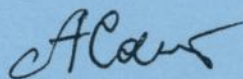


НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

**Самойленко Олександра Іванівна**

УДК 78.072.2



**ДІАЛОГ ЯК МУЗИЧНО-КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ФЕНОМЕН:  
МЕТОДОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ СУЧАСНОГО  
МУЗИКОЗНАВСТВА**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора мистецтвознавства

Київ - 2003



00762248 (Т)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в О

ім. А. В. Нежданової, Міністерства культури та мистецтв України.

**Науковий консультант:** доктор мистецтвознавства, професор,  
член-кореспондент академії мистецтв України,  
заслужений діяч науки і техніки  
**Котляревський Іван Арсенійович**,  
зав. кафедрою теорії музики Національної  
музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Тишко Сергій Віталійович**,  
зав. кафедрою теорії і історії культури  
Національної музичної академії України  
ім. П. І. Чайковського;

доктор мистецтвознавства, професор  
**Кияновська Любов Олександрівна**,  
зав. кафедрою історії музики Львівської  
державної музичної академії  
ім. М. В. Лисенка;

доктор мистецтвознавства, професор  
**Стахович Олександр Григорович**,  
Сумський державний університет, м. Суми.

**Провідна установа:** Інститут мистецтвознавства, фольклористики  
та етнології ім. М. Т. Рильського, відділи  
музикознавства і культурології, м. Київ.

Захист відбудеться "25" червня 2003 р. о 15 год. 30 хв.  
на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертації  
на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства у Національній  
музичній Академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: 01001,  
м. Київ-1, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, 2-й поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної  
академії України ім. П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ-1,  
вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Автореферат розіслано "14" травня 2003 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент

І. М. Коханюк

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

**Актуальність дослідження.** Дисертацію присвячено проблемі діалогу в її методологічній значущості для сучасного музикознавства, що дозволяє знаходити фактори її актуальності у двох основних напрямках: у зв'язку з типологією діалогу, що обумовлює типологію музичної семантики і семантичних підходів у музикознавстві; у зв'язку з культурологічним розширенням поняттєво-категоріального апарату музикознавства, насамперед шляхом створення “музикознавчої бахтінології”, яка в свою чергу передбачає відновлення естетичних передумов музикознавчої теорії.

Зв'язок даних напрямів виявляє проблема смислу. Вона одночасно веде, по-перше, в бік ноетичного виміру культури, про важливість якого заявлено у працях В. Вернадського, О. Лосева, П. Тейяра де Шардена, В. Франкла, О. Леонтьєва, а по-друге – в бік “інонаукової символології” (С. Аверинцев) як особливого дискурсивного методу сучасної гуманітарної науки.

У найбільш загальному плані актуальність дослідження визначається необхідністю розвитку “розуміючого музикознавства”, викликаного як зовнішніми умовами – новими інтегративними функціями гуманітарних дисциплін, так і внутрішніми – перебудовою аналітичного апарату музикознавства у його теоретичній та історичній галузях.

За останні десятиріччя в українському і російському музикознавстві сформувалися нові дослідницькі напрями, пов'язані із семантичною розробкою інтонаційної теорії (А. Андрєєв, О. Маркова, О. Сокол), впровадженням категорії “музичне мислення” (Н. Горюхіна, І. Котляревський, В. Москаленко, Г. Павлій, І. Пясковський), синтезом історичного і культурологічного методів (Н. Герасимова-Персидська, О. Зінкевич, І. Ляшенко, С. Тишко, Т. Чередниченко, М. Черкашина), обґрунтуванням методологічного значення проблеми тексту й інтерпретації (М. Арановський, В. Москаленко, С. Петриков), теоретичним поглибленням уявлень про музичну форму як мовний і мовленнєвий феномен і шляхи її аналізу (М. Бонфельд, В. Задерацький, В. Холопова, С. Шип), нарешті, з розвитком генетико-психологічного підходу до явищ сучасної музичної культури (О. Зінкевич, В. Медушевський). Вони свідчать про необхідність ставлення до музикознавчого методу як до гуманітарного у повному значенні цього слова, так само як і про необхідність розмаїтості, творчої свободи музикологічного знання. Широта музикознавчих підходів, що все більше виявляється в останні роки, свідчить насамперед про складну природу музики, багатоаспектність її сприйняття та оцінки, а, отже, про необхідність методологічного відновлення й науково-дослідницьких оцінок (Л. Березовчук, Я. Губанов, Б. Деменко, О. Жарков, І. Котляревський, А. Муха).

Опора на визначення М. Бахтіна при зверненні до проблеми діалогу не є

ДНБ ім. В. Стефаника  
АМ України

простою даниною науковій традиції. Бахтінська концепція діалогу залишається сьогодні найбільш широкою і повною і саме тому вимагає вивчення методу Бахтіна в опорі на сукупність усіх його праць, з інтеграцією їх провідних положень – думок, понять, логічних версій та “інверсій” як єдиної наукової поетики, для якої діалог стає і метою, і засобом, реалізуючись в усій сукупності предметних і дискурсивних орієнтацій. Однак, як таке, що *систематизує*, поняття “діалог” у працях Бахтіна ще не показане, хоча з його допомогою виявляються і понятійний діапазон інших бахтінських ключових слів, і можливість наділення їх синтезуючими культурологічними значеннями. Через останні можна дістатися і до тієї смислової реальності, до якої апелює сам Бахтін.

Ноетичний досвід культури виявляє себе як пошук вищих, граничних (“останніх”) смислових меж, отже, спонукає до постановки проблеми ієрархії смислів, їх співвіднесеності зі значеннями, до вибору “смислової інстанції” як Третього в діалозі (Над-адресата), за термінологією М. Бахтіна. У такій своїй якості він визначає форму і тип діалогу і одночасно дає критерії їх вивчення. Щодо цього, різні види художньої творчості одержують різні можливості, продиктовані природою того чи іншого виду мистецтва. У музикознавстві ще не здійснено спробу семантичного підходу з даної – ноетичної – точки зору, а тим часом вона уявляється найбільш продуктивною.

Мало розробленою галуззю залишаються сьогодні й питання про конвенційні і неконвенційні сторони музичного діяння, про роль вербальних факторів у *музикознавстві*, про структуру і функції музикознавчого діалогу з музикою і системоутворювальні – у світлі теорії “розуміючого діалогу”, “розуміючого знання” – музикознавчі поняття. На наш погляд, своєрідна наукова полістилістика сучасного музикознавства відкриває для цього нові можливості, так само як ускладнена діалогічність сучасної культури виступає важливим фактором актуалізації проблеми діалогу у зв’язку з необхідністю пошуку нових основ цілісної смислової реалізації людини у світі.

**Об’єктом дослідження** виступають смислові та структурні властивості діалогу на різних рівнях його втілення.

**Предметом дослідження** є музика як автономна галузь культурної семантики, що продукує нові символічні аспекти людського досвіду, отже, як контекст “розуміючого” культурно-історичного діалогу.

**Мета дослідження** уявляється нам дворівневою: по-перше, це виявлення умов, форм, типів діалогу як музично-культурологічного феномена з позиції теорії “ідеального Над-адресата” М. Бахтіна; по-друге – визначення шляхів становлення, провідних аспектів інтегруючої методології музикознавства як галузі “розуміючого” гуманітарного знання.

**Основне коло завдань** можна позначити в наступних положеннях:

- визначення предметно-понятійної основи музикознавства, зверненого до розв'язання культурологічних питань (і причин вибору цих питань);
- розробка ноетичного підходу до явища діалогу в музиці;
- виявлення жанрової, стильової, стилістичної, структурно-композиційної обумовленості музичного діалогу, визначення у зв'язку з цим явищ “музичної поетики” і “семантики”;
- розкриття магістрального значення явища і поняття естетичного в загальній концепції діалогу і музичних втіленнях різних типів діалогу;
- визначення границь семантичного аналізу музики у зв'язку з можливою її (музики) типологією, в тому числі виявлення ієрархічної побудови музичного тексту;
- визначення природи тексту в музиці у його взаємозумовленості з індивідуальною композиторською творчістю;
- виявлення особливостей “діалогу культур” у музиці як своєрідності її самодіалогу;
- обговорення катартичних умов музичного діалогу;
- обґрунтування системно-сислової побудови музичного діалогу і пояснення його катартичних можливостей з точки зору психологічної теорії.

**Наукова новизна дослідження** пов'язана з наступними його аспектами:

1. Вперше визначаються шляхи музикознавчої адаптації теорії діалогу М. Бахтіна, пропонується систематизований підхід до концепції естетичного у працях Бахтіна, розробляється ідея тріадної структури діалогу, розглядаються поняття “ідеального Над-адресата”, Пам'яті, Гри і Любові як ключові для діалогічного методу Бахтіна.

2. Запроваджується поняття “ноетичного” як таке, що, по-перше, спирається на термін О. Леонтьєва – В. Франкла; по-друге, узагальнює вчення про Нус Аристотеля (в інтерпретації О. Лосевим), про ноосферу В. Вернадського, ноогенезис П. Тейяра де Шардена; по-третє, дістає музикознавчий резонанс у зв'язку з явищами семантики і символіки в музиці.

3. Відкривається можливість апробації епістемологічного підходу в контексті музикознавчих питань у зв'язку з ноетичними поняттями як граничними основами діалогу в музиці. Поняття “Пам'яті”, “Гри” і “Любові” розкриваються як такі, що позначають смислові інстанції музичного діалогу і набувають категоріального статусу. Вони дозволяють виявити універсалії культури і специфічні шляхи відтворення даних універсалій у музиці.

4. У дослідженні пропонується опорний поняттєвий ряд – свій “словник” – музичної культурології і типологічний розгляд провідних музично-культурологічних понять, серед яких виокремлюються предметно-фактичні, ідеаційні, предметно-ідеаційні, епістемологічні і медіальні (“векторні”); розробляється особливий дискурсивний метод, заснований на діалогічній

співвіднесеності гуманітарної думки, що враховує її особливу предметність і можливості іносказання, необхідність для неї “інонаукової символології”.

5. Вперше пропонується *ноетична типологія діалогу в музиці*, що спирається як на загальносмыслові умови діалогу, так і на їх жанрово-стильові композиційні основи в музиці. Розглядаються конкретні типи музичного діалогу у зв'язку з типологією музичної семантики і музикознавчими можливостями семантичного аналізу. Простежуються естетичний, культурологічний, стильовий і текстологічний шляхи вивчення музичної семантики відповідно до типів музичного діалогу. Виявляються нові семантичні аспекти творчості російських композиторів рубежу XIX – XX століть як симптоматичні для діалогічних властивостей композиторської поезики.

6. Нове висвітлення одержує метод текстологічного аналізу як такий, що охоплює шляхи від “тексту до смислу” і від “смислу до тексту” і поєднує їх на шляху від “тексту до тексту”; у зв'язку з таким текстологічним підходом оновлюється концепція неокласицизму, зокрема, у творчості П. Хіндемита, визначається функціональна обумовленість символіки *Dies irae* та хоральності.

7. У руслі проблеми діалогу оновлюється концепція “перехідності” музичної культури, в тому числі як звернена до явища транзитивності – широко трактованої інтертекстуальності – іманентного змісту музики. Феномен діалогу обґрунтовується з точки зору текстологічних властивостей музики, а останні досліджуються в їх відповідності ноетичним інтенціям діалогу як культурологічного феномена.

8. Нового висвітлення дістають структурно-семантичні властивості музичного тексту, антиномічність його домінантних утворень, співвіднесеність смислу – значення – знака в музиці; пропонується поняття семантичного кодування, семантичної інтерпретації і семантичної репрезентації як основоположні у текстологічному вивченні музики. Таким чином, конкретизується з музикознавчого боку категорія “семантичної пам'яті”, дістаючи обґрунтування в характеристиках стилістичних формацій музичного тексту як метаісторичного феномена.

9. У зв'язку з загальною проблемою діалогу пропонується нове трактування катарсису в музиці як акту розуміння, обумовленого різноманітними композиційними факторами, котре припускає типологічний підхід на основі даних факторів, реалізований у підрозділі 3.2. дисертаційного дослідження; по-новому розглядається концепція катарсису Л. Виготського, зокрема, шляхом зіставлення дослідницьких підходів Виготського, заявлених ним у “Психології мистецтва” та інших, уже цілком спеціалізованих, психологічних працях.

10. Розкривається нова значимість явища цитації у становленні, історичному розвитку культури, бутті музики як тексту, порівняльному вивченні наукових поетик як методу понятійної аргументації і взаємопояснювальності понять.

11. Визначаються нові символічні інтенції сучасної композиторської творчості – як обумовлені парадоксальними типами “діалогу глухих” і “діалогу за умовчанням”.

12. Принципи ноетичної типології діалогу розкриваються і підтверджуються з боку аналізу психологічних феноменів пам’яті, імагінативної здатності людської свідомості, її загальної почуттєвої основи, що дозволяє поглибити уявлення про діалогічну природу людської психіки як про діалог свідомої і несвідомої її сфер у їх взаємоспрямованості до знакового вираження (що виступає тут свого роду “ідеальним Над-адресатом), до своєї “мови свідомості”; обґрунтовується перспективність проблем психосемантики для музикознавства.

Загальні методологічні підстави дослідження обумовлені теоретичною парадигматикою гуманітарного знання в таких його галузях, як філософія (В. Соловйов, П. Флоренський, П.Тейяр де Шарден), естетика і літературознавство (О. Лосєв, Д. Лихачов, С. Аверинцев), “розуміюча культурологія” (М. Бахтін, Й. Хейзінга), семіологія (Г. Гадамер, Ю. Лотман, У. Еко), трансперсональна гуманістична психологія (Е. Фромм, В. Франкл і ін.), канонічна “вчинкова” психологія (школа В. Романця), емпірична семантична психологія (Й. Хоффман), психосеміотика у працях російських і закордонних авторів (насамперед, Л. Виготський і його школа), в тому числі, у деяких музикознавчих працях (Е. Тарасті, В. Медушевський).

З музикознавчого боку методологія дослідження визначалася в цілому типологічним, у його взаємозв’язку з порівняльно-історичним, підходом до темпорального – у різних його аспектах – буття музики.

Культурологічні авторські позиції – як такі, що допускають широту і багатоскладовість, тобто інтердисциплінарні, – ґрунтуються на працях істориків, естетиків, культурологів, літературознавців і музикознавців, представників семіотичного і герменевтичного напрямів, котрі демонструють суміжність гуманітарного знання насамперед у зв’язку з загальними для всіх його дисциплінарних напрямів проблемами. Однією з них, на наш погляд, і є проблема діалогу.

**Матеріал дослідження.** Тема роботи передбачає звернення до музики в різних культурно-історичних і жанрово-стильових межах, узагальнення досвіду вторинної композиторської творчості у зв’язку з уведеною ноетичною типологією діалогу, отже, широту залученого музичного матеріалу і розмаїтість шляхів – різнохарактерність – його аналізу. Спеціальна увага приділяється творчості російських композиторів на рубежі XIX – XX ст. як переконливому прикладу ноетичної цілісності музики і послідовності типів діалогу в музичній культурі, у тому числі композиторського діалогу з культурою. Аналітичним шляхом виділені явище неокласицизму, еволюція мотиву *Dies irae* і хоральної

стилістики, що відбивають текстологічні властивості музики, у зв'язку з ними твори П. Хіндемита, Д. Шостаковича та ін. Демонструються різні типи музикознавчого аналізу як залежні від діалогічної спрямованості музичного феномена, отже, різні предметні рівні, масштаби музичного матеріалу.

Дисертаційне дослідження узгоджене з плановою науково-дослідницькою тематикою Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової в галузі музично-культурологічних та музично-історичних проблем, відповідає інтердисциплінарним комплексним тенденціям як провідним у формуванні сучасного музикознавця (зокрема, темі №13), що розробляються спільно кафедрою історії музики і музичної етнографії Одеської музичної академії, Центром музичної україністики і кафедрою теорії музики Національної музичної академії імені П. І. Чайковського.

Матеріали дослідження узагальнюють багаторічний досвід автора в галузі підготовки дипломних, магістерських і дисертаційних робіт, викладання курсів історії музики, є апробованими в курсі музичної культурології, який розроблений і читається автором даної дисертації в Одеській державній музичній академії ім. А.В.Нежданової, в курсі психології мистецтва, що читається у громадському Інституті Ліги Культури, у публікаціях і виступах на конференціях, власне, всім обсягом науково-дослідної і педагогічної роботи автора. Зокрема, низку положень дисертаційного дослідження було апробовано в доповідях на наукових конференціях, семінарах, симпозіумах (усього 21, а саме: Міжнародний музикологічний семінар “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність”. – Одеса, 23–25 квітня 1998; Третя Всеукраїнська науково-практична конференція “Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Теорія і практика”. – Київ, 29 травня 1999; Четвертий міжнародний конгрес україністів. – Одеса, 26–28 серпня 1999; Міжнародний семінар-огляд для молодих музикознавців “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність”. – Одеса, 12–17 вересня 1999; Й.-С. Бах та його епоха в історії світової художньої культури. – Донецьк, 2000; Міжнародний круглий стіл, присвячений 2000-річчю Християнства “Сакральна музика: проблеми розуміння та інтерпретації”. – Одеса, 1–4 травня 2000; Міжнародний музикознавчий семінар “Музична культура: Схід – Захід”. – Одеса, 1–2 лютого 2001; Міжнародна науково-практична конференція “Захід – Схід”. – Одеса, 3–4 лютого 2001; Міжнародна науково-методична конференція “Трансформація музичної освіти: проблеми виконавства. (Присвячується пам’яті Е. Гілельса). – Одеса, 28–29 жовтня 2001; Всеукраїнська науково-практична конференція “Музичний твір як творчий процес”. – Київ, 6–10 листопада 2001; Наукова конференція акції “Мистецтво молодих – 2001”, “Музична освіта в Україні. Сучасний стан, проблеми розвитку”. – Київ, 11–12 грудня 2001; Міжнародний музикознавчий семінар “Схід – Захід”: музичне

мистецтво і культура. – Одеса, 1–2 лютого 2002; Міжнародна науково-практична конференція “Захід – Схід: культура та цивілізація”. – Одеса, 3–4 лютого 2002; Науково-теоретична конференція “Микола Лисенко та українська композиторська школа (до 160-річчя від дня народження)”. – Київ, 25–26 квітня 2002; Комплексне дослідження духовної культури слов’ян. До днів слов’янської писемності і культури. – Київ, 22 травня 2002; Науково-теоретична конференція пам’яті Івана Карабиця. – Київ, 23 вересня 2002; Міжнародний музикологічний семінар “Трансформація музичної освіти: культура і сучасність”. Присвячується К.Ф. Данькевичу. – Одеса, 12–16 жовтня 2002; Міжнародна конференція “Аура слова у музичному творі”. – Київ, 5–7 листопада 2002; Фестиваль та конференція “Російська музика. Рубежі історії”. – Москва, 11–17 листопада 2002; Традиційна щорічна конференція Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України “Україна на межі тисячоліть: етнос, нація, культура”. – Київ, 19–20 листопада 2002; Міжнародна науково-практична конференція “Захід – Схід: музичне мистецтво та культура”. – Одеса, 1–2 лютого 2003.

**Публікації.** Основні положення дисертації висвітлені у 23 наукових статтях автора, з них 20 в фахових виданнях, і науковій монографії по темі дослідження. Дисертація складається з вступу, трьох розділів, шести підрозділів, дванадцяти пунктів, висновків і бібліографічного покажчика (323 позиції). Загальний обсяг тексту роботи – 409 сторінок (без списку літератури).

**Практичне значення дисертаційного дослідження.** Запропонована музикознавча розробка проблеми діалогу може знайти застосування в галузі естетичних, культурологічних і психологічних теорій, зокрема, у зв’язку з ноетичним підходом. Категорії Пам’яті, Гри і Любові, що дістали ноетичне обґрунтування, можуть послужити інструментом аналізу культурної і художньої семантики, у тому числі більш глибокому розкриттю антиномічної природи універсальї культури і художньо-образної системи в різних видах мистецтва.

Оригінальні авторські методичні підходи, що розвиваються впродовж усього дослідження, можуть виступати передумовою методологічної інтеграції гуманітарних дисциплін: це дискурсивний підхід, адекватний явищу гуманітарного діалогу, пов’язаний з коментованими цитаціями, виявленням “співрозмовників” у різних авторах, покликаний представити “поле” проблеми як єдиний відкритий текст; метод ремінісценції – структурно-понятійного резюме, що виявляє розвиток ідеї роботи, “прирошування” теорії, *включає “логіку зворотності”*, як дискурсивну, так і дефінітивну, принцип еквівалентності суджень; метод аналогій (модифікація компаративного підходу) – фактологічне, предметно-ситуативне моделювання зв’язку понять, ходу міркувань, що включає порівняльний загальний розгляд художніх артефактів (у тому числі як фактів творчості); метод цілісного семантичного аналізу

музики, що припускає естетичний, власне культурологічний (жанрово-стильовий), композиційно-стилістичний і текстологічний рівні, спрямований на виявлення діалогічної обумовленості художнього “психологічного синтезу”; метод “розуміючого діалогу”, що враховує важливість “інонаукової символології” (як і її достатні обґрунтування), ставлення до чужої наукової думки як до суб’єкта діалогу, особистісне авторське “включення” у матеріал дослідження, підпорядкування логіки його побудови логіці розвитку основних думок.

Матеріали дослідження можуть бути використані при розробці курсів музичної семіології, психології музики, у розвитку жанрово-стильового підходу до явищ музичної культури, а також з метою конкретизації текстологічного підходу до проблеми взаємодії смислу – значення – знака в музиці.

Крім того, опорні положення дисертації можуть використовуватися для подальшої музикознавчої розробки проблеми “розуміючого діалогу”, зокрема, у зв’язку з виконавською творчістю і слухацьким сприйняттям, соціально-інституціональними функціями музики. Особливою галуззю подальшого музикознавчого розвитку названої проблеми уявляється теорія катарсису в музиці.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** викладаються причини вибору теми даного дисертаційного дослідження, визначаються чинники його актуальності, мета і завдання музикознавчого вивчення проблеми діалогу. Висвітлюються наукова новизна роботи, її методологічна спрямованість і загальна логіка. Спеціальна увага приділяється питанню про музикознавчу перспективу розвитку бахтінології.

Перший розділ – **“Музикознавство в діалозі з культурологією”** – має два підрозділи: **1.1. “У пошуках методу”**; **1.2. “Ноетична типологія діалогу”**.

У першому пункті першого підрозділу – **“Предметні основи музичної культурології”** – розглядаються різні підходи до культури й особливості її вербальних характеристик як сполучені з поняттями про смисл, цінність, естетичне. Розкривається в першому наближенні умовна природа діалогу як суб’єктно-суб’єктного відношення і роль “ідеального Над-адресата” – “відповідного розуміння” (М. Бахтін) у процесі діалогу. Характеризується “дзеркальність” діалогу в її трактуванні Х. Борхесом і М. Бахтінім, зокрема, як властивість художнього (літературного) діалогу. Виявляється, що, по-перше, культурологічне знання тяжіє до діалогічності і змушує шукати визначення діалогу як наукового методу; по-друге, те, що важливою частиною культурологічного підходу є робота зі словом – з дискурсивною “поверхнею”, “зовнішністю” знання, як з “дзеркальним” свідченням ціннісно-смыслових

визначень людини в культурі. Тому культурологічний аспект гуманітарного знання буквально “виказується” у формуванні свого словника – не просто набору термінів чи навіть поняттєво-категоріального ряду, а утвердження власної словесної семантики, отже, власного способу продукування думок – осмислень – смислів. При цьому виникають особливі труднощі: адже культурологічні поняття є перехідними, як перехідна, інтердисциплінарна сама культурологія. Тим важливіше для кожного культурологічного напрямку знайти *свої* границі, тобто свої об’єктивні завдання і предметні обов’язки, що означає і пошук “граничних” понять, які, по-перше, визначали б найбільший обсяг дослідницького інтересу, а по-друге, виступали свого роду “першоджерелами” і координаторами інших понять як похідних.

У зв’язку з цим порушується проблема граничних основ – “опозиціональних структур” (У. Еко) культурологічного методу в контексті питань про мовний плюралізм культури, множинність шляхів її художнього, в тому числі музичного, моделювання. Визначається особлива предметність музики як пов’язана з явищами часу і переживання та їх дуальними (антиномічними) передумовами, значення хронотопів у мистецтві як “воріт смислу” (М. Бахтін).

Відзначається, що головні предметні інтереси культурології, котрі можна вважати актуальними для сучасного музикознавства, пов’язані, по-перше, з людиною як із суб’єктом розуміння (автором культурно-історичного процесу); по-друге, з часом як загально-історичним фактором і детермінантою індивідуального людського життя; по-третє, зі смисловим “простором” людської історії як з її головним і постійним життєвим простором, з її “ноезисом”. Визначаються передумови даних предметних виборів.

Підкреслюється, що, дістаючи культурологічну спрямованість, музикознавство змушене переглядати свої методи і розвивати їх нові властивості. Серед цих властивостей провідними уявляються: 1) широта, збірність, свобода у виборі матеріалу й послідовності аналітичних зіставлень; 2) “іноказання”, пов’язане з необхідністю говорити про те, чого не вбачає “прямий погляд”, що вимагає “бічного зору”, чекає не тільки раціонально-логічної верифікації, а й переконливої інтерпретації, частиною якої може бути “охудожнення” словесних формулювань; 3) дискурсивна самостійність, що сама по собі стає засобом переконання і доводить, що в гуманітарному дослідженні в кожній проблемі – своя мова.

Дані властивості розглядаються у зв’язку з необхідністю вивчення “еволюції мислення в музично-художній сфері” “у двох мовних системах: засоби музичної виразності і термінологічний апарат *музикознавства* (курсив наш – О.С.)” (І. Котляревський).

Таким чином, може бути представлений предмет “музичної культурології”

— це музика як досвід символізації, шляхи формування музичної символіки і можливості її прояснення в інтерпретації, особлива логіка музикознавчого розуміння — “розуміючого знання” про музику, виражена в особливому ж понятійному досвіді музикознавства.

У другому пункті першого підрозділу “Актуальні аспекти теорії діалогу М. Бахтіна” пропонується широке обґрунтування явища цитації, що дає підстави розглядати розуміння—інтерпретацію як антиномічний фактор культурної семантики і у спорідненості з ними явища “до-мовного” і “у-мовного” (Ф. Гіренок) у символічному досвіді культури та в їхніх значеннях для музикознавчого підходу. Завдяки цьому обґрунтуванню визначаються “першоджерела” музикознавчої думки. Їх характеристика дозволяє говорити про те, що, як музика пізнається в контексті культури, так і культура знаходить себе в контексті музики, що припускає наявність суміжних сторін культурних смислів і музичних значень — семантичних складових музики.

Культура, смисл, музика розглядаються як споріднені явища, що “створяться на межах” (М. Бахтін) одне одного. Їх взаємоперехід обумовлює наявність культури як музичної (*музичної культури*).

Загальні властивості перерахованих явищ розкриваються як фактори *ноетичної* природи культурної діяльності людини в усіх її формах, а тому дослідження їх у зв’язку зі специфічними можливостями музики прояснює структуру і зміст *ноетичного*. Усі названі явища, по-перше, виражають “духовну” (ідеаційно-психологічну) спрямованість людської діяльності, що може творити свій предметний світ, переходити в речовні форми — буквально втілюватися (“світ” архітектури і скульптури особливо наочно, “відчутно”, об’ємно підтверджує цю здатність духовного до матеріальної предметності); по-друге, як результати духовно-матеріальної діяльності вони провокують досвід символізації насамперед як створення “великої” символіки, тобто безперервність взаємопереходу матеріального і духовного начал; по-третє, сприяючи появі особливого “смыслового світу людини” (О. Радугін), вони сприяють і тому, що жоден смисл не зникає назавжди; відношення до смислів накопичуються, створюючи нові зчеплення їхніх значень, їхніх проєкцій у життєву, творчу реальність — як “власне”, вільне існування смислів.

Створюючи свою “першу філософію” — філософію вчинку чи “вчинкову” філософію (а ми можемо її назвати ще й “розуміючою”), Бахтін відкриває діалогічну основу вчинку як ставлення Я-для-Іншого й Іншого-для-Мене: у такій якості вчинок означає ставлення до людини як до “любовно утвердженої дійсності” і дозволяє збутися йому як *естетичному відношенню*; отже, генезис явищ, які нас цікавлять, пов’язаний з естетичним розумінням, вірніше, із розумінням як *естетичним феноменом* у своїй основі. Таким чином, виявляється взаємозумовленість проблем діалогу й естетичного відношення в

рішенні культурологічних завдань. У зв'язку з музикознавчим підходом дана теоретична передумова спонукає до виявлення діалогічних аспектів естетичного відношення в музиці, а також музичної поетики і семантики.

Пропонується систематизований діалогічний підхід до явища естетичного в науковій концепції М. Бахтіна, зокрема у його взаємовідносинах з явищем Пам'яті. Обговорення ролі понять про Пам'ять, Гру і Людину (про останню – як про “любовно утверджену дійсність”, джерело та предмет Любові) дозволяє визначити критерії вибору музично-культурологічних категорій, принципи їх класифікації, водночас шлях до їх системно-методичної єдності. Так, пропонуються п'ять груп культурологічно значущих музикознавчих категорій, розмежованих на основі їх предметно-знакових функцій. Остання група утворена поняттями-медіаторами, що відбивають досвід відношення людини до реалій культури (у тому числі й тих, що позначалися поняттями попередніх чотирьох груп): це естетичне, етичне, когнітивне (раціональне), утилітарно-прагматичне, фідеїстичне (іраціональне), інтуїтивне. Вони дають можливість аналізувати дихотомію розуміння – знання в контексті соціонічної теорії інформаційного метаболізму. Дана ж теорія дозволяє дійти до висновку про наявність різних видів інтертипного діалогу, визначити спільні з ними властивості і специфічні відмінності художнього діалогу.

У соціонічному дослідженні протиставлено два види дуальної комунікації – симетричні й асиметричні інформаційні відношення як первинні (відкриті) й завершальні. Останні презентують соціальний бік інтертипного діалогу й підтверджують нашу думку про те, що за наявності в діалозі як умовного суб'єкта-партнера суспільно вагомого культурного феномена стосунки неодмінно стають асиметричними, “відповідно–запитальними”. Специфіка внутрішньо-художнього діалогу, що сягає максимального ступеня умовності, передбачає достатню свободу запитувального суб'єкта, насамперед як свободу вибору запитань, що припускає змінення відношень, переакцентуацію – переоцінку акумульованого в діалозі соціального досвіду, тобто рівноцінність особистісної та культурної свідомості завдяки ініціативності першої. Отже, активізується “зворотний зв'язок”: він стає вихідним, спрямовувальним, і передача (переказ) інформації здійснюється як її якісне перетворення та приручування можливостей самої такої передачі. Це дає змогу виявляти нову умовну симетрію художнього діалогу, пов'язану, окрім іншого, з “персоніфікацією” соціального суб'єкта діалогу, а звідси – визначати структуру художньо-інформаційного обміну як подвійну, асиметричну та симетричну водночас. Асиметричність ми вбачаємо у найближчому діянні (найближчий рубіж розуміння) предмета художнього осмислення, симетричність – у створенні передумов для віддаленого відповідного розуміння (і цього предмета, і справжнього змісту художнього акту), ціннісної пролонгації, у прямуванні до

“ідеального Над-адресату”. Мистецтво шукає запитань, на які воно покликане відповідати, але відповідає на них своїми запитаннями; розуміючи “відповідність” як презумпцію смислу, воно не пропонує її прямо, як не може бути прямо запропонований і сам смисл.

Завдяки парадигматичному значенню в “музичному діалозі” антиномічної пари “авторитет – автор”, можна помітити послідовність розвитку характеру діалогу від “діалогу згоди” – однодумності, тотожності автора й авторитету – до “діалогу незгоди” – інакомислення, нетотожності авторитету й автора, причому як “авторитет” може виступати інша, “чужа” композиторська поетика, авторський стиль, що став частиною традиції; у такому випадку діалог трансформується в між-авторський і вже допускає пародіювання, що знижує.

Таким чином, вдається констатувати, що еволюція діалогу розтотоження з авторитетом призводить, з одного боку, до “умовчання” – декларації автором своєї “анонімності”; але це саме декларація, тобто висунення своєї авторської програми стосовно авторитету, котра може означати як прийняття його, так і неприйняття. Крім того, така форма діалогу відкриває феномен *почутості завдяки тиші*. З іншого боку, конфліктні чинники діалогу досягають межі в заперечуванні авторитету – попереднього досвіду музичної творчості, можливостей між-авторського діалогу, ціннісних реалій культури, звичних для музичного сприйняття асоціацій, стереотипів музичного діяння тощо. У цьому випадку діалог незгоди переростає в діалог нерозуміння, який демонструє *небажання розуміти*. Його можна вважати “діалогом глухих” у разі застосування близьких до анаколуфу прийомів.

На завершення першого підрозділу пропонується структурне резюме відносно шляху музикознавства до проблеми діалогу, до якого включено схему системного підходу М. Бахтіна до поняття естетичного; вона дозволяє наочно продемонструвати принцип *тріадної* структури діалогу (у даному випадку як цілісного методу) у науковій поетиці Бахтіна. Названий принцип, у свою чергу, дозволяє розглядати діалогічність жанру – стилю як уже іманентний музичний фактор поетики, зокрема, з позиції діалогу “авторитарності” і “переконливості” у музичному смислопокладанні. Подібний діалог веде до особливих музично-естетичних домінант, поглиблене розуміння яких (зокрема й таке, що розкриває їх антитетичну природу) знаходимо в концепції “Гри в бісер” Г. Гессе.

У цілому другий пункт першого підрозділу вже приводить нас до виявлення загальних передумов типології діалогу в двох ключових позиціях – як діалогу “граничних смислів” і як діалогічної взаємодії константних умов музичної поетики, що одержують спеціальне ціннісно-сміслові призначення. Стає очевидним і те, що діалогічна природа художнього (культурно-семантичного) явища може бути помічена і визначена тільки за апробації діалогічного методу, хоч останній, безумовно, “покликаний” діалогікою культурних артефактів.

У першому пункті другого підрозділу – “Передумови ноетичного підходу до явища діалогу” – виокремлюється питання про поняття “ноетичного”. Обговорюється його походження на основі аналізу праць О. Лосєва, П.Тейяра де Шардена, В. Франкла, В. Вернадського (у концепції А. Шабаги), присвячених явищам “Нуса”, ноосфери, ноогенезису та ін. Вказується на введення даного терміну О. Леонтьєвим, який в такий спосіб підкреслював неможливість звести “ноетичний вимір” особистісної структури як особливої “сислової (значеннєвої) реальності” людини ні до фізико-біологічних, ні до психологічних механізмів. Відкривається ціннісно-культурологічна інтенціональність даного поняття у зв’язку з визначеннями смислу і прагненням основних – “заповітних” – смислів до символічної знакової форми. Прагнення ж до смислу пояснюється як прагнення людини до діалогу, тобто до зрозумілого, ціннісно зазначеного буття. Таким чином, підтверджується сислова обумовленість діалогу та “діалогічність” шляху до смислу, а обоє вони можуть бути розглянуті як “ноетичне покликання” людини – його відповідальність (“не-алібі” – М. Бахтін) у бутті.

Відзначається, що з ноетичної позиції сисл є ідеаційною структурою, котра володіє власним інформаційним емоційно-експресивним змістом; сисл виступає поліцентричним і незавершеним, відкритим та нескінченним; сисл сприймається та засвоюється в переживанні, але це переживання особливої природи, бо включає механізми розуміння. Завдяки такому переживанню (яке Бахтін називав “слідом смислу в бутті”) можна стверджувати, що розуміння певною мірою створює – народжує – сисл: представляє його свідомості. Водночас необхідно зауважити, що, по-перше, інтенсивність та цілісність такого переживання робить його майже недосяжним у плінній повсякденності, по-друге, воно стає одним з головних предметів художньої творчості, насамперед, особливим “героєм” музики. Це стимулює звернення до феномену художнього (зокрема, музичного) катарсису у наступних підрозділах дисертації.

В даному пункті дослідження (1.2.1.) увагу зосереджено на питанні про взаємоперехід смислу й особистісних ціннісних життєвих орієнтацій; він стає ноетичним шляхом духовного самопізнання, для якого важливі соціально-моральні вказівки. В. Франкл називає совість “основним сисловим органом людини”; отже, шлях до смислу коригується, контролюється з боку етичних установок, передбачає їх, що пояснює домінування моральних уявлень в ідеаційних структурах смислу.

У зв’язку із символічним призначенням смислу порушуються питання про “велику” символіку культури і шляхи її кристалізації (як шляхи оволодіння сислом); як основні запропоновані два: від поняття до переживання (з боку знакової форми) і від переживання до поняття (з боку безпосередніх значень); перший напрям специфічний для літературного діяння, другий – для музичного.

Другий пункт другого підрозділу – “**Ноетичні виміри музики**” – впритул підводить до типології діалогу завдяки розглядові процесу “інформаційного метаболізму” в музиці, представленого як ціннісно-смісловий обмін між суб’єктами діалогу: засвоєння – віддача – трансформація – поновлення. Ноетичні функції культури визначаються як знакові, однак природа цієї знаковості може бути різною, що дозволяє обговорювати відмінності “давної” і “нової” символіки, провокуючи подібне обговорення і щодо музичної символіки, в тому числі, встановлення історичної ієрархічності останньої. У зв’язку з цим пропонується порівняльна характеристика семантики і символіки в музиці, що вже в першому наближенні до даних феноменів дозволяє відзначити різну якість жанрової і стильової умовності в музиці, а звідси й різні можливості між-жанрового і між-стильового діалогів як різних рівнів умовного діалогу в музиці.

Порівняльну характеристику одержують також первинно-жанрова і вторинно-стильова сфери музики. Підкреслюється, що вторинно-стильова сфера відкриває власні джерела “первинності” як власного внутрішньо-музичного *суб’єкта діалогу*, причому перетворює їх на нові жанрові канони, підпорядковуючи жанровим “правилам поведінки”. Взаємодією первинно-жанрових і вторинно-стильових знаків музики пояснюється розвиток професійної композиторської творчості і взагалі рух музики “уперед” (авангардність) при постійному зв’язку з традицією (оглядка на традицію, ретроспективність). Така жанрово-стильова дихотомія музики підкріплюється аналізом категорій “первинності” і “вторинності” стосовно художнього тексту у праці М. Бахтіна.

Окремо розглядається поняття семантичної репрезентації в роботах С. Аверинцева, Г. Степанова, Й. Хоффмана, оскільки це допомагає прояснити зустрічний рух “естетики” та “поетики” музичної композиції, тобто рух від тексту до смислу і від смислу до тексту, відкриває механізм текстологічного аналізу. Смісл і текст, пов’язані з художньою творчістю, дістають двоїсту духовно-матеріальну природу. Символічний зміст людського життя і досвід мистецтва спрямовуються назустріч одне одному, доповнюють одне одного, розширюючи можливості як духовної, так і предметно-матеріальної людської діяльності.

Основні висновки, до яких приводить перший розділ дослідження в цьому своєму пункті (1.2.2.), є такими.

Ноетичні виміри культури, представлені як а) *меморіально-мнемонічний*, б) *умовно-ігровий*, в) *фамільярно-“любовний”* узгоджуються з рівнями поетики (семантичними визначниками) в музиці. Так, перша тенденція пов’язана з жанровим началом як основним “хранителем пам’яті”, найбільш прямим втіленням “пам’ятливості” музики через залежність жанру від соціально-

нормативних механізмів культури. Друга (ігрова) тенденція знаходить своє вираження у структурно-композиційних закономірностях музики, у когнітивних завданнях музичної поетики, комплексі технічних умов створення форми, а також – специфічних рисах музичної драматургії. Третя – “фамільярно”-особистісний вимір музики – звернена до стилю з усім обсягом його інтонаційних можливостей: 1) як до оновлювальної індивідуалізації композиційних прийомів і їхньої семантичної інтерпретації; 2) як до “життя” в музиці за своїми, а не чужими правилами, тобто як до “неправильної краси”, якщо згадати раннє барокове правило Марко де Гальяно; 3) як до авторизації образних рішень та естетичної ідеї.

Семантична репрезентація – заключний цільовий етап діяльності пам’яті в її творчій спрямованості і водночас базова позиція, пусковий механізм, необхідна вихідна “точка” сприйняття і розуміння. У проєкції на музичне діяння семантичну репрезентацію можна розглядати як осмислення, а, значить, ставлення до стильових намірів композиції, що завершується після і за межами безпосереднього її сприйняття. Дане осмислення закріплюється в *жанрових установках* музики і визначає жанрову презумпцію “музичного змісту”. Можна сказати, що жанром починається і жанром закінчується (але вже іншим, зміненим!) смислове наповнення музики на всіх її рівнях. Стосовно музики особливо значними є міркування Бахтіна з приводу мнемонічних можливостей художнього жанру.

Семантичне кодування здійснюється на основі композиції; з останньою пов’язана самостійна сфера музичної семантики. Композиція є і передумовою, і метою розуміння в музиці – “подовження”, відтворення музичного тексту, бо служить не лише кодуванню, але і перекодуванню, запроваджує нові “стимули” й оновлює ставлення до вже відомих. Знаковість музики, що стає її іманентною властивістю, здобувається на рівні стилю, що, таким чином, здійснює семантичну інтерпретацію. Саме зусиллями стилю семантичні наміри музики переростають у символічні.

Еволюцію музичної семантики як “накопичення” символічних можливостей музики можна представити у вигляді основного діалогу жанру та стилю, де шуканим Третім, “ідеальним Над-адресатом”, стає композиція. Даний вид діалогу співвідноситься з опорним ноетичним діалогом Пам’яті – Любові – Гри (тут третій компонент – Гра), що виражає фундаментальну залежність особистісної свідомості від “пам’яті культури” і водночас її свободу – саме як діалогічну і тільки в діалозі здобуту. Особливістю такого діалогу стає його внутрішня *структурна рухливість*, викликана розходженнями *якісних типів* діалогу. Причину таких розходжень можна побачити в заміні ідеального Над-адресата. В галузі музичної семантики рухливість діалогічних відношень пов’язана з різною спрямованістю формоутворення – у бік підтвердження і

закріплення авторитету жанру, у бік ігрової волі композиції, в галузь іманентного стилеутворення – авторської стильової ідеї. Кожне з названих начал музичної поетики може займати позицію “ідеального Над-адресата”; їх послідовна заміна й характер виниклих при цьому нових діалогічних відношень – типів діалогу – свідчать про еволюцію історичного досвіду музики. Дані ініціювальні начала музики можна представити і як її семантичні домінанти – у “великому” діалозі музики з культурою; вони вказують на шлях музики до власної авторитарності і водночас на специфічні внутрішньо-музичні логічні фактори переконливості.

Так виникають чотири основні типи діалогу, кожний з яких має дві позиції залежно від “стосунків” основних “партнерів” діалогу. Перший звернений (як до “ідеального Над-адресата”) до Пам’яті – жанру; другий – до Гри – композиції; третій і четвертий – до Любові – стилю. Відмінності останніх типів пояснюються тим, що третій знаменує “свободу” Гри – композиції від авторитарності Пам’яті – жанру, а четвертий – нову спрямованість до них, досягає того, що сучасна музикознавча думка визначає як “кінець часу композиторів”.

Перший тип виражений діалогами ототожнення і згоди, характерний для первинно-жанрової музичної системи і середньовічного “до-професійного традиціоналізму” (Т. Чередниченко); другий обумовлений діалогами незгоди і розтотожнення і характерний для класицистсько-романтичної традиції; третій, зароджуючись у романтичній музиці, повністю проявляється вже в музичній культурі ХХ ст., визначається як “діалог за нечутністю” (прогностичний) і “діалог глухих”, характерний для неокласицизму; четвертий тип, виступаючи як діалог “за умовчанням” (ностальгичний, алюзивний) і “діалог мовчання” (музика тиші, авторські моделі мінімалізму), характеризує найбільшою мірою останню третину ХХ ст.

Відзначимо, що в усіх випадках діалогу Пам’ять (меморіально-мнемонічна тенденція культури) залишається вихідною позицією як необхідна авторитарна основа і “механізм” розуміння, що пояснює і відправну роль жанру як загальної умови поетики в процесі музичного діяння-впливу.

Другий розділ роботи – “Музика в діалозі з культурою” – присвячений діалогічній типології творчості російських композиторів на рубежі ХІХ – ХХ ст. як такої, що веде від зовнішньої культурологічної обумовленості, від пам’яті жанру до внутрішньо-музичної стилістичної детермінованості, до індивідуалізації авторського стилю. Можливість досягнення останньої забезпечується “грою меж” жанру – стилю, здійсненою композицією. Таким чином, російська музика зазначеного періоду демонструє послідовну зміну трьох опорних для класицистсько-романтичної традиції характерологічних позицій діалогу – незгоди, розтотожнення та “прогностичного”.

Так, оперна творчість М. Римського-Корсакова, якій присвячено перший підрозділ другого розділу – **“Внутрішньожанровий діалог в оперній поетиці М. Римського-Корсакова: на шляху естетичного аналізу”** – характеризується з боку художньо-понятійної структури опери (2.1.1) і як композиторська **“семантична онтологія”** музичного діалогу (2.1.2). Творчість М. Римського-Корсакова уявляється переконливим підтвердженням запропонованих ноетичних вимірів музики і яскравим випадком естетичної програмності композиторського задуму – його руху від тексту до смислу. Такий рух є симптоматичним для того якісного (характерологічного) типу музичного діалогу, котрий демонструють опери цього композитора, а саме – для внутрішньожанрового композиційного діалогу, **“діалогу незгоди”**. Своєрідність постаті М. Римського-Корсакова як оперного реформатора виявляється у зіставленні провідних рис його поетики з деякими принципами оперної творчості М. Мусоргського та П. Чайковського; так, якщо предметом оперної поетики Мусоргського виступає **“людське в історії”** з усією його непередбачуваністю й самосуперечністю, то інтереси Римського-Корсакова зосереджені на **“історичному в людині”** як сукупності константних ціннісних начал, незалежної від перебігу часу, тобто на *єдиному смисловому просторі культури як її пам'яті*.

Виявляється, що модель кожної опери служить формуванню основної ідеї як наскрізного між-опусного **“сюжету”** – **“метасюжету”** – у конкретному композиційному матеріалі. Даний метасюжет можна охарактеризувати як перехід від однієї групи уявлень про світ до іншої в пошуках істини про людину і її загальноісторичне призначення. Кожна з цих груп представлена через деяку сукупність персонажів. Різні композиційні ходи, способи композиційного втілення окремих оперних сюжетів спрямовані на виявлення цієї уніфікованої семантичної основи. Йдеться не просто про універсальне трактування композиційно-драматургічних принципів опери, а *про розуміння опери як універсальної форми музичної творчості, здатної осягти, звести до купи весь накопичений, наявний матеріал музики, отже виявити загальну цілісну природу людської особистості*. Саме даний підхід до жанру зумовлює реформу оперної поетики – **“способу вироблення”** жанру, творення жанру й у жанрі.

Звернення до **“перехідних”** персонажів, що своєю присутністю відкривають можливість з'єднання двох світів – природного і людського, дозволяє композиторові ввести в музику особливу тему, яка стає для нього оперною монотемою, а саме, *тему чуда*. Чудо відбувається як перехід з одного світу – просторово-часового виміру – в інший, де нормальним і очевидним, природним стає все те, що було непоясненим і надприродним у колишньому (повсякденному людському) світі. Цей перехід доступний не всім персонажам і стає критерієм їхньої духовної значимості, свого роду перевіркою їхніх

моральних якостей. Крім того, він мотивується пограничними критичними станами героїв, що можуть не тільки розв'язуватись чудесним переходом, а й призводити до остаточної фізичної загибелі.

Як самостійні метасюжетні епіфеномени в усіх п'ятнадцяти операх М. Римського-Корсакова використовуються ігрові відступи, ретроспективно-мнемонічні ходи, хронотопічні мотиви, засновані на взаємопереміщеннях часу і простору, а також мотив любові, що розкривається і як знак приреченості, і як знак жертвовного перетворення – порятунку. У зв'язку з формуванням особливої авторської нової музичної риторики, обумовленої вищезгаданими загально-драматургічними мотивами, розглядаються загальні риси естетичного та фідейтичного відношень як основних для оперної поетики композитора; пояснюється тяжіння названих відношень саме до музичної символіки, з одного боку, і викликаний ним високий ступінь автоканонічності композиційних прийомів в операх Римського-Корсакова, з іншого. Кожний з комплексів мотивів, що виступають провідниками меморіально-мнемонічного, ігрового і любовного начал, отримує свою групу виразових прийомів, стилістичних формул, котрі переходять з однієї опери в іншу, що дозволяє говорити про наскрізне жанроутворювальне значення ноетичної символіки у творчості російського композитора і відкриття шляхів її реалізації як цілком музичних.

Інші музичні можливості перетворення ноетичних інтенцій діалогу, які підготовлені естетико-культурологічним досвідом, але свідчать про зростання особистісної композиторської ініціативи, виявляються при зверненні до творчості С. Танєєва й А. Лядова, чому присвячено другий підрозділ другого розділу – “Від між-жанрового діалогу до внутрішньостильового: від “стильової пам'яті” до “стилістичної гри” – у двох його пунктах: **2.2.1 “Ціннісні домінанти культури і композиційні ідеї С. Танєєва”;** **2.2.2 “Стилістичний досвід фортепіанної прелюдії у творчості А. Лядова”.**

У першому пункті ідеї Танєєва, саме як композиційні, розглядаються на основі аналізу конкретного твору – кантати “По прочтении псалма”, що дозволяє продемонструвати, по-перше, інший, у порівнянні з аналізом оперної поетики, тип семантичного аналізу, по-друге, обумовленість принципів музикознавчого аналізу типом діалогу, представленого композиторською творчістю.

Виявляються методологічне значення для історико-культурологічного музикознавчого дослідження поняття “перехідності”, особливі симптоми перехідності як знаки кризи жанрової форми у творчості Танєєва й інших російських композиторів. Уводиться поняття “стильової пам'яті”, що дозволяє розглядати своєрідні риси між-жанрового і внутрішньостильового діалогу в російській музиці перехідного періоду, вказуються основні шляхи формування стильової пам'яті, що, таким чином, характеризують властивості названих типів діалогу.

Вивчаючи характерні для історичної свідомості російської культури положення праць В. Соловйова, М. Бердяєва, М. Лоського, П. Флоренського, приходимо до висновку, що в російській музиці кінця XIX – початку XX ст. можна виділити два основні напрями, які ми, відповідно до домінант у філософсько-культурологічній самосвідомості епохи, називаємо: один – ренесансно-класицистським (“еліністським” у концепції П.Флоренського), що прагне до цілісності, а другий – напрямом “трагічного гуманізму”, що гіпертрофує антиномічну природу людини, “двоїться” (М.Бердяєв). Найзначнішою авторською фігурою у сфері жанрових тенденцій, пов’язаних з ідеєю соборної єдності культури, уявляється С. Танєєв.

При аналізі актуального для світобачення С. Танєєва культурологічного контексту виявляється, що російська музика на початку XX ст. відбиває взаємодію духовно-релігійного, узагальнювально-етичного та почуттєво-світського, особистісно-драматичного. Вона надає цій взаємодії нового значення, вираженого у специфічно-вторинному композиторському між-жанровому діалозі, який представляє у своїй сутності діалог жанрових систем музики – традиційної культової і світської, общинної і авторської; такий діалог потребує суттєвих композиційних новацій музичного твору. Його можна зрозуміти і як стильовий, але в межах завдання жанрової форми, тобто із врахуванням підпорядкування стильових авторських намірів семантиці жанру, незалежно від того, чи дана семантика традиційна, чи винайдена композитором заново. Власне кажучи, в усіх випадках звернення композитора до “великої” форми музики, він опиняється в полоні жанрової умовності як тієї семантичної галузі музики, котра значно перевершує його особистісний творчий досвід. Взагалі перехід музики від жанрової детермінованості до стильової саморегуляції – процес надзвичайно тривалий, який на всіх етапах зберігає діалогічний характер, однак спрямованість діалогу, його “ідеальний Над-адресат” змінюються. Між-жанровий діалог релігійного та світського як різних типів духовності, своєрідна “суперечка” щодо переваги кожного з них визначають більшість пошуків Танєєва.

У зв’язку з цим звертається увага на те, що С. Танєєв прагне до такої жанрової форми, у якій було б виражено і своєрідно переборено ціннісно-сміслові протиріччя культури. Але саме ця форма, що вбирає в себе все “двоїсте”, “між-розумне” (“межеумочное” – термін Ю. Келдиша), набуває найбільш яскравих рис перехідності. Спробою її створення і стала остання кантата С. Танєєва “По прочтении псалма”.

Композиційно-драматургічний аналіз тематизму цього твору, що спирається на підходи Б.Асаф’єва, В. Бобровського, В. Задерацького дозволяє помітити таке. По-перше, жанр і форма кантати С.Танєєва визначаються музично-композиційним (драматургічним) прочитанням поетичного тексту, яке

передбачає не тільки певне дотримання тексту у музиці, а й заміну логікою музичного розвитку поетичної форми. Саме ця особливість кантати змушує визначати її форму передусім як таку, що “модулює” і заснована на вільному сполученні не тільки відомих музичних структур, а й специфічних логічних прийомів словесно-поетичного і музичного викладів. По-друге, більшість тем кантати підтверджує синтезуючий конструктивізм як головну тенденцію темоутворення в Танєєва. Можна уявити собі, що в основі музично-тематичного процесу в кантаті, як і в основі її формоутворення, лежать переосмислені принципи строфічної композиції – остинатність і перемінність – відповідно до таких нормативних принципів музичної форми, як тотожність і контраст. Ступінь перемінності ніколи не стає надмірним, оскільки підпорядкований завданню розгортання єдиного образу. По-третє, виходячи з загальної для всього циклу ідеї синтезу (*композиційного еквіваленту ідеї соборності*), Танєєв вільно переводить тематичні фігури з одного плану в інший, змінюючи їх драматургічні функції в міру наближеності до центральної лінії тематичного розгортання, але не в оціночному відношенні. Уся кантата перебуває в позитивно-емоційній (“любовній”) сфері, чому сприяє семантика вірша О. Хомякова. Ціннісна рівнозначність тематичних фігур підкреслюється тим, що усі вони рівномірно звучать як в оркестрі, так і в хорі. По-четверте, Танєєв зближує ті дві сфери тематизму кантати, які можна розглядати як контрастні, а саме, вокально-декламаційну й інструментально-моторну. При цьому слід відзначити, що жанрові прототипи для них обрано самі загальні. Можна навіть припустити прагнення Танєєва до жанрової деконкретизації тематизму. По-п'яте, як і оперна поетика М. Римського-Корсакова в цілому, один, *ораторіальний за результатами втілення задуму*, твір С. Танєєва презентує тип діалогу з культурою, але вже не внутрішньожанровий, як у Римського-Корсакова, а між-жанровий, що дає більш широке узагальнення досвіду музичної творчості, з “охопленням” його первинних релігійно-культових жанрових основ, синтезом храмової і світської духовної тематики, різних історичних систем поліфонії і національно-стильових традицій.

У пункті 2.2.2 встановлюються контекстні умови композиторської поетики А. Лядова. Ними виявляються не позитивні культурологічні ідеї, опосередковані в загальних жанрово-стильових “знаках” музики, а індивідуальний стильовий досвід – насамперед “свій”, але в зіставленні з “чужими” авторськими стилями, доступними як особистісні авторські феномени тільки на близькій історичній дистанції (при збільшенні останньої вони перетворюються на безособові стильові “знаки”), тобто досить сучасними щодо творчості Лядова, актуальними для його композиторської свідомості. Для даного типу *внутрішньостильового* діалогу ідеально підходила форма фортепіанної прелюдії, важлива для А. Лядова саме як стильова й перехідна у стильовій якості.

Виявляється, що на той момент, коли прелюдія “підійшла” до Лядова, з її пограничних функцій переважними залишилися дві, уже помітно вкорінені. Перша виражалася в опорі на синтетичний тип тематизму – як вокального, так і інструментального походження. Друга здійснювалася як діалог з європейською традицією, але вже як із сукупністю індивідуальних композиторських стилів.

Виходячи з того, що до жанру прелюдії А. Лядов звертався упродовж усього свого композиторського життя (у період з 1876 по 1906 роки він створив тридцять прелюдій і прелюдію-пастораль) можна виділити дві основні групи прелюдій: прелюдії першої відтворюють стилістику інших жанрів і риси стилю тих композиторів, у творчості яких ці жанри активно розвивалися; друга – це прелюдії з авторськи-оригінальним стильовим і композиційним рішенням. У свою чергу перша група включає п’єси з авторським оригінальним тематизмом і прелюдії, засновані на “близькому” використанні моделей шопенівських та шуманівських мініатюр. Провідними є чотири стилістичних комплекси. Перший може бути названий “шопенівським”, що позначається на типі інтонування (підкреслена кантиленність), способах тематичного викладу, залученні ноктюрноподібної, баркарольної фактури; він особливо “впливовий” у контексті авторського стилю А. Лядова. Другий – “шуманівський” – пов’язаний насамперед із переосмисленням фонового начала чи загальних форм руху. Третій комплекс можна визначити як “узагальнено російський”, виражений через пісенність, романсовість, гімнічність. Самостійного значення й особливої ваги набуває у прелюдях Лядова четвертий – “етюдний” – комплекс, котрий, хоча і зв’язаний з першими двома, але безпосередньо “виведений” із творчості Шопена. Частота його використання дозволяє говорити про етюдність як про моностилістичну тенденцію прелюдій.

Прелюдії А.Лядова, що дозволяють знайти особливий феномен “стилістичної гри” як форму внутрішньостильового діалогу, висувають нові вимоги до семантичного аналізу, а саме, вже вимагають текстологічного підходу, тобто руху від тексту до тексту, оскільки таким є рух композиторської “думки” самого Лядова. Йдучи за ним, ми помічаємо, що включення композитора в художню “гру” “за правилами” тексту припускає розотожнення семантичних і структурних функцій стилістичних синтагм.

Третій розділ дисертації – “Музика як контекст “розуміючого діалогу” – у своїх структурно-логічних принципах підпорядковується завданням текстологічного аналізу музики, який можна вважати найбільш відповідальним типом семантичного аналізу, бо він дозволяє довести ноетичну типологію діалогу до її глибинних музично-текстологічних основ. У зв’язку з цим у першому підрозділі даного розділу – “Самозростаючий логос” музики: від текстологічного аналізу до семантики музичного тексту” – досліджуються неокласицистська “гра” та самодіалог музики (3.1.1) і структурно-семантичні властивості музичного тексту (3.1.2).

У пункті 3.1.1 визначається зміст текстологічного аналізу, у зв'язку з цим оновлюється підхід до ігрової сутності неокласицизму. Відмічається, що доступні в аналізі стилістичні носії стильових значень можуть бути представлені як знаки (*при-знаки*) стилю. “Діалог культур”, оголошений неокласицизмом, стає можливим завдяки виділенню стилістичної області музики як самостійно-знакової, як загального матеріалу музики та її узагальнювального тексту. Своєрідність неокласицистського ставлення до знаковості музики визначається у зв'язку з антиномією “колишнього” – “не-колишнього”. З одного боку, як сукупність автономно-логічних форм музики, музичний текст є колишнім, уже здійсненим, таким, що претендує на незмінність, власну системну упорядкованість, доступним для безпосереднього відтворення – засвоєння. З іншого, як пред'явника живої стильової інтонації, особистісних смислів, його (колишнього тексту) досягнення в умовах “часової різниці” музичної творчості стає буквальною утопією, оскільки в такій позиції він є тим місцем, де нас уже нема й ніколи не буде (“абсолютно готове” й закрите минуле, за Бахтінім). Композитори–неокласики й не передбачають, що їхня сьогодинішня стильова позиція може бути порівнювана з минулою, оскільки опосередкований їхньою творчістю феномен стильової пам'яті розкривається як пам'ять про не-колишнє, спирається на особливу імагінативну (термін Л. Виготського) семантику, тобто на таку семантику, що виникає шляхом образної гри уяви. Так виникають передумови для залучення до відомих структурних формул (стилістичних знаків) нових значень, а цьому передують емансипація знака від значення; так виникає й своя, звільнена знакова сфера неокласицизму, котра як пам'ять про не-колишнє, тобто така, що спирається на ще не визнану семантику, може представлятися “конструктивізмом”, логічною грою, безцілним структуруванням, аж до негативних оцінок як “позірної об'єктивності”. Справді, з даної позиції неокласицизм може виглядати як гра порожніми формами, своєрідними симулякрами, але таким чином він виправдовує останні, виводить їх з галузі негативних явищ культури (до якої зараховував симулякр Ж. Бодріяр). У контексті неокласицизму “порожня форма”, “псевдо-річ” є прикметою випередження композиторською творчістю традиційної академічної музичної свідомості, *“пам'яттю про майбутнє”*.

Отже, імагінативний шлях музичної семантики дозволяє композиторському опусу зайняти головну, відправну позицію в діалозі з текстологічними умовами музики, наслідком чого стає той факт, що композиторський структурний прийом виступає як “витончений символ” (В. Холопова) жанрово-стильового змісту музики; не тільки символічні інтенції смислу породжують музичні значення, а й композиційна логіка музики здатна відкривати нові символічні значення смислу.

У зв'язку з вивченням неокласицистського методу презентується підхід до тексту в музиці як до особливим способом упорядкованої, ієрархічної,

*структурованої системно-функціональної єдності музичних значень та їхніх знакових носіїв.*

У творчості П. Хіндеміта привертають увагу два його досвіди між-стильового (що прямує до внутрішньостилістичного, тобто внутрішньотекстуального) діалогу (що стає діалогом за “нечутністю”) – цикл “Ludus tohalis” і “Симфонічні метаморфози тем К.-М. Вебера” (1942 і 1943 роки створення, тобто вони написані в безпосередній часовій близькості, що дозволяє припустити їх певну методичну єдність) як такі, що представляють два способи діалогу “свого” – “чужого”, “колишнього” – “не-колишнього”. Аналіз названих творів дозволив дійти до висновку, що і моделі широко зрозумілого музичного “бахіанства”, і тематичні моделі веберовської музики важливі для Хіндеміта не як авторські стильові знаки, а як емансиповані від умов індивідуального стилю загальні правила музичної поетики, інакше кажучи, як “знаки” буття музики за правилами тексту, структурно-семантичні показники історичного місця музики. З цим можна пов’язати мету й здійснення будь-якої навмисної цитатії: вона вивільнює цитовану думку з-під влади найближчого контексту, відкриваючи її призначення для набагато ширшого “кола спілкування”.

У пункті 3.2.2 вказується, що процес розтотожнення семантичної і структурної сторін музичної синтагми з метою виявлення нових конструктивних можливостей для першої і нових смислових – для другої (що, між іншим, і визначає межі синтагми чи текстової формули в музиці), який знайшов спеціальне методичне призначення в неокласицизмі, є постійною тенденцією самодіалогу музики (котра постійно підсилюється), тобто буття музики за правилами тексту. Дане положення підтверджується аналізом загальноісторичної структурно-семантичної еволюції мотиву *Dies irae* і стилістики хоральності, до якого залучені і спеціальні характеристики окремих композиторських поетик – С. Рахманінова і Д. Шостаковича, К. Пендерецького й С. Губайдуліної.

У цілому, на шляху текстологічного аналізу музики підтверджуються: а) особливе призначення естетичного в культурі і в музиці; б) універсальний характер та антиномічна структура опорних смислових – ноетичних – феноменів; в) багаторівневість тексту і його обумовленість явищем семантичної репрезентації, складно-опосередковані відношення між текстом і твором.

Ноетична типологія діалогу на музично-текстологічному рівні представлена у зв’язку з ораторіальністю, моторністю і мелодійністю як різними галузями жанрової семантики, історичними домінантами музичної культури, групами текстових формул, що співвідносяться з родовими естетичними темами музики (епічною, драматичною та ліричною). *Отже, ораторіальність, моторність і мелодійність ми уявляємо як групи “текстових формул”, що входять до різних жанрових, стильових і композиційних контекстів,*

водночас, зберігають первинні означення. Вони створюють реальну “семантичну пам'ять” музики, хоча вона й існує в ідеаційних когнітивних структурах. Текстологічний аналіз допускає виявлення їхніх функцій усередині різних семантичних структур, тобто в зв'язку з “пам'ятливістю” музики. Їх взаємодія в процесі історичної еволюції музики підсилює перехідні властивості музичного тексту і сприяє появі великої сфери полістилістичних, відповідно полісемічних музичних фігур (часто авторизованих), що можуть розглядатися як “інтертекстуальні”.

У зв'язку з цим ми пропонуємо вбачати в інтертекстуальності не пряму між-опусну взаємодію, а перехідність структурно-семантичних складових тексту – як на одному з його рівнів, так і між ними (між-рівневу), що утворюється завдяки таким властивостям тексту, як еквівалентність і транзитивність. Перша з них – еквівалентність – є особливою операціональною рухливістю музичного тексту, що виникає на основі прирівнювання різних структурно-семантичних одиниць за подібністю деяких їхніх ознак і обумовлює горизонтальний (у тому числі історичний) вимір музичного тексту, сприяє прирошуванню його синтагми (сукупності стилістичних фігур одного рівня).

Друга – транзитивність – виступає особливою музичною властивістю передавати структурні й семантичні ознаки тексту від однієї множинності стилістичних фігур через другу до третьої і веде до формування просторової вертикалі, парадигматичної єдності тексту. Так у тексті виникають свої “нескінченно малі” й “нескінченно великі” показники смислу; так виникає і їх співвіднесеність як діалог стилістики й символіки в музиці. Дане явище ми й визначаємо як діалог тексту з текстом, тобто як самодіалог музики. На наш погляд, тільки за такого підходу до музичного тексту можуть виявитися продуктивними поняття “Великого тексту”, мета-тексту, гіпертексту.

В останньому підрозділі дослідження (3.2) виявляються **катартичні умови музичного діалогу** як необхідні композиційні і психологічні передумови функціонування музичного тексту. Катарсис визначається як акт розуміння (3.2.1), а вивчення його структурно-семантичних художніх властивостей веде до обговорення психологічних основ ноетичної типології музичного діалогу, що відкриває нові перспективи “розуміючого знання” (3.2.2). Таким чином, за допомогою музики і музикознавчого дослідження виявляються: полярне (у порівнянні з вихідним загально-культурологічним) призначення діалогу; внутрішньоособистісна сфера його здійснення; можливість об'єднання крайніх форм діалогу (культурологічної і психологічної), котра вказує на те, що як смисловий феномен діалог є універсальним цілісним процесом.

У пункті 3.2.1 показано єдину спрямованість теорій М. Бахтіна і Л. Виготського у сфері проблем розуміння, художнього діяння та катарсису, а саме, адресованість цих проблем феномену “розуміючого діалогу”. Теорія

психології мистецтва Л. Виготського розглядається в контексті більшості його праць, зокрема, на основі визначень природи несвідомого, взаємозумовленості несвідомої і свідомої (усвідомлювальної) сфер людської психіки. У цій взаємозумовленості дослідник знаходить центральну антиномію свідомості, зв'язуючи її з протилежністю можливого – дійсного. Розвивається одна з провідних думок Виготського: навіть якщо “найближчі причини художнього ефекту” і *сховані* в несвідомому, воно усе-таки не відділено від свідомості непрхідною стіною, отже, може бути таким же матеріалом творчої переробки, як і зовнішні сприйняття. Матеріал для митця (художника, письменника, композитора) – не тільки зовнішня життєва низка фактів, подій, відношень, вже сформований досвід художніх закарбувань смислу, а й він сам, його власна свідомість – внутрішній світ, душа тощо.

У катарсисі ми пропонуємо знаходити *продуктивну тишу розуміння*, яка стає досяжною завдяки завершеності й відокремленості висловлень як усередині діалогу, так і діалогу в цілому: не сказане, але “замислене” “завершальне слово”. Знайти його, виявити головне смислове цілеспрямовання художньої форми допоможе вивчення принципів художньої завершеності. Функції катарсису, що формуються в процесі художнього діяння, розкриваються як 1) *переживання (емоційне реагування на образно-почуттєві стимули)*, 2) *впізнання – спогад, актуалізація семантичної пам'яті з її логічними операціональними можливостями і понятійною спрямованістю*, 3) *співтворчість – сприйняття цілого, “психологічний синтез”*.

Природа музичного катарсису визначається шляхом зіставлення планів сприйняття – впливу (діяння) літератури, живопису, музики, структурно-семантичних особливостей “великої”, “середньої” і “малої” форм у музиці, особливостей симетрії – асиметрії в діалозі, можливостей конкретних композиційних прийомів, у тому числі як завершальних. Відповідно до даної типології логічних прийомів катарсис у музиці констатується в кількох композиційно-семантичних позиціях: як *декларативний*, безпосередньо представлений, заявлений рядом прийомів; *кларітивний*, що роз'яснюється шляхом зіставлення різних груп прийомів, утім, зберігає й елементи декларативності, наприклад, у моменти заключного утвердження єдності звучання; *відсторонений*, вуальований, заснований на усвідомленні стилістичної єдності композиції і значень стилістичних прийомів (“гра” зі стилем) після завершення твору; у цьому випадку, однак, можлива участь і кларітивних композиційних функцій; *елімінований*, що припускає цілковите уникнення пізнаваних виразових прийомів і звичних асоціативних шляхів сприйняття музики, зароджується “в надрах” попереднього та сягає самостійності в зв'язку з новим розумінням музичної динаміки (сонорно-артикуляційної сфери).

Названі типи катарсису відповідають основним типологічним групам

діалогу, виявленим у нашій роботі. Так, для *“діалогу отождошення”* і *“діалогу згоди”* характерна декларативна форма катарсису, для *“діалогу розтождошення”* і *“діалогу незгоди”* – кларитивна, для *“ностальгічного”* діалогу і *“діалогу мовчання”* – вуальована, для *“прогностичного діалогу”* і *“діалогу глухих”* – елімінована.

Психологічні підстави ноетичної типології діалогу (3.2.2) визначаються у зв'язку з обговоренням *“мов свідомості”*, тобто різних знакових виражень психічних процесів і системно-сислової побудови людської свідомості, у тому числі на основі триєдності понять *“почуттєва тканина свідомості”*, *“особистісний смисл”*, *“значення”*. Дана триєдність розкривається як діалогічна тріада функціональних (із психологічного боку) основ свідомості: *пам'яті* (мнемонічного оволодіння значеннями – залежності значень від минулого досвіду сприйняття й усвідомлення) – позитивного почуттєвого підйому свідомості, причому саме такого, що підносить незалежно від *“знака”* емоції, гранично вираженого в стані *любові* (вищий позитивний стан прийняття світу як суб'єкту, тобто співпереживання йому як *“своєму”*, зняття меж у переживанні) – зміні стану свідомості за рахунок зсуву її внутрішніх меж – *гри* межами усвідомленого – неусвідомлюваного як своїх внутрішніх *“матеріалу – форми”* у *“психічному житті”*. Таким чином, *уведені нами синтезуючі поняття Пам'яті, Любові, Гри не є тільки умовними, “інонауковими символами”, не є “симулякрами” – “порожніми” ідеаційними формами. Виявляється, що за ними постає цілком реальний досвід “психічного життя” людини, узагальнений в конкретних психологічних оцінках як необхідних засадах буття людини в культурі і культури в людині.*

**Загальні результати дослідження** дозволяють сформулювати такі основні висновки.

1. Поняття діалогу виявляється основним інструментом типології музики на семи рівнях – від *“вершинного”* до *“глибинного”*.

Перший рівень, пов'язаний з визначенням найбільш загальної смислової адресованості музичного діалогу, є мета-історичним, епістемологічним і представляє характеристики ноетичних джерел діалогу за допомогою понять *“Пам'яті”*, *“Гри”* і *“Любові”*; дані поняття є фундаментальними і наскрізними для усіх форм і видів діалогу, але особливо важливим є те, що взаємодія позначених ними явищ, їхні діалогічні відношення, дозволяють визначати якісні типи діалогу залежно від вибору *“ідеального Над-адресата”*, тобто стають опорними в типології музичного діалогу.

Другий рівень утворює так званий *“великий”* семантичний діалог музики чи діалог жанрової семантики і стильової символіки в музиці, що дозволяє охопити її в цілому як поетику і знайти особливе *“ігрове”* призначення композиції в даному діалозі.

Третій рівень представлений “малим” семантичним діалогом – внутрішньомузичним, що зазнає таких модифікацій, як внутрішньожанрова, між-жанрова внутрішньостильова, між-стильова внутрішньостилістична, нарешті, внутрішньотекстова; виявлення даних типів діалогу потребувало звертання до композиторської творчості у певних жанрових і стильових зразках, до феномена музичного твору (до окремого опусу) та його значущості.

Четвертий рівень здійснюється як текстологічний і представлений взаємообміном структурними і семантичними властивостями між такими – уже своїми, але відповідними початковій структурі діалогу – рівнями музичного тексту, як “ораторіальність”, “моторність”, “мелодійність”, виявленими аналітичним шляхом із залученням широкого, як і вимагає цей тип аналізу, матеріалу. Аналізується опосередкований, але міцний зв’язок названих сфер текстових “множинностей” з вихідними ноетичними явищами, у тому числі, із властивою ним антиномічністю. Таким чином, “вершинне” буквально проникає в “глибинне”, а останнє – стилістичне життя тексту в музиці – здобуває автономні символічні властивості.

П’ятий рівень, запрограмований вже початковою ноетичною типологією діалогу, виявляє характерологічний бік історичної еволюції музичного діалогу і чотири основні його якісні типи, кожний з яких представлений у двох формах. Так, перший тип представлений діалогом ототожнення і діалогом згоди, притаманний раннім етапам (до-композиторським) музичної творчості, але зберігає значення вихідної позиції і для наступних діалогічних форм (спеціальним аналізом його ми не займалися, оскільки нас цікавила музика періоду її естетичної та художньої автономії); другий тип переважає в бароково-класицистський період, є притаманним класицистській свідомості, але зберігається й у період романтизму, особливо важливий для російської музики XIX століття як відправна форма композиторської поетики, виявляється як діалог розтотожнення і діалог незгоди; третій тип вводить нас у XX століття, зароджуючись у надрах попередньої епохи, і представлений у формах “діалогу за нечутністю” – прогностичного діалогу і “діалогу глухих”, аналізованих у роботі в зв’язку з творчістю А. Лядова, П. Хіндеміта, розкриттям сутності текстологічного підходу у третьому розділі; четвертий же (на наш погляд, відкриття музики другої половини XX ст.) визначається як “діалог за умовчанням”, як свій різновид припускаючи “ностальгічний” діалог; його функції представлено у творчості В. Сильвестрова, С. Губайдуліної, В. Рунчака, у деяких мінімалістських творах.

Шостий рівень типологічного підходу до музики на основі її діалогічного вивчення утворює характеристика композиційних форм і прийомів як катартичних умов музики – “на шляху” до них, що побічно порушує й питання виконавської природи жанрових форм музики, а також деяких сторін музичного

діяння як специфічного саме для даного виду мистецтва. Цей рівень представлений у другому підрозділі третього розділу.

Сьомий і останній – катартична типологія музичного діяння (сприйняття), що виявляє відповідність феномена катарсису загальній структурі музичного діалогу. Він безпосередньо пов'язаний з п'ятим рівнем і дозволяє говорити про розмаїтість катартичних прийомів, водночас їх семантичну спільність, про значення завершальних моментів музичної форми й *естетичну самоцінність “формальної логіки” музики*. Як провідні представлені декларативний, кларітивний, вуальований (відсторонений) та елімінований типи катарсису в музиці.

2. Пред'явлені в дослідженні аналітичні матеріали свідчать, зокрема, й про те, як змінюється мова обговорення в залежності від його предмета і типу аналізу. Так, естетична позиція вимагає узагальнених ціннісних характеристик, культурологічна – буквального звернення до “голосів епохи”, до “прямой мови” історії. Жанровий аналіз порушує проблему музичної форми та її процесуального тематичного здійснення, вимагаючи, таким чином, спеціальної теоретичної обґрунтованості, прямої презентації аналітичного апарату; стильовий веде від зовнішніх музичних параметрів даного типу композиції до її стилістичних складових і стає найбільш формалізованим – як аналіз автономної логіки музичного твору: тільки вона дає підстави для загальних характеристик стилю як музичного феномена; він же стає й найбільш деталізованим. Нарешті, внутрішньостилістичний текстологічний аналіз є типологічним у головному своєму напрямку, тобто “повертає” до узагальнювальних суджень та концепцій, але на новому рівні “аргументованої семантики”, торкається питань історичного руху музичної творчості, але не робить його висвітлення своєю метою. Він допускає і входження в деталі, констатуючий аналітичний “тон”, і естетичне обговорення на основі цих деталей змісту музики. Поєднання їх обох у текстологічному аналізі забезпечує його здатність створювати типізовані семантичні побудови (з чим, власне, і був пов'язаний перший підрозділ третього розділу нашої роботи).

Сказане не означає, що якийсь із названих аналітичних підходів кращий, а якийсь гірший. Усі вони однаково необхідні для цілісного відтворення музичної семантики; крім того, текстологічний аналіз, як показало наше дослідження, формується на основі логічного апарату попередніх аналітичних підходів, однак користується ними у “згорнутому” вигляді, ведучи, так би мовити, у “підтекст”.

Таким чином, семантична типологія музики представлена в нашому дослідженні у двох її значеннях: як єдність різних типів аналізу музичної семантики, багаторівневість останньої і як типізуючі семантичні властивості музичного тексту (його системно-сміслова побудова, яку відкриває систематизований текстологічний підхід).

3. Умовність діалогу розкривається, з одного боку, як діалог “останніх” – граничних – смислових інтенцій культури, а з іншого – як самодіалог свідомості, особистісного становлення. Ці форми діалогу – ноетична і психологічна – також вступають у складно-опосередковані діалогічні відношення. Останні реалізуються в музичній творчості як діалог естетичних домінант, з одного боку і як відповідність (“відповідальність” у Бахтіна) стилістичного “самодіалогу” музики, з іншого. *Музикознавче поняття про музичний текст уявляється адекватним явищу стилістичного самодіалогу музики і продуктивним саме в зв’язку з ним.*

4. Розмаїття видів і типів діалогу визначається різністю шляхів, якими “йде” людина до вищих смислових інстанцій. Однак вибір цих шляхів, як показало наше дослідження, залежить від діалогічної взаємодії самих “заповітних” смислів. Тому він здійснюється як вибір “свого” “ідеального Над-адресата” для кожного типу діалогу, як найзагальніша ноетична мета діалогу, відображення ноетичної логіки становлення смислу – співвідношення граничних смислових позицій.

Кожна з визначених нами ноетичних домінант знаходить свою музичну форму (форму музичного смислопокладання) – на рівні музичної поетики в цілому (у жанрово-стильовому композиційному змісті музики) і в парадигматичі тексту (у сукупності стилістичних синтагм музики). *Реалізуючись у цілісній поетиці, ноетичні модуси діалогу ведуть до естетичної смислової єдності музики і до оцінок цієї єдності як “актуально-прекрасного” (Г. Гадамер); реалізуючись у структурно-семантичних властивостях тексту, вони обумовлюють єдність музики як мови. У такий спосіб з’єднуються “вершинний” і “глибинний” рівні музичної семантики.*

5. Категорії Пам’яті, Гри і Любові, виведені нами із сукупності більшості праць Бахтіна, у контексті його загальної наукової ідеї адресовані: перша – темпоральним детермінантам людського життя і жанрового досвіду літературної творчості; друга – діяльнісній опосередкованості часу в життєвому, художньому і психологічному “емоційно-вольовому” ціннісному просторах людини (у зв’язку з чим не зайве згадати, що Е. Берн бачив основне призначення гри в “структуруванні часу”); третя – особистісній “участності в бутті” (“участности в бытии” за М. Бахтіним), “не-алібі-в-бутті”, здатності естетично утверджуватися в бутті за допомогою “Іншого”, здатності до “розуміючого” діалогу і до відповідного розуміння.

Змістовна широта даних понять, що пояснює і їхню пластичність, дозволяє знаходити в них універсалії культури, що дістають суперечливих значень, тлумачень в силу антиномічності самого феномена культури. Естетичне відношення й інші типи відношень (етичне, фідеїстичне) виражають прагнення перебороти цю антиномічність, зняти розбіжності у смислопокладанні –

втілюють активність особистості, її відповідальність, стають її “вчинком”. Естетичне у смисловій концепції діалогу Бахтіна є провідним завдяки уявленню про персоналізованість діалогу. Воно набуває широти не тільки культурологічної, а й *ноетичної категорії*.

6. Музичний смисл ми визначаємо як відношення стилістичної *дійсності* музики до її естетичних *можливостей*, що проходить крізь усю товщу жанрового, стильового, композиційного досвіду та здійснюється завдяки еквівалентним і транзитивним властивостям музичного тексту (завдяки інтертекстуальності в тому її трактуванні, яке вона отримала в нашому дослідженні), виникає і виявляється складно-опосередкованим шляхом – у діалозі тексту як семантичного цілого й окремого твору. Поняття про еквівалентність і транзитивність, запозичені нами з математичної теорії множинностей, видаються досить точними для пояснення двоїстої природи – стійкості і мінливості одночасно – тексту в музиці, як у зв’язку з його стратифікованістю (багаторівневістю), так і у зв’язку з відношеннями усередині “множинності” формул на окремому рівні тексту.

7. Якщо діалог у теорії М. Бахтіна – це форма спілкування і спосіб (метод) розуміння, то *полілог*, адресований саме слову (життя слова серед слів), є наслідком діалогічного залучення даного слова до різних життєвих і художніх контекстів. *Полілогічність* висловлення пояснюється накопиченням у слові різних “стилістичних обертонів” (результати стилістичних переакцентуацій), що виражають “владу контекстів” над словом і пам’ятливість останнього. У нашому дослідженні дане явище (в музиці) визначається як *внутрішньотекстова стилістична перехідність*; вона виявляє, по-перше, стан музичного тексту як деякого поліфонічного цілого і, по-друге, постійне поновлення – перетворення семантичних інтенцій тексту. Полілог, поліфонічність висловлення, таким чином, і у Бахтіна, і в нашому підході виявляються як *явище інтертекстуальності*, що формується за допомогою діалогу, тому і яскраво *свідчить* про нього – стає помітним як *діалогічне за природою*. Воно вимагає стилістичного аналізу, оскільки у стилістиці найбільш об’єктивно, надособистісно втілюється в “перепрограмованому” стислому вигляді енциклопедичність музики як жанрово-стильової пам’яті.

#### Список опублікованих праць за темою дисертації

**Монографія.** Музыкаведение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Монография / Редактор Н. Г. Александрова. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.

# СТАТТІ У НАУКОВИХ ФАХОВИХ ВИДАННЯХ:

1. Трагедийность в квартетах Дм. Шостаковича: к проблеме семантического анализа музыки // Одесский музыковед '93 / Научный редактор Г. Н. Вирановский. Редактор-составитель Ю. Е. Семенов. – Одесса, 1993. – С. 124-137 (совм. с Н.Александровой)
2. Концепция посттрагического в музыке // Культурологічні проблеми музичної українистики. Вип. 2. Ч.1 / За редакцією Маркової О.М., Сумарокової В.Г., Гузєєвої ВВ. – Одеса: Астропринт, 1997. – С. 52-59 (совм. с М. Русаевой).
3. Музыкознание в контексте культурологии (от редактора) // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вип. 3: Вопросы музыкальной семантики / Под редакцией Самойленко А.И., Александровой Н.Г. – Одесса: Астропринт, 1997. – С. 3-8.
4. Духовно-культурні аспекти музикознавства і сучасність // Актуальні проблеми духовності. Збірка наукових матеріалів / Гол. Редактор Т. А. Хорольська. – Вип. II. – Київ – Кривий Ріг, 1997. – С. 218-224.
5. Музыкознание как семасиология: к проблеме диалога // Культурологічні проблеми музичної українистики. Вип. 2. Ч. 2. / Редактор-упорядник О.М.Маркова – Одеса: Астропринт, 1998. – С. 16-24.
6. Культурологическая концепция диалога М.Бахтина и методологические проблемы музыкознания // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні: Зб. наук. праць. – К., 1998. – С. 21-37.
7. Явление артефакта в контексте психологии искусства // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В.Нежданової. Вип. 3 / Гол. ред. О.В.Сокол. – Одеса: Астропринт, 2002. С. 12-21.
8. Явление переходности в русской музыкальной культуре конца XIX – начала XX веков // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. 6. – Мелітополь: Сана, 2002 / Редактор-упорядник Мартинюк Т. В. – С. 94-105.
9. Семантические основы оперной поэтики Н.А. Римского-Корсакова // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. 7. – Мелітополь: Сана, 2002 / Редактор-упорядник Мартинюк Т. В. – С. 108-119.
10. Жанр “лирической летописи” в творчестве С.И. Танеева // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Випуск 8 / За ред. Н. Є. Гребенюк. – К.: Науковий світ, 2002. – С. 124-132.
11. Музыка как диалогический феномен: к проблеме текста // Проблемы професійної педагогічної діяльності. Збірник наукових праць / За загальною ред. Г. Є. Гребенюка. – К.: Науковий світ, 2002. – С. 183-192.

12. Игровые интенции музыкального текста: к проблеме неоклассицистского диалога // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 20 / Музичний твір: проблеми розуміння. Збірка статей / Упорядник В. Г. Москаленко. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2002. – С. 51-60.
13. Стилистические предпосылки исполнительской интерпретации фортепианных прелюдий А.Лядова // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 22. Музичне виконавство. Кн. 8 / Редактори-упорядники: Микола Давидов, Віра Сумарокова. – К., 2002. – С. 56-66.
14. Музыкознание как “новая эстетика” музыки // Сучасні проблеми методичного аспекту освіти та мистецтвознавства. Збірник наукових праць / За заг. редакцією Г. Є. Гребенюка. – К.: Наукова думка, 2002. – С. 234-243.
15. Жанр – стиль как парная категория музыкальной культурологии // Соціально-педагогічні аспекти професійного навчання. Збірник наукових праць / За заг. редакцією Г. Є. Гребенюка. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 98-106.
16. Трагическое как художественно-эмоциональный феномен в свете теории Л. Выготского // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей. Вип. X. – Мелітополь: Сана, 2002 / Редактор-упорядник Мартинюк Т. В. – С. 45-56.
17. Диалогические предпосылки катарсиса: к музыковедческой постановке проблемы “художественного очищения” // Теоретичні та практичні питання культурології: Зб. наук. статей. Вип. XI. – Мелітополь: Сана, 2002 / Редактор-упорядник Мартинюк Т. В. – С. 5-17.
18. Опера “Жизнь за царя” М.И. Глинки в свете концепции Н. Угрюмова: к проблеме актуальной глинкинианы // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць. Вип. 10 / Упорядник Л. І. Шубіна. За заг. редакцією Г. Є. Гребенюка. – Київ: Науковий світ, 2002. – С. 42-52.
19. Музыкознание с позиций культурологической диалогистики // Мистецтвознавчі аспекти славістики. Збірник наукових праць / Відповідальний редактор – І. М. Юдкін. – К., 2002. – ( ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Наукові записки культурологічного семінару. Вип. 2) – С. 109-115.
20. Нозетические аспекты композиторского творчества (на материале русской музыки рубежа XIX – XX веков) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Збірник наукових праць. №23 / Гол. редактор Євнух М. Б. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2002. – С. 174-179.
21. Символическая репрезентация как основа музыкальной символики // Теоретичні та практичні питання культурології. Зб. наук. статей. Вип. XII.

- Мелітополь: Сана, 2002 / Редактор-упорядник Мартинюк Т. В. – С. 14-26.
22. К проблеме методического единства культурологии и музыковедения // Проблемы сучасного мистецтва та культури. Збірник наукових праць. – Київ, 2002. – С. 103-111.
23. Музыка как смысловой феномен: к проблеме ноогенеза // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Збірник наукових праць / Харківський державний інститут мистецтва ім. І. П. Котляревського. – Київ: Науковий світ, 2003. – С. 61-72.

**Самойленко О. І. Діалог як музично-культурологічний феномен: методологічні аспекти сучасного музикознавства. Рукопис.**

Дисертація на здобуття вченого ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003.

У дослідженні здійснюється багаторівнева типологія діалогу як музично-культурологічного феномена на основі ноетичного підходу. Розробляється концепція “розуміючого музикознавства”, що принципово оновлює методологію музикознавчого дослідження. Визначаються музикознавчі аспекти бахтінології і відповідні їм ряди категорій.

Виявляються методичні й аналітичні можливості тріадного структурування діалогу. Розвиток ідеї “ідеального Над-адресата” – Третього в діалозі – дозволяє виробити єдині критерії типології діалогу в різних його формах, у тому числі на різних рівнях музичної поетики.

Пропонується семантична типологія музики і відкриваються текстологічні підстави даної типології. У зв’язку з цим досліджуються різноманітні музичні феномени, що дозволяє створювати типологію музикознавчого семантичного аналізу.

Розкривається особлива роль російської композиторської школи рубежу ХІХ – ХХ століть у формуванні умовного смислового музичного діалогу. Зіставляються діалог музики з культурою і самодіалог музики; останній виявляє особливі властивості музики як контексту “діалогу культур”.

Нове уявлення про універсалії музичної культури та їх антиномічні передумови дозволяє співвідносити з ними певні множинності текстових формул – стилістичні синтагми музики і поглиблювати підхід до явища інтертекстуальності.

Апробується підхід до катарсису як до акту розуміння, у зв’язку з чим визначаються діалогічні функції “художнього очищення” та їх композиційні фактори. Розглядаються психосемантичні перспективи теорії діалогу в музикознавстві.

У цілому дослідження відкриває нові дискурсивні можливості музикознавства як інтегративної гуманітарної дисципліни.

**Ключові слова:** діалог, ноетичне, естетичне, смисл, символ, семантика, поетика, текст, стилістика, катарсис, “розуміюче музикознавство”, “інонаукова символологія”.

**Самойленко А. И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания. Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. – Киев, 2003.

Диссертация посвящена актуальной проблеме диалога в аспекте ее методологической музыковедческой значимости. Выявленная взаимообусловленность феноменов диалога, понимания и смысла позволяет предлагать типологию диалога в контексте вопросов семантической типологии музыки. Базовой теоретической моделью исследования становится систематизация ведущих понятий работ М. Бахтина, позволяющая определить их широкие гуманитарные методологические возможности.

Обоснование триадного структурирования диалога открывает путь к разработке единых критериев типологии диалога в разных его формах, в том числе на различных уровнях музыкальной поэтики. Таким образом закладываются основы целостной музыковедческой теории диалога как музыкально-культурологического феномена и типологии музыковедческого семантического анализа.

В исследовании осуществляется многоуровневая типология диалога как музыкально-культурологического феномена на основе ноетического подхода. Разрабатывается концепция “понимающего музыкознания”, принципиально обновляющая методологию музыковедческого исследования. Определяются музыковедческие аспекты бахтинологии и соответствующие им ряды категорий.

В диссертации раскрыты с музыковедческой позиции новые системные связи явлений и понятий смысла, значения, знака, символа, жанра, стиля, композиции, текста, стилистики, поэтики, семантики, эстетического, некоторых других. Одновременно исследование развивает интердисциплинарные подходы к содержанию и форме музыки, к явлению музыкальной культуры. С одной стороны, данные подходы аргументированы положениями трудов историков, эстетиков, культурологов, музыковедов, представителей герменевтической, семиотической и психологической дисциплин. С другой – они опираются на апробацию оригинальных авторских методов, направленных на развитие понимающего гуманитарного знания. Так, в связи с введенными в

теоретический аппарат исследования нозтическими категориями, как обнаруживающими предельные основания диалога в музыке, становится возможным эпистемологический музыковедческий подход.

Диссертация предлагает обновленную концепцию переходности музыкальной культуры в связи с выявлением эквивалентности и транзитивности как необходимых сторон становления музыкального текста. Таким образом внедряются новая модель текстологического анализа музыки и соответствующее ей новое понимание интертекстуальности. Открываются текстологические основания семантической типологии музыки. Представления об универсалиях музыкальной культуры и их антиномичных предпосылках соотносятся с характеристиками определенных множеств текстовых формул – стилистических синтагм музыки, что также позволяет углублять интертекстуальный подход к музыке.

Исследование обращено к различным культурно-историческим и жанрово-стилевым контекстам музыки как специфической художественной формы, осуществляет попытку обобщения и целостного представления композиторского творчества на основе нозтической типологии диалога. В связи с широтой представленного в диссертации музыкального материала демонстрируются различные пути, уровни, способы и цели, дискурсивные свойства музыковедческого анализа.

Раскрыта особая роль русской композиторской школы рубежа XIX – XX веков в формировании условного смыслового музыкального диалога. Выявлено диалогическое своеобразие неоклассицистского метода. Определены новые символические интенции современного композиторского творчества, которые обуславливают парадоксальные типы диалога – “диалог глухих” и “диалог по умолчанию”. Сопоставление диалога музыки с культурой и самодиалога музыки позволяет обнаружить особые свойства музыки как контекста “диалога культур”.

Сравнительное изучение исследовательских оценок М. Бахтина и Л.Виготского открывает единство их предметных интересов и дискурсивной логики, выступает одним из факторов обособления явления цитации в историческом развитии научной мысли, культуры в целом.

Организованный на страницах диссертации “диалог” вышеназванных исследователей способствует апробации подхода к катарсису как к акту понимания, определению композиционных условий и семантических функций “художественного очищения”. Рассматриваются психосемантические перспективы теории диалога в музыкознании.

В целом исследование открывает новые методологические и дискурсивные возможности музыковедения как интегративной гуманитарной дисциплины.

**Ключевые слова:** диалог, нозтическое, эстетическое, смысл, символ, семантика, поэтика, текст, стилистика, катарсис, “понимающее музыкознание”, “инонаучная симвонология”.

**Samoylenko Alexandra. Dialogue as a musical-culturological phenomenon: methodological aspects of contemporary musicology. Manuscript.**

Thesis for doctor's degree in speciality 17.00.03 – Music Art. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. – Kiev, 2003.

A multi-level typology of dialogue as a musical-culturological phenomenon based on a noethic approach has been carried out in this research. The concept of “comprehending musicology” renewing research methods of musicology principally has been worked out. Musicology aspects of bachtinology and corresponding rows of categories are defined.

Methodical and analytical possibilities of a triad structuring of dialogue are revealed. The development of the concept of an “ideal Meta-addressee” which is the Third One in a dialogue enables to denote universal criteria of the dialogue typology in all its forms including various levels of musical poetics.

A semantic typology of music is proposed and textological foundations of this typology are shown. In connection with this various musical phenomenon are examined, and this gave an opportunity to create typology musicology semantic analysis.

A specific role of the Russian composition school at the border of the XIX-XX centuries in forming of a conditional sense of dialogue is revealed. The dialogue of music with culture and the self-dialogue of music are compared: the latter displays specific features of music as a “context of dialogue of cultures”.

A new notion of universalities of music culture and their antinomial premises enables to relate definite sets of text formulas – stylistic syntagmas to them and to intensify the approach to the phenomenon of intercontextuality.

The approach to catharsis as a comprehension act is approved, therefore dialogical functions of “artistic purification” and their compositional factors are defined. Psychosemantic perspectives of the theory of dialog in musicology are observed.

On the whole this research opens new discursive possibilities of musicology as an integrative humanitarian discipline.

**Keywords:** dialog, noethic, aesthetic, sense, symbol, semantics, poetics, text, stylistics, catharsis, ‘comprehending musicology’, “other-science symbolology”.

454408

АВ 55.427

Мист.

Підписано до друку 5.05.2003.

Обсяг 1,9 авт. арк. Формат 60х90/16.

Тираж 100 прим. Папір офсетний. Зам. № 263.

Надруковано у друкарні видавництва "Астропринт"

(Свідоцтво ДК № 132 від 28.07.2000 р.)

м. Одеса, вул. Преображенська, 24, к.13.

Тел./факс: (0482) 26-96-82, 26-98-82, 37-14-25.

[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)

Мист

