

ті: вони утворюють свого роду сюїту (сюїту картин раю), що проникнена симфонічним розвитком.

Завдяки послідовному розгортанню міфологеми пошуків раю, яка у своєму розвитку дістає розвитку й образу-змісту кохання-раювання, відбувається поєднання двох жанрових утворень національного міфу: історико-героїчну оперу доповнює опера лірична («ліричні сцени»).

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Іваненко О. Великий шум // Оксана Іваненко. Твори : в 5 т. — К. : Веселка, 1968. — Т. 3. — Повісті. — С. 239–359.

2. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономастологический методы анализа музыки) : [монография]. — Харьков : ХНУРЕ, 2007. — 128 с.

*Рощенко Е. Мифологема поисков рая в национальном оперном мифе Лысенко — Старицкого «Тарас Бульба».* Раскрыта специфика воплощения мифологема поисков рая в национальном оперном мифе Лысенко — Старицкого «Тарас Бульба».

Ключевые слова: Украина, рай, национальный оперный миф, мифологема поисков рая, мифологема потерянного рая.

*Roschenko E. Mythologeme search of paradise in the national opera myth Lysenko-Stariiskogo «Taras Bulba».* «There was disclosed specificity of embodiment searching for paradise mythologem in national myth by Lysenko-Stariiski «Taras Bulba».

Key words: Ukraine, paradise, national opera myth, searching for paradise mythology, lost paradise mythology.



УДК 781. 68

**О. Котляревська**

### ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «СМИСЛ» У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

*У статті розглядаються питання, які стосуються специфіки визначення особливостей смислових структур музичного твору. На особливу увагу заслуговує можливість передачі інформації засобами невербальної мови. У статті також розглядаються основні типи феномена «смысл»: а) внутрішній та зовнішній; б) образний і функціональний; в) потенцій-*

ний, актуальний та віртуальний. Крім того, обґрунтовується точка зору, з якої «розуміння-пізнання» музичного твору трактується як процес покладання його смислу.

**Ключові слова:** *смысл, смислова структура, інформація, текст, знак, символ, осмислення, типи смислу.*

Тема статті присвячена проблемі розуміння особливостей феномена поняття «смысл» відносно комплексного аналізу багаторівневої музичної цілісності, складовими якої вважаються як композиторсько-технологічні так і змістовно-концепційні аспекти твору.

Незгасаючий інтерес науковців до цієї проблеми пояснюється, перш за все, стійкістю двох тенденцій в трактуванні цього поняття. Перша — це прагнення до найбільш поширеного та розгалуженого його визначення. В термінологічній «словник» в цьому випадку потрапляють різні не тільки синонімічні, а й іноді антиномічні або навіть зовсім неоднорідні варіанти його тлумачення. Більш того, останнім часом стає усталеним ототожнення лексичного значення таких понять, як «смысл» та «смысл». Наприклад, в «Сучасному тлумачному словнику української мови» [8] пропонуються варіанти семантичного значення тільки слова «смысл», які передбачають його синонімічний зв'язок із словом «смысл»: *смысл (лат. sensus — почуття, думка, розум). 1. Сутність чого-небудь; значення; зміст. 2. Розумна підстава; рація. 3. Мета. 4. Почуття, замисел* [8, с. 646–647]. Там само наводяться й похідні за значенням однокорінні слова: *смыслительний — те, що досягається за допомогою відчуття; смыслізм — філософський напрям, що визнає відчуття єдиним джерелом пізнання; смыслівний — заснований на власному чутті тощо.*

Як приклад другої тенденції — прагнення до локалізації семантичної сутності слова — можна навести концепцію М. Кондакова: *зміст знакового вираження; думка, що полягає у словах (знаках, вираженнях); призначення, мета будь-якої дії.* Науковець спирається на досвід античних стоїків, які *смыслом слова називали виражену ним думку.* Більш того, М. Кондаков підкреслює, що *зв'язок слів та закладеного в ньому смислу не є прямим та безпосереднім: часто необхідно багато попрацювати над тим, щоб досягнути істинного смислу того чи іншого вираження* [6, с. 482–483].

Таким чином, актуальність запропонованої теми безпосередньо пов'язана з тим, що «поняття» як розуміння сутності слова майже завжди більш широке та глибоке, ніж сам розглядуваний об'єкт, в даному випадку — завдяки розгалуженості самої структури феномена «смысл».

Завдяки багатоманітності смислових рівнів і відтінків музичний твір перетворюється на дивовижну «Книгу піску» Х. Борхеса: *книгу без початку й кінця, яку неможливо двічі відкрити на тій самій сторінці* [4, с. 224–228]. Цей феномен зумовлений самою природою музики: високою мірою опосередкованості й символічності засобів, за допомогою яких композитор передає своє сприйняття й розуміння всесвіту та саморефлексування. Можливість змістовно-смислового повідомлення невербальною мовою дозволяє уявити цей різновид мистецтва як особливий спосіб іноказання.

Крім власне музичних засобів, з метою більш точного враження свого замислу автор часто використовує ще й різні позамузичні асоціативні зв'язки. Так, наприклад, програмові твори викликають літературно-поетичні або зорові образи, деякі (такі, як танцювальна сюїта, ноктюрн, баркарола, рондо) нагадують про відповідні побутові сцени, коментарі до характеру виконання ведуть до виникнення певних емоцій і почуттів, до особливостей відчуття часових відносин. На особливу увагу заслуговує те, що наявність ремарок, вказівок, розшифровок, програм і назв свідчить про прагнення композиторів конкретизувати й спрямувати інтерпретування в бажане річище. Але світ музики особливо відрізняється неможливістю знайти абсолютні еквіваленти в інших знаково-смислових системах (наприклад, вербальній або образотворчій).

В результаті ми дістаємо певну свободу при тлумаченні твору, попри всю багатоманітність і ретельність авторських ремарок та коментарів. Наприклад, композитор зазначає у тексті, що тему треба грати «бурхливо, з жагою», або «томливо», або навіть просто «гучно», «жваво» та ін. Очевидно, що відчуття й передача сили звуку, почуття, руху значною мірою індивідуальні й залежать від багатьох суб'єктивних та об'єктивних чинників. Звернемо увагу на парадокс — суб'єктивність розуміння композиторських вказівок є, в певному сенсі, об'єктивним фактором виникнення феномена варіантності інтерпретацій. Це пов'язано й з тим, що навіть одна й та сама людина практично не може завжди грати з тією самою емоцією, динамікою, швидкістю.

Таким чином, музичний твір виступає як об'єкт, тобто явище дійсності, яке не тільки існувало колись, а й репрезентоване у вигляді лунаючого або графічного тексту. Отже, саме текст треба розглядати як реальну даність, в інтерпретуванні якої можлива варіантність. Для того щоб звернення до твору могло мати індивідуально-творчий

характер, необхідні певні умови. Їх творять індивідуальний композиторський стиль і ті особливості доби, які впливають на його формування. При цьому особливого значення набувають:

- світоглядні засади творчості композитора загалом та її конкретний прояв у конкретному творі зокрема;
- стильова однозначність чи багатозначність;
- тип стильової взаємодії за умов багатоплановості;
- жанрова специфіка;
- залучення позамузичних зв'язків або відмова від них;
- наявна кількість семантичних рівнів та особливості їх взаємодії;
- міра самостійності й залежності від культурно-історичного контексту (міра традиційності й новаторства).

Увага інтерпретатора, таким чином, не обмежується об'єктивізацією текстутвору у вигляді виконання, описання, дослідження тощо. Не менш важливим є «розшифрування» та усвідомлення філософсько-естетичної, емоційно-психологічної, культурно-історичної інформації, яка передається за допомогою засобів музичної виразності та авторських коментарів.

Текст твору, отже, виявляється об'єктом інтерпретування. Предмет же прихований за ним, як за складною системою умовних позначень. Зміст твору, мабуть, теж треба розглядати як знак, свого роду символ, який ще належить осягнути у процесі сприйняття й усвідомлення. Такий самий погляд уявляється слухним і щодо понять «ідея» і «концепція». Отож, цілий твір загалом є складною системою знаків і знакових комплексів, які є особливою формою передачі певної інформації. Специфіка цієї форми — у метафоричній природі. Її сутність полягає у принциповому незбігу безпосереднього значення знакового виразу з передаванню інформацією. Цей самий момент є ключовим у понятті «символ», через який О. Ф. Лосєв визначає мистецтво як таке [7]. Тому завдання інтерпретатора полягає не тільки у відтворенні, описанні твору, вивченні його параметрів та об'єктивних характеристик. Не є ідеальною метою також і пізнання його безпосереднього значення як певного культурно-історичного образу. За визначенням Б. В. Асаф'єва, музика — це мистецтво інтонованого смислу [1, с. 337]. Тому, говорячи про пізнання твору, який розуміють і усвідомлюють як особливий символ, ми маємо на увазі процес саме осягнення його смислу.

Отже, саме твір, його параметри та об'єктивні характеристики постають мов своєрідні знаки й символи, розуміння яких є першо-

черговим завданням на шляху пізнання прихованого за ними смислу. Послідовність звуків і співзвучностей, ритмічна організація, фактура, вибір інструментів і тембрів, композиційний розподіл тематизму, рух вертикалей та горизонталей, залучення літературно-поетичних текстів і використання найрізноманітніших асоціацій — все це (як і багато іншого) спрямоване на свідомість людини, її думки й почуття. Саме за думками й почуттями, вважає Г. Гессе, прихований достеменний смисл усього: до обох треба дослухатися... нічого в них не слід ні зневажати, ні перебільшувати, а в усьому дочувати таємничих голосів, що лунають у глибині. Саме це метафоричне розуміння сутності духовного буття людини є основою філософсько-сакральної концепції двох творів цього видатного письменника [5].

Прагнучи осягнення «достеменного смислу», людина подумки проходить складний шлях від першого враження до глибинного знання. Щоб уявити собі цей шлях, розглянемо його головні етапи. На **першому** з них відбувається чітке усвідомлення того, що в творі «самощинне», тобто існує для безпосередньої передачі певної інформації. Саме на цьому етапі інтерпретатор знаходить особливі орієнтири, які керують його свідомістю. Вони немов би контролюють ситуацію формування індивідуального уявлення про твір з точки зору адекватності сприйняття й розуміння. До таких орієнтирів належать ті елементи музично-естетичної цілісності, які не можуть бути зміненими, за винятком тих випадків, коли йдеться про спеціальну редакцію (наприклад, перекладення, транскрипція, оркестровка тощо). Так, залишаються незмінними звуковисотні й ритмічні характеристики, ладотональні, темброві, структурні та ін. При цьому смисл знаку (графічного чи лунаючого) збігається з безпосереднім значенням. Наприклад, смисл та значення окремого акорду полягають в його ладотональній, звуковисотній, ритмічній і тембровій визначеності. Але ситуація змінюється, якщо цей акорд виявляється включеним у контекст твору або його окремого фрагмента. Щойно це відбувається, смисл починає «зсовуватися», немовби «відсторонюватися» від безпосереднього значення завдяки тим корективам, що вносяться контекстом. Той самий акорд може бути початковим або заключним, виконувати функцію визначального елемента теми-образу або звичайного допоміжного співзвуччя в організації «музичної тканини», а це може бути навіть своєрідний лейт-акорд.

Отже, **другий** етап у процесі осягнення смислу пов'язаний з визначенням того контексту, в якому функціонує розглядуваний знаковий

об'єкт. Поняття «контекст» в цьому випадку достатньо широке. Воно включає як матеріально-речовинні параметри твору (графічний і звуковий з відповідними просторово-часовими характеристиками), так і ті емоційно-психологічні реакції, які закономірно виникають у процесі сприйняття.

Задум композитора реалізується через два головні пласти. Перший — це тематичні «одиниці» й різновиди їх взаємодії. Другий — це засоби виразності, за допомогою яких створений перший, «тематичний» пласт. Як було розглянуто вище, смисл будь-якого елемента стає відмінним від його значення за наявності контексту. Якщо спочатку нас цікавило те, що міститься в самому об'єкті, то тепер відбувається його «осмислення» відповідно до інформації, привнесеної ззовні. Іншими словами, здійснюється немовби погляд з повніших позицій: у контексті тематичного розвитку, концепційної спрямованості, структурної організації та ін. Ці позиції можна розділити на два рівні: драматургічний і композиційний. Якщо інтерпретування елементів музично-естетичної цілісності здійснюється на драматургічному рівні, то результатом є визначення їх образного смислу. А погляд з позицій, які належать до композиційного рівня, дозволяє осмислити ці самі елементи функціонально. Якщо, наприклад, впродовж твору відбувається трансформація музичної теми, то на драматургічному рівні можна говорити про часткову або повну зміну образу в процесі розгортання «сюжету». З точки зору композиції така «подія» відіграє певну роль, тобто виконує якусь функцію (розвивальну, структурну, концепційну). Це може бути розв'язання колізії твору, ствердження ідеї, становлення та розвиток твору та ін. При цьому треба враховувати принципову відмінність між образним смислом та образною функцією. Визначення першого з них передбачає формування цілісного уявлення з виходом на позамузичний рівень (наприклад, образи героїв, кохання, боротьби, страждання, мрії тощо). Якщо ж йдеться про роль музичних елементів (засобів музичної виразності) в утворенні та розвитку того чи іншого образу, то у цьому разі з'ясовуються їх образні функції.

Умови, в яких опиняється той чи інший знаковий об'єкт, впливають на виконуваний ним функції у процесі утворення музично-естетичної цілісності. В залежності від того, яку роль у творі відіграють звук або пауза, тема або ритмічна формула, гармонічний прийом, тембральне сполучення та ін. ., і визначається їх смисл. Наприклад, структура з композиційної точки зору виконує формотворчу функцію. Проте,

водночас, на драматургічному рівні вона відіграє важливу роль у часовому розгортанні власне музичної «дії». Як говорилося вище, будь-який компонент музично-естетичної цілісності може розглядатися з різних позицій. До них належать структурна, фактурна, гармонічна, образна, концепційна та ін. Ці позиції так само різноманітні, як і параметри музичного твору. Вони контекстуально визначають функції кожного компонента, який може брати участь як у формотворенні, так і у вираженні ідеї, як у просторово-часовій організації музичного матеріалу, так і в утворенні особливих змістовно-тематичних комплексів. Тому можна говорити про поліфункціональність кожного компонента. Множинність і неоднозначність функцій, безперечно, передбачають різноманітність смислових градацій і відтінків.

У зв'язку з цим суть *третього* етапу осмислення полягає у з'ясуванні особливостей функцій і функціональних зв'язків у межах музичного твору. Тепер для визначення смислу виявляється необхідним не стільки знання інформації, яку несе знаковий об'єкт, скільки сам об'єкт, але немовби «позбавлений» безпосереднього значення. Істотним стає вже не висота, сила, гучність, тривалість, структура та ін., а те комплексне уявлення, яке формується в результаті їх взаємодії й взаємопроникнення. При цьому на особливу увагу заслуговує те, що елементи цілісності, які на першому етапі осмислення були тільки засобами музичної виразності, формою драматургічної організації та ін., набувають узагальнено-абстрактних рис стосовно свого первинного значення й призначення. Відбувається їх виведення на поняттєво-категоріальний рівень, що є ознакою *четвертого* етапу в осягненні смислу: формування цілісного уявлення про твір.

Здавалось би мети досягнуто. Усвідомлені та осмислені елементи та їх функціональні зв'язки в контексті музично-естетичної цілісності. А також визначилися два типи смислу знакових об'єктів: *образний і функціональний*. Але всього цього виявляється недостатньо. Сягаючи глибин самого твору й уявляючи його у вигляді цілісного образу, ми, по суті, з'ясовуємо безпосереднє значення цього твору у вигляді цілісного образу як конкретного продукту індивідуальної творчої діяльності. Відбувається зміщення центру уваги, що приводить до нового етапу пізнання смислу. Все, чого ми досягли, концентрується й стає змістом найпершого етапу пройденого шляху, але на новому, ширшому рівні: тепер уже сам твір постає як знаковий об'єкт.

Отже, на *п'ятому* етапі осмислення твір має бути розглянутий з «зовнішніх» щодо нього позицій. Це можуть бути контекст творчості

композитора або композиторської школи; особливості культурно-історичного періоду або доби; роль у розвитку якогось музично-художнього стилю. Йдучи у цьому напрямку ми можемо наблизитися до розуміння історико-логічного смислу музичного явища: твір як свого роду літопис історичних подій, як етап у творчості композитора, знамення початку нової доби, як оригінальний приклад уведення у стилістично визначений жанр нехарактерних для нього особливостей тощо. На цьому етапі відбувається немовби перехід на новий рівень пізнання. Вивчення культурно-історичних умов написання твору дозволяє ще глибше збагнути його смисл. При цьому особливої значимості набуває розуміння не стільки технології творчості, скільки власне специфіка мислення, яка зумовлює буття явища музичного мистецтва в усій множинності його форм.

Але й цей етап може бути не завершальним. Кожний знайдений смисл стає вихідним пунктом у нових пошуках: у царині засобів виразності, у царині вираження філософсько-естетичної тематики, у взаємозв'язку з іншими різновидами мистецтва, в історії розвитку музичних інструментів (інструментознавство, оркестровка), у вивченні принципів формотворення. Шлях осмислення виявляється безконечним. А рух по ньому відбувається у двох напрямках. Перший — всередину, в глибину, до самих витоків композиторського натхнення й від них — до нашого сприйняття. Це те, що заведено називати *внутрішнім смислом* твору. Другий — це вихід у той контекст, в якому функціонує твір у всій множинності своїх буттєвих форм. Цей напрямок, відповідно, можна визначити як пошук *зовнішнього смислу*. В цьому разі твір не тільки постає як образ творчості або доби чи стилю. Він також розглядається з точки зору його ролі у розвитку музичного мистецтва загалом. Отже, зовнішній (історико-логічний) смисл так само, як і внутрішній, поділяється на *образний та функціональний* типи.

О. М. Леонт'єв зауважує, що об'єктивний світ відкривається людині у п'ятому квазивимірі, який являє собою «сміслові поле» значень, приховане за подобою речей (цит. по [3, с. 42]). Тим самим воно позначає «смісл» як щось приховане, сутнісне. А під «значенням» мається на увазі те, що дозволяє впізнати й визначити явище за зовнішніми ознаками. Подібне співвідношення дається й у логічній семантиці. Смісл розглядається як щось *інтенсійне*. Власне значення визначається як *екстенсійне*. Таким чином, *значення* — власне те явище, яке зафіксоване за допомогою знакового виразу і має комуніка-



тивно спрямовану векторність. А зміст цього знакового вираження, тобто вміщена в ньому думка, є його **сміслом**.

Звернемося, наприклад, до тексту музичного твору, в якому використовується загальноприйнята система (або системи) знаків та знакових виразів. Позначеними за їх допомогою предметами є фізичні параметри звуків (висота, тривалість, сила звуковидобування), межі частин і розділів, інструментальні тембри, темп руху та ін. Але зміст, «думка» всіх цих знаків і знакових комплексів з'являється тільки тоді, коли вони «зрушуються», утворюють цілу систему взаємозв'язків значень різних об'єктів, тим самим формуючи багаторівневий контекст. Отже, найголовніше, що характеризує феномен смислу, — це неможливість його передачі у безпосередній спосіб. Його можна досягнути тільки в русі й контексті, об'єднаним у символі або метафорі, смисл прихований за цілим комплексом знаків і знакових виразів, значення яких не збігається з ним. Тому в цій ситуації «пізнання-розуміння» визначальну роль відіграє інтерпретування як специфічний спосіб творчої діяльності. При цьому об'єктом є мовні, предметні й культурні значення, передавані за допомогою тексту. Саме на ґрунті перетину тексту й контексту виникає смисл як результат усвідомлення їх взаємодії. В такому ракурсі він (смысл) має процесуально-результативний характер. У зв'язку з цим щодо нього й застосовують такі дієслова, як «знайти», «досягти», «збагнути» тощо.

Враховуючи вище сказане, уявляється доцільним ввести таке поняття, як **«сміслова структура»**. Підкреслимо, що вона властива як для цілого твору загалом, так і зокрема для окремого компонента музично-естетичної цілісності. Орієнтуючу функцію у визначенні кожної смислової структури мають не стільки об'єктивні характеристики знакових об'єктів, скільки зв'язки й відношення між ними. Цю закономірність треба розглядати: а) на рівні внутрішньої логіки утворення конкретної смислової структури, тобто *«внутрішньоструктурно»*; б) в її контекстуальному визначенні — *«надструктурно»*; в) у співвідношенні з іншими смисловими структурами — *«міжструктурно»*.

Отже, коли ми звертаємося до твору або окремого його компонента (частини, теми, інтонації тощо), перед нами розкривається така картина. Кожний об'єкт *потенційно* наділений якимось сенсом, котрий ми прагнемо досягнути. Досягнувши цієї мети, ми тим самим *актуалізуємо* цей смисл. Впродовж цілого його «життя» твір виконують, описують, аналізують тощо. У кожного, хто звертається до ньо-

го, формується своє власне уявлення про його тематизм, зміст, форму, концепцію, культурне значення, підґрунтям для чого крім знання об'єктивних даних є не менш значущі індивідуальні емоційно-психологічні рефлексії сприймаючого суб'єкта. Сукупність таких індивідуальних уявлень становить віртуальний смисл конкретного твору. Отже, крім образного й функціонального, внутрішнього й зовнішнього типів, кожне явище має *потенційний, актуальний і віртуальний* смисл.

*Отож смисл — це певна інформація (культурно-історична, емоційно-психологічна, філософсько-естетична), що міститься в знаковому об'єкті.*

Як відомо, інформація — це комунікативно спрямоване повідомлення, полівекторність якого характеризує зв'язок між композитором та реципієнтами. Тому процес осмислення являє собою шлях від індивідуального композиторського задуму через об'єктивність знакових систем до рефлексивного результату пізнання як ідеального породження індивідуальної свідомості.

Але при цьому не треба забувати, що кожний твір є втіленням сприйняття й усвідомлення світу конкретною людиною. Тому *смисл — це продукт, в першу чергу, авторської свідомості*. Висмикнути твір з його первинного особистісного контексту неможливо, позаяк тоді й порушується його інформаційна сутність. Але складність і полягає саме в тому, що індивідуально-особистісні натхнення — все те, що веде до виникнення музичного твору, — завжди залишаються глибоко прихованими й недосяжними. Переживати що-небудь і говорити про це — цілком різні речі. Тому композиторський задум і конкретна художня форма його втілення завжди відрізняються одне від одного. М. О. Бердяєв розглядає таку ситуацію як «трагедійний парадокс» творчості: у дійсності задум, авторський виклад цього задуму й власне твір як конкретний продукт творчої діяльності і, тим більш, як результат розуміння реципієнтом збігтися не можуть ніколи [2, с. 118–119].

Авторський задум як уявлення композитора про те, про що він хоче «повідомити», та власне «проект» твору, котрий є свого роду планом того, як це буде здійснено, завжди залишаються для нас недосяжним ідеалом. А існуючі варіанти його розуміння або наближаються до нього, або віддаляються. Але всі вони (за винятком, звичайно, абсурдних) сприяють збагаченню образу твору, розширенню його культурно-історичного значення.

Таким чином, *процес «розуміння-пізнання» прихованої сутності музичного твору трансформується у процес покладання його смислу.*

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс: книги первая и вторая / Борис Владимирович Асафьев (Игорь Глебов) — Л. : Государственное музыкальное издательство, 1963. — 379 с.
2. Бердяев Н. А. О назначении человека / Николай Александрович Бердяев. — М. : Республика, 1993. — 384 с.
3. Бибикина Т. П. К вопросу о психологии музыкального мышления // Теория, история, психология музыкального искусства. — Петрозаводск, 1990. — С. 41–45.
4. Борхес Х. Письмена бога / Хорхе Луис Борхес. — М. : Искусство, 1992. — 511 с.
5. Гессе Г. Нарцисс и Гольмунд (роман, пер. Р. Ёйвадиса). Сиддхартха (индийская поэма, пер. Г. Ноткина)/ Герман Гессе // Герман Гессе. Избранное. — Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. — С. 605–850.
6. Кондаков Н. И. Логический словарь / Николай Иванович Кондаков; отв. ред. доктор философских наук, профессор Д. П. Лосев. — М. : Наука, 1971. — 656 с.
7. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. — М. : Искусство, 1976. — 367 с.
8. Сучасний тлумачний словник української мови: 60000 слів / За заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського. — Харків: ВД «Школа», 2007. — 832 с.

**Котляревская Е. Проблемы определения понятия «смысл» в контексте музыкального произведения.** В статье рассматриваются вопросы, которые касаются специфики определения особенностей смысловых структур музыкального произведения. Особого внимания заслуживает возможность передачи информации с помощью средств невербального языка. В статье также рассматриваются основные типы феномена «смысл»: а) внутренний и внешний; б) образный и функциональный; в) потенциальный, актуальный и виртуальный. Кроме того, обосновывается точка зрения, согласно которой «понимание-познание» музыкального произведения трактуется как процесс полагания его смысла.

Ключевые слова: смысл, смысловая структура, информация, текст, знак, символ, осмысление, типы смысла.

**Kotlyarevska E. Problems of definition of «meaning» in the context of a musical work.** The article addresses issues concerning the specific definition of the features of semantic structures of musical composition. Particular attention should be able to transfer information by non-verbal language. The article also describes the main types of phenomenon, «meaning»: a) internal and external, and b) imaginative and

functional, c) the potential, actual and virtual. In addition, the paper point of view from which the «understanding-knowledge» of a musical work is treated as a process of laying its meaning.

Key words: meaning, semantic structure, information, text, sign, symbol, understanding the types of meaning.



УДК 78.01

*М. Северинова*

### АРХЕТИП ТИШІ: ЗАПИТАННЯ СУЧАСНОСТІ ЧИ ВІДПОВІДЬ ВІЧНОСТІ?!

*Все, що істинне, вміє бути тихим.*

*Хайнц Калау*

*У статті досліджується архетип Тиші як універсалії культури ХХ — початку ХХІ ст. Феномен архетипу Тиші розглядається з онтологічної точки зору, отже мова йде про його певні метафізичні та метакультурні варіанти. Важливим вважається відношення сучасних композиторів до архетипу Тиші як ейдетичної прамови всієї музики.*

*Ключові слова: архетип, універсалія, тиша, мовчання.*

Більш ніж відомо, що ХХ та початок ХХІ століть опинилися воістину невиліковно «отруєними «граничними» культурпесимістськими та некрофільними настроями» (Л. Стародубцева). Слід відзначити, що історія «смерті» бере свій початок ще наприкінці ХІХ століття, коли: по-перше, Ф. Ніцше «поховав» Бога, а саме відбулася смерть суб'єктивності, трансцендентності суб'єкта зі всіма його цінностями; по-друге, завдяки Р. Барту відбулася «смерть Автора». Слідом за цим сталася «смерть культури» (зазначимо, що культура «вмерла» лише у своєму колишньому значенні і сьогодні відбувається акцентуація зо-всім інших смислів). Після смерті культури оплакали «кінець історії» (Ф. Фукуяма) та зітхнули за покійною філософією. Саме в наші дні йде мова не лише про «смерть культури» загалом, а й окреслюються кордони межі часу у композиторській творчості або ж мова йде про «кінець часу композитора» (В. Мартинов).

А тому, в цій складній та повній протиріч сучасній ситуації «пост-культури» (В. Бичков) знову в історії людства виникає проблема по-