все це – лінії й порівняльні швидкості – складає внутрішню організацію» різоми [12]. Вона протиставляється структурі, оскільки характеризується поліморфністю та припускає можливість розриву в будь-якому місці. Іншими словами, різомо позбавлена інваріантних, стійких зв'язків, характерних для структури, а процесуальність її буття полягає лише в перманентній генерації нових версій організації. Це свого роду нон-фінальна динаміка, обумовлена «лініями вислизання».

Проекціюючи ці міркування на музику, можна зробити висновок, що різомний принцип за багатьма параметрами є аналогічним концепції «момент-форми», що належить К. Штокхаузена й досить розповсюджена в музиці ХХ століття. По суті, вона являє собою низку окремих «тепер»-моментів, не пов'язаних ні з минулим, ні з майбутнім. Кожна із цих музичних «подій» є самоодатною, вони здатні виводити довільний послідовності, а слухачьке сприйняття може підключатися й відключатися від музичного потоку в будь-який момент без втрат для змісту. Проте можна припустити, що в музиці нема настільки однозначного розмежування різоми та структури. Так, справді, можуть бути згладжені або зовсім зняті функціональні зв'язки між ділянками, що символізують моменти «тепер», однак їх внутрішня структурна організація відіграє далеко не останню роль.

Дія принципу різоми в масштабі «великого» Тексту культури призводить до особливої концепції художньої творчості, де на перше місце висувається ідеал «конструкції» тексту як «стереофонічного потоку явних і прихованих цитат, кожна з яких відсилає до різних і різноманітних сфер культурних змістів, ... виражена своєю мовою, що вимагає особливої процедури «впізнання», і... може вступити з будь-якою іншою у відносини діалогу або пародії, формуючи у середині тексту нові квазітексти та квазіцитати» [цит. за: 6]. Подібний тип організації споріднює різому з дискурсом, який розуміється як «складне комунікативне явище, що включає, крім тексту, ще й екстралінгвістичні фактори (знання про світ, думки, установки, цілі адресата), необхідні для розуміння тексту» [2, с. 8]. Дискурс, як відзначає М. Фуко, «має форму структури тлумачень. Кожне речення, що вже саме по собі має тлумачну природу, піддається тлумаченню в іншому реченні» [цит. за: 6]. Очевидно, що учасник художнього дискурсу – читач, співорозмовник, слухач – повинен мати певний багаж знань, достатній для того, щоб акт комунікації відбувся. У музиці це забезпечується наявністю перцептивної установки, що робить можливим явище аперцепції. При цьому вона не включається не тільки знання слухача про правила й принципи організації музичної структури, а й весь слуховий досвід, що дозволяє сприймати інтертекстуальні зв'язки.

На закінчення зробимо спробу позначити перспективи деяких можливостей прикладення

категорії дискурсу до аналізу музичного тексту та, не претендуючи на всебічне визначення, окреслити смислові межі поняття. На наш погляд, дискурс у музиці може функціонувати в подвійному семантичному полі – по суті, репрезентувати два різних дискурси. З одного боку, музичний дискурс – це даність музичного тексту, що вже відбулася, «мовна форма» музики, розглянута саме в аспекті її індивідуальності й самототожності, як процес породження її подієвого вигляду із системи функціональних зв'язків елементів різних рівнів (окремий випадок такого дискурсу – процес співтворення музичної тканини в процесі виконання творів з незаданою заздалегідь структурою). З іншого ж боку, музичний дискурс уявляється як комунікативний процес, що актуалізує слухачку пізнавальну ініціативу за допомогою музичної події. При цьому все-таки вестимову про дискурс має сенс далеко не завжди, а лише в тих випадках, коли процес музичного смислоутворення обумовлюють основне цілеспрямовані аналізу, і особливо – у музичних текстах, створених в останні десятиріччя. У них, подекуди авторські-декларативно організовані за закономірностями, притаманними постмодерністським текстам, саме аналіз дискурсивних процесів здатний виявити приховані досі грані художніх смислів.

1. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Лингвистический энциклопедический словарь. – М., 1990. – С. 136.
2. Ван Дейк Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М.: Прогресс, 1989. – 264 с.
3. Делез Ж. Логика смысла /Пер. с фр. Фуко М. Theatrum philosophicum /Пер. с фр.–М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
4. Евин И.А. Искусство и синергетика. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 164 с.
5. Квадратура смысла: Французская школа анализа дискурса /Пер.с фр. и португ.; общ. ред. и вступ. ст. П. Серио; предисл. Ю.С. Степанова. – М.: ОАО ИГ Прогресс, 1999. – 416 с.
6. Постмодернизм: Энциклопедия. /Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – [http:// infolio.asf.ru/Philos/Postmod/index.html](http://infolio.asf.ru/Philos/Postmod/index.html)
7. Фуко М. Порядок дискурса // Фуко М. Воля к истине: по ту сторону власти, знания и сексуальности. Работы разных лет /Пер с франц. – М.: Касталь, 1996.
8. Фуко, М. Археология знания /Пер. с фр.; общ. ред. Бр. Левченко. – К.: Ника-Центр, 1996. – 208 с.
9. Benveniste E. On Discourse // The Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature.– Manchester Univ. Press, 1985.
10. Deleuze G., Guattari F. Rhizome. – Paris, 1976. – 74 p. /Пер. с фр. Е. Богдан. – [http:// www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm](http://www.filosoft.tsu.ru/rizoma.htm)

Євгенія МОРЕВА

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри комп'ютерних наук

Київського національного університету культури і мистецтв

ДИСКУРСИВНІ ЕЛЕМЕНТИ В МУЛЬТИМЕДІА

Поняття «дискурс» вже закріпилось у вітчизняній науковій практиці. Проте його визначення має широкий діапазон значень, які інколи вступають у протиріччя один з одним. У власній дисертації нами розглянуто музичний твір як вид дискурсивної практики. Внаслідок звичення цього багатого ашарового вища було сформульоване власне визначення, наведено визначення інших авторів, а також міркування щодо близьких понять, таких як текст, мовлення, мова, подія тощо. Дискурс – вербалізований хід міркування, який розгортається в будь-якому обраному напрямі з метою створення певного загального уявлення. Це визначення має ключовий сполучення – «в будь-якому обраному напрямі», яке означає, що вибірка категорія обов'язково має бути присутнім. Разом з тим, деякі визначення та міркування у дисертації