

гомижського, П. Сокальського, а оркестром виконувалися твори В.А. Моцарта, Фр. Галеві, Дж. Мейєрбера, Дж. Россіні, К.М. Вебера та ін.

Для забезпечення постійного складу професійно підготовлених виконавців при Товаристві аматорів музики в 1866 році відкрилися музичні класи. Їх створення було сприйнято в Одесі з великим ентузіазмом: справді, це була третя за рахунком після Петербурга і Москви музична школа імперії (!). Робота музичних класів спрямовувалася передусім на підтримку діяльності хору, яким керував П. Сокальський. Крім співу, у школі Товариства запроваджувалася гра на скрипці, віолончелі, контрабасі, флейті, гобої, кларнеті та інших інструментах. У музично-теоретичному циклі викладалися теорія та історія музики.

До курсу предметів не було включено гри на фортепіано, оскільки його темпорований лад вважався таким, що не відповідає мистецтву співу. Т. Каришева відзначає й інші причини: «У цей період Сокальський, який сам прекрасно володів фортепіано, був одержимий ідеєю заперечення цього інструмента як приналежності салонів» [2, с. 74]. Будучи поборником піднесення національного мистецтва, П. Сокальський категорично виступав проти залучення будь-яких форм західноєвропейської музичної практики. Авсалонах звучав переважно той самий репертуар, що його пропонували італійські оперні трупита інші заїжджі гастролери. Причина відмови від фортепіано, як виявилось, була значно глибшою.

Самобутність розвитку національної школи П. Сокальський вбачав у плеканні саме того «дилетантизму» (домашнього, аматорського виховання. – О.З.), на якому було замішане вітчизняне мистецтво, гордо зараховуючи себе до подібного типу «дилетантів». Загалом спрямовуючи свою діяльність на пропаганду розвитку національного мистецтва, П. Сокальський вважав, що поважаючі професіоналі в цихових музикантів обернуться проти вітчизняної музики. З цих позицій виступав він і проти ідеї А.Г. Рубінштейна щодо створення консерваторій, оскільки професійні фахівці, на його думку, «зробляться провідниками міжземного впливу, а це заважатиме росту національної музичної культури» [4, с. 14].

1. Есть город у моря: Краевед. сб. / Сост. Ю.А. Гаврилов, Е.М. Голубовский. Худож. В.Т. Миненко. – Одесса: Маяк, 1990. – 352 с.

2. Каришева Т.П. П. Сокальський: Нарис про життя і творчість. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. – 280 с., нот., портр.

3. Одесса: Архитектурно-исторический очерк / В.И. Тимофеев. – К.: Будівельник, 1983. – 160 с., ил.

4. Одеській державній музичній академії ім. А.В. Нежданової – 90. / Упор. О.В. Сокол, Р.М. Розенберг, О.І. Самойленко та ін. – Одеса: Друк, 2003. – 224 с., іл.

5. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії / Упор., вст. ст. та прим. Р. Кулик. – К.: Муз. Україна, 1977. – 176 с.

Богдан СЮТА

*доктор мистецтвознавства*

## ХУДОЖНЯ РЕФЛЕКСІЯ ЯК ЧИННИК ГІПЕРТЕКСТОВОГО ПРОЧИТАННЯ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

«Рефлексія», як, зрештою, і «дискурс», стали сьогодні доволі частотними одиницями активного словника наукової та науково-популярної гуманітаристики. На початок XXI ст. вони фактично усталилися як науково-мистецькі лінійно-концептні й у галузі музичної культури. А водночас музикознавчо-сміслення змістово-термінологічного наповнення концепту «рефлексія» в українській науці щойно починає розгортатися. Йдеться не тільки про ідентифікацію та словесну реконструкцію фрагментів-рефлексій у самих музичних текстах (так звані форми елементарної рефлексії, яка приводить до розгляду й аналізу знань та вчинків, до розмірковування про їх межі та значення, до самоспостереження і самопізнання). Радше – про оформ-

лення багатозначного концепту в музикознавстві, одне із значеннєвих наповнень якого формує специфічну музично-наукову концептосферу в науково-мистецькій картині світу. Метою цієї розвідки стало акцентування одного з аспектів наукової рефлексії в музикознавстві, пов'язаного з елітним сприйняттям та осмисленням науково-мистецьких реалій. Для цього не обійшлося з'ясувати ті особливості розуміння рефлексії, які виділяються нами для подальшої роботи.

Передусім зауважмо, що рефлексія – поняття багатовимірне, а відповідний термін – досить багатозначний. Як принцип людського мислення рефлексія скеровує останнє на осмислення і усвідомлення власних форм передумов. Вона зосереджує увагу на предметному розгляді самого знання, критичний аналіз його змісту й методів пізнання. Водночас едіальність самопізнання, що розкриває внутрішню будову й специфіку духовного світу людини. У культурі та мистецтві найчастіше йдеться про так звану художню чи – децю ширше – культурну рефлексію. Тобто про «стан свідомості, повернений на переосмислення тих культурних актів, що вже відбулися, а також свого культурного досвіду в пошуках нових парадигм розвитку культури і власного культурного зростання» [1, с. 380]. Очевидно, цей вид поєднує в собі риси і художньої, і наукової рефлексії. І саме цей аспект став базовим у нашому тексті (підкреслимо: йдеться про рефлексію в процесі осмислення музичних текстів, а не їх творення).

В умовах постмодерністської плюральності мистецтві, епістемологічної невпевненості в науці надлишковості інформації в сучасному інформаційному суспільстві дослідники музики щораз частіше залучають художню рефлексію як оснєвий евристичний принцип, що має стимулювати знаходження нових підходів, уточнення значень, оптимізувати відбір доцільних форм роботи з матеріалом. Незовсім коректною є поширювана думка про те, що специфічна смислова організація музичних текстів, продуктованих у річищі естетики постмодернізму, виявила не ефективність традиційного музично-теоретичного інструментаріючийого не придатність для адекватного прочитання механізмів смислоутворення з погляду недостатності денотативної моделі значення. Очевидно, доречніше говорити про його концептуальну, методологічну неконгруентність. У будь-якому разі саме ця ситуація невизначеності в царині дослідження сучасних музичних творів вимушувала звернення до новітніх методів текстового аналізу, здатних заповнити такі «білі плями». Природно, що в цій ситуації українське музикознавство звернулося як до зарубіжної практики, де опрацювання співзвучних проблем уже впродовж тривалого часу викликає застосування нових методів такого характеру, такі до здобутків вітчизняної лінгвістики, чимало найновіших здобутків якої продуктивно використовуються вченими-музикознавцями.

Найпоширенішим та найбільш дієвим методом текстового аналізу й інтерпретації в цьому сенсі виявилась інтертекстуальність у всіх її проявах та різновидах [детальніше ми розглядали це питання у: 2; 3; 4; 5]. З'ясувавши семантичне наповнення терміна інтертекстуальність, який функціонує в музикознавчій теорії вже понад десятиліття, з подивом помітимо, що щойно в останні роки активізувалися спроби його комплексного тлумачення. Ми суміємо визнати, що зробити це переконливо «з першого заходу» не завжди вдається. Насамперед звернімо увагу на те, що цей термін вживається для позначення спектру міжтекстуальних відношень, виходячи з положення про те, що будь-який текст завжди є складником широкого культурного контексту існує зарахунок численних текстів-попередників. Термін інтертекстуальність передбачає трактування текстів як різновидів текстів людської культури, яка сприймається як єдиний «інтертекст», що слугує своєрідним передтекстом будь-якого нового тексту. Частіше це інтертекстуальності розуміють не просто як спосіб інтеракції у даному тексті інших текстів: Р. Барт висловлює думку, що інші тексти присутні у даному тексті на різних рівнях і в різних формах (цитати, фрагменти культурних кодів, формул, структур, соціальних ідіом, походження яких частіше неможливо ідентифікувати і які співіснують в одній часі). Текст мислиться ніби зітканим із «цитат без лапок» (Р. Барт). Важливою умовою функціонування інтертекстуальності є можливість прочитання музичного твору з обов'язковим урахуванням оточуючого культурного контексту. У цьому сенсі згадане поняття давно отримало визна-

ння і статус фундаментального міждисциплінарного наукового терміна у вийшло до корпусу категоріальних понять сучасного музикознавства.

Прочитуючи музичний твір за допомогою інтертекстуальних засобів, ми щоразу вмикаємо механізми процесу, візуалізованого М. Ріффа термом у вигляді «трикутника», названого його іменем. Вершини цього трикутника позначені як «текст», «інтертекст» та «інтерпретанта», що вступують в інтерактивну взаємодію при кожній реалізації (прочитанні, прослуховуванні) художнього тексту. Сама ця форма етапів інтерпретації тексту зупинімося довші. Вирішуючи проблему недостатнього розуміння (чи нерозуміння) значень тексту і залучаючи для цього інтертекст, ми водночас задіюємо допоміжний знак-інтерпретанту, завдяки розумінню значення якого можемо вивільнити імпліковані в інтертексті значення, збагативши таким чином «основний» текст.

На цьому етапі, як правило, залучається принцип рефлексії: верифікується обґрунтованість саме такої способу декодування інтертексту (інтертекстів), правильність (здебільшого суб'єктивно аргументована) добору інтерпретанти (інтерпретант), результативність напрошення смислів та ін. І саме на цьому етапі осмислення музичного тексту лінійність його прочитування призупиняється (або ж припиняється взагалі), замінюючись нелінійністю чи мультилінійністю. До процесу музикознавчої інтерпретації тексту та організації цілісного музичного твору залучаються в довільному порядку ряди додаткових значень, ідіостилів, жанрів, музичних творів та творів інших мистецтв і т.п. За рахунок зіставлення різних сегментів аналізованого твору осмислюються відношення між частинами тексту або між частиною тексту та цілісним твором, довільно реалізуються інтеракції між інтерпретантою і текстом, інтерпретантою й інтертекстом, текстом, інтертекстом і текстом – результатом такої інтеракції. Аналітик актуалізує аналогічні випадки зі своєї практики, відомий йому випадки з практики інших аналітиків (нерідко навіть виходячи поза межі акцептованої ним наукової парадигми), порівнює контекстуальне тло та їх дій та їх психологічний ефект. Цей ряд можна продовжувати далі. Та наперед усім цікавить саме механізм перемикання аналітичних дій на шлях нелінійної реалізації.

Власне, йдеться тут про зміну принципу конституювання значень за зразком так званого гіпертексту. Виникає закономірне запитання: що ж таке гіпертекст? А також: чи «гіпертекстуальність» (за Ж. Женетом [див. 6], котрий визначає її як пародійне співвідношення тексту із профанованими мінімними текстами) і «гіпертекст» є конгруентними поняттями? Гіпертекст (від гр. *υπερ* – префікс, що означає підвищення, вивищення, надмірність і лат. *textum* – тканина, зв'язок, побудова) – термін, упроваджений в текстологію та теорію комунікації 1965 року вченим-суспільствознавцем Т. Нельсоном. Нинішнім (частосинонімом до слова гіпертекст виступає термін гіпермедіа) називають мультилінійну організацію об'єктів, мережоподібна структура яких забезпечується логічними зв'язками, що виникають завдяки застосуванню вузлів значень. У текстології гіпертекстом значують набір текстів, що містяться вузлі переходу від одного тексту до якогось іншого і дозволяють вибирати певні відомості для читання або послідовність читання і формувати тим самим щоразу інший організований у систему лінійний текст. У мистецтвознавстві підгіпертекстом розуміють таку форму організації текстового матеріалу, при якій його одиниці представлені не лінійній послідовності, а як система вказаних можливих переходів, зв'язків між цими одиницями. При сприйманні тексту, керуючись цими зв'язками чи обираючи їх у довільному порядку, результатом аналітико-інтерпретаційної діяльності стає утворення різних лінійних текстів. При цьому зростає кількість та об'єм значень початкового тексту. Гіпертекст часто застосовується у практиці постмодерного мистецтва для створення ефекту гри. Водночас бачимо, що гіпертекст і гіпертекстуальність є абсолютно різними поняттями, зближуваними хіба що на ґрунті спільної кореневості.

Коли ж ми повернемося до рефлексії співвіднесемо практику застосування цього принципу гіпертекстовим способом прочитання художньої інформації, то будемо змушені визнати, що вона є одним із дівих чинників виявлення гіпертекстової мережевої організації сучасного музичного твору. А ця остання, у свою чергу, максимально сприяє реалізації

обраного способу конституювання значень у ході прочитання та інтерпретації тексту.

Для кращого розуміння нашої робочої гіпотези наведемо промовистий приклад із музикознавчої літератури. Візьмімо фрагмент із монографії К.Л. Мелік-Пашаєвої «Творчість О. Мессіана», що побачила світ 1987 року в Москві [7]. Наприкінці розгляду оркестрового твору О. Мессіана «Від каньйонів до зірок», написаного до святкування 200-річчя утворення США, авторка, визнаючи, що композиція виконана поза усталеними жанровими моделями, акцентує увагу на тих рисах твору, які пов'язують його з жанром симфонії. Правомірність такої позиції можна довести тільки суб'єктивно конотованими аргументами. Завершуючи лінійний описовий виклад інформації фразами: «Які ж риси композиції дозволяють зупевненістю утверджувати цей погляд? А якщо він правомірний, виникає ще одне питання: яка ж істина суть нового симфонічного методу?» (с. 190), К. Мелік-Пашаєва інкрустує в текст великий фрагмент інтертексту рефлексивного характеру (від слів «Поклавши на різним каменем дослідження інтонаційний аналіз, Б. Асаф'єв (1971) дав варту уваги визначення...» на с. 190 аж до кінця передостаннього абзацу на с. 191: «... що об'єднує весь твір»). Тут наводяться роздуми Б. Асаф'єва про жанр симфонії, що є співзвучними тезамученої. В аспекті «... можна говорити про...» (с. 190, передостанній абзац) наводяться приклади аналізованих на попередніх сторінках творів та констатувальні фрази із висновкових частин цих аналізів. Подається рефлексуюча відповідь на питання: «Якими шляхами і засобами досягає всього цього Мессіан?» (с. 190–191), у якій вербалізовано ряд ствердних і констатувальних міркувань, висловлених авторкою в попередніх абзацах та розділах. І саме як наслідок висновків, зроблених у результаті цієї рефлексії, розпочинається виклад заключної частини четвертого розділу книги (від слів: «Проблема конструкції цілого в усіх симфонічних творах цього періоду...» на с. 192). Але ця висновкова частина відразу ж переривається ще однією рефлексією-вставкою, спрямованою на підсилення констативності висловлювань (від слів: «Було б помилкою говорити про...» і до визначення «медитативного симфонізму» на с. 194).

В обох цих вставках-рефлексіях спостерігаємо призупинення лінійного викладу (сприймання) тексту й заміну його на нелінійний. У текст упроваджені як матеріал для міркувань цитати із праці Б. Асаф'єва «Музична форма як процес», які відсилають нас: а) до тексту самої цієї загальновідомої праці і б) до аналогічних місць у попередніх розділах, де цитування Б. Асаф'єва також пов'язувалося з підсиленням аргументації наведених тез. Паралельно сприймаємо ряд повернень до міркувань дослідниці щодо особливостей інших творів О. Мессіана пізнього, а в другій рефлексії – й більш раннього періодів, які відсилають нас до поновлення свідомості аналітичної інформації щодо цих творів, отриманої як із попереднього викладу монографічного дослідження, так і з інших джерел. Це дає змогу перемикати хід рецепції на поновлення паралельного аналітичного осмислення згаданих творів («Преображення Господа нашого, Ісуса Христа», «Хронохромія», «Турангаліла–симфонія»), їх частин-п'єс («Квіти небесного граду») чи просто частин (частини симфонії «Від каньйонів до зірок») і навіть особливостей поетики самого композитора («співптахів») чи французьких митців класицистичного спрямування (від Ж. Дю Белле та Маргарити Наваррської до Поля Клоделя). У разі потреби читач може повернутися до тих розділів чи уступів тексту, де К. Мелік-Пашаєва наводить детальний аналіз згаданих об'єктів, або ж звернутися безпосередньо до оригінальних текстів згаданих авторів. Можливий також варіант «перескакування» через ряд інформаційних вузлів, які не становлять у даний момент інтересу для читача, що вибирає із гіпертекстового розгалуження інформаційних блоків тільки ті, які його цікавлять у даний момент або добирають для певної мети (як-от, скажімо, кодифікування оркестровотембрових прийомів творчості О. Мессіана). Функцію об'єднувачого вузла значень можуть виконувати «Висновки» книги (с. 197–203), що, втім, не є обов'язковим складником процесу застосування гіпертекстового конституювання потрібних смислів.

Не менш промовистим прикладом може слугувати також аналітичний текст О. Зінкевич [8, с. 170–201], присвячений творчості Є. Станковича. Тут, розглядаючи глибоко філософ-



ський за змістом та драматичний за драматургічним вирішенням творком композитора під назвою «*Dictum*», дослідниця вдається до використання такого ефективного засобу, як рефлексія. У цьому разі короткі вставки-рефлексії, що подаються в ході аналітичного розгляду, виконують, так би мовити, «скеровуючу» функцію, допомагаючи увазі реципієнта рухатися у вказаному авторкою напрямі (див. останні абзаци на с. 171 та 182). А дві «підсумовуючі» рефлексії, виділені в окремі підрозділи [8, с. 200 та 201], узагалі резюмують попередній виклад, відіграючи роль своєрідних «запитальної гіпотези» [8, с. 200–201] та «утверджуючої пропозиції» [8, с. 201].

Таким чином, виходячи зі сказаного, можемо констатувати, що використання принципу рефлексії в музикознавчих дослідженнях, як правило, приводить до переривання чи припинення лінійного процесу конституювання значень як суб'єктом дослідження, так і реципієнтом наукового тексту. Цей принцип логічно виводить нас у гіпертекстовий вимір. Він полягає в застосуванні такої форми організації текстового матеріалу, при якій його одиниці імплікуються й осмислюються не в лінійній послідовності, а як система вказаних можливих переходів чи логічних зв'язків між ними. Такі зв'язки виникають завдяки використанню мережевої побудови тексту в поєднанні з інтертекстовими відсиланнями самої рефлексії. Результатом такої рецепції є варіантність кінцевого результату прочитання наукового тексту, яка зумовлюється іншим у кожного конкретного випадку й залежним від культурної компетенції та культурного досвіду реципієнта формуванням конкретного лінійного тексту.

1. Тумаларьян В.М. Рефлексия культурная // Культурология. XX век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 379–381.
2. Сюта Б. Интертекстуальність та проблеми стилю і форми в українській музиці постмодернізму // Студії мистецтвознавчі. – К.: Видавництво ІМФЕ, 2003. – Вип. 2: Театр. Музика. Кіно. – С. 13–19.
3. Сюта Б. О. Текстові взаємодії та організація художньої цілісності в сучасній музиці // Музичне мистецтво і культура. – Одеса: Друк, 2003. – Вип. 4. – Кн. 1. – С. 66–79.
4. Сюта Б. Особливості позамузичних чинників організації художньої цілісності в музичних текстах кінця ХХ ст. // Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. – Івано-Франківськ, 2005. – Вип. VIII. – С. 63–72.
5. Сюта Б. Музична творчість 1970-х – 1990-х років: параметри художньої цілісності. – К.: Грамота, 2006.
6. Genette G. Palimpsestes: Le littérature au second degré. – Paris, 1982.
7. Мелик-Пашаева К.Л. Творчество О. Мессяна. – М.: Музыка, 1987.
8. Зинькевич Е. Симфонические гиперболические: О музыке Евгения Станковича. – Сумы, 1997.

Ольга КУШНІРУК

кандидат мистецтвознавства

## РЕФЛЕКСІЯ НАЦІОНАЛЬНОГО В МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ

*Література, слово формують націю,  
а національність є важливим фактором художньої творчості*  
А. Кримський, «Лекція про культурний розвиток і національний рух на Галичині», 1890

*У «модерністському» уявленні про націю саме націоналізм створює національну ідентичність*  
Ентоні Д. Сміт, «Національна ідентичність», 1991

Запропонована тема певним чином є дискусійною і відтак не претендує на остаточність у своєму вирішенні. Звернення до неї було зумовлене низкою об'єктивних та суб'єктивних обставин. По-перше, праця автора над статтями до Української Музичної Енциклопедії – тритомного видання відділу музикознавства ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАНУ (1-й том