

## Художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору

У статті досліджується поняття художньо-інтерпретаційного дискурсу в проекції на глобалізаційні процеси, зводяться в єдину цілісність духовно-естетичні, інтелектуальні та матеріальні складові артефакту.

Ключові слова: артефакт, дискурс, виконавське мистецтво, інтерпретація, глобалізація, глокалізація.

*Актуальність.* Найбільш актуальним видається дискурсивний аналіз виконавства з позиції сучасного глобалізованого бачення, найбільш досконалого в сенсі накопичення, зберігання і поширення інформації, а відтак практично необмеженого в можливостях присвоєння собі всього досвіду, отриманого в інтерпретації конкретного твору.

Проблема дискурсу є однією з найбільш актуальних у різних сферах наукового пізнання. На даний час видаються спеціальні журнали «*Text*» і «*Discourse Processes*» з аналізу дискурсу, в США діють центри дискурсивних студій при університетах Каліфорнії в Санта-Барбарі (У. Чейф, П. Кленсі, М. Митун, С. Томпсон, С. Каммінг, Дж. Дюбуа та ін.) та Лос-Анджелесі (Е. Шеглофф), університеті Орегони в Юджині (Р. Томлін, Т. Гівон, Т. Пейн), Джорджтаунському університеті (Д. Шиффрін). В Європі виділяється Амстердамський університет, де наукові студії проводить класик дискурсивного аналізу Т. ван Дійк. Методологічна база, присвячена проблемам дискурсу,

включає розвідки і російських вчених – Н. Арутюнової, А. Баранова, В. Плунтяна, Е. Рахіліна, С. Кодзасова, І. Кобозевої, І. Северіної, А. Кібріка, К. Кисельової. В Україні глибшим дослідженням проблеми дискурсу почали займатись з середини 1990-х років спочатку літературознавці, згодом мовознавці та соціологи. У 2002 р. часопис «Критика» (число 7-8) повністю присвятили проблемі дискурсу. У вітчизняній музичній науці спостерігається її застосування в аспекті музичної мови, теорії тексту, художньої комунікації в музиці. Термін «дискурс» присутній в наукових студіях Б. Сюти, О. Козаренка, М. Іжевської, Є. Моревої, І. Коханик, С. Шипа, О. Берегової, Б. Деменка, М. Максимова та ін.

*Мета статті* – розглянути поняття художньо-інтерпретаційного дискурсу, запропонувати його власну дефініцію в умовах глобалізаційного процесу.

Ді́скурс чи дискúрс (фр. *discours* – промова, виступ, англ. *discourse*, лат. *discursus* – біг туди-назад, рух, круговерть, бесіда, розмова) – багатозначний

термін, який застосовується в різних між-дисциплінарних галузях пізнання – лінгвістиці, психолінгвістиці, соціолінгвістиці, комп'ютерній лінгвістиці, семіотиці, риториці, літературознавстві, соціології, психології, логіці, філософії, етнології, антропології, історіографії, теології, юриспруденції, педагогіці, теорії і практиці перекладу, політології.

Термін «дискурс» утвердився в 70-х роках ХХ ст. у різних національних школах. В 1952 р. вперше його застосував американський лінгвіст Зелліг Гарріс (*Harrys*) у назві статті «Дискурс-аналіз». В лінгвістиці дискурс застосовується для позначення категорій мови, тексту і діалогу в комунікативній ситуації соціального змісту. За Н. Арутюною, це «зв'язний текст в сукупності з екстралінгвістичними, соціокультурними, прагматичними, психологічними факторами; це – текст, узятий в аспекті подій; мовлення, що розглядається як цілеспрямоване соціальне явище, дія, як компонент, що приймає участь у взаємодії між людьми і механізмах їх свідомості. Дискурс – це мовлення, занурене у життя» [1, с. 356-357]. В мистецтві імпонує визначення дискурсу як семантико-комунікативного рівня художнього цілого, а дискурс-аналізу – як широкого культурологічно-комунікативного контексту [6; 8, с. 42].

Нідерландський лінгвіст Теун Адріанус ван Дійк (*Dijk*) (\*1943), автор праці «*Discourse Studies*», засновник і видавець

міжнародних часописів «Текст, дискурс і суспільство» та «Поетика», дискурс тлумачить як істотну складову соціокультурної взаємодії крізь призму соціального контексту, як динамічний процес мовної діяльності в соціальному контексті і як її результат [7]. Термін часто ототожнюється з поняттям тексту, мовного повідомлення, ширше – мовної практики. Типологія дискурсу залежить від джерела передачі інформації: при усному дискурсі, який виступає первісною формою існування мови, джерело акустичне, при письмовому – візуальне.

В 1970-х роках побачили світ розвідки європейської школи лінгвістики тексту – В. Дресслера, Т. ван Дійка, Я. Петефі та ін., праці американських вчених – У. Чейфа, Р. Лонгейкра, Дж. Граймса, У. Лабова, Т. Гівона. Фундаментальні праці з дискурсу вийшли в 1980-1990-х рр. – «Дискурсивний аналіз» (1983) Дж. Брауна і Дж. Юла; «Структура соціальної дії: дослідження з аналізу побутового діалогу» (1984) під редакцією Дж. Аткинсона і Дж. Герітіджа; чотиритомний «Довідник з дискурсивного аналізу» (1985) під редакцією Т. ван Дійка, «Опис дискурсу» (1992) під редакцією С. Томпсона і У. Манна, «Транскрипція дискурсу» (1993) Дж. Дюбуа, «Дискурсивні дослідження» (1993) Я. Ренкема, «Підходи до дискурсу» (1994) Д. Шиффріна, «Дискурс, свідомість і час» (1994) У. Чейфа, двотомна праця «Дискурсивні дослідження: міждисциплі-

нарний вступ» (1997) під редакцією Т. ван Дійка.

Б. Сюта слушно акцентує на актуальності проблеми дискурсу для музично-творчих процесів, музичного виконавства, аналізу сучасної музики, музичної психології та соціології і підкреслює важливість комунікативної діяльності: «Саме поняття дискурсу в музиці охоплює як тексти зафіксовані (найчастіше – графічно), так і відтворення (виконання) певних висловлювань. Тобто дискурс є *інтерактивним способом музично-мовної взаємодії* на відміну від тексту, який звичайно належить одному авторові... Іншими словами, дискурс в музиці можна дефініювати також як «виконання та текст у контексті»... Причому цей останній включає передусім категорії часу, місця, обставин, мети інтеракції (тут слід враховувати як творення композиції, так і її відтворення (виконання)), а також її учасників» [6; 60-61]. За Є. Морєвою, дискурс в музичному творі є текстовою структурою, яка містить певні рамки свободи смислових значень і виражає суб'єктивну сторону інтерпретації [4, с. 6].

*Соціокультурний дискурс* можна трактувати як смислове поле, яке містить відмінні за сутністю явища, згруповані навколо певних ідей [5, с. 4]. М. Максимов, наукові студії якого присвячені виявленню психологічних особливостей сприймання музики особистістю залежно від соціальної адаптованості, послуговується поняттям «*музичний дискурс*» і визначає його як ха-

рактеристику особистості, основні компоненти якої пов'язані з емоційно-чуттєвим сприйняттям світу та базовими складниками музично-комунікативної дії. Дослідник акцентує на їх зв'язку з особистісними параметрами людини відповідно до її музичних уподобань, внаслідок чого утворюється її «індивідуальний музичний дискурс», який залежить як від психологічних особливостей сприймання музики, так і від міри соціальної адаптації особистості [3].

Як доводить вищенаведений огляд дефініцій цієї категорії, хоч поняття дискурсу опрацьоване в різних аспектах досить докладно, проте виходимо з тих надто інтенсивних і в певному сенсі раптових змін, що наступають у сприйнятті інформації (в тому числі художньої, а в її рамках – музичної) за останні двадцять років. Стрімке оновлення технічних засобів – носіїв і репродукторів інформації, зокрема поширення мережі Інтернет, мобільного зв'язку і доступність високоякісної звукозаписуючої та звуковідтворюючої апаратури, спричинило появу нового типу дискурсу, який умовно визначаємо як *художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору*. Враховуючи всі вищезгадані історично складені в різних науках характеристики дискурсу, формулюємо стисле визначення запропонованого поняття, який згортається на буття музичного твору.

*Художньо-інтерпретаційний дискурс глобалізованого простору* – це максимально широка система версій художнього (зо-

крема музичного) тексту, що відзначається взаємодією різних індивідуальних, національних та історико-хронологічних, духовних і матеріальних параметрів виконання твору, як живих, так і фіксованих на сучасних звуконосіях, його транскрипцій із застосуванням сучасних джерел звуковидобування і звуковідтворення, а також різноманітних форм перенесення в площину ужиткового мистецтва (*Unterhaltungsmusik*).

Таким чином сформульоване поняття дискурсу дозволяє сполучити як матеріальні рівні (інструменти, спосіб графічної фіксації, видання нот в різних редакціях, розміщення записів в Інтернеті), так і історичні (суспільно-культурний контекст, вимоги до виконання в час написання твору); історико-соціологічні (зміна модусів буття твору в наступні історичні періоди залежно від еволюції суспільства); суто інтерпретаційні (виникнення певної множинності виконавських шкіл, в яких встановлюються засади виконання даного стилю і формуються певні виконавські еталони); рецептивні (сприйняття і оцінка музики в певних середовищах, критична оцінка і форми популяризації твору в пресі й інших виданнях); рівні творчого продовження традиції (впливи стилю даного композитора / національної школи на розвиток аналогічних жанрів і процесів становлення інших композиторських шкіл в наступних генераціях мистців); естетико-філософські (обґрунтування естетико-філософських засад

даного артефакту як в ракурсі його історичної доби, так і в пізніших історико-стильових трансформаціях).

Подана дефініція змушує переглянути поняття «виконавського еталону» композиторського стилю чи стилю епохи, оскільки єдиний, акцептований у ширших колах слухачів, як професійних, так і аматорських, еталон перестає існувати. Навпаки, притаманна постмодерній естетиці стильова гра зіштовхує полюси, віддалені в часовій дистанції, стильових вимірах, національних школах. Це дозволяє сприймати й порівнювати найрізноманітніші інтерпретації одного й того ж артефакту протягом максимально ущільненого відрізка часу. Ущільнення їх розташування в індивідуальному континуумі, легкодоступність пошуку і можливість негайного безпосереднього порівняння довільної кількості інтерпретаційних варіантів дозволяє набагато рельєфніше і об'єктивніше співставити спільні та відмінні риси виконавських стилів, виявити обумовленість історичними, суспільними та індивідуальними предиспозиціями.

У виконавському мистецтві ХХ ст., яке Г. Григор'єва охарактеризувала як «епоху стилів», на противагу попереднім «стилям епохи», порушена ще у минулому столітті пропорція між мистецтвом сучасним та минулим продовжувала змінюватись. Поруч з усім розмаїттям композиторських новацій, у фортепіанному виконавстві спостерігається значне переміщення

акценту з сучасної музики на твори попередніх епох, з суттєвою домінантою останніх в подальшому.

Підтвердженням вищезазначеного може слугувати перегляд репертуару провідних концертних залів світу<sup>1</sup>, щоквартальних та щорічних каталогів найвідоміших звукозаписуючих компаній світу, чия продукція орієнтована насамперед на поціновувачів академічного музичного мистецтва. За кордоном нерідко можна побачити, як на прилавках музичних крамниць між собою «конкурують» десятки виконань класичних «evergreenів», які одразу після своєї появи, а іноді й до поступлення в продаж, фахово аналізуються у спеціалізованих журналах для меломанів, на сторінках яких не раз розгортаються справді гарячі дискусії стосовно переваг та недоліків тієї чи іншої інтерпретації.

Простежуючи програми провідних європейських радіоканалів (*MR – 3 Bartók rádió*, *Bayern 4 Klassik*, *Classic*, *DR Klassisk*, *Euroklassik 1*, *Klassik Radio*, *NRK Alltid Klassisk*, *Radio Swiss Classic*, *Viasat Classic*) та популярного цілодобового телевізійного каналу класичної та джазової музики «*Mezzo*», висновок про домінування музики минулого над сучасною залишається незмінним. Сучасна музика звучить на них рідко, на деяких каналах вона, фактично, відсутня. Якщо її десь і можна по-

---

<sup>1</sup> В даному контексті маються на увазі програми звичайних концертів, не враховуючи спеціальні фестивалі сучасної музики.

чути, як наприклад, на радіоканалі *MR – 3 Bartók rádió*, то здебільшого, у рамках спеціальних програм, присвячених сучасному музичному мистецтву.

Такий дисбаланс в аспекті звучання музики минулої та сучасної в інформаційному просторі сьогодення призводить до фактичної ізоляції останньої, витісняючи її, за влучним висловом М. Шведа, у своєрідне «фестивальне гетто». Натомість твори мистців класико-романтичного періоду, які за деякими винятками у час свого створення теж були «приречені» на нетривале існування на естраді, тепер скрізь лунають як у живому виконанні, так і в звукозапису. У німецькій пресі навіть з'явився спеціальний термін «*Beethoven – Tschaikowski Publicum*»<sup>2</sup> для позначення поціновувачів музики виключно минулих епох. Аарон Копленд (*Copland*) охарактеризував цю тенденцію в достатньо саркастичній манері: «Наші концертні зали перетворились на музичні музеї з достатньо обмеженою експозицією. Наша музична ера хвора цим пієтетом» [2, с. 109].

Таким чином, цілісний образ артефакту, сприйнятий крізь призму співтворчості композитора – виконавця – слухача як в час його виникнення, так і подальших видозмін, можна здійснити за допомогою принципів дискурсивного аналізу. Притому якщо сам текст у його матеріальній фо-

---

<sup>2</sup> Тут мається на увазі публіка поціновувачів не лише творчості Л.ван Бетовена і П. Чайковського, а ширше, й інших композиторів класико-романтичної доби.

рмі залишається сталою одиницею, зазвичай не зазнає надто істотних змін, то два наступні рівні виступають як мобільні, що постійно реінтерпретуються, набувають перетворень, як матеріальних, фіксованих (поява нових редакцій та звукозапису, котрий утримує конкретний виконавський варіант на відповідних носіях), так і ідеальних. Під останніми мається на увазі формування нових інтерпретаційних концепцій, збагачення компендіуму суджень про даний артефакт, розширення призм і аспектів його рецепції, оцінки і функцій в суспільстві тощо.

Найбільш захоплюючим і переконливим видається дискурсивний аналіз артефактів, що мають широке коло тлумачень, тобто зняття якнайчисленніших верств змісту, представлених різними інтерпретаторами. Ці верстви віддзеркалюють різні історичні періоди, стильові домінуючі, національні традиції, суспільні запити та інтереси, вони можуть бути представленими не лише так званими мистцями універсального типу, в репертуарі яких знаходяться твори десятків композиторів, але й «жерцями» одного стилю, що свою творчу діяльність або значний відрізок часу присвятили одній історичній епосі чи одному композиторові.

Зазначений підхід видається цілком доречним в контексті сучасних культурологічних напрямів гуманітарної науки, оскільки на даному етапі формується своєрідна опозиція, що розгортається також і в

аксіологічній площині: «глобалізація – локалізація». На тлі утворення окреслених стандартів виконання творів, що належать до того чи іншого художнього стилю, стимульованих не в останню чергу міжнародними конкурсами, і в яких поступово усувається на другий план неповторна індивідуальність і національна характерність прочитання артефакту, все більшої цінності для доволі широкого кола реципієнтів набуває своєрідність інтерпретації, оперта чи на національній (регіональній) традиції, чи на власній філософсько-естетичній концепції музиканта.

Відхилення від усталеного «канону», обумовлене специфічністю зазначених параметрів, нерідко сприймаються з більшою довірою і актуалізують у певному слухачьому середовищі ширше рецептивне коло. Невипадково в останні роки все частіше в культурологічних дослідженнях дискутується поняття «глокалізації», що в проекції на музичне виконавство об'єднує риси зазначеного універсального канону інтерпретації артефакту – і деякі специфічні риси, відкрystalізовані в національному, суспільно-історичному, регіональному середовищі, оскільки «глокалізація» дозволяє розкрити приховані лінії перетину різних культурних традицій і простежити шляхи їх взаємозбагачення.

Отже, у побудові виконавського інваріанту будь-якого музичного твору необхідно враховувати декілька сутнісних рівнів, як наприклад: естетико-стильові домі-

нанти епохи та весь її культурний контекст, в якому постав даний художній твір; функції жанру (жанрів) в дану епоху; психограму композитора; особливості його письмової фіксації та засади її «розкодування» у процесі виконання; фонічно-виразові характеристики інструментарію, для якого призначений твір та ін.

Таким чином, лише після зведення в єдину цілісність духовно-естетичних, інтелектуальних, матеріальних складових історико-суспільного тезаурусу артефакту, що піддається дискурсивному аналізу, можна простежити і зрозуміти його еволюцію. Процес глобалізації не міг не торкнутися і сфери високого мистецтва, оскільки універсальні для всіх країн і континентів закони «поглинання художньої інформації» позначились і на формах концертного життя. Всі ці обставини неминуче доводиться враховувати при кожній спробі вибудувати коректний дискурс музичного твору на сучасному етапі.

### Література

1. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата / Н. Д. Арутюнова // Известия АН СССР : Серия Литература и язык. – М., 1981. –Т. 40, № 4. – С. 356-367.
2. Копленд А. Музыка и воображение / Аарон Копленд // Советская музыка – 1968. – № 2. – С. 108-113.
3. Максимов М. В. Психологічні особливості сприймання музики особистістю залежно від соціальної

адаптованості : автореф. дис. ... канд. психологічних наук : 19.00.01 / М. В. Максимов // Інститут психології ім. Г. С. Костюка АПН України. – К., 2009. – 21 с.

4. Морєва Є. О. Музичний твір як вид дискурсивної практики : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Євгенія Олександрівна Морєва // НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2005. – 18 с.
5. Ржевська М. Ю. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у взаємодії та перетвореннях соціокультурних дискурсів : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.03 / Майя Юріївна Ржевська // НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2006. – 20 с.
6. Сюта Б. О. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття / Богдан Омелянович Сюта. – К., 2004. – 120 с.
7. Dijk, van T. A. Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse / Teun Adrianus van Dijk. – London, 1977. – 314 p.

*В статье исследуется понятие художественно-интерпретационного дискурса в проекции на процессы глобализаций, возводятся в единственную целостность духовно-эстетические, интеллектуальные и материальные составляющие артефакта.*

*Ключевые слова: артефакт, дискурс, исполнительское искусство, интерпретация, глобализация, глокализация.*

*In the article the concept of the artistic-interpretative discourse is prospected in a projection on the processes of globalizations, the spiritually-aesthetic, intellectual and material constituents of artefact are erected in only integrity.*

*Key words: discourse, performance art, interpretation, globalization, glocalization.*



