

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 цілісне спрямування 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

носять сутотооретичний характер, що, безумовно, призводить до дискусії. Проте інша галузь знань та технологій допомогла повному обсязі засвоїти власні визначення. Дискурсивний аналіз – явище трансцендентне, в даному випадку означає, що певні теоретичні незрозумілості в одній науковій галузі можуть бути цілком розв'язані в іншій.

«Дискурс стає трансцендентним поняттям, який не вміщається у рамки будь-якого понятійно-категоріального апарату, оскільки не може бути вичерпаним тепотяття, за яким постає ще один або декілька смислів. Присутність «видимої» та «тіньової» сторін у даному понятті робить його якоюсь мірою невичерпаним, якоюсь мірою перемінним. Оскільки «закадрове» існування «тіньової» сторони поняття нагадує про себе, та неможливо точно передбачити, який саме смисл прихований у «тіні» у тому чи іншому випадку» [3, с. 15].

Наприклад можна продемонструвати, яким чином дискурсивні практики відображені в різних галузях знань, зокрема в мультимедіа.

У дискурсивних практиках деталі важливіші за ціле. Вибірковість – концепція дискурсів. Інше слово – «акцентність» – у даному контексті виступає як синонім. Саме акцентність призводить до альтернативних процесів: зміни смислів за допомогою переакцентування. Професор Петербурзького університету, доктор психологічних наук Рада Грановська [1, с. 116] у книзі «Психологія у прикладах» аналізує просте речення – «Дайте мені склянку чаю», по чергово змінюючи акценти на всіх чотирьох словах. Отримуємо:

1. «Дайте». Досить балачок, я прийшов з роботи втомлений, дайте мені спочатку склянку чаю, потім я про все розповім.

2. «Мені». Сусіду праворуч дали, сусіду ліворуч дали, всім налили, а про мене забули. Чому? Дайте і мені.

3. «Склянку». Ви давно і прекрасно знаєте, що я не п'ю з чашки, дайте мені склянку.

4. «Чаю». Чаю, розумієте? Не кави, не вина, тільки чаю.

Цей приклад, в якому основою зміни (або підміни) смислів є переінтонування, переко-нує, що кожне висловлювання (навіть таке нескладне) може бути багатошаровим, містити характеристику об'єкта та ставлення суб'єкта. Це, по суті, оціночний акт, у якому головною є цілеспрямованість.

Збагатьох визначень дискурсу інтерес становлять дванаступні: перше належить відомому українському лінгвісту І. Штерн: «Дискурс – зв'язний текст у контексті багатьох контактуючих та фонових факторів, «занурених у життя». Сприйняття дискурсу як суто текстової категорії було замовлено трактуванням мовлення як соціальної дії» [6, с. 87]. Ця цитата коментує приклад петербурзького психолога, надаючи виразу «зв'язний текст» можливість урізноманітнити ці зв'язки. Друге визначення належить французькому структуралісту Мішелю Фуко: «Дискурс – це тонка контактуюча поверхня, яка зближує мову та реальність, змішує лексику та досвід» [4, с. 45]. Мова як абстрактне поняття само по собі не має відношення до реальності, але дискурс як смислоутворююча функція мови та мовлення надає цю можливість. Напевно, саме так треба розуміти першу пару понять французького вченого (мова – реальність); друга пара (лексика – досвід) репрезентує наступний щабель дискурсивної ієрархії. Її можна розуміти таким чином: досвід надає лексиці можливість певної свободи смислоутворювання та широкий вибір різноманітних смислових значень.

Приклади дискурсивних практик можна знайти у будь-якій галузі людської діяльності, адже це суто антропологічна категорія, тобто широке поле діяльності, що містить різноманітні інтерпретації. Наступний приклад стосується саме музичної виконавської інтерпретації. Але в цьому випадку дискурсивної практики маємо на меті пояснити назву твору. Це «Трансцендентні етюди» Ференца Ліста. Чому композитор дав своєму творові таку назву? На перший погляд, відповідь однозначна та лежить на поверхні: трансцендентні, значить, за межами виконавських можливостей, гіпертехнічні. Проте це відображає певні смислові протиріччя, навіть парадоксом, адже Ліст написав цей блискучий фортепіанний цикл саме для виконавства, а не для любовання нотною графікою (хоча і вважається, що нотно графіка

порівнянні з іншими графіками найбільш досконала). Музика композитора справді виходить за певні межі своєї віртуозності. Вона поза межею, навіть символічна, щоб уловити використано Іллею Льфом та Євгеном Петровим у «Золотому теляті» у момент зустрічі двох комбінаторів – Бендера та Корейка: «Наступне зростання посмішок та почуттів нагадувало рукопис композитора Франца Ліста, де на першій сторінці вказано грати «швидко», на другій – «дуже швидко», на третій – «значно швидше», на четвертій – «швидко, як тільки можливо», і все-таки на п'ятій – «ще швидше» [2, с. 153]. Приклад з найвідомішого сатиричного роману – символу епохи, – наведений не випадково. Назва роману «Золоте теля» так само має подвійний смисл. Перший, що лежить на поверхні, уособлює гроші як повноправного персонажа (справді, це основна мета всіх без винятку головних та другорядних персонажів). Але в одному епізоді відкривається інший смисл (а може, й основний): «Насправді, замість того, щоб намагатися розтягнути останні тридцять чотири карбованці та витратити їх виключно на купівлю їжі, Остап відправився у квітковий магазин та купив за тридцять п'ять карбованців великий, як клумба, букет троянд. Один карбованець він узяв у Балаганова. Між квітів він помістив записку: «Чи чуєте ви, як б'ється моє серце?». Балаганову було наказано віднести квіти Зосі Синицькій.

– Що ви робите? – сказав Балаганов, змахнувши букетом. – Навіщо цей шик?

– Треба, Шура, треба, – відповів Остап. Нічого не поробиш! У мене велике серце. Як у теляти.» [2, с. 247]. Справді, автори яскраво зобразили благородного комбінатора з великою душею, але жодним чином у тексті роману вони цього не виразили. Однак читачеві все зрозуміло без особливих та додаткових роз'яснень.

Проте смисл трансцендентності назви етюдів Ліста слід шукати в іншій площині. Більшість виконавських інтерпретацій акцентує перший смисл у назві (віртуозно-блискучий твір). І тільки окремі виконання відкривають іншу реальність твору. 2002 року в Національній філармонії у концерті з одного відділення «Трансцендентні етюди» Ліста виконував Д. Суховієнко, випускник класу В. Воробйова, нині відомий у світі піаніст. Швидкість гри була не головною метою виконавця, навіть окремі етюди особливою швидкістю загалом не вирізнялися. Інтерпретація базувалася на тонкому співвідношенні динамічних, агогічних, темпових відтінків у комплексі, на вмінні піаніста грати різноманітними обертонами фортепіано (різнометрового за природою інструмента). Саме завдяки такому виконанню слухачі зрозуміли, що трансцендентність характеризує художньо-образну сторону твору, який відкривається безмежністю позазвичайною образністю. Саме «Трансцендентні етюди» Ліста висвітлюють вислів Фуко, в якому йдеться про зближення мови та реальності, лексики та досвіду. Роки композиторських мандрів Європою цілком відображаються у багатьох його творах, у тому числі і в «Трансцендентних етюдах». Насамперед – це настрої, відчуття, почуття, враження автора, стан відчуження від перебування вдалих країнах, що виражений в самотності «Блукаючих вогнів» та «Заметілі».

Наступний приклад – також із музичної практики.

У Лейпцигу кожен рік проходить фестиваль нетрадиційних виконань музики Й. С. Баха «Swinging Bach». Тема з «Музичного дарунку» у виконанні джазового ансамблю знайшла органічне продовження у стандарті «Softly As In A Morning Sunrise».

Цей приклад демонструє множинність музичного висловлювання. Як певна лінгвістична система, музичне мовлення відрізняється від вербального більшою свободою трактувань, тому множинність – це манентна якість музичного висловлювання. В даному випадку інто-



наційна спорідненість тем двох творів, яка виникла у результаті імпровізації, наочно показує один з можливих варіантів (шляхів) подальшого музичного розгортання, що відповідає основному принципу дискурсивної практики як можливості вибору іншого (або другого) шляху. В практиці джазових музикантів подібні приклади не випадкові. Нічого дивного та штучного нема в тому, коли Оскар Пітерсон в одну зі своїх імпровізацій вставляє фрагмент головної партії першої частини Другого фортепіанного концерту Сергія Рахманінова, який триває епів джазового квадрата, а потім знову продовжується імпровізація, проте появляється рахманіновської теми має коріння в жанровій, інтонаційній, ритмічній спорідненості. Навіть сам Рахманінов у третій частині «Симфонічних танців» використовує поряд дві старовинні цитати: католицьку секвенцію «Dies irae» та знаменний розспів «Богородице діво, радуйся», навісню зіставляючи та підкреслюючи інтонаційною спорідненістю цих двох тем символічний та досі ніким не розкритий зміст свого останнього твору.

Наступний приклад демонструє цікаву галузь людської діяльності, яку Йохан Хейзінга описав у знаменитій книзі «Homo Ludens». «Типовий приклад триумфу, який проявляється не в чомусь зоровому чи в чомусь, що приносить насолоду, а в публічній демонстрації самої перемоги, яку здатні принести шахи» [5, с. 63]. Іван Арсенійович грав у шахи. Ця гра полідискурсивна, в ній взаємодіють дискурси (ходи міркувань) двох гравців. Ходи цієї гри не є самодостатніми та закінченим висловлюванням, процес гри в шахи – ланцюжок постійно виникаючих можливостей, а лемому, що сам процес полідискурсивний, кількість можливостей обмежена комбінаційними ситуаціями, з цієї ж причини зменшена кількість результативних ходів (кружечками наведені перші ходи, стрілочками показано деякі (в тому числі й помилкові) можливі подальші ходи):

Таким чином, дошка з 64 клітинок є мовленевим середовищем, в якому реалізується практика тих чи інших шахових комбінацій.

Наведені приклади важливі для розуміння того, як проявляється різноманітність дискурсивних практик, тобто вирази, занурені у життя. Сьогоднішня репрезентована як мінімум подвійною реальністю: власне життєвою дійсністю та віртуальною реальністю, яка має ті самі закони і права у життєвому процесі сучасного суспільства, тому помилково вважати, що віртуальна реальність відрізана від звичайної, різниця тільки в способі існування: віртуальна реальність існує за допомогою певних технічних засобів. Мова будь-якого електронного документа наділена певною реальністю, яка можлива завдяки дискурсивній практиці. Цікавим об'єктом віртуальної реальності є мультимедіа. Мультимедіа – електронний документ, який може поєднувати в собі усі відомі й можливі електронні формати: текстові, графічні, аудіо, відео. Проте самі об'єкти ще не несуть у собі дискурсивності, має бути комбінація, поставлені завдання та процес їх реалізації. Кожний окремий мультимедійний документ має певну мету, будь-то Інтернет-ресурс або окремий проект, залежно від заявленої мети визначаються дискурсивні елементи мультимедіа. Вони (так званий дискурсивний пласт) лежать у мультимедійній технології. По-перше, існує багато способів створення мультимедіа, тут постійно постає вибір між різними напрямками. По-друге, неможливе використання усіх відомих технологій водночас через несумісність окремих методів, але навіть якщо вони і сумісні, то через відсутність смислу. Наприклад, протокол РНР, розповсюджений у мережних ресурсах, небажаний в локальних проектах (з деякими навіть несумісний), застосування окремих технологій Macromedia (того ж самого Flash) так само може призвести до нульового результату і зашкодити проекту. Обережно слід ставитись до застосування Flash-технологій в Autorial.



Головне завдання полягає у визначенні оптимального шляху реалізації мультимедіа, що залежить від досвіду розробника мультимедійного документа та поставлених ним завдань. У розробці мультимедійного підручника поліфонії, було визначено основні складності та проблеми. Навігація по документу була вирішена за допомогою звичайних гіперпосилань у середовищі мови HTML. Але головна складність полягала у пошуку музично-ілюстративного матеріалу, який би «озвучував» приклади з музичних творів, особливо цестосувалося періодів *Ars Nona*, *Ars Antiqua*, Ренесансу. На допомогу прийшли колекціонери старовинних фонозаписів Києва та інтернетресурси. Якість музики, яку викладають на сайти у доступному та обмеженому режимі, залишає бажати кращого, проте мультимедійний документ не повинен мати ілюстративний матеріал найвищої якості. Тим більше, що в аудіоредакторах можна усунути деякі недоліки аудіофайлу. Багато фрагментів рідкісних творів, таких як меса «*Veni Sponsa Christi*», мадригал «*Scaldava il Sol*» Палестріни, меса «*L'homme arme*» Дюфаї тощо у реальному часі записувалися з інтернеттрансляції, деякі приклади (уривки народних пісень) були виконані власними силами. В цілому, застосувавши різноманітні хитрощі, було зібрано майже весь аудіоматеріал.

І головне. Загальне оформлення мультимедійного документа потребувало відповідності із вимогами сумісності для більшості систем. Цестосується оптимізації для користувачів, привабливості та простоти дизайну. Вибір технології *Autorun* здається найоптимальнішим.

Деякі поняття з галузі дискурсивних практик у процесі роботи над мультимедійним документом перейшли з розряду абстрактних та сутотоєретичних у площину діючих та практичних. Наприклад, дискурс як післямовне та дознакове явище в повному обсязі був реалізований у роботі над мультимедіа, тобто велика підготовча робота: збір матеріалу, вибір технологічної концепції, досвід використання технологій, – безсумнівно, перебуває між мовою та знаком. Безцінний досвід, отриманий в процесі створення мультимедійного підручника, прояснив багато понять з галузі чистої теорії. Саме така практика показала, що дискурс уречевлює хід міркувань та наближує його до реальності.

1. Грановская Р. Психология в примерах. – СПб.: Речь, 2007. – 248 с.
2. Ильф И., Петров Е. Золотой теленок. – М.: Аст, 2005. – 366 с.
3. Морева Е. Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики. – Дисс. на соискание уч. степени канд. искусствоведения: Рукопись. – 186 с.
4. Фуко М. Археология знания. – К.: Ника-Центр, 1996. – 207 с.
5. Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.
6. Штерн І. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики. – К.: АртЕк, 1998. – 336 с.